



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales

Detrás de la magia. Transtextualidad
en una serie de televisión: *Hechiceras*.

Tesis
que para obtener el grado de
licenciado en
Ciencias de la Comunicación
presenta

Alejandro Nuñez Luna

Director de tesis

Lic. Marcos Enrique Márquez Pérez

México, D. F.

Noviembre 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre, Alejandra, por su amor,
comprensión y apoyo.

A mis hermanos, Ericka y
Temilotzin, que a pesar de la
distancia forman parte de mí.

A Marcos Márquez y Lourdes
Romero, maestros y amigos
entrañables, por su apoyo
constante.

Al Seminario de Periodismo y
Producción Audiovisual por todos
los conocimientos aportados.

A todos cuantos, sin estar
expresamente citados, me han
ayudado y acompañado en este
camino.

Contenido

	Página
Introducción	4
Capítulo 1	
<i>El hechizo</i>	18
Desarrollo de la serie	19
Estructura de la serie	35
Capítulo 2	
<i>El mundo fantástico</i>	53
Selección del <i>corpus</i>	53
El origen del argumento en <i>Charmed</i>	54
<i>Charmed</i> y el cuento fantástico.....	56
Capítulo 3	
<i>La bruja</i>	89
En busca de una definición	89
Interpretando al extraño.....	107
Capítulo 4	
<i>Detrás de la magia</i>	152
La bruja en formato 4:3.....	152
Reflexiones sobre la transtextualidad en <i>Charmed</i>	164
Conclusiones	183
Fuentes de consulta	189

Introducción

Una investigación es un proceso que se realiza en varias etapas. Generalmente se inicia con la búsqueda de bibliografía que aportará al estudio conceptos significativos y mostrará los niveles a los que otros investigadores han llegado en análisis previos. Con este marco teórico, en el que se contextualiza y se define un punto de partida, el encargado de realizar la investigación comenzará a estructurar ideas, explicar, desarrollar conceptos y formular nuevos planteamientos para, finalmente, presentar los resultados a los que ha llegado, haciendo un aporte al tema y sentando las bases para que futuros investigadores continúen con el proceso.

En las Ciencias Sociales no existe un método único para realizar las investigaciones; éstas dependen del aspecto que desee tomarse en cuenta, del área de conocimiento en la cual quiera profundizarse y de la metodología que sea afín con la visión del investigador. Por ello, es posible que de un mismo objeto de estudio se realicen un número considerable de trabajos que compartan cierto *parecido de familia*.

La presente, es una investigación surgida dentro del trabajo del Seminario de Periodismo y Producción Audiovisual de la FCPyS pero, sobre todo, forma parte de las reflexiones iniciadas en las asignaturas *Taller de apreciación estética y narrativa en los medios*, impartida por la profesora Angelica Carrillo, y las materias *Análisis de difusión de las imágenes* y *Arte y comunicación*, impartidas por el profesor Marcos Márquez, en las que nació en mí el interés por “mirar con otros ojos” la realidad, y el deseo por desentrañar aspectos importantes de los productos de la cultura de masas.

Esta investigación es un acercamiento a un producto comunicativo, un audiovisual, y aún más específicamente, a una teleserie. Pero, ¿de qué manera puede ser estudiada una serie de televisión? Existen diferentes metodologías útiles para enfrentarse a ellas, por ejemplo, si quieren conocerse elementos técnicos utilizados en su realización pueden revisarse aspectos que aborden el

lenguaje audiovisual: planos, encuadres, secuencias, entre otros; si lo que interesa al investigador es conocer la manera en la que se produjo, quiénes intervinieron en su realización y cómo se difundió, será útil la teoría de la producción audiovisual; o si lo que se desea es abordar la serie desde la perspectiva del contenido, también existen metodologías específicas como los estudios culturales, la narratología, la semiótica, entre otras.

En el caso de esta investigación, para la comprensión integral de una serie de televisión podemos servirnos de los planteamientos surgidos de la reflexión de Erwin Panofsky. Este pensador plantea que existen tres niveles para acceder a la significación de las obras de arte, éstos son:

-*Significación primaria o natural*, que “se aprehende identificando las formas puras [...] identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas.”¹ Es el nivel más lejano, tiene que ver con la experiencia, la relación con los objetos, y los acontecimientos.

-*Significación secundaria o convencional*, en este nivel se establece “una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos.”² Esto consiste en la identificación de imágenes, historias y alegorías presentadas en la obra.

-*Significación intrínseca o de contenido*, ésta es la que “se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social [...], materializada por una personalidad y condensada en una obra.”³ En este nivel se interpretan las obras para encontrar los valores simbólicos que refleja.

Si bien Panofsky propone realizar el análisis de las imágenes artísticas revisando los tres niveles de significación, con algunas variaciones, estos también pueden ser empleados para el estudio de otros productos culturales. Marcos Márquez replantea los tres niveles de significación para su utilización en el análisis de otro tipo de imágenes:

¹ Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado de las artes visuales*, p. 47.

² *Ibidem*, p. 48.

³ *Ibidem*, p. 49

En principio, se consideran tres niveles de significación de una imagen: el primero corresponde al aspecto formal o inmediato, qué muestra la significación y cómo lo muestra; el segundo a las relaciones entre los elementos de la imagen para determinar el asunto tratado o significado aparente; y el tercero al significado profundo que explica cómo es que se produce la imagen en su contexto.⁴

A través de un proceso en el que se tomen en cuenta estos tres niveles de significación se pueden analizar imágenes (fijas y en movimiento), productos mediáticos, periodísticos, entre otros, pues sirven para realizar a la vez un análisis formal y de contenido; estos niveles ayudan, también, a encontrar tanto el significado aparente como el significado profundo que encierran los mensajes, y con el que se obtiene una comprensión plena del objeto.

La *hermenéutica*, del griego <<*hermeneutikos*>>⁵, es conocida como el arte de la interpretación; ésta pretende encontrar el significado de las palabras que forman un texto o los elementos que conforman un objeto. John B. Thompson propone que a través de la hermenéutica profunda se analicen las formas simbólicas para así poder desentrañar aspectos de la cultura, la ideología y la comunicación de masas; al ser estudios que permiten distintos enfoques, la hermenéutica pretende ser “el marco en el que se pueden interrelacionar de manera sistemática estos diferentes métodos de análisis”⁶.

En la investigación en Ciencias Sociales la interpretación se debe realizar a través de métodos explicativos u ‘objetivantes’. Pero, ¿qué utilidad tendría la visión hermenéutica en nuestro análisis de una serie de televisión? Las formas simbólicas son productos con una estructura articulada, por medio de las cuales se expresa o se dice algo.

Las formas simbólicas son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto que construcciones significativas.⁷

⁴ Marcos Márquez, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en María de Lourdes Romero Álvarez [coordinadora], *Espejismos mediáticos*, p. 51.

⁵ ‘Hermenéutica’ en Real Academia Española, *Diccionario de de la Lengua Española*, <http://buscon.rae.es/drae/hermeneutica> [Consulta en línea, 2 de marzo de 2011]

⁶ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 299.

⁷ *Ibidem*, p. 301.

A partir de la interpretación de una serie de televisión específica, se pueden realizar planteamientos más generales dentro del campo metodológico y su aplicación a este tipo de objetos, lo que permitiría sentar las bases para futuros estudios culturales relacionados con el tema. “La hermenéutica de la vida cotidiana es el punto de partida primordial e inevitable del enfoque de la hermenéutica profunda”⁸. El ser humano insertado en un contexto sociohistórico está durante su vida diaria comprendiendo, reflexionando y analizando los objetos. Este proceso es en sí una interpretación.

Las formas simbólicas son constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero también son constructos significativos que se estructuran de maneras diferentes y que se insertan en condiciones sociales e históricas específicas.⁹

Según Thompson, para poder interpretar las formas simbólicas deben revisarse una serie de aspectos que van de lo general a lo particular; éste es un proceso que se realiza en distintas fases.

La primera fase es el *análisis sociohistórico*. En ésta debe revisarse el contexto en el cual se inserta el objeto, tanto en su producción, difusión como en su recepción, pues cada parte de este proceso puede ocurrir en situaciones distintas: “Las formas simbólicas no subsisten en el vacío: se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas”¹⁰. Analizar de esta manera es reconstruir las condiciones bajo las que la producción, circulación y recepción de la obra se realizaron. Existen, además, cuatro aspectos sobre los contextos sociales que pueden considerarse al estudiar los productos culturales; cada uno de ellos pertenece a un nivel diferente de análisis: el primero corresponde a los *escenarios espacio temporales* en que se producen y reciben las formas simbólicas; el segundo aspecto se refiere a los *campos de interacción*, o el espacio de posiciones y trayectorias que determinan las relaciones entre los individuos, en el que cada uno cuenta con diferentes recursos, además una

⁸ *Ibidem*, p. 306.

⁹ *Ibidem*, p. 308.

¹⁰ *Idem*.

variedad de reglas, convenciones y esquemas; el tercer aspecto se refiere a las *instituciones sociales*, es decir, las entidades o empresas que intervienen en la producción y transmisión de las formas simbólicas; el cuarto aspecto es el de los *medios de inscripción y transmisión*, que son mecanismos de codificación y transmisión de las formas simbólicas, lo que dota a las obras de ciertas características, entre ellas, el grado de fijación, la reproductibilidad y cierto grado de participación de los sujetos.

La producción de objetos y expresiones significativas —desde las expresiones cotidianas hasta las obras de arte— es una producción que se hace posible gracias a las reglas y los recursos que están a disposición del productor, y es una producción que se orienta hacia la circulación y la recepción anticipadas de los objetos y expresiones dentro del campo social.¹¹

El contexto, pues, interfiere de manera directa con la interpretación que se realiza de las formas simbólicas.

La segunda fase del proceso de interpretación consiste en realizar un *análisis formal o del discurso*. Este análisis tiene que ver, más allá de los procesos de producción, con la estructura interna del objeto, los elementos que lo constituyen y sus interrelaciones. Existen diferentes maneras de estudiar las formas simbólicas dependiendo de los objetivos y circunstancias de cada investigación, por ejemplo, la semiótica, el análisis sintáctico, el análisis de la estructura narrativa, el análisis argumentativo, entre otros.

Finalmente, la tercera fase del análisis hermenéutico profundo es lo que Thompson llama *interpretación/reinterpretación*, ésta tiene que ver con la construcción creativa de un significado profundo; implica una “explicación interpretativa de lo que se representa o se dice”¹². Permite, también, ver de una manera diferente los objetos que se están estudiando; con esta fase del análisis se llega a un posible (nuevo) significado.

Estas fases, aunque con nombres y formulaciones diferentes, corresponden en sentido estricto a las planteadas por Panofsky y posteriormente por Márquez,

¹¹ *Ibidem*, p. 311

¹² *Ibidem*, p. 318.

pues ayudarán a encontrar el significado aparente y posteriormente su significado profundo. Al encontrar el significado profundo podremos hacer una interpretación de la ideología que se encuentra representada en nuestro objeto de estudio, lo que permitirá alcanzar finalmente su comprensión plena.

El concepto de texto.

Antes de iniciar el análisis del objeto de estudio es necesario desentrañar algunos de sus elementos internos para darles sentido en tanto construcciones que comunican, para ello será útil adentrarnos en la *teoría del texto*.

Un texto es una trama comunicativa humana, se vale de reglas de enunciación, macroestructuras, códigos, y está destinada a comunicar un mensaje; todo texto contiene reglas que permiten que éste pueda ser considerado como discurso. También, forma parte de una manifestación lingüística, incluye información, comunica y permite la interacción social; se fundamenta en los sistemas sýgnicos, en el lenguaje y está destinado a un lector, quien distingue los elementos que se le presentan para darles coherencia.

Como señala Julia Kristeva, el texto deja de ser sólo literario o poético para convertirse en “cierto tipo de producción significativa que ocupa un lugar preciso en la historia”¹³; de esta manera los textos no son sólo literarios, sino que incluyen áreas como la ciencia, la filosofía, la política y la religión, entre otras. Y aún más, el concepto de texto no se limita al soporte en el que se presenta, ya que si bien, la forma más común de presentarlo es la escrita, también pueden ser considerados como *textos* una pieza musical, una obra de teatro, una pintura, una película, o un programa de televisión.

El texto, entonces, forma parte de un proceso comunicativo, en el que existe un sujeto emisor, el autor, quien creará el mensaje de forma completamente intencional; un receptor de aquello que se le está transmitiendo mediante un soporte o canal; y finalmente, de un mensaje estructurado que completa el siguiente esquema¹⁴:

¹³ Julia Kristeva, *Semiótica*, p. 96.

¹⁴ Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, p. 32.

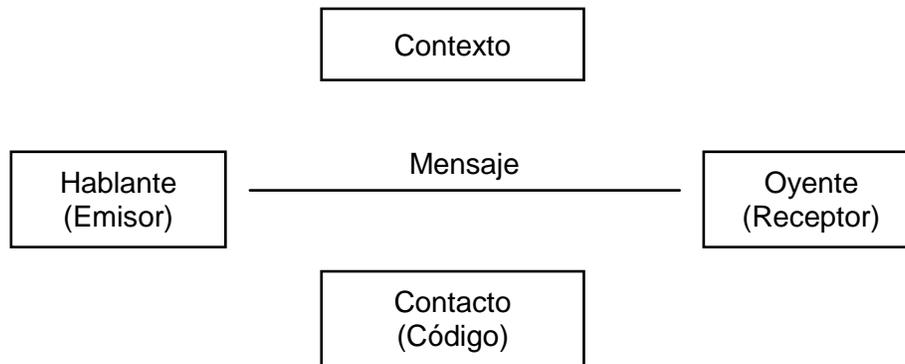


Figura 1. Esquema básico de comunicación.

Los mensajes se relacionan pues, a pesar de que cada uno es único, pueden compartir elementos tanto explícitos como implícitos con otros, ya sea que estos posean o no las mismas características, es decir, un audiovisual puede tener relación con un texto literario, musical, pictórico o de cualquier otro tipo. Diferentes aspectos de la cotidianidad están marcados por las transferencias textuales y es posible identificar alusiones o referencias directas si se tiene un conocimiento previo de dicho material. Se habla de una red en la que están relacionados los textos, unos con otros, ya sea porque la reelaboración o resignificación que se hace de una obra en general, o un fragmento de ésta, es consciente o inconscientemente.

Partiendo de las ideas anteriores, es posible afirmar que todo producto audiovisual, puede –y debe– ser considerado como un texto; como un individuo con características propias y elementos que permiten su existencia, pues está creado dentro de un contexto particular (momento histórico), con un sustento teórico (lenguaje audiovisual), y estructurado según las necesidades o deseos del autor (guionista, productor, realizador); además de estar dirigido a un público específico (audiencia). Los textos no son unidades discursivas aisladas y estáticas, por el contrario, se encuentran en permanente movimiento y diálogo con otros textos. La manera en la que se establecen estas relaciones será parte fundamental de este trabajo.

Un producto audiovisual puede verse afectado, completado o transformado por otros de diferente naturaleza, artística o expresiva; dejando en el nuevo texto un rastro, una pista que habrá de seguirse.

Todo texto, entonces, se ve relacionado con otros provenientes de la literatura, el cine, la pintura, el cómic, la música, la mitología y la historia, la ciencia, la sociedad y la cultura. Conocer el tema, las relaciones de éste con otros textos, seguir referencias inmediatas o alusiones permite leer las obras en diferentes direcciones, completar espacios vacíos y encontrar el diálogo que se establece entre los textos.

Las obras, en tanto textos, a pesar de ser entidades independientes, son resultado de un proceso en el que se encuentran otros textos previos que se integran al amplio entramado textual; descubrir cuáles son los textos que dan origen a otros permitirá entender cómo se logró llegar al nuevo texto, con el cual tampoco termina el proceso. Para realizar este estudio es posible seguir la propuesta de Gérard Genette: *la transtextualidad*. Aunque en su estudio se acerca a la literatura, este análisis puede aplicarse a cualquier otro tipo de texto, como los audiovisuales.

Acercarse a leer un texto audiovisual, requiere un sujeto que le dé significado; es el receptor, el telespectador, quien basándose en el conocimiento previo tiene la posibilidad de adentrarse en aquello que le fue expuesto o simplemente dejarlo pasar.

Cultura audiovisual: el lector competente.

Leer es una actividad comunicativa, en ella el sujeto lector completa el proceso que se inició con la producción de dicho texto. Implica, además, que aquel que realiza la acción deberá activar en su mente los recuerdos de otros textos, evocar momentos significativos que ha conservado dentro de su bagaje cultural, el cual fue obtenido sólo con la experiencia y el acercamiento previo a textos de muy distintas clases.

El texto y sus relaciones también son el resultado de la mirada de quien le da sentido, “no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también de quien observa el texto”.¹⁵

Un sujeto no competente en los temas que aborde el texto, el audiovisual en este caso, simplemente no podrá participar en el diálogo que se intenta establecer entre sujeto creador y espectador, ya que recibirá la información que se le envía pero carecerá de los referentes y relaciones sígnicas que le permitan desentrañar los mensajes y ubicarlos dentro del entramado de textos. Simplemente, al no poder reconocerlos, será como si no existieran. Pero, del mismo modo, encontrar un receptor que sea capaz de seguir paso a paso cada una de las referencias entre textos puede resultar complicado o, para ser precisos, prácticamente imposible; es así como el producto y sus relaciones dependen en gran medida de la manera en la que algún sujeto lo mira y construye.

Ningún espectador, por inexperto que éste sea, reduce su lectura al simple recorrido de los ojos sobre las imágenes pues ellas le pedirán buscar en sus recuerdos y éstos se activarán al presentarse algo ‘conocido’. El texto entonces se encuentra rodeado de otros textos, con los que establece relaciones, dialoga, presta y pide prestados elementos para adaptarlos en su propia individualidad, lo cual nos lleva a investigar sobre el concepto de la transferencia textual y la manera en la que este espectador 'creador' participa.

Presentación del objeto de estudio: la serie de televisión.

Ahora bien, es necesario conocer el objeto de estudio en el que se centrará la presente investigación.

*Charmed*¹⁶, es una serie producida en Estados Unidos. El primer capítulo se transmitió el 7 de octubre de 1998, a través de la cadena de televisión *The Warner Brothers*¹⁷. La serie, que tuvo una duración de ocho temporadas a lo largo de ocho años, presentó el último capítulo el 21 de mayo de 2006. En México la transmisión

¹⁵ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. p. 130.

¹⁶ Trad. *Encantadas*. En México y Latinoamérica la traducción fue *Hechiceras*, mientras que en España la serie fue conocida como *Embrujadas*.

¹⁷ Karin Beeler y Stan Beeler (Ed.), *Investigating Charmed. The magic power of TV*, p. 1

se realizó de manera continua, desde 1999 y hasta 2006 a través del canal *Sony* de televisión restringida y, de manera intermitente a través de diferentes canales de televisión abierta, desde el extinto *Central 4* (canal 4), Galavisión (canal 9) y el *Canal 5*; en televisión abierta no se transmitieron todos los capítulos de la serie. Después, otros canales de televisión de paga que volvieron a transmitirla fueron *People+Arts*, *CW* y *The WB*.

Sobre los productores de la serie se puede leer en Internet, en la página de *TNT*, canal de televisión que actualmente transmite la serie:

Creada por Constance M. Burge (*Savannah*), la serie es producida por *Spelling Television, Inc.*, una empresa de *Paramount/Viacom*. Aaron Spelling y E. Duke Vincent (*El Séptimo Cielo*, *Beverly Hills, 90210*, *Melrose Place*) sirvieron como productores ejecutivos, junto a Brad Kern (*Hill Street Blues*, *Luisa & Clark: Las Nuevas Aventuras de Superman*, *New York Undercover*).¹⁸

Constance M. Burge es escritora y productora de series de televisión como *Royal Pains* (2009), *In Plain Sight* (2008), *Judging Amy* (*La juez Amy*, 1999), *Ally MacBeal* (1997), y además de *Charmed* es creadora de la serie *Savannah* (1996). También ha participado en la escritura de libros sobre *Charmed*. Aaron Spelling fue productor y director de series de televisión norteamericano. Es considerado el productor más prolífico de los Estados Unidos¹⁹, pues tiene en su filmografía más de 200 obras, entre series y películas para cine y televisión. E. Duke Vincent ha sido coproductor de un gran número de series al lado de Aaron Spelling, actualmente se dedica a escribir novelas y cuenta con tres títulos publicados por la editorial *Bloomsbury*. Brad Kern, es también productor de televisión y ha trabajado en la mayoría de las series producidas por Burge.

Sobre las empresas que intervinieron en la producción y transmisión de esta serie se encuentra *Spelling Television, Inc.*, fundada por Aaron Spelling para

¹⁸ "Created by Constance M. Burge (*Savannah*), the series is produced by Spelling Television, Inc., a Paramount/Viacom company. Aaron Spelling and E. Duke Vincent (*7th Heaven*, *Beverly Hills, 90210*, *Melrose Place*) serve as executive producers along with Brad Kern (*Hill Street Blues*, *Lois & Clark: The New Adventures of Superman*, *New York Undercover*)." en *Charmed* en TNT.tv, <http://www.tnt.tv/stories/story/?oid=1817> [Consulta en línea, 30 de marzo de 2011].

¹⁹ *Vande Berg, Leah, Biografía de Aaron Spelling* en The Museum of Broadcast Communications <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=spellingaar> [Consulta en línea, 30 de marzo de 2011].

la producción de contenidos para televisión desde 1968, y que forma parte del corporativo multimedios *Paramount*. La producción estuvo a cargo de dichas empresas, mientras que la distribución estuvo a cargo de la *CBS*.

Charmed, protagonizada por Alyssa Milano (temporadas 1 a 8), Holly Marie Combs (temporadas 1 a 8), Shannen Doherty (temporadas 1 a 3) y Rose McGowan (temporadas 4 a 8), está formada por 178 capítulos²⁰, cada uno con una duración de 42 minutos. La serie ha sido clasificada, por los temas que aborda, en ocasiones como drama y en otras como comedia.

En la serie se empleaban algunos efectos especiales visuales y sonoros, vestuario y maquillajes de fantasía, así como diferentes tipos de montajes, dependiendo del capítulo del que se trate. Estos elementos corresponden a la manera en la que se estructuran y producen las llamadas series “del nuevo milenio”. Éstas son todas las producciones televisivas realizadas en Estados Unidos a partir de la década de 1990 y especialmente desde el 2000. Muchos de los aspectos técnicos sólo serán enunciados pues para esta investigación no todos resultan pertinentes.

Presentación de la investigación.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos, a lo largo de los cuales se presentan los resultados del análisis de la serie de televisión, y abordan las tres fases para encontrar su significación –análisis formal, significado aparente y significado profundo–.

En el primer capítulo se hace una revisión del argumento general de la serie a lo largo de las ocho temporadas, desde el primero hasta el último capítulo para entender la historia que se narra; además, se identifican las diferentes estructuras presentes en el audiovisual con el fin de encontrar una pista sobre su construcción; habrá que notar que en esta serie de televisión pueden identificarse unidades narrativas definidas como lo son: los capítulos, las temporadas y la unidad global que representa toda la serie. Este primer capítulo permitirá encontrar

²⁰ Un listado completo de los capítulos de la serie puede consultarse en: Suzann Martin y Stephanie Morgan, *Episode Guide*, en Karin Beeler y Stan Beeler (Ed.), *Investigating Charmed. The magic power of TV*, p. 183.

las relaciones que se establecen entre las distintas estructuras que integran la serie para dar un sentido de totalidad al audiovisual.

En el segundo capítulo, una vez identificadas estas estructuras y su manera de relacionarse en la totalidad del audiovisual, se revisan los conceptos expuestos por los formalistas rusos para el cuento fantástico, con la finalidad de establecer similitudes entre este tipo de textos y la serie de televisión; este proceso se lleva a cabo pues es pertinente ya que ambos comparten elementos relacionados con lo fantástico; antes de adentrarse en el estudio resulta evidente que la serie tiene elementos comunes con otros textos fantásticos, como el uso de la magia, los seres sobrenaturales, las tareas que se le encomiendan al héroe y los enfrentamientos de éste con el antagonista; en este capítulo también se analiza el concepto de *función*, desarrollado por los formalistas rusos, y su aplicación en el argumento de la serie. La serie de televisión, sobre la que trata esta investigación, reviste en apariencia una forma similar a productos muy antiguos, como los del cuento maravilloso, este capítulo permitirá profundizar en el análisis formal de la serie, con el fin de identificar cuáles son los elementos que le dan forma a la serie de televisión y cómo ésta encierra un contenido muy distinto, el cual no resulta evidente y que poner de manifiesto será objetivo de esta investigación.

El tercer capítulo, cuya finalidad es aclarar conceptos en torno al tema que aborda nuestro objeto de estudio, es en principio un recorrido histórico sobre las ideas antiguas sobre la magia, el surgimiento posterior del concepto de brujería, los procesos inquisitoriales y el desarrollo de la imagen que se construyó para la bruja; posteriormente se plantea un recorrido a través de diferentes productos culturales, de naturalezas y periodos históricos distintos, y seleccionados en parte por gusto e interés, pertenecientes a la literatura, la pintura y el cine; este proceso, en el que se recorrerán diversos textos, servirá para entender cómo ha sido la evolución de la imagen de la bruja a lo largo del tiempo.

En el cuarto y último capítulo, la revisión del desarrollo de la imagen de la bruja en los productos culturales continúa; ésta se realiza a través de distintas representaciones en la televisión, todas tomadas de series. A lo largo de toda esta investigación se revisan las distintas relaciones transtextuales que establece la

teleserie, categoría en la que se integra nuestro objeto de estudio; sin embargo, este apartado servirá para, finalmente –a manera de reflexión–, definir, ejemplificar y analizar algunos conceptos relacionados con las categorías transtextuales expuestas por Gérard Genette y la forma en que se presentan en la serie de televisión; este proceso será útil para el lector que se acerca por primera vez a los conceptos relacionados con la transferencia textual pues se dan ejemplos fácilmente identificables.

Bibliografía

- Arroyo Guerrero, Erika, *Desenredando la madeja: transtextualidad en Fanny y Alexander de Ingmar Bergman*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Ciencias de la Comunicación)-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2009
- Beeler, Karin y Beeler, Stan, *Investigating Charmed. The magic power in TV*, I.B.Tauris, EE.UU., 2007.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, Editorial Porrúa, México, 1996.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós Comunicación, México, 1996.
- Douglas, Pamela, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, Alba Editorial, Barcelona, 2011.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1986.

- Gómez Tarín, Francisco Javier y Bort Gual, Iván, *Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada*, Universitat Jaume I. Castellón, 2009.
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, 4ª edición, Editorial Cátedra, Madrid, 1988.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, España, 1974.
_____, *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Paidós, 2ª edición, Barcelona, 1999.
- Márquez Pérez, Marcos Enrique, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas” en Romero Álvarez, María de Lourdes [coordinadora] *Espejismos mediáticos*, UNAM, México, 2009.
- Metz, Christian, *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Panofsky, Erwin, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983.
- Rodríguez, Raúl y Mora, Kiko, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Publicaciones Universidad de Alicante, España, 2002.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2º edición, México, 1999.

*“If this be magic, let it be an art.
Lawful as eating.”*
William Shakespeare.

Charmed (Hechiceras) es una serie de televisión de ciencia ficción, surgida en 1998 en Estados Unidos, que cuenta la historia de tres hermanas (Prudence, Piper y Phoebe Halliwell; posteriormente Paige Matthews tras la muerte de Prue) quienes, seis meses después de la muerte de su abuela, regresan a vivir a la casa familiar y ahí descubren que son parte de un linaje de brujas que se remonta hasta 1600. Luego de una serie de acontecimientos, reciben sus poderes mágicos y se convierten en las brujas más poderosas que la humanidad haya conocido. Desde ese momento deberán aprender acerca de su nueva condición como brujas, defenderse de los demonios que las atacan, salvar a los inocentes y además, combinar sus nuevas vidas mágicas con sus vidas “normales”.

Las hermanas Halliwell viven en San Francisco, California, una de las ciudades más pobladas de los Estados Unidos. Estas tres mujeres son, a primera vista, mujeres independientes, profesionistas y a la vez mujeres sencillas en busca del amor de pareja y la realización personal. Uno de los temas más importantes en la trama de la serie es la familia, desde la relación de las tres hermanas con la madre (muerta desde que ellas eran pequeñas), con el padre (son hijas de padres divorciados), o su cercanía con la abuela (quien las cuidó luego de la muerte de su madre); al igual que la hermandad, que se refuerza en una de las frases que utilizan para derrotar a los demonios: “el poder de tres nos liberará”²¹, y con la cual queda en evidencia que esta unión es lo que les permitirá vencer a los demonios a los que se enfrenten.

²¹ *‘The power of three will set us free’*. Esta frase se convierte en un motivo recurrente durante la serie, pues será la unión de las hermanas la que permita que sus poderes funcionen.

La serie está compuesta por 178 capítulos a lo largo de ocho temporadas²², que de principio a fin cuentan la vida, a lo largo de más de ocho años, de las tres hermanas, los conflictos a los que deben enfrentarse y la manera en la que se desarrolla su vida como brujas.

Desarrollo de la serie

Primera temporada, la iniciación.

La serie comienza luego de varios asesinatos ocurridos en San Francisco, Estados Unidos, todos de mujeres practicantes de la religión Wicca, todas brujas²³. En ese contexto, se presenta a tres hermanas: las Halliwell, Prudence, Piper y Phoebe, que luego de estar separadas se reúnen para vivir juntas en la casa familiar, seis meses después de la muerte de su abuela materna, Penny. En una noche lluviosa, que coincide con la llegada de Phoebe de Nueva York y el reencuentro de las hermanas, la reaparición de una vieja tabla ouija con la inscripción “Para mis tres hermosas hijas que esto les dé la luz para encontrar las sombras. El poder de tres las liberará.”²⁴, la cual señalaba el ático de la casa, así como el hallazgo de un libro conocido como *El Libro de las sombras*, Phoebe lee un hechizo con el que invoca un antiguo poder para ella y sus hermanas.

A pesar de que se sorprenden e incluso molestan por este descubrimiento, no ven cambios inmediatos por lo que deciden no hacer caso a lo que ha ocurrido, aunque poco a poco irán dándose cuenta, dentro de sus vidas normales, que adquirieron poderes sobrenaturales. Prue puede mover los objetos con la mente, Piper es capaz de congelar los objetos y a las personas, mientras que Phoebe tiene la capacidad de ver los acontecimientos antes de que estos sucedan.

²² Un listado completo de los capítulos de la serie puede consultarse en: Suzann Martin y Stephanie Morgan, *Episode Guide*, en Karin Beeler y Stan Beeler (Ed.), *Investigating Charmed. The magic power of TV*, p. 183.

²³ Capítulo 1, temporada 1. *Something Wicca this way comes. (Algo nuevo en nuestras vidas)* Los títulos de los capítulos en español corresponden a la traducción que se realizó para América Latina.

²⁴ “*To my tree beautiful girls may this give you the light to find the shadows. The power of three will set you free*”.

Las hermanas entonces descubren que forman parte de un antiguo linaje de mujeres brujas que inició con Melinda Warren en el año 1600, y que existe una profecía en la que se anuncia la llegada de tres hermanas que serían las brujas más poderosas que el mundo pudiera conocer, encargadas de proteger a los inocentes, *Las Encantadas*²⁵.

Con la adquisición de sus poderes se activa también la lucha entre el bien y el mal, pues los demonios al conocer de su existencia se encargarán de atacarlas e intentarán matarlas; a partir de este momento, las hermanas deben intentar conciliar sus “vidas normales” con sus “vidas mágicas”, por lo que resuelven que usarán los poderes para ayudar a los inocentes pero tratarán de ser cuidadosas de que nadie las descubra.

Durante la mayoría de los capítulos de esta temporada la historia de las hermanas se enfoca en el conocimiento y dominio de los nuevos poderes, por ejemplo, descubren que éstos están ligados a las emociones; los poderes de Prue reaccionan cuando está enojada, mientras que los de Piper se activan cuando ésta se asusta; descubren también que cuando están juntas su poder se incrementa, a esto lo llaman: *El poder de tres*. Además, durante esta temporada deben aprender a recitar los encantamientos y a preparar las pociones para destruir a los demonios mezclando distintos ingredientes.

En cada capítulo de la temporada existe una lucha mágica contra algún demonio, brujo o fantasma y una historia personal o romántica con la que se muestra cómo deben lidiar con los problemas mágicos y las consecuencias que esto trae a su vida normal. Prue trabaja en una casa de subastas, Piper está a cargo del restaurante *Quake*, mientras Phoebe se dedica a buscar trabajo y a aprender sobre magia. Además, Víctor, su padre, luego de haberse divorciado de Patty, la madre muerta de las Halliwell, y de varios años de vivir en Nueva York, vuelve para reconciliarse con ellas.

En esta temporada aparece en la vida de las hermanas Leo Wyatt, quien llega como fontanero para ayudarles a reparar problemas de la casa, pero con el tiempo descubrirán que es su *Guía Blanco*, un ángel enviado por *Los Ancianos* (un

²⁵ En inglés: *The Charmed Ones*, de donde proviene el título original de la serie.

grupo de seres superiores encargados de ordenar el bien en el mundo), que las ayudará a resolver algunos casos mágicos que se les presenten; él tiene el poder de curación, y además se enamora de Piper, a pesar de que las relaciones entre brujas y guías blancos están prohibidas; por estas restricciones Leo debe alejarse de las hermanas. Al comenzar a luchar contra los demonios empiezan a involucrarse en las investigaciones de los policías Andy Trudeau y Darryl Morris, de quienes también reciben ayuda.

Durante esta primera temporada se dan explicaciones de factores fundamentales para el desarrollo de la serie, por ejemplo, el lugar en el que se encuentra la casa, pues Piper y Prue descubren que fue construida sobre un *Nexus*, una zona mágica rodeada por un pentagrama, esto provoca que la casa sea el lugar donde se llevan a cabo la mayor cantidad de peleas contra el mal; se cuenta el origen de la familia pues contactan con sus antepasados²⁶ e incluso viajan al pasado para evitar el encuentro de su madre con un demonio, en el cuál realizaron un pacto con el que concedía los poderes de sus hijas a cambio de su vida²⁷.

Hacia el final de esta temporada Andy, el ex novio de Prue, descubre los poderes mágicos de las hermanas durante un enfrentamiento contra unos demonios y decide protegerlas. Leo regresa herido de muerte y con la ayuda de Piper, por el amor que existe entre ellos, se recupera. La temporada termina con las hermanas enfrentándose a un demonio que las encierra en un ciclo de tiempo en el cual deben morir, ellas se dan cuenta, logran romper el ciclo y vencer al demonio, aunque éste mata a Andy.

Segunda temporada, nivel intermedio.

Al inicio de esta temporada, un año después de haber obtenido los poderes, cada una de las hermanas está enfocada en su vida normal sin preocuparse de los problemas mágicos; Prue, tras la muerte de Andy, decide no luchar contra el mal ni usar sus poderes, pero deben conjurar juntas el *poder de tres* para destruir a un demonio muy poderoso que está revirtiendo los hechizos que ya habían utilizado y

²⁶ Capítulo 9, temporada 1. *The witch is back. (El retorno de la bruja).*

²⁷ Capítulo 17, temporada 1. *That '70s episode. (Volvemos a ver a mamá).*

liberando a los demonios que ya habían vencido.

Esta temporada está marcada por el incremento en los poderes de cada una de las hermanas; Prue obtiene el poder de la proyección astral, el poder “aparecer” de manera corpórea en otro lugar por algunos minutos, Phoebe aprende a controlar sus premoniciones, y Piper logra congelar y descongelar el movimiento de objetos específicos.

Los ataques que sufren las hermanas por distintos demonios y brujos continúan en esta temporada, y estas peleas se mezclan con partes de su vida normal; incluso de forma individual Piper, Prue o Phoebe, en algún momento, es la protagonista de alguna pelea o víctima principal de algún hechizo. Dentro de las situaciones mágicas más importantes que viven las hermanas está un viaje al futuro²⁸ para conocer cómo será la vida de cada una de ellas 10 años después, es decir, en 2009. También, viajan al pasado para conocer sus vidas anteriores y arreglar problemas que les afectan en su presente²⁹, incluso las hermanas conocen a Sam, el *Guía Blanco* de su madre, y descubren que Patty y él tuvieron una relación amorosa antes de que ella muriera³⁰.

En sus vidas normales, Piper abandona el restaurante en el que trabajaba para abrir un club, un bar al que llama *P3* por la letra inicial de sus nombres; al mismo tiempo llega un nuevo vecino, Dan Gordon, que se enamora de Piper e inician una relación luego de una serie de peleas con Leo. Phoebe se inscribe en la universidad para estudiar Psicología, mientras que Prue deja su empleo en la casa de subastas para dedicarse a la fotografía y, además, tiene una relación sentimental con Jack Sheridan, su antiguo compañero de trabajo. Las hermanas le revelan, durante una pelea en la que se ve involucrado, su secreto a Darryl, quien ahora las ayuda y encubre de la policía para que puedan resolver los casos mágicos sin ser investigadas.

Hacia el final de la temporada descubren que dos grupos muy poderosos de demonios conocidos como *El Consejo* y, específicamente, *La Tríada* son los encargados de mandar a los demonios a intentar destruirlas. Piper y Leo retoman

²⁸ Capítulo 2, temporada 2. *Morality Bites*. (*Viaje al futuro*)

²⁹ Capítulo 14, temporada 2. *Pardon My Past*. (*Perdona mi pasado*)

³⁰ Capítulo 8, temporada 2. *P₃ H₂O*.

su relación y ella decide ir con él a visitar a *Los Ancianos* para conocer más sobre ellos³¹.

Tercera temporada, cacería de demonios.

La tercera temporada de la serie comienza con el regreso de Piper y Leo, luego de haber pasado un mes con *Los Ancianos*, mientras Prue y Phoebe se hacen cargo de los asuntos de la casa y del club *P3*, además de investigar a *La Tríada* ahora que ya saben que está tras ellas³².

Al igual que en las temporadas anteriores, la vida personal de las hermanas tiene un peso importante en el desarrollo de las acciones, incluso más que la vida mágica, pues de ésta se tomará en cuenta la relación sentimental de cada una, ligada a su vida de bruja. Phoebe empieza a salir con el asistente del fiscal de distrito, Cole Turner, quien también es un demonio llamado Belthazor, enviado por *La Tríada* para matarlas. Por su parte, Piper y Leo intentan casarse sin ser descubiertos por *Los Ancianos*, pero su plan no resulta y él es forzado a alejarse³³; tiempo después Leo regresa con Piper en un periodo de prueba para demostrar que deben estar juntos.

En esta temporada las hermanas vuelven a viajar en el tiempo, ahora lo hacen a 1600 para ayudar en el nacimiento de Melinda Warren y proteger así la línea familiar de la que descienden³⁴; además de estos saltos en el tiempo, las hermanas saltan a espacios paralelos, como al mundo del Heladero, un demonio que atrapaba el alma de los niños³⁵, o a un pueblo del Viejo Oeste³⁶ para salvar a un inocente. A pesar de que capítulo tras capítulo aparecen demonios y brujos a los que deben enfrentarse, en esta tercera temporada existe un enemigo recurrente que intentará por varios medios deshacerse de ellas, Cole (Belthazor), aunque su mitad humana le impedirá hacerlo debido al amor que siente por

³¹ Capítulo 22, temporada 2. *Be Careful What You Witch For. (Pide un deseo)*

³² Capítulo 1, temporada 3. *Honeymoon is over. (Se acabó la luna de miel)*

³³ Capítulo 2, temporada 3. *Magic Hour. (Hora mágica)*

³⁴ Capítulo 4, temporada 3. *All Halliwell's Eve. (La noche de las Halliwell)*

³⁵ Capítulo 10, temporada 3. *We All Scream for Ice Cream. (Todos queremos un helado)*

³⁶ Capítulo 14, temporada 3. *The Good, The Bad and The Cursed. (El bueno, el malo y el fantasma)*

Phoebe. Cole asesina a *La Tríada* para que dejen de atacar a las hermanas³⁷ pero *La Fuente de todo mal*, el poder maligno más grande, decide buscarlo, por lo que Phoebe le ayuda a escapar mintiendo a sus hermanas al decir que lo había matado; él regresa para estar con ella. Piper y Leo logran, después de muchos obstáculos, casarse³⁸.

En esta temporada las hermanas ya no tratan de aprender a utilizar sus poderes, sino de lograr un dominio total de ellos, aunque éstos siguen creciendo. Piper ahora puede hacer explotar los objetos, pues desarrolla el poder de la aceleración molecular; Phoebe obtiene el poder de la levitación; Prue, por su parte, intenta dominar su poder de proyección astral y desarrollarlo para mover objetos, además de convertirse por su fuerza, astucia y habilidades en una “súper bruja”.

Hacia el fin de temporada Phoebe está dispuesta a ayudar a Cole a deshacerse de su parte demoniaca, por lo que debe enfrentarse a la oposición de sus hermanas. Por los casos sin resolver y que sus nombres aparecen dentro de los reportes policíacos, las hermanas comienzan a ser investigadas por los reporteros de televisión, e incluso son grabadas mientras destruyen a un demonio con lo cual su condición de brujas, que hasta ese momento habían mantenido en secreto, es descubierta. Reporteros y fanáticos se reúnen alrededor de la casa, incluso una mujer les dispara y mata a Piper; para revertir este hecho Phoebe pacta con *La Fuente* su estancia en el inframundo para que el tiempo se regrese y Piper reviva, con la condición de que sus hermanas sean advertidas del ataque del demonio. La advertencia no ocurre y el demonio ataca a Piper y Prue en la casa, dejándolas inconscientes y heridas.

Cuarta temporada, cambios y reordenamiento.

La cuarta temporada se inicia³⁹ con Piper intentando, sin éxito, regresar a la vida a su hermana muerta, Prue, mientras Phoebe intenta calmarla. El día del funeral de Prue, una joven asistente en trabajo social, llamada Paige Matthews, por algunas

³⁷ Capítulo 7, temporada 3. *Power Outage. (Dígalo con furia)*

³⁸ Capítulo 15, temporada 3. *Just Harried. (Recién casados)*

³⁹ Capítulo 1 y 2, temporada 4. *Charmed Again 1-2. (Hechiceras otra vez)*

señales mágicas se presenta con las hermanas; al principio Phoebe cree que se trata de una inocente a la que deben proteger, mientras Piper se niega a seguir utilizando la magia después de la muerte de su hermana. Durante un ataque del demonio, Phoebe y Cole descubren que Paige tiene poderes. Luego de que *Los Ancianos* no consideraran a la joven como un *Guía Blanco*, y que los demonios la consideraran como una posible bruja que pudiera reconstituir a *Las Encantadas*, las hermanas recurren a Penny y Patty, su abuela y madre, quienes les descubren que se trata de su media hermana, hija de Patty y Sam, a la que tuvieron que dar en adopción debido a la prohibición que existía para que brujas y guías blancos se relacionaran.

En el momento en que las tres se encuentran reunidas en la casa se restablece el *poder de tres*, con el que logran matar al demonio que asesinó a Prue. El mal intenta atraer a Paige para convertirla en una bruja mala, por lo que las Halliwell deben enseñarle a utilizar sus poderes y convencerla de unirse a ellas en contra de los demonios. A partir de ese momento *La Fuente* continúa atacando a las hermanas por lo que envía constantemente demonios para perseguirlas y matarlas. Los demonios ahora se clasifican en *demonios de alto nivel*, aquellos cuyos poderes son más fuertes y pueden sólo ser destruidos por una poción y un hechizo; y los *demonios de bajo nivel*, que pueden ser destruidos de manera sencilla.

A lo largo de esta temporada Paige debe aprender a utilizar sus poderes, a preparar pociones y a utilizar los hechizos, incluso debe conocer *El Libro de las Sombras*. Con Paige aprendiendo a controlar sus poderes y los constantes ataques, las hermanas, le piden que se mude a vivir a la casa familiar para estar más seguras y protegerse mejor de cualquier peligro. La división entre la “vida normal” y la “vida mágica” se rompe en ciertos momentos, pues una de las hermanas está casada con un guía blanco, mientras la otra tiene una relación con un demonio. Piper y Leo piensan en tener hijos; y por su parte Cole le pide matrimonio a Phoebe⁴⁰, antes de aceptar ella le pide que le demuestre que es bueno tomando una poción que elimina su parte demoniaca.

⁴⁰ Capítulo 8, temporada 4. *Black as Cole*. (Negro como Cole)

Durante esta temporada continúan los viajes en el tiempo: Paige va al pasado para conocer a sus padres adoptivos el día en que murieron en un accidente automovilístico⁴¹; todas viajan a una vida pasada, durante la Edad Media, en la que Paige era una bruja malvada⁴²; e incluso entran a un mundo creado en la mente de Piper⁴³.

La Fuente es aconsejada por *La Vidente* para atacar a *Las Hechiceras*; para salvarlas Cole se convierte en demonio nuevamente y ayuda a acabar con ella pero absorbe sus poderes⁴⁴. Estos poderes en Cole se incrementan, por lo que debe evitar que su boda con Phoebe se lleve a cabo en la Iglesia y terminan casándose en una capilla dentro del mausoleo⁴⁵, lo que asegura que su boda se realice bajo el influjo del mal. También, *La Vidente* efectúa un ritual de fertilidad⁴⁶ para que Phoebe quede embarazada con el hijo de *La Fuente*, el ser mágico más poderoso del mundo. Paige desconfía de Cole e intenta convencer a sus hermanas de que éste sigue siendo un demonio, pero ninguna le hace caso.

Phoebe se muda a vivir con Cole, quien toma el control del Inframundo, y por estar embarazada de él, se convierte en la reina del mal, controlando ahora a todos los demonios, además de tener poderes nuevos como la tele transportación y lanzar fuego⁴⁷. En su vida normal consigue trabajo como columnista en un periódico local, *The Mirror Bay*. Al ser obligada a decidir entre Cole y sus hermanas, y luego de enterarse que *la Vidente* le daba a beber una poción para eliminar su parte buena, Phoebe escoge su destino como bruja y juntas, las tres hermanas, destruyen a Cole⁴⁸. *La Vidente* roba al niño no nacido de Phoebe para convertirse ella en *La Fuente*, pero al no controlar sus poderes y con el *Poder de Tres*, es derrotada.

En el final de la cuarta temporada⁴⁹ aparece en la casa de las hermanas un *Ángel del destino*, ofreciéndoles la posibilidad de dejar de ser brujas y tener una

⁴¹ Capítulo 10, temporada 4. *A Paige from the Past. (El pasado de Paige)*

⁴² Capítulo 6, temporada 4. *A Knight to Remember. (Un caballero para recordar)*

⁴³ Capítulo 7, temporada 4. *Brain Drain. (Lavado de cerebro)*

⁴⁴ Capítulo 13, temporada 4. *Charmed and Dangerous. (Encantadas y peligrosas)*

⁴⁵ Capítulo 15, temporada 4. *Marry-Go-Round. (Matrimonio a su modo)*

⁴⁶ Capítulo 16, temporada 4. *The Fifth Halliwell. (El quinto malo)*

⁴⁷ Capítulo 19, temporada 4. *We're Off to See the Wizard. (Vamos a ver al mago)*

⁴⁸ Capítulo 20, temporada 4. *Long Live the Queen. (Qué viva la reina)*

⁴⁹ Capítulo 22, temporada 4. *Whitch Way Now. (Cacería de brujas)*

vida normal, como compensación por haber eliminado a *La Fuente*. Piper y Phoebe piensan en aceptar la oferta y Paige se opone. El espíritu de Cole contacta a Phoebe desde el limbo de los demonios para pedirle que lo ayude a salir de ahí, pero ella se niega por lo que él toma los poderes de otros demonios y escapa de ahí. Cuando las hermanas deben tomar una decisión final cambian de parecer por considerar el bien que pueden seguir haciendo y deciden permanecer siendo brujas. El *Ángel del destino* les anuncia que Piper está embarazada.

Quinta temporada, madurez.

Esta temporada se inicia luego de un periodo de inactividad demoniaca por lo que en sus vidas normales Piper y Leo se encuentran preparándose para la llegada de su hija; Phoebe es ahora una columnista famosa y comienza los trámites de divorcio de Cole; Paige, por su parte, es promovida a trabajadora social aunque después renuncia para concentrarse en la magia. A partir de ahora las hermanas estarán más centradas y serán más precavidas al momento de enfrentarse a los demonios por el peligro de que algo les pueda suceder a ellas o al bebé de Piper.

Al igual que en las primeras temporadas, las hermanas se verán envueltas en una serie de casos sobrenaturales en cada uno de los capítulos, desde tener que salvar a una sirena⁵⁰, salvar a los duendes⁵¹, vivir sus propias versiones de los cuentos de hadas⁵², convertirse en una momia⁵³, entrar en sus propias pesadillas⁵⁴, hasta transformarse en superheroínas⁵⁵ o diosas griegas⁵⁶.

Cole regresa de la muerte y trata de convencer a todos de que ahora es bueno y, además, evitar que Phoebe se divorcie de él, mientras que Piper se da cuenta que su hijo, no nacido, tiene poderes como curar o protegerla. Paige por su parte debe empezar a relacionarse con su abuela, pues ella les ayuda a resolver algunos conflictos mágicos, además de que le asignan a su primer protegido como *Guía Blanco*, Sam, su padre. A la mitad de la temporada aparecen *Los Avatares*,

⁵⁰ Capítulo 1 y 2, temporada 5. *A Witch's Tail. (Una bruja sirena)*

⁵¹ Capítulo 17, temporada 5. *Lucky Charmed. (El amuleto de la suerte)*

⁵² Capítulo 3, temporada 5. *Happily Ever After. (Y vivieron felices por siempre)*

⁵³ Capítulo 10, temporada 5. *Y Tu Mummy También. (Y tu momia también)*

⁵⁴ Capítulo 15, temporada 5. *The Day The Magic Died. (Cuando la magia desapareció)*

⁵⁵ Capítulo 5, temporada 5. *Whitches in Tights. (Las súper brujas)*

⁵⁶ Capítulo 22-23, temporada 5. *Oh My Goddesses. (¡Oh, por dios!)*

un grupo mágico con el poder de manipular el tiempo y el espacio, que buscan a Cole para que se convierta en uno de ellos; él desesperado por no poder estar con Phoebe, a pesar del amor que le tiene, busca la manera de acercarse a ella destruyendo a sus hermanas; Paige lo descubre y juntas, con el *Poder de Tres*, terminan con él para siempre⁵⁷.

Piper da a luz, bajo una profecía que marcaba el nacimiento de un bebé doblemente poderoso, a un niño al que llaman Wyatt Matthew Halliwell⁵⁸, rompiendo la tradición de nombrar con la letra 'P' a los descendientes. Tiempo después, la abuela realiza una iniciación *Wicca* para Wyatt para que reciba la protección de todas las matriarcas de la familia.

En el final de la temporada son liberados *Los Titanes*, antiguos dioses griegos que matan a varios de *Los Ancianos* por haberlos encerrado, Leo debe convertirse en Anciano y dejar de tener a su cargo a las hermanas, lo cual coincide con la llegada de un nuevo *Guía Blanco* proveniente del futuro, Chris Perry; aunque las hermanas tienen dudas sobre él, las ayuda a vencer a *Los Titanes*. Finalmente, Leo evita el sufrimiento de Piper pues ambos saben que no volverán a verse ahora que él es un Anciano.

Sexta temporada, mirando al futuro.

Al principio de la sexta temporada las hermanas, por órdenes de Chris, se encuentran combatiendo a todos los demonios posibles para proteger a Wyatt del mal que lo está buscando. Phoebe se ha convertido en una celebridad, tanto en la televisión como en su columna del periódico y empieza una relación con su jefe, Jason; Paige busca un empleo pero sólo consigue trabajos temporales y se enamora de Richard, un inocente al que salvan; mientras, Piper se encuentra hechizada por Leo, lo que la hace estar siempre de buen humor y sin poder expresar su dolor; este hechizo se rompe y finalmente Piper debe aceptar la nueva condición sin ver a Leo.

Phoebe adquiere un nuevo poder, la empatía, con el que puede sentir las emociones de las demás personas, como el dolor, la alegría, el amor, el odio,

⁵⁷ Capítulo 12, temporada 5. *Centennial Charmed. (Centésimo cumpleaños)*

⁵⁸ Capítulo 15, temporada 5. *The Day the Magic Died. (Cuando la magia desapareció)*

entre otros. En esta temporada los elementos mágicos predominan, regresan las misiones individuales, pues las hermanas se convierten en *Valquirias* para rescatar a Leo⁵⁹, deben salvar a un inocente de una pelea entre familias mágicas⁶⁰, proteger la espada *Excalibur*⁶¹, e incluso convertirse en *Mata Hari*⁶².

Los saltos en el tiempo también son importantes durante esta temporada, pues las hermanas viajan al pasado para resolver algunos problemas mágicos, mientras Chris va del presente al futuro o al pasado. Leo sospecha de Chris, pues hay muchas señales de que se trata de alguien malo, pero siempre ayuda a las hermanas; finalmente, Chris explica que viene del futuro para proteger a Wyatt de volverse malvado.

Jason y Phoebe finalizan su relación tiempo después pues él no acepta que ella sea una bruja; Piper tiene problemas pues Wyatt utiliza sus poderes mágicos en la escuela. Las hermanas se enteran de la existencia de la *Escuela de Magia*, creada por *Los Ancianos* para educar a las nuevas generaciones de brujos, pues deben ayudar a protegerla. Phoebe tiene una premonición sobre el futuro de las hermanas, en la que ve a Piper con dos hijos, a Paige como maestra en la escuela de magia y a ella embarazada; así descubre que Chris es hermano de Wyatt⁶³. Con la separación de Piper y Leo, la existencia de Chris no está asegurada, por lo que Phoebe y Paige logran reunirlos después de la celebración por el primer año de Wyatt. Piper descubre que Chris es su hijo, pero decide no decirle nada a Leo⁶⁴.

En esta temporada, las hermanas nuevamente son descubiertas usando sus poderes y grabadas en video por una agente de policía que investiga los casos sin resolver en los que aparecen sus nombres; *Los Limpiadores*, un grupo mágico dedicado a evitar que la magia, en todas sus formas, sea descubierta cambian los acontecimientos y Darryl es condenado por asesinato, por lo que las hermanas deben ir al *Tribunal Mágico* en el que son juzgadas por todas las veces

⁵⁹ Capítulo 1 y 2, temporada 6. *Valhalley of The Doll Part 1-2. (El valle de las muñecas)*

⁶⁰ Capítulo 5, temporada 6. *Love's a Witch. (El amor es brujería)*

⁶¹ Capítulo 8, temporada 6. *Sword and The City. (La espada en la piedra)*

⁶² Capítulo 13, temporada 6. *Used Karma. (Un karma usado)*

⁶³ Capítulo 14, temporada 6. *The Legend of the Sleepy Halliwell. (La leyenda del jinete sin cabeza)*

⁶⁴ Capítulo 16, temporada 6. *The Courtship of Wyatt's Father. (El cortejo del padre de Wyatt)*

en que expusieron la magia a ser descubierta, además de las veces que la emplearon para ganancias personales. Al final son absueltas pero a Phoebe le quitan los poderes activos debido a su mal uso⁶⁵.

A partir de este momento se conoce un enemigo recurrente, Gideon, un *Anciano* y director de la *Escuela de Magia*, pues es él quien a través de otros demonios, intenta en varias ocasiones atacar a las hermanas; él es la amenaza que Chris llegó a detener, pues intenta eliminar a Wyatt porque lo considera un peligro para la comunidad mágica y el *Gran Bien*, pero como no puede matarlo pretende convertirlo en malo.

En el final de esta temporada Gideon intenta matar a Wyatt por lo que altera el orden del mundo, enviando a Chris y Leo a un mundo paralelo malvado; y poniendo a Chris y Leo malvados en el mundo del bien; las hermanas también visitan ese mundo paralelo lo que rompe el equilibrio en ambos mundos. Gideon secuestra a Wyatt y mata a Chris. Leo se da cuenta que lo único que puede restaurar el orden en ambos mundos es cometer un gran mal, por lo que mata a Gideon. Finalmente, Piper da a luz a un niño al que nombran Christopher Perry Halliwell⁶⁶.

Séptima temporada, la utopía.

Con la muerte del *Anciano* Gideon, las hermanas se encuentran en un periodo sin ataques mágicos; dos meses en los que se han dedicado a cuidar a Wyatt y Chris, hasta que Leo intenta encontrar a Barbas, el *Demonio del Miedo* y a quien las hermanas se han enfrentado en ocasiones anteriores. Leo lo encuentra pero el demonio lo embruja para que mate a otro *Anciano*, Zola. Finalmente las hermanas eliminan al demonio Barbas una vez más, iniciando así un nuevo periodo de lucha contra el mal

En sus vidas normales Phoebe continúa con su trabajo en el periódico y comienza una relación con su nuevo jefe, Leslie, quien se convierte en su escritor fantasma para que ella pueda dedicarse a otras cosas, como la magia. Por otra parte, con la muerte del director, la *Escuela de Magia* está por cerrar así que

⁶⁵ Capítulo 19, temporada 6. *Crimes and Witches Demeanors*. (Crímenes y delitos de las brujas)

⁶⁶ Capítulo 22 y 23, temporada 6. *It's a Bad, Bad, Bad World 1-2*. (Es un mundo muy malo)

Paige es propuesta para dirigirla y evitar que sea cerrada, además de empezar un romance con el oficial de policía Kyle Brody, quien llega para investigarlas luego de algunos sucesos inexplicables.

Los eventos mágicos siguen ocurriendo, en esta ocasión Piper y Leo se convierten en dioses hindúes⁶⁷ o son convertidos en miniaturas y enviados a una casa de muñecas, Phoebe se convierte en *Lady Godiva*⁶⁸, mientras Paige y Kyle entran en un libro con una historia de detectives ambientada en los años veinte⁶⁹; De la misma manera continúan los saltos en el tiempo, en esta ocasión con los piratas al siglo XVIII, a la época en que las hermanas eran adolescentes, a un cabaret de 1899; la llegada de Wyatt 'del futuro' y la visita a mundos paralelos. Esta temporada está marcada por una serie de cambios que obligan a las hermanas a tomar decisiones sobre su vida mágica; la vida personal sigue siendo permeada por las acciones que les ocurren en la vida como brujas.

La iniciación *Wicca* de Chris es realizada por la abuela, Penny. Víctor y Patty también están presentes por lo que Wyatt siente celos de Chris. Leo deja de ser un Anciano pues luego de la desaparición de Zola, empiezan a desconfiar de él y temen el surgimiento de un nuevo poder. A la mitad de esta temporada reaparece un grupo al que las hermanas deben enfrentarse, *Los Avatares*, quienes buscan *la Utopía*, un mundo en equilibrio, donde no haya más batallas entre el bien y el mal. Leo se convierte en uno de ellos, mientras que el agente Brody se enfoca en acabarlos pues asesinaron a sus padres; Piper y Phoebe desconfían de él pues sabe mucho sobre magia.

Luego de una premonición en la que Phoebe ve un mundo sin demonios, las hermanas consideran ayudar a crear *la Utopía*⁷⁰; *los Ancianos* descubren que Leo se convirtió en *Avatar* e intentan destruirlo, pero él tiene poderes más fuertes por lo que *Los Ancianos* deciden revivir al demonio Zankou para que les ayude a terminar con el grupo de *Avatares*. Para completar la transformación del mundo en *la Utopía*, *Los Avatares* ponen a dormir a todos en el mundo, mientras las

⁶⁷ Capítulo 1, temporada 7. *A Call To Arms. (Un llamado a las armas)*

⁶⁸ Capítulo 2, temporada 7. *It's a Bad, Bad, Bad World 1-2. (Es un mundo muy malo)*

⁶⁹ Capítulo 8, temporada 7. *Charmed Noir. (En blanco y negro)*

⁷⁰ Capítulo 10, temporada 7. *Witchness Protection. (Testigo protegido)*

hermanas se encargan de destruir a los demonios que todavía están vivos. El agente Brody utiliza una poción para matar a un *Avatar* y éste logra asesinarlo también. *La Utopía* se logra, pero *los Avatares* están débiles por la muerte de uno de ellos⁷¹, en ese momento Leo se da cuenta que los miembros de este grupo están dispuestos a asesinar a cualquiera que consideren una amenaza para su nuevo orden, por lo que decide detenerlos dejándose destruir. Las hermanas obligan a *los Avatares* a regresar el tiempo antes de la creación de *la Utopía* con lo que restauran el orden normal de las cosas; éstos se dan cuenta que la humanidad no está preparada para recibirlos y deciden esperar a otro tiempo en el que puedan lograr los cambios que se proponen.

Una vez restaurado el orden normal de las cosas, Leo vuelve a la vida pero *los Ancianos* buscan su castigo por haberse convertido en *Avatar*, así que lo ponen a prueba, borran su memoria para que él escoja entre ser un *Anciano* o regresar con su familia, él escoge lo segundo y es convertido en humano, sin poderes.

En el final de temporada⁷² la inspectora Sheridan llega a la casa con una cámara oculta para investigar a las hermanas, pero es asesinada en el ático por el demonio Zankou quien se apoderó de la casa y el *Nexus*, el poder que tiene la casa de las hermanas debido a su ubicación geográfica; la muerte de la inspectora provoca que el FBI llegue a la casa, las hermanas se dan cuenta de que no tienen manera de salvarse de ser descubiertas por lo que le entregan a Wyatt y a Chris a Víctor, su padre, y las tres, utilizando uno de los poderes de Prue, la proyección astral, pueden aparecer en la casa y lanzar el hechizo que destruye al demonio Zankou, lo que produce una explosión en la cual nadie sobrevive. Leo, que hasta ese momento no estaba presente, acude a ver qué ha ocurrido cuando aparecen tres mujeres que resultan ser Piper, Phoebe y Paige con apariencias distintas.

Octava temporada, la batalla final.

La temporada final se inicia con el funeral de las hermanas⁷³, en el que ellas están

⁷¹ Capítulo 12, temporada 7. *Extreme Makeover: World Edition*. (Un intento por cambiar el mundo)

⁷² Capítulo 22, temporada 7. *Something Wicca This Way Goes*. (¿A dónde van las brujas buenas?)

⁷³ Capítulo 1, temporada 8. *Still Charmed and Kicking*. (Aun hechiceras y coleando)

presentes, pero bajo apariencias completamente diferentes. A pesar de lo que ha ocurrido, ellas tienen el deseo de seguir con sus vidas así que para evitar cambiar de apariencia constantemente toman identidades permanentes, y se hacen pasar por primas de las hermanas Halliwell; para ello realizan un hechizo que altera la forma en que las otras personas las ven. Piper se convierte en Jenny Bennet, Phoebe en Julie Bennet, Paige es Jo Bennet y Leo en Louis.

Paige no puede dejar su mitad de *Guía Blanco* y se encuentra con una joven bruja llamada Billie Jenkins, quien tiene el poder de la telequinesis y que se convierte en su protegida; además de empezar a intentar nuevos empleos hasta que regresa a la *Escuela de Magia*. Phoebe vuelve a su trabajo en el periódico y ahí conoce a Dex Lawson con quien empieza a salir.

Durante esta temporada las hermanas deben lidiar con sus nuevas personalidades para combinarlas con la vida que hasta ese momento habían tenido, intentando no ser descubiertas. Además, las hermanas trabajan con Billie para enseñarle lo importante de ser bruja y que aprenda a dominar sus poderes. Luego de un tiempo las hermanas, cansadas de fingir que habían muerto, deciden volver a sus verdaderas identidades por lo que se presentan frente a un agente de policía, quien cuenta a la prensa que el gobierno fingió la muerte de las hermanas para protegerlas pues se encontraban ayudando en una investigación. Estos acontecimientos son una serie de cambios y ajustes, para perfilar la serie hacia el final de la historia.

Las relaciones amorosas de cada una de ellas cobran mayor importancia durante esta temporada, Phoebe se casa con Dex por accidente, debido a un hechizo de Billie, aunque después terminan y se divorcian a pesar de que él entendiera y aceptara que ella fuera bruja. Paige comienza a salir con Henry Mitchel, un oficial de libertad condicional que conoce al salvar a un inocente. Piper debe salvar a Leo de la muerte por lo que recurre a *los Avatares* y a *los Ancianos*, aunque es el *Ángel del destino* quien decide no matarlo, se lo lleva mientras las hermanas se encargan de detener al *Poder Supremo* que está tras ellas. Nuevamente las vidas normales se relacionan con la vida mágica, Paige le revela su secreto a Henry con quien termina casándose, mientras que Phoebe se

enamora de Cupido, que llega para ayudarla a recuperar su confianza en el amor.

Los poderes de Billie aumentan y obtiene el de la proyección astral, con el que puede encontrar a su hermana, Christy, quien trabaja para *La Tríada*, que se ha reconstituido y busca el *Poder Supremo* para acabar con *Las Encantadas*. Las hermanas matan a dos integrantes de *La Tríada* y el tercero, Candor, logra escapar. Candor y Christy buscan acabar con las hermanas pero luego de que se descubre que él mató a sus padres, Billy y Christy se unen para acabar con él. Las hermanas Jenkins son el *Poder Supremo*.

Christy intenta convencer a Billie de unirse para destruir a *Las Hechiceras* a lo que finalmente acepta; la comunidad mágica se enfrenta a Piper, Phoebe y Paige, por lo que ellas deben huir al inframundo. El plan de *La Tríada* es destruir a las Halliwell, después a las hermanas Jenkins y finalmente a todas las brujas para poder resurgir. Christy y Billie se unen y convocan al *Vacío* para tener mayores poderes; *Las Hechiceras* hacen lo mismo y con este poder matan a *La Tríada*. Las Halliwell y las Jenkins se enfrentan en la casa, en esta batalla la casa es destruida y Piper y Billie son las únicas sobrevivientes⁷⁴. El *Ángel del destino* aparece con Leo pues éste no era el final que esperaba. Piper y Leo, inician un viaje por el tiempo para intentar salvar a sus hermanas, primero al pasado y luego al futuro, hasta que con la ayuda de Patty y Penny y la unión de sus poderes, evitan la batalla entre las hermanas Halliwell y las Jenkins, derrotan a *La Tríada* y a Dumain, el demonio que se encontraba detrás de todos estos conflictos. Billie regresa con *Las Hechiceras* y trata de convencer a su hermana Christy de que se una a ellas, pero ésta al sentirse traicionada trata de matar a Billie; ambas se enfrentan, Billie le devuelve el ataque y la mata.

Al final de la temporada, y de la serie, las hermanas consiguen unas vidas normales alejadas de los demonios y el mal. Phoebe se casó con Cupido y tuvo tres hijas; Piper fundó su propio restaurante y crió a sus dos hijos junto con Leo, quien volvió a dirigir la *Escuela de Magia*; Paige, por su parte, siguió con Henry y tuvo unas gemelas y un niño, además de continuar como *Guía Blanco* de nuevas

⁷⁴ Capítulo 21, temporada 8. *Kill Billie Vol. 2*.

generaciones de brujas⁷⁵.

Estructura de la serie.

Una vez que se conoce toda la historia, y algunos de los acontecimientos más importantes ocurridos a lo largo del desarrollo de la serie, es posible identificar varias estructuras narrativas. Para entenderlas es necesario definir algunos conceptos que permitirán un mayor acercamiento a nuestro objeto de estudio. Uno de estos conceptos es el de la *enunciación*, entendida como el proceso mediante el cual se da sentido a un *enunciado*, “una cadena de palabras, frases u oraciones unidas por principios de coherencia”⁷⁶ que otorgan al texto su unidad. Pero, ¿de qué sirve hablar de enunciado y enunciación cuando analizamos un audiovisual? “Considerar el plano como equivalente de un enunciado, es, [...] autorizarse a analizarlo en los mismo términos que cualquier otro relato.”⁷⁷

En la serie de televisión estas frases y oraciones, a las que se refiere el enunciado, pueden ser entendidas como los elementos que forman el audiovisual y que permiten que éste se estructure. Podemos entonces, hablar de una *acción dramática*:

[...] si bien significa básicamente movimiento y actividad, implica también, como base, desarrollo y crecimiento en progresión; es el suceso mismo, continuo y siempre más importante que el anterior, que ocurre frente al público, está intrínsecamente ligada a la intensidad, gradual y evolutiva, hasta el clímax del texto dramático.⁷⁸

En su calidad de texto dramático, en la serie, se pueden identificar diferentes elementos relacionados con esta acción dramática, pues ésta se entiende como la característica de los textos que da sentido a la anécdota que se está narrando; la acción también unifica los acontecimientos en el relato, y los convierte en una unidad, la obra:

⁷⁵ Capítulo 22, temporada 8. *Forever Charmed. (Por siempre Charmed)*

⁷⁶ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, p. 21.

⁷⁷ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, p. 30.

⁷⁸ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, 43-44 pp.

La acción es el elemento primordial dramático mediante el cual se sintetiza la historia, corta o interminable, en el espacio y en el tiempo escénicos; opera como un medio de interrelación; es invariablemente un principio transformador y dinámico que pasa en *crescendo*, de una situación a otra, produciendo la ilación lógico-temporal de diferentes estados y de diferentes tiempos. Da unidad a una situación de principio con una situación de final.⁷⁹

Entender la acción dramática sirve, entonces, para entender cómo se hilan los acontecimientos del relato en el tiempo, habla de una acción y su preparación para la siguiente. Esta característica es una marca importante sobre la construcción del drama, pues se refiere a la progresión que existe y responde a una pregunta determinada: “¿qué es lo que va a ocurrir ahora?”⁸⁰

La acción dramática nos lleva a revisar otro concepto, la dinámica general de la obra u *ordenamiento del drama clásico*, en el que es posible identificar cuatro movimientos fundamentales: *planteamiento*, *desarrollo*, *clímax* y *conclusión*. Si bien este ordenamiento funciona para algunas obras, no puede ser aplicado de manera general, pues existen algunas obras en las que este orden es alterado.

En el *planteamiento* se hace la presentación de los personajes, el lugar y el tiempo en el que ocurren las acciones, “alude a una parte de los antecedentes; es decir a la parte de la historia que quedó atrás”⁸¹, puede ser que no se muestre, se dé por hecho o forme parte de una narración previa. El *desarrollo* implica la evolución de los acontecimientos, el arranque de las acciones; en este nivel ocurren las revelaciones que resultan pertinentes para que los personajes puedan resolver algún conflicto. En el *clímax* o punto climácico⁸², la situación a la que se enfrentan los personajes llega al punto máximo, “esta máxima intensidad de la acción, precisa de un corto lapso posterior para descender gradualmente”⁸³, para llegar finalmente a la *conclusión*, en la que se puede observar el final de la historia o de la acción dramática; en este punto se dan las soluciones a los problemas a

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Ariel Rivera, *op. cit.*, p. 50.

⁸² No debe confundirse *climácico* con *climático* pues el primero se refiere al *clímax*, mientras que el segundo al *clima*. ‘Clímax’ en Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, <http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=clim%E1cico> [Consulta en línea, 2 de marzo de 2011]

⁸³ Ariel Rivera, *op. cit.*, p. 55.

los que se enfrentaron los personajes, y con esto puede darse paso al fin de la historia o al desarrollo de nuevos acontecimientos.

En *Charmed*, es posible identificar cómo se presentan estos cuatro movimientos en diferentes niveles del relato; la serie presenta este esquema del drama clásico en cada capítulo, ya que parte de una situación específica, hay un desarrollo del conflicto y una conclusión del mismo; algunos temas requieren de un conjunto de capítulos para su desarrollo y conclusión. Esto es posible identificarlo también en cada temporada, la cual tiene, a su vez, un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. Y, al tomar la totalidad de la serie como objeto de estudio, también pueden reconocerse estos movimientos dramáticos a lo largo del relato. Entonces, estas acciones dramáticas pueden encontrarse en: cada capítulo, un conjunto de capítulos, cada temporada y en la totalidad de la serie.

Capítulo como unidad.

La primera de estas estructuras y que podría ser considerada como unidad primaria, es el ordenamiento de cada capítulo. En las series de televisión la acción dramática está relacionada con el ordenamiento de los elementos que forman un episodio; Francisco Javier Gómez Tarín e Iván Bort Gual afirman que la mayoría de las series de televisión norteamericanas, producidas después de 1999, cumple con características comunes, entre ellas el ordenamiento de las partes que componen cada capítulo, éste lo presentan de forma esquemática.



Fig. 1: Esquema genérico de la estructura de un episodio de una serie

El esquema anterior es una reelaboración que he hecho del cuadro que presentan Gómez Tarín y Bort Gual, en el que muestran los elementos que conforman un capítulo de una serie de televisión. Los autores, diferencian los elementos que forman parte de la diégesis, es decir, el mundo en el que se encuentran los personajes, en el cuál se desarrollan sus funciones y los acontecimientos, generalmente pertenecientes a la ficción; y los elementos extradiegéticos, que se encuentran fuera de la historia, ubicados en el nivel del *paratexto*, categoría referente a la transferencia textual y que abordaremos más adelante.

El primer elemento que destacan, aunque señalan que no aparece en la totalidad de las series, es el que he denominado *Recapitulación* y consiste en un breve regreso a los acontecimientos más destacados de episodios anteriores, útil para poner al espectador en contexto:

Como consecuencia del auge en la complejidad de las tramas y la multiplicidad de historias presentadas, es muy común que cada episodio se inicie con un breve resumen con un montaje estratégicamente orquestado para situar al espectador con toda la información mínima necesaria para abordar el nuevo capítulo.⁸⁵

Estas recapitulaciones duran un minuto aproximadamente, y su característica principal consiste en el montaje, en el que se presentan de manera muy rápida planos de diferentes episodios, “incluso yuxtaponiendo líneas de diálogo modificadas respecto al original”⁸⁶, con el fin de mostrar situaciones ocurridas con anterioridad y que continuarán desarrollándose o que, una vez concluidas, tienen repercusión en el capítulo en cuestión. Funciona en ese sentido como una ayuda para el espectador porque le brindan información que le permitirá comprender en qué punto de la historia se inicia el capítulo.

⁸⁴Francisco Javier Gómez Tarín e Iván Bort Gual, *Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada*, Universitat Jaume I. Castellón, p. 12. Reelaboración propia.

⁸⁵ Francisco Javier Gómez Tarín e Iván Bort Gual, *loc. cit.*

⁸⁶ *Idem.*

El siguiente elemento es el que he denominado *Planteamiento*, el cual consiste en un bloque breve, generalmente no mayor a los 10 minutos, en el que se presenta el inicio de la acción, se muestra a los personajes que intervendrán y la situación a la que éstos se verán enfrentados. Dicen Gómez y Bort que se trata de los “primeros minutos de episodio –a los que también suele hacerse alusión, de manera menos científica, como prólogo–”⁸⁷ y que presentan “el planteamiento de una historia colateral, introduciendo un nuevo conflicto o ampliando el de alguna de las subtramas”⁸⁸. Este *Planteamiento* se encuentra, en la estructura del episodio, entre la *Recapitulación* y la *Entrada*.

En la *Entrada*, que se encuentra fuera de la ficción del episodio, se hace la presentación de los actores y las imágenes son acompañadas por una pista de audio que identifica al programa: la rúbrica. Los elementos que la conforman dependen del estilo particular de la serie.

El siguiente elemento dentro del episodio es el *Desarrollo*, el “cuerpo del capítulo”; su contenido es variado pues se ajusta a las situaciones mostradas durante el *Planteamiento*. Es aquí donde las acciones toman su curso, los personajes intentan cumplir sus objetivos y para ello se enfrentan a los antagonistas; se enfrentan a distintos obstáculos, llegan al clímax de la situación, y finalmente resuelven los conflictos; hacia el final de esta sección los acontecimientos descienden para perfilarse hacia la conclusión del episodio. Generalmente está dividido en tres o cuatro bloques de 10 minutos, cada uno de estos termina con un fundido negro para permitir la inserción de los anuncios publicitarios al ser transmitidos por televisión. En los casos de las series de televisión que se distribuyen para su venta en DVD estos cortes continúan, funcionando sólo como una pausa en el relato.

Hacia el final del capítulo, y como enlace entre el *Desarrollo* y los *Créditos finales*, se encuentra la *Salida previa*; Gómez y Bort lo identifican de la siguiente manera:

⁸⁷ Gómez Tarín y Bort Gual, *op. cit.*, p.14. Otros autores llaman *teaser* a esta parte del episodio. Pamela Douglas, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, p.137.

⁸⁸ Gómez Tarín y Bort Gual, *op. cit.*, 14-15 pp.

Algunas de las series, [...] –y no necesariamente del nuevo milenio–, presentan lo que podríamos llamar un *pre-ending*, es decir, un texto justo después del fundido o corte a negro de la última imagen del episodio. Este instante –territorio de un par de segundos exclusivo del rótulo “*Executive Producer*” y en cierto modo una fuerte marca enunciativa autoral [...] tras un breve silencio y la pantalla en negro, se dispone a continuación el *ending* propiamente dicho.⁸⁹

En ésta aparecen únicamente los nombres de los productores de la serie, tanto productor general como del productor ejecutivo. El último elemento de esta estructura son los *Créditos finales*, el momento en el que se presenta el nombre de cada uno de los demás integrantes del equipo de producción del capítulo y de todos aquellos que participaron en la realización de éste. Gómez y Bort hacen notar una particularidad de estos créditos finales en las series de televisión:

[...] en lugar del típico *scroll* cinematográfico con el texto subiendo, en todas las series dramáticas televisivas norteamericanas –y es un hecho curioso que no haya innovación ni ruptura alguna en este aspecto– el texto blanco aparece y desaparece por corte sobre el aséptico fondo negro”.⁹⁰

Estos créditos finales no se deslizan en la pantalla sino que aparecen y desaparecen facilitando su lectura; también están acompañados por una pista de audio, que en el mismo sentido de la *Entrada*, le da unidad y la distingue. Además, se suman las identificaciones de la empresa que produce la serie y de quien se encarga de su distribución.

Es indispensable volver a nuestro objeto de estudio para tratar de identificar los elementos que se han descrito previamente. *Charmed* cumple con estos elementos en sus capítulos, salvo por la *Recapitulación*, que a lo largo de toda la serie aparece únicamente en cuatro episodios⁹¹. En estos casos el capítulo previo termina con una pantalla en negro y con el texto en color blanco, en el que se

⁸⁹ *Ibidem*, p. 17. Los autores utilizan términos en inglés para designar estos elementos. *Pre-ending* corresponde a lo que he denominado *Salida previa*, mientras *Ending* corresponde a los *Créditos finales*.

⁹⁰ Gómez Tarín y Bort Gual, *op. cit.*, p.17.

⁹¹ Capítulo 3, temporada 5, *A Witch's Tail (Part II)*. Su duración es de un minuto con 56 segundos.

Capítulo 23, temporada 5, *Oh My Goddess (Part II)*. Duración 52 segundos.

Capítulo 2, temporada 6, *Valhalley of the Dolls (Part II)*. Su duración es exactamente un minuto.

Capítulo 23, temporada 6, *It's a Bad, Bad, Bad, Bad World (Part II)*. Dura únicamente 35 segundos.

señala que la historia ha quedado inconclusa y continuará desarrollándose.

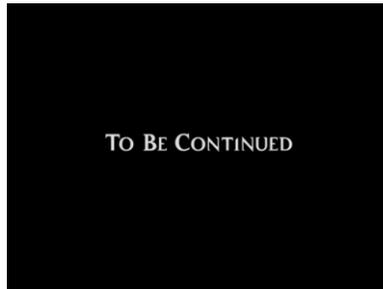


Imagen 1. Continuará. *Charmed*.

El capítulo siguiente comienza con una imagen de identificación de la serie o logotipo y una voz en *off* que dice: “*En el capítulo anterior*”⁹², seguida por fragmentos mezclados del capítulo previo, no necesariamente ordenados cronológicamente:



⁹² En inglés: “*Previously on Charmed*”.



Imágenes 2 a 13. Imágenes que aparecen en una *Recapitulación*. *Charmed*, temporada 6, capítulo 2, *Valhalley of the Dolls Pt.2*.

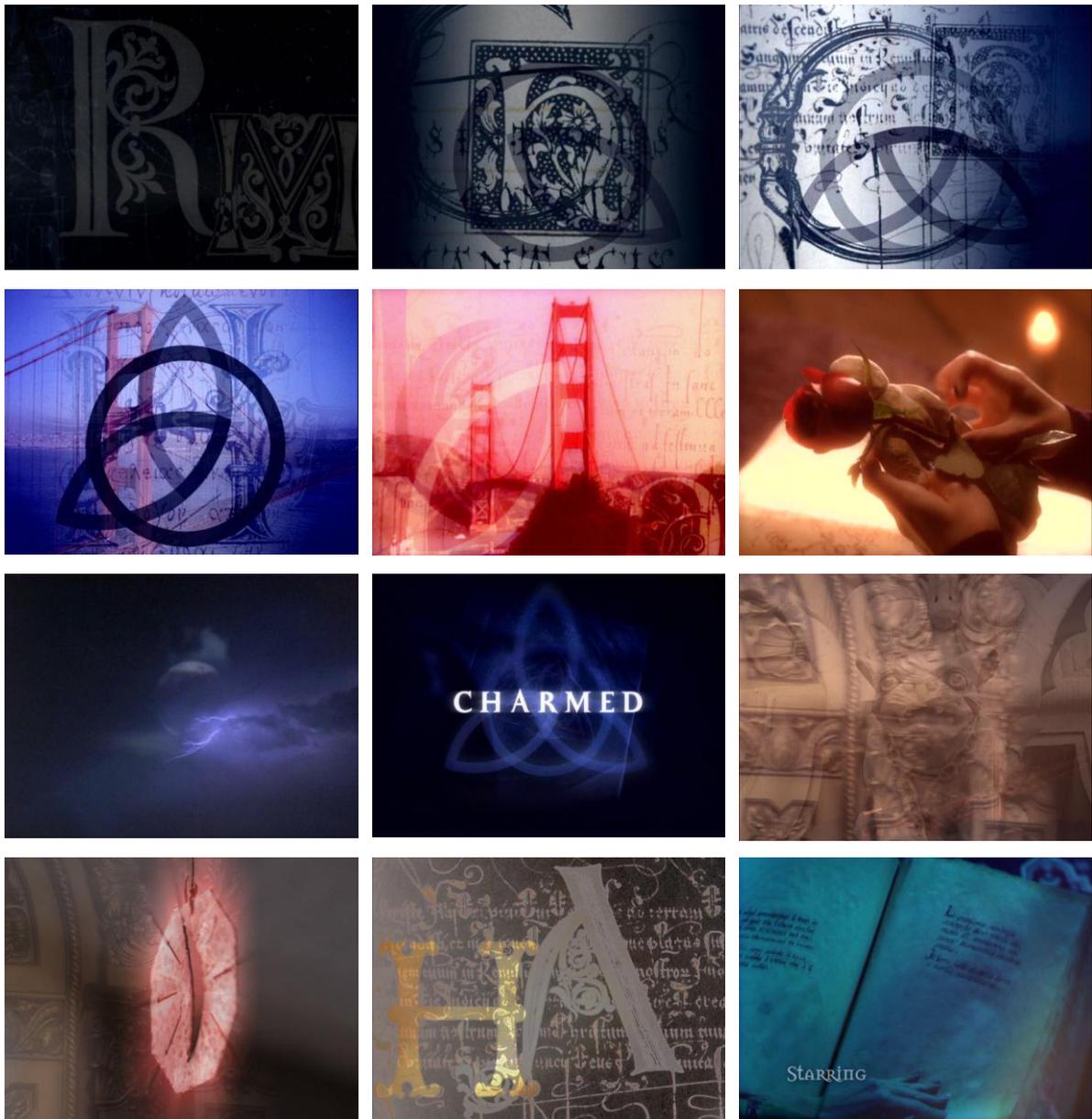
Todos los capítulos de la serie tienen un *Planteamiento*, cuya duración va de los dos a los siete minutos, y que sirve de prólogo; en él se presenta a los personajes que intervendrán en las acciones, ya sean las hermanas, los demonios a los que se enfrentarán o alguna situación que se relacione con la temática que el episodio aborde. Por ejemplo, es común que en el *Planteamiento* les sea encomendado a las hermanas salvar a un inocente, se presente en un primer ataque el demonio que está tras ellas, haya una situación mágica en la que alguna de las protagonistas se vea envuelta, entre otras posibles situaciones.

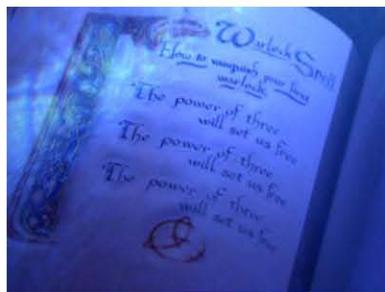
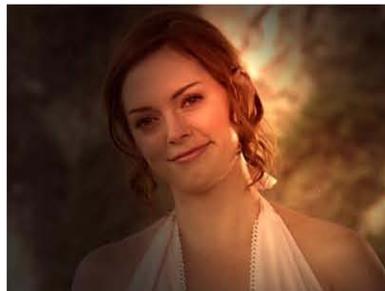
A este elemento le sigue la *Entrada*, que es una sucesión rápida de imágenes, incluidas algunas pertenecientes a diferentes capítulos, y en la que se da una especial importancia en mostrar los rostros de los actores que participan en el capítulo. Durante toda la serie estas imágenes fueron acompañadas de un fragmento de la canción *How soon is now?*, original del grupo británico The Smiths, interpretada por el grupo musical Love Spit Love⁹³. Cada temporada tuvo

⁹³ En la edición en DVD de la octava temporada fue sustituida por una pieza instrumental.

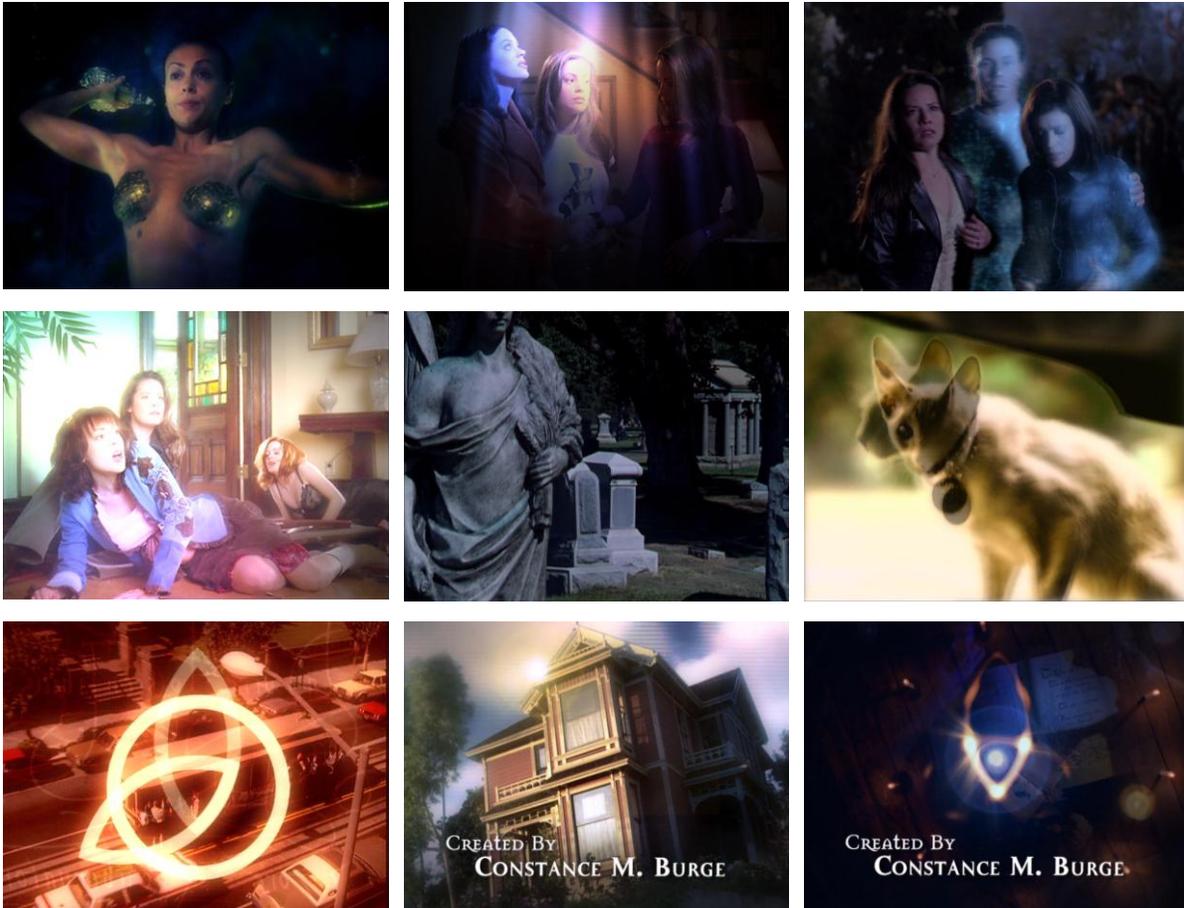
ajustes en las imágenes de la *Entrada* para adaptarse a los cambios de imagen física que vivieron los actores y actrices, pero mantuvieron algunos elementos comunes como las tomas a detalle y los efectos visuales.

El siguiente es un ejemplo, plano por plano, de la *Entrada* utilizada en la serie:









Imágenes 14 a 65. Entrada de *Charmed* utilizada durante la quinta temporada.

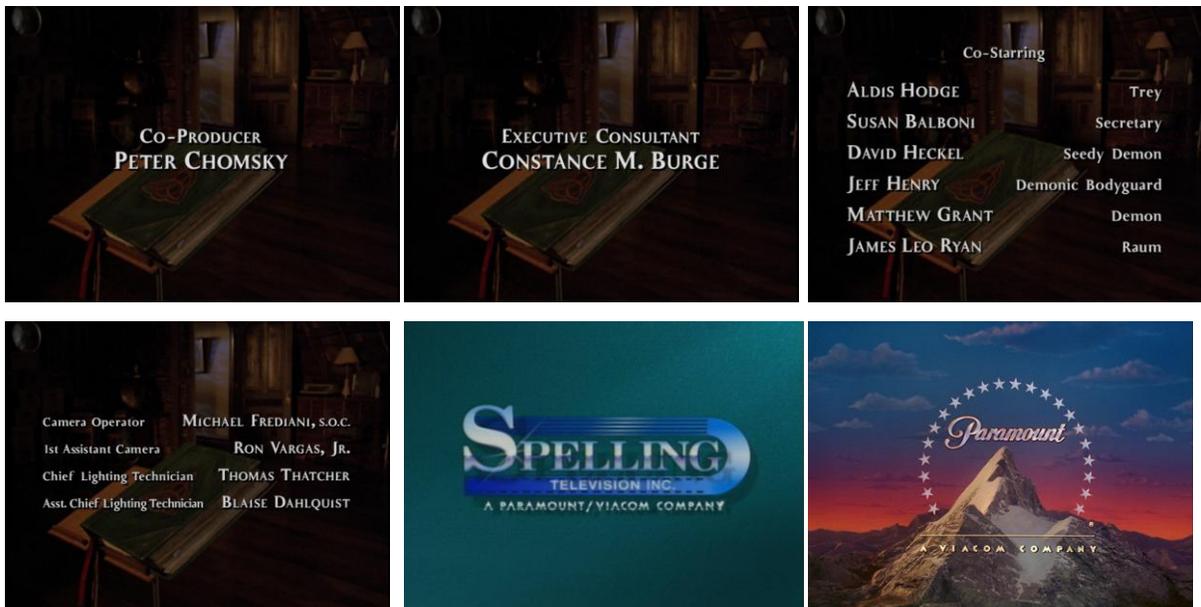
A partir de este momento empiezan a desarrollarse las acciones en el capítulo, la estructura interna de éste depende del tema que se presente y cómo se aborde. Es en este punto donde podemos identificar los elementos de la estructura dramática clásica, pues ya durante el *Planteamiento* se presentó a los personajes y las situaciones a la que se verán enfrentados. Aquí se dan los nudos en la historia, las acciones avanzan y hacia el final del episodio (generalmente los últimos diez minutos) llega el clímax, que es el momento de mayor tensión en el drama, para dar paso al desenlace.

Posteriormente aparece la *Salida previa* que se caracteriza por un fondo negro, sin audio, y en el que aparecen en letras blancas el nombre de los productores de la serie.



Imágenes 66 y 67. Salida previa *Charmed*.

El último elemento del capítulo es el denominado *Créditos finales*, en el que aparece una imagen fija del *Libro de las sombras*, acompañado por una pista de audio, sobre la que van apareciendo los nombres de todas las personas que participaron en la producción y realización del capítulo.



Imágenes 68 a 73. Créditos finales *Charmed*.

Todos estos elementos (*Recapitulación, Planteamiento, Entrada, Desarrollo, Salida previa y Créditos finales*), permiten hablar de una estructura dramática, pues señalan una progresión y unidad, desde la presentación de un tema específico hasta la solución de éste. La unidad está dada también por el tema central del capítulo, en esta serie es común que los acontecimientos con los

que inició el episodio: el rescate de algún inocente, la destrucción de un demonio, la solución a un problema mágico, se resuelvan hacia el final de éste.

Grupo de capítulos como unidad.

No todos los capítulos de *Charmed* concluyen los temas que abordan, lo que obliga a que esta resolución se lleve a cabo en dos o más episodios. Existen, en la serie, capítulos más largos –aquellos cuya duración equivale a dos episodios “sencillos”–, tal es el caso de algunos con los que se inician y terminan varias temporadas, y cuya relación es posible notar desde el título. Por ejemplo:

Charmed Again (Parts I – II) (*Hechiceras otra vez*), temporada 4, capítulos 1 y 2.

A Witch's Tail (Parts I – II) (*Una bruja sirena*), temporada 5, capítulos 1 y 2.

Oh My Goddess (Parts I – II) (*¡Oh, por Dios!*), temporada 5, capítulos 22 y 23.

Valhalley of the Dolls (Parts I – II) (*El Valle de las muñecas*), temporada 6, capítulos 1 y 2.

It's a Bad, Bad, Bad, Bad World (Parts I –II) (*Es un mundo muy malo*), temporada 6, capítulos 22 y 23.

Por otro lado, están los capítulos en los que el tema central se concluye pero en los que se dejan elementos sin resolver, éstos generalmente tienen que ver con aspectos personales de las protagonistas, ya sea porque en su vidas están viviendo algo que implica cierto conflicto y deben encontrar una solución con el tiempo, o bien, porque algún elemento mágico permeó en sus vidas personales y deben descubrirlo, entenderlo y finalmente darle una solución. Algunas de estas uniones entre capítulos se dan a través de personajes secundarios que aparecen en la vida de las hermanas; por ejemplo, los intentos de Leo por casarse con Piper y los obstáculos a los que se ven enfrentados; la llegada de Cole, su relación con Phoebe y su posterior destrucción; *Los Avatares* y su búsqueda de la *Utopía*, son situaciones que requieren de varios capítulos para su desarrollo y es hasta que han transcurrido que se llega a la conclusión.

Temporada como unidad.

Además de las estructuras anteriores y por la relación entre los 22 o 23 capítulos que la conforman, cada temporada presenta una unidad lógica. Existen relaciones, ideas, estética, imágenes, motivos y hasta música recurrente en las temporadas.

A cada temporada podría corresponderle una idea general o un concepto con el que se englobaran los acontecimientos que a lo largo de ella van sucediendo; es decir, la primera temporada corresponde a la iniciación, pues durante un gran número de episodios las actividades de las hermanas se enfocarán en comprender y dominar los poderes que acaban de adquirir; la segunda temporada corresponde a un nivel intermedio, a pesar de que ya conocen sus poderes, éstos continúan aumentando y deben dominarlos, además, durante esta temporada deben aprender a combinar sus vidas normales con sus vidas mágicas; la tercera temporada se trata en mayor parte de una cacería de demonios, es el punto en el que han alcanzado el dominio de sus poderes y buscan acabar con el mayor número de demonios; la cuarta temporada corresponde a un periodo de cambios y reordenamiento, pues en ella se da la sustitución de uno de los personajes principales, (la llegada de Paige luego de la muerte de Prue, implica la reunificación y la enseñanza de lo que Piper y Phoebe ya conocen a la nueva hermana). La quinta temporada está marcada por la madurez, pues las hermanas son más precavidas al enfrentarse a los demonios, además coincide con la llegada del primer hijo de Piper; la sexta temporada está marcada por una mirada constante hacia el futuro, (desde las situaciones personales de cada una de las hermanas hasta la llegada de Chris del futuro); la séptima temporada es la búsqueda de la utopía, coincide con el nacimiento del segundo hijo de Piper, el deseo de las hermanas por encontrar un orden dentro de todo el caos en el que se encuentran y dejar de pelear contra los demonios que las atacan; finalmente, la octava temporada que corresponde, a la idea de que las hermanas deben enfrentar una última batalla en la que terminen con todo el mal, de una vez por todas.

La estética de los personajes también resulta unificadora en este aspecto, pues la imagen física de las actrices principales otorga un sentido unificador a la

temporada; es evidente cómo en las primeras temporadas la forma de vestir, el corte de cabello y el maquillaje que se utiliza es más sobrio, mientras que conforme avanza la serie el tipo de ropa cambia, es más descubierta, de colores llamativos y texturas ligeras, el maquillaje es más cargado y los cambios en el color y corte del cabello son drásticos; estos elementos también tienen que ver con el desarrollo temporal en el que se inscriben, tanto la diégesis como el audiovisual.

Serie como totalidad.

Finalmente, es importante señalar el último nivel de esta estructura, que engloba a todos los demás, pero que por sí mismo tiene un sentido determinado; es la serie en su totalidad. Como hemos visto en niveles anteriores, hay una presentación (las primeras dos temporadas tendrían esta función introductoria), un desarrollo, con uno o varios momentos climáticos para descender y llegar hasta el desenlace en la última temporada; va desde el primer capítulo, con la llegada de las tres hermanas para habitar la casa familiar y en la que reciben sus poderes mágicos, hasta el último capítulo, en el que las tres hermanas ya no pelean contra los demonios, han formado sus propias familias, están casadas, tienen hijos, estos a su vez tienen poderes sobrenaturales y viven de manera armónica sin luchar contra el mal.

Secuencias.

Estas diferentes unidades, identificadas en niveles distintos (capítulo, temporada y totalidad), que conforman la serie pueden ser denominadas *secuencias*, pues se trata de “funciones organizadas cronológica y lógicamente que traducen el paso de un estado inicial a un estado final a través de un proceso dinámico”⁹⁴. En su *Diccionario de narratología*, Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes definen a las secuencias como:

⁹⁴ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, p. 34.

Las unidades narrativas mínimas se organizan en ciclos que el lector reconoce intuitivamente, dado su carácter de bloques semánticamente cohesionados. Se da el nombre de secuencias a esa unidad superior que comprende una sucesión de "átomos" narrativos unidos por una relación de solidaridad.⁹⁵

El concepto de secuencia fue desarrollado por Paul Larivaille, quien haciendo una crítica a otros autores como Lévi-Strauss, Greimas, Brémond y Propp, propone estudiar los textos narrativos a partir de los elementos estructurales y según los acontecimientos en el relato, y propone un esquema con base en cinco aspectos, el esquema canónico:

Una serie de cinco secuencias de estructura idéntica, cada uno se distingue de los demás por su lugar (consecución) y su finalidad (resultado) en el desarrollo general de la historia.⁹⁶

Los cinco aspectos que Larivaille propone son: *Proposición de una tarea, calificación, afirmación, confirmación y glorificación*⁹⁷; Reis y Lopes identifican estos elementos como: *situación inicial, perturbación, transformación, resolución y situación final*, que al ser analizados detenidamente nos parecen similares a los que se encuentran en la estructura del drama clásico. La situación inicial corresponde a la presentación; la perturbación, la transformación y la resolución se relacionan con el desarrollo y el clímax; y la situación final, por su parte, se relaciona con la conclusión. Las secuencias tienen un principio y un final, además, no se encuentran aisladas sino que se integran a un conjunto superior.

Se pueden identificar varios tipos de secuencias según su nivel: "las *microsecuencias lógicas* que constituyen las unidades base de la narrativa y la *macrosecuencia* que articula globalmente el texto".⁹⁸ Además, "por la combinación de secuencias elementales se construyen *secuencias complejas*"⁹⁹.

Con esta terminología es posible analizar cómo se estructura nuestro objeto

⁹⁵ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 223.

⁹⁶ "Une série de cinq séquences de structure identique, chacune se distinguant des autres par sa place (consécution) et sa finalité (conséquence) dans le déroulement global du conte."

Paul Larivaille, "L'analyse (morpho)logique du récit", en *Poétique* no. 19, p. 373.

⁹⁷ "Proposition d'une tâche, Qualification, Affirmation, Confirmation y Glorification".
Ibidem, p. 372.

⁹⁸ García Jiménez, *loc. cit.*

⁹⁹ Reis y López, *loc. cit.*

de estudio, *Charmed*; los capítulos, al ser las unidades básicas, pueden ser considerados como *microsecuencias*, las temporadas serían *secuencias complejas*, y la totalidad de la serie puede ser considerada una *macrosecuencia*.

Bibliografía

- Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática*, Escenología, México, 2001.
- Beeler, Karin y Beeler, Stan, *Investigating Charmed. The magic power in TV*, I.B.Tauris, EE.UU., 2007.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós Comunicación, México, 1996.
- Douglas, Pamela, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, Alba Editorial, Barcelona, 2011.
- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Paidós Comunicación, España, 1995.
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Bort Gual, Iván, *Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada*, Universitat Jaume I. Castellón, 2009.
- Reis, Carlos y M. Lopes, Ana Cristina, *Diccionario de narratología*, 2ª ed. Ediciones Almar, Salamanca, España, 2002.

*“La fantasía, aislada de la razón,
sólo produce monstruos imposibles.
Unida a ella, en cambio, es la madre del arte
y fuente de sus deseos.”*
Francisco de Goya

La serie puede fragmentarse para su estudio, según el nivel de proximidad con el relato, en *microsecuencias*, *secuencias complejas* y *macrosecuencias*. Las *microsecuencias* son las unidades básicas y pueden ser analizadas en sus elementos particulares; este acercamiento se realizó hacia aspectos como la estructura y el ordenamiento de las partes que la conforman; conviene, ahora, adentrarse en el análisis de otros aspectos propios del relato.

Para facilitar el análisis es necesario iniciar con la selección de un *corpus*, un grupo de capítulos representativos de cada una de las temporadas de la serie, y que ayudarán a orientar la investigación hacia los objetivos que persigue.

Charmed es un producto de ficción e integra en su relato elementos fantásticos, pero, en este capítulo es importante revisar de dónde proviene el argumento de la serie; además, se revisarán conceptos de los formalistas rusos y su relación con los cuentos fantásticos; la finalidad es encontrar relaciones –e incluso similitudes– entre la serie y el cuento fantástico. La última sección de este capítulo hará un repaso por algunos capítulos de la serie, el *corpus* seleccionado, para identificar qué funciones del cuento fantástico pueden encontrarse en ellos.

Selección del *corpus*

El análisis de todos los capítulos que conforman la serie, más de 170, llevaría al investigador a encontrarse con un amplio bosque lleno de ejemplos, de relaciones textuales, de momentos valiosos para ser estudiados; complicaría el análisis haciéndolo extenuante y poco sintético. Como apuntó John B. Thompson, al realizar su análisis a partir de la hermenéutica, es conveniente seleccionar una

muestra, él dice: “Me basaré en un conjunto muy selectivo de ejemplos, que escogí a fin de desarrollar un argumento metodológico”¹⁰⁰. Resulta, por lo tanto, mucho más preciso tomar la totalidad de la serie como el universo, del cual desprenderé casos específicos: capítulos que en su estructura, temática y relaciones con otros textos puedan brindar información suficiente para aclarar y desarrollar el análisis que nos ocupa. La lista de capítulos seleccionados por sus características, apropiadas para la finalidad que persigo, es:

Something Wicca this way comes (Algo nuevo en nuestras vidas), temporada 1, capítulo 1.

That '70s episode (Volvemos a ver a mamá), temporada 1, capítulo 17.

Heartbreak city (Ataque al amor), temporada 2, capítulo 10.

All Halliwell's Eve (La noche de las Halliwell), temporada 3, capítulo 4.

Witch way now? (Cacería de brujas), temporada 4, capítulo 22.

Happily ever after (Y vivieron felices por siempre), temporada 5, capítulo 3.

Sword and the City (La espada en la piedra), temporada 6, capítulo 8.

Charmed Noir (En blanco y negro), temporada 7, capítulo 8.

Malice in Wonderland (Malicia en el país de las maravillas), temporada 8, capítulo 2.

Charmed forever (Por siempre Hechiceras), temporada 8, capítulo 22.

Esta selección no es excluyente, esto significa que no ha quedado cerrado el *corpus* y que haré referencias, citas; habrá momentos para el análisis de algún otro capítulo o característica presentada dentro de la serie, siempre y cuando su aporte al desarrollo de la investigación resulte valioso.

El origen del argumento de Charmed

Al estudiar esta serie encontramos que integra elementos fantásticos, como la magia, los demonios y los poderes sobrenaturales, con otros ligados a la cotidianidad, como la familia y las relaciones de pareja. Sobre la necesidad de considerar el relato en relación con el momento en el que se produce, Vladimir

¹⁰⁰ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 300.

Propp señala: “Relacionar un relato imaginario con una realidad histórica sin tener en cuenta las particularidades del relato como tal, conduce a conclusiones falsas, por considerable que sea la erudición del investigador”.¹⁰¹ Pero entonces, ¿de dónde toma el relato de *Charmed* los elementos que presenta dentro de su trama? Es posible afirmar que no existe una fuente única. La serie toma aspectos del cuento fantástico, de los mitos, de los ritos, de ciertos momentos históricos e incluso de la religión. Otros simplemente son producto de la imaginación de los realizadores, escritores y productores de la serie, tal como lo explican en el documental *Story of Charmed: Genesis*¹⁰² (*La historia de Charmed: Génesis*), y en el que ellos mismos hablan acerca de cómo se construyó la serie. Jonathan Levin, director de los estudios de producción *Spelling Television Inc.* y productor de *Charmed* habla sobre el origen de la serie:

[...] estuvimos literalmente sentados leyendo libros de mitología, viendo qué personajes míticos, si es que los encontrábamos, podíamos usar para una historia contemporánea, y nos gustó la brujería [...]¹⁰³

Constance M. Burge, creadora, apunta sobre su proceso de realización:

Lo único que sabía sobre brujas eran, más que todo, ideas preconcebidas. Yo creía que las brujas tenían verrugas en la nariz, gatos negros en sus patios y escobas en su armario. Cuando empecé a investigar me di cuenta de que no era nada como lo que yo pensaba.¹⁰⁴

Brad Kern, productor ejecutivo de la serie explica cómo se seleccionaban los temas y su importancia dentro de la trama del programa de televisión.

Pronto nos dimos cuenta de que para expandir el universo y poder hacer más con el programa íbamos a tener que expandir la mitología. Tratamos de hacer que en el programa las historias

¹⁰¹ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p.19.

¹⁰² Spelling Television, *Story of Charmed: Genesis*, 2006, temporada 8, disco 6.

¹⁰³ “[...] So we were literally sitting in a room, going through books of mythology seeing what if, any kind, of mythic characters we might bring to contemporary storytelling and we settled on witchcraft [...]”

¹⁰⁴ “The only thing I knew about witches, was mostly preconcieved ideas. I thought that witches had warts on their nose, black cats in their yard and brooms in their closet. When I started to do the research I realized that it was nothing like what I thought.”

demoniacas o las historias mágicas resonaran, reflejaran, sacaran a relucir lo que ocurría en la vida de las hermanas. Entonces eran más metafóricas que literales.¹⁰⁵

Sheryl J. Anderson, productora ejecutiva de la serie agrega finalmente:

Tenías un programa maravilloso sobre relaciones envuelto en una mitología genial que nos permitía hablar de lo que fuera. Nos sentábamos a diseñar demonios basados en temas que nos interesaba tocar [...] Y luego volvíamos a las historias de esa manera.¹⁰⁶

Así, resulta evidente que la construcción de la serie no proviene de una fuente única; los creadores y realizadores de este producto audiovisual tomaron elementos de diferentes fuentes: de la mitología, la historia de las brujas, la religión, e incluso de su imaginación. Pero, al conocer a los personajes y situaciones que ocurren a lo largo de la serie, es evidente que cada *microsecuencia* tiene elementos y estructuras que se repiten constantemente, y que resultan familiares: hay cierta relación con los cuentos fantásticos.

Charmed y el cuento fantástico

Debido a su estructura y algunos elementos de su contenido, conviene analizar la serie en función de los planteamientos que los formalistas rusos concluyeron de su estudio de las fábulas clásicas y de los cuentos maravillosos. Al avanzar en el análisis se verá la pertinencia de esta decisión. Paul Larivaille define el cuento –en su forma más general– de la siguiente manera:

El cuento es un relato, entretenido y edificante a la vez, de las aventuras fantásticas o maravillosas de héroes humanos, puestos en escena con seres no humanos dotados de cualidades

¹⁰⁵ “We soon realized that in order to expand the universe and be able to do more with the show we were gonna have to expand the mythology. What we tried to make to the show was to have the demonic stories or have the magical stories resonate, reflect, bring out what was happening in the sisters’ lives. So they were more metaphorical than they were literal.”

¹⁰⁶ “You had a really wonderful relationship show wrapped up in this cool mythology that let us talk about anything. We used to sit and design demons based on themes in what we were interested in tackling [...] And then sort on back in the story that way.”

antropomórficas o poderes mágicos, y generalmente los seres, humanos o no, escapan total o parcialmente, en su aspecto y comportamiento de las categorías naturales ordinarias.¹⁰⁷

En la definición de Larivaille se pueden encontrar ideas como “aventuras fantásticas”, “héroes humanos” y “poderes mágicos”, estos conceptos también aparecieron en la revisión del relato de *Charmed*. Encontrar elementos comunes permite realizar un análisis comparado entre la serie de televisión y los cuentos fantásticos para determinar si existe una relación clara entre ellos; para identificar si nuestro objeto de estudio toma, además de la estructura, elementos de este tipo de narraciones; y, también, para profundizar en mayor grado en el estudio de este audiovisual.

Estos cuentos fantásticos, también conocidos como cuentos de hadas, forman parte de la cultura de muchas sociedades; la fascinación que existe por ellos radica en los temas que abordan y cómo presentan a sus personajes.

Los cuentos de hadas, despojados de los adornos ridículos, que los últimos redactores les añadieron, permanecen en el corazón del pueblo [...] tienen una parte histórica [...] Pero en general vuelan más alto que cualquier historia común, con las alas de la fantasía, a través de los reinos de la poesía eterna, expresando los inmutables deseos de los hombres.¹⁰⁸

En estos cuentos hay siempre una voluntad heroica y, además, en los personajes principales se ve reflejado un modelo a seguir. Vladimir Propp, el formalista ruso, llama a los cuentos de hadas: cuentos fantásticos; para su análisis toma como referencia y critica la clasificación propuesta por Antii Aarne, fundador de la llamada escuela finlandesa y quien, en 1910, propuso un sistema para organizar y estudiar las obras folclóricas. Propp considera la clasificación de Aarne como una ‘guía práctica’ y propone estudiar los cuentos fantásticos a través de los personajes y sus funciones.

¹⁰⁷ “Le conte est un récit, à la fois distrayant et édifiant, des aventures fantastiques et/ou merveilleuses de héros humains, mettant en scène notamment des êtres non humains doués de qualités anthropomorphes et/ou de pouvoirs magiques, et plus généralement des êtres, humains ou non, échappant totalement ou partiellement, dans leur aspect et/ou leur comportement, aux catégories naturelles ordinaires.” Paul Larivaille, *Le réalisme du merveilleux*, p. 12.

¹⁰⁸ Jules Michelet, *La bruja*, p. 66.

Personajes del cuento fantástico presentes en Charmed

Sobre los personajes y los motivos que intervienen en el cuento fantástico¹⁰⁹, Propp identifica al héroe, el adversario sobrenatural, el esposo (o esposa) sobrenatural o encantado, la tarea sobrenatural, el auxiliar sobrenatural, el objeto sobrenatural, la fuerza o el saber sobrenaturales.

El héroe es el protagonista de la historia, y quien debe realizar las acciones sobre las que trata el cuento. Sobre los atributos de estos personajes, el mismo Propp, explica:

Entendemos por atributos el conjunto de cualidades exteriores de los personajes: edad, sexo, situación, aspecto exterior, rasgos particulares, etc. Son estos atributos los que dan al cuento su relieve, su belleza y su encanto.¹¹⁰

Además, en los cuentos de hadas, las aventuras del héroe tienen que ver con aspectos como el triunfo y la consecución de algún objetivo significativo para él y su esfera de acción. “Típicamente el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial [sic]”¹¹¹

En la serie hay tres protagonistas, se trata de tres mujeres, hermanas; sus nombres Prudence, la mayor, seria, dura, fría y que trabaja como curadora en la casa de subastas *Buckland*; Piper, la hermana del medio, tranquila, conciliadora, ex empleada bancaria y chef; y Phoebe, la menor, más libre y quien regresa a casa luego de vivir un tiempo en Nueva York. Las hermanas Halliwell, con personalidades y deseos diferentes. Luego de la muerte de Prue aparece en la historia Paige Matthews, media hermana de las Halliwell, asistente de trabajo social; tranquila y, por ser la menor de todas, en ocasiones actúa de forma un poco infantil y arriesgada.

¹⁰⁹ Propp, *op. cit.*, p.14.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹¹¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 42.

El adversario sobrenatural es presentado como un ser maligno, que pretende hacer daño al protagonista del cuento, este antagonista introduce en la historia aspectos que deben ser descubiertos y resueltos por el héroe.

La esfera de acción del antagonista. Sus elementos son: el daño, el combate o cualquier otra forma de lucha contra el héroe, la persecución.¹¹²

Generalmente este personaje es motivado por el deseo de destrucción y con ésta la obtención del poder. En la serie las figuras más recurrentes son demonios, espantos, brujos, fantasmas, etcétera. No existe un personaje antagónico permanente; los villanos se presentan de distintas formas: aquéllos que aparecen dentro del relato en más de una ocasión, y por el otro lado los que son incidentales y se presentan en un capítulo (o conjunto de capítulos) determinado.

Sobre el esposo o la esposa mágicos, puede ser que estos tengan la cualidad mágica desde antes de contraer matrimonio con el protagonista o que la obtengan a partir de esta unión; con la cualidad mágica puede ayudar en la resolución de algún problema. El ejemplo más claro en la serie es el que representa Leo, pues es él quien contrae matrimonio con Piper, una de las protagonistas, y que tiene, además, la función de auxiliar sobrenatural.

La tarea mágica o sobrenatural es uno de los principales elementos en el cuento fantástico, pues ésta se convierte en el motivo hacia el cual el protagonista debe encaminar sus acciones. En la serie, algunos de los problemas a los que deben enfrentarse las protagonistas están relacionados con la parte humana y la solución al conflicto no es encontrada de manera mágica, pero la mayoría de las veces los problemas involucran una tarea mágica o sobrenatural: conseguir un amuleto, salvar a un inocente del ataque de algún demonio, derrotar a un brujo, proteger de algún daño mágico.

El auxiliar sobrenatural con frecuencia es también el esposo mágico, pues ayuda al protagonista con sus objetivos: en otras ocasiones puede ser algún otro personaje, quien aparece en la vida del protagonista para acompañarlo en alguna actividad. En *Charmed* este auxiliar aparece de distintas formas y es representado

¹¹² Propp, *op. cit.*, p. 109.

por diferentes personajes; el principal, como ya se había dicho es Leo es el *Guía blanco* que las protege, cura cuando es necesario y advierte de los peligros que pueden correr las hermanas en determinadas situaciones. En ocasiones este auxiliar mágico se ve reforzado por personajes específicos, o *donantes* –término empleado por Propp para denominar a los personajes que ayudan al protagonista otorgándole algún objeto, material o ser que le ayude a conseguir su objetivo— que ayudarán a resolver casos particulares. Dentro de la serie son frecuentes los auxiliares mágicos como musas, duendes, gnomos, y hadas, entre otros.

La esfera de la acción del auxiliar mágico. Sus elementos son: el traslado del héroe, la eliminación del mal o de la falta, la salvación de la persecución, el cumplimiento de la tarea difícil, la transfiguración del héroe.¹¹³

Los objetos sobrenaturales son aquellos elementos que ayudarán al protagonista a cumplir su objetivo, y sin los cuales la consecución de éste resulta casi imposible. Estos le son dados al héroe a través de un auxiliar mágico, puede ser de mano en mano en forma de préstamo o regalo, o bien, que éste le ayude a encontrarlos. La lista de ejemplos de objetos sobrenaturales es vasta pues dentro de los capítulos de la serie se van presentando distintos elementos que cumplen esta función; el principal es el *Libro de las sombras*, el libro mágico en el que están contenidos todos los trucos, hechizos y referencias demoniacas a los que se han enfrentado las protagonistas; en otras ocasiones los objetos sobrenaturales se presentan dentro de la historia en forma de espadas encantadas, amuletos, una tabla ouija, espejos mágicos, por mencionar algunos.

La fuerza o el saber sobrenatural, puede ser aprendido, inherente al héroe o conseguido por medio del objeto mágico y con este poder es con el que puede acabar con las acciones del antagonista. En la serie está representado, en primera instancia, por cada uno de los poderes mágicos que posee cada protagonista: *telequinesis*, o la capacidad para mover los objetos con las manos y la mente; *premonición*, o la capacidad para conocer con anterioridad eventos futuros; y

¹¹³ *Idem.*

*estasis*¹¹⁴ *temporal*, el poder de detener las partículas internas de los objetos. También, este saber sobrenatural está representado por los hechizos, versos escritos en rima, o las pociones y el conocimiento de la magia “antigua”.

Las 31 ‘funciones’ del cuento fantástico

Propp entiende por *función*: “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato”¹¹⁵. Las funciones son, entonces, las acciones que lleva a cabo un personaje y que influirán en el curso de los acontecimientos.

Propp, además, identifica treinta y un diferentes funciones a lo largo del cuento. Estas 31 funciones sirven de guía para clasificar los cuentos fantásticos. La combinación de funciones origina *movimientos*:

[...] muchos cuentos están formados por dos *series* de funciones, que podemos llamar *movimientos*. El nuevo daño inaugura un segundo movimiento, y de este modo, algunas veces, el mismo relato podrá estar formado por una serie de varios cuentos.¹¹⁶

Tomando en cuenta los conceptos que ya hemos revisado, un movimiento puede ser entendido como una *microsecuencia*, que tendrá su continuación en otra. Aunque nuestro objeto de estudio no cumple con todos los aspectos que propone Propp para el cuento fantástico, pues algunas estructuras son diferentes, esta morfología del cuento permite establecer una primera apreciación de cómo éste está construido.

Claude Bremond hace una crítica de los planteamientos de Vladimir Propp, en su obra *Logique du récit*¹¹⁷ lo revisa: “el esquema de las 31 funciones de Propp adolece de ser rígido y unilateral y, conservando su sucesión cronológica lo ha

¹¹⁴ Del griego <στάσις>, que significa detención. ‘Estasis’ en: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=estasis [Consulta en línea, 1 de julio de 2011].

¹¹⁵ Propp, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁷ Vladimir Propp *apud* Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, p. 278.

sometido a una reformulación”¹¹⁸. Bremond clasifica las funciones de Propp en seis niveles¹¹⁹ según su relación con el relato, éstos son:

A: Nivel de desplazamiento.

B: Nivel de inicio, medio y fin del relato o base de la historia.

C: Nivel de las pruebas inicial, central y final del héroe.

D: Nivel de las pruebas ligadas al auxiliar mágico.

E y F: Niveles de diferenciación entre el héroe y el falso héroe.

Esta clasificación no considera todas las funciones, aunque permite tener una nueva visión de éstas, integradas en grupos según su relación con el relato. Habrá que proponer, entonces, una clasificación propia para ayudarnos en el proceso de análisis; para ello se expondrán los distintos niveles con las funciones que implican (seguidas con los números romanos que Propp utiliza para cada una de ellas). La explicación de cada una de las funciones vendrá inmediatamente después.

Previamente diremos que según Propp: “Habitualmente, el cuento parte de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, o bien se introduce al futuro héroe”.¹²⁰ Esta *situación inicial* no forma parte de las funciones del cuento, por el contrario, permite que éstas se desarrollen. A partir de esta situación nos encontramos con las funciones que permiten iniciar el relato:

El primer nivel es el *nivel de inicio del relato base*, en el cual se integran las funciones: I, II, III, IV y V. En el segundo nivel que es el *nivel medio* aparece el antagonista al que se enfrenta el héroe, donde se integran las funciones: VI, VII, VIII (con esta función termina lo que Propp llama *parte preparatoria* en la que la ausencia, la transgresión y demás funciones relacionadas permiten llegar hasta el primer nudo en el cuento), IX, X, XVI y XVII. El tercer nivel corresponde al *nivel de las pruebas del auxiliar mágico*, con las funciones: XII, XIII y XIV. El cuarto nivel

¹¹⁸ Jesús García Jiménez, *op. cit.*, p. 279.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 280.

¹²⁰ Propp, *op. cit.*, p. 37-38.

corresponde al *nivel final del relato base* con las funciones: XVIII y XIX. A partir de esta función es posible que el relato se encamine hacia la conclusión, pero existen cuentos fantásticos en los que se incluyen otras funciones para dar lugar a otro movimiento, que origine un nuevo nudo en el relato. Aparece aquí un nuevo personaje, el falso héroe, en el *nivel de pruebas entre el héroe y el falso héroe* están las funciones: XXI, XXIV, XXV, XXVI y XXVII; el último nivel corresponde al *nivel de cierre total del relato* (o fin del segundo movimiento), con las funciones: XXVIII, XXIX, XXX y XXXI. En el *nivel del desplazamiento* (que no se integra necesariamente de forma cronológica en el relato) se encuentran las funciones: XI, XV, XX, XXII, XXIII

Empecemos a dar cuenta, de manera esbozada, a qué se refiere cada una de estas funciones:

I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.¹²¹

Esta función implica la separación de uno de los personajes de la casa, o del lugar de origen, lo que motiva o desencadena las acciones posteriores. El personaje que se aleja puede ser el mismo héroe –protagonista–, o tratarse de algún otro personaje cercano. Y dice Propp: “Forma reforzada de la ausencia es la muerte.”¹²².

II. Al héroe le es impuesta una prohibición.¹²³

La prohibición puede resultar muy variada, pues es una advertencia que se hace al protagonista, incluso antes de que se presente la ausencia del personaje, pero es en esta ausencia cuando se encuentra el momento exacto para que se desobedezca.

¹²¹ *Ibidem*, p.38.

¹²² *Idem*.

¹²³ Propp, *ibidem*, p.39.

III. La prohibición es transgredida.¹²⁴

Esta transgresión depende en primera instancia de aquello que haya sido prohibido y se realizará en función de esto, pero, una vez que se ocurre, permite que aparezca un nuevo personaje, el antagonista.

IV. El antagonista trata de obtener información.¹²⁵

Esta búsqueda de información tiene relación con la nueva condición del protagonista. Se realiza a través de otro personaje, quien desea saber más datos para poder vencer al protagonista.

V. Al antagonista se le proveen informes acerca de su víctima.¹²⁶

Es común que el antagonista se dedique a conseguir información sobre el protagonista, para ello se vale de diferentes medios, puede ser mediante cuestionamiento directo, a través de un mandadero, o con la observación directa.

VI. El antagonista trata de engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.¹²⁷

El antagonista modifica su aspecto para llegar al protagonista y utilizar medios como el engaño para hacerle cumplir sus deseos, fallar en su objetivo o distraerlo de la actividad que debe realizar. Propp distingue tres vías por las cuales el antagonista logra el engaño: la persuasión, los medios mágicos y la violencia.

VII. La víctima se deja engañar y así ayuda involuntariamente al enemigo.¹²⁸

El héroe, al momento de caer en el engaño del antagonista permitirá entonces que éste logre, en parte, su objetivo o daño.

¹²⁴ *Ibidem*, p.40.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 43.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 44.

VIII. El antagonista perjudica o causa un daño a un miembro □□□la □□mili□.¹²⁹

Los daños a los que se refiere esta función son variados, desde el robo de un objeto mágico, el rapto de algún miembro de la familia, un daño corporal.

IX. Se anuncia la desdicha o la falta.¹³⁰

Con esta función se introduce al héroe del cuento al mostrarlo en su esfera de acción y situarlo en medio del conflicto al que se deberá enfrentar. Si el héroe debe salir en busca de una persona, objeto o lugar se denomina *héroe buscador*; si es quien sufre el ataque, se trata de un *héroe víctima*.

X. El héroe acepta o decide intervenir.¹³¹

Se trata del momento en el que el héroe acepta la misión o la encomienda. En el caso del héroe buscador puede ser evidente que él decida aceptar o simplemente se note a través de sus acciones. En los casos donde el héroe es víctima esta función está ausente.

XI. El héroe abandona su casa.¹³²

Esta función representa el comienzo del camino que debe seguir el héroe para desarrollar sus acciones. En ocasiones no es necesario que haya un desplazamiento como tal, y todas las acciones ocurren en un solo lugar; el sentido de esta función es el inicio de la acción.

XII. El héroe es puesto a prueba o interrogado o atacado, a modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico.¹³³

Aquí aparece el ayudante mágico, pero antes de poder confiar en el héroe debe ponerlo a prueba, ya sea con alguna buena acción o mediante un interrogatorio, en ocasiones puede ser mediante una batalla.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 44.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹³¹ *Ibidem*, p. 53.

¹³² *Ibidem*, p. 54.

¹³³ *Ibidem*, p. 55.

XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.¹³⁴

Una vez que se le ha impuesto la prueba, el héroe reacciona y responde o cumple lo que se le haya solicitado, con ello logra agradar al auxiliar mágico, quien ahora puede confiar plenamente en él.

XIV. El héroe entra en posesión del medio mágico.¹³⁵

El medio mágico puede ser de naturaleza variada, un animal, un objeto, una fruta, entre otros. El héroe lo consigue una vez que el auxiliar mágico confía en él, ya sea porque este auxiliar se lo entregue, o bien, le ayude a conseguirlo.

XV. El héroe se traslada o es llevado hacia el objeto que busca.¹³⁶

El medio mágico, cuando debe ser buscado, usualmente se encuentra en un sitio diferente del que está el héroe, por lo que debe ser buscado en otro reino, país o algún lugar lejano y que implica cierto esfuerzo.

XVI. El héroe y el antagonista se traban directamente en lucha.¹³⁷

La lucha es el punto en el que el héroe y el antagonista se enfrentan utilizando sus fuerzas, medios o conocimientos. Puede ser un enfrentamiento en el que deba resolverse alguna prueba mental, o bien, llevarse a cabo un enfrentamiento físico entre ambos. El resultado no siempre es la victoria del héroe, lo que permitirá que se enfrenten en diferentes momentos hasta que él resulte el vencedor definitivo.

XVII. El héroe es marcado.¹³⁸

Se refiere a una marca sobre el cuerpo del héroe, ya que durante el combate resulta herido. No necesariamente queda rastro de esta marca, pero en el momento hay un indicio claro de que participó en un enfrentamiento.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 69.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 70.

XVIII. El antagonista es vencido.¹³⁹

Aquí se cumple el objetivo del enfrentamiento entre el héroe y el protagonista: utilizando su poder el héroe logra la victoria.

XIX. El daño (o falta) inicial es reparado.¹⁴⁰

El problema por el cual el héroe debió comenzar el viaje, la batalla o el enfrentamiento es resuelto. El daño causado por el antagonista es reparado y el orden restituido.

XX. El héroe regresa.¹⁴¹

Esta función permite al héroe regresar al lugar del que salió después de haber conseguido la victoria y habiendo cumplido la misión que le fue encomendada.

XXI. El héroe es perseguido, acosado.¹⁴²

El héroe es perseguido no necesariamente por el antagonista al que derrotó, puede ser por algún otro antagonista, o bien por alguien que esté relacionado con aquél al que venció. Esta función permite que un nuevo cuento pueda tener lugar.

XXII. El héroe escapa a la persecución.¹⁴³

Esta función está relacionada con la salvación del héroe. Los medios por los cuales puede salvarse tienen que ver con el peligro o el personaje que lo persiga. Implica cierta habilidad del héroe para salir invicto de los problemas.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Propp, *ibidem*, p. 71.

¹⁴¹ *ibidem*, p. 74.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Propp, *ibidem*, p. 75.

XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa.¹⁴⁴

Propp habla de una llegada pura y simple, pero también de aquella en la que el héroe regresa a su casa, país o reino mediante alguna ayuda o encubrimiento, o haciéndose pasar por alguien que no es.

XXIV. Un falso héroe proclama pretensiones infundadas.¹⁴⁵

Una vez que el héroe ha regresado, algún personaje cercano a él asume como propios los logros que el protagonista ha conseguido. Consiste en un engaño.

XXV. Una tarea difícil le es propuesta al héroe.¹⁴⁶

El héroe es puesto nuevamente a prueba, puede ser en relación con sus conocimientos, sus fuerzas, habilidades o poderes. Su objetivo es demostrar que él fue quien venció al antagonista y debe ser reconocido.

XXVI. La tarea es cumplida.¹⁴⁷

El héroe cumple la tarea que le fue impuesta, en un tiempo breve, incluso antes del plazo señalado.

XXVII. El héroe es reconocido.¹⁴⁸

Esta función ocurre luego de haber cumplido con la tarea difícil, ya sea por este logro, o bien porque algún personaje descubre que se trata en verdad del héroe. El reconocimiento puede ocurrir tanto en el sentido de la identificación del verdadero héroe como en la obtención de algún premio o distinción.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ Propp, *ibidem*, p. 81.

¹⁴⁸ *Idem*.

XXVIII. El falso héroe, o el antagonista es desenmascarado.¹⁴⁹

Esta función tiene que ver con el descubrimiento del engaño, ya sea porque el falso héroe se adjudicaba los logros obtenidos por el héroe o simplemente se conocen las verdaderas intenciones de éste. El falso héroe es descubierto y degradado.

XXIX. El héroe adquiere una nueva apariencia.¹⁵⁰

La transfiguración ocurre por la participación del auxiliar mágico, funciona como un premio para el héroe, luego de haber conseguido tantos logros, incluso destruir al antagonista.

XXX. El antagonista es castigado.¹⁵¹

Tanto el antagonista del primer movimiento (en caso de no haber sido eliminado en ese momento), como el del segundo movimiento, o el falso héroe son castigados por sus faltas. Condenados a alguna sentencia o incluso mueren.

XXXI. El héroe se casa y llega al trono.¹⁵²

Finalmente, luego de todos los acontecimientos el héroe llega a casa, y recibe los premios, reconocimientos y mayores ganancias por sus méritos. También implica casarse y obtener la felicidad definitiva.

Las funciones en Charmed

Una vez revisadas, de manera general, las 31 funciones surge una nueva interrogante: ¿se presentan éstas en el relato de la serie? Para encontrar la respuesta primero revisaremos cómo pueden identificarse algunas funciones en el relato general de la serie, con una breve enunciación de aquellos aspectos en los que se presentan, en cada uno de los seis niveles ya expuestos. No todas las funciones se encuentran en la serie, pero sí un gran número de ellas.

¹⁴⁹ Propp, *ibidem*, p. 82.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁵² *Idem*.

Posteriormente analizaremos cuáles son las funciones que pueden identificarse en cada uno de los capítulos del *corpus* de esta investigación; para ello se utilizarán corchetes (las marcas gráficas '[' y ']'), dentro de los cuales se anotará la función a la que se refiere el enunciado.

En la serie en el *nivel de inicio del relato base*, las funciones I a V se encuentran presentes. El alejamiento de la casa ocurre en la historia de manera previa al inicio del relato (no se narra cómo ocurrió), es lo que desencadena las acciones. La abuela de las protagonistas, Penny, muere; esta situación permite que los poderes mágicos queden libres y es posible que las hermanas los adquieran. También, en diferentes momentos de la serie, Leo es forzado a abandonar a las hermanas, aunque siempre regresa. Un tipo de prohibición también se establece de manera previa a las acciones en el relato (aunque después se conocen los motivos de dicha prohibición), pues la puerta del ático —el lugar prohibido por la abuela— hasta ese entonces había permanecido cerrada y era imposible abrirla (otro ejemplo es la prohibición impuesta por *Los Ancianos* para que Piper se case con su *Guía Blanco*, Leo.) La muerte de un personaje —la abuela—, es el motivo por el cual la prohibición puede ser transgredida de manera casi inmediata pues la puerta puede ahora fácilmente abrirse. Con la obtención de los poderes, las tres hermanas comienzan a ser blanco de los ataques demoniacos, que tienen como finalidad destruirlas. Después de varios intentos Piper y Leo logran casarse y rompen la regla que prohibía su relación.

Los antagonistas están siempre intentando destruir a *Las Hechiceras*, para ello deben conocer más acerca de ellas. A través de combates y acercamientos éstos van descubriendo datos que les puedan ayudar a acabar con las hermanas. En la serie, por la cantidad de antagonistas, se utilizan diferentes vías, desde los demonios que en medio de un enfrentamiento cuestionan a las hermanas; los que conocen esta información a través de otro sujeto, por ejemplo *La Vidente* o *El Oráculo*; y por otra parte, están aquellos que al verlas utilizar sus poderes, al atacar a otro demonio o proteger a un inocente conocen más sobre ellas.

En el *nivel medio*, que tiene que ver con el antagonista, en las funciones VI a X y, las XVI y XVII podemos encontrar en la serie que existen demonios que se

hacen pasar por alguien que no causaría daño a las hermanas, con lo cual pueden ganarse su confianza, con el fin de destruirlas después. El ejemplo más claro de esto es Cole (Belthazor), quien llega a la vida de las hermanas y comienza una relación con Phoebe para poder atacarlas pues fue enviado por *La Tríada* para hacerlo. Cada vez que por accidente o desconocimiento las hermanas eran engañadas, el demonio al que se enfrentaban podía causar un daño mayor. Quitarle un poder a una hermana significaba debilitar el *Poder de tres*. Phoebe al aceptar salir con Cole, aún sabiendo que era un demonio, permitió que *La Fuente* se acercara a las hermanas; en otra situación, las hermanas al creer en *Los Avatares* y ayudarlos a crear *La Utopía* propician el caos en el mundo; o al confiar en el anciano Gideon, ponen en riesgo la vida de Wyatt.

En la serie hay diferentes medios por los cuales se causa daño, están por ejemplo, las ocasiones en que las protagonistas son convertidas en seres similares a aquellos contra los que pelean; enviadas a mundos paralelos; les son hurtados sus poderes; los demonios buscan poseer la casa, el libro mágico, etc. Sobre el tipo de héroe, en la serie, las hermanas van de ser héroes víctimas a héroes buscadores dependiendo de la situación en la que se encuentren, pues en ocasiones son los demonios los que llegan a atacarlas, incluso en la casa familiar, mientras que en otras ocasiones son ellas quienes salen a buscar a los demonios, viajan en el tiempo, bajan al inframundo, etcétera. Cuando las hermanas aceptan ayudar a algún inocente y para ello ir a atacar a los demonios (o bien prepararse en caso de recibir un ataque) aceptan intervenir en la resolución de los conflictos; en ocasiones son atacadas y para salvarse deben responder a estos ataques. En la serie los enfrentamientos son siempre la lucha entre el bien y el mal; las hermanas utilizan sus conocimientos para vencer en las batallas, para ello se valen de sus poderes mágicos, pócimas o hechizos, con los que logran derrotar a los demonios. Además, es común que las hermanas resulten heridas en los ataques de los demonios. Para ayudarlas a curar estas marcas cuentan con el auxilio de Leo, quien posee el poder de curación. Este poder no es útil para devolver la vida, sólo puede curar las heridas físicas.

En el nivel que corresponde al *de las pruebas del auxiliar mágico*, con las funciones XII a XIV, las hermanas, en *Charmed*, se ven en constantes pruebas para demostrar que actúan del lado del bien; salvo por Leo, su principal auxiliar mágico, son puestas a prueba por todos los demás seres que se acercan a ellas, para demostrar que buscan hacer el bien. Los medios mágicos suelen ser una espada encantada, el cetro de un gnomo, el polvo mágico de las hadas, un amuleto, entre otros.

En el cuarto nivel del *final del relato base* con las funciones XVIII y XIX se trata pues del momento en el que, en casi todos los casos, las hermanas resultan victoriosas ya que eliminan a los demonios y pueden dar por concluida su labor en ese asunto en particular.

Las que tienen que ver con el *nivel de pruebas entre el héroe y el falso héroe*, es decir, las funciones XXI, y XXIV a XXVII, se integran en los niveles anteriores. Dentro de la serie las persecuciones del héroe se dan en diferentes niveles; desde las que son por parte de los antagonistas, los demonios y seres que buscan acabar con las hermanas, hasta en casos específicos, como los momentos en que los reporteros de televisión o algunos policías las investigan. En el mismo sentido funcionan las tareas, pues a las hermanas muchas veces les son encomendadas tareas que tienen su solución al acabar con los antagonistas.

En el nivel que corresponde al *cierre total del relato* están las funciones XXVIII a XXXI. En la serie este nivel se puede identificar en el cierre de cada una de las tareas que deben resolver las hermanas, pues una vez que han terminado con los demonios tienen la certeza de que ya no serán atacadas pues los han derrotado por completo. En el *nivel del desplazamiento* están las funciones XI, XV, XX, XXII, XXIII, que sirven para cambiar el lugar en el que ocurren los acontecimientos, aunque es importante notar que muchos suceden en la casa, otros tienen lugar en ubicaciones distintas. Cuando las hermanas salen a buscar a los demonios o cuando buscan datos que les ayuden a destruirlos, es el momento en el que comienza la acción, y todas las actividades se encaminan a conseguir dicho fin. En las ocasiones en las que las protagonistas viajan en el tiempo o en espacios distintos existe siempre un regreso al lugar del que partieron; esta vuelta

al lugar de origen puede ser también identificada cuando las hermanas logran regresar a la casa y no sienten el peligro de ser atacadas nuevamente, o en las ocasiones que acuden al club 'P3' a divertirse.

Ahora habrá que encontrar en cada capítulo seleccionado los elementos del cuento fantástico. Empecemos, pues, a revisarlos:

1. *Something Wicca this way comes*, temporada 1, capítulo 1.

[Situación inicial] Varias mujeres aparecen muertas en San Francisco, y todas ellas tienen un rasgo común: son brujas. El Inspector Andy Trudeau, quien investiga el caso, piensa que se trata de un asesino en serie. Tras la muerte de su abuela [un miembro de la familia que se aleja], Piper y Prue Halliwell regresan a vivir en la casa familiar, donde se criaron, y que ha pertenecido a su familia durante generaciones. Phoebe Halliwell, también regresa, desde Nueva York, para vivir con sus hermanas. La misma noche que esto sucede Prue encuentra una vieja tabla *ouija* [entra en posesión del medio mágico] y al “jugar” con ella, ésta les señala el ático. Hasta antes de ese momento el ático de la casa estaba cerrado y nadie podía abrir la puerta [una prohibición]. Luego de un apagón, Phoebe decide ir al ático y la puerta se abre por sí sola [transgresión de la prohibición]. Ahí dentro, Phoebe se dirige a un cofre que emana una luz azul, al abrirlo saca un libro viejo [es llevado hacia el objeto que busca]. En el libro, Phoebe lee el hechizo que libera sus poderes: Prue, la mayor, obtiene la *telequinesis*, Piper, la mediana, el del *estasis temporal*, y Phoebe, la menor, el de la *premonición*. Se convierten en *Las Hechiceras*.

Al mismo tiempo que Phoebe lee el hechizo mediante el cual reciben sus poderes, un hombre espera afuera de su casa vigilándolas [el antagonista trata de obtener información]. Prue se molesta mucho por esta nueva condición como bruja y niega los poderes, los cuales se activan cuando se enoja. Piper utiliza sus poderes por primera vez cuando tiene miedo, pues va a una prueba de trabajo en un restaurante, cuando está por terminar llega el chef y al ver que le faltaba un ingrediente, lo congela y puede terminar la preparación. Phoebe salva con su poder a un par de niños de ser atropellados. Luego de la entrevista Piper se

encuentra con Jeremy, su novio. Cuando él descubre que ella y sus hermanas han finalmente obtenido sus poderes decide atacarla, pues él es un demonio; para lograrlo la lleva a un edificio abandonado [el antagonista trata de engañar para apoderarse del héroe o de sus bienes] e intenta robarle sus poderes; Piper acepta ir con él [la víctima se deja engañar y así ayuda involuntariamente al enemigo], utiliza sus poderes y logra escapar de Jeremy [el héroe es perseguido y escapa] para ir corriendo a casa.

Las tres hermanas, al ser atacadas por Jeremy en la casa, a pesar de no estar convencidas de la condición de brujas que acaban de adquirir, deciden unir sus poderes [el héroe acepta o decide intervenir], y logran vencer así al demonio [el antagonista es vencido]. [Fin del relato]

2. *That '70s episode (Volvemos a ver a mamá)*, temporada 1, capítulo 17.

[Situación inicial] Prue y Phoebe se encuentran revisando los álbumes fotográficos familiares, en éstos hay muchas fotografías de Piper y Prue pequeñas con su madre, su abuela y su padre; de Phoebe casi no hay y, además, ella no recuerda a sus padres. Cuando llaman a la puerta, Piper sabe que se trata de Nicholas, un hombre que año con año las visita para llevarle flores a la abuela; para evitar que se caigan las flores al piso ella congela la escena. Cuando el visitante recupera su condición normal, se da cuenta de que las hermanas ya obtuvieron sus poderes, pues sólo escucha cinco campanadas en el reloj y no las 12 que corresponden a la hora que era al ser congelado [el antagonista trata de obtener información], y explica que está ahí para matarlas y quitarles los poderes que Patty, la madre de las hermanas, le prometiera [el héroe es acosado]. Para ello, tiene un anillo que le da inmunidad a los poderes de las hermanas [se anuncia la desdicha o la falta]. Éstas logran escapar hacia el ático [escapa a la persecución], y encuentran un hechizo en el libro que las transporta a 1975 [el héroe abandona su casa].

Aunque parece que no se movieron de lugar, el tiempo es diferente, ya que las hermanas ven a su abuela viva; Prue y Piper, además, se ven siendo pequeñas y utilizando sus poderes. La abuela, que había sido advertida de que tres brujas podrían atacar a sus nietas pequeñas las encuentra y las saca de la

casa. Afuera se dan cuenta de que regresaron al día en el que su madre realizó el pacto con Nicholas y deben evitar que lo haga [el héroe se traslada o es llevado hacia el objeto que busca], así que la van a buscar al restaurante en el que trabaja. Ahí intentan hablar con su madre y mostrarle que son brujas, pero descubren que no tienen poderes, aunque logran evitar que Nicholas ataque a Patty. Penny, la abuela, le avisa a Patty que tres brujas llegaron a la casa, por lo que se alarma y deja el restaurante. Para poder utilizar sus poderes las hermanas van a buscar a las niñas y las sacan de la casa [el héroe acepta o decide intervenir], pero son detenidas por la policía. Mientras tanto, Patty cae en una trampa de Nicholas y para que no la mate realiza el pacto para proteger a sus hijas [el antagonista perjudica o causa un daño a un miembro □□□la □□mili□.].

Patty va a sacar de la prisión a las hermanas y éstas le cuentan que son sus hijas, pero aún deben evitar que Nicholas siga atacándolas para conseguir sus poderes, para ello van a la casa familiar, donde la abuela las interroga para estar segura de que no son brujas malas y poder ayudarlas [el héroe es puesto a prueba, a modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico]. Una vez que obtuvo las respuestas necesarias decide ayudarlas, para ello debe suspender los poderes de las niñas (explicación del por qué, las hermanas, durante muchos años no tuvieron poderes), y eliminar el conjuro del anillo [el héroe reacciona ante las acciones del donante]. Las hermanas son enviadas de regreso a su tiempo [el héroe regresa] donde pueden derrotar [el héroe y el antagonista se traban directamente en lucha], mediante un hechizo que escribiera la abuela en el libro de las sombras, definitivamente a Nicholas [el daño inicial es reparado y el antagonista es vencido]. [Fin del relato].

3. *Heartbreak city (Ataque al amor)*, temporada 2, capítulo 10.

[Situación inicial] Cindy y Max son dos empleados en una oficina que salen de trabajar y mientras se despiden aparece Cupido para unirlos como pareja utilizando un anillo. Más tarde, mientras camina por un callejón Cupido es atacado por un demonio llamado Drazi, que le roba el anillo para convertir el amor en odio y separar a las parejas que se habían formado con él. Mientras tanto, las

hermanas que están en una cita de parejas salen del cine, Prue va con Jack, Piper con Dan y Phoebe sola pues Kevin, su pareja, le canceló. Cuando las parejas deciden ir a tomar café Phoebe es alcanzada por Cupido quien le pide ayuda. A la mañana siguiente Cupido aparece, ahora en la casa, para pedirle otra vez ayuda a Phoebe. Ésta llama a sus hermanas [se anuncia la falta] y antes de aceptar ayudarlo, juntas lo cuestionan para estar seguras de que no se trata de un engaño; una vez que él responde todas sus preguntas aceptan acabar con el demonio [deciden intervenir]. Las hermanas encuentran al demonio, le arrojan una pócima y éste se desvanece [lucha entre el héroe y el antagonista] pero, como llevaba puesto el anillo de Cupido, no es derrotado. El demonio regresa y origina una pelea entre Piper y Dan y entre Prue y Jack que provoca que ambas parejas se separen [el antagonista perjudica a un miembro de la familia], causando daño físico en Cupido. Para revertir el odio de Drazi, Cupido y Phoebe deben ir a hablar con las parejas que ha separado [le es impuesta una tarea], primero con Cindy, a la que convencen de ir a buscar a Max; luego con Piper y Prue a las que ayudan para que se reconcilien con Dan y Jack. Cuando las parejas arreglan sus diferencias [la tarea es cumplida] y al sentir el dolor físico de las reuniones, Drazi acude a buscar a Cupido, Piper lo congela e intercambian el anillo de mano para que, esta vez con la pócima, el demonio sea derrotado definitivamente [el antagonista es vencido]. Una vez que el demonio es eliminado y Cupido se va [el daño inicial es reparado], las hermanas y sus parejas, Dan, Jack y Kevin van al cine y luego a tomar un café [el héroe obtiene la felicidad¹⁵³]. [Fin del relato]

4. *All Halliwell's Eve (La noche de las Halliwell)*, temporada 3, capítulo 4.

[Situación inicial] Las hermanas se preparan para celebrar el Día de brujas, aunque en realidad no conocen los motivos por los que se debe realizar la celebración; cuando están a punto de salir, llegan a la casa dos *Grimlocks*, demonios a los que habían derrotado dos años atrás [el héroe es acosado]. Durante el enfrentamiento [el héroe y el antagonista en lucha] son absorbidas por

¹⁵³ Se refiere a la función XXXI. *El héroe se casa y llega al trono*. Para efectos prácticos, en esta investigación, dicha función se entenderá como la consecución de la felicidad o bien, un estado de armonía.

un portal del tiempo que las envía a la Virginia colonial en 1670 [el héroe abandona la casa]. Darryl y Leo, que también se encontraban en la casa intentan descubrir qué fue lo que ocurrió y además protegerse de los demonios.

En el lugar al que llegaron las hermanas, un grupo de mujeres, encabezadas por una bruja llamada Eva les explica que fueron llamadas para proteger de una bruja mala a Charlotte, una mujer embarazada que según la profecía daría a luz a un bebé mágico, y así podrían proteger la magia blanca en el mundo [una tarea difícil le es impuesta al héroe]. Para lograrlo deben utilizar la fuerza mágica que tiene el Día de brujas hasta antes de la media noche [el héroe acepta intervenir]. Cuando las hermanas intentan buscar a Charlotte se dan cuenta de que sus poderes no funcionan, así que deben aprender sobre la magia antigua, el tótem, la sabiduría y el poder de la naturaleza [el héroe entra en posesión del medio mágico].

Sin que ellas sepan, Cole es quien ayuda a la bruja mala a retener a Charlotte, con el fin de acabar con las hermanas. En un segundo intento por acercarse a la mujer embarazada son descubiertas [el héroe es acosado] y colgadas, pero se salvan con la ayuda de Micah, un hombre que se hace pasar por cazador de brujas para defender la magia blanca [escapa a la persecución].

Al considerar que todas las creen muertas, intentan salvar a Charlotte por tercera vez; en esta ocasión logran llegar hasta ella y llevarla a un lugar seguro, un altar en medio del campo en el que pueden conectarse con la magia, alejar a los cazadores de brujas y ayudar a que el bebé mágico, una niña, nazca [la tarea es cumplida]. Antes de ser absorbidas por el portal del tiempo de regreso a casa, descubren que la niña es Melinda Warren, la mujer con la que se inició la línea familiar mágica.

De regreso en la casa [el héroe regresa], las hermanas derrotan a los *Grimlocks* [el antagonista es vencido] y van al club 'P3' a celebrar la Noche de Brujas [el héroe obtiene la felicidad]. [Fin del relato].

5. *Witch way now?* (*Cacería de brujas*), temporada 4, capítulo 22.

[Situación inicial] Phoebe está en su oficina en el *Bay Mirror* leyendo las cartas que la gente le envía para su columna *Pregúntale a Phoebe*¹⁵⁴ y una vidente a través de la televisión cae en trance y le pide ayuda. Paige, Piper y Leo están en la casa conversando sobre el periodo sin demonios en el que se encuentran hasta que llega Phoebe para contarles que el incidente en la televisión fue causado por Cole, quien sigue intentando entrar en contacto con ella. En ese instante, Leo y todo alrededor se “congela” y el *Ángel del destino* se presenta ante ellas [un auxiliar mágico].

Este ángel les explica que por haber vencido a *La Fuente de todo mal* han obtenido una recompensa, la posibilidad de cambiar su destino como *Las Hechiceras* por una vida normal, sin poderes y alejadas de los combates con los demonios [el héroe es reconocido]. Las hermanas discuten pues Piper y Phoebe están a favor de aceptar el cambio de vida, mientras Paige se opone [el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante] Al ver la indecisión, el ángel les da tiempo para pensarlo, pues de la decisión de la mayoría de las hermanas dependerá el resultado.

Después de la visita del ángel, Darryl les avisa a las hermanas que el agente Jackman del FBI se encuentra investigándolas pues sus nombres están relacionados con varios casos policiacos sin resolver [el antagonista trata de obtener información]. Para evitar que sean expuestas si Cole llegara a presentarse de alguna forma mágica, Phoebe decide contactar con él; por medio de un hechizo es enviada a un plano diferente, donde se encuentra con el alma de Cole. Ahí, él le pide que lo ayude a salir de ese plano y que, utilizando la magia negra, intente revivirlo; como ella se niega a ayudarlo, él empieza a robar los poderes de otros demonios muertos. El agente del FBI las descubre realizando un hechizo y a cambio de no exponer su caso entre los reporteros les pide que lo ayuden a encontrar a Celina, una caza hechiceras que, según él, ha estado matando brujas [una tarea difícil le es propuesta]. Para protegerse, las hermanas deciden buscar a la caza hechiceras, van por ella y la entregan al agente [se deja engañar y así

¹⁵⁴ En inglés: *Ask Phoebe*.

ayuda involuntariamente al enemigo]. Con todo lo que ocurre, Piper y Phoebe continúan pensando en aceptar la oferta, mientras Paige se niega pues ella está a favor de mantener los poderes; cuando el ángel aparece, y antes de tomar la decisión, Phoebe decide ir a hablar con Cole por última vez y decirle que no lo ayudará. Cuando Phoebe regresa, aparecen Leo y Darryl para decirles que el inspector es en realidad el caza hechiceras, que Celina es hija de una bruja y que éste la va a quemar viva [el antagonista es desenmascarado]. Las hermanas van a rescatar a Celina, pero se dan cuenta de que no tienen poderes y están indefensas. El agente le dispara a Phoebe pero en ese momento aparece Cole para salvarla utilizando los poderes que robó. El agente muere. [el antagonista es vencido] Cole se va, pero le dice a Phoebe que no se dará por vencido en su amor.

Al día siguiente, cuando están todas reunidas en la casa aparece el *Ángel del destino* nuevamente y las tres hermanas deciden que continuarán siendo brujas. El ángel sale de la casa, pero antes les dice que Piper está embarazada [el héroe obtiene la felicidad]. [Fin del relato]

6. *Happily ever after (Y vivieron felices por siempre)*, temporada 5, capítulo 3.

[Situación inicial] Piper se encuentra en los primeros meses de embarazo, por lo que no puede dormir y está en el ático de la casa leyendo el cuento de *Caperucita Roja*; mientras tanto la bruja de los cuentos de hadas, que hasta ese momento se encontraba atrapada en un espejo mágico, logra salir de su encierro, mata al guardián de los cuentos de hadas y hechiza al aprendiz poniéndolo dentro del espejo encantado. Cuando ella le pregunta al espejo quién es la bruja más poderosa éste le contesta que son las tres hermanas, *Las Hechiceras* [el antagonista trata de obtener información].

A la mañana siguiente Piper se siente preocupada por no saber cómo llevar su embarazo ni estar preparada para cuidar a su bebé mágico; Phoebe busca una poción para destruir a Cole en caso de que éste la ataque de nuevo, mientras Paige intenta crear una poción protectora. La bruja de los cuentos, que vio todo a

través del espejo mágico [se le proveen informes acerca de su víctima], descubre cómo acabar con las hermanas por medio de los cuentos de hadas.

Phoebe conoce en el *Bay Mirror* a Adam, quien por recomendación de Cole compró el periódico. Adam la invita a una fiesta de beneficencia. En la casa donde vive, Piper desesperada necesita consejo de la abuela Penny, por lo que su bebé, no nacido, la conjura; la abuela aparece en forma corpórea para recomendar a Piper que realice hechizos y conjuros de protección para su bebé [un auxiliar mágico]. Paige al conocer a la abuela la rechaza, pues no la siente parte de su familia. Cuando todos se encuentran reunidos aparece el cazador, del cuento de *Blanca Nieves*, para matar a Paige; éste falla en su ataque y Piper lo hace estallar. La bruja de los cuentos de hadas, al ver esto decide ser ella quien personalmente acabe con las hermanas; lleva una manzana embrujada y un par de zapatillas de cristal, las de *Cenicienta*, a la casa [el antagonista trata de engañar]. Phoebe se calza las zapatillas y un vestido de baile aparece sobre su cuerpo; además estas zapatillas guían sus pasos hacia la fiesta sin que ella pueda controlarlas [la víctima se deja engañar]. La bruja también hechiza a Adam para que la ayude a atacar a Phoebe luego del baile de caridad. Mientras Piper y Leo salen de la casa para buscar a la bruja malvada, Paige y la abuela preparan la poción para destruirla [el héroe decide intervenir].

Paige muerde la manzana que la bruja colocó en el frutero [la víctima se deja engañar], su aspecto físico y su ropa cambian y cae muerta; la abuela es atacada por un lobo, el de *Caperucita Roja*, que se la come y toma su cuerpo; el lobo se transforma en la abuela. Cuando Piper y Leo regresan a casa encuentran a Paige en el suelo y a la abuela comportándose de forma extraña [la víctima se deja engañar]. De pronto, los siete enanos llegan para cuidar el cuerpo de Paige.

El lobo, con la imagen de la abuela, y Piper suben al ático de la casa para buscar cómo acabar con la bruja malvada; cuando Piper lee el diálogo del cuento (“Abuelita ¿por qué tienes esos ojos tan grandes?...”) el lobo le responde y finalmente se la come. Phoebe, por otra parte, al salir corriendo de la fiesta pierde una zapatilla y es obligada a subir al carruaje, el cual termina convirtiéndose en una calabaza [se anuncia la falta o desdicha]; cuando Adam está a punto de

romper la calabaza llega Cole para impedir que lo haga. Piper hace estallar al lobo desde adentro, lo que la libera y también a la abuela. Para acabar con la bruja malvada Piper usa la caperuza roja del cuento y entra al libro [el héroe abandona su casa], el cual funciona como un portal; acaba con la bruja y libera al aprendiz del guardián [el antagonista es vencido y el daño inicial es reparado]. Para regresar a casa el guardián le da a Piper las zapatillas rojas de *El Mago de Oz* [el héroe regresa].

En casa, todos se encuentran tranquilos, las hermanas se despiden de la abuela, incluso Paige. Cole le dice a Phoebe que debe confiar en él, y antes confiar en ella misma otra vez, para esto la ayuda a regresar a su cita con Adam [el héroe obtiene la felicidad]. [Fin del relato].

7. *Sword and the City (La espada en la piedra)*, temporada 6, capítulo 8.

[Situación inicial] Piper, a través de un lavabo descompuesto, recibe el llamado de una mujer para que la ayude [el héroe acepta intervenir]. Cuando las hermanas van al lugar que ella indicó sólo encuentran un lago; de él sale una mujer que lleva en las manos una espada; antes de que pueda llegar con las hermanas aparece un caballero negro que la mata y un par de soldados; la mujer arroja la espada. Phoebe y Paige acaban con los soldados y el caballero desaparece, buscan la espada y se dan cuenta de que se trata de *Excalibur, La espada en la piedra* [el héroe se traslada hacia el objeto].

Las hermanas llevan la piedra con la espada a la casa mientras intentan descubrir quién está tras ella. Phoebe y Paige van al trabajo mientras Piper se queda en casa, cuidando la espada, preparando una poción para el demonio que se encuentra tras la espada y cumpliendo sus pendientes domésticos; de pronto una serie de criaturas mágicas: hadas, duendes y ogros aparece en la casa ya que intentan sacar la espada de la roca. Piper se desespera y es ella quien libera la espada [el héroe entra en posesión del medio mágico]. Con la espada fuera de la piedra aparece en la casa Mordaunt, el maestro que se encarga de enseñar el uso de la espada.

Leo, quien llega de pronto para ver lo que ocurre, les dice a las hermanas que no confía en el maestro recién llegado pero ellas deciden ayudarlo pues éste conoce la manera de destruir al caballero negro [el héroe acepta intervenir]. Paige y Phoebe van a buscar los ingredientes de la poción a casa de Richard, el novio de Paige, descendiente de una antigua familia de magos, mientras Mordaunt enseña a Piper cómo controlar a Excalibur [trata de engañar]. Al mezclar los ingredientes de la poción Richard [un auxiliar mágico] se da cuenta de que es una trampa para matar a las hermanas y les advierte; cuando ellas van a hablar con Piper para decirle la verdad, ella ya controla la espada y se va con Mordaunt para buscar a los caballeros de la Mesa Redonda [se deja engañar y abandona su casa].

Leo regresa con Phoebe y Paige para decirles que Piper no es la nueva poseedora de la espada, ella sólo debía pasarla al nuevo dueño, el máximo poder [el antagonista es desenmascarado]. Mordaunt convence a Piper de ir a buscar demonios para que formen la mesa redonda, y una vez que está completa, él les roba los poderes y puede tener a Excalibur; ahí confiesa a Piper que ella sólo le ayudó a conseguir la espada y que el verdadero dueño es Wyatt; además la hiere para que cuando sus hermanas vayan a buscarla dejen solo al hijo de Piper y Leo y Mordaunt pueda matarlo. Paige salva al niño, Leo cura a Piper y regresan a la casa [el héroe regresa]; ahí, Wyatt utiliza sus poderes para controlar a *Excalibur* [el héroe entra en posesión del medio mágico] y mata a Mordaunt [el antagonista es vencido]. Finalmente, Piper y Leo se dedican a cuidar a Wyatt, Phoebe trabaja y Paige sale en una cita con Richard [el héroe obtiene la felicidad]. [Fin del relato]

8. *Charmed Noir (En blanco y negro)*, temporada 7, capítulo 8.

[Situación inicial] Paige, como directora de la Escuela de Magia, intenta arreglar un problema entre la bibliotecaria y un profesor que intenta vetar algunos libros sin haberlos leído, para ello le dice al profesor que antes de hablar sobre el contenido de un libro debe leerlo. El profesor hace caso y al abrir un libro titulado *Doble traición*¹⁵⁵, es absorbido por él para luego reaparecer muerto por tres disparos.

¹⁵⁵ En inglés: *Crossed, double-crossed*.

Como no parece un caso mágico Paige decide pedir ayuda a la policía, en especial al agente Kyle Brody [decide intervenir].

Al investigar el asesinato encuentran el libro junto al cuerpo y descubren que fue escrito por los hermanos Mullen, quienes desaparecieron de la Escuela de Magia 20 años atrás, y que no está terminado. El libro absorbe a Paige y a Kyle quienes llegan al mundo de ficción en el libro [abandona su casa] en los años 30 y en blanco y negro. Phoebe y Piper descubren el libro en la escuela y se dan cuenta que Paige y el agente están dentro de él. Ahí dentro, son perseguidos por un grupo de mafiosos [el héroe es perseguido]; para entender lo que pasa acuden con los detectives Mullen; encuentran a Eddie Mullen y a Johnny “El gentil” quienes tratan de conseguir el ‘Halcón de Birmania’. Paige y Kyle hablan con Eddie sobre el libro; le preguntan cómo lo escribió con su hermano Dan, también, de cómo éste murió y descubren que para salir del libro deben encontrar el Halcón.

Kyle desconfía de Eddie, pues está seguro de que conoce algo más que no quiere decir, mientras que Paige confía en que es un inocente al que debe proteger. Leo con su poder de Avatar bloquea el libro para que Piper y Phoebe no sean absorbidas y puedan leer lo que el libro escribe por sí solo; así se dan cuenta de que Kyle y Paige van a ser traicionados, por lo que Phoebe escribe a mano una línea en el libro [un auxiliar mágico], lo que da un giro en la trama, pero no puede continuar escribiendo, pues los ‘héroes’ deben salvarse por ellos mismos. Dentro del libro, Kyle y Paige son llevados a la policía, pero logran salir de ahí gracias a la ayuda de Phoebe quien continúa escribiendo fragmentos en el libro; Kyle y Paige van a buscar a Eddie para demostrarle que Johnny “El gentil” fue quien mató a su hermano. Eddie se enoja y dice que es él quien tiene el Halcón. Lo destruye, por lo que rompe el encantamiento, la historia del libro termina y pueden los tres (Eddie, Paige y Kyle) salir de ahí [la tarea es cumplida y el héroe regresa].

Una vez en la casa, Leo lleva a Eddie con sus padres, Paige sale en una cita con el agente mientras Phoebe y Piper se quedan en casa [obtiene la felicidad]. [Fin del relato].

9. *Malice in Wonderland (Malicia en el país de las maravillas)*, temporada 8, capítulo 2.

[Situación inicial] Las hermanas y Leo, luego de haber fingido su muerte han cambiado su apariencia y sus nombres [el héroe adquiere una nueva apariencia]. Cada una tiene un conflicto personal por el cual preocuparse, Paige escucha un tintineo como llamado de su nuevo protegido; Phoebe está preocupada pues tuvo una premonición en la que se ve el día de su boda con Dex, un hombre al que acaba de conocer; mientras que a Piper le preocupa que un demonio ataque y las descubra. Al mismo tiempo que ellas pelean e intentan resolver sus problemas sobre cómo acostumbrarse a sus nuevas identidades, los demonios toman el control de la Escuela de Magia que quedó abandonada. Para probar que las hermanas no están muertas sino escondidas [el antagonista trata de obtener información] los demonios atacan adolescentes pues están seguros que su naturaleza de brujas las hará ir a rescatarlos.

Billie, una bruja adolescente está tras la pista de las desapariciones de varios jóvenes, la mayoría tienen nombres que comienzan con la letra 'A'; ella encuentra a una demonio que se hace pasar por un conejo y atrae a los inocentes. Paige recibe el llamado de Billie, su nueva protegida, por lo que acude a ayudarla pero en lugar de eso se enfrentan pues la joven dice que no está consciente de haberla llamado, luego le explica que desde hace poco es bruja y le cuenta todo lo que sabe sobre los casos de las desapariciones.

Piper, Phoebe y Paige hablan sobre las desapariciones y descubren que se trata del cuento de *Alicia en el país de las maravillas* con el que se está haciendo daño a los inocentes [el antagonista es desenmascarado]; aunque Leo les dice que no intervengan, las hermanas deciden acabar con el demonio [el héroe decide intervenir]. Billie, quien no hizo caso a Paige de quedarse fuera del caso, es atacada por dos demonios que la encierran en el cuento, pero es salvada por las hermanas cuando éstas matan a los demonios [héroe y antagonista se traban en lucha].

Billie descubre que se trata de *Las Hechiceras* con otras apariencias y les pide que le enseñen lo que saben de magia para que pueda pelear contra los demonios [el héroe es reconocido] sin que ellas deban exponerse. Finalmente, las

hermanas continúan adaptándose a sus nuevas vidas, pero mantienen un nexo con la vida anterior. [Fin del relato].

10. *Charmed forever (Por siempre Hechiceras)*, temporada 8, capítulo 22.

[Situación inicial] Después de una gran batalla entre las hermanas Halliwell y las Jenkins (Billie y su hermana Christy), los únicos sobrevivientes son Piper, Billie y Leo [el antagonista causa un daño a un miembro de la familia]. Desesperada por revivir a sus hermanas [el héroe decide intervenir], Piper busca alguna manera en el *Libro de las sombras* hasta que Víctor, su padre, le recomienda que recurra a la ayuda de Coop (Cupido, el novio de Phoebe) ya que con su anillo [el medio mágico] podría viajar en el tiempo y evitar la muerte de sus hermanas.

Piper hace caso a esa sugerencia y, acompañada de Leo, viaja en el tiempo [el héroe se traslada hacia aquello que busca]. Primero llegan hasta un momento en el pasado, antes del nacimiento de Phoebe; ahí se encuentran a sus padres, Patty y Víctor, juntos. Piper le pide ayuda a su madre [auxiliar mágico] y ésta le recomienda ir a buscar a la abuela Penny. Piper utiliza el anillo para llamar a la abuela y, ahora los tres (Piper, Leo y Patty), viajan en el tiempo para encontrarse en el futuro con Piper y Leo ancianos; ellos les recomiendan seguir el camino para traer de vuelta a Phoebe y Paige. Los tres vuelven a viajar en el tiempo y llegan al pasado, cuando las tres hermanas (Prue, Piper y Phoebe) eran niñas y la abuela estaba viva [auxiliar mágico]; al enterarse que sus nietas serán en el futuro *Las Hechiceras*, Penny decide ayudar.

Al mismo tiempo Billie regresa al pasado e intenta detener la batalla entre ella, su hermana Christy y las Halliwell. Con ayuda del anillo Leo, Piper, Patty y Penny regresan a la casa en el momento de la batalla [el héroe regresa], ahí, hija, madre y abuela juntas dicen el hechizo para terminar con el *Nexus*. La batalla termina y nadie muere [el daño inicial es reparado]. Billie y Christy desaparecen y un *Ángel del destino* llega para llevarse a Leo, pues acabar con el poder de las Jenkins era una condición para que él estuviera en la casa [el héroe es puesto a prueba].

Billie intenta convencer a Christy de que un demonio llamado Dumain y *La Tríada*, que se ha reconstituido, están utilizándolas para atacar a las Halliwell [el

antagonista es desenmascarado], pero Christy es mala y está dispuesta a acabar con las hermanas. Wyatt y Chris adultos llegan del futuro para salvarse en su forma de niños, pues Dumain robó los poderes de Wyatt. Además, el demonio atacó a Coop para quitarle el anillo y así poder viajar en el tiempo y advertir a *La Tríada* de los planes de *Las Hechiceras* para destruirlos [el héroe es acosado]; justo en ese momento, ayudadas por el poder de proyección de Billie aparecen las Halliwell y terminan con todos los demonios [el antagonista es vencido]. Billie, una vez que los demonios fueron eliminados, intenta convencer a su hermana de que regrese con ella pero Christy no acepta y, por el contrario, la ataca con una bola de fuego; Billie rechaza el ataque, la bola de fuego se regresa a Christy y la mata [el antagonista es castigado y vencido]. Todos regresan a la casa, el *Ángel del destino* regresa a Leo, y Patty, Penny, Wyatt y Chris (adultos) pueden volver a su tiempo.

Finalmente, Phoebe se casa con Coop, tiene tres hijas y sigue con su trabajo como consejera en el periódico; Paige tiene un par de gemelas y un niño con su esposo Henry, además de dedicarse a sus encargados como *Guía blanca*; por su parte Piper además de sus dos niños tiene otra hija y consigue el sueño de abrir su propio restaurante, mientras que Leo se vuelve director de la Escuela de Magia [el héroe se casa y llega al trono]. Así, Piper termina por contarle la historia a una de sus nietas, quien también tiene poderes mágicos. [Fin del relato]

Reflexiones sobre el cuento fantástico y Charmed

Una vez que se han revisado las diferentes funciones del cuento fantástico e identificado la manera en la que se presentan en la serie de televisión, encontramos algunas particularidades. Como ya se adelantaba, no todas las funciones del cuento fantástico están presentes en el relato de la serie, y en el mismo sentido no todas las funciones aparecen en todos los relatos; es importante notar que existen elementos recurrentes, como el héroe, la tarea difícil, el engaño que hace el antagonista, el auxiliar mágico –algunos elementos serán más recurrentes que otros–, que sirven como puntos nodales y deben aparecer para considerar al texto como fantástico.

Dependiendo del tema específico y la manera en cómo se presenten dentro de la serie, serán las funciones que aparecerán de manera particular en cada capítulo. Es importante señalar que a diferencia del orden, identificado por Propp, en el que deben aparecer las funciones, en la serie no existe un ordenamiento determinado y es común que estas funciones aparezcan mezcladas, respondiendo a la construcción particular de cada uno de los relatos.

Desde un primer visionado de la serie, se pueden encontrar algunas estructuras dramáticas conocidas y la integración de elementos como el héroe, la lucha con el antagonista, los auxiliares mágicos, el medio mágico, entre otros; esto se debe, en parte, a que son fórmulas probadas y reconocidas por los espectadores, aún sin la necesidad de haberlas estudiado o analizado. Al revisarlas con cierto grado de profundidad, utilizando los planteamientos de los formalistas rusos, en este caso, encontramos esa correspondencia que está presente y además, nos aclara cómo se integraron en el relato del audiovisual. Hasta ahora hemos analizado, en parte, cómo se estructura el relato de la serie, las secuencias que se forman e incluso de dónde provienen algunos de sus temas y estructuras; pero vale la pena detenernos a revisar el tema de la serie, dejar un poco de lado aquel que habla de tres hermanas, y centrarnos en el que se refiere a su nueva condición como brujas.

Bibliografía

- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós Comunicación, México, 1996.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

- Larivaille, Paul, *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire de conte*, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, Université Paris X-Nanterre, París, 1982.
- Michelet, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Ediciones Akal, 4ª edición, Madrid, 2009.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Colofón, México, 2008.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 2002.

*“Cause it’s witchcraft, wicked witchcraft
and although, I know, it’s strictly taboo”*

Witchcraft,
Frank Sinatra

Ahora, es importante revisar nuestro objeto de estudio no desde el exterior, ni en relación con su construcción dramática o audiovisual, sino desde el interior; desde el tema mismo que trata. *Charmed*, como ya se ha dicho, cuenta la historia de tres mujeres, hermanas, que además descubren una nueva condición: son brujas.

¿A qué se refiere este término?, ¿sabemos cómo se construyó la idea que hasta nuestros días tenemos sobre las brujas?, ¿de dónde proviene? En este capítulo será necesario recorrer un poco la evolución histórica que ha tenido el término, desde su concepción hasta nuestros días, así como los elementos o características que debe poseer alguien para que sea considerada bruja. También, será preciso buscar alguna clasificación para las brujas. Como primer paso, es importante esclarecer a qué se refiere el concepto de magia y sus cuáles son sus divisiones; será importante revisar las visiones primitivas sobre la magia, la cacería de brujas y hasta las ideas modernas de la brujería.

El objetivo final de este capítulo es revisar el término para entender cómo se han generado diferentes textos o productos culturales que toman a la bruja como personaje principal; cada una con características distintas, dependiendo de la ideología de quien lo produce y la manera en que la integra a su obra, además de la posibilidad de encontrar las relaciones entre el periodo histórico en que fueron creadas estas representaciones y los aspectos sociales que reflejan.

En busca de una definición

Al intentar esclarecer a qué se refiere el término ‘bruja’, puede ser útil buscar la palabra en el diccionario; al acudir a la vigésima segunda edición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, nos encontramos con definiciones

imprecisas, vagas y establecidas sólo a partir de algunas características comúnmente reconocidas de las llamadas brujas.

En esta entrada del diccionario aparece¹⁵⁶: “Mujer que, según la opinión vulgar, tiene pacto con el diablo y, por ello, poderes extraordinarios”. Es importante notar cómo aparece la expresión ‘según la opinión vulgar’ ya que más adelante nos ayudará a entender cómo se establece la definición de este concepto; además resulta una afirmación imprecisa ya que sólo nos da una idea sobre estas mujeres: tienen poderes extraordinarios. Como siguiente definición aparece: “En los cuentos infantiles tradicionales, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba”, esta definición es igualmente imprecisa y ninguna de las dos nos ayuda a esclarecer a qué nos referimos cuando hablamos de las brujas y, además, la segunda de ellas no las contempla fuera de los relatos infantiles, entonces ¿cómo explicar el periodo conocido como “la caza de brujas” y toda la literatura en torno a él?

El mismo diccionario ha decidido revisar algunas de sus entradas para la vigésima tercera edición, próxima a publicarse, y en el caso de la palabra ‘bruja’ ha enmendado las definiciones. En esta nueva edición aparecen varias entradas¹⁵⁷ que nos resultan significativas, éstas son: “Mujer a la que se atribuían supersticiosamente poderes extraordinarios”, de nuevo aparece el concepto de poderes extraordinarios pero fue eliminado el ‘pacto con el diablo’, y la ‘opinión vulgar’ se sustituyó por la ‘superstición’; “En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba”, aquí aparece nuevamente la referencia a los cuentos infantiles, pero es importante notar cómo se incluyen los relatos folclóricos en esta definición; por otra parte, las siguientes definiciones son coloquiales: “Mujer de aspecto repulsivo”, “Mujer malvada” y “Mujer que parece presentir lo que va a suceder”, las tres se refieren a características físicas o psicológicas de una persona y siguen resultando insuficientes.

¹⁵⁶ ‘Bruja’ en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bruja [Consulta en línea, 22 de agosto de 2011].

¹⁵⁷ *Idem*.

En este afán por encontrar una definición, es lógico revisar algunos términos similares o que resultan cercanos a la palabra 'bruja'; el más inmediato es 'hechicera'. De esta palabra el diccionario arroja una definición igualmente confusa: "Que practica la hechicería"¹⁵⁸. Finalmente hay que acudir a otra entrada del diccionario para encontrar que 'hechicería' se refiere al "arte u acto supersticioso de hechizar"¹⁵⁹.

Después de revisar todas estas definiciones y notar que podría resultar un proceso incierto y poco útil, es necesario alejarse del terreno de la significación en los diccionarios para entrar al de los conceptos y sus explicaciones. Esta falta de definiciones claras se debe principalmente a que el término 'bruja' ha estado relacionado históricamente con distintas personas y prácticas, y no siempre ha tenido elementos comunes. Para comprender el concepto de 'bruja' es necesario entender cómo éste se ha desarrollado a través del tiempo.

¿Bruja o hechicera?

En este apartado es importante comenzar con la distinción entre dos conceptos que aparentemente se refieren a lo mismo: "Los estudios sobre la persecución europea de la brujería muestran la existencia de dos conceptos de bruja: el de la hechicera y el de la bruja propiamente dicha."¹⁶⁰

Si son conceptos que se refieren a personas distintas entonces, ¿cuáles son los elementos que las distinguen y cuáles los que las acercan? "La primera [la hechicera] era la mujer curandera y sabia, con el poder de hacer también el maleficio". En la antigüedad, sobre todo en los núcleos sociales agrícolas o preindustriales, la hechicera era la mujer más importante de la comunidad, aquella a la que las personas del pueblo acudían para curar sus malestares, pedir por el bien de las cosechas, para atraer la buena fortuna e incluso lograr los amores infructuosos; pero de igual forma, para conseguir algún daño en el enemigo.

¹⁵⁸ 'Hechicera' en Real Academia Española, *Diccionario de lengua española*, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hechicera [Consulta en línea, 22 de agosto de 2011].

¹⁵⁹ 'Hechicería' en Real Academia Española, *Diccionario de lengua española*, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hechicer%C3%ADa [Consulta en línea, 22 de agosto de 2011].

¹⁶⁰ Norma Blazquez Graf, *El retorno de las brujas*, p. 17.

Además de sanar, podía causar daños a las personas en su cuerpo o en sus bienes, ocasionar enfermedades, e incluso la muerte de las personas y animales, provocaba tormentas o pestes para que se perdieran las cosechas; conflictos matrimoniales por impotencia, infertilidad o adulterio; todo mediante el uso de hierbas y rituales, por un don innato y recursos mágicos.¹⁶¹

Este conocimiento era empírico, proveniente del estudio y experimentación con hierbas y animales, así como del reconocimiento de las propiedades de ciertas sustancias. “Su fin era práctico, inmediato y material: curar, enfermar, atraer la buena suerte, enemistar o enamorar”¹⁶². Además se trataba de un conocimiento popular en las comunidades, pues la gente creía en los maleficios causados por las hechiceras. De manera paralela a este conocimiento popular se encontraba el estudio de “la astronomía, la alquimia, y en un primer momento la nigromancia, era una magia culta”¹⁶³. Estos conocimientos tenían un fuerte respaldo teórico y filosófico. Eran a la vez una magia natural y una magia sobrenatural que sólo recurría a los espíritus benignos.

El término ‘bruja’ es posterior a este periodo del conocimiento popular y, a pesar de tener su origen en el de ‘hechicera’, la connotación que se le dio cambió la representación que se tenía de ésta:

[...] bruja fue un concepto creado en Europa precisamente por las élites cultas en los siglos XIV al XVII, mediante la transformación del concepto de hechicera, al cual se incorporó la idea teológica de que los males que causaba se debían a la existencia de un pacto con el Diabolo, o por el poder que éste les otorgaba.¹⁶⁴

Con la llegada de la religión a las pequeñas comunidades, estas creencias populares fueron vistas por los teólogos, predicadores, abogados y filósofos como supersticiones paganas e ilusiones creadas por los demonios en la mente de las personas para apartarlas de la fe. Es aquí donde aparece la figura del Diabolo y su relación estrecha con la bruja, pues era él quien se acercaba a las mujeres para

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Blazquez Graf, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁴ *Idem.*

que éstas cumplieran sus designios. Las mujeres eran ideales por la capacidad de engendrar y la debilidad para dejarse seducir; “la mujer tiene y conserva siempre menos fe, y es por su disposición natural para la credulidad”¹⁶⁵. El diablo entonces le enseñaba a las brujas las fórmulas mágicas y cómo prepararlas, qué hechizos o encantamientos repetir, los objetos que debía utilizar y cómo manipularlos para crear los maleficios.

Además, la imagen de la bruja se vio completada con ideas populares como las creencias en los espíritus femeninos que volaban con el alma de los muertos y eran dirigidas por la diosa Hécate, lo que después generó la idea de grupos de brujas que volaban para acudir a los *sabbats* o reuniones en los que renegaban de Dios, había comida, música y hacían ofrendas al Diablo, con quien después tenían relaciones sexuales.

Así, los conceptos de hechicera y bruja son distintos: uno remite únicamente al maleficio y el otro al pacto satánico; es decir, uno alude solamente a un fenómeno religioso, aunque guardan una relación de familia en tanto ambos pueden referir a una persona que causa daño a otra por medios mágicos, naturales o sobrenaturales.¹⁶⁶

Se ha encontrado, entonces, que existen diferencias entre estas entidades.

En primer lugar:

[...] en un plano formal, el concepto de hechicera refiere a un conjunto de ideas mágicas que no están sistematizadas, sino que se encuentran dispersas con tenues relaciones entre sí. El concepto de bruja remite a una demonología, a una teoría sistemática sobre el Diablo y las brujas, en la cual se establecen con precisión las relaciones entre sus modos de actuar, sus propósitos, etcétera.¹⁶⁷

En segundo lugar, están las ideas que remiten a la diferente manera en la que se tratan los aspectos metafísicos: “En el caso de la hechicería, se maneja una causalidad mágica natural”¹⁶⁸, se trata de los elementos cercanos a ella, que

¹⁶⁵ Cristoph Daxelmüller, *Historia social de la magia*, p. 222.

¹⁶⁶ Elia Nathan Bravo, *Territorios del mal*, p.23.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Idem.*

se encuentran en la naturaleza; mientras que con la bruja, “la causalidad que hace posible el maleficio es sobrenatural, es el poder del Diablo”¹⁶⁹.

En tercer lugar, otra diferencia se encuentra en el grupo social en el que se desarrolla el concepto, mientras que la hechicería se encuentra en la cultura popular, la brujería es un concepto europeo, que tuvo su origen en las élites cultas quienes interpretaron que el maleficio de la hechicera sólo era posible mediante un pacto demoníaco. Finalmente, el cuarto aspecto en el que se diferencian es el género de las personas que se identificaron dentro de una u otra categoría “se creía que la mayoría de las brujas eran mujeres, mientras que los hechiceros podían ser mujeres u hombres”¹⁷⁰.

Para entender con mayor profundidad ambas clasificaciones y los elementos que las integran es necesario adentrarse a uno de los conceptos más cercanos a la brujería y a la hechicería: la magia.

Magia: Negra y blanca, baja y alta

La palabra ‘magia’¹⁷¹ tiene su origen en el griego <<μαγεία>> y en el latín <<magiā>> y se refiere a los conocimientos sobrenaturales y a sus distintas prácticas. “Éstas pueden agruparse en dos tipos: la magia alta, que incluye la astrología, la alquimia y la nigromancia, y la magia baja, que alude a la hechicería, la curación, la adivinación”¹⁷². La magia alta es la magia culta, pues tiene un respaldo teórico y, por tanto, cierto grado de educación. La baja, por su parte, fue practicada por muchas más personas, carecía de respaldo teórico y el conocimiento era más bien empírico.

Sobre la acción de la magia y los fines que persigue también hay diferencias entre magia baja y alta, la primera busca un fin práctico e inmediato: curar, atraer la suerte, enfermar, entre otros. La magia alta tiene como fin algo más espiritual, adquirir conocimiento o cierto grado de poder.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ Nathan Bravo, *op. cit.*, p.24

¹⁷¹ ‘Magia’ en Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=magia [Consulta en línea, 22 de agosto de 2011].

¹⁷² Nathan Bravo, *op. cit.*, p.37

Otra división de la magia, y que también se da según los objetivos que persigue, la clasifica en negra y blanca, “la negra es aquella que produce efectos dañinos como la hechicería, mientras que la blanca es la que tiene resultados benéficos, como la magia curativa”¹⁷³.

Magia baja

Este tipo de magia fue practicada por un mayor número de personas para obtener un beneficio inmediato, pues no era necesario un estudio teórico y bastaba con la experiencia para poder llevarla a cabo. Una clasificación de los principales usos de esta magia es:

A) La medicina mágica, que era utilizada para curar malestares físicos y emocionales de las personas del pueblo.

Ésta era una forma de magia natural en la que se utilizaban ungüentos y pociones hechas a base de [sic] animales o plantas, y cuyo poder curativo se consideraba causado por las propiedades ocultas de las sustancias utilizadas.¹⁷⁴

Este tipo de magia fue practicado por mujeres que tenían oficios como las curanderas, las cocineras y las perfumistas:

La hechicera, aparte de conocer los secretos de la Magia, de ser alcahueta, posee también ciertos conocimientos de tipo empírico que le permiten ejercer, a la par, los menesteres de envenenadora y perfumista.¹⁷⁵

Estas mujeres, a través del tiempo “aprendieron a distinguir las plantas y sus distintas etapas de crecimiento, identificaron los sitios donde crecían, dieron nombres a especies y variedades”¹⁷⁶, este conocimiento las llevó a poder “aprovechar o eliminar venenos de vegetales y animales que podían ser

¹⁷³ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, p. 63.

¹⁷⁶ Blazquez Graf, *op. cit.*, p. 26.

comestibles o curativos”¹⁷⁷. Además, estaban las parteras y nodrizas, que influían en el número de nacimientos por sus cuidados a madres e hijos, usaban sus conocimientos en plantas para aliviar los dolores del parto, evitar los abortos, el uso los antiespasmódicos, así como evitar que los recién nacidos murieran.

B) Los hechizos o rezos mágicos se utilizaban para conseguir bendiciones, protección o por el contrario maldiciones.

C) Los amuletos se empleaban para atraer beneficios y, además, alejaban los diversos males.

D) La adivinación, con la que se predecía el futuro, se localizaban objetos o personas extraviadas, o se conocía información sobre familiares en zonas lejanas.

E) La hechicería que, a diferencia de todos estos fines orientados a conseguir el bien, “consistió en el uso de las mismas técnicas –pócimas, ungüentos, oraciones, maldiciones, amuletos, objetos sagrados– con el fin de causar algún daño como enfermar, matar, robar, producir impotencia, tempestades, etcétera”¹⁷⁸.

Magia alta

A diferencia de la magia baja, este conocimiento no estaba difundido entre todas las personas del pueblo, pues requería un estudio teórico y sólo las personas con una educación más elevada podían conocerla y practicarla. Entre ellos se encontraban los clérigos. Su origen se remonta a la cultura grecorromana, e incluye la astrología, la alquimia y la nigromancia. Las dos primeras tuvieron muy buena recepción, se difundieron por toda Europa y fueron aceptadas por pensadores importantes, quienes para alejarlas de la magia consideraban que no había una invocación a los espíritus, y en caso de haberla era a espíritus benignos. “La tesis fundamental de la astrología es que los movimientos de los cuerpos celestes tienen la cualidad oculta de afectar a los fenómenos terrestres”¹⁷⁹, los astrólogos defienden que los astros inclinan pero no obligan, por lo que se mantienen el libre albedrío y los designios divinos.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 54.

La alquimia, por su parte, se enfocó en encontrar la “piedra filosofal”, la cual “tenía la propiedad oculta de transmutar los metales bajos en oro y plata”¹⁸⁰. Esta idea de la transmutación se respaldó en que “si los objetos terrestres están compuestos de los cuatro elementos, entonces es posible recombinarlos para obtener formas superiores de metales”¹⁸¹.

Por su parte, la nigromancia, a pesar de formar parte de la magia alta, se vio atacada pues en ella se recurría a los conjuros para llamar a un espíritu y ordenarle que llevara a cabo alguna acción.

Los actos que les ordenaban realizar a los demonios podían ser buenos o malos: usualmente consistían en pedirles que alguien sintiera amor, odio o amistad por otro, que crearan ilusiones de succulentos banquetes, que hicieran aparecer y hablar a los muertos, que encontraran objetos robados o informaran de parientes lejanos, que provocaran guerras o hundieran barcos, o que proveyeran conocimiento sobre hierbas, sobre Dios, etcétera.¹⁸²

Este tipo de magia fue practicada por sacerdotes, monjes o frailes, pues requería de un estudio de los ritos, libros de magia e incluso conocimiento del latín. Esta forma de magia también sirvió como complemento de las características definitorias de las brujas, pues más adelante se integró a las formas de magia que fueron perseguidas y castigadas.

Herejía y la formación de la idea de bruja

En una sección previa ya advertíamos cómo entre los siglos XIV y XVII se gestó el concepto de la bruja como un ser maligno, que trabajaba para el Diablo y que causaba daño a otros. Otro elemento que enriqueció el concepto de bruja fue: la herejía.

En el mundo siempre han existido las ideas de dualidad, lo bueno en oposición con lo malo, lo positivo con lo negativo para explicar los procesos y acontecimientos en el Universo. De igual modo, en la Iglesia católica surgió la idea

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² Nathan Bravo, *op. cit.*, p.57.

de que el Diablo era tan importante como Dios y por ello se encontraba en muchos fenómenos. Este pensamiento consistía en que:

Si el Diablo es un ser sobrenatural sumamente poderoso, entonces los hombres no serían capaces de dominarlo y hacerlo obedecer sus órdenes, sino que por el contrario sólo puede ser servido y adorado.¹⁸³

De esto surgió la idea de que es el Diablo quien busca a las mujeres con el fin de alejarlas de la fe y convertirlas en sus servidoras, a las que entrenaba para que cumplieran con sus maleficios. “Dado que Él se encuentra en guerra con Dios, exige de sus sirvientes que participen renegando de su fe y dedicándose a hacer maleficios”¹⁸⁴.

Con esta idea de la bruja poseída por el demonio llegaron otros elementos que completaron el círculo. Y que pusieron acento en los aspectos que estas mujeres debían cumplir.

El primero de estos es la organización de un grupo en el que las brujas se reunían para adorar al Diablo:

Se llegó a pensar que ellas [las brujas] formaban grupos organizados o sectas, que se reunían en *sabbats*¹⁸⁵, aquelarres [...], para adorar al Diablo, y que además tenían la misión de reclutar nuevas seguidoras del combate contra Dios.¹⁸⁶

Es en estos *sabbats* donde se lleva a cabo el proceso de renuncia a la fe católica, pues ésta ocurría en una ceremonia; se trataba de una liturgia oficiada al revés, en la que se pisaba o destruía la cruz, uno de los símbolos más importantes de la Iglesia. A estas ceremonias seguía una fiesta, una celebración a la que se

¹⁸³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ La palabra ‘*Sabbat*’ en la brujería no tiene una etimología clara, se ha intentado dar como explicación cercana los cultos paganos, como el <<*Sabazius*>> o fiesta de Dionisio. Julio Caro Baroja afirma “Yo no veo necesidad de recurrir a la idea de que el nombre sea de otro origen que el del <<*Sabatt*>> hebraico, dado el hecho de que en esta época de la Edad Media los ritos y creencias de los judíos precisamente eran considerados como la quinta esencia de la perversión”. Caro Baroja, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁶ Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 70.

entregaban todos por igual a prácticas como las danzas, las orgías, los asesinatos y el canibalismo.

Para llegar a estas reuniones, que ocurrían generalmente en medio de los bosques o en zonas alejadas a las viviendas de las brujas, éstas debían encontrar la manera de recorrer grandes distancias muy rápidamente sin ser descubiertas, por ello se decía que untaban en su cuerpo, o en algún objeto –como la escoba–, ungüentos que les permitían volar. Existen diferentes versiones, muchas de ellas relatadas posteriormente por los inquisidores, sobre el desarrollo de estas reuniones; y que se recogen en estudios sobre la cacería de brujas; Julio Caro Baroja cita, por ejemplo, lo que afirmaba el inquisidor Pierre le Broussard:

Allí se encuentran los unos con los otros, con mesas cargadas de vinos y manjares y allí encuentran también al Diablo en forma de macho cabrío, de perro, de mono y nunca con figura humana. Hacen oblación y homenaje al dicho Diablo y le adoran dándole muchos sus almas y por lo menos algo de sus cuerpos. Después besan al Diablo en forma de chivo en el trasero, con candelas ardientes en sus manos.¹⁸⁷

Y continúa describiendo éstas reuniones:

Después de rendido este homenaje, pasaban sobre una cruz y escupían encima, en mengua de Jesucristo y de la Santísima Trinidad. Después enseñaban el trasero al cielo y al firmamento, en menosprecio de Dios, y después de haber bebido y comido a satisfacción, se unían todos carnalmente.¹⁸⁸

En estas afirmaciones, realizadas por un inquisidor ya encontramos una imagen de la bruja que se ha seguido reproduciendo desde entonces: la maldad y los excesos unidos a la figura de la mujer que, debido a sus acciones se verá rechazada y perseguida.

A las brujas se las encuentra, necesariamente, en lugares siniestros, aislados, malditos, entre ruinas y escombros. ¿Dónde ha de vivir, si

¹⁸⁷ Pierre le Broussard, (*apud* Caro Baroja, *op. cit.*, p. 130).

¹⁸⁸ *Ibidem.* p.131.

no en las landas salvajes las infortunadas, de tal forma perseguidas, malditas, proscritas?¹⁸⁹

Todos estos elementos que conforman la imagen de la bruja sirvieron para establecer las características de la diferencia, del extraño y que derivaron en una intensa cacería, con el fin de acabar con el mal y evitar que éste se propagara por todos los territorios. Así, surgieron bajo el cobijo de las instituciones eclesiásticas los organismos inquisidores, integrados por sacerdotes, jueces y abogados que se encargaron de obtener, mediante prácticas de tortura, información para acabar con las brujas.

La caza de brujas

Con esta idea de herejía, la magia y la Iglesia entraron en conflicto directo por varios motivos, el primero es que “ambas ofrecían lo mismo: una manera de enfrentarse a la adversidad, una explicación de las desgracias, y una ayuda para el enfermo, para el que perdió la cosecha”¹⁹⁰, entre otros males; el segundo motivo es que “ambas ofrecían el mismo método para lidiar con el infortunio: un poder extrafísico, nada más que unos lo llamaban gracia divina o milagro y otros magia”¹⁹¹.

Existen numerosos casos documentados sobre la persecución y exterminio de las brujas durante el periodo conocido como la Santa Inquisición. Una vez que se establecieron las características que debía poseer la bruja se comenzaron a escribir los tratados de demonología, en los que se hacía un recuento detallado de estas características, así como la manera en la que se debía proceder ante ellas para acabar, de una vez por todas, con el mal que fomentaba el Diablo.

Uno de los textos más famosos e influyentes de la época es el conocido como *Malleus Maleficarum* o *El martillo de las brujas*, con el apoyo del papa Inocencio VIII fue publicado por primera vez en 1486 y reeditado más de treinta veces hasta 1670. Este texto, “escrito por Heinrich Kramer (o Kraemer; Institor en latín) y Jacob Sprenger, ambos inquisidores dominicos que operaron al norte de

¹⁸⁹ Jules Michelet, *La bruja*, p. 31.

¹⁹⁰ Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹¹ *Idem.*

Alemania”¹⁹², tiene su base en premisas que poseen un fundamento teológico – como que el Diablo existe y se encuentra en lucha constante contra Dios–, además de una evidencia empírica en la que se afirma la existencia de las brujas.

Uno de los objetivos de los predicadores era el de purificar la fe, separándola de los elementos mágicos que la rodeaban; por ello fue necesario que informaran al pueblo qué prácticas eran brujeriles, y por tanto ilícitas.¹⁹³

Y así fue, el *Malleus* estaba dividido en tres partes, en la primera “se afirma la necesidad de creer en la acción de las ‘maléficas’ (en femenino) y de su colaboración con el Demonio, el cual solo también puede producir maleficios”¹⁹⁴. Esta primera parte en la que “se discute la posibilidad teórica, desde la perspectiva de la Filosofía, la Teología y, por supuesto, la Sagrada Escritura, de la existencia de las brujas”¹⁹⁵ y cómo se convierten en “agentes del mal” o del demonio, lleva en el título la explicación: “contiene tres aspectos que coinciden en el maleficio: el demonio, el brujo y la permisión divina”¹⁹⁶. A través de preguntas y respuestas, con este texto se quería legitimar la persecución que se llevó a cabo en el siglo XV porque muchas personas de la época dudaban de la existencia de las brujas.

La segunda parte del *Malleus Maleficarum*, más narrativa o casuística¹⁹⁷ habla sobre las actividades que realizan y “explica hasta dónde llega el poder de las brujas”¹⁹⁸. En esta segunda parte se detallan las prácticas que llevan a cabo estas mujeres: “contiene un amplio muestrario de casos prácticos acaecidos a allegados por los inquisidores, fruto de lecturas, relatos o de la propia experiencia”¹⁹⁹. El *Malleus* señala, nuevamente, que sólo aquellas personas que se encuentren firmemente dentro de la fe serán bendecidas y el influjo de la bruja será inútil en ellos. Sobre los rubros a los que se refiere la ejecución de las

¹⁹² Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁹⁴ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹⁵ H. Kraemer y J. Sprenger, *El martillo de las brujas*, p. 25.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁷ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 137. La *casuística* es la aplicación de la razón para resolver problemas morales utilizando reglas teóricas a los casos concretos de las acciones humanas.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ H. Kraemer y J. Sprenger, *op. cit.*, p. 25.

brujerías se encuentran detalladas algunas de sus características, por ejemplo: “los diversos modos con los que los demonios, por medio de las brujas, atraen y seducen a inocentes para aumento de su perfidia.”²⁰⁰. Además, aparece en esta sección la forma en que se establece el pacto con el demonio, cómo las brujas “ejecutan” el acto carnal con éste, cómo obstaculizan e impiden la procreación, engañan a los inocentes y hacen que estos padezcan males de toda clase.

Finalmente, en la tercera parte aparece el proceso judicial que debe seguirse para condenar a las brujas, prevenir que el mal se difunda y detener así la acción del Diablo. En esta sección del *Malleus* se sugieren los métodos de interrogatorio y el proceso inquisitorial, una especie de guía para futuros ejecutores.

Para iniciar una causa basta la acusación de un particular o la denuncia, sin pruebas, hecha por persona celosa. Lo más corriente es, sin embargo que el juez la abra ante el rumor público. En determinados casos puede bastar el testimonio de un niño: también el de ciertos enemigos de la persona acusada.²⁰¹

Muchos casos de juicios a mujeres acusadas de ser brujas comenzaron de esta manera; era la envidia, el celo o simplemente una mala relación con dicha persona eran motivos para que su nombre corriera entre las personas hasta los oídos de los inquisidores.

Los celos de las mujeres, la codicia de los hombres, recurrían fácilmente a esta arma tan cómoda. ¿Aquella es rica?... pues bien, es Bruja. La otra es guapa... también Bruja.²⁰²

Algunas mujeres, fueron acusadas también porque tenían comportamientos extraños, sonambulismo, convulsiones, contorsiones, dolores, constricción de los dedos, pérdida de la conciencia, entre otros síntomas que eran interpretados como una posesión demoniaca, pero que con el tiempo y trabajo de la Medicina se identificaron dentro el diagnóstico de la histeria.

²⁰⁰ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 215.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 138.

²⁰² Michelet, *op. cit.*, p. 32.

Una vez que el Inquisidor conocía de los casos de brujería en la región debía atacarlos lo antes posible, pues se decía, además, que el negarse a declarar o a proceder contra una bruja significaba estar en comunión con ella. Así, el juez se convirtió en la persona más importante, incluso sobre los abogados y clérigos, pues él en su interés por acabar con las brujas utilizaría todos los medios a su alcance para conseguir este objetivo.

El juicio debe ser sencillo, rápido y definitivo. Al juez se le deben dar plenos poderes, él es el que tiene que decidir si un acusado tiene derecho de defenderse o no, el que elige el abogado defensor, el que pone condiciones que lo convierten más en acusador que en otra cosa.²⁰³

En los juicios realizados a las mujeres acusadas de practicar la brujería se utilizaban variadas técnicas para obtener información; si las mujeres llegaban ante la corte negando los cargos que se les imputaban era porque el demonio, en su condición de amo, impedía que la mujer hablara y “lo delatara”, dejando en evidencia su plan de acabar con la fe en Dios.

Existían diversos métodos para identificar a las brujas, los primeros y menos agresivos consistían en picar la espalda de las mujeres en puntos específicos, si éstas no sentían dolor era porque el Diablo se los impedía.

Otros métodos fueron más dolorosos pues consistían en torturas que iniciaban aplastando los dedos hasta las pantorrillas o incluso el instrumento conocido como la “dama de hierro”. Éste consistía en una especie de sarcófago que en el interior estaba repleto de puntas, que se clavaban en el cuerpo de la persona.

Todo el mundo sea sometido a interrogatorio, sin que sea óbice ninguna dignidad y lo mismo si ha sido desenmascarado que si niega su crimen ha de sufrir el potro y los garfios que se aplican al costado; que sufra la pena adecuada a su delito.²⁰⁴

²⁰³ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 139.

²⁰⁴ H. Kraemer y J. Sprenger, *op. cit.*, p. 40.

Si las mujeres se negaban a confesar que eran brujas, seguía siendo por obra del demonio pues él silenciaba sus palabras y las hacía olvidar los actos que habían cometido antes, lo que no implicaba que estuvieran libres de éste.

Los dolores, humillaciones y malos tratos hacían que las mujeres acusadas de brujería y sometidas a estas prácticas terminaran aceptando, a veces más a su pesar, que tenían tratos con el Diablo, que asistían a los *sabbats* y que habían renegado de su fe, e incluso el tipo de hechicerías que realizaban. Con estas declaraciones en voz de las mujeres era posible proceder a castigarlas por sus crímenes; se decía que para limpiar el alma de las brujas y evitar que su mal se propagara debían ser eliminadas a través del fuego, por lo que se les mandaba a la hoguera.

La idea de la muerte purifica porque el castigo pulveriza la falta, o porque la pena padecida resulta satisfactoria aunque sólo se logra cuando es soportada con paciencia [...] la pena de muerte también tiene la función preventiva de impedir que otras personas se infecten: es el miedo al castigo lo que impide a otros convertirse en brujos.²⁰⁵

Este proceso entonces se convirtió en una cacería, una persecución del otro, del extraño; cualquiera que fuera acusado también podría, bajo estos métodos, ser culpable de brujería aún cuando no tuviera ninguna relación ni siquiera con los ritos mágicos.

Aunque tardaron más de dos siglos en aparecer y hacerse escuchar, existieron personas que se opusieron a la cacería de brujas, no porque estuvieran apoyando la prácticas de estas mujeres, sino porque consideraban simplemente un error seguir con esta persecución. Uno de los primeros de quien se tiene registro fue un sacerdote y abogado llamado Ulricus Molitor; él decía que no se podían tomar en serio las confesiones de las brujas ya que lo que decían sólo se trataba de mentiras, además, “se burló de los milagros del diablo y sostuvo que eran ilusorios”²⁰⁶. El abogado “afirma que el diablo es capaz de hacer que una cosa parezca otra”²⁰⁷, y con esta crítica comenzaron a desatarse otros a quienes

²⁰⁵ Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 87.

²⁰⁶ Michelet, *op. cit.*, p. 187.

²⁰⁷ Francesco Maria Guazzo, *Compendium maleficarum*, p. 24.

les parecía que debía existir la tolerancia y, además, dejar de hablarse de aspectos mágicos.

El mayor cambio en la forma de pensar se dio cuando se empezó a decir que “si estas miserables brujas eran en juguete del diablo, había que tratar con el Diablo más que con ellas, había que curarlas y no quemarlas”²⁰⁸. Fue hasta el siglo XVIII cuando la cacería de brujas “parece estar ganada por los que de modo radical o templado vuelven a poner fuertes barreras a la realidad de los actos mágicos y hechiceriles”²⁰⁹ y con esto las persecuciones a mujeres por ser sospechosas de brujería se terminaron, no así la necesidad de acercarse a los conocimientos mágicos, como veremos más adelante.

Una bruja moderna

Luego de muchos años, siglos incluso, ya sin la cacería de brujas queriendo encontrar y eliminar a todos los herejes que se cruzaran por su camino y entre ellos la bruja, el conocimiento mágico que nunca se perdió por completo tuvo una nueva esperanza de salir a la luz.

Mujeres –aunque también algunos hombres– seguidoras de las ideas que la magia baja postulaba, como el conocimiento de las hierbas, animales, y los fenómenos naturales, se dedicaron a difundir dicho conocimiento; así en el siglo XX encontramos diversas variaciones que tienen sus principios en la hechicería antigua:

Uno de ellos está constituido por las brujas inglesas, que piensan que la brujería es una suerte de religión pagana muy antigua, con cultos de fertilidad, invocaciones a los espíritus, uso de círculos mágicos, etcétera, y al igual que las religiones establecidas, ofrece un camino de salvación.²¹⁰

Ésta es conocida como la religión *Wicca*, una religión que tiene sus bases en los ritos paganos, en el cual se adora al Dios, a la Diosa y a otros espíritus o fuerzas de poder que habitan en plantas, animales y objetos. Esta religión surgió en

²⁰⁸ Michelet, *op. cit.*, p. 188.

²⁰⁹ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁰ Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 25.

Inglaterra en 1954, a partir de los planteamientos de Gerald Gardner. Desde su origen, este culto ha ido obteniendo nuevos integrantes, creyentes de la religión, que se conocen como *wiccanos*, o bien brujos y brujas.

Existen grupos organizados a mayor escala, como la Federación Pagana, PF por sus siglas en inglés, que se dedica a la difusión de información sobre esta religión, como los principios *Wicca*, quiénes pueden practicarla y cómo es la iniciación en ella.

La *Wicca* es una de las tradiciones más influyentes del Paganismo moderno. También se le conoce con el nombre de la brujería, comenzó a emerger públicamente en su forma moderna a finales de la década de 1940. Es una tradición misteriosa en la que se guía a los iniciados en una profunda comunión con los poderes de la Naturaleza y de la psique humana, dando lugar a una transformación espiritual del ser.²¹¹

Además, dentro de esta religión, se pueden encontrar distintas clasificaciones según los principios que adopten, el lugar en el que se lleven a cabo, e incluso la manera en la que practican los ritos.

En Gran Bretaña, hay una serie de tradiciones: Gardneriana, Alejandrina, Tradicional, Hereditaria (Familiar), Diánica y Hedgewitch. En otros países, otras tradiciones han evolucionado para reflejar su propia cultura.²¹²

Esta religión pagana sigue captando seguidores y constantemente se unen al gran número de publicaciones referentes al tema nuevos textos en los que, además de sentar los principios de la religión, se dan recetas para preparar pociones, encantamientos y el conocimiento de los astros, entre otras.

²¹¹ *“Wicca is one of the most influential traditions of modern Paganism. Also known by the name Witchcraft, it began to emerge publicly in its modern form in the late 1940’s. It is an initiatory path, a mystery tradition that guides its initiates to a deep communion with the powers of Nature and of the human psyche, leading to a spiritual transformation of the self.”*

The Pagan Federation, ‘*What is Wicca?*’ en <http://www.paganfed.org/pagan-wicca.shtml> [Consulta en línea 22 de agosto de 2011].

²¹² *“In Britain, there are a number of Craft traditions: Gardnerian, Alexandrian, Traditional, Hereditary (Family), Dianic and Hedgewitch. In other countries, other traditions have evolved to reflect their own culture.”*

The Pagan Federation, ‘*What is Wicca?*’ en <http://www.paganfed.org/pagan-wicca.shtml> [Consulta en línea 22 de agosto de 2011].

Si bien la *Wicca* es una religión en la que incluso se busca un camino de salvación, existen otras expresiones contemporáneas de la brujería. “Otra clase de brujas contemporáneas está representada por los varios grupos satanistas existentes en E.U.A o en Europa; se caracterizan por adorar al diablo”²¹³. Para estas personas la adoración demoniaca les sirve como un camino de salvación en el cual tendrán la posibilidad de satisfacer sus deseos, principalmente los sexuales, así como conseguir poder material y político: “han asociado la adoración a Satán con la realización de sacrificios humanos, el desenfreno sexual y, en general, el vivir una vida fuera de las normas establecidas”²¹⁴.

La primera de estas formas de hechicería, la *Wicca*, está ligada al conocimiento tradicional, a la visión primigenia del conocimiento mágico, mientras que la última expresión de la hechicería contemporánea se asemeja en algunos aspectos a las ideas construidas para la bruja, como si existiera un deseo por cumplir aquello que en algún momento fue perseguido.

Interpretando al extraño

El surgimiento de la bruja ocurrió, como ya se ha dicho, debido a varios factores: el primero fue la idea del mundo mágico en el que hay un conocimiento práctico que sirve a las personas en la vida diaria; el segundo factor es el surgimiento de la idea del Diablo utilizando a la bruja para hacer el mal a través de ella. El tercer factor fue la necesidad de encontrar en el “otro” ciertos valores que se oponían a la mentalidad dominante de la época, en esta figura se colocaron rasgos, características y prácticas sociales que debían ser atacados y eliminados.

La bruja, que ya venía sufriendo una metamorfosis desde fines de la Edad Media, adquiere características más bien definidas, adquiere un rostro cabal y transparente a los ojos del inquisidor; y a diferencia del loco o del leproso que pueden ser simplemente aislados, a la bruja habrá, necesariamente, que exterminarla.²¹⁵

²¹³ Nathan Bravo, *loc. cit.*

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Esther Cohen, “La bruja, el diablo y el inquisidor” en *Acta Poética*, p. 102.

La bruja salió de la oscuridad –de las mentes de las personas de la época– y se colocó debajo de la luz, en el centro de las miradas para convertirse en el enemigo, el extraño.

[A la hechicera] la recrean modelándola a la imagen y semejanza de sus miedos y obsesiones, de sus fantasías y excentricidades; la bruja, sin que quizás ella misma entienda por qué, se ve arrojada a la luz de los grandes reflectores que acompañan su espacio escénico para ocupar, en la mentalidad de más de dos siglos y en diferente medida, el lugar de la alteridad radical y amenazadora, del “extranjero” cuya presencia perturba.²¹⁶

Son los elementos tomados de las creencias populares y las proyecciones de los defectos de la sociedad los que se integran en la figura de la bruja. Para explicar este concepto es indispensable entender a la sociedad en la que se desarrolló, a los hombres que la persiguieron, los juicios que se realizaron en su contra; entender en conjunto “ese imaginario social que le dio vida y que la arrebató para acallar a sus enemigos interiores, sus ‘aquelarres’ nocturnos.”²¹⁷.

Esta figura de recién formación requería permanecer, homologarse y convertirse en una representación común para que la sociedad pudiera identificarla como algo maligno, contrario al ideal de la época. Para ello fue necesario describirla y utilizar los medios del momento para dejar un registro de su existencia.

Hubo que fijarlas con la letra para que no escaparan; al describirlas [se] les dio una dimensión que no habían tenido antes, pero al hacerlo también dio a sus perseguidores y diseñadores la posibilidad de expresar, dar forma a sus más íntimos fantasmas, nombrarlos para conjurar sus maleficios.²¹⁸

Así, la sociedad de la época quiso encontrar, en la imagen “oficial” de la bruja, la razón de los males pero al mismo tiempo la dotó de otros elementos:

Una vez establecida la imagen, esta misma empezará a producir su propio folklore, se hará de una vida propia y, por contagio con la

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Cohen, *op. cit.*, p. 101.

letra, la bruja empezará a reconocerse en esa imagen deformada que ha sido creada para ella.²¹⁹

Ésta es la imagen, en parte ambigua, en parte cargada de simbolismos y misticismo –pero además imprecisiones–, que tenemos sobre la bruja hasta nuestros días. Los productos culturales retoman elementos del conocimiento popular, refuerzan las ideas y los valores socialmente aceptados, los presentan y los reproducen; por ello no es extraño que existan distintas visiones de la bruja, cada una surgida en un momento histórico distinto.

Existen imágenes que hasta nuestros días guardan una estrecha relación con la bruja: éstas son comúnmente representadas como mujeres viejas, físicamente tienen narices grandes, llenas de verrugas, dedos huesudos; están acompañadas por su mascota y cómplice, un gato –negro de preferencia–, visten ropas negras, sombreros de punta, preparan pociones en un caldero y vuelan sobre una escoba. Estas representaciones tienen mucho de construcción, fueron creadas por alguien para representar lo que en ese momento se consideraba extraño, pero ¿cómo han ido evolucionando estas ideas en los productos culturales, a lo largo del tiempo? Para acercarnos a una explicación sobre esto, es necesario recorrer algunas obras de la literatura, la poesía, el grabado, la pintura, el cine y la televisión que tomen como personaje relevante –no necesariamente protagonista– a las brujas.

Dice John B. Thompson que las formas simbólicas –las acciones, objetos y expresiones significativos de diversos tipos–, deben ser analizadas “en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben”²²⁰. En este análisis, sobre las diferentes representaciones de las brujas en lenguajes distintos, resultará complicado adentrarse con detalle en el estudio de cada uno de los productos culturales en relación con el contexto histórico de su producción o difusión, además de que podría no ser del todo relevante; por ello, el recorrido en textos literarios, gráficos, cinematográficos –e incluso televisivos–, se

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 206.

hará sólo a través de aquellos que presenten a las brujas de manera evidente y cuyo análisis resulte pertinente para esta investigación.

Este recorrido permitirá entender cómo a través de estas formas simbólicas, el sujeto que las produce envía a los receptores un mensaje; si se ha dicho que la bruja fue una construcción, un símbolo, que se ha empleado a lo largo del tiempo, revisar las diferentes expresiones nos ayudará a entender el sentido que se le ha atribuido. En palabras de Thompson: “las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo”²²¹. Pero, ¿qué es ese “algo” que la imagen de la bruja nos está diciendo?

Las brujas en el texto escrito

Las brujas en la literatura han tenido representaciones muy variadas, se encuentran en los textos históricos, novelas, poesía y hasta en la literatura infantil. Usualmente estas representaciones han utilizado el patrón establecido que ya se adelantaba en la sección anterior: una mujer vieja, fea, perversa y que hechiza a todos porque encuentra cierto placer en hacerlo.

En las primeras definiciones de la palabra ‘bruja’ apareció una pista sobre sus representaciones en la literatura, hablaba de su presencia en los cuentos infantiles. Si bien las brujas han tenido su mayor desarrollo en la literatura infantil y juvenil, debido a la posibilidad de enseñar la distinción entre lo bueno y lo malo, servir de personaje punitivo ante las malas acciones, e incluso sólo como la representación del mal, existen otros géneros literarios que han abordado esta imagen y la han moldeado según el contexto histórico en el que se insertan. Este recorrido comienza con las diferentes referencias a las brujas en la Biblia, continúa en los cuentos del folclor ruso de Afanásiev, y posteriormente en un cuento escrito por Alexander Pushkin; también aparecerá en el recorrido Goethe, y habrá referencias a textos en lengua inglesa de autores como William Shakespeare, Thomas Middleton, y más recientemente Arthur Miller, Roald Dahl y John Updike; en este recorrido tendrá mayor peso la literatura en castellano, con autores como

²²¹ *Ibidem*, p. 213.

Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Carlos Fuentes e incluso la poesía de Jaimer García Terrés.

Las primeras referencias a las brujas en la literatura, que conviene revisar, aparecen en la *Biblia*; en el Antiguo Testamento, en el *Éxodo*, se puede leer: “No dejes con vida a ninguna hechicera”²²²; esta frase resulta extraña pues, como se ha dicho, el castigo a las brujas corresponde a un periodo posterior a la escritura de la *Biblia*²²³. En otro libro, el *Levítico*, se condena a muerte a los nigromantes: “Cualquiera de ustedes, hombre o mujer, que sea nigromante o espiritista, será condenado a muerte.”²²⁴, idea que se completa con las llamadas costumbres abominables en el *Deuteronomio*:

Nadie entre los tuyos deberá sacrificar a su hijo o hija en el fuego; ni practicar adivinación, brujería o hechicería; ni hacer conjuros, servir de médium espiritista o consultar a los muertos.²²⁵

Aquí aparece la visión de la magia en la que se recurre a los demonios y la invocación de los espíritus, la nigromancia, pero continúa la idea de que ésta debe ser castigada. Más adelante, en el libro *Samuel*, se relata cómo el primer rey de Israel, Saúl, recurre a una bruja en Endor: “Búsquenme una adivina, para que yo vaya a consultarla”²²⁶. En este pasaje bíblico no se hace referencia ni a la imagen de la mujer ni de la forma en que ésta utilizaba sus poderes.

Dentro de los cuentos fantásticos del folclor ruso, sobre todo en los cuentos de Afanásiev, es posible identificar diferentes representaciones de brujas; la más común recibe el nombre de Baba Yaga.

²²² *Éxodo* 22:18 (Nueva versión internacional), p. 81.

²²³ Éste se trata quizá de un problema originado por las diferentes traducciones que se han hecho de la Biblia. “Una explicación a esta diferencia de términos puede decirse que proviene de la traducción que se hizo del hebreo original “kashaph, esto es, mago, adivino o brujo, pero no un adorador del Diablo. En la Vulgata Latina, kashaph se tradujo como maléfico, que significa cualquier criminal, aunque frecuentemente se aplicó a los magos que hacen daño, [...] los traductores de la Biblia del Rey Jaime (1611) lo transcribieron como ‘bruja’, término que en esa época [...] refería a la bruja europea que ha hecho un pacto”. Elia Nathan Bravo, *op. cit.*, p. 27.

²²⁴ *Levítico*, 20:27 (Nueva versión internacional), p. 125.

²²⁵ *Deuteronomio*, 18:11-12 (Nueva versión internacional), p. 201.

²²⁶ *1 Samuel*, 28:1-25 (Nueva versión internacional), p. 307-308.

¡Oh padre mío! Mi madre me ha mandado a casa de su hermana a pedirle una aguja con hilo para coserme una camisa, y resulta que la tía es la mismísima bruja Baba-Yaga, que quiso comerme.²²⁷

La Baba Yaga es representada como una mujer vieja, huesuda y arrugada, con la nariz azul y los dientes de acero; es malvada y come personas, que generalmente son niños. Vladimir Propp señala sobre esta bruja (o maga, para él) algo que ya hemos adelantado:

La maga es un personaje muy difícil de analizar porque su imagen consta de una serie de detalles. Estos detalles, reunidos de varios cuentos maravillosos, no se corresponden en ocasiones entre sí, no se adaptan, no se funden en una imagen única.²²⁸

Y, Propp, señala que para comprender a la bruja es necesario identificar que ésta “puede tener alguna conexión con el reino de los muertos”²²⁹. Hasta este punto la imagen de la bruja no es aún muy clara en la literatura, sólo se sabe que mantiene relación con los espíritus y posee algunos poderes como la videncia o la invocación de los muertos.

En la obra de William Shakespeare, *Macbeth*, se menciona la existencia de tres brujas, quienes le hacen al personaje principal una serie de advertencias sobre su futuro:

Macbeth nos cuenta la historia de cómo el personaje al que da título la obra recibe del rey un nuevo título nobiliario. Ahora ya es Señor de Glamis y Señor de Cawdor. Eso es algo que ya le habían vaticinado las tres brujas [...] Esa no fue la única predicción de las brujas sino que le dijeron a Macbeth que él sería rey también.²³⁰

En el texto de Shakespeare, *Macbeth* se encuentra marcado por las profecías de las brujas y a la vez manipulado por su esposa, lo que lo lleva a experimentar envidia y ambición. Las brujas en *Macbeth* son seres perversos,

²²⁷ Aleksandr Nikoláyevich Afanásiev, *La bruja Baba-Yaga*, en Biblioteca Digital Ciudad Seva <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/afanasi/bruja.htm> *magia* [Consulta en línea, 11 de septiembre de 2011].

²²⁸ Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, p.62

²²⁹ *Idem*.

²³⁰ Manuel Castilla Gómez, “Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare” en *Revista Comunicación*, p. 354

poseedoras de un gran poder, que van en grupo, recitan hechizos y preparan pociones alrededor de un caldero:

Dobla, dobla, trabajo y afán
Avívate, fuego, y tú, caldero, hierve.²³¹

Estos mismos personajes reaparecen comandados por Hécate, más tarde, cuando Macbeth, atormentado, empieza a cuestionarse sobre sus actos; ellas le muestran pasajes de su futuro, sus próximos triunfos, pero al mismo tiempo predicen acontecimientos que lo llevarán a su muerte a manos de Macduff. Así, se muestra a las brujas como tejedoras de un destino fatal ya que cargan con el mayor peso dramático en la historia:

Las brujas en Macbeth cumplen esa función: representan dramáticamente el sentido interno de los acontecimientos, la ley interna que las rige, el núcleo central de la vida humana, el tejido de la trama dramática mostrando el hilo rojo que une a todas ellas en un cuadro fatal.²³²

Posterior a Shakespeare apareció, en 1616 aproximadamente, un texto titulado *La bruja*, del escritor Thomas Middleton. Esta obra tiene una gran relación con *Macbeth* e incluso hay estudios que dicen que las escenas de las brujas donde aparece Hécate en el texto de Shakespeare, fueron agregadas por Middleton.

La tesis de que las escenas de Hécate pertenecen al dramaturgo Thomas Middleton, a su obra *The Witch* [La bruja], de fecha incierta, ha perdido fuerza últimamente, por falta de evidencia concreta. G. Wilson Knight sostiene que son de Shakespeare, quien las agregó en una fecha posterior a la de la composición original.²³³

Se sabe que sí pertenecen a Middleton “las canciones <Come away, come away>, del acto III escena V, y <Black spirits>, del acto IV, escena I, [en *Macbeth*] y que Shakespeare no transcribe porque probablemente eran conocidas por

²³¹ William Shakespeare, *Macbeth. El rey Lear*, p. 120

²³² Ulises Schmill, *Macbeth. La tragedia del poder*, p. 27

²³³ William Shakespeare, *Macbeth*, p. VIII

todos.”²³⁴ Una de esas canciones aborda las fiestas en la que se reunían las brujas y algunas de las actividades que en ellas realizaban.

¡Qué gran placer volar
cabalgando los aires del espacio
cuando la luna brilla como hermoso topacio,
y cantar y bailar, besar y fornicar!²³⁵

Las brujas de Middleton, son más "realistas", ya que toman elementos que la sociedad había designado para ellas; hay elementos que guardan una estrecha relación con los juicios por brujería, como el vuelo, o las actividades en el *sabbat*.

Otra obra de Shakespeare en la que está presente la imagen de la bruja es *La Tempestad*. En ésta, el mago Próspero narra a su hija Miranda los motivos por los que habitan en una isla desierta. Próspero tiene por sirvientes a Calibán y a Ariel, un genio del aire. Calibán es hijo de la bruja Sycorax:

Sabes que esa maldita bruja Sycorax, por incontables crímenes y hechizos demasiado horribles para que puedan oídos humanos oír su relación, fue desterrada de Argel [...]²³⁶

Desterrada en la isla, la bruja, “parió entonces a Calibán; el padre fue el dios Setebos, si no fue el mismo Diablo”²³⁷. Sycroax tomó control de la isla y tomó por esclavo a Ariel:

Tú, esclavo mío, como tú me contaste, fuiste entonces su criado. Y como eras un genio excesivamente delicado para obedecer sus órdenes bajas y aborrecibles, y no obedecías a sus grandes mandatos, te recluyó, con la ayuda de sus más poderosos servidores, y movida por su furor más implacable, en la hendidura de un pino; allí dentro, por tu sufrir aprisionado, permaneciste dolorosamente una docena de años.²³⁸

Sycorax, a pesar de que no es un personaje presente en la obra de Shakespeare se menciona en repetidas ocasiones, se habla de ella, se le introduce en la obra en un mundo de magia negra pues es malvada y causa daño;

²³⁴ *Idem*.

²³⁵ William Shakespeare, *Macbeth. El rey Lear*, p. 168.

²³⁶ William Shakespeare, *La Tempestad*, p. 115.

²³⁷ W. H. Auden, *Trabajos de amor dispersos*. p. 339.

²³⁸ William Shakespeare, *La Tempestad*, p. 117.

al igual que en *Macbeth* los personajes se referían a las brujas con temor, la bruja Sycorax causa miedo en los personajes de *La Tempestad* y hablan de ella con reservas, o como amenazas: “¡Que todos los hechizos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos, caigan sobre vosotros!”²³⁹.

En la literatura en castellano también hay varias referencias a las brujas, realizadas por un gran número de autores. El primero de los textos que vale la pena revisar es *La Celestina*, escrita en el siglo XVI por Fernando de Rojas. Celestina es una anciana “astuta, sagaz en cuantas maldades hay”²⁴⁰, es además una mujer a la que tanto la gente como los animales le tienen miedo, la reconocen, le huyen. “Ella tenía seis oficios, conviene saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera”²⁴¹. De Rojas hace una descripción de varias características de la Celestina que nos resultan conocidas, además de ser alcahueta tenía conocimientos de perfumista, conocía de menjuí²⁴², ámbar, polvillos y almizcles. Tenía una habitación “llena de alambiques, redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de alambre, de estaño”²⁴³; sabía utilizar sumos, preparar lejía, conocía de untos, mantecas y sebos; además de un amplio conocimiento de las hierbas y sus propiedades:

Manzanilla y romero, malvaviscos culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, [...] flor salvaje e higuera... de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuí [...] Hacía con esto maravillas.²⁴⁴

Celestina conocía de conjuros y pociones, podía remediar amores infructuosos e incluso sabía cómo invocar al demonio para que éste la ayudara en su labor de unir a las parejas:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador

²³⁹ *Ibidem*, p. 121.

²⁴⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina*, p. 29.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 33.

²⁴² *Menjuí* o *benjuí* es un bálsamo aromático que se obtiene de la corteza de un árbol del mismo género botánico que el estoraque. ‘Benjuí’ en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=menjui [Consulta en línea, 22 de agosto de 2011].

²⁴³ Fernando de Rojas, *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos [...] gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas [...] yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por virtud y fuerza de estas bermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen [...] hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que haya, lo compre; y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes de crudo y fuerte amor de Calisto.²⁴⁵

Más adelante, aparece en el texto, la imagen de la Inquisición y la Iglesia castigando a las brujas, “bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia”²⁴⁶. Celestina es asesinada por Pármemo y Sempronio, ya que ellos le pedían que les compartiera la recompensa que Calisto le había entregado. A pesar de que no era mala del todo, sino más bien astuta, Celestina muere a causa de sus actos, y por la avaricia de otros.

Otro texto en el que se habla de brujas es *El coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Esta novela narra una conversación entre dos perros, Cipión y Berganza, que se encuentran en un hospital de Valladolid y que se dan cuenta de que pueden hablar; durante su diálogo, los perros cuentan sus experiencias. Berganza narra su encuentro con una mujer: “una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla”²⁴⁷, una bruja “real” y de la que existen registros de la época de la Inquisición española. La bruja del relato de Cervantes, una mujer de más de sesenta años, toma voz propia y lo hace para defenderse ante los señalamientos de ser una hechicera:

Bellaco, charlatán, embaidor e hijo de puta, aquí no hay hechicera alguna. Si lo decía por la Camacha, ya ella pagó su pecado, y está donde Dios sabe. Si lo decís por mí, chocarrero, ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida, y si he tenido fama de haberlo sido, merced a los testigos falsos y a la ley de encaje, y al juez arrojadizo y mal informado, ya sabe todo el mundo la vida que hago en penitencia, no de los hechizos que no hice, sino de otros muchos pecados.²⁴⁸

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 58.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 98.

²⁴⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p.143.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 178-179.

Conforme avanza su relato, la mujer descubre su identidad. Se trata de la Montiel, quien perteneció a un trío de brujas muy ponderosas: la Camacha, la Montiel y la Cañizares, capaces de realizar todo tipo de sortilegios, maleficios y conjuros; la bruja detalla sus prácticas y habla de los poderes de la Camacha. Encontramos en estas descripciones el reflejo de las ideas renacentistas sobre las brujas: causaban maleficios, curaban, provocaban el bien, pero también el mal:

Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol; cuando se le antojaba volvía sereno el más turbado cielo; traía los hombres en un instante de lejas tierras; remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su entereza; cubría a las viudas de modo que con honestidad fuesen deshonestas; descasaba las casadas y casaba las que ella quería.²⁴⁹

Hacia el final de su relato, la mujer acepta que ha sido hechicera, y se reconoce arrepentida de serlo, pero sobre todo de las actividades que ha realizado como volar y servir al Diablo: “He querido dejar todos los vicios de la hechicería, en que estaba engolfada muchos años, y solo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar.”²⁵⁰

En otra novela de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, una mujer española como de unos cincuenta años, de nombre Cenotia, cuenta cómo salió de su país huyendo de la vigilancia de aquel reino con “rebaño católico”. Nos encontramos con una clara referencia a la Inquisición española, que se aclara cuando la mujer comienza a relatar su historia:

En aquella ciudad de Alhama siempre ha habido alguna mujer de mi nombre... heredera de la ciencia, que no nos enseña a ser hechiceras, como algunos nos llaman, sino a ser encantadoras, magas, nombres que nos vienen más al propio. Las que son hechiceras, nunca hacen cosa que para alguna cosa sea de provecho; ejercitan sus burlerías con cosas al parecer de burlas, como son hadas mordidas, agujas sin puntas, alfileres sin cabeza y cabellos cortados en crecientes o menguantes de Luna... y, si algo alcanzan, tal vez de lo que pretenden, es, no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios permite, para mayor condenación suya, que el demonio las engañe.²⁵¹

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 181.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 182.

²⁵¹ Miguel de Cervantes, *Obras completas*, p. 871.

Aquí los términos que ya nos son comunes, y que intentábamos aclarar en la sección anterior, nos aparecen cambiados de sentido; las hechiceras son las que realizan actividades sin ningún provecho, una especie de magia baja sin utilidad práctica, mientras que las magas –o brujas– se dedican a otras actividades:

Pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y de encantadoras, somos gente de mayor cuantía; tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las hierbas, de las plantas, de las piedras, y, juntando lo activo a lo pasivo, parece que hacemos milagros, y nos atrevemos a hacer cosas tan estupendas, que causan admiración a las gentes, de donde nace nuestra buena o mala fama: buena, si hacemos bien con nuestra habilidad; mala, si hacemos mal con ella.²⁵²

Vemos aquí una combinación entre los planteamientos de la magia baja, que tiene fines prácticos como la curación, con la magia alta, que requiere estudios más avanzados como la astrología. Una vez más, los conceptos se mezclan, las ideas aparecen confusas.

En la obra de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* aparece, al igual que en *La Celestina*, una mujer que posee algunas de las características de la bruja, puede unir, mediante sus acciones, a una pareja. La historia es similar a la del texto de Fernando de Rojas; Fabia es el nombre de la bruja, ella es la alcahueta que ayuda a don Alonso a conquistar a doña Inés y se reconoce como tal:

¡Oh, qué bravo efeto hicieron
los hechizos y conjuros!
La vitoria me prometo.²⁵³

Fabia es una bruja que quiere utilizar la magia y en realidad no lo hace; podría pertenecer al tipo de bruja en el texto de Cervantes, la bruja Cenotia de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, llama hechicera. Aunque en la obra de Lope de Vega la unión de los personajes se da por el amor que surge entre ellos, hay cierto temor a la intervención mágica y que sea ésta la que propicie la relación,

²⁵² *Ibidem*, p. 872.

²⁵³ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo. El perro hortelano*, p. 41

pues prevalece la idea de que la intervención mágica es producto de una acción demoniaca:

Sin esto, también me espanta
ver este amor comenzar
por tantas hechicerías,
y que cercos y conjuros
no son remedios seguros,
si honestamente porfías.²⁵⁴

Más adelante aparece una idea “extraña”; considerando el contexto en el que surgió la obra puede pensarse que se empiezan a considerar los conceptos como la tolerancia y a cuestionarse la verdadera existencia de las brujas:

No creo en hechicerías,
que todas son vanidades:
quien concierta voluntades,
son méritos y porfías.²⁵⁵

Fausto de Goethe, obra del romanticismo alemán de fines del siglo XVIII, también retrata el mal, pero no lo hace sólo desde la imagen de la bruja. En esta obra, el Diablo, Mefistófeles, toma la voz y lleva al protagonista con una hechicera. Fausto es un hombre sabio pero insatisfecho, que hace un pacto con Mefistófeles, quien le ofrece juventud a cambio de su alma. Para lograr este paso a la juventud es necesaria la intervención de la bruja.

El arte y la ciencia no son suficientes, es indispensable la paciencia; necesitaría un espíritu tranquilo muchos años para confeccionarse: sólo con el tiempo toma su fermentación la virtud necesaria y cada ingrediente de los que se compone es raro al extremo. Ni el propio diablo, quien la ha instruido, podría hacerlo ahora.²⁵⁶

Si la bruja en *La Celestina* invocaba al demonio para que éste le ayudara, en *Fausto* ocurre lo contrario, el diablo es quien busca a la mujer, que como se encuentra a su servicio debe atender su petición sin cuestionarlo.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 47.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 48.

²⁵⁶ Goethe, *Fausto*, p. 83.

¿No conoces ya a tu señor y amo? No sé cómo me contengo de no azotarte hasta despedazarte junto con tus espíritus y tus gatos, al ver que no te causa ya ningún respeto el justillo rojo y que desconoces la pluma del gallo.²⁵⁷

La bruja es en *Fausto* sólo un instrumento para el mal, no tan importante como Mefistófeles; se convierte claramente en una servidora. Incluso el mismo demonio la menosprecia: “Amigo mío, que te sirva de ejemplo; así debe tratarse a las brujas”²⁵⁸.

Más adelante, Mefistófeles lleva a Fausto a *La noche de las Walpurgis*, o la noche de las brujas, que se celebra en Europa generalmente el 30 de abril para recordar el paso del invierno a la primavera. En ella se encuentran con grupos de brujas que se reúnen, celebran y practican la magia, unas más vuelan; lo que nos recuerda una de las características más comunes en las representaciones de las brujas, la capacidad para volar:

Tome cada una su palo, escoba u horquilla, pues la hechicera o diablo que no suba hoy está perdido sin remedio [...] Hay un ungüento que reanima a las hechiceras; así que con una artesilla por nave y un trapo por vela, iremos como el viento.²⁵⁹

El ruso Alexandr Pushkin muestra en su obra *La dama de pique* publicada en 1833, a su estilo, la imagen de una bruja: una vieja condesa rusa, rica y caprichosa que poseía un secreto, la combinación de tres cartas que al apostar a ellas harían ganar al tahúr. “La condesa no tenía la menor pretensión a la belleza, que se había marchitado hacía tiempo”²⁶⁰ y aunque en esta narración aparece la vejez, que se trata de un elemento recurrente en las representaciones de las brujas, no se habla de otras características como un pacto satánico ni la preparación de hechizos o pócimas, aunque sí hay algo que resulta extraño en la mujer:

La condesa, amarilla toda ella, movía sus flácidos labios y se mecía de un lado a otro. Su mirada turbia revelaba una falta total de

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 87.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ Goethe, *op. cit.*, p. 125.

²⁶⁰ Alexandr Pushkin, *Narraciones completas*, p. 261.

pensamiento; al mirarla podía pensarse que el balanceo de la horrible vieja no era fruto de su voluntad, sino de un galvanismo oculto.²⁶¹

La condesa, desprovista de alguna habilidad mágica muere a manos de un hombre, Herman, quien le exige que le comparta el secreto de las cartas; al igual que el personaje en *La Celestina* muere por la codicia de los hombres. Lo que hace pensar que esta mujer era una bruja es que, una vez muerta y mediante una aparición en una carta de la baraja, logra que su asesino pierda el juego en el que ha apostado todas sus pertenencias. La mujer se convierte entonces en la tejedora de un destino de desgracia.

De regreso a la literatura en español encontramos referencias a las brujas en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. En el cuento *Los ojos verdes*, aunque no se hace de manera explícita, se habla de una especie de bruja:

Una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas volteaban inquietas unas pupilas que no había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran de un color imposible.²⁶²

Ella es una especie de espíritu, demonio y mujer que embruja, tiene una magia indescrptible, pertenece al monte y a las aguas del lago, y además enamora con sólo una mirada de sus ojos a los hombres que se la encuentran.

Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.²⁶³

Esta imagen resulta completamente distinta a las representaciones que de la bruja se habían hecho en la literatura, hay un cambio de percepción pues ya no se le representa como una mujer vieja y fea, sino hermosa; continúan elementos como los poderes sobrenaturales, la posibilidad de aparecer y desaparecer, flotar sobre las aguas y hacer caer a los hombres en su hechizo mortal.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 272.

²⁶² Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, p. 80.

²⁶³ *Ibidem*, p. 82.

Gustavo Adolfo Bécquer, representante del posromanticismo español, escribió también *Cartas desde mi celda*, una serie de nueve cartas en las que se relaciona con el mundo de las brujas y la brujería, las supersticiones y las costumbres de la época. Las brujas de Bécquer están tomadas de una noticia aparecida en un diario de la época, por lo que pueden ser consideradas un poco más realistas, tal como en su momento fueron las brujas de Middleton; debido a la cercanía de los autores con los motivos que dieron origen a sus relatos.

Queridos amigos. Hará cosa de dos o tres años, tal vez leerían ustedes en los periódicos de Zaragoza la relación de un crimen que tuvo lugar en uno de los pueblecillos [...] del asesinato de una pobre vieja a quien sus convecinos acusaban de bruja. Últimamente, [...] he tenido ocasión de conocer los detalles y la historia circunstanciada [...]²⁶⁴

También, Bécquer, narra a lo largo de varias cartas cómo se realizó la construcción del castillo de Trasmoz y cómo surgieron las brujas que ahí practicaban sus hechizos. En las descripciones que hace sobre estas brujas encontramos elementos comunes para éstas:

Me bastó distinguir sus greñas blancuzcas que se enredaban alrededor de su frente como culebras, sus formas extravagantes, su cuerpo encorvado y sus brazos disformes, que se destacaban angulosos y oscuros sobre el fondo de fuego del horizonte, para reconocer en ella a la bruja de Trasmoz.²⁶⁵

En este texto, las brujas aparecen nuevamente cargadas de maldad, incluso pronunciar la palabra “bruja” produce una sensación extraña en el personaje, como si por decirla pudiera caer un maleficio sobre quien lo ha hecho. Las brujas de Bécquer son poderosas, hacen sus hechizos e invocan a los demonios para que les ayuden en sus maleficios:

¡Espíritus de la Tierra y el fuego, vosotros que conocéis los tesoros del metal de sus entrañas y circuláis por sus caminos subterráneos

²⁶⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas desde mi celda*, p. 157.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 162.

con los mares de lava encendida y ardiente, agitaos y cumplid mis órdenes!²⁶⁶

Una vez más, al igual que las brujas de *Macbeth*, se da cuenta de cómo son ellas las causantes de los males, enfermedades y el infortunio que atacaba los pueblos, tanto en las personas como en sus bienes o ganado:

Sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por las noches en sus cunas [...]²⁶⁷

En la obra de Carlos Fuentes hay una gran referencia a las brujas, en la novela *Aura*, aunque no son evidentes las palabras bruja o hechicera hay dos mujeres que las representan. La primera, Consuelo, es una mujer vieja de unos ciento nueve años, vestida con una “cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco y enmarcar un rostro casi infantil de tan viejo”²⁶⁸. Y continúa la descripción de la mujer:

Los apretados botones del cuello blanco que sube hasta las orejas ocultas por la cofia, las sábanas y los edredones velan todo el cuerpo con excepción de los brazos envueltos en un chal de estambre, las manos pálidas que descansan sobre el vientre: sólo puedes fijarte en el rostro.²⁶⁹

Y Aura, su sobrina es una joven bella, silenciosa parece ser su aprendiz, está siempre subordinada a la vieja. Dice en el texto de Fuentes:

Te preguntas si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha, tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría.²⁷⁰

Hacia el final del relato se descubre que Aura y Consuelo son la misma persona, y que Consuelo, por un hechizo o embrujo, al degollar a un macho cabrío en un ritual diabólico, logra recuperar su juventud al crear a “su sobrina”. *Aura* no

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 184.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 201.

²⁶⁸ Carlos Fuentes, *Aura*, p. 8.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 26.

es la única obra de Carlos Fuentes en la que aparecen aspectos relacionados con la magia y las brujas; la obra de Fuentes “se halla totalmente sumergida en las aguas míticas que es casi del todo imposible intentar acercarse [...] sin hacer referencias continuas al mundo de la magia y de los mitos”²⁷¹, Gloria Durán realizó un estudio sobre las diferentes representaciones que aparecen en el conjunto de la obra:

Gracias a ella es posible efectuar ahora otra lectura de Fuentes, una lectura que se dirige rápidamente al centro de ciertas configuraciones simbólicas de su obra y allí descubre la presencia (explícita o latente) del mito básico de la hechicera.²⁷²

En la poesía, la imagen de la bruja también ha aparecido en distintas ocasiones; el siguiente es un fragmento del poema *La Bruja* del poeta mexicano Jaime García Terrés, en el que aparecen nuevamente características que ya nos son familiares como los poderes sobrenaturales:

La bruja, le decían,
porque soñaba fuego solitario
en cada uno de los rumbos
de su cuerpo. Iba

Caminando en silencio
hasta llegar al páramo.
Y de pronto sentía que sus manos
ardían como soles. Un alud
floreciendo quemaba la llanura.²⁷³

En la literatura anglosajona del siglo XX las referencias a las brujas se incrementaron y un gran número de textos que abordaban como personaje principal a estas mujeres fueron publicados. Cabe hacer mención de tres de las obras más influyentes en la cultura popular.

La primera de ellas es titulada *Las brujas de Salem*, del escritor Arthur Miller, escrita en 1954 y que retoma los hechos en torno a la cacería de brujas, los juicios que éstas vivieron y los procedimientos que sucedieron para llevarlas a la

²⁷¹ Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, p. 13.

²⁷² *Ibidem*, p. 7.

²⁷³ Jaime García Terrés, *Las provincias del aire*, p. 20

hoguera. La obra refiere datos históricos de Salem, un poblado en el estado de Massachusetts en Estados Unidos; esta obra surgió como una reacción al periodo histórico estadounidense conocido como el macartismo, en el que se vivió una “cacería” contra los sospechosos de ser comunistas.

Las brujas de Roald Dahl, es otro texto que aborda la imagen de la bruja. Esta obra, escrita en 1983 pertenece a la literatura infantil pero vale la pena considerarla por las características de la bruja que presenta. En el texto de Dahl las brujas son demonios que toman forma de mujer, utilizan máscaras y pelucas para conseguir esa apariencia; esta idea se opone a las representaciones clásicas donde las mujeres son utilizadas por los demonios para conseguir sus objetivos. Una de las actividades de estos demonios mujer es acabar con los niños:

Las BRUJAS DE VERDAD visten ropa normal y tienen un aspecto muy parecido al de las mujeres normales. Viven en casas normales y hacen TRABAJOS NORMALES. Por eso son tan difíciles de atrapar. Una BRUJA DE VERDAD odia a los niños con un odio candente e hirviente [...] Una BRUJA DE VERDAD se pasa todo el tiempo tramando planes para deshacerse de los niños de su territorio. Su pasión es eliminarlos, uno por uno. Esa es la única cosa en la que piensa durante todo el día.²⁷⁴

Las brujas de Eastwick, del escritor John Updike, publicada en 1984, es el último texto que vale la pena considerar, pues la representación que hace de las brujas es más actual; se trata de tres mujeres, amigas, con profesiones distintas, pero que al verse cansadas de sus vidas normales de pronto descubren que son brujas, con su nuevo poder invocan al Diablo en la figura de un hombre rico e influyente. Regresaremos, más adelante, a esta historia durante el análisis de las relaciones transtextuales de nuestro objeto de estudio.

Es importante recordar que el camino recorrido hasta este punto es sólo para enunciar las características de las brujas a través del texto escrito, no pretender ser un análisis exhaustivo ni ser un estudio independiente sobre las representaciones que de esta imagen se han realizado.

²⁷⁴ Roald Dahl, *Las brujas*, p.3

Las brujas en las representaciones gráficas

Si las brujas encontraron la forma de fijar sus características a través de las letras –y además desarrollarse–, en las artes visuales tuvieron el espacio ideal para describir con imágenes cómo debían ser sus representaciones. Una vez más nos acercaremos a diferentes textos que toman como personaje principal a la bruja para encontrar elementos comunes y tratar de entender cómo se desarrollaron; en el recorrido se revisarán grabados, pinturas y hasta fotografías de autores de periodos históricos y zonas geográficas distintos, incluso sin relación entre ellos; para intentar ordenar de alguna manera las obras, el proceso se realizará cronológicamente.

El recorrido empezará en la primera edición del *Malleus Maleficarum*, este libro estaba ilustrado por una serie de grabados en los que se mostraban visualmente ciertas características que aparecían en el texto. Así, en el libro se presentaban imágenes que reforzaban los señalamientos que se hacían a las brujas, se ejemplificaban los rituales a los que acudían y no sólo aparecía representada la bruja, sino también el demonio. El siguiente es uno de los grabados que integran la serie sobre los *sabbats*; en el cual se ve cómo una mujer –una bruja–, va montada sobre un macho cabrío, mientras un grupo de personas, encabezadas por un hombre, la señalan.



Imagen 74. Grabado de la edición original del *Malleus Maleficarum*, 1486.

La imagen que utiliza es la de la mujer, pero no es la vieja y fea a la que varios textos hacían referencia sino una mujer joven; además, en el grabado todas

las personas aparecen vestidas. Esta imagen es importante ya que posteriormente se verá retomada en otras obras. Una de estas representaciones –o reinterpretaciones– es un grabado del pintor y grabador italiano Benedetto Montagna, titulado *La bruja*.



Imagen 75. Benedetto Montagna, *La bruja*, c1506.

En esta imagen de 1506 aproximadamente, posterior a la publicación del *Malleus*, aparece la imagen de la bruja que se popularizó: una mujer vieja. Se puede observar en esta representación que la mujer está desnuda, tiene la piel del cuerpo flácida y los senos caídos; el rostro de la vieja es fuerte, agresivo, y expresivo. Está montada sobre un animal cornudo, posiblemente un chivo. En la mano izquierda sostiene un objeto, una escoba, que como ya hemos revisado le es útil para volar.

Durante el Renacimiento, y los periodos posteriores, las representaciones de las brujas en la pintura se incrementaron. Hans Baldung Grien (c1485-1545), artista alemán, trabajó en muchas de sus obras sobre las representaciones de las brujas. En el grabado conocido como *Aquelarre* Baldung representa cuatro mujeres; tres brujas están sentadas en el suelo mientras preparan una poción de la cual sale un humo espeso que llena el aire; una de las brujas sostiene, con la mano alzada, una charola sobre la cual hay un trozo de carne; en la parte superior hay una bruja más que vuela sobre el lomo de un macho cabrío y que lleva en las manos una vara de cuya punta cuelga una vasija. Otros elementos presentes son huesos de animales, varas y un gato. Las mujeres en el grabado aparecen

desnudas, con largas cabelleras y su piel es firme, su aspecto no es el de una vieja.



Imagen 76. Hans Baldung Grien, *Sabat de las brujas, o Aquelarre*, 1510.

En la pintura *Dos brujas*, Baldung muestra dos mujeres jóvenes desnudas, apenas cubiertas por un manto, además están acompañadas por un niño de rasgos extraños –una especie de demonio– y un animal a sus pies, posiblemente un macho cabrío. Una de las mujeres levanta en su mano una vasija que contiene un líquido, mientras la otra dirige directamente la mirada hacia afuera del cuadro, como si a través de esa mirada, directamente a los ojos del espectador, pudiera hechizar a aquel que la observa.



Imagen 77. Hans Baldung Grien, *Dos brujas*, 1523.

Las siguientes representaciones corresponden al pintor flamenco Frans Francken, el joven (1581-1642). Sus obras tienen como tema principal las reuniones de las brujas y las actividades que estas mujeres realizaban en ellas; están presentes en sus pinturas elementos como el caldero, las velas y algunas representaciones demoniacas.



Imagen 78. Frans Francken el joven,
La cocina de las brujas, 1610.

En la pintura anterior el tema es la reunión de un grupo de mujeres para dedicarse a la preparación de alguna poción o ungüento. Aparecen siete mujeres en primer plano –otras más permanecen en la parte trasera–, cada una dedicándose a alguna actividad: en el extremo izquierdo tres mujeres hincadas, en posición de oración ante la figura de un animal alado; en el centro de la pintura algunas mujeres preparan alguna poción en un caldero sobre el fuego, mientras otra mujer lee un libro –probablemente de encantamientos–; otra mujer se desabrocha la camisola y otra más se descalza (en las representaciones, las brujas aparecen siempre mal vestidas). En el extremo derecho de la pintura una mujer unta con algún líquido o sebo la espalda desnuda de otra. Al fondo, vigilando toda la escena se encuentra un demonio con piel de color rojo.



Imagen 79. Frans Francken el joven,
La reunión de las brujas, 1607.

La pintura anterior, también de Francken, representa un *sabbat* y algunas de las actividades que en esas reuniones tenían lugar; vuelven a aparecer actividades de la bruja como la preparación de pociones, la oración demoniaca, la untura en el cuerpo, la lectura de un libro de hechizos, entre otras. En esta representación, más sombría por el poco uso de los colores, aparecen más figuras humanas, en la parte superior se ubica la representación del demonio, mitad cuerpo humano y con patas de macho cabrío; en el costado derecho algunos cuerpos desnudos y recostados, que se pueden interpretar como las mujeres que se entregaban sexualmente en una orgía al demonio.

David Teniers, el joven (1610-1690), otro pintor y grabador flamenco también realizó varias obras en las que representaba a las brujas. La primera de ellas (Imagen 80) es *Brujas y demonios*, en ella aparecen dos brujas, una vieja sobre un chivo blanco y que sostiene una escoba en la mano. Del lado contrario, liderados por un fauno, aparecen diferentes criaturas, monstruos y seres fantásticos. En la segunda pintura (Imagen 81), *Brujas preparándose para el Sabbat*, Teniers presenta una escena similar a las de Francken; en ella aparecen varias mujeres que se reúnen en una habitación, cada una en una actividad: preparar una poción en el caldero, untar el cuerpo de otra mujer o leer el libro de hechizos.



Imagen 80. David Teniers el joven,
La reunión de las brujas, siglo XVII.



Imagen 81. David Teniers el joven,
Brujas preparándose para el Sabbat, siglo XVII.

Salvator Rosa (1615-1673), artista italiano realizó algunas pinturas sobre brujas, en ellas se muestra, igual que en las obras que hemos visto, cómo estas mujeres se reúnen para llevar a cabo ciertas actividades dentro de sus festejos. En la pintura *Las brujas y sus encantamientos* (Imagen 82) aparecen nuevamente los elementos que ya hemos revisado, cuerpos desnudos, demonios, preparación de alguna sustancia; lo importante de esta representación es la aparición de un cuerpo humano que ha sido ejecutado por ahorcamiento, una referencia evidente a la maldad de estas mujeres. Rosa hace, también, una representación de la escena bíblica entre el rey Saúl y la bruja de Endor (Imagen 83). En ella aparece una bruja vieja de pie, con la piel enrojecida y haciendo un encantamiento frente a un hombre envuelto en una túnica, detrás de la mujer aparece un esqueleto

humano, y a los pies de ambos, tres caballeros observan aterrorizados lo que sucede.



Imagen 82. Salvator Rosa, *Las brujas y sus encantamientos*, siglo XVII.



Imagen 83. Salvator Rosa, *Saúl y la bruja de Endor*, siglo XVII

Francisco de Goya (1746-1828) también trabajó en repetidas ocasiones el tema de las brujas; en una primera etapa, dentro de la serie de 80 grabados llamada *Los caprichos*, en la que hace una crítica a los vicios y problemas sociales, toma a las brujas y las representa en siete (sólo se presentaron tres) de estas escenas con cuerpos deformes, rostros horriblos y hasta repulsivos. Las brujas de los grabados de Goya se presentan horribles, malvadas, comen niños, pelean, están en relación con los demonios, pero sobre todo parecen disfrutarlo.



Imagen 84. Francisco de Goya, *Mucho hay que chupar*, Capricho 45, 1799.



Imagen 85. Francisco de Goya, *¿Dónde va mamá?*, Capricho 65, 1799.



Imagen 86. Francisco de Goya, *Linda maestra*, Capricho 68, 1799.

Dentro de su producción pictórica Goya también aborda el tema de las brujas, en algunas pinturas mezcla fantasía y realidad representándolas no únicamente como mujeres sino como seres fantásticos; las brujas de estas obras, conocidas como pinturas negras, tienen una mayor fuerza, son más sombrías y se reúnen en grupos pequeños –siempre en torno al macho cabrío–, en comparación con los representados por Francken o Teniers. Aparece aquí una característica que hasta nuestros días es común: el gorro de pico (Imagen 88).



Imagen 87. Francisco de Goya,
El conjuro o Las brujas, 1797.



Imagen 88. Francisco de Goya,
Vuelo de brujas, 1797



Imagen 89. Francisco de Goya,
El aquelarre, 1798

Otro pintor que desarrolló en sus obras la imagen de las brujas fue el suizo Johan Heinrich Füssli (1741-1825); él, muy influido por el texto de Shakespeare *Macbeth*, realizó varias pinturas abordando este tema. Dos obras en las que resulta evidente esta afirmación son *Las tres brujas* y *Macbeth, Banquo y las brujas*. Las brujas de Füssli no son del todo viejas, tienen narices grandes y en forma de gancho, además apuntan con el dedo, como si estuvieran vaticinando una desgracia o haciendo una advertencia; es importante notar que llevan la cabeza cubierta, si bien no se trata de los gorros cónicos que aparecían en la pintura de Goya, la inclusión de ese elemento nos es familiar ya que está presente en las representaciones modernas de las brujas.



Imagen 90. Johann Heinrich Füssli,
Tres brujas, siglo XVIII.



Imagen 91. Johann Heinrich Füssli, *Macbeth, Banquo y las brujas*, siglo XVIII.

Los juicios contra las brujas fueron representados en la pintura del siglo XIX, dos autores trabajaron el tema de forma muy similar fueron William Powell Frith (1819-1909) y T.H. Matteson (1813-1884). Ambos pintores presentan una sala de juicios mientras se realiza el examen físico a una mujer (aplicar presión en puntos específicos de la espalda para saber si está poseída por algún demonio).



Imagen 92. William Powell Frith, *El juicio de la bruja*, siglo XIX.



Imagen 93. T. H. Matteson, *Examinación de una bruja*, siglo XIX.

Hans Thoma (1839-1924) hacia finales del siglo XIX, temporalmente más cercano a nosotros, presenta en un grabado de 1870 otra imagen de la bruja; en esta representación aparece una mujer vieja en cuclillas, que remueve con su mano huesuda el contenido de una olla al fuego, y con la otra sigue las letras de su lectura, un libro que posiblemente sea de hechicería. Atrás de ella, como su compañero y aliado, aparece un gato.



Imagen 94. Hans Thoma, *La bruja*, 1870.

Richard Stipl (1968) es un pintor y escultor checo en activo. En su trabajo escultórico ha incluido algunos elementos que aluden a las brujas, a pesar de que sus modelos son, en mayor número, masculinos. En su pieza *Bloc Sabbath V2* representa hombres desnudos que acuden a una especie de aquelarre que está dominado por la imagen de una mujer –también desnuda– en el centro. Los

hombres además devoran la carne de algunos cuerpos desmembrados. En estas obras aparecen elementos como las varas de madera y un gorro cónico que refuerza la referencia a las brujas.



Imagen 95. Richard Stipl, *Bloc Sabbath*, 2005.

En otra de sus piezas, Stipl utiliza un símbolo cargado de referencias espirituales, e incluso demoniacas: el pentagrama. En cada una de las puntas de la figura se encuentra la representación de un cuerpo desnudo, es evidente que se trata de cuerpos inertes pues la piel se nota pálida, como en una especie de sacrificio. Al centro del pentagrama está la figura de un animal muerto. Este símbolo, la estrella de cinco picos, ha sido utilizado, en distintas representaciones para relacionar a las brujas con la maldad y lo demoniaco.



Imagen 96. Richard Stipl, *Pentagrama*, 2005.

Así, a lo largo de la historia, la iconografía de la bruja ha ido desarrollándose y sufrido cambios importantes según el periodo histórico en el que se producen las obras. Las representaciones que han llegado hasta nuestros días también se vieron completadas, incluso, por las ilustraciones de los cuentos infantiles y otros productos culturales como el cine.

Las brujas en 24 cuadros por segundo.

Al igual que en la literatura y en las artes gráficas, la imagen de la bruja llegó al cine para ser desarrollada y se convirtió en tema de muchas películas que, según el momento histórico de su surgimiento, presentaron de distintas maneras sus características.

El recorrido ahora deberá ser a través de distintas representaciones en la cinematografía; igual que en la revisión de estas imágenes en la literatura y las representaciones gráficas, sólo será un proceso de reconocimiento y no pretende ser ni un análisis, ni una revisión exhaustiva del trabajo del director, actores, género o corriente cinematográfica.

La primera película que conviene citar es *Häxan, la brujería a través de los tiempos* (1922), producción sueca dirigida por Benjamin Christensen. Esta película hace un paralelismo entre las características que aparecen en el *Malleus Maleficarum* y las mujeres que padecen histeria, además de hacer una crítica al proceso de caza de brujas; incluso, aparecen en la película algunos de los grabados del libro y las representaciones de las brujas se hacen en función de ellos. A la bruja se le ve en la cocina preparando sus pociones, pero también en el aquelarre, junto a los demonios, así como durante la realización de sus maleficios a los hombres y mujeres que se encuentran a su alrededor. *Häxan* presenta algunos de los instrumentos de tortura empleados por los inquisidores y los juicios que se llevaron a cabo, y finalmente algunas de las ideas sobre las brujas de la época en que fue realizada la película como las que se dedican al arte de la adivinación a través de las cartas u otros objetos.



Imágenes 97 a 105. Fotogramas de *Häxan*, Dir. Benjamin Christensen, 1922.

Otra película importante sobre las representaciones de las brujas es *Kladivo na Čarodějnice* (1970) o *Martillo para las brujas*, del director checo Otakar Vávra; en esta película se narra cómo se llevaban a cabo los juicios contra las brujas, cuáles eran los procedimientos, los instrumentos de tortura utilizados y cómo muchas de las acusaciones de brujería se hacían a partir de envidias, enojos o rumores.



Imágenes 106 a 108. Fotogramas de *Martillo para las brujas*, Dir. Otakar Vávra, 1970

Resulta evidente que no todas las películas trataron la imagen de la bruja como algo puramente demoniaco, algunas de ellas lo hicieron mostrando a la bruja como lo que es: una mujer. Si pensamos que la mujer, según la sociedad occidental moderna, ha estado ligada a aspectos como la familia y el amor o la educación, entonces ¿las brujas aman? O bien, ¿podrían las brujas, pasar inadvertidas y confundirse entre las personas? Estos temas también encontraron un tratamiento en el cine.

La primera de estas películas, *Bell, Book and Candle* (1958) (*Me enamoré de una bruja*, como se conoció en español) del director estadounidense Richard Quine narra la historia de Gilian, una mujer joven y hermosa; una bruja moderna que trabaja en su propia tienda de antigüedades, que ansía tener una relación; cuando conoce a su vecino Shepherd, le lanza un conjuro para que se enamore de ella. Al final, a pesar de que se dice que las brujas no pueden amar –ni llorar–, ella se enamora y pierde sus poderes mágicos.



Imágenes 109 a 111. Fotogramas de *Me enamoré de una bruja*, Dir. Richard Quine, 1958

La segunda película es *The Witches* o *Las brujas* (1966), del director inglés Cyril Frankel. En esta película se narra la historia de una profesora que se encuentra frecuentemente relacionada con la brujería, primero mientras trabajaba en una misión africana, después, a su regreso a Inglaterra consigue trabajo en una pequeña población como maestra de la escuela local. Ahí, se da cuenta de una serie de extraños casos como muertes y desapariciones y cómo están relacionadas con una bruja que quiere el poder y recuperar su juventud. Las brujas

en esta película son mujeres comunes, no tienen características físicas que la distinguan.



Imágenes 112 y 113. Fotogramas de *Las brujas*, Dir. Cyril Frankel, 1966

Una reinterpretación de la imagen de las brujas apareció en la película inglesa del director Ray Austin *The virgin witch* (1972) o *La bruja virgen*. En ella se muestra a dos jóvenes y hermosas mujeres que, atraídas por el dinero y el poder, se encuentran con un grupo de personas pertenecientes a una secta demoniaca; una vez adentro, una de estas mujeres ansía más poder y termina asesinando a quien dirige la secta. La representación que se hace en esta película de la bruja responde a la idea de ambición de poder y desenfreno sexual de estas mujeres; aunque tiene lugar un *sabbat* moderno se conservan algunos aspectos antiguos como la untura en el cuerpo y la adoración demoniaca. De esta película es importante notar la fecha en que apareció, pues el dato puede ayudar a entender la idea de liberación sexual que se estaba dando en todo el mundo y que la bruja, desde hacía muchos años atrás, ya representaba.





Imágenes 114 a 119. Fotogramas de *La bruja virgen*, Dir. Ray Austin, 1972

En la última década del siglo XX, el número de películas que tomaron a la bruja y sus representaciones como tema principal se incrementó notablemente; las películas norteamericanas dominaron en las carteleras cinematográficas y desarrollaron la imagen de las brujas en la cultura moderna.

Desde *Macbeth*, la existencia de grupos de brujas es recurrente, el número tres se convierte en un motivo común, y reaparece en la película *Las brujas de Eastwick*, del director George Miller, basada en el texto de John Updike. La película narra los acontecimientos luego de que tres amigas, tres hermosas mujeres: Alex, Jane y Sukie se unen, y hartas de su vida invocan a un hombre que las haga disfrutar de la vida; el hombre que llega es en realidad un demonio. Las mujeres de esta película son esposas, exesposas, madres, empleadas, profesionistas y además tienen sueños, ambiciones y se desarrollan en el trabajo; en realidad, aunque se dejan seducir por el mal que ha llegado a ellas, nunca pierden la capacidad de distinguirlo del bien.





Imágenes 141 a 146. Fotogramas de *Las brujas de Eastwick*, Dir. George Miller, 1987.

La película *The Witches* (1990) o *Las brujas*, del director Nicolas Roeg retoma el texto de Roal Dahl. Esta película presenta a las brujas como seres perversos, con un exacerbado odio a los niños hasta el punto de convertirlos en ratones para matarlos más fácilmente; estas brujas tienen apariencia de mujeres pero en realidad son seres repulsivos, deformes, con largos dedos huesudos, pieles aceitosas, llenas de granos y arrugas. Además, en esa película aparecen utilizando sus poderes sobrenaturales de forma directa a través de las manos y los ojos, como un rayo que alcanza a la víctima.



Imágenes 120 a 125. Fotogramas de *Las brujas*, Dir. Nicolas Roeg, 1990.

Tres años después de *Las Brujas*, apareció la película *Hocus Pocus* (1993) (La traducción al español fue *Abracadabra*), del director Kenny Ortega. Esta película narra cómo luego de 300 años, un grupo de niños regresa a la vida a tres hermanas brujas que fueron llevadas a la horca ya que se dedicaban a utilizar el alma de los jóvenes para permanecer con vida. Esta película tiene muchos elementos que se unen para reconfigurar la imagen de la bruja, están presentes distintos elementos que en otras ocasiones aparecían dispersos: las brujas preparan pociones, tienen un libro de encantamientos, tienen poderes sobrenaturales que canalizan a través de las manos y los ojos, pero además son mujeres, cada una con características físicas y psicológicas distintas; bailan, ríen y, por momentos, también sufren.



Imágenes 126 a 131. Fotogramas de *Abracadabra*, Dir. Kenny Ortega, 1993.

En 1996 surgieron casi al mismo tiempo dos películas similares en la temática e incluso en la estructura dramática de sus relatos; la primera –y más conocida– fue *The Craft* o *Jóvenes brujas*, del director Andrew Fleming. En esta película un grupo de tres mujeres, estudiantes de preparatoria, realizan un ritual de invocación, que coincide con la llegada de una nueva chica al colegio. Esta representación, más cercana a la idea de la religión *Wicca*, muestra a mujeres jóvenes y bellas, que motivadas por el deseo de poder y control de diversas

situaciones en sus vidas invocan a un demonio con el fin de convertirse en las brujas más poderosas; cada una de ellas representa un elemento de la naturaleza: aire, agua, fuego y tierra. Estas brujas son humanas, tienen problemas familiares, sociales, experimentan envidia, celos, ambición que, sumado al gran poder que consiguen, las lleva a la destrucción.



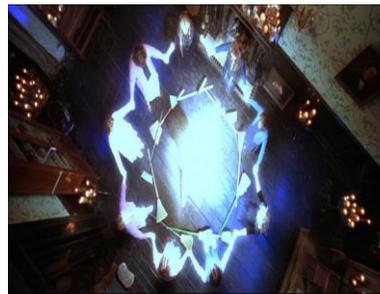
Imágenes 132 a 137. Fotogramas de *Jóvenes brujas*, Dir. Andrew Fleming, 1996

La segunda película del mismo año fue *Little witches* o *Pequeñas brujas* de la directora Jane Simpson. En esta película hay seis estudiantes de un colegio católico, con características físicas completamente distintas pero todas jóvenes y bellas. El filme presenta una imagen de la bruja un poco más malvada, y a la vez en gran relación con la religión. En las ruinas de una iglesia, las jóvenes descubren un antiguo lugar de adoración, un libro con instrucciones para llamar al demonio y deciden invocarlo; la maldad, el deseo de poder, la ambición y lo demoníaco se combinan en estas jóvenes al final, lo que lleva a algunas, incluso, hasta la muerte.



Imágenes 138 a 140. Fotogramas de *Pequeñas brujas*, Dir. Jane Simpson, 1996

Otra película en la que se presenta, una vez más, una imagen de las brujas modernas es *Practical magic* (1998) o *Hechizo de amor*, del director Griffin Dunne. En esta película las protagonistas son dos mujeres, hermanas provenientes de una familia de brujas; las hermanas tienen características y personalidades opuestas, aunque conservan siempre sus lazos familiares. La representación de estas brujas es nuevamente cercana a una mujer común: tienen un trabajo, van a fiestas, se enamoran, se casan, incluso una tiene hijos. Una de las hermanas es poseída por el espíritu de su amante malvado; para salvarla, las mujeres de la localidad –encabezadas por sus tías también brujas– que no poseen ningún conocimiento mágico se unen y logran salvarla a través de un hechizo.



Imágenes 147 a 152. Fotogramas de *Hechizo de amor*, Dir. Griffin Dunne, 1998.

En el cine mexicano también ha habido representaciones de las brujas, por ejemplo, la película del director Chano Urueta, *El espejo de la bruja* (1962). En este filme se hace una introducción refiriéndose brevemente a la historia de esta “secta maldita” y de cómo la mujer ha sido, históricamente, relacionada con las ciencias ocultas. La película presenta a una mujer que está relacionada con la magia; la bruja de Urueta es en apariencia un ama de llaves que con la muerte de la señora de la casa llama a las fuerzas demoniacas con el fin de vengar la muerte de su patrona; la bruja invoca a los demonios y otras fuerzas no sólo por el placer de cometer actos malignos, sino para buscar venganza y reparar un daño.



Imágenes 153 y 154. Fotogramas de *El espejo de la bruja*, Dir. Chano Urueta, 1962.

Veneno para las hadas (1984) del director Carlos Enrique Taboada aborda también el tema de la brujería desde el punto de vista de dos niñas. Lo que inicia como un juego se convierte en un drama completo; en esta película aparecen elementos como la fascinación por la magia, el pacto con el diablo, la preparación de una poción; la maldad que la bruja representa llevan a los personajes de la inocencia al odio y a la maldad.



Imágenes 155 a 157. Fotogramas de *Veneno para las hadas*, Dir. Carlos Enrique Taboada, 1984.

Otra película mexicana que retrata la imagen de la bruja es *Sobrenatural* (1996) del director Daniel Gruener. Este filme presenta a una bruja a la cual se acude para pedir consejos. Además de leer las cartas y dar pociones a quienes la consultan, la bruja tiene el poder de presentir los sucesos que van a ocurrir; es una bruja que roza la maldad pero se dedica a procurar el bien. Otro aspecto que es importante notar de esta bruja es el nombre, se le llama *Madame Endor*, una clara referencia a la bruja de Endor, a la que se refiere el pasaje bíblico del rey Saúl, y al que el pintor Salvator Rosa también aludía en una de sus obras.



Imágenes 158 a 160. Fotogramas de *Sobrenatural*, Dir. Daniel Gruener, 1996.

En este punto es conveniente hacer una pausa en el recorrido de las representaciones de las brujas en el cine pues servirá para hacer una reflexión sobre los aspectos que se han encontrado hasta aquí.

Por una parte, el recorrido a través de la historia de las brujas abrió un panorama más amplio sobre los aspectos en torno a la magia y las actividades relacionadas con el mundo sobrenatural en la antigüedad; por otro lado, era importante identificar cómo surgió el concepto de la bruja con sus características físicas y psicológicas para fijar la imagen en la mente de las personas; este proceso de formular una imagen se dio primero en los tratados que hablaban sobre demonología como el *Malleus Maleficarum*. Las características de las brujas cobraron mayor fuerza al presentarse en la literatura diversos ejemplos sobre ellas, sobre sus actividades y forma de ser; esta imagen mental no hubiera estado completa sin una iconografía, elementos visuales que dieran forma a la bruja. Presentarla visualmente permitió a los productores de estructuras simbólicas o

productos culturales avanzar en el desarrollo de su imagen utilizando los distintos medios a su disposición; así, la bruja llegó al cine y comenzó a desarrollar una imagen que, si bien conservaba elementos de la representación clásica, mostraba también a las brujas modernas. Una vez que la imagen de la bruja había alcanzado este punto, ¿cuál sería el siguiente paso, permanecería así o encontraría un nuevo medio en el cual desarrollarse?

Bibliografía

- Auden, W.H, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Espasa Calpe Mexicana, 37ª edición, México, 1980.
- _____, *Desde mi celda*, Editorial Castalia, Madrid, 1985.
- Blazquez Graf, Norma. *El retorno de las brujas*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, México, 2008.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- Castilla Gómez, Manuel, “Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare” en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, No. 5, 2007.
- Cohen, Esther, “La bruja, el diablo y el inquisidor” en *Acta Poética*, Número 12., UNAM, México, 1991.
- Dahl, Roald, *Las brujas*, Alfaguara, 3ª edición, Madrid, 2002.

- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, Editorial Herder, Barcelona, 1997.
- De Cervantes Saavedra, Miguel, *Novelas ejemplares*, Editorial Alba, Madrid, 2002.
- _____, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970.
- De Vega, Lope, *El caballero de Olmedo. El perro hortelano*, Ediciones Orbis Fabbri, España, 1998.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, Ediciones Era, México, 2001.
- Guazzo. Francesco María. *Compendium maleficarum*, Editorial Club Universitario, España, 2002.
- Kraemer, H. y Sprenger, J., *El martillo de las brujas*, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.
- Michelet, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Ediciones Akal, 4ª edición, Madrid, 2009.
- Miller, Arthur, *Las brujas de Salem*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- Nathan, Bravo, Elia, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*, Instituto de Investigaciones Filológicas e Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México, 2002.
- Shakespeare, William, *Macbeth. El rey Lear*, Euroliber, [Lugar de publicación no identificado], 1990.
- _____, *Macbeth*, Colihue Clásica, Buenos Aires, 2005.
- _____, *La tempestad*, Bosch, Barcelona, 1975.
- Schmill, Ulises, *Macbeth. La tragedia del poder*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005The Pagan Federation, <http://www.paganfed.org/>
- Updike, John, *Las brujas de Eastwick*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.
- [s.a], *La Santa Biblia. Nueva versión internacional*, Sociedad Bíblica Internacional, EE.UU., 1999.

*“And above all, watch with glittering eyes
the whole world around you because
the greatest secrets are always hidden
in the most unlikely places.
Those who don't believe in magic
will never find it.”
Roald Dahl*

Después de haber revisado cómo se representó a la bruja en diferentes productos culturales, y de encontrar elementos que fueron desarrollándose hasta conformar su imagen moderna al llegar al cine, es necesario continuar analizando este proceso de transformación; estas representaciones se trasladaron a un medio de comunicación tan amplio que permitió presentarlas e incluso generalizarlas en la mente de los espectadores: la televisión. Desde su origen, ésta se convirtió en el medio de comunicación que llegaría a un mayor número de personas, todos receptores de, prácticamente, los mismos contenidos. “El declinar del cine como arte de masas coincide con el predominio asumido por la televisión, que prevé modalidades de producción bastante diferentes”²⁷⁵. Fue ahí donde la imagen de la bruja se colocó para su recepción globalizada.

La bruja en formato 4:3²⁷⁶

Las representaciones de la bruja en distintos productos audiovisuales generados para ser transmitidos por televisión, al igual que los ejemplos revisados sobre su imagen en el cine, fueron desarrollándose poco a poco. Conviene ahora llevar a cabo el mismo proceso y realizar una breve revisión de estas representaciones.

²⁷⁵ Mario Pezzella, *Estética del cine*, p. 34

²⁷⁶ ‘4:3’ o ‘cuatro por tres’ se refiere a la relación de aspecto de una imagen; es la proporción entre el ancho y la altura. Este fue el formato (cuadrado) más común de los aparatos de televisión hasta antes de la entrada de la televisión digital, y su cambio al formato 16:9 (alargado).

Un formato que está en constante desarrollo de contenidos para televisión son las series o *teleseries*. Para comprender este formato audiovisual, conviene acercarse a una definición:

[...] cualquier narración dramática cuyos argumentos se desarrollan a lo largo de varios episodios en los que los personajes principales van evolucionando. Este fenómeno se conoce como <<narración larga>> y constituye la esencia de lo que la televisión por episodios puede ofrecer: no una historia que concluye al cabo de un par de horas, sino unas vidas que van desarrollándose a lo largo de cientos de horas.²⁷⁷

Su éxito y desarrollo a lo largo del tiempo puede explicarse porque:

En los *seriales* televisivos, por ejemplo, la repetición infinita, el escaso montaje, reducido a una serie de campo-contracampo, la intersección y el reenvío continuo a las mismas y elementales situaciones, producen una simulación que intenta reproducir el cambio infinito y celular de la vida misma.²⁷⁸

En las series de televisión los temas son diversos, lo que ha llevado a desarrollar una clasificación por géneros, entre los que destacan aquellos que se relacionan con la cotidianidad de los espectadores. “El *serial* deriva de la prudente combinación de la técnicas impersonales del directo [en vivo] junto a los residuos de las formas espectaculares del cine tradicional.”²⁷⁹ En estos programas televisivos se muestra lo que podría ocurrir en “la vida del vecino”, lo cotidiano por lo que la atención de los espectadores se capta empleando técnicas cinematográficas.

Son varios los audiovisuales creados para televisión que abordan en sus argumentos la magia y, en consecuencia, a la bruja; sólo se mencionarán algunas de las más representativas y pertinentes para los objetivos de esta investigación.

La primera serie de televisión que conviene revisar, en la que aparecen varias representaciones de las brujas, es *Bewitched (Hechizada)*, integrada por 254 episodios, divididos en ocho temporadas, entre 1964 y 1972. En esta serie se

²⁷⁷ Pamela Douglas, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, 30-31 pp.

²⁷⁸ Mario Pezzella, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁹ *Idem.*

presenta a Samantha, una mujer joven; ella es una “chica normal” de la época, que conoce a Darrin Stephens, un publicista con quien vive un romance y luego se casa. A lo largo de las diferentes temporadas se puede ver cómo es su dinámica familiar y el uso que Samantha hace de la magia a pesar de la oposición de su esposo. Otro aspecto importante es la familia de Samantha, todos brujos y los dos hijos que tiene con Darrin, Tabitha²⁸⁰ y Adam, quienes también tienen poderes mágicos.

La imagen de esta bruja se combina con la del ama de casa perfecta, una mujer joven, hermosa, delgada y rubia, es además educada, discreta, sencilla y servicial –características que refuerzan el estereotipo de las esposas de la época e incluso de nuestros días—; ella, además, puede lograr lo que quiera con el uso de sus poderes; generalmente el uso de magia está relacionado con las labores domésticas como ordenar y limpiar las habitaciones de la casa, mantener el jardín florido e incluso preparar la cena o el desayuno. Para utilizar sus poderes, Samantha en ocasiones mueve las manos, en otras realiza un gesto con la nariz, moviéndola ligeramente de un lado a otro –característica particular de este personaje—.



Imágenes 161 a 163. *Bewitched*, 1964.

Durante las ocho temporadas que duró la serie, los cambios en la imagen de la protagonista fueron volviéndose más notorios en el vestuario y el peinado; estos cambios respondían más que a las características del personaje, a la evolución temporal en el vestir popular, por ello se utilizaban faldas cortas, pantalones acampanados, estampados coloridos, y el cabello lacio y largo; estas

²⁸⁰ En ocasiones, también escrito y pronunciado como *Tabatha*.

imágenes servían de ejemplo en tendencias de moda para las mujeres de la época.



Imágenes 164 a 169. Cambios en la imagen de la protagonista de *Bewitched*, entre 1964 y 1972.

Otra bruja que aparece en *Bewitched* es Endora, madre de la protagonista y quien representa, en cierta medida, lo contrario de su hija; es una bruja que hechiza porque encuentra placer en hacerlo y cuando algo le molesta lo soluciona utilizando su magia. Su nombre tiene relación con la bruja referida en el pasaje bíblico del libro de *Samuel*. A pesar de no ser una mujer vieja y fea, su caracterización es extravagante, su ropa es holgada, a manera de túnica ceremonial, y aunque a veces cambia su forma de vestir para pasar “inadvertida” es evidente su personalidad excéntrica. Endora realiza conjuros más elaborados, recita hechizos y utiliza sus poderes con el movimiento de brazos y manos.



Imágenes 170 a 172. Endora en *Bewitched*. 1964.

Esta serie se convirtió en un producto muy popular en los años sesenta, por lo que una serie de dibujos animados, *The Flintstones* (*Los Picapiedra*) retomó la imagen de la pareja protagonista para que apareciera en uno de sus capítulos. La referencia es evidente pues la imagen y los nombres son los mismos que los de la serie de televisión: Samantha y Darrin; además, las voces de estos personajes animados fueron dobladas por los actores Elizabeth Montgomery y Dick York, quienes los interpretaban en la teleserie.



Imágenes 173 a 175. Referencia a *Bewitched* en la serie animada *The Flintstones*. 1965.

Varios años después de que la serie original terminó, apareció *Tabitha*. Esta serie, que sólo duró 13 capítulos, contaba la historia de los hijos de Samantha y Darrin, Tabitha y Adam Stephens ya mayores; y cómo Tabitha debe lidiar con el hecho de ser una bruja y aprender a controlar sus poderes a pesar de las prohibiciones de su hermano (en esta serie Adam no tiene poderes mágicos). La imagen de la bruja nuevamente aparece distinta a la concepción clásica –no hay referencias a las mujeres feas, viejas, malvadas que vuelan en escobas y preparan pociones— pues se trata de una joven “normal” que, al igual que en *Bewitched*, reflejaba valores de la época, en este caso de 1977.



Imágenes 176 a 178. *Tabitha*, 1977.

En 1962 apareció en la tira cómica *Archie*, un personaje llamado Sabrina, una estudiante con poderes mágicos que vive con sus dos tías, brujas; a diferencia de ellas, que llevan trajes y gorros comunes en algunas de las representaciones de las brujas clásicas, y utilizan sus poderes abiertamente, Sabrina viste de forma “normal” y trata de utilizar lo menos posible sus poderes. Posteriormente, fue lanzada en una historieta independiente con el nombre de *Sabrina, the teenage witch* (*Sabrina, la bruja adolescente*); esta historieta se convirtió en 1970 en una serie de dibujos animados para la televisión con el mismo nombre²⁸¹.



Imágenes 179 a 181. *Sabrina the teenage witch*, 1970.

En 1996 apareció en televisión una serie con el mismo nombre *Sabrina, the teenage witch*, que duró siete temporadas y 163 capítulos; ésta retomaba los personajes y situaciones de la historieta, contaba la historia de Sabrina Spellman, una joven que descubre a los 16 años que es bruja, al igual que sus tías Hilda y

²⁸¹ La imagen de Sabrina apareció, también, en otros dibujos animados como *The Archie Comedy Hour* (*La hora de la comedia de Archie*) y *The Archie-Sabrina Show* (*El show de Archie y Sabrina*) durante la década de los 70.

Zelda, con quienes vive. Además, tiene un gato –negro–, que posee la habilidad de hablar, pero que en realidad se trata del brujo llamado Salem Saberhagen²⁸² quien fue convertido en gato como castigo, luego de que intentó utilizar la magia para conquistar el mundo. Durante la serie Sabrina debe aprender a utilizar y controlar sus poderes, lo que a veces le trae problemas. Las brujas en *Sabrina* tampoco corresponden a las ideas preconcebidas, no son viejas, feas, ni malvadas, sino por el contrario son buenas, jóvenes y no buscan hacer el mal; utilizar los poderes para provocar algún daño, incluso, les trae consecuencias graves. La magia en esta serie tiene un sentido distinto –no se menciona la magia negra–, ya que siempre se utiliza para propósitos benignos. Incluso, existe el *Otro Reino* donde habitan los brujos y brujas; ahí, el *Consejo de brujos* gobierna, juzga las acciones de los seres mágicos y decide si se está haciendo buen uso de los poderes. Sabrina es una estudiante normal que va a la preparatoria y luego a la universidad y, además, trabaja en una cafetería. Al graduarse trabaja como reportera en un periódico, tiene amigos, novio e incluso está a punto de casarse al final de la serie, pero cancela la boda para irse con su novio de la preparatoria, pues él era su verdadero amor. Su tía Zelda es científica, profesora en la universidad y luego investigadora en física cuántica, siempre es más racional y madura. La tía Hilda, por su parte, es más relajada y permisiva, al inicio de la serie se dedica a tocar el violín, luego compra una relojería y posteriormente una cafetería. Aunque no aparece la imagen de la bruja vieja, fea, que lleva sombrero y viaja en una escoba, en algunos episodios se hace referencia a esa imagen como un *cliché*.

Para utilizar sus poderes estas brujas apuntan con su dedo índice, en ocasiones recitan hechizos y para ello se ayudan de un libro mágico que contiene textos, encantamientos y referencias que les ayudan a resolver muchos problemas.

²⁸² Referencia al poblado en el estado de Massachusetts en Estados Unidos, del que también se hablaba en el texto de Arthur Miller *Las brujas de Salem*.



Imágenes 182 a 187. *Sabrina, the teenage witch*, entre 1996 y 2003.

En 1997 apareció la serie *Buffy, the vampire slayer* (*Buffy, la cazavampiros*); aunque el personaje protagónico no era una bruja, sino una cazadora (término que se le dio a pesar de que poseía poderes sobrenaturales), su mejor amiga, Willow Rosenberg, sí lo era; la diferencia entre ambos personajes radicaba en la manera de utilizar y acercarse a la magia. Buffy no era una bruja a pesar de poseer algunos poderes, mientras que Willow descubre desde las primeras temporadas (la serie tuvo una duración de siete), que es una bruja y tiene poderes por lo que decide ayudar a la protagonista en su cruzada por combatir a los seres sobrenaturales. Willow es una mujer joven, un poco tímida al principio, pero poco a poco va ganando poder y mostrando una personalidad más fuerte; se integra (de forma explícita) a un grupo relacionado con la religión *Wicca*, y se le ve incluso practicando rituales y hechizos. Esta bruja es en principio buena, pero se convierte en mala cuando después de varias situaciones desfavorables busca venganza, aunque finalmente recupera su condición benigna. A diferencia de las brujas de *Bewitched* o *Sabrina*, esta bruja está más relacionada con la magia en su sentido maligno, incluso demoniaco; este personaje no trata de solucionar únicamente problemas cotidianos sino acabar con fantasmas, vampiros, demonios y otras personificaciones del mal.



Imágenes 188 a 190. Willow en *Buffy, the vampire slayer*, entre 1997 y 2003.

Es importante señalar que a raíz del éxito de *Buffy*, apareció en la televisión *Charmed*, y aunque no trataban los mismos temas ni su acercamiento a la imagen de la bruja era el mismo, compartían elementos que resultan similares, como la lucha constante contra lo demoníaco.

Un año después de que *Charmed* dejara de transmitirse, apareció en la televisión otra serie que tomaba como protagonistas a tres mujeres brujas. Se trataba de una adaptación para televisión del texto de John Updike, que a su vez ya había sido llevada al cine: *Las brujas de Eastwick*. La serie, llamada simplemente *Eastwick*, narra la vida de tres mujeres, Joanna Frankel, Katherine Gardener, and Roxanne Torcoletti, quienes luego de sentir un vacío en sus vidas, pedir un deseo ante una fuente mágica y convertirse de pronto en amigas, invocan sin saberlo a Daryl Van Horne, un hombre millonario que es en verdad una representación del mal. Estas mujeres tienen poderes que no son evidentes: Joanna, por ejemplo, puede controlar la mente de los hombres para que realicen lo que ella quiera y lo logra con sólo mirarlos fijamente a los ojos; Katherine puede manipular elementos como el aire, la tierra o el fuego con sólo desearlo –no necesita mover los brazos ni las manos–, después, cuando sus poderes crecen y adquiere el poder de curación, éste lo canaliza a través de las manos; Roxanne, por su parte, tiene visiones tanto del pasado como del futuro, al principio sólo en forma de sueños, hasta que logra control sobre ellas para utilizarlas en el momento que desee. Las representaciones de estas tres brujas tampoco corresponden a las imágenes construidas para las brujas, en las aparecen como mujeres feas, viejas y que vuelan en escobas; estas brujas no preparan pociones ni realizan encantamientos; por el contrario son mujeres jóvenes, hermosas, con

un gusto refinado en el vestido y peinado, con empleos y profesiones que nada tienen que ver con la magia. La serie sólo duró 13 capítulos pues fue cancelada antes del final de su primera temporada²⁸³.



Imágenes 191 a 196. *Eastwick*, 2009.

Las series de televisión con temáticas sobrenaturales han tenido siempre una buena recepción por parte del público y se han convertido en un género que se desarrolla constantemente; la “invasión vampírica” que inició, con gran fuerza, hace algunos años en la literatura y el cine, ha llegado a la televisión con series que se transmiten actualmente de manera, prácticamente, simultánea; *True Blood* (*Sangre verdadera*) y *The Vampire Diaries* (*Diarios de vampiros*) abordan aspectos sobrenaturales y aunque no centran su trama en las brujas, éstas aparecen para resolver conflictos o incluso como antagonistas.

True Blood, presentada por primera vez en 2008, está basada en la saga de libros *The Southern Vampire Mysteries* (*Los misterios de los vampiros del sur*) de la escritora Charlaine Harris; actualmente (2011) la serie transmite su temporada número cuatro, en la que aparecen varias brujas; con la llegada de un grupo de *wiccanos*, encabezado por Marnie, comienza una batalla entre los

²⁸³ La cancelación de la serie se debió a los bajos índices de audiencia.

vampiros –protagonistas en la serie– y las brujas. En la serie, este grupo de brujas no es del todo malo, simplemente están en oposición a los vampiros pues han recibido ataques de estos; tampoco son representadas con las características “clásicas” de las brujas.



Imágenes 197 a 199. Marnie en *True Blood*, 2011.

En la serie iniciada en 2009, *The Vampire Diaries*, basada en los libros de la escritora L.J. Smith, y que actualmente va en su tercera temporada, las brujas aparecen representadas por Bonnie Bennett, una joven que se encarga de ayudar a su mejor amiga, Elena, a protegerse de los ataques de los vampiros; Bonnie es descendiente de una antigua familia de brujas y aprende de magia gracias a las enseñanzas de su abuela, su imagen tampoco está relacionada con las imágenes preconcebidas de las brujas.



Imágenes 200 a 202. Bonnie en *The Vampire Diaries*, entre 2009 y 2011.

Finalmente, en septiembre de 2011, se estrenó la serie llamada *The Secret Circle* (*El círculo secreto*), basada en los libros del mismo nombre –también de la escritora L.J. Smith–, y que narran la historia de Cassie, una adolescente que después de la muerte de su madre en un misterioso incendio, al mudarse al pueblo de su abuela encuentra un libro de hechizos –llamado, al igual que en

Charmed, El libro de las sombras–, descubre que es parte de una familia de brujas. Ella tiene poderes sobrenaturales y es la clave para completar el círculo: seis hijos brujos de familias mágicas, lo que desata las batallas entre el bien y el mal. En esta serie están nuevamente presentes los poderes sobrenaturales e incluso la idea de los hechizos y los libros mágicos, pero no aparecen las características de las brujas como la ropa, los gorros o las pociones.



Imágenes 203 a 208. *The Secret Circle*, 2011.

La bruja y sus representaciones, al llegar a la televisión, tuvieron que adaptarse al nuevo medio, a las audiencias y a los requerimientos que la sociedad tiene; la bruja pasó de ser la mujer sabia, vieja, solitaria y malvada, dedicada a servir al Diablo, a convertirse en una especie de modelo a seguir, una súper heroína que estaba dispuesta a combinar su condición de mujer –y todo lo que ésta implica: familia, esposo, profesión, etcétera– con la lucha frente a lo demoníaco y lo maligno.

Es importante considerar la relación de nuestro objeto de estudio con todos estos *textos*, pues al hacerlo nos adentraremos en el análisis de las relaciones de *transtextualidad* que existen en la serie.

Reflexiones sobre la transtextualidad en *Charmed*

Los ejemplos anteriores sobre las representaciones de las brujas en la televisión que hasta ahora hemos revisado pertenecen a lo que Gérard Genette llama el architexto²⁸⁴ –o la architextualidad del texto–; una de las cinco categorías de la transferencia textual, la que se refiere al “conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros [...]– del que depende cada texto singular”²⁸⁵, ésta es una relación muda acerca del género y el tipo de discurso en el que se inscribe el texto. En esta categoría interviene la competencia del receptor, pues es él quien tiene ciertas expectativas y, por lo tanto, es el mismo texto el que orienta al lector sobre cómo recibirlo. Este architexto tiene un carácter clasificador, en este caso se trata de series de televisión en las que sus protagonistas son brujas, o siendo más específicos, series de televisión en las que alguno de los personajes representados es una bruja. También podría considerarse como un tipo de architexto otra clasificación: series de televisión de género fantástico; y si excluimos de la lista las series *Bewitched* y *Sabrina*²⁸⁶ tendremos otro architexto: series de televisión de género dramático y ciencia ficción.

Antes de avanzar en más elementos de la transtextualidad conviene hacer una pausa para entender a qué se refiere este concepto; en primera instancia, conviene decir que se trata de un análisis del texto en sus relaciones con él mismo y con los textos que le rodean.

La *transtextualidad* es una categoría de análisis expuesta por Gérard Genette en 1982, en la que habla sobre las relaciones que existen entre los textos, y la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”²⁸⁷. Aunque en su estudio se acerca a la literatura, este análisis puede aplicarse a cualquier otro tipo de texto, como los audiovisuales.

²⁸⁴ Se trata de una de las categorías transtextuales, ésta implica establecer un contrato entre el texto y su receptor en el nivel del estatuto genérico. Más adelante se profundizará en esta categoría.

²⁸⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 9

²⁸⁶ Usualmente clasificadas dentro del género de comedia.

²⁸⁷ Genette, *op. cit.*, p.10.

Genette no fue el primero en realizar estudios sobre las relaciones que se establecen entre los textos, pero sí fue él quien desarrolló un análisis más detallado y completo, estableciendo una serie de categorías para cada tipo de transferencia textual. Otros autores que han trabajado la transferencia textual o algún concepto afín, incluso antes que Genette, son Mijaíl Bajtín²⁸⁸, Valentín Volóshinov²⁸⁹, Algirdas Greimas²⁹⁰, Roland Barthes²⁹¹, Christian Metz²⁹² y Jacques Derrida²⁹³, entre otros. Julia Kristeva desarrolló en 1967, 15 años antes que Genette, el término intertextualidad²⁹⁴ para designar una característica de los textos y su relación comunicativa; ésta “constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos”²⁹⁵. Raúl Rodríguez y Kiko Mora, profesores de la Universidad de Alicante, definen este mismo concepto como:

[...] el conjunto de relaciones que acercan a un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima.²⁹⁶

Dice Helena Beristáin que la intertextualidad es un *collage de textos*²⁹⁷ en el que se relacionan temas y expresiones, la lengua, las épocas, todas las obras literarias –y de otros tipos— dentro de un contorno histórico cultural. Lauro Zavala, por su parte, dice que todo texto se ve enriquecido con citas a otros textos, códigos, fórmulas, incluso lenguajes y formas de expresión que ya han sido utilizadas. Todas las obras culturales –y por lo tanto humanas— poseen un referente y están concebidas como un texto, y continúa Zavala:

²⁸⁸ Mijaíl Bajtín, *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

²⁸⁹ Valentín Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

²⁹⁰ Algirdas Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.

²⁹¹ Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México, 1980.

²⁹² Christian Metz, *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.

²⁹³ Jacques Derrida, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

²⁹⁴ Entendida como sinónimo de *transtextualidad*. No debe confundirse con la categoría propuesta por Genette.

²⁹⁵ Julia Kristeva, *El texto de la novela*, p.15.

²⁹⁶ Raúl Rodríguez y Kiko Mora, *Frankenstein y el cirujano plástico*, p. 35.

²⁹⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 269.

Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como texto, es decir literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes.²⁹⁸

Zavala, va más allá de la definición y plantea que “la intertextualidad es la característica principal de la cultura moderna”²⁹⁹ pues los textos poseen relaciones con la cultura anterior y la que le rodea; señala también que al haber tantas culturas y productos precedentes ningún texto escapa a este préstamo textual. La crítica que puede hacerse de su planteamiento es que los estudios sobre la transferencia textual no son un asunto novedoso, y que si en nuestros días es posible reconocer un gran número de referentes, es porque vivimos apoyados por los sistemas de reproducción, transmisión y almacenamiento de los textos, lo cual no implica que en el pasado no hayan existido relaciones entre diferentes obras.

La transtextualidad tiende a convertirse en un fenómeno *polisémico*, pues la interpretación de un texto depende de la visión de cada espectador y es, además, *interdisciplinario* debido a la posibilidad de ser estudiado bajo diversas áreas temáticas. “Ha sido desde el principio [la transtextualidad] germen de mestizajes interdisciplinarios integrando la semiótica, el psicoanálisis, el posestructuralismo, la desconstrucción, la hermenéutica, los estudios culturales”.³⁰⁰

Gérard Genette, de cuyo análisis, como ya se ha dicho, se utilizarán los conceptos para aplicarlos en esta investigación, desarrolla cinco categorías para los diferentes tipos de relaciones entre los textos; el orden en el que aparecen es el mismo en el que las presenta Genette pues, dice, tienen “un orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad”³⁰¹:

La primera de estas categorías es la *intertextualidad*; se trata de la relación clara y abierta; la “copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro”.³⁰² Se puede presentar de distintas maneras, las más comunes son la cita, con la referencia precisa al original; el plagio, donde la copia

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 129

²⁹⁹ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 131

³⁰⁰ Raúl Rodríguez, *ibidem*, p.42

³⁰¹ Genette, *op. cit.*, p. 10

³⁰² *Idem*.

es literal pero no se menciona la referencia; y la alusión, una frase o sentencia que permite identificar la relación a otro texto. Esta es la forma más literal en que se ponen en contacto los textos; forma parte de la percepción que tiene el lector de ese texto y de otros textos con los que se relaciona explícitamente.

En *Charmed* existen un gran número de referencias a otros textos, el caso más común –aunque difícil de percibir– es el de la alusión, pues se hace una mención a un texto previo de forma poco evidente. Por ejemplo, en el capítulo *Something Wicca this way comes*, una vez que las hermanas descubrieron que son brujas, Phoebe platica con Piper sobre su historia familiar y la profecía existente en la que se dice que llegarían las brujas más poderosas del mundo, las tres hermanas. Piper, incrédula sube a su camioneta y le dice a Phoebe –en tono burlón–: “Además, la abuela no fue bruja, y por lo que sabemos, tampoco mamá. Toma eso, Nancy Drew”³⁰³. Para el espectador que no conoce aquello a lo que se refiere esa frase será difícil seguir la pista, pero para el espectador competente es evidente que en esa frase hay una alusión a otro texto. Se trata de una referencia a un personaje creado en 1930 por el escritor estadounidense Edward Stratemeyer, en la serie de libros *Nancy Drew Mystery Stories (Historias de misterio de Nancy Drew)*, una joven detective, famosa por investigar y resolver misterios de diferente índole; de este personaje existen varios libros, tiras cómicas, películas tanto para cine como para televisión, entre otros textos.

Otro caso de alusión aparece en el capítulo *Heartbreak city*, cuando, luego de salir del cine el acompañante de Phoebe, Kevin, se disculpa por haberle cancelado una cita anterior, a lo que ella responde: “Amar significa nunca tener que decir lo siento.”³⁰⁴, él pregunta a qué se refiere y ella contesta que es una línea de la película *Love Story (Historia de amor)*³⁰⁵. En esta película romántica de 1970, la frase es pronunciada por Jenny, una joven mujer que padece una enfermedad terminal, a su esposo Oliver para evitar que éste se sienta culpable por no contar con el dinero suficiente para el tratamiento médico; es evidente que

³⁰³ “Besides, Grams wasn’t a witch and, as far as we know, neither was Mom. So take that Nancy Drew.”

³⁰⁴ “Love means never having to say you’re sorry.”

³⁰⁵ Éste caso puede ser considerado en principio una alusión, pero en la medida en que se hace mención del texto original puede considerarse, entonces, como una cita.

la situación en la serie no tiene relación alguna con la película, es simplemente una alusión.

Un tercer ejemplo de alusión en esta serie de televisión aparece en el capítulo *Witch way now?*, cuando el *Ángel del destino* aparece en la casa de las hermanas para ofrecerles un trato; ellas desconfían de él pues creen que es un demonio, para convencerlas el ángel les dice: “Nosotros, los *Ángeles del destino* normalmente no intervenimos. Excepto en situaciones extraordinarias. Mozart a los siete años, Miguel Ángel, Albert Einstein, Britney Spears”³⁰⁶. Esta frase puede considerarse una alusión porque a pesar de no presentar la imagen de aquellas personas que se enlistan, se mencionan sus nombres, haciendo referencia a situaciones extraordinarias; para entender la alusión se requiere conocimiento de las actividades de cada uno de los personajes mencionados, pues todos corresponden a momentos históricos y disciplinas diferentes. El primero que se menciona es el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, quien desde muy pequeño demostró dotes para la música, componía pequeñas piezas musicales, tocaba algunos instrumentos, y se presentaba ante la aristocracia europea del siglo XVIII; Miguel Ángel fue un escultor, pintor y arquitecto italiano del renacimiento, conocido por esculturas como *David* y *La piedad*, y por pinturas como las que realizó en la Capilla Sixtina. Albert Einstein fue un científico de origen alemán importante por desarrollar la Teoría de la Relatividad y obtuvo el premio Nobel de Física en 1921; Britney Spears aparece en esa lista pues desde su aparición, su música alcanzó ventas millonarias, sus sencillos se colocaron en los primeros lugares de las listas de popularidad –como el de la revista *Billboard*³⁰⁷–, y desde el lanzamiento de sus dos primeros discos fue nombrada por la prensa especializada como una estrella de la música pop. A pesar de no tener relación entre ellos ni criterios de comparación comunes, estos cuatro personajes se integran como una alusión dentro de la serie en ese diálogo.

³⁰⁶ “We, Angels of Destiny normally don’t intervene. Except in extraordinary situations. Mozart at age 7. Michelangelo, Albert Einstein, Britney Spears”

³⁰⁷ [s.a] “... Baby one more time – Britney...” en *Revista Billboard*, <http://www.billboard.com/#/album/britney-spears/baby-one-more-time/332211> [Consulta en línea, 8 de octubre de 2011].

El segundo tipo de relación intertextual que aparece en la serie es la cita; Genette, en su estudio de textos literarios dice que ésta se presenta “con comillas, con o sin referencia precisa”³⁰⁸; en el caso del audiovisual existen diferentes maneras de presentar una cita, ya sea por medio de una marca gráfica, a manera de intertítulo, que permita identificar que aquello que se presenta a continuación, por un cambio en el aspecto del texto, modificación del color, el tamaño del encuadre, entre otras; en ocasiones se hace la referencia al texto citado en los créditos finales, aunque esto no siempre ocurre así. En *Charmed* existen diferentes citas textuales, las primeras que se revisarán corresponden al capítulo *That '70s episode*, en el que las hermanas viajan en el tiempo, por un hechizo, hasta 1970. Para ayudar al espectador a situarse y comprender este cambio en el tiempo –el espacio sigue siendo el mismo– se recurre a una serie de imágenes tomadas de otros textos como la película *Jaws* (*Tiburón*, 1975) y la serie de televisión *The Mod Squad* (*Patrulla juvenil*, que se transmitió entre 1968 y 1973), mientras en la pista de audio puede escucharse la canción *I can't never say goodbye*, interpretada por la cantante Gloria Gaynor. En el caso de *Jaws* la cita empieza con la presentación del nombre de la película en la marquesina de un cine y posteriormente con una secuencia muy corta de la película en la que se ve la aleta del tiburón, motivo con el que la película es reconocida fácilmente.



Imágenes 209 y 210. Cita de *Jaws* en *Charmed*, *That '70s episode* (*Volvemos a ver a mamá*), temporada 1, capítulo 17.

En el caso de la serie de televisión, *The Mod Squad*, la cita ocurre de forma similar, pues se puede ver cómo aparece la entrada del programa en una pantalla

³⁰⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

de televisión; el aparato remite, incluso, al tipo de televisores que eran populares en esa época. Además, resulta importante saber que esta serie de televisión, producida también por Aaron Spelling, presentaba las aventuras de tres jóvenes policías de Los Ángeles en California.



Imagen 211. Cita de *The Mod Squad* en *Charmed, That '70s episode (Volvemos a ver a mamá)*, temporada 1, capítulo 17.

El audio que acompaña a las imágenes anteriores, como se ha dicho, se trata de una canción de 1974, interpretada por la cantante Gloria Gaynor, famosa dentro del género disco; la canción fue popular desde los primeros años de la década de los 70 ya que fue grabada, originalmente, por el grupo juvenil Jackson 5 en 1971. *Charmed* usualmente incluye en cada capítulo alguna canción sólo para acompañar algunas imágenes de ubicación, pero en el caso de este episodio cumple además con la función de ambientar y señalar una temporalidad. No aparece una referencia directa, es decir, en ningún momento se muestra el nombre o interprete de la canción –ni en los créditos de salida– pero puede considerarse cita, al aparecer el texto original (la voz de la cantante se reconoce) como parte de este nuevo texto.

Otro ejemplo de cita textual aparece en el capítulo *Happily ever after*, en él aparece en repetidas ocasiones un viejo libro de cuentos de hadas; aunque no se menciona el año de publicación o la editorial, es evidente que se trata de un libro que incluye los textos escritos por los hermanos Grimm. A lo largo del capítulo

aparecen fragmentos de las páginas del libro en los que se pueden leer títulos como *Blanca Nieves* o *Caperucita roja*³⁰⁹.



Imágenes 212 a 214. Libro de cuentos en *Charmed, Happily ever after (Y vivieron felices por siempre)*, temporada 5, capítulo 3.

El tercer tipo de relación intertextual es el que Genette llama plagio, es decir “una copia no declarada pero literal”³¹⁰; el principio fundamental del plagio es el engaño, hacer creer al espectador que lo que se está presentando es un texto propio, a pesar de que éste sea tomado del trabajo de alguien más. En los textos audiovisuales resulta complicado identificar el plagio, pues se necesitaría conocer el texto original y así identificar si se trata de una copia literal, de una alusión o bien, de una transformación.

La segunda categoría expuesta por Gérard Genette es la *paratextualidad*, comprendida como la relación “menos explícita y más distante, que, [...] el texto [...] mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*”³¹¹; esta relación transtextual se da entre el texto y los elementos en su entorno como títulos, subtítulos, intertítulos, notas a pie, prólogo, notas, ilustraciones, entre otros. Los borradores, esquemas, bocetos y trabajos previos también forman parte de esta categoría. Son señales que enlazan al texto con un entorno, sus relaciones con el lector y las características que el autor le otorga a la obra. Genette distingue entre dos tipos de paratexto, el *peritexto* y el *epitexto*. El primero “tiene un emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del

³⁰⁹ En inglés: *Snow White* y *Little Red Riding Hood*.

³¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

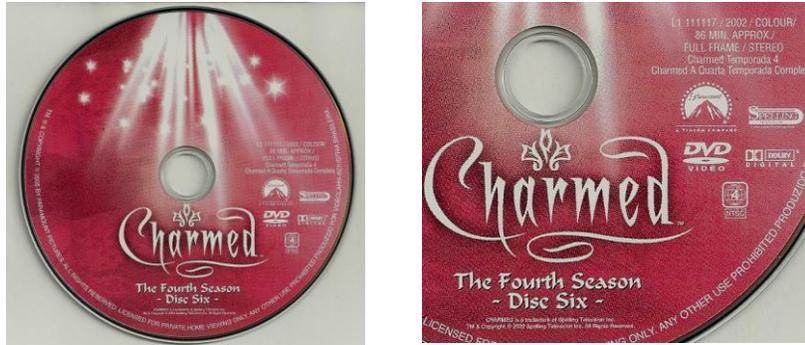
³¹¹ *Ibidem*, p. 11.

texto, en el espacio del volumen [...] y a veces inserto en los intersticios del texto”³¹², este tipo de paratexto se encuentra estrechamente ligado al texto; el segundo paratexto, es aquel que se encuentra más alejado, “a una respetuosa [...] distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro [o, más ampliamente, texto]”³¹³, estos mensajes pueden encontrarse en un soporte mediático como las entrevistas, conversaciones y bocetos, o bien, formar parte de la comunicación privada del autor como la correspondencia o los diarios.

El peritexto depende de la edición o presentación que se haga del texto; si bien *Charmed* fue concebida para su transmisión por televisión, los sistemas de reproducción permitieron que la serie completa se comercializara en DVD, lo que agrega otros niveles en el paratexto. Con las ediciones en video debe notarse la existencia de un peritexto construido por la empresa de distribución, es decir, para su comercialización, a la serie, se le agregaron diferentes elementos –no en su lenguaje audiovisual, sino de forma física–: lo primero que debe notarse es que cada disco contiene el nombre de la serie, la temporada de la que se trata e incluso el número de disco (*Charmed, The Fourth Season, disc six*); aparecen también en esta superficie datos sobre su duración (86 min. aprox), su aspecto visual (*full frame*) y la técnica de grabación sonora (*stereo*); también hay marcas gráficas de las empresas de producción y distribución de la serie (*Paramount* y *Spelling Television*), y otras relacionadas con el soporte, audio y aspecto por región (*DVD Video, Dolby Digital, R4 NTSC*). Se incluye también un mandatorio sobre la marca registrada y la licencia para el uso del material, que también corresponde al paratexto.

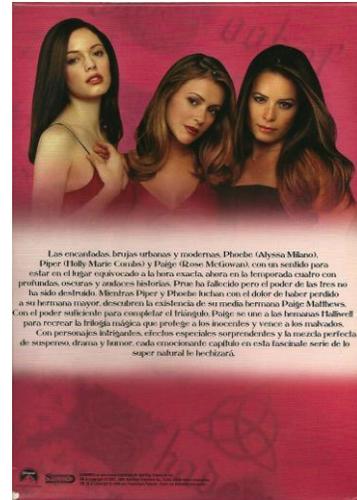
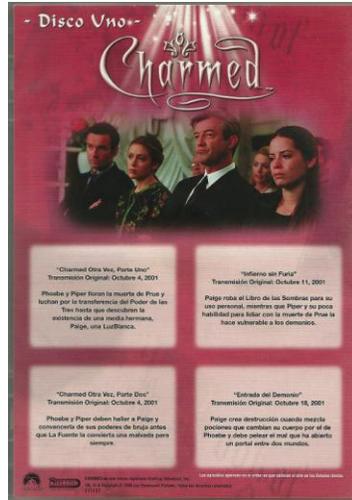
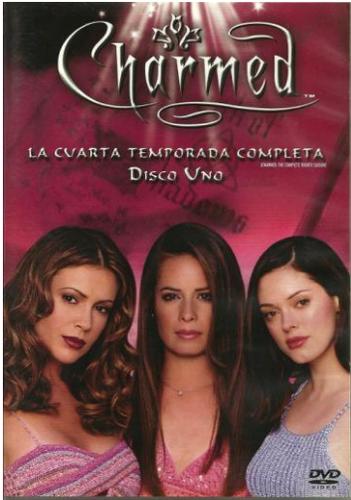
³¹² Gérard Genette, *Umbrales*, p. 10.

³¹³ *Idem*.



Imágenes 215 y 216. Paratexto en el disco de *Charmed*.

En un segundo nivel, pero también como peritexto, se encuentran las cajas que contienen dichos discos; en primer lugar está la caja del DVD, en ésta también se incluyen elementos como el título de la serie, la temporada y el número pero se añade un elemento importante, una fotografía de las actrices protagonistas tomada en el momento de la grabación –lo que ayuda a establecer una idea de su aspecto a lo largo de la serie–; esta fotografía cambia en cada una de las temporadas. En la contraportada aparece otra fotografía –ésta es tomada de algún capítulo– y una lista de los episodios contenidos en el disco, su título, la fecha de transmisión original y una breve sinopsis de cada uno. Estos estuches individuales se colocan dentro de una caja de cartón que tiene los mismos elementos, sólo que a diferencia de la lista de capítulos, en la contraportada aparece una sinopsis de la temporada. Otro aspecto que debe notarse es el color pues funciona para dar unidad: la primera temporada es morada, la tercera es azul, la quinta verde y la sexta roja, por mencionar algunas.



Imágenes 217 a 219. Paratexto incluido en las cajas (del disco y la cuarta temporada completa) de *Charmed*.

Dentro del audiovisual también aparecen elementos paratextuales, en la entrada del programa, como el nombre de la serie, los créditos de los actores, la creadora de la serie, el nombre de los productores, el escritor y el director; también en los créditos de salida donde aparecen los nombres de todas las personas que participaron en la realización del episodio, desde los productores, el editor, el musicalizador, los encargados del casting, el director de fotografía, los asistentes, vestuaristas y técnicos, para terminar con las marcas de identificación de las empresas productora y distribuidora. Todos estos textos forman parte del peritexto pues ayudan a situar al texto, además de determinar su modo de existencia e incluso orientar la relación con el espectador.

El otro tipo de relación paratextual es el epitexto, éste es todo mensaje que se encuentre fuera del propio texto; generalmente –pero no necesariamente– se realiza en soporte distinto; este tipo de peritexto puede ser público o privado, el primero es el que tiene como finalidad su transmisión a través de algún medio (como entrevistas, bocetos, ensayos previos, conversaciones, entre otros) y que llegan al espectador de forma directa; el segundo tipo, el privado, pertenece a la intimidad del autor como la correspondencia o los diarios, éste tipo de epitexto no se transmite de forma directa y se da a conocer sólo en algunas ocasiones. En el caso de *Charmed* existen diferentes tipos de epitexto público, por ejemplo, las entrevistas realizadas en diferentes ocasiones a las actrices (quienes también se

convirtieron en productoras) y, además, al equipo de producción y realización de la serie. Un claro ejemplo de éste tipo de paratexto es el documental dividido en dos partes *Story of Charmed: Genesis (La historia de Charmed: Génesis)* y *Story of Charmed: Charmed Again (La historia de Charmed: Hechiceras otra vez)*, incluido en el sexto DVD de la octava temporada, pues en él se habla de la manera en la que se concibió la serie, cómo fue la creación de personajes, ambientes, caracterización, vestuario y hasta la selección musical para el audiovisual.

Otro tipo de epitexto es un episodio piloto que puede encontrarse en varios sitios de Internet. Este capítulo, que nunca antes se había publicado, es una especie de ensayo para la realización del primer capítulo de la serie y presenta varias diferencias con el texto final. El cambio más evidente es la participación de una actriz distinta, Lori Rom interpretando el personaje de Phoebe (en la serie el personaje fue interpretado por Alyssa Milano), además hay diferencias en el montaje, las secuencias e incluso la duración de las escenas y la inclusión de diálogos más largos. Otros cambios perceptibles son la escenografía y la música que acompaña las escenas.



Imágenes 220 a 225. Capítulo piloto de *Charmed* como paratexto.

La siguiente categoría transtextual expuesta por Gérard Genette es la *metatextualidad*, la relación que une varios textos sin la necesidad de hacerlo explícitamente; “generalmente denominada ‘comentario’ que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso, sin nombrarlo”.³¹⁴ Esta relación se refiere a la crítica que establece un texto sobre otro, se refiere a la evocación; ésta es una relación complicada, pues un texto puede citar a otro sin la necesidad de criticarlo o analizarlo.

En el caso de *Charmed* existen varios textos que pueden considerarse como su metatexto; el que resulta más claro para los fines de esta investigación es el libro de Karin y Stan Beeler, *Investigating Charmed. The magic power of TV*.³¹⁵

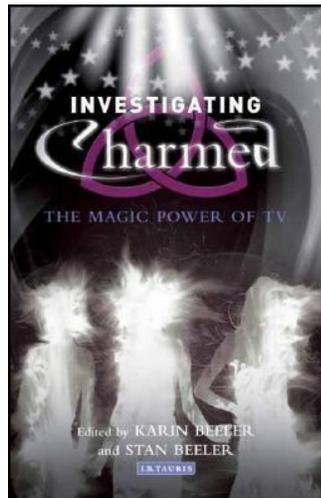


Imagen 226. Metatexto, libro *Investigating Charmed*.

Este libro, hace un análisis completo de la serie de televisión, y presenta una revisión de elementos como el proceso de producción y realización, las personas involucradas en la serie, hasta análisis e interpretaciones de temas como el porqué aparece la magia en la serie; cómo se establecen las relaciones de poder entre los personajes, las estructuras familiares; cuáles son las problemáticas sociales que se muestran en la serie y hasta cuál es el papel de la mujer en la serie, desde una mirada feminista.

³¹⁴ Genette, *Palimpsestos*, p.13.

³¹⁵ Trad. “Investigando *Charmed*, El poder mágico de la televisión”.

Las contribuciones en *Investigating Charmed* consideran las diversas facetas de esta serie de larga duración, incluyendo la incorporación de muchos elementos que hacen un trabajo tan atractivo de televisión 'fantástica' o telefantasía: wicca, la brujería, el mito, el cuento de hadas, la narrativa, los rituales, los efectos visuales especiales, la arquitectura gótica, el horror y la comedia. Cada uno de estos capítulos [del libro], inevitablemente, aborda el papel de los personajes femeninos centrales de Charmed [...]³¹⁶

Este trabajo de descomponer la serie en sus diferentes partes y analizarla por temas establece, entonces, una relación metatextual; de igual forma es preciso decir que esta investigación ha establecido con la serie una relación crítica, y por tanto también forma parte de su metatextualidad.

El cuarto tipo de trascendencia textual propuesto por Genette es la *architextualidad*, que se define como el conjunto de "categorías generales o trascendentes del que depende cada texto singular"³¹⁷. Como ya se dijo, esta categoría implica establecer un contrato, una relación entre el texto y su receptor, lo que guiará su comprensión y permitirá el establecimiento de un estatuto genérico. La architextualidad es, más bien, una relación muda que se establece sin ser mencionada; en el caso de nuestro objeto de estudio, Charmed no se presenta como una serie de televisión, tampoco como una serie de drama, fantasía o comedia; estas clasificaciones son resultado del trabajo del espectador quien, tomando como base su experiencia previa y el acercamiento a otros textos, puede definir a qué categoría pertenece la serie. Dice Genette que "la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida 'el horizonte de expectativas' del lector, y por tanto la recepción de la obra"³¹⁸. Seguir las relaciones architextuales de un texto permitirá entender cómo debe realizarse su recepción y la actitud que debe tomarse frente a éste.

³¹⁶ "The contributions in *Investigating Charmed* consider various facets of the long-running series, including its incorporation of many elements that make it such an engaging work of 'fantasy' television or telefantasy: wicca, witchcraft, myth, fairy tale, narrative patterns, ritual, special visual effects, Gothic architecture, horror and comedy. Each of these chapters inevitably addresses the roles of Charmed's central female characters [...]" Karin Beeler y Stan Beeler, *Investigating Charmed*, Introducción, p. 3.

³¹⁷ Genette, *Palimpsestos*, p. 9.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 14.

El quinto, y último, tipo de relación transtextual que señala Genette es la *hipertextualidad*, es decir, la relación entre un texto previo y uno final, más allá de sólo comentarlo, criticarlo o analizarlo. Esta es, dice Genette, “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario.”³¹⁹ Esta categoría relaciona al hipotexto, haciendo una adaptación de ciertos de sus elementos, transformando el tiempo y el espacio, el lenguaje, los personajes y otras características estructurales, con un hipertexto, la nueva obra. Si se ha dicho que todos los textos se encuentran en un entramado, entonces no existe obra que no evoque, en mayor o menor medida, a otra.

En el caso de nuestro objeto de estudio, *Charmed* no podría existir si no hubieran existido textos previos –muchos de los que ya hemos visto a lo largo del capítulo tres y parte del cuatro–, pues a pesar de no hacer referencias directas o alusiones incluso, todos comparten un “parecido de familia”: el tema; otros más comparten con esta serie elementos como el número de personajes, las relaciones que se establecen entre ellos, el lugar en el que se desarrollan los hechos, e incluso el periodo en el que fueron creados. Existen además, elementos hipertextuales que se presentan de forma velada, casi irreconocibles y que reclaman la puesta en marcha, por parte del lector, de esa experiencia que lo convierte en un receptor competente; como se ha dicho, la hipertextualidad implica un cambio, la transformación de ciertos elementos del hipotexto para formar un texto nuevo.

La forma más simple de transformación es la eliminación de algún elemento (o por el contrario, agregar algún otro), otra forma es la deformación paródica; este tipo de modificación es frecuente en los títulos de las obras, esta parodia requiere en principio de una alusión a un texto que se convertirá en el hipotexto, posteriormente tras una serie de cambios de palabras, modificaciones o juegos podrá darse origen al hipertexto, con un sentido completamente diferente al original. “La deformación paródica se realiza, preferentemente [...] sobre títulos o

³¹⁹ *Idem.*

clichés característicos y fácilmente reconocibles, cuyo esqueleto se presta a un reemplazo casi infinito”.³²⁰

En *Charmed* estas transformaciones en los títulos son frecuentes, se hacen alusiones a un gran número de películas, programas de televisión y libros. Bastará con dar algunos ejemplos para entender esta idea: el capítulo 1 de la temporada 1 lleva por título *Something wicca this way comes*; para el espectador no competente la frase podría sólo hacer referencia a la religión Wicca, pero otro tipo de lector reconocerá en esta frase una alusión al texto de Shakespeare, *Macbeth*; cuando las brujas se encuentran juntas, una de ellas presiente el mal que está por caer sobre Macbeth y dice: “something wicked this way comes”³²¹. Otros ejemplos de esta deformación se relacionan con títulos de películas como el caso del capítulo titulado *Malice in Wonderland*³²² que hace referencia a *Alice in Wonderland* o *Alicia en el país de las maravillas*, o el capítulo 21 de la temporada 8, titulado *Kill Billie Vol.2* que se relaciona con la película *Kill Bill Vol.2* (2005) del director Quentin Tarantino; o bien, con series de televisión como el episodio titulado *Rewitched* (*Rehechizada*, capítulo 5, temporada 8) que es claramente una alusión al título de la serie *Bewitched*.

Otro caso de hipertextualidad corresponde al cambio de soporte o lenguaje de un texto a otro, cuando una obra se pasa del texto escrito (novela, cuento, etc.) al audiovisual, por ejemplo; para que la transformación del hipotexto sobre su estructura tenga lugar, éste requiere ser interpretado y modificado para darle una significación distinta y entonces desviarlo hacia otro objeto.

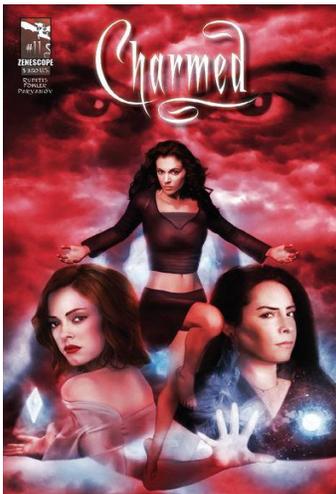
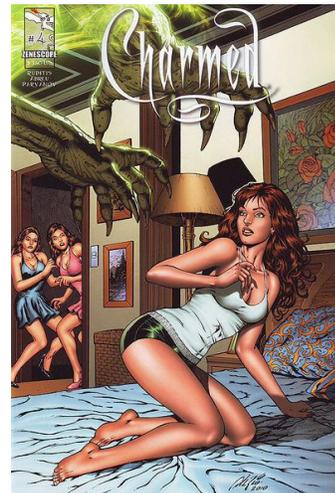
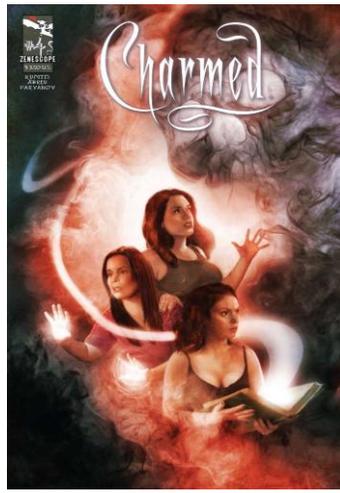
La serie, como texto completo, puede ser considerada como un hipertexto de todas los otros productos culturales que abordan el mismo tipo de temas, el recorrido realizado en el capítulo anterior y parte de éste muestran cómo se avanzó en la manera de representar a las brujas y los conceptos fantásticos, y a la vez, se convierte en el hipotexto de de nuevas obras o textos que vendrán a modificar los planteamientos que ésta sentó.

³²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 52.

³²¹ Trad. “Algo malvado se aproxima.”

³²² Trad. “Malicia en el país de las maravillas”, capítulo 2 de la temporada 8.

Charmed se convierte entonces un hipotexto pues de la serie, varios años después de la transmisión de su capítulo final, se creó un cómic; éste fue lanzado en marzo del 2010 por la empresa Zenescope Entertainment, y fue llamado la temporada 9, pues retoma la historia en el punto en el que el audiovisual la dejó. La característica más importante de esta representación es que los personajes (incluso en su imagen) y los escenarios son los mismos, es decir, se trasladaron a otro lenguaje las características fundamentales y de estilo presentes en la serie de televisión.



Imágenes 227 a 232. *Charmed*, Temporada 9, cómic. Zenescope Entertainment, 2010.

Éstas son las categorías expuestas por Gérard Genette en torno a la transferencia textual; a lo largo de éste análisis se han intentado separar y clasificar estas cinco categorías como si entre ellas no existiera relación alguna y fueran entidades individuales, con el fin de hacer más clara la exposición, pero es importante señalar que ninguna de éstas es estática, existen en constante movimiento, “no se deben considerar [...] como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas [...]”³²³. Cada uno de estos tipos de transferencias textuales aborda ciertas cualidades de las obras y no se eliminan o minimizan entre ellas; por ello es posible que puedan encontrarse varias a la vez en un mismo texto, lo que amplía aún más la posibilidad de encontrar estas relaciones por parte del sujeto receptor. Al buscar relaciones transtextuales se requiere realizar varias lecturas al texto, en múltiples sentidos, para que así, tal vez aparezcan ante los ojos del investigador nuevas claves que permitan interpretaciones distintas.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México, 1980.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, Editorial Porrúa, México, 1996.
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

³²³ Genette, *Palimpsestos*, p. 17.

- Douglas Pamela, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, Alba, Barcelona, 2007.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1986.
- _____, *Umbrales*, Siglo XXI editores, México, 2001.
- Greimas, Algirdas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, España, 1974.
- Metz, Christian, *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona 2001.
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, A. Machado libros, Madrid, 2004.
- Rodríguez, Raúl y Mora, Kiko, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Publicaciones Universidad de Alicante, España, 2002.
- Voloshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2º edición, México, 1999.

Conclusiones

El análisis de una serie de televisión puede parecer una tarea sencilla, el lector pensará que el investigador que se enfrenta a dicha labor sólo tiene que encender el televisor para sintonizarla en el horario de transmisión (si es que la serie todavía se encuentra “al aire”), o bien conseguir en video alguna temporada –o todas–; sentarse frente al televisor y comenzar a recorrer con la vista las imágenes que se presenten ante sus ojos. Quien piense de esa manera está cometiendo un grave error. Para el análisis de una teleserie no basta con hacer el recorrido de las imágenes ya sea por capítulos o temporadas, deben revisarse aspectos sobre su construcción audiovisual, su forma, el contenido y, además, la ideología que se encuentra detrás de ella. Desentrañar el objeto de estudio en función de su proceso de producción, distribución y consumo puede ayudar al investigador a conseguir sus objetivos.

Un primer acercamiento siempre es enriquecedor ya que permite conocer los elementos que conforman la serie, familiarizarse con la temática, reconocer a los personajes, las relaciones que se establecen entre ellos, los motivos que se repiten en el audiovisual, el orden de las acciones dramáticas, pero al final de esta primera vista, que resulta simplemente de reconocimiento, quedarán dudas y muchas vías posibles para realizar el análisis. Será, este primer visionado, el inicio del proceso en el que habrá de embarcarse el investigador. Entre más veces se vea la serie de televisión aparecerán, como si fueran agregados con cada visionado, nuevos elementos que al principio parecían inexistentes. Las múltiples lecturas ayudarán al espectador investigador a avezar los ojos y que las imágenes vayan cobrando algún sentido, poco a poco se identificarán otras vías de acceso a los elementos presentes en el audiovisual, se replanteará la metodología utilizada en un principio, e incluso se modificarán los objetivos que se persiguen.

Así fue como comenzó esta investigación. Definir el audiovisual con el que se trabajaría fue sencillo, pues esa tarea estuvo determinada por el gusto, la proximidad y el conocimiento de la serie que se convertiría en el objeto de estudio.

Al intentar definir cuáles serían los temas que se debían dilucidar y la metodología que habría de emplearse para realizarlo, el panorama comenzaba a tornarse un poco más complicado.

Esta investigación comenzó con la descripción de algunos aspectos formales de la serie de televisión con el fin de encontrar elementos relevantes o pistas que pudieran guiarnos a una explicación del porqué se creó la serie y qué elementos y recursos se utilizaron en su construcción. Fue ahí donde apareció, ante nuestros ojos, la estructura que posee la serie de televisión, la división que puede hacerse de ella en unidades –que llamamos secuencias– a diferentes niveles narrativos, como la totalidad de la serie, a la que llamamos macrosecuencia; las temporadas, identificadas como secuencias complejas; y finalmente, los capítulos o microsecuencias. Cada unidad posee características comunes que permiten la cohesión de sus elementos y que resultan definitorias. Identificar ciertas características comunes entre los cuentos fantásticos y la serie de televisión se realizó en parte por el tema que abordan y en otra por la necesidad encontrar un sentido a su relato; tanto los cuentos maravillosos como la serie de televisión poseen elementos fantásticos y fue sencillo identificar elementos comunes como la existencia de un héroe, la imposición de una tarea, la ayuda de un auxiliar mágico a través de medios mágicos o con algún objeto, el enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista, entre otros. Una vez identificados estos elementos se descubrió cómo en la serie de televisión éstos cumplen sólo la función de revestir el audiovisual, en realidad intentan ocultar otros aspectos, relacionados directamente con la ideología utilizada para su construcción.

El siguiente paso en la investigación consistió en la revisión de aspectos que permitieran identificar el significado aparente presente en la serie, pues una vez que se conocían los elementos que intervinieron en su construcción había que pasar a un nivel de interpretación mayor en el que la serie mostrara que sus elementos están dispuestos de una manera determinada por el productor. Es él (y el equipo de producción y realización) quien decide qué aparece en la pantalla, qué se muestra y qué deja de mostrarse.

La serie, a primera vista, aborda el tema de las brujas. Las protagonistas son mujeres, hermanas, pero sobre todo son brujas. En determinado momento se hace creer al espectador que no importa ningún otro aspecto de sus vidas, sólo es relevante el hecho de que ellas adquirieron poderes sobrenaturales, deben aprender a lidiar con ellos y acabar con el mal que las acecha. Podría parecer que los demás aspectos de sus vidas quedarían supeditados al hecho de que son brujas. En este nivel de la investigación convenía, entonces, profundizar en los motivos que presenta la serie; si lo importante es que los personajes son brujas, había que desentrañarlas, investigar casi con microscopio a las brujas. Se convirtieron en elementos relevantes todos los aspectos de sus vidas mágicas, y era necesaria una revisión histórica de este concepto para poder comprender qué significado podría tener la bruja en la cultura moderna; además, debía conocerse cómo han sido sus representaciones en la literatura, la pintura, el cine y hasta la televisión, lo que las define y distingue.

Con esta revisión desde la historia a la magia, las distintas concepciones de las brujas, las clasificaciones que se hicieron de ellas, las persecuciones que vivieron y su paso a los productos culturales pueden identificarse dos categorías: la bruja histórica y la bruja mediática. La primera es la mujer sabia, aquella que conocía los elementos a su alrededor para curar, predecir algunos sucesos de la comunidad, que llevaba una vida cercana a la magia y que, posteriormente, cuando comenzó a ser vista como algo perverso y maligno, fue perseguida y eliminada; la segunda es la bruja que se trasladó a las formas simbólicas mediáticas, a la que se le comenzó a dar forma a través del texto escrito y para la cual se creó una imagen que la pudiera representar. Al principio esta bruja mediática poseía las características de aquellas a las que se había perseguido, seguía siendo reflejo de lo maligno y de vez en cuando aparecía un poco más “humanizada”. Con el desarrollo de su imagen en el cine y posteriormente en la televisión, la bruja mediática fue desprendiéndose de los aspectos que la presentaban como algo maligno; el mal ejemplo que había sido –por su relación con lo demoníaco– comenzó a desaparecer y entonces se convirtió en una persona; comenzó a vivir experiencias similares a las del ser humano común, se

convirtió en alguien que es bueno pero que, según las circunstancias, puede cambiar y ser malo; las brujas mediáticas se convirtieron en un ejemplo para las personas del momento histórico de su creación. ¿Por qué?

No por el hecho de ser brujas, sino porque reflejaban a las personas, a la sociedad de la época en que fueron creadas; pasaron de ser un elemento transgresor a un concepto integrado, reconocido y aceptado por los espectadores. Las nuevas brujas eran mujeres, tenían vidas propias, sueños, deseos y problemas; podían estar de buen o mal humor, enojarse, experimentar amor o desamor, sufrimiento e incluso dolor.

La imagen de la bruja en *Charmed* es producto de una evolución en la que el concepto de la bruja histórica, ligada a la maldad y a los fenómenos que la sociedad de cierto momento histórico rechazaba, fue modificado, e incluso reivindicado, al mostrarlas como mujeres independientes, profesionistas y en lucha contra el mal.

Las imágenes de las brujas al presentarse de forma mediática perdieron las cualidades que poseían y adquirieron las de la sociedad que las formó. Con la televisión y sus productos audiovisuales, el mundo fantástico se integró a la vida cotidiana, ya no importa tanto cómo se resuelven los problemas mágicos sino, por el contrario, si el romance entre la protagonista y el demonio prospera, o si la bruja y el ángel terminarían contrayendo matrimonio. La idea cambia, ya no se piensa: “la bruja es un ser malo porque sus poderes provienen del demonio”, sino “cualquiera puede ser bruja”, y en un nivel de implicación aún mayor, “ser bruja es divertido porque además del drama de la vida cotidiana tiene poderes sobrenaturales y lucha contra los demonios”. Estas brujas mediáticas justifican la forma de vida de las sociedades en la que son creadas; la mayoría de los productos mediáticos revisados en esta investigación provienen de Estados Unidos porque esa sociedad es la que ha buscado establecer los valores y patrones –aceptados en sus vidas–, en otras sociedades, bajo la idea de la sociedad global.

Las series de televisión por estar construidas dentro de un sistema en el que intervienen empresas que las producen y distribuyen, una sociedad en la que

se crean y reciben, con ciertos valores de la época, transmiten y refuerzan visiones ideológicas de las relaciones humanas. Es posible identificar un elemento recurrente y que cobra gran peso: la familia; ésta se vuelve el tema recurrente; aparecen como verdades absolutas el amor, el matrimonio, el divorcio, el trabajo profesional, el cuidado de la casa y de los hijos; el bienestar económico y la salud mental también se convierten en aspectos que resaltan las series de televisión. Se hace creer al espectador que estos valores son atemporales y han existido siempre, cuando en verdad son una construcción de nuestra época.

Los aspectos sociales que enfatizan las series de televisión, las distintas representaciones de la mujer, la participación del hombre en la familia, las relaciones de pareja actuales y otros muchos aspectos que aparecen reflejados en los audiovisuales contemporáneos son tema de futuras investigaciones, en las que convendría profundizar y para las que esta investigación podrá servir como marco de referencia.

Sobre el análisis transtextual de la serie de televisión esta investigación es un acercamiento a los diferentes tipos de relaciones que ésta establece con otros textos de muy distinta naturaleza, los recorridos a través de la literatura, la pintura, el grabado, el cine y la televisión forman parte de esos diálogos que se establecen entre los textos, la serie se ve como un hipertexto de todas las obras previas que abordan estos temas fantásticos; estas relaciones son inagotables, incluso ahora es posible identificar aspectos en los que la presente investigación podría extenderse. Aquí se han adelantado algunas relaciones en las que conviene profundizar y que pueden resultar objeto de estudio para futuras investigaciones como, por ejemplo, la relación que establece el audiovisual con las novelas gráficas o cómics; la manera en la que se transforman los elementos para trasladarlos a otro lenguaje; también es posible estudiar qué relación se establece entre el audiovisual y algunos textos que han surgido a raíz de ella, en forma de novelas o historias cortas, hechas por seguidores de la serie³²⁴.

El campo de las investigaciones sobre los productos culturales, y en especial de productos mediáticos, es muy amplio y se encuentra en constante

³²⁴ Comúnmente llamadas “*fan fics*”.

cambio debido, en gran medida, a la cantidad de producciones que constantemente aparecen y desaparecen, y que constituyen el gran entramado de textos.

Siempre este tipo de análisis dejan en el investigador un profundo deseo por haber abordado otros aspectos, por no haber invertido tiempo en algunos otros que no resultan relevantes para el texto final, pero sobre todo, un gran interés por continuar con el estudio e interpretación de productos audiovisuales.

Fuentes de consulta

Abbot, Stacey, *The Cult TV Book*, I.B. Tauris, EE.UU., 2010.

Ardèvol, Elisenda, Nora Muntañola (coordinadoras), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, UOC, Barcelona, 2004.

Arias, Eusebio R., *Series de culto de TV de ciencia-ficción: terror y fantasía*, Nuer, Madrid, 1997.

Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Arroyo Guerrero, Erika, *Desenredando la madeja: transtextualidad en Fanny y Alexander de Ingmar Bergman*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Ciencias de la Comunicación)-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2009.

Auden, W.H, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003.

Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México, 1980.

Beeler, Karin y Stan Beeler, *Investigating Charmed. The magic power in TV*, I.B.Tauris, EE.UU., 2007.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Espasa Calpe Mexicana, 37ª edición, México, 1980.

_____, *Desde mi celda*, Editorial Castalia, Madrid, 1985.

Benveniste, Émile, *Problemas de Lingüística general II*, S.XXI, México, 1999

Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM, México, 1996.

_____, *Diccionario de poética y retórica*, Editorial Porrúa, México, 1996.

Bianchi, Sebastián. "Operaciones hipertextuales". En Revista *Aula Abierta*, N° 108-109, 2001. En <http://hecate.com.ar/bianchi/operacione.html>

Blazquez Graf, Norma. *El retorno de las brujas*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, México, 2008.

- Blaxter, Loraine, *et al. Cómo se hace una investigación*, Madrid, Gedisa, 2005.
- Bordieu, Pierre, *Sobre la televisión*, Anagrama, España, 2007
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós Comunicación, México, 1996.
- Bouza Álvarez, Fernando J., *Tinieblas vivientes: enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro: magos, brujos y hechiceras en la España moderna*: coord. y pról. de Ricardo García Cárcel, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Cano Gámez, Ángel Pablo, "Metalenguaje y otredad: posmodernidad en Shrek", *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 56, julio-diciembre de 2003. En: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035633cano.htm>
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- Cascajosa Virino, Concepción, *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona, 2007.
- Castilla Gómez, Manuel, "Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare" en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, no. 5, 2007.
- Chion, Michel, *La audiovisión*, Paidós, México, 1993.
- Clément, Jean, *Del texto al hipertexto: hacia una epistemología del discurso hipertextual*. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/clement.htm>
- Cohen, Esther, "La bruja, el diablo y el inquisidor" en *Acta Poética*, Número 12., UNAM, México, 1991.
- Dahl, Roald, *Las brujas*, Alfaguara, 3ª edición, Madrid, 2002.
- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, Editorial Herder, Barcelona, 1997.
- De Cervantes Saavedra, Miguel, *Novelas ejemplares*, Editorial Alba, Madrid, 2002.
- _____, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970.
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

De Vega, Lope, *El caballero de Olmedo. El perro hortelano*, Ediciones Orbis Fabbri, España, 1998.

Douglas, Pamela, *Cómo escribir una serie dramática de televisión*, Alba Editorial, Barcelona, 2011.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona: Gedisa, 2001

_____, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1997.

_____, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, V. Bompiani, Barcelona, 1999

Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Taurus, España, 1975.

_____, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 2008.

Fuentes, Carlos, *Aura*, Ediciones Era, México, 2001.

Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Paidós Comunicación, España, 1995.

García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid, 2003.

García Martínez, Alberto Nahum, "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual." En *Zer, Revista de Comunicación*. En: http://www.ehu.es/zer/zer22/zer22_garcia_martinez.htm

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.

Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1986.

_____, *Umbrales*, Siglo XXI editores, México, 2001.

Gómez Tarín, Francisco Javier y Bort Gual, Iván, *Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada*, Universitat Jaume I. Castellón, 2009.

Greimas, Algirdas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

Guazzo. Francesco María. *Compendium maleficarum*, Editorial Club Universitario, España, 2002.

Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de cultura económica, México, 1966.

Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, 4ª edición, Editorial Cátedra, Madrid, 1988.

Kraemer, H. y Sprenger, J., *El martillo de las brujas*, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.

Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, España, 1974.

_____, *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1981.

Lamarca Lapuente, María Jesús. *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. En:
<http://www.hipertexto.info/documentos/document1.htm>

Larivaille, Paul, “L’analyse (morpho)logique du récit” en *Poétique* No. 19, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

_____, *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire de conte*, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, Université Paris X-Nanterre, París, 1982.

Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Paidós, 2ª edición, Barcelona, 1999.

Márquez Pérez, Marcos Enrique, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas” en María de Lourdes Romero Álvarez [coordinadora], *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA/FCPS, 2009.

_____, y Angélica del Rocío Carrillo Torres, “La Gioconda en México” en María de Lourdes Romero Álvarez [coordinadora], *Espejismos de papel: la realidad periodística*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2006.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

Michelet, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Ediciones Akal, 4ª edición, Madrid, 2009.

Metz, Christian, *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.

Miller, Arthur, *Las brujas de Salem*, Tusquets, Barcelona, 2005.

Nathan, Bravo, Elia, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*, Instituto de Investigaciones Filológicas e Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México, 2002.

Panofsky, Erwin, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983.

Peña Timón, Vicente, "Transtextualidad y relato audiovisual". *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, no. 5, 2007 (Ejemplar dedicado a: Comunicación transmediática, más allá de los textos y los medios), Págs. 131-147. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2670939>

Pezzella, Mario, *Estética del cine*, A. Machado Libros, Madrid, 2004.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Colofón, México, 2008.

_____, *Raíces históricas del cuento*, Colofón, México, 2008.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, España, 2001. En: <http://www.rae.es>

_____, *Diccionario panhispánico de dudas*, España, 2005. En: <http://buscon.rae.es/dpd/>

Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, 2ª ed. Ediciones Almar, Salamanca, España, 2002.

Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática*, Escenología, México, 2001.

Rodríguez, Raúl y Kiko Mora, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Publicaciones Universidad de Alicante, España, 2002.

Romero Álvarez, María de Lourdes, "El punto de vista en los relatos periodísticos. Propuesta metodológica" en Lourdes Romero Álvarez (coordinadora) *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA/FCPS, 2009, pp.13-38.

_____, "Irresponsabilidad e intencionalidad en las transmisiones en directo" en Lourdes Romero Álvarez (coordinadora) *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA/FCPS, 2009, pp. 89-100.

_____, "La transtextualidad en el discurso periodístico. Una entrevista fallida" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 214, enero-mayo de 2012 (en prensa)

S/a., *La Santa Biblia. Nueva versión internacional*, Sociedad Bíblica Internacional, EE.UU., 1999.

S/a., *Las relaciones transtextuales. Xena: Warrior Princess*, 2002. En: <http://www.argenxena.com.ar/reltrans4.html>

S/a., *The Pagan Federation*. En: <http://www.paganfed.org/>

Salo, Gloria, *¿Qué es eso del formato?: Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*, Barcelona: Gedisa, 2003

Shakespeare, William, *Macbeth. El rey Lear*, Euroliber, s/l., 1990.

_____, *Macbeth*, Colihue Clásica, Buenos Aires, 2005.

_____, *La tempestad*, Bosch, Barcelona, 1975.

Schmill, Ulises, *Macbeth. La tragedia del poder*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005.

Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 2002.

_____, *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

Updike, John, *Las brujas de Eastwick*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.

Vázquez Hoys, Ana María, *Términos de magia y religión en el mundo antiguo*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1995.

Voloshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2º edición, México, 1999.

Películas y series de televisión:

Bell, Book and Candle, Dir. Richard Quine, Estados Unidos, 1958.

Bewitched, creada por Sol Saks, Estados Unidos, 1964-1972

Buffy, the vampire slayer, creada por Josh Whedon, Estados Unidos, 1997-2003.

Charmed, creada por Constance M. Burge, Estados Unidos, 1998-2006.

Eastwick, creada por Maggie Friedman, Estados Unidos, 2009.

El espejo de la bruja, Dir. Chano Urueta, México, 1962.

Häxan, Dir. Benjamin Christensen, Suecia, 1922.

Hocus Pocus, Dir. Kenny Ortega, Estados Unidos, 1993.

Kladivo na Čarodějnice, Dir. Otakar Vávra, Checoslovaquia, 1970.

Little Witches, Dir. Jane Simpson, Estados Unidos, 1996.

Practical Magic, Dir. Griffin Dunne, Estados Unidos, 1998.

Sabrina the teenage witch, Dir. Hal Sutherland, Estados Unidos, 1970.

Sabrina, the teenage witch, creada por Nell Scovell, Estados Unidos, 1996-2003.

Sobrenatural, Dir. Daniel Gruener, México, 1996.

Tabitha, creada por Jerry Mayer, Estados Unidos, 1977.

The Craft, Dir. Andrew Fleming, Estados Unidos, 1996.

The Flintstones, creada y dirigida por William Hanna y Joseph Barbera, Estados Unidos, 1975.

The Secret Circle, desarrollada por Andrew Miller, Estados Unidos, 2011.

The Vampire Diaries, desarrollada por Kevin Williamson y Julie Plec, Estados Unidos, 2009-2011.

The Virgin Witch, Dir. Ray Austin, Inglaterra, 1972.

The Witches of Eastwick, Dir. George Miller, 1997.

The Witches, Dir. Cyril Frankel, Inglaterra, 1966.

The Witches, Dir. Nicholas Roeg, Estados Unidos, 1990.

True Blood, creada por Alan Ball, Estados Unidos, 2009.

Veneno para las hadas, Dir. Carlos Enrique Taboada, México, 1984.