



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
MAESTRÍA EN LETRAS
LETRAS MEXICANAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA BRUJA EN EL CUENTO FANTÁSTICO MEXICANO DEL SIGLO XX

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

ANA PAOLA CARRANCO ARENAS

TUTORA:

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

COMITÉ TUTOR:

DR. JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN. IIFL
DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN. PMDL
DR. JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA. IIFL
DRA. JAZMÍN GUADALUPE TAPIA VÁZQUEZ. PMDL

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2022



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.

LA BRUJA EN EL CUENTO FANTÁSTICO MEXICANO DEL SIGLO XX

Para mis muertos:

Luki, mi abuelita, mi hada madrina.

César, Filiberto e Isaías.

Y Ana María Morales, bruja fantástica.

Hasta que nos volvamos a encontrar.

Esta investigación se llevó a cabo con un apoyo CONACYT del tipo Beca Nacional (Tradicional), para realizar los estudios de Maestría en el programa de Maestría en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradecimientos

A Dalia Carranco, Ana Arenas, Paul Carranco y Luki Blanquet, por ser motivos, guías y ejemplos, así como mis personas favoritas en este mundo.

A Dalia Carranco, Brian Dorantes, David S. Cortés y Grisel Bolaños, por su amistad y por mantenerme cuerda durante la pandemia.

A mi asesora, Alejandra Amatto, por el soporte constante en el desarrollo de este proyecto y en mi formación académica.

A mis lectores, por sus observaciones, comprensión y apoyo. Por facilitarme seguir en este camino de las letras.

A mis amigos y colegas del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana: Jazmín Tapia, Ale González, Sergio Luis Alcázar, David S. Cortés, Miguel Candelario, Miguel Lupián, Brenda Gutiérrez, Alfredo Landeros, Claudia Cabrera y Diana Geraldo, por proporcionar el mejor espacio de formación y aprendizaje.

A los apóstoles: Doxa Islas, Rod Vázquez, Yisus Salazar, Ceci Medina y Jake Minjares, por su importancia en mi vida, amistad y locuras.

A mis amigos de maestría: Lourdes Ángeles, Illizt Castillo, Svetlana Garza, Arantza Alvarado, Luis Gabutti, Noé Carrillo, Iván Jaramillo y Gabriel Luévano, por la contención, el crecimiento y la compañía.

Índice

INTRODUCCIÓN. DE LO FANTÁSTICO EN MÉXICO	1
CAPÍTULO 1. ESBOZO DE LO FANTÁSTICO	9
1. 1 Lo fantástico según Todorov	9
1. 2 Críticas a Todorov y otras teorías.....	15
1. 3 Lo fantástico ilegal de Ana María Morales.....	18
1. 4 Delimitación de lo fantástico	20
CAPÍTULO 2. LA FIGURA DE LA BRUJA	23
2. 1 ¿Qué es una bruja?	23
2. 2 La indeterminación de la bruja.....	27
2. 3 La hechicera.....	29
2. 4 De hechicera a bruja.....	31
2. 5 La bruja europea	33
2. 6 La bruja tradicional.....	35
2. 7 La bruja vigente.....	38
2. 8 Delimitación de la <i>bruja</i>	39

CAPÍTULO 3. LA BRUJA EN LA LITERATURA FANTÁSTICA MEXICANA..... 41

3. 1	La bruja y la literatura fantástica.....	41
3. 2	La alusión de las brujas	44
3. 3	Bruja vampírica.....	52
3. 4	Música concreta.....	60
3. 5	La hechicera fantástica y la bruja de ciudad.....	70
3. 6	Coincidencias.....	83
3. 7	¿Quién cuenta a la bruja?	88
3. 8	Estrategias de lo fantástico brujeril.....	94

CONCLUSIONES. BRUJAS DISRUPTORAS 101

REFERENCIAS 105

Directas..... 105

Indirectas..... 105

Introducción

De lo fantástico en México

Pero tampoco hay que olvidar que la literatura fantástica, hasta antes de que escritores tan prestigiosos como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares la colocaran dentro del canon de la gran literatura, era considerada un mero entretenimiento, obras menores, meros escauceos imaginativos sin importancia para los autores y menos aún para los críticos que se consideraban serios. Empero, creo que es evidente que [...] existe, y existe con muchas caras, con vertientes insospechadas y es una de las de mayor vitalidad en español.

Ana María Morales

Hasta finales del siglo XX, entre críticos y lectores nacionales, todavía existía la idea de que la literatura mexicana era realista, “ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas” (Morales, “De lo fantástico en México” XVIII); de esta manera, el género fantástico era visto como una irregularidad. No obstante, como lo manifiesta la teórica Ana María Morales, desde “el origen del cuento moderno en el siglo XIX, la modalidad fantástica hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado” (XVIII).

Para dicha investigadora, el cuento fantástico surgió temprano en México y, probablemente, “Un estudiante” de Guillermo Prieto (1842) pueda considerarse “de los primeros cuentos fantásticos del continente” (XXI-XXII). Asimismo, contrapone la

fecha de publicación de “Un estudiante” con la del cuento considerado por Oscar Hann y otros críticos como el primero del género fantástico en Hispanoamérica, de 1858:

Uno de los cuentos fantásticos hispanoamericanos más antiguos de que tenemos noticia es “Gaspar Blondín”, del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889). Fue publicado por primera vez en *El Cosmopolita*, de Quito, y lleva al pie de página la fecha 6 de agosto de 1858. El nombre de la historia aparece precedido por un título general: *Cuentos fantásticos*; pero a pesar de este anuncio y de la alusión en una nota del autor a una serie de cuentos semejantes que habría escrito en París y luego traducido del francés al español, no se conocen los otros relatos pertenecientes a esta serie (Hahn 21).

Además, la importancia de lo fantástico no sólo se evidencia con la pronta incursión de autores nacionales en el género, sino con las continuas muestras de relatos que apuntan hacia una tradición.

Sin embargo, “aún suele hablarse de esta vertiente creativa como parte de una literatura menor, que por sí sola no bastaría para forjar la reputación de un gran escritor” (Olea Franco 20). Pero la evidencia se opone a esa noción, ya que la literatura fantástica se manifiesta en diversos autores, tanto hegemónicos como marginales, que han abordado el género, como Amado Nervo, Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Guadalupe Dueñas, José Emilio Pacheco y Elena Garro. Además, no sólo existen escritores con algún tipo de producción fantástica, también hay otros que “han dedicado su carrera a ella, como Emiliano González” (Chimal 11), Francisco Tario y Amparo Dávila; o autores en los que la producción fantástica es una línea recurrente y reflexionada en su obra, como Carlos Fuentes.

Aún más, en el siglo XXI ha habido un incremento en su producción y visibilidad. De acuerdo con la investigadora Alejandra Amatto, destacan diversos escritores, por ejemplo, “Alberto Chimal, *Manda fuego*; Bernardo Esquinca, *Demonia*; Lola Ancira, *Tusitala de óbitos*; Édgar Omar Avilés, *Cabalgata en duermevela*; Iliana Vargas, *Habitantes del aire caníbal*; Miguel Antonio Lupián Soto, *Efímera*; Gabriela Damián, “Futura Nereida”; Rafael Villegas, *Apócrifa*; y Efraím Blanco, *La nave eterna*, entre otros” (Amatto Cuña).

Además de publicaciones de autor, varias editoriales se han interesado en esta literatura, basta mencionar Almadía y Paraíso Perdido. A ello se le agrega el aumento del consumo por parte de los lectores, así como el “creciente interés de estudiantes y académicos que examinan lo fantástico a través de la elaboración de artículos de investigación, tesis, seminarios, [...] coloquios, revistas electrónicas [...] y las charlas con escritores, junto a las presentaciones de libros” (Amatto Cuña). De este modo, se puede sostener que lo fantástico es parte sustancial de la literatura mexicana; que una tradición fantástica mexicana “existe, y existe con muchas caras, con vertientes insospechadas y es una de las de mayor vitalidad en español” (Morales, “De lo fantástico en México” XXXVII).

En consecuencia, estudiar este tipo de literatura es relevante para esclarecer qué es lo que la caracteriza de manera particular y si posee mecanismos o elementos privativos. En este sentido, existe el campo semántico de motivos “que podríamos agrupar bajo el rubro de sobrenaturales, y que, una y otra vez, son registrados como fantásticos” (XV). Dentro de él se encuentra la figura de la bruja, cuya presencia, como se intentará demostrar en esta tesis, es constante en la literatura fantástica mexicana.

Al respecto, de manera general, los estudios que hablan de la bruja lo hacen desde perspectivas de género, socioculturales, históricas o psicológicas. En el contexto hispano, y enfocándonos en el ámbito literario, existen investigaciones como la de Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, y otras que tratan obras pertenecientes a autores del género fantástico como *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, de Gloria Durán, y la tesis de licenciatura, de la Universidad Autónoma de Barcelona, *La construcción literaria de la bruja en dos cuentos de Julio Cortázar*, de Cristina Sales Sarriera. Asimismo, hay amplias recopilaciones e investigaciones acerca de la bruja tradicional en México. Sin embargo, en ninguno de dichos trabajos se aborda propiamente el papel de la bruja en la literatura fantástica mexicana. Desde este enfoque, sólo se cuenta con el artículo de Paula Kitzi Bravo Alatríste, “Lo fantástico y femenino a través de la figura de la hechicera en algunos cuentos de Raquel Banda Farfán”.

Es sorprendente la escasez de estudios literarios sobre la bruja dentro de lo fantástico mexicano, más aún cuando existen notables autores que la han abordado, como Alfonso Reyes y Amparo Dávila e, incluso, otros que vuelven una y otra vez a ella, como Carlos Fuentes. Este último cuenta con la novela corta *Aura* (1962) entre sus libros más famosos, que además se ubica dentro de lo fantástico. Asimismo, dicho escritor posee otros textos con una figura brujeril, como “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand”, y “La bella durmiente”, de *Inquieta compañía* (2004).

Así, me interesé en el papel de la bruja en el género fantástico mexicano, y con el fin de averiguar más al respecto, seleccioné los relatos que constituyen mi corpus, con base en tres criterios. El primero de ellos es que se tratara de un cuento escrito por un autor mexicano del siglo XX, porque para inicios de ese siglo se termina de conformar el género fantástico en nuestro país y, además, debido a que en este período hay varios ejemplos de diversos autores con temática brujeril. El segundo criterio consiste, precisamente, en que en el cuento se esboce la figura de una hechicera o bruja. Y el tercero se fundamenta en un relato cuya lectura, en un primer acercamiento, tuviera rasgos de lo fantástico. El corpus se puede consultar en la siguiente tabla:

Tabla. Corpus de análisis¹

1	“La cena” [1912] en <i>El plano oblicuo</i> (1920), Alfonso Reyes
2	“La quinta de las celosías” en <i>Tiempo destrozado</i> (1959), Amparo Dávila
3	“Música concreta” en <i>Música concreta</i> (1961), Amparo Dávila
4	“La hechicera” en <i>Amapola</i> (1964), Raquel Banda Farfán
5	“Daisy” en <i>La luna de ronda</i> (1971), Raquel Banda Farfán

¹ Originalmente, en el planteamiento de esta tesis, había considerado analizar el cuento “Al roce de la sombra” de Guadalupe Dueñas (Guadalajara, 1920 - Ciudad de México, 2002), publicado en 1958 en *Tiene la noche un árbol*. Sin embargo, cuando estaba analizando la presencia de lo fantástico en dicho relato, me percaté que no cumplía con lo delimitado por esta tesis para ser considerado como tal. Sin embargo, es un cuento en el que hay indicios de la presencia de brujas y que tiene ciertas coincidencias con “La cena” de Alfonso Reyes. Para conocer más sobre “Al roce de la sombra” en su contexto fantástico, recomiendo consultar “El registro fantástico como crítica social y cultural en «Al roce de la sombra» e «Historia de Mariquita»” de Ute Seydel, en *Guadalupe Dueñas: después del silencio*, de 2010.

Como ya se ha mencionado, el objetivo general de esta tesis fue el de establecer la función que desempeña la bruja para constituir lo fantástico mexicano. Asimismo, me interesaba determinar las características asociadas a su figura en el género, la forma en la que la han usado los autores y ver si hay algunos rasgos que permanecen constantes, así como averiguar cuáles son las estrategias textuales que se emplean para conformar lo fantástico a través de la figura de la bruja.

Para desarrollar esta investigación, en el capítulo 1 se esbozará qué es la *literatura fantástica*. Para ello, se partirá de la teoría de Tzvetan Todorov, porque *Introduction à la littérature fantastique* (1970) encauzó el análisis de este tipo de textos. Para comenzar, se abordará dicha teoría y se detallarán los aspectos y estrategias textuales ligados con las condiciones que plantea el estudioso. También, se explorarán las críticas a su postura, así como otras propuestas, en especial las fundamentadas en la confrontación entre dos órdenes: las de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Ana María Morales.

Además, se profundizará en las formulaciones de Ana María Morales, ya que su concepción de literatura fantástica es, a mi criterio, una de las más funcionales. Dicha teórica plantea que para poder hablar de fantástico debe de existir una *ilegalidad*, noción clave para esta tesis.

Por último, propondré una delimitación de lo fantástico, la cual está basada en la existencia de un *paradigma de realidad preservador*. Éste se pone en contradicho a través de la presencia de *elementos disruptores*, ilegales para el sistema de reglas planteado. Dichos elementos, por lo tanto, pertenecen a otra serie de reglas, las de un *paradigma transgresor*. Así, existe un conflicto entre los dos paradigmas, de tal manera que sus códigos de reglas, ante este choque, se vuelven inestables.

En el capítulo 2, se precisará la noción de *bruja*, a partir de los principales textos teóricos relacionados con la brujería, como *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja; *Historia de la brujería: hechiceros, herejes y paganos*, de Jeffrey Burton Russell, y el *Malleus Maleficarum*, de Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger. Además, se ahondará en sus características mediante estudios sobre el tema brujeril como *Con el diablo en el cuerpo*, de Esther Cohen; *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de las brujas*, de Elia Nathan Bravo; *Mujeres en la hoguera*, editado por Marina Fe; *Los seres que surcan el cielo nocturno novohispano. Brujas y demonios coloniales*, de Lourdes Somohano, y algunas investigaciones sobre la bruja tradicional publicadas por el Colegio de San Luis.

De esta forma, en el capítulo 2, además de tratar el concepto de bruja y reflexionar sobre su indeterminación, también se especificarán las propiedades y atributos de sus diferentes clases: los de la hechicera, la bruja europea, la bruja tradicional y la bruja vigente. Para esta tesis, entonces, el término *bruja* se usará en un sentido amplio, que incluye rasgos de las clases de bruja ya mencionadas.

Por último, en el capítulo 3, se caracterizará la figura de la bruja con base en los relatos que constituyen el corpus y se analizará lo fantástico de acuerdo con lo que en ellos se plantea. Después, se evaluará la función de la bruja en lo fantástico, y, finalmente, se determinarán cuáles son las estrategias textuales alrededor de la bruja y si ellas contribuyen a que su figura encarne o desate el efecto fantástico.

Así, espero que esta tesis aporte al conocimiento de la tradición de la literatura fantástica mexicana y ponga en evidencia que la figura de la bruja no sólo es constante, sino relevante. De igual manera, que el lector se interese en la revisión y discusión de algunas de las teorías sobre lo fantástico y que encuentre útil lo que aquí se propone,

tanto en lo teórico como en la pormenorización de las diversas estrategias textuales vinculadas a este tipo de obras. Por último, confío que este trabajo sirva para reflexionar sobre la noción que se tiene de la bruja en la literatura, sus matices y reconfiguración en lo fantástico mexicano.

Capítulo 1

Esbozo de lo fantástico

La realidad no se limita a lo que nos es familiar, al lugar común, ya que en gran medida consiste en una palabra futura, aún latente y tácita.

Fiódor Dostoyevski

lo fantástico se define como una percepción especial de acontecimientos extraños.

Tzvetan Todorov

La visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios. La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso.

Tzvetan Todorov

1.1 LO FANTÁSTICO SEGÚN TODOROV

Cuando se habla de lo fantástico, es imposible no hablar del teórico Tzvetan Todorov (1 marzo de 1939 - 7 de febrero de 2017), quien en 1970 publicó su *Introduction à la littérature fantastique*. Él no fue el primero en colocar lo fantástico en el centro, antes estuvieron, por ejemplo, Sigmund Freud, con “Das Unheimliche” (1919); Pierre-Georges Castex, con *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1950); Louis Vax, *L’Art et la Littérature fantastiques* (1960); y Roger Callois, *Au coeur du fantastique* (1965). No obstante, es la obra de Todorov la que encauzó y promovió el análisis de este tipo de textos.

Para él, lo fantástico es un *género literario*. De hecho, dedica todo el primer capítulo de su *Introducción a la literatura fantástica* a analizar qué entiende por dicho concepto, mediante un análisis a la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye. A manera de resumen, sostiene que “toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de ella, que contiene, por una parte, una cierta cantidad de propiedades abstractas, y por la otra, leyes que rigen la puesta en relación de esas propiedades” (Todorov 13).

En consecuencia, el teórico búlgaro alude a la existencia de dos tipos de géneros, los *históricos* y los *teóricos*. La noción total de género literario transitaría entre ambas clases, pues es necesario describir las obras existentes y las relaciones entre ellas, así como contar con abstracciones que las expliquen. En otras palabras, la teoría debe ser verificada por los textos existentes y éstos deben estar contenidos en un modelo coherente y funcional (20). No obstante, es importante resaltar que otros teóricos y críticos no consideran lo fantástico como género, sino como *modo*, “que entonces asume formas de genéricas diferentes” (Jackson 32).

En cuanto a su definición de fantástico, Todorov propone que éste sucede cuando:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar [...] o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (24).

Entonces, lo fantástico acontece en la *incertidumbre entre dos sistemas de reglas* y al optar por “una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en [...] lo extraño o lo maravilloso” (24). De esta manera, “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (24).

En ese sentido, Todorov propone que el *acontecimiento fantástico* es aquel que se contrapone a un mundo que está construido con los mismos preceptos del que habitamos. Tal vez, dicha afirmación ha contribuido al conflicto histórico de definir lo fantástico, ya que pareciera que sitúa al lector real como el juez que determina cuál es nuestro universo, y cuáles esas reglas que lo rigen. Pero Todorov no se refiere al lector real, sino al implícito, como se detallará más adelante. El teórico alude al sistema de reglas que está construido dentro del texto y, en ese sentido, contrapone lo *natural* y *sobrenatural*.

Además, Todorov va más allá de la oposición de dos términos –que ha caracterizado históricamente la búsqueda por definir lo fantástico– y especifica cuáles son las tres condiciones que debe poseer el género, dos son obligatorias y una, opcional:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a *vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural* de los acontecimientos evocados. Luego, *esta vacilación puede ser sentida también por un personaje*; de este modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo *la vacilación se encuentra representada*, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Por último importa que el lector *adopte cierta actitud ante el*

texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen un valor semejante. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no ser cumplida (33, cursivas propias).

Así, considero que las mayores aportaciones de Todorov en la delimitación de lo fantástico son el concepto de *vacilación* y la enfatización de que todo está inscrito en el texto, incluso la percepción del lector, puesto que es implícita (30). Acerca de este primer aporte, él mismo, en sus reflexiones, justifica el uso de la *vacilación*, debido a que “Lo sobrenatural no caracteriza a las obras con precisión suficiente, [porque] su extensión es demasiado grande” (33).

En este orden de ideas, el especialista en lo fantástico Remo Ceserani opina que cuando Todorov elaboró su teoría tenía tres objetivos: 1) lograr que al hablar de lo fantástico se utilizara un discurso literario y no el filosófico o psicológico o de alguna otra área; 2) acotar las definiciones de dicho discurso literario; y 3) instaurar un sistema de tres términos delimitados e interrelacionados que describiera y clasificara la producción textual. Dicho sistema se fundamenta en los tipos de enunciación lingüística y modos de recepción del lector implícito. De esta forma, Todorov reutiliza conceptos ya presentes en las poéticas de los escritores de lo fantástico (73).

Efectivamente, al acotar lo fantástico en el marco de un discurso literario, retórico y lingüístico, Todorov relaciona sus tres condiciones con aspectos del texto. La *vacilación* del lector implícito se ubica en el aspecto *verbal*; la *vacilación* representada, con los aspectos *sintáctico* y *semántico*; y el rechazar la lectura alegórica o poética, con la “elección entre varios *modos (y niveles) de lectura*” (33, ver tabla 1.1).

Tabla 1.1. Condiciones, aspectos y estrategias de lo fantástico, según Todorov

Condiciones	Aspectos	Estrategias
Vacilación del lector entre una explicación natural y una explicación sobrenatural	Verbal	Ambigüedad, mediante modalización y uso de imperfecto
Vacilación representada	Sintáctico y semántico	Reacciones de los personajes Temas del tú y temas del yo
Rechazo de la lectura alegórica o poética	Modos y niveles de lectura	Necesidad de la ficción en el texto

En lo que concierne al aspecto verbal, Todorov propone la *visión ambigua*, que se refiere a la *percepción que tiene el lector implícito de lo que sucede y se describe en el texto*. En lo fantástico esta percepción se vuelve incierta puesto que se duda de la exactitud en la comprensión de los acontecimientos relatados, o si las impresiones son, en realidad, productos de la imaginación (35-36).

La cualidad de *ambigüedad* se construye a través de dos técnicas verbales en el texto: el *imperfecto* y la *modalización* (37). El imperfecto –mejor conocido como copretérito o pretérito imperfecto– expresa una acción o un evento en el pasado cuyo aspecto gramatical es imperfectivo, que no está terminado. Por lo tanto, en el caso de lo fantástico, los límites temporales del verbo no son importantes, están indefinidos, por lo que no queda claro si lo que se relata ya ha concluido –puesto que está en el pasado–, o si sigue ocurriendo –porque es imperfectivo–. “El imperfecto, además, introduce una distancia entre el personaje y el narrador, de tal manera que no conocemos la posición de este último” (38). La modalización consiste en “emplear

ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado” (37-38).

En cambio, la vacilación representada está asociada en el aspecto sintáctico “en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refieren a la apreciación que tienen los personajes sobre los acontecimientos del relato; [que] podríamos llamar «reacciones»” (33). El aspecto semántico está relacionado porque se “trata de un tema representado, el de la percepción y su notación” (33).

La elección entre varios modos y niveles de lectura está vinculada con rechazar la lectura alegórica o poética porque los cuestionamientos que se hace el lector implícito tienen que ser sobre la naturaleza de los sucesos, no sobre la naturaleza del texto (59). De acuerdo con Todorov, en la poesía y en la alegoría no puede existir lo fantástico, puesto que éste “exige [...] una reacción ante los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado” (61).

Por último, vale la pena resaltar la evanescencia de la definición de Todorov. Como ya se mencionó, lo fantástico está en la vacilación, y ésta entre dos explicaciones. Cuando se elige una u otra se acaba lo fantástico: “Si [se] decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, [se] decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (41).

1.2 CRÍTICAS A TODOROV Y OTRAS TEORÍAS

Debido al hito que representa Tzvetan Todorov para la literatura fantástica, sus ideas han sido retomadas y contrastadas en múltiples ocasiones. En este sentido, Ceserani hace varias observaciones. La primera, compartida con muchos críticos, es acerca de la transitoriedad de lo fantástico, el pequeñísimo espacio que lo autoriza. Además, retomando las ideas que planteó Lucio Lugnani, subraya la inconsistencia de las categorías de lo maravilloso y lo extraño, puesto que entre ellas no son simétricas, ni homogéneas en cuanto a extensión y delimitación; y que incluso históricamente lo maravilloso tiene una tradición inmensa y lo extraño no, ya que es de reciente creación. Por otro lado, relacionando dichas categorías con otros géneros literarios, Lugnani y Ceserani critican que, en el continuo de los géneros, lo extraño sólo se opone a un género que no existe: lo normal; y que lo maravilloso forma parte de diversos géneros literarios, divergentes entre sí. A esto se le añade que Todorov produce aún más “disimetría y heterogeneidad entre las dos categorías, caracterizando a una mediante las emociones que suscita en los personajes y en el lector y, a la otra, mediante la naturaleza de los acontecimientos que narra” (Lugnani cit. en Ceserani 83-84).

Por otra parte, la argentina Ana María Barrenechea va más allá de criticar la propuesta de Todorov y propone una teoría propia. Ésta es interesante porque, aparte de provenir de un ámbito hispanoamericano, pone en contradicho dos de los pilares todorovianos, dos de las condiciones fundamentales de su fantástico: la oposición de lo fantástico con lo poético y lo alegórico, y la vacilación.

En cuanto al rechazo de la poesía en lo fantástico, Barrenechea plantea, con justa razón, que “no siempre la poesía ha sido [o es] no-representativa” (393). En lo relativo a lo alegórico, la teórica postula que, contrario a lo que plantea Todorov, podría también reforzar lo fantástico, ya que “ahora existe la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras, y además, a dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir su significado no literal” (394); y en este sentido, lo haría más fuerte (395). Para resolver el antagonismo todoroviano alegórico/poético versus fantástico, Barrenechea ofrece las oposiciones *literatura representativa/no representativa*, y *literatura de significado sólo literal/de significado también trópico* (393).

Es en la literatura representativa donde cabría lo fantástico. Así, diversos textos podrían ser fantásticos, incluyendo a la poesía, e incluso el drama, mientras sean representativos. Respecto a la segunda pareja que propone la estudiosa, no considero que sea una oposición adecuada, puesto que a pesar de que es más probable que lo fantástico se encuentre en la literatura de significado sólo literal, no implica que no pueda encontrarse en la literatura de significado también trópico, como la misma Barrenechea lo expone.

Además, Ana María Barrenechea sostiene que la división de géneros que hace Todorov no es exhaustiva debido a la falta de inclusión de relatos “normales” o “reales”. No obstante, lo que verdaderamente considera inadmisibile es que se fundamente en la oposición “DUDA / DISIPACIÓN DE LA DUDA, que los mismos cultores del género no encuentran esencial” (395). Barrenechea alude al gran número de obras en las que la vacilación no existe, donde a pesar de se plantea desde un inicio lo sobrenatural, no son maravillosas.

Por ende, la literatura fantástica según Ana María Barrenechea sería “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la *violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto*, en forma explícita o implícita” (393).

Me interesa resaltar dos de los planteamientos de Barrenechea: el rechazo de la vacilación al determinar lo fantástico y la confrontación que existe entre los dos órdenes planteados en el texto. Esto es porque hay otra especialista de lo fantástico, Rosalba Campra, que retoma dichos elementos al abordar el tema.

Efectivamente, Campra señala que Todorov sí apunta hacia esa ruptura entre dos órdenes en su fantástico, pero que no se basa en él para definirlo, “sino [en] la duda irresoluble sobre si los hechos han acaecido o no” (160 n10). No obstante, para esta estudiosa lo que determina lo fantástico, basándose seguramente en Callois, es un escándalo racional, que se da por la superposición de dos órdenes irreconciliables:

mientras en la generalidad de los textos la barrera que separa los órdenes es por definición franqueable (por ejemplo, social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en el sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición (Campra 159-160).

1.3 LO FANTÁSTICO ILEGAL DE ANA MARÍA MORALES

Al igual que Ana María Barrenechea y Rosalba Campra, la teórica mexicana Ana María Morales retoma la idea de ruptura entre dos órdenes para definir la literatura fantástica. De acuerdo con ella, para que un texto sea fantástico es necesario construir un mundo textual que tenga “un sistema de leyes inflexibles que en un momento se ve problematizado porque algo que no debería suceder conforme a ese sistema, empieza, no obstante, a suceder” (Morales, “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 31).

De este modo, la especialista, en consonancia con los sistemas de leyes que plantea, acorde al campo semántico jurídico, y retomando la expresión esbozada por Callois,² decide utilizar el término *ilegalidad*. Para ella, lo ilegal se da cuando aparecen acontecimientos que no son explicados por la serie de reglas explícita en la construcción del orden intratextual. Estos eventos no amplían las reglas el universo en cuestión, ni son una excepción, más bien, lo desestabilizan. Por lo tanto, pertenecen a otro sistema de reglas que es excluyente del primero establecido. En palabras de Ana María Morales:

un texto fantástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta *fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable* [fenómenos ilegales]. [...] que constituye[n] la constatación de que lo sucedido

² Para Roger Callois, “Lo fantástico es [...] ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, y no sustitución total del universo real por un universo exclusivamente prodigioso” (Callois cit. en Ceserani 67).

se rige por un código de realidad diferente o alternativo. Es decir, para ser fantástico, un texto tiene que dar testimonio de que por momentos han convivido dos códigos excluyentes de realidad y de que tal convivencia no ha sido del todo pacífica; pero la guerra ha sido interna (“Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 36, cursivas propias).

Considero que esta teoría es pertinente puesto que no se ciñe a términos imprecisos que han llegado a utilizar otros teóricos, como *sobrenatural*, de Todorov, o *a-normal*, *a-natural* o *irreal*, de Barrenechea, por nombrar algunos.³ Asimismo, resulta conveniente, pues está cimentada en las reglas que construye el mismo texto, “en el momento en que el lenguaje [...] da cuenta de la *ilegalidad*, [...] en que alguna instancia textual –narrador, personajes, receptores implícitos– manifiesta desazón, extrañeza por un fenómeno” (“De lo fantástico en México” XIV).

La construcción intratextual de lo fantástico de Ana María Morales no es menor, debido a que a través del tiempo y de las teorías, lo fantástico ha remitido, en muchas ocasiones, a la percepción del lector real. Ello no implica que este último no sea relevante, sino que no se puede depositar la definición de un género –o modo, dependiendo del teórico– al lector real.

³ Al respecto, como lo plantea Jeffrey Burton Russell, el límite entre lo natural y lo sobrenatural es algo en cambio permanente. Para él, “todo lo que existe debe ser natural, independientemente de que la ciencia pueda o no demostrar su existencia” (18). Evidentemente, él habla del mundo en el que habitamos, puesto que el contexto de su afirmación es el de la brujería desde una perspectiva histórica. No obstante, esto también aplica a la literatura fantástica, porque en un texto fantástico no hay duda del acontecimiento fantástico exista en la diégesis, pues, según Ana María Morales, se “implanta la verdad del fenómeno fantástico fabricando un discurso realista en el que una verdad ilegal, pero fáctica, resulta presumiblemente insólita, pero real, de acuerdo con el resto del sistema del texto” (Morales, “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 35). Por ello, el término *sobrenatural*, y otros como los mencionados, “no tiene[n] ningún significado útil” (18).

Aún más. La definición de fantástico de Morales permite su empleo como modo o como género porque a pesar de que las “convenciones genéricas, semánticas y sintácticas que en cada distinta época son diferentes, [...] siempre establecen un código de lo que no puede expresarse sin caer en lo legal y lo excluyente” (XIII).

1.4 DELIMITACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Las teorías anteriormente mencionadas no son gratuitas, al contrario, las considero fundamentales para definir lo fantástico. Todorov es, sin duda, un parteaguas para el análisis de la literatura fantástica. Sin embargo, coincido con las autoras citadas: la vacilación no es una condición de lo fantástico, sino una probable consecuencia, uno de sus productos. Lo relevante en lo fantástico es el choque, la transgresión, la ruptura entre dos construcciones de mundo planteadas por el texto, con códigos de reglas diferentes. Para denominar a dichos órdenes mutuamente excluyentes, basándome en Lugnani, utilizaré el término *paradigma de realidad*⁴.

⁴ Según Lucio Lugnani, “El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres. Ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía cambian en el tiempo y en el espacio. Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad. Lo que las historias extrañas, fantásticas y maravillosas narrativizan es una separación con respecto de tal paradigma” (Lugnani cit. en Ceserani 85n29).

Los dos paradigmas de realidad presentes en un texto fantástico están determinados por la descripción del espacio y la narración de los acontecimientos. Para ello, existen dos estrategias, la alusión y la acumulación. En general, lo fantástico opta por la primera y lo maravilloso por la segunda (“Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 32).

Se utiliza la alusión o la acumulación porque uno de los paradigmas de realidad, que denominaré *paradigma preservador* (por lo habitual, el primero construido), depende de la construcción de un universo –nacional o extranjero; familiar o inexplorado; pasado, presente o futuro; histórico o ahistórico–, con un código de reglas parecido al que habitamos, con las mismas leyes espaciotemporales y de igual causalidad. Así, como lo enuncia Campra, “Estos mecanismos, adhiriendo la ilusoria realidad del texto al mundo del lector, crean las premisas de una verosimilitud semántica, es decir, la apariencia de una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta” (176); en este caso, nuestra experiencia, leyes y lógica.

El otro paradigma de realidad de un texto fantástico, que nombraré *paradigma transgresor* (por lo general, el segundo que aparece en el texto fantástico), utiliza comúnmente la alusión, pero aquí sólo para referirse al *elemento disruptor*, aquél que desestabiliza el paradigma de realidad preservador, puesto que sus características, acciones o implicaciones van en contra de éste y su código de reglas. Hablo de una alusión puesto que dicho componente casi siempre se caracteriza o menciona sólo a grandes rasgos. No obstante, el elemento disruptor y su respectivo paradigma transgresor bien podrían edificarse por acumulación. Aunque si existieran explicaciones extensivas de su código de reglas, se diluiría el efecto fantástico, a pesar

de “la irreductibilidad de sus fenómenos a ser aceptados como legales, incluso como excepción, dentro de los marcos de lo posible cotidianamente [en el paradigma preservador]” (Morales, “Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico” 157-158n6).

Los dos paradigmas mencionados están de acuerdo con la formulación de Rosalba Campra:

En el plano semántico se podría por tanto proponer, como estructuración general del texto fantástico, la definición de una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.). Con una motivación o sin ella [...] se produce una superposición que lleva a A y B a coincidir total o parcialmente, de modo momentáneo o definitivo: son todas las posibilidades que quedan abiertas y que definen un universo de significaciones que varía según el período histórico y el autor, pero en el cual se perfila una realidad donde la certeza ha desaparecido (166-167).

Por lo tanto, para fines de esta tesis, defino lo fantástico como un género en el cual se construyen o esbozan dos paradigmas de realidad, con ciertas reglas. Dentro de la narración se presentan *elementos disruptores* (personajes, acontecimientos, acciones, o reacciones), que no están de acuerdo con las leyes planteadas o aludidas intratextualmente por el *paradigma preservador*, que son *ilegales* según sus reglas. Dichos eventos, entonces, pertenecen a otra serie de reglas (*paradigma transgresor*). Así, existe un conflicto entre los dos paradigmas, de tal manera que sus códigos de reglas, ante este choque, se vuelven inestables.

Capítulo 2

La figura de la bruja

Una bruja es un hada a la que se ha ofendido.

Katharine M. Briggs

*Una vez identificada como chivo expiatorio [la hechicera],
la sociedad puede proyectar sobre ella todo tipo de males reprimidos.*

Jeffrey Burton Russell

2.1 ¿QUÉ ES UNA BRUJA?

Usamos el término *bruja* de una manera muy general, asignándole diversos significados. ¿Pero cuáles son las características, los adjetivos, los comportamientos o las actuaciones que configuran a la bruja? ¿Acaso basta con que se oponga al sistema, al *establishment*? ¿Que esté aislada y marginada? ¿Que posea ciertos conocimientos y sepa realizar tareas veladas para otros? ¿Que haga maleficios, encantamientos, magia? ¿Que tenga un pacto con el diablo? ¿O que se autodefina como bruja?

Determinar qué es una bruja no es tarea fácil porque, por un lado, lo que entendemos del término es reminiscencia de alguna de las concepciones de un cierto momento y contexto histórico; por el otro, le atribuimos varias asociaciones: las prescritas por películas o series de televisión, las relacionadas con historias de terror

o leyendas y las determinadas por cuentos de hadas. También es posible vincular a la bruja con una persona que en la actualidad se autodefine como tal, con alguien que profesa una religión neopagana, que realiza hechizos o encantamientos; o hasta con una mujer vieja, fea y malvada; o, incluso, con una que no tiene dinero.

Intentaré abordar la noción de *bruja* mediante un sintético recorrido de las identidades que ha encarnado. Sin embargo, antes me gustaría aclarar dos cuestiones que hay que tener presentes al hablar de ellas. Primera, el tinte misógino –en el sentido de su connotación negativa hacia las mujeres– que conlleva tanto su significado como su significante; y segunda, desde qué punto de vista se están determinando sus concepciones.

Acerca de la primera cuestión, uso el término *bruja* en consonancia con lo que plantea la investigadora Elia Nathan Bravo, en su libro *Territorios del mal: un estudio sobre la persecución de brujas europeas*, “porque éste es el utilizado en los textos demonológicos antiguos y en la literatura contemporánea. Se habla de bruja, y no de brujo, tanto por un prejuicio misógino como porque fueron frecuentemente mujeres las perseguidas, aunque no exclusivamente” (15). Así, también puede haber brujos; no obstante, es importante resaltar el vínculo que a través del tiempo ha existido entre las brujas y lo femenino:

Por un lado, las hechiceras eran las personas sabias de las aldeas, que podían desempeñar diversos papeles en la sociedad agrícola, inherentes en su mayoría, a las mujeres. Entre ellos estarían el “ser cocineras, perfumistas, curanderas, consejeras, campesinas, parteras o nanas, y realizaban sus actividades a través del desarrollo de conocimientos que les eran propios” (Blazquez Graf 34).

Por otro lado, es el famoso martillo de las brujas, el *Malleus Malleficarum* (1487), el que asienta por escrito la asociación entre el sexo femenino y la bruja. De hecho, tiene una sección dedicada específicamente a ello, en la que los autores tratan de responder “Por qué la brujería se encuentra, por sobre todo, en las mujeres”. Para Kramer y Sprenger, se trata de una realidad, de algo probado, para el cual proporcionan diversos argumentos.

Primero, el *Malleus* habla de una maldad inherentemente femenina; segundo, de una tendencia de las mujeres a ser más supersticiosas que los hombres; y, tercero, que éstas “a causa de su debilidad de mente y de cuerpo no resulta extraño que caigan en mayor medida bajo el hechizo de la brujería” (Kramer y Sprenger 188).

En cuanto a su naturaleza maligna, los autores intentan no utilizar el argumento de Eva, puesto que con el Nuevo Testamento María tendría que disipar esos errores. No obstante, no lo consiguen, pues concluyen que “aunque fue el demonio quien tentó a Eva, Eva sedujo a Adán. Y como el pecado de Eva no habría llevado muerte a nuestra alma y nuestro cuerpo a menos que pasara después a Adán, tentado por Eva, y no por el diablo, entonces ella es más amarga que la muerte” (122). Pero no sólo se trata del pecado original, también proporcionan toda una serie de situaciones que ejemplifican la vileza femenina:

¡qué otra cosa es una mujer sino un enemigo de la amistad, un castigo ineludible, un mal necesario una tentación natural, una calamidad, un peligro doméstico, un deleitable detrimento, un mal de la naturaleza pintado con colores! [...] En el segundo libro de *La retórica*, Cicerón comenta: «Los diferentes apetitos conducen a los hombres a un pecado, pero el vicio de las mujeres los conduce a todos los pecados, pues la raíz de todas las pestes femeninas es la envidia». Y

Séneca, en sus *Tragedias*: «Una mujer ama u odia, no hay tercera vía. Y sus lágrimas son su engaño, pues pueden surgir de una pena real o ser una trampa. Si una mujer piensa a solas, piensa el mal» (116).

Además, en cuanto a ser más supersticiosas que los hombres, Kramer y Sprenger mencionan la credulidad de las mujeres, su mente débil, su impresionabilidad, su lengua frágil y su falta de capacidad “de ocultar a sus amigas los conocimientos que tienen por las malas artes; y porque son débiles, ven una manera fácil y secreta de vengarse mediante la brujería” (117).

Así, es evidente ese nexo, casi siempre negativo, entre el concepto de bruja y la mujer. En este sentido, es ineludible hablar de las brujas sin utilizar una perspectiva femenina; no obstante, no pretendo, y eso iría más allá de los alcances de este trabajo, utilizar una perspectiva feminista, a pesar de que bien se podría hacer esa lectura en la historia de la brujería.

La segunda cuestión que hay que reflexionar al analizar a las brujas es el lugar desde donde se formulan sus concepciones: las brujas, en la mayoría de las ocasiones, están delimitadas desde el lugar del otro. A través de la historia, e incluso en la literatura, no son ellas las que se definen a sí mismas. Las brujas encarnan, en cambio, la Otredad: a la marginada, la perseguida, la repudiada. Como lo establece Esther Cohen:

La bruja, tal y como nos llega por la tradición es, en muchos casos, una entidad hablada por otro, más que un sujeto que habla, al menos dentro del lenguaje institucional; es en buena medida el producto del inquisidor y de sus procesos inquisitoriales; es, en cierto sentido, una figura pasiva sujeta a la palabra del otro.

Y esto, en última instancia, hace de su posible discurso un discurso corrompido, atravesado por voces que no son la suya y que la sofocan (33).

No es que la bruja no sea protagonista, o que su papel histórico o literario no sea relevante, sino que su protagonismo le es concedido por alguien más, por otra voz. Se trata de que su “dominio es más el de la acción que el del discurso, su fuerza está en la imaginación, en el espacio marginal en el que opera, no en la palabra, aunque de ella se sirva para llevar a cabo sus conjuros” (16). Así, la bruja casi nunca es la que cuenta su historia ni la Historia, no es la que rige el discurso, la que lo moldea. Siempre está narrada, concebida por alguien más.

2.2 LA INDETERMINACIÓN DE LA BRUJA

El término *bruja* no se pueden acabar de precisar por varias razones. Primero que nada, porque su definición no es fija, ya que:

a lo largo de los siglos [han sido] personajes que han jugado un papel ambiguo en las sociedades donde surgen. Ya sea para vencer a los demonios o para aliarse con ellos para obtener su ayuda frente a la enfermedad o cualquier otro mal, el arte de las brujas se ha mantenido al margen de las religiones dogmáticas y, en ocasiones, se ha constituido en abierta rebelión contra el orden y la ley (Broad 7-8).

De esta forma, la bruja, al remitirnos estampas y funciones diversas, causa desconcierto o ambigüedad. Dicha confusión no sólo se da en asociaciones culturales, también se refleja en la lengua. En el español “el sustantivo bruja deriva del ibérico

bruixa, que se aplica a un hombre o a una mujer, o de su equivalente gallego *bruxa*, cuya forma popular es *meiga*” (11). La Real Academia Española (RAE) expresa que la forma femenina probablemente prerromana y proporciona significados muy diversos entre sí. Esto podría ser resultado de que en los significados del término “sólo hay distintas semejanzas de familia y no un mismo conjunto de características comunes” (Nathan Bravo 21). No obstante, la definición de bruja sí expresa, en sus diversas acepciones, ciertos rasgos que parecen serle inherentes, como la hechicería, el poder mágico, el pacto con el diablo, la premonición, la maldad y el vínculo con las aves.

Incluso, en el mismo terreno del lenguaje, existen distintos vocablos relacionados con la imagen de la bruja que generan ambivalencia. Así, en español, el término *hechicera* no posee, de acuerdo con el diccionario de la RAE, ninguna connotación negativa, a diferencia de *bruja*, al que muchas veces sirve de sinónimo.

En el latín hay varias palabras que hablan de alguna de las características que asociamos con las brujas. Es curioso que todas ellas converjan en el término *bruja*, en alguna de sus acepciones:

B. G. Walker enumera las distintas nociones de origen latino que existían y que todavía existen para denominar a una “bruja”. Se le nombraba *janara*, es decir sacerdotisa de la Jana o Juno, que era una diosa romana maternal, *phitonissa* (adivina), *femina saga* (sabia), *incantadora* (mujer que profiere conjuros), *herberia* (yerbera), pero también *fascunatrix* (la que hace el mal de ojo), *veneficia* (la que mezcla el veneno) o *maliarda* (malechora). Los romanos también la llamaron *strix*, lo que significa al mismo tiempo búho. El búho era por un lado el animal totémico de Lilith, por el otro se consagró a la Atenea considerándolo como animal de la sabiduría (Seydel 159-160).

En este sentido, alcanzar una comprensión completa del vocablo es irrealizable. Lo que cada uno interprete es, sin duda, una reminiscencia de alguna concepción que pudo tener en un momento preciso y en cierta sociedad. A pesar de ello, haré un breve recuento de algunas nociones de *bruja*, basándome en la clasificación que ofrece Elia Nathan Bravo y Jeffrey Burton Russell. Sin embargo, yo planteo un rubro más; en mi categorización la bruja podría tomar las figuras de: *hechicera*, *bruja europea*, *bruja tradicional* y *bruja vigente*. A continuación, esbozaré los significados de dichos términos, para posteriormente delimitar el concepto que utilizaré para el análisis.

2.3 LA HECHICERA

De manera general, podemos decir que “el concepto de hechicería es una idea muy antigua que pertenecía a la cultura popular” (Blazquez Graf 32). Asimismo, acontecía en todas las sociedades, pues tenía un fin:

En algunas sociedades está estrechamente relacionada con la religión. El sacerdote o sacerdotisa de una religión pública puede realizar actos rituales para hacer que llueva, que madure la cosecha, que se alcance la paz o se asegure el éxito en la caza o la victoria en la guerra. Mientras estos actos sean públicos y sociales en cuanto a intención, la hechicería puede ser una fámula de la religión (Russell 29-30).

De esta manera, la hechicera desempeñaba roles fundamentales y, conforme a Jeffrey Burton Russell, se trataba de alguien con los conocimientos necesarios para obtener un resultado, pues en primera instancia la *hechicería* “es la ejecución mecánica de una

acción física con objeto de producir otra” (28). También existe una hechicería invocatoria, la que tiene superposiciones con la religión, y que “va más allá de los medios mecánicos e invoca la ayuda de los espíritus” (28). Russell señala que, si se quisiera encontrar la diferencia entre la hechicería y la religión, ésta pudiera consistir en que el “hechicero conmina, en vez de implorar, a los poderes mágicos con el fin de actuar a su antojo” (28).

Entonces, debido a sus habilidades, la hechicera o hechicero también podía hacer daño a las personas, en especial cuando sus obras “se realizan en privado para beneficio exclusivo de unos cuantos individuos y no de toda la sociedad” (30). Así, una característica que se empezó a asociar con las hechiceras, que después pasó a ser parte también de las brujas, es el maleficio (*maleficium*), entendido como el perjuicio a las personas en su cuerpo o en sus bienes. Generalmente éstos consisten en enfermedades o muerte de las personas o los animales (que constituyen su sustento), pérdida de las cosechas por tormentas o pestes, conflictos matrimoniales por impotencia, esterilidad o adulterio, etcétera (Blazquez Graf 31). Pero en estas sociedades agrícolas no todo mal es atribuido a las hechiceras (Nathan Bravo 21), si había una explicación más lógica, ésta era preferida. No obstante, vale la pena destacar la naturaleza de chivo expiatorio que podían cumplir.

En suma, *hechicera* nos habla de alguien que busca incidir en las conexiones ocultas que existen entre los fenómenos naturales para obtener los resultados prácticos que desea, y a quien acudían los pobladores de su comunidad en momentos de necesidad (Russell 27).

2.4 DE HECHICERA A BRUJA

¿Cómo es que se reconfigura, entonces, la hechicera para desembocar en bruja? De acuerdo con Nathan Bravo, el término *bruja* se populariza a finales del medievo e inicios del renacimiento, cuando se vincula a este tipo de mujeres con el diablo y se lleva a cabo una sistematización de las ideas vinculadas a ellas. Así, “el concepto de hechicera pertenece a un conjunto de ideas mágicas que [...] se encuentran dispersas y con tenues relaciones entre sí. En cambio, 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” (23).

Pero ¿qué es lo que hace que se dé dicha sistematización? ¿Qué condiciones sociales, históricas, ideológicas, políticas o económicas provocan que se vinculen las ideas y prácticas mágicas de las mujeres con la bruja? Norma Blazquez Graf opina que fue debido a “la intolerancia a los conocimientos que poseían” (31). Argumenta la coincidencia entre la cacería de brujas y el surgimiento de la ciencia (finales de la Edad Media y principios del Renacimiento), lo que se traduce en la eliminación del conocimiento asociado con las mujeres y el surgimiento del conocimiento científico caracterizado por su ausencia (38). Se trata de un planteamiento interesante y fundamentado, no obstante, considero que hay, al menos, otros dos componentes, el primero religioso y el segundo, coyuntural.

En lo que respecta al componente religioso, de acuerdo con Keith Thomas, hay un conflicto entre ciencia y religión porque ambas ofrecen lo mismo: una explicación del universo, y un fundamento y una manera de luchar contra las desgracias, “un poder

extrafísico, nada más que unos lo llamaban gracia divina o milagro y otros magia” (Thomas cit. en Nathan Bravo 50).

Acerca del componente coyuntural, la sistematización de las ideas de brujería está ubicada en un momento histórico único, en el cual se estaba llevando a cabo un ajuste en todos los ámbitos, por lo que las diferentes ideologías también se estaban acoplando a este cambio de paradigma, lo que implicó un reacomodo en las estructuras sociales. De esta manera,

la magia, no [...] toda, [...] sino a aquella incapaz de dar a su práctica un discurso legitimador e institucional, [se colocó] en el banquillo de los acusados: la magia popular, concretamente, la llamada brujería, vino a ocupar el lugar del otro, del enemigo, de aquel que asedia y a quien habrá que castigar, porque, a fin de cuentas, no se puede aceptar de manera consciente el darse miedo de ese miedo de uno mismo (Cohen 11-12).

La magia dejó de concebirse como un continuo y empezó a emparentarse con distintos sectores de la sociedad. Las élites cultas se apropiaron del tipo de magia de la que podían “legitimar su práctica a partir de un discurso filosófico, teológico, «científico»” (15), y despreciaron a la otra “igualmente pagana, pero incapaz de dar cuerpo (por su propia naturaleza), a través de la palabra, a una práctica que no difería de gran manera de la otra” (15). Quedaron, entonces, por un lado, el mago, o el filósofo renacentista y, por el otro, la bruja, representante de la cultura popular (15).

Es importante resaltar que a pesar de las divergencias en las teorías que explican el nacimiento de la bruja, éstas no son mutuamente excluyentes, más bien, se

retroalimentan entre sí, explican desde perspectivas diferentes el camino de la hechicera a la bruja. En cualquier caso,

el concepto de bruja fue creado en Europa por las elites cultas entre los siglos XIV y XVII, mediante la transformación del de hechicera, ya que se incorporó la idea teológica de que los males que ésta causaba se debían a la existencia de un pacto con el Diablo, o por el poder que éste les otorgaba. De acuerdo con lo anterior, era el ser maligno quien le enseñaba a la bruja qué fórmulas pronunciar, qué objetos utilizar y cómo manipularlos para producir los maleficios (Blazquez Graf 32).

Así, la bruja dejó de usar los medios naturales de la hechicera en su proceder y empezó a emplear medios mágicos, que ya no eran “causas o propiedades ocultas, presentes en la naturaleza” (Nathan Bravo 22), sino que se valían de seres espirituales, pues “el maleficio es sobrenatural, es el poder del Diablo” (23), resultado de un pacto.

2.5 LA BRUJA EUROPEA

El imaginario brujeril se consolidó con dos acontecimientos. Por un lado, en 1484, el papa Inocencio VIII emite la bula *Summis desiderantes affectibus*, en donde se reconoce la existencia de las brujas. Por el otro, la publicación de diversos manuales de caza de brujas, entre los que destaca el *Malleus Malleficarum* (1486). Este libro está dividido en dos partes. En la primera, se argumenta lo fáctico de las brujas, al hacer un recorrido de su historia y la evolución de las creencias al respecto. En la segunda, se delimitan sus características y se comparten los medios para descubrirlas y acabar con ellas. Se

trata de un texto que se nutre de diversas teorías filosóficas y religiosas, diseñado con el afán de justificar la existencia de la figura de la bruja y su papel en el mundo cristiano.

De esta manera, a través del *Malleus* y de otros tratados de brujería, el concepto de *bruja* se vuelve “netamente cristiano porque representa a la bruja como la imagen invertida del buen cristiano: adora al Diablo en lugar de a Dios” (Nathan Bravo 22), en consecuencia, la bruja es una hereje, al renegar por voluntad propia de Dios. Así, el elemento que fija cómo se entiende a esta bruja medieval es el pacto con el diablo, lo cual no es menor, pues Esther Cohen propone que la cacería de brujas fue, en el fondo, la cacería del diablo (29).

En este orden de ideas, el *Malleus Maleficarum* es la expresión de un imaginario brujeril que se había estado construyendo en los años anteriores y que está fundamentado en la hechicería, la religión pagana, el folclore, la herejía cristiana y la teología (Russell 69). De esta manera, según Russell, son ocho las características de la bruja: “1) el viaje nocturno; 2) el pacto con el diablo; 3) la abjuración formal del cristianismo; 4) la reunión nocturna secreta [o aquelarre]; 5) la profanación de la eucaristía y del crucifijo; 6) la orgía; 7) el infanticidio sacrificial; y 8) el canibalismo” (69). Elia Nathan Bravo agrega 9) la capacidad de realizar maleficios y 10) la presencia de signos o marcas corporales (29-35).

Se puede decir que el *Malleus* es también un intento de precisar a las brujas, de “fijarlas con la letra para que no escaparan”. Pero el delimitarlas les da “una dimensión que no habían tenido antes”; las convierte, al no estar definidas por un discurso propio, en representantes de la Otredad, y brinda a sus perseguidores “la posibilidad de expresar y dar forma a sus más íntimos fantasmas” (24-25).

2.6 LA BRUJA TRADICIONAL

Con el descubrimiento de América, el concepto de *bruja* se trasladó casi intacto hacia el ámbito novohispano. Los encargados de ello fueron los sacerdotes que buscaban instaurar la religión católica (Canuto Castillo 238). Sin embargo, durante los primeros años de la Conquista, los misioneros no estaban realmente interesados en cazar brujas, sino en acabar con las prácticas prehispánicas. De hecho, durante la época colonial, en la Nueva España se conocen 109 casos de pacto con el diablo y de éstos sólo 62 eran de mujeres acusadas de brujería (Somohano Martínez 29).

No obstante, a pesar de la inserción del concepto europeo bruja en el imaginario novohispano, éste se transforma al incluir elementos de la cosmovisión tanto de los pueblos originarios del Nuevo Mundo como de los africanos:

Al imponer un modelo único hegemónico de prácticas religiosas aceptadas y otras rechazadas, se genera una tensión entre los imaginarios mesoamericanos y africanos para insertar la regulación, dejando en los márgenes sancionados las antiguas prácticas, ahora asimiladas como prohibidas, desplazadas en las fronteras del mal y las tinieblas, dejando para las prácticas del modelo hegemónico aceptado, el mundo del bien y la luz. Las antiguas prácticas curativas y mágicas realizadas por mujeres que ayudaban al grupo a soportar las enfermedades, partos y sufrimientos ahora son perseguidas, pero no se extinguen. Se mezclan dando forma al nuevo enemigo, visible para todos los estratos sociales y culturales: la bruja (52).

Así, dicha combinación pervive en la tradición oral, en ese “conjunto de relatos acerca del conocimiento de un pueblo” (Canuto Castillo 233-234). En ese sentido, las brujas son aquellas personas que realizan prácticas rituales diferentes a la religión imperante

(por lo general catolicismo o algún tipo de cristianismo) y que poseen poderes extraordinarios (238).

Asimismo, de acuerdo con diversos relatos tradicionales, pueden transformarse en cóconos, guajolotes, tecolotes y hasta en bolas de fuego. Es verdad que los animales en los que cada una de estas figuras sobrenaturales se transforma es diferente, pero hay que resaltar la importancia de la metamorfosis en su concepción y que ésta se lleva a cabo en animales que tradicionalmente están asociados a la noche y al mal.

En este sentido, hay una diferencia sustancial entre la figura de la bruja renacentista y la de la tradición oral: la bruja tradicional se convierte en un animal, mientras que la bruja europea también está vinculada con los animales, pero éstos son, más bien, *familiares*, acompañantes de la bruja, regalados por el demonio mismo y cuya función era la de servirle.

La capacidad de la bruja tradicional de metamorfosearse se vincula muy probablemente con la importancia del nahual para los pueblos originarios en América. Siendo así, la bruja tradicional está más relacionada con el nahual que se transforma, al que “alude a cierta clase de especialista ritual caracterizado por cambiar su forma a voluntad”, que con el nahual que acompaña, no con esa “suerte de doble o alter ego animal, cuya muerte tiende a implicar la destrucción de la persona” (Roberto Martínez González cit. en Badillo Gámez 271), como lo estarían las brujas medievales-renacentistas.

Asimismo, la bruja de la tradición oral está aún más cercana a la figura del vampiro que a la de la bruja europea, pues en varias recopilaciones se señala el hecho de que busca sangre:

Las chuponas o las brujas que chupan gente son comunes en las narraciones recopiladas. Ocurre con mayor frecuencia que las brujas busquen chupar la sangre de los niños, en los textos se menciona que esto ocurre porque la sangre de los niños es dulce a diferencia de la que tiene la gente mayor, también porque pueden acercarse con mayor facilidad a quienes no están bautizados, por lo que buscan a bebés muy pequeños. También está el caso de que si lo que busca la bruja es rejuvenecer el medio por el que lo logra es precisamente chupar la sangre a niños.

Esto no ocurre siempre de esta manera, ya que existen también otras versiones en las que las brujas que chupan no se dedican exclusivamente a los niños, sino a la gente en general, incluso adultos con mero afán alimenticio, y en este caso, no los matan, sólo les dejan moretones (Álvarez Ávalos 262).

Es interesante señalar que las brujas tradicionales comparten características, a pesar de las muchas variantes de los múltiples relatos. Se puede decir que existe un núcleo de sus atributos, una esencia. En este sentido, las brujas tradicionales son cualquier persona que posee poderes extraordinarios, los cuales usa para beneficiar o perjudicar a los demás. Se pueden transformar en guajolotes, perros, gatos, bolas de fuego, o incluso volverse invisibles. Chupan a los niños y espantan a la gente mediante imágenes o sonidos (Canuto Castillo 242). Son capaces de volar mediante una metamorfosis o por sí mismas, no envejecen y transfiguran objetos (Álvarez Ávalos 261-263). De igual manera, conservan rasgos de las hechiceras, al retomar las prácticas de curación prehispánicas.

2.7 LA BRUJA VIGENTE

Lo que yo denomino *bruja vigente* se manifiesta, de acuerdo con Nathan Bravo, a partir del siglo XX y engloba varios grupos que conscientemente se adscriben a ciertas características de los otros tipos de brujas. Por un lado, está el grupo “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 que, al igual que las religiones establecidas, ofrece un camino de salvación” (Nathan Bravo 25). En este rubro no sólo caben las brujas inglesas, sino también, los practicantes de wicca y otras religiones neopaganas actuales. Por el otro, existe una “clase de brujas contemporáneas [...] representada por los varios grupos de satanistas existentes en E.U.A. o en Europa, se caracterizan por adorar al Diablo” (25).

En el contexto latinoamericano, de manera general, y en el mexicano, en particular, existen personas –tanto hombres como mujeres– que son considerados como brujas puesto que cumplen, en ciertos lugares, especialmente pueblos pequeños o en los que se conservan ciertas tradiciones originarias, con las funciones que en otros tiempos desempeñaba la hechicera: curar, realizar maleficios, amarres o encantamientos, ayudar dar a luz, etcétera. En este sentido, la académica Ute Seydel señala que “Es importante tomar en cuenta que en América Latina existen todavía muchas culturas autóctonas impregnadas por una cosmovisión mágica, en la cuales existen hasta la actualidad mujeres y hombres que trabajan como curanderos o brujos, y que están en contacto con fuerzas sobrenaturales y conocen el manejo de hierbas medicinales” (167).

En consecuencia, cuando hablo de *bruja vigente* me refiero a todas aquellas personas que se definen a sí mismos como brujos o brujas, que creen en alguna cosmovisión, religión o camino espiritual que contempla el realizar prácticas energéticas, mágicas, o la creencia en seres sobrenaturales. Asimismo, aunque no se autoidentifiquen como brujas, se pueden considerar como tal si desempeñan alguna de las funciones que realizaban las hechiceras.

2.8 DELIMITACIÓN DE LA BRUJA

Para fines de esta tesis, utilizo el término *bruja* en un sentido amplio. En él se retoman las características de los tipos de bruja anteriormente descritos: los de la hechicera, la bruja medieval-renacentista, la bruja tradicional y la bruja vigente.

De manera general, se trata de una persona o personaje que posee o que cree poseer, de forma heredada o adquirida, ciertas capacidades fuera de lo común: lanzar maleficios, curar a través de métodos de medicina tradicional y encantamientos, ayudar a quien se lo pida en materias de amor, partos, interrupción del embarazo. Realiza prácticas energéticas y rituales distintos a los cristianos. La bruja puede o no estar vinculada al diablo mediante un pacto y participar en un sabbat o conventículo, o ejercer en solitario.

La bruja está relacionada con la naturaleza y los animales, ya que podría metamorfosearse en uno de ellos o tenerlos como compañía, como familiares. Utiliza sus habilidades para beneficio propio o para causar bien o perjuicio a los demás.

Capítulo 3

La bruja en la literatura fantástica mexicana

Una bruja es un hada a la que se ha ofendido.

Katharine M. Briggs

*Así como la expresión de la brujería
puede cambiar de una sociedad a otra
a tenor de la función que desempeña,
dicha función puede cambiar también
con el paso del tiempo de una determinada sociedad.*

Jeffrey Burton Russell

3.1 LA BRUJA Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Las brujas son trasgresoras en muchos sentidos, la literatura fantástica también. Las brujas, nos dice Charlotte Broad, contravienen “los límites, las fronteras, y a partir de su marginalidad y de su peculiar manera de relacionarse con el mundo, con la naturaleza y con la gente [...] ocupan el lugar del otro, lo reprimido, lo siniestro femenino, la otra cara del orden de la pasión y del deseo” (8). Como ya se mencionó, el trasgredir, el confrontar, son igualmente propiedades de la literatura fantástica. De acuerdo con Flora Bottom Burlá:

hay algunas características que debe tener un texto para provocar en el lector el sentimiento de lo fantástico. Estas características son la ambigüedad y/o la duda, y que se produzca en el relato una transgresión a las reglas del mundo que en él se presenta. Este mundo, si bien suele ser el de la realidad cotidiana, a veces se aparta de ella, de manera más o menos evidente (211).

Así, desde su concepción, las nociones de bruja y literatura fantástica están relacionadas. Aún más, la figura de la bruja pertenecería a lo que el teórico Tzvetan Todorov denomina los *temas del tú* de la literatura fantástica, en los que existe:

[una] relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, incluida la crueldad, son otras tantas figuras donde se encuentran comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que se puede llamar esquemáticamente sus “instintos” plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna [sic] Si los temas del *yo* implicaban en esencia una posición pasiva, se observa aquí, por el contrario, una fuerte *acción* sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, entra en relación dinámica con otros hombres (144).

Lo anterior coincide con la manera en la cual se define a la bruja. Como se mencionó con anterioridad, es “más que un sujeto que habla [...] una figura pasiva sujeta a la palabra del otro” (Cohen 33). Precisamente, en esta interpretación de la bruja a través del discurso del otro, hay otra coincidencia con los temas del tú de Todorov, o los “temas del *discurso*”, ya que el “lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo” (Todorov 112).

Sin embargo, no por el hecho de ser un motivo en la literatura fantástica, y que esté relacionada con ella por definición, significa que la bruja tenga una función en la construcción del cuento fantástico, pues “ningún tema particular ni ningún personaje

individual sirven por sí solos para caracterizar una obra como fantástica, porque lo sustancial es distinguir cómo ha sido ésta construida y cuál es su intencionalidad genérica, siempre a partir de sus rasgos textuales” (Olea Franco 64). Entonces, es necesario “abandonar la postura temática” (Morales XV) y averiguar el papel que desempeña la figura de la bruja en la construcción de lo fantástico mexicano.

Así, en esta sección analizaré las caracterizaciones que ha tenido la figura de la bruja en la literatura fantástica mexicana, para ver si funcionan, por sí mismas o por transitividad de alguno de sus rasgos o acciones, como *elementos disruptores*, y vincularlas con una función en lo fantástico. Para ello, primero me enfocaré en la *historia o contenido narrativo* del texto, que, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, “está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diegético, [...] se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (11). Segundo, examinaré el *acto de la narración*, aquel que “establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo” (11-12).

Antes de continuar propiamente con el análisis, me interesa recalcar que los textos seleccionados pertenecen a autores que no están relacionados entre sí de manera directa. El corpus fue elegido, como ya se estableció, porque se trata de relatos escritos y publicados por autores mexicanos del siglo XX, por lo que omitiré las anotaciones vinculadas con la biografía de los escritores. Asimismo, en los cuentos se dibuja la figura de una bruja y poseen características privativas de la literatura fantástica.

3.2 LA ALUSIÓN DE LAS BRUJAS

Las primeras figuras brujeiles que abordaré serán las de “La cena”, un texto icónico de Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 - Ciudad de México, 1959) y uno de los más estudiados. Fue escrito en 1912, pero se publicó hasta 1920, en *El plano oblicuo*. El cuento, en primera persona, es enunciado por un narrador-protagonista llamado Alfonso. Del relato se han resaltado sus rasgos cíclicos o en espiral, o aquellos ligados con el sueño. Efectivamente, hay varios elementos en “La cena” que son oníricos. Según el crítico James Willis Robb, éstos son:

la flexibilidad de los planos temporales; [la] visión del tiempo-espacio circular en que todo sucede en momentos mientras sonaban las nueve campanadas del reloj; la sensación del *deja vu*, lo ya visto (“Y corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo [sic]?”); [el] ambiente de somnolencia, con el efecto hipnótico de las miradas de los relojes y las miradas de las dos damas de existencia ambigua (274).

A pesar de esas características, “La cena” ha sido clasificado como literatura fantástica de acuerdo con varios estudiosos. Esto es porque esos atributos oníricos, en lugar de debilitar lo fantástico, como bien podría darse el caso, contribuyen a él. En este sentido, en vez de provocar que se descarte lo acontecido como un sueño, lo onírico propicia “la típica vacilación paradigmática entre sueño y realidad, instantaneidad y fantasía que pertenece al subgénero” (Yannuzzi Revetria 214). Lo anterior es porque a pesar de las características oníricas que propician que el lector implícito lea la narración en clave de sueño, toda la narración es fáctica. Así, varios acontecimientos que no deberían de suceder o no tendría explicación en este tipo de narración,

acontecen en esa lógica onírica. Esto propicia la ambigüedad, que se refuerza con la modalización y el uso del imperfecto según lo plantea Todorov, como ya se estableció.

Es así como la vacilación se da por el choque de dos paradigmas de realidad, de la ilegalidad. En este sentido, desde el punto de vista del crítico Kyeong Min Lee:

Al llegar a su propia casa, las nueve campanadas aún estaban sonando, es decir, todo ha ocurrido en un instante o no ha ocurrido. “Calles desconocidas” y “nueve campanadas” son evidencias de que en el cuento residen dos esferas. Así, rompiendo Reyes con la linealidad cronológica y espacial construye un mundo imaginario, que más tarde aparece también en obras de Borges o Cortázar.

Asimismo, este crítico agrega que “*Alfonso* también aparece en dos esferas temporales y espaciales, porque descubre que el retrato de un capitán de otra época es él mismo” (Lee).

Entonces, con base en Lee, habría tres esferas temporales y espaciales: la que el protagonista vive antes de la narración, la de los acontecimientos contados y la de la época del capitán. A pesar de ello, más bien, sólo existen dos paradigmas de realidad. El primero es el de la vida cotidiana del personaje (paradigma preservador). El segundo, el paradigma transgresor, ocurre a partir de la recepción de la esquela con la invitación para cenar:

Por la mañana, el correo me había llevado una esquela breve y sugestiva. En el ángulo del papel se leían, manuscritas, las señas de una casa. La fecha era del día anterior. La carta decía solamente:

“Doña Magdalena y su hija Amalia esperan a usted a cenar mañana, a las nueve de la noche. ¡Ah, si no faltara!...”

Ni una letra más (Reyes 7-8).

Y termina –en cuestiones de narración, tiempo y espacio– hasta aquel momento en el que Alfonso regresa a su casa y toca su puerta, mientras que escucha nueve campanadas y se da cuenta que en su ojal hay una florecilla que él no había cortado (13). Por tanto, es ese paradigma trasgresor el que posibilita que haya una superposición entre Alfonso y el capitán, lo cual no estaría permitido en el paradigma de realidad cotidiano, preservador, con un código de leyes espaciotemporales parecidas al mundo en el que habitamos. Es por ello, como lo expresa José Luis Martínez Morales, por lo que:

el personaje-narrador nos da a conocer una realidad presuntamente vivida, que lo ha sacado de su cotidianidad y lo ha enfrentado a un mundo de extrañamientos y misterio. Ha sido, sin embargo, más que nada su percepción de los acontecimientos, en tanto que se ha dejado afectar por ella, la que lo ha llevado por los caminos de la angustia y del horror, no sin ciertos momentos de ventura y tranquilidad. Ha salido de su casa para vivir una situación que lo ha conducido al límite de la emoción (51).

A pesar de que la existencia de la emoción del protagonista no pone en duda la naturaleza fáctica de los acontecimientos, el crítico señala una pieza clave en lo fantástico: la percepción. Es ella la que contribuye a que se dé en “La cena” esa vacilación todoroviana, tan unida con lo fantástico, a través de la ambigüedad, que se construye porque el personaje modaliza en repetidas ocasiones lo que experimenta: “El término de mi marcha *parecía* correr delante de mis pasos”, “*Creo haber visto* multitud de torres” (Reyes 7, cursivas propias).

De hecho, esas modalizaciones evidencian lo ilegal de los acontecimientos que experimenta el protagonista, puesto que le provocan desazón y extrañeza (Morales, “De lo fantástico en México” XIV). Por lo tanto, estas percepciones en conjunto con

otros elementos disruptores –la esquila, el retrato y la superposición entre Alfonso y el capitán, por nombrar algunos– desestabilizan el paradigma de cotidianidad del narrador-protagonista, y muestran que los sistemas de reglas de los dos paradigmas son mutuamente excluyentes.

Habría que mencionar también que a juicio de María Elena Madrigal Rodríguez, Alfonso Reyes se basó en Coleridge “para lograr el horror de transgredir los planos onírico y «real» mediante la superposición de las dimensiones temporales y espaciales y las identidades de los personajes, y las naturalezas y los símbolos de los objetos” (184).

En efecto, Coleridge es importante para este relato y para la literatura fantástica en general, ya que en uno de sus fragmentos¹ reflexiona sobre la trasposición a nuestra realidad de un objeto perteneciente a un plano que se creía irreal, lo que prueba su existencia: “If a man could pass thro’ Paradise in a Dream, & have a flower presented to him as a pledge that his Soul had really been there, & found that flower in his hand when he awoke — Aye? And what then?” (Coleridge cit. en Madrigal Rodríguez 184-185).

¹ Este fragmento fue traducido y popularizado por Jorge Luis Borges en su ensayo “La flor de Coleridge”, en *Otras inquisiciones* (1952). El texto dice: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (162).

Esa es la razón por la cual, la modesta florecilla que Alfonso encontró² se vuelve una alusión a la literatura fantástica, porque se trata de un *objeto mediador*³. Por ello, se descarta que lo acontecido fuera un sueño, pues la flor es la señal definitiva de que ocurrió. La florecilla es esa prenda, promesa, garantía, prueba, señal, de que algo que no debió haber acontecido conforme al sistema de reglas, “empieza, no obstante, a suceder” (Morales, “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 31). Así, todo lo anterior está en consonancia con la mención de lo fantástico y con la suerte de poética sobre ello que se encuentra en el cuento: “Cuando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella *noche fantástica* (cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible), *parecíame* jadear a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges de la calzada de algún templo egipcio” (Reyes 8, cursivas propias).

Hasta aquí he discutido lo fantástico en “La cena”, pero es necesario ahondar en las figuras femeninas. Sobre ellas se podría objetar que no son brujas, dado que, de entrada, no parecieran encajar en alguna de las clasificaciones antes propuestas. Ante ello, hay que examinar los detalles y las pistas incluidas en el relato.

Abordo, primero, la cuestión más obvia: el sentimiento de asombro que provocan las figuras femeninas en el cuento, debido a la simetría o especularidad entre ellas. Alfonso, el narrador-protagonista, expresa que en cuanto ve a las dos reunidas: “El misterio del parecido familiar se apoderó de mí. Mis ojos iban, inconscientemente, de

² “Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté” (Reyes 13).

³ Un *objeto mediador*, de acuerdo con Remo Ceserani, “Es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (108).

doña Magdalena a Amalia, y del retrato a Amalia. Doña Magdalena, que lo notó, ayudó mis investigaciones con alguna exégesis oportuna” (9). Aunque se habla de una exégesis, ésta nunca se hace explícita, por lo que no se aclara qué es lo que estaría justificando la incomodidad y sorpresa de Alfonso.

Más aún, podría establecerse como mágico –e ilegal, en el contexto de lo fantástico– el hecho de que Magdalena y Amalia lo “hipnotizaron [a Alfonso], desde los primeros instantes, con sus miradas paralelas” (9). Estas pistas de lo brujeril en las anfitrionas se refuerzan por el curioso efecto que se establece entre ellas, cuando “El aire piadoso de la cara de Amalia se propagaba, por momentos, a la cara de la madre. La satisfacción, enteramente fisiológica, del rostro de doña Magdalena descendía, a veces, al de su hija. Parecía que estos dos motivos flotasen en el ambiente, volando de una cara a la otra” (10).

Otro rasgo brujeril se infiere de la propuesta de ir al jardín. A pesar de que se trata de “un jardincillo breve y artificial, como el de un camposanto” (11), el narrador relata que:

Las señoras comenzaron a decirme los nombres de las flores que yo no veía, dándose el cruel deleite de interrogarme después sobre sus recientes *enseñanzas*. Mi imaginación, destemplada por una *experiencia tan larga de excentricidades*, no hallaba reposo. Apenas me dejaba escuchar y casi no me permitía contestar. Las señoras sonreían ya (yo lo adivinaba) con pleno conocimiento de mi estado. Comencé a confundir sus palabras con mi fantasía. Sus *explicaciones botánicas*, hoy que las recuerdo, *me parecen monstruosas como un delirio: creo haberles oído hablar de flores que muerden y de flores que besan; de tallos que se arrancan a su raíz y os trepan, como serpientes, hasta el cuello* (11, cursivas propias).

De ello se infieren los conocimientos que Magdalena y Amalia tienen sobre las hierbas que mencionan, lo que nos remite a los que poseían las curanderas. Similarmente, esas flores que muerden, besan y trepan nos hablan de dos cuestiones: primera, de las hechiceras y las brujas, y, segunda, de un mundo otro, de un universo mágico.

Al mismo tiempo, hay otros indicios muy sutiles que nos recuerdan a las brujas. Uno es la esquela, por medio de la cual estas mujeres *invocan* –no convocan– a Alfonso, en el sentido de que piden su ayuda de manera formal y *ritual*. Tampoco se puede pasar de largo las connotaciones de muerte que presenta este particular formato de mensaje, además de las de su uso como invitación. Así, en el contexto de este cuento, la esquela significa la invocación sobre Alfonso para participar en un ritual de muerte. Esto está de acuerdo con el hecho de que la hija y la madre quieren que él le hable de París al capitán –ya muerto–: “Pero usted le hablará de París, ¿verdad? Le hablará del París que él no pudo ver. ¡Le hará tanto bien!” (12).

La otra pista sobre el carácter brujo de Magdalena y Amalia es el vínculo con la naturaleza, que no sólo se refleja en los conocimientos que tienen sobre las plantas, sino en el hecho de que éstas, se podría decir, contribuyen con sus propósitos. De ahí que cuando las mujeres arrastran a Alfonso a la sala, tomándolo “por los brazos como a un inválido”, en sus “pies se habían enredado las guías vegetales del jardín” (13).

Por último, un hecho interesante, que señala el investigador José Luis Martínez Morales, es que Alfonso, el narrador-protagonista de “La cena”, siempre percibe a las mujeres a través de sus sombras (49). Sirva de ejemplo el primer encuentro con Amalia: “Volvíme: con la luz por la espalda y sobre mis ojos deslumbrados, aquella mujer no era para mí más que una *silueta*, donde *mi imaginación pudo pintar varios ensayos de fisonomía*, sin que ninguno correspondiera al contorno, en tanto que balbuceaba yo algunos saludos y explicaciones” (Reyes 8, cursivas propias).

Incluso cuando no se mencionan las sombras de manera explícita, la caracterización de los personajes es muy escueta. De Amalia sólo se dice que está vestida de negro, que es esbelta y digna, y que su cara resulta “insignificante, a no ser por una expresión marcada de piedad” (9). De Magdalena, además de declarar que es más vieja, y que entre ella y Amalia hay un gran parecido, no se detalla más, lo cual es digno de resaltar puesto que, en contraste, sí se ahonda en la descripción de la casa.

Asimismo, hay un momento en el que el narrador se sorprende por la percepción que tiene de sus anfitrionas:

Y en aquel punto sucedió algo que en otras circunstancias me habría parecido natural, pero entonces *me sobresaltó y trajo a mis labios mi corazón*. Las señoras, hasta entonces, *sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencia*. En aquel instante alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y –¡oh cielos!– los vi iluminarse de pronto, autonómicos, suspensos en el aire –perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín– y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astros enormes y *fantásticos* (12, cursivas propias).

A pesar de que la luz alumbra directamente los rostros de las mujeres, el resto de ellas permanece velado. Lo que alcanza a ver el protagonista sólo exhibe algunos rasgos que son, en definitiva, ilegales, al igual que los sentimientos que provocan en el narrador.

Por consiguiente, la caracterización y la configuración de Amalia y Magdalena, mediadas por sombras y vinculadas al punto de vista poco fiable del narrador,⁴

⁴ Hay que recordar que se trata de un narrador poco confiable, puesto que, primero, su discurso está lleno de modalizaciones, vinculadas al acontecimiento disruptor que está viviendo, y, segundo, ha bebido Chablis durante la cena.

representan la Otredad para el narrador-protagonista y para el lector implícito. Más aún, se trata de una Otredad inasible, pues ni con las descripciones de las brujas en los momentos que hay luz, ni con las palabras del narrador, se disminuye la distancia hacia lo otro. Se trata, en definitiva, de una Otredad en la que el narrador y el lector implícito llenan los espacios en blanco en la construcción de estas mujeres. Así, Amalia y Magdalena no se terminan de explicar ni con las descripciones ni las percepciones del narrador-protagonista, y en su indefinición parecerían estar más cercanas a la lógica onírica que a una explicación lógica. Sin embargo, por la manera fáctica en que se lleva a cabo la narración, hay una suerte de superposición entre ambas lógicas, lo cual vuelve a estas mujeres ilegales.

3.3 BRUJA VAMPÍRICA

El siguiente relato que trataré es el de “La quinta de las celosías” de Amparo Dávila (Pinos, 1928 - Ciudad de México, 2020), que pertenece a *Tiempo destrozado*, de 1959. El cuento está narrado en tercera persona con focalización en el protagonista, Gabriel Valle, un estudiante sensible, al que le gusta la poesía. Éste recibe una invitación para ir a visitar a Jana a su finca, de quien está enamorado. En el camino planea pedirle matrimonio y fantasea con su futura vida.

La figura brujeril en este cuento es Jana. Ella vive sola en la quinta, aislada de la población, en una casa grande, oscura –debido a que “las celosías no permitían que la luz del interior se filtrara” (Dávila 37)⁵–, así como señorial y vieja: “Era una sala con

⁵ Como los cuentos de Amparo Dávila aquí tratados se consultaron en la misma recopilación de cuentos, en las citas no se hará diferenciación entre uno y otro, sólo se colocará su apellido.

muebles imperio, con muchos cuadros, la mayoría retratos, tiboires, lámparas, gobelinos, bibelots, un piano alemán de media cola, estatuillas de mármol, una gran araña colgando en el centro del salón...” (38); esta vivienda, en definitiva, recuerda a la mansión característica de algunos relatos de corte gótico.

Jana es percibida por Miguel, un amigo del protagonista, como “una muchacha hosca, huraña y hasta agresiva [...] que siempre huele a formol y a balsoformo” (31-32). Además, es extranjera: alemana. Ninguno de estos rasgos por separado nos remite a la bruja. No obstante, en conjunto, y en el contexto del cuento, van bosquejando su figura, en especial por la relación tan evidente que tiene con la muerte y con el vampiro.

De hecho, desde el principio del texto, hay un vínculo entre Jana y la muerte. La manera en la cual convoca a su enamorado es mediante una esquela: “Antes de salir leyó una vez más la *esquela* y se la guardó en el bolsillo del saco” (31). La esquela es un indicio de lo que, según el investigador Miguel Sardiñas, es el tema del cuento: “la mujer amada –el objeto de la búsqueda– [...] se convierte en amenaza y termina destruyendo la vida de Gabriel Valle” (184). Asimismo, hay otro presagio de la muerte del protagonista, ya que, como lo apunta Adriana Álvarez Rivera, “La quinta de la joven está precedida por un largo camino de cipreses, árboles relacionados con el *infierno*, el duelo, la *inmortalidad* y reconocidos como árboles *de cementerio*” (2, cursivas propias).

Al mismo tiempo, hay que tener presente dos hechos, que los dos padres de Jana han fallecido, y que la profesión que ella ha decidido seguir, y que le apasiona, es la de embalsamadora:

Tomaba demasiado en serio aquel trabajo; le parecía sumamente interesante y estaba convencida de que llegaría a ser una magnífica embalsamadora; había

estudiado los procedimientos de que se valían los egipcios para conservar sus muertos; conocía muchos métodos diversos y tenía fórmulas propias que estaba perfeccionando y que pensaba poner en práctica muy pronto; además estaba escribiendo un libro... (Dávila 36, cursivas propias).

A Jana no le interesa el tema simplemente, es una *iniciada* en él, considerando que tiene conocimientos que no sólo son exclusivos de los egipcios, sino de uno de sus sectores más privilegiados. Más aún, ha desarrollado y perfeccionado sus propias fórmulas. Por ello, concuerdo con Esmeralda Vaquera Herrera cuando expresa que Jana “nos recuerda la imagen de la bruja o el alquimista” y que es “un ser cerca de lo abyecto pues trabaja y destila el olor repugnante de los difuntos además de poseer un conocimiento que transgrede el orden natural” (57-58). Otro detalle que vale la pena resaltar es que Jana vive en un mundo de fantasmas: toda la quinta, los muebles, el piano, el sillón, etcétera, le recuerdan a sus padres. Incluso sus retratos parecen conservar viva una parte de ellos –sin mencionar la preservación de sus féretros–.

Exploraré ahora lo fantástico en “La quinta de las celosías”. Como lo indica el título, la quinta es muy importante para el relato, ya que, con sus rasgos particulares, es propicio para dicho género. Se podría decir que la quinta es uno de los elementos disruptores del relato, o uno que engloba otros, ya que es en donde se superponen los dos paradigmas de realidad de lo fantástico. Así, el paradigma preservador estaría construido y ubicado en el mundo –y la serie de reglas– afuera de la quinta. El paradigma transgresor es el que se establece en dicho lugar, donde hay cabida a la existencia de seres monstruosos, híbridos, que remiten a un fantástico más clásico⁶,

⁶ Es necesario destacar la referencia que se hace en “La quinta de las celosías” a E. T. A. Hoffmann, el autor canónico de lo fantástico alemán.

con un escenario alejado de la civilización, oscuro, y antiguo en su construcción y decoración. En este sentido, lo que sucede en la quinta –la animalización de Jana, la presencia de Walter, los féretros de los padres de Jana, la terrible sensación de miedo que experimenta el protagonista, y el ataque del que es objeto– corresponden a “secuencias imposibles y no aceptables dentro del paradigma de realidad que el texto ha planteado y que, por consecuencia, se formulan como ilegales dentro del sistema textual” (Morales, “De lo fantástico en México” xv).

Además, el relato se vale de otras estrategias para producir ese choque entre dos paradigmas. De acuerdo con Sardiñas, mucho del efecto fantástico está relacionado con lo oculto, con el “desconocimiento”:

Gabriel Valle, [y] con él, el lector, sabe muy poco de Jana, la joven a la que pretende; desconoce qué ha pasado en la vida de ella durante un largo tiempo [...] y cuando la ve en la casa de ella, solo de manera gradual va descubriendo un mundo asfixiante y amenazador (por ejemplo, no sabe quién se acerca desde otra habitación a la puerta del salón donde intenta conversar con Jana y, aunque ella lo sabe y eso le causa nerviosismo, no lo revela, ni lo hará el narrador, siempre limitado al mundo sensorial y emocional de Gabriel) (188).

Con ello concuerda Álvarez Rivera, que destaca que la focalización en Gabriel provoca que el narrador y el lector sean incapaces de ver, que únicamente pueden intuir la respiración, los pasos que pertenecerían a Walter, o a algo que busca atacarlo (3-4).

Sin embargo, considero que la clave no es tanto el desconocimiento o lo velado, más bien, que mucho de lo fantástico está construido con base en las indeterminaciones. En este sentido, utilizo *indeterminación* como lo define Morales:

cual Iser la formuló relacionándola con la estructura apelativa, pero en un sentido más intratextual –con *receptores implícitos* que deben *llenar los sentidos que el texto calla*–; es decir, *elementos del texto que provocan* –más que una reacción en un receptor que siente la necesidad de intervenir para completar los sentidos–, *ambigüedades y varias posibilidades de explicación*, mismas que surgen de las limitaciones propias del lenguaje al expresar la realidad entera” (“De lo fantástico en México” XI n5).

Las principales indeterminaciones en “La quinta de las celosías” serían que tanto para el protagonista como para el lector implícito no queda claro –en muchos momentos– lo que está sucediendo en el relato, ni lo que son o hacen Jana y Walter. Así, “surgen las dudas irresolubles acerca de la identidad –¿o la naturaleza?– de Walter, la cordura –¿locura?– de Jana y su relación con los muertos, los ataúdes y las supuestas presencias que pueden «despertarse»...” (Álvarez Rivera 4).

Sin duda, estas indeterminaciones están reforzadas por los acontecimientos en la narración y por cómo percibe el protagonista lo que está sucediendo, ya que pareciera que experimenta un estado alterado de conciencia, el cual es provocado –se infiere– por el extraño sabor del té. Entonces, hay un doble nivel de indeterminación: el de los hechos en la diégesis –y lo que significan–, y el de la percepción, lo que lleva al cuestionamiento de todo lo narrado. Esto se evidencia en el siguiente fragmento:

El rostro sonriente de Jana se iba y regresaba, se borraba, aparecía, los dientes blancos que descubrían los labios al sonreír, las pupilas dilatadas, se perdía, regresaba otra vez, ahora riendo, riendo cada vez más fuerte, sin parar; él se pasó la mano por los ojos, se restregó los ojos, todo le daba vueltas, aquel extraño gusto en el té, todo giraba en torno de él, los retratos, el gobelino, las estatuillas, los bibelots; Jana se iba y volvía, riéndose; la araña con sus mil luces lo cegaba, el piano negro, los pasos en el pasillo, las ventanas con celosías blancas, la

respiración, el rostro de Jana blanco, muy blanco, *entre una niebla perdiéndose, regresando, acercándose, los dientes, la risa, los pasos nuevamente, la respiración detrás de la puerta, las figuras danzando sobre la hierba en el gobelino, saliéndose de allí, bailando sobre el piano, en la chimenea, aquel sabor, aquel gusto tan raro del té...* Jana decía algo, la vio levantarse y abrir la puerta de cristales que daba al jardín y salir (Dávila 43-44, cursivas propias).

En él, es claro que el que Jana se vaya y regrese no está de acuerdo con el paradigma preservador, ni tampoco el que sus pupilas y dientes recuerden a los de una criatura a punto de atacar. No obstante, lo último ya se había señalado como fáctico antes de esta alteración en la percepción de protagonista, por lo que queda indeterminado si el ir y venir de Jana también lo es. En el mismo orden de ideas, como también lo plantea Sardiñaz, desde lo formal, el final es abierto, por lo que se descarta “cualquier afirmación segura que responda qué pasó finalmente” (188). Esto contribuye a la indeterminación y ambigüedad fantástica: no sólo hay una explicación insuficiente, más bien *no hay ninguna explicación*.

Pero ahora regresemos a Jana. Conforme se desarrolla el cuento, se hacen evidentes otros de sus rasgos. Como ya se señaló, el protagonista se da cuenta de que tiene “las pupilas dilatadas, [y] los dientes blancos, agudos” (Dávila 42-43), detalles de los que no se había percatado fuera de la quinta. Así, una de las reacciones ante algo que los personajes no pueden explicar, o sea, fuera del paradigma preservador, es el miedo: “Ella retiró la mano y lo miró fijamente. Entonces él vio de cerca sus ojos, por primera vez esa noche, estaban *increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes... sintió que un escalofrío le corría por la espalda mientras la sangre le golpeaba las sienas...*” (40, cursivas propias).

Los mencionados rasgos animales que presenta Jana, en conjunto con la importancia de la muerte en el relato, modifican su caracterización original, acercándola al vampiro, lo cual es claro hacia el final de la historia:

Jana había llegado hasta una puerta al fondo del jardín y por allí entró. Cuando Gabriel logró llegar, las dos sombras se habían juntado. Un golpe de *aire dulzón y nauseabundo* le azotó la cara [uno que recuerda al *olor de la sangre*]; el estómago se le contrajo, trató de salir al jardín nuevamente y respirar. Ya habían cerrado la puerta... estaba oscuro y sólo una débil claridad de luna se filtraba a través de las celosías; distinguió a Jana hacia el centro del salón, desde allí lo miraba desafiante, en medio de dos *féretros* de hierro... aquel *aire pesado, dulce, fétido* le penetraba hasta la misma sangre, un sudor frío le corría por todo el cuerpo, quiso buscar un apoyo y tropezó con algo, cayendo al suelo; *algo muy pesado, grande, cayó entonces sobre él; rodaron por el suelo a oscuras, entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando, cada vez más... Y los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría...* Sobre Gabriel caía una lluvia de golpes mezclados con terribles carcajadas...

–Sheeesss, no tanto ruido, que *puedes despertarlos* –decía Jana (45, cursivas propias).

Así, ese aire nauseabundo del que se habla no sólo es muerte, es olor a sangre. Ésta más la presencia de los féretros –con la insinuación de que sus habitantes pueden despertar–, sin duda, remiten al vampiro. Entonces, Jana tiene dos connotaciones: la de bruja y la de vampiro.

Jana es bruja porque se trata de una mujer que vive sola, aislada, que se mantiene por sí misma. Porque pareciera que sabe manejar los venenos y las artes de embalsamar. Porque “seduce” al protagonista. Porque “para Gabriel Valle [...] es una

especie de Circe malvada que vive en su «isla» tenebrosa y que le cobrará caro el ingreso a ese espacio” (Sardiñas 185).

Y Jana es vampiro por la presencia de lo que parece ser sangre, por los ataúdes y el olor fétido, por la muerte. Porque seduce y ataca a su enamorado. Porque se vuelve una especie de fiera que necesita “alguna sustancia o fuente de energía vital para continuar existiendo” (Morales y Sardiñas 24), y que requiere “acercarse invariablemente a personas, para obtener esa fuente de energía y frecuentemente para intentar establecer un vínculo amoroso o meramente sexual” (24-25).

En este orden de ideas, propongo que esta bruja vampírica está cercana a la bruja tradicional, puesto que, de acuerdo con Felipe Canuto Castillo, se le llama “«bruja» o «brujo», [...] a las personas que poseen poderes extraordinarios y, en general, a cualquiera que realiza prácticas de carácter ritual ajenas al catolicismo” (237); en este cuento, las egipcias. Además, en varios relatos recopilados de literatura tradicional, hay otro rasgo constante: la sangre. Según Samia Gabriela Badillo Gámez, “las brujas son chupadoras de sangre” (269).

Adicionalmente, hay otra coincidencia con este líquido corporal, y es que representa la fuerza vital, y ya sea vampiro o bruja tradicional, Jana y tal vez Walter, Hoffman o sus padres, la necesitan, se alimentan de ella. Como lo señala Esther Cohen, y asociando esta creencia con el concepto europeo de bruja:

Es un lugar común hablar de la importancia que tiene la sangre para toda cultura y, sin embargo, no deja de ser sugerente el lugar que ésta ocupará para la sociedad europea renacentista. Por un lado, mostrará el perfil de una sociedad que pone [...] en la bruja, la degradación del hombre que se alimenta de sangre y carne humanas para sobrevivir y que, de manera particular, sobrevive sin

producir. Pero por otro lado, la sangre será, en otro contexto, el lugar del culto, de lo sagrado, el de la herida que sin embargo da vida (51, cursivas originales).

Pero no sólo en la sangre como sustento está la coincidencia entre la bruja y el vampiro. También en que la bruja en la literatura tradicional puede transformarse en animales, y, por ello, hay intersecciones con el nahual. En el relato que nos ocupa, Jana tiene características de un animal al momento de atacar. Así, de acuerdo con Roberto Martínez González:

las características comunes al *nahualli* y la *striga* –su supuesta capacidad de transformación– habrían conducido a Sahagún y a Olmos a creer que los otros rasgos particulares de la *stryx* se encontraban igualmente presentes en el *nahualli*.

Lo cierto es que, haya o no habido un brujo chupasangre prehispánico, debió haber existido un personaje muy parecido [...] que acabó por confundirse y acercarse a la *bruja* y a la *striga* europeas. No es fortuito que tantos pueblos indígenas hayan terminado por adoptar a este personaje (410).

3.4 MÚSICA CONCRETA

Otro cuento con presencia brujeril en Amparo Dávila es “Música concreta”, publicado en *Música concreta*, de 1961. Es un relato en tercera persona, en el que su “narrador, en algunas ocasiones, se acerca mucho a Sergio [el protagonista] y en otras sólo describe las escenas como un narrador objetivo” (Nihira 359-360). O sea, en términos de Luz Aurora Pimentel, se trata de una *focalización interna fija* en Sergio.

En este sentido, la anécdota se centra en Sergio y Marcela, una de sus más antiguas amigas, de la que alguna vez estuvo enamorado. Ellos se encuentran por casualidad y,

al principio, Sergio no la reconoce: “no sale del asombro al comprobar que esa desalmada y ensombrecida mujer que mira con desgano el escaparate es su amiga Marcela” (Dávila 97). Como tiene que regresar a la oficina, Sergio se va, sintiéndose culpable, pues ha perdido contacto con Marcela y su esposo, Luis, que también es su amigo. Además, se queda pensando en ella, de una manera casi obsesiva, en lo que le puede estar pasando.

Sergio y Marcela por fin logran verse y ella le cuenta que Luis tiene una amante y que las cosas están destruidas entre ellos. Que eso para ella “Ha sido un golpe tremendo, como quedarse de pronto caminando sobre una cuerda floja, sin tiempo ni espacio donde situarse” (100). Así, desde el inicio, se va perfilando a una Marcela que se encuentra en un estado alterado, que se contrapone a un Sergio racional, que piensa que Marcela agranda los problemas.

Tras dicho encuentro, Sergio se queda, una vez más, pensando en Marcela, dándole vueltas al asunto y tratando de descubrir cómo ayudarla. Un día, ella lo está esperando en su casa, mientras bebe un par de coñacs. Le confiesa que la persiguen, que tiene que estar revisando una y otra vez las puertas, porque podrían entrar y acabar con ella (102). El protagonista no termina de comprender lo que le está contando su amiga, en especial porque Marcela masculla cuestiones que parecen no tener sentido. Entonces, Sergio intenta adjudicar dichos desvaríos a su estado alterado –por la impresión, los nervios, los coñacs–. Ante ello, Marcela busca aclarar lo fáctico de su experiencia:

–No, Sergio, *no son mis nervios*, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar y croar toda la larga noche...

–¿De qué estamos hablando, Marcela? –pregunta Sergio angustiado–, o más bien, ¿de quién estamos hablando?

–De ella, Sergio, *del sapo que me acecha noche tras noche*, esperando sólo la oportunidad de entrar –y hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre (103, cursivas propias).

De esta manera, hay varias marcas de que lo que está viviendo Marcela es el elemento disruptor, pues le cuesta trabajo platicarlo, porque sabe que va en contra del paradigma preservador, en oposición del sistema de reglas que explica su mundo. Por ello, de entrada, no comparte con su mejor amigo el hecho de que la amante de Luis, que la acecha, además de ser costurera, se transforma en sapo: “Hay algo más que no te conté el otro día, por eso vine hoy...” (102). Se trata de una situación difícil de explicar: la misma Marcela sabe que Sergio no sabrá “qué pensar ni cómo entender” (103). Esto es porque que la amante pueda transformarse en un sapo pone en evidencia la ilegalidad de lo experimentado por MarcelaF. Siendo así, Sergio la intenta convencer de la imposibilidad de sus afirmaciones:

–Marcela querida, *¿no te das cuenta de que todo eso es sólo una fantasía? Una fantasía a la que te ha llevado tanto tiempo sin dormir, tu ensimismamiento, el dolor mismo...*

–No, Sergio, no.

–Sí, querida, *el sapo no existe*, es decir, los sapos sí existen pero no ese que tú crees, ella. Será un sapo cualquiera que ha tomado la costumbre de ir hasta tu ventana todas las noches... (103, cursivas propias).

Otras de las señales de lo fantástico son las explicaciones, las justificaciones, cuando Marcela intenta convencer a su amigo: “No me entiendes, Sergio, todo es tan difícil de explicar, por eso no te lo había contado. No sabía, no sé cómo decirlo...”, “No me entiendes, no quieres entenderme. Piensas que son mis nervios o tal vez que estoy loca...” (104).

Ahora, es necesario resaltar que aquí se contraponen dos mentes figurales: la de Sergio y la de Marcela. Por un lado, “la reacción de Sergio fue la de una persona que manejaba la razón” (Nihira 361), por lo que no le cree a su amiga. Por el otro, Marcela está segura de que su experiencia es verdadera. De esta manera, están presentes las “versiones divergentes entre narrador o personajes, [...] que constituye[n] la constatación de que lo sucedido se rige por un código de realidad diferente o alternativo” (Morales, “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 36).

En varias ocasiones en el texto se resalta esta contraposición entre lo lógico-racional y la locura, que está mediada por los discursos directos de cada personaje, así como por el discurso indirecto y otras impresiones de Sergio, mediadas por el narrador. De este modo, el protagonista utiliza palabras pertenecientes al campo semántico de lo irreal o de la locura, como *ilógico, loco, fantasía, sueño, imaginación*: “Tienes que darte cuenta de lo ilógico de esta situación, no es posible que sea realidad esa loca fantasía que ha creado tu imaginación, estás cansada, debilitada por el sufrimiento” (Dávila 108). A esto, Marcela responde que se refiere a “una realidad aterradora, desquiciante”, que es “difícil de explicar, de creer, pero [que] existe” (108). Además, como lo propone la investigadora Fukumi Nihira, “los episodios sobre la mujer sapo son siempre contados por ella [Marcela], los lectores no pueden creerlos hasta el final, cuando Sergio se enfrenta con la mujer” (Nihira 372).

Sin embargo, esta contraposición entre las versiones de Sergio y Marcela, de lo racional contra la locura, se conserva casi hasta la conclusión del cuento, cuando Sergio dispone que la manera de ayudar a Marcela es ir a hablar con la costurera. Así, el texto está construido de tal manera que, “cuando Sergio decidió visitar la casa de la amante, los lectores comparten su opinión sobre Marcela” (362).

Pero, a pesar de que hasta este punto se ha conservado el discurso racional, ya existe una fisura en el paradigma preservador, puesto que el mismísimo Sergio, defensor y representante de lo racional, le da, por un lado, muchas vueltas a la narración de Marcela, tratando de que tenga sentido, pues sabe que hay algo que no está entendiendo. Y, por el otro, hay un momento explícito en el cuento en el que se observa la superposición de los paradigmas preservador y disruptor, al menos desde la focalización de Sergio:

El reloj da las once de la noche, Sergio se sobresalta. Se da cuenta de que es el reloj, su reloj, el que está ahí sobre la chimenea desde hace tiempo, el que da las horas igual, de la misma manera, pero que *ahora le parece distinto*. Bebe un poco de coñac que *también le sabe a otra cosa, con otro gusto, como si todo y él mismo hubiera cambiado*. “Estoy embrutecido.” *Todo ha sido tan inusitado, tan confuso, que no sabe qué pensar ni cómo entender*. Mil pensamientos invaden su mente como fragmentos desarticulados, como las piezas en desorden de un motor, y él *no encuentra la primera pieza*, el punto de donde partir para después seguir acomodando las otras. Su mente es una maraña difícil de desenredar (Dávila 103, cursivas propias).

Estos dos elementos son, a pesar del discurso racional, a la vez indicios y constataciones de una disrupción fantástica, aunque de forma velada. Se trata de reacciones o elementos representados en el texto que evidencian que eso que no debería de ocurrir –que la amante de Luis se pueda transformar en un sapo, y que en esa forma aceche a Marcela– está sucediendo, y que, por lo tanto, se está ante un paradigma disruptor.

Pero es en el encuentro con la costurera cuando los hechos se vuelven más explícitos y, a la vez, más confusos. Aquí “ya los lectores no pueden definir si lo que cuenta la narración está ocurriendo verdaderamente o no, ya que la narración se sincroniza con el pensamiento de Sergio y describe el mundo mediante su impresión y no por su razón” (Nihira 362). Esto, sin duda, abre la puerta de la ambigüedad, además del hecho de que Sergio también se encuentra en un estado alterado, debido a la preocupación e impotencia que siente ante la situación de Marcela.

En este sentido, el mismo Sergio experimenta varias sensaciones, que en su mayoría se parecen a los sonidos que dominan la charla: “Del departamento salen unos *extraños y confusos ruidos*” (Dávila 111, cursivas propias), lo que él piensa que es música concreta. De ella, como lo menciona Elizabeth L. Hochberg, “A pesar de que no haya otras menciones directas de esta tipo de música en el cuento, podemos relacionar su poder desestabilizador sobre los personajes [...] y, como consecuencia, a la percepción de una doble identidad de la amante-sapo” (352).

Es entonces, cuando los sonidos que parecen salir del interior de la costurera se van volviendo más y más fuertes, que Sergio comprende lo que le contaba su amiga: “*tiene razón Marcela* [...] se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, *se ha inflado y me mira con odio frío, mortal*, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar [...] *sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí*, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente...” (Dávila 111, cursivas propias).

De esta manera, todas las sensaciones se van acumulando *in crescendo* hacia el trágico final de la costurera: su muerte con unas tijeras. De acuerdo con Nihira, “Su croar debilitó su capacidad de pensar y Sergio sentía que la mujer lo iba a atacar. El impacto que sintió Sergio es una muestra de que en el cuento existe lo fantástico”

(363). Así como también lo es el hecho de que a pesar de “las palabras aparentemente delirantes de Marcela y el empeoramiento de su condición nerviosa, Sergio [...] termina matándola [a la costurera]”, pues “queda convencido, igual que Marcela, de que ella es un siniestro anfibio” (Hochberg 352).

Así, en definitiva, “dentro del cuarto de la costurera, sucedió algo inesperable e inexplicable [...] Lo que él enfrentó en aquel departamento era algo que él no había esperado, una manera distinta de confrontar al mundo” (Nihira 367). Aún más, el que “El croar desesperado empieza a ser cada vez más débil [...] mientras la sangre mancha el piso del cuarto” (Dávila 111) comprueba la metamorfosis o superposición en las figuras de la costurera y del sapo.

Pero ahora pasemos a la bruja. Hablo, evidentemente, de la costurera-sapo. La primera vez que se menciona, se recalca su profesión y que es la mujer con la que Luis engaña a Marcela. Posteriormente, Marcela establece que la “persigue noche tras noche”, y que recuerda sus “ojos saltones, inexpresivos” (Dávila 102). Así, desde un inicio, incluso cuando todavía se describe como mujer, se resaltan los rasgos que la animalizan. Al mismo tiempo, se le asocia un sonido característico; de esta manera, Marcela pasa “horas en vela *oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuando llega, cuando se acerca hasta mi ventana, cuando espía todos mis movimientos*” (102). Para Marcela, entonces, no queda lugar a duda que esos “ojos saltones, inexpresivos, [son] los mismos ojos” (103) de la amante y del sapo que la acosa por las noches.

El vínculo entre el sapo y la bruja es evidente, puesto que, típicamente se relacionan ciertos animales con las brujas, los llamados *familiares*, designados por el diablo para acompañarlas y ayudarlas. Dos de los que más se vinculan con la bruja son el sapo y el gato negro. Se cree que esa asociación origen en la Bula *Vox in Rama* de

Gregorio IX (de entre 1232 a 1234), aunque hay controversias acerca de su autenticidad. En ella, mediante una detallada descripción ritual, se condenaba a un conjunto de alemanes herejes. De esta forma, según la bula, en ese grupo:

the potential initiate is first approached by a mysterious *toad as large as a dog*. Shortly after this, an emaciated pale man would appear, whom the initiate would kiss and forget all memory of the Catholic faith. Members of the sect would then meet for a meal. When the meal had ended, the sect would arise and a *statue of a black cat would come to life, walking backwards with its tail erect*. First the new initiate and then the master of the sect would *kiss the cat on the buttocks* (World Heritage Encyclopedia, cursivas propias).

No obstante, en “Música concreta”, llama la atención que no se trate de un familiar, sino que es la bruja la que se transforma. A pesar de que es un rasgo brujeril, la metamorfosis acerca a la costurera a la bruja tradicional, debido a la importancia del nahual en las culturas prehispánicas, y a “las informaciones etnográficas contemporáneas [que] hacen referencia a *brujos y nahuales transformistas*”, cuya característica constante entre diferentes comunidades indígenas modernas “es su capacidad de transfiguración a voluntad” (Martínez González 249).

Aún más, el tipo de música que se menciona en el relato, esos “extraños sonidos que escuchó al abrirse la puerta”, los que Sergio pensó que podían tratarse de “música concreta o algo por el estilo” (Dávila 110), y que son, más bien, ese croar que se repite en el texto, podría tratarse de un augurio de las brujas tradicionales, que “espantan a la gente mediante imágenes o sonidos” (Canuto Castillo 242) y que, en efecto, suele indicar muerte.

En el mismo sentido, los rasgos físicos de la costurera también se parecen a los del sapo:

la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, como si estuviera la cabeza pegada a los hombros [...] ella lo mira con sus ojos saltones, fríos, inexpresivos; Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella [...] los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio, [...] con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto [...], sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente... (Dávila 111, cursivas propias).

Se puede considerar que la animalización de la costurera es completa, puesto que, en el desenlace del cuento, Sergio ya no se refiere a ella como a un ser humano, si no como animal: “Ya puedes dormir tranquila, querida mía, esta noche y todas las demás noches, *el sapo no volverá jamás a molestarte*” (111). Con esta frase “se entiende que él no dudó que hizo bien para Marcela y no tiene miedo ni arrepentimiento de probablemente haber matado a una persona” (Nihira 365), precisamente porque no la considera un miembro de su propia especie.

También me gustaría resaltar a lo que se dedica esta figura brujeril. Se trata de una costurera, oficio que ha sido asociado a mujeres de poder o que controlan el destino, sus hilanderas. Por ejemplo, en la mitología griega, están las Moiras o *Fata* en latín. Se trata de tres “diosas que asignan los destinos individuales a los mortales cuando nacen, particularmente con vistas a la hora de su muerte” (Hard 60). Suelen considerarse como hijas de la Noche o hijas de Zeus y Themis, pues contribuyen al orden que está bajo la dirección del primero (60). Son tres mujeres cuyas labores tienen que ver con el oficio de costurera: la primera es Cloto o la tejedora, que se encarga de formar o hacer girar el hilo de la vida; la segunda es Láquesis o la repartidora, que con su vara mide la longitud de cada vida; y la tercera es Atropo o la inflexible, que con sus tijeras corta el hilo. Así, “El hilo que tejen es (o lleva) el destino

de cada individuo; cuando se rompe, la vida llega a su fin” (61). Se infiere que todas estas herramientas las posee la costurera del relato que nos atañe, pues cuando Sergio llega a su departamento, hay “una larga mesa de cortar, una máquina eléctrica de coser, un maniquí negro” (Dávila 110), sin mencionar las tijeras, tan importantes para el desenlace.

De igual manera, habría que decir que en la mitología nórdica están las Nornas, también tres hermanas: Urd, Verdandi, and Skuld, cuya labor principal es entramar las redes del destino. Ellas no tienen, en comparación con las Moiras, una labor asignada, excepto Skuld que destruye el trabajo de las otras dos hermanas; sin embargo, representan el pasado, el presente y el futuro, respectivamente (Guerber).

Vale la pena destacar, además, que en “Música concreta” hay ciertas características de la costurera que, en este contexto, nos podrían hacer pensar en una Moira o una Norna. Primero, se trata de “Una muchacha sin edad” (Dávila 110), como suelen representarse los entes mágicos, hadas o dioses, debido a su inmortalidad. Además, es “Bastante rara la tipa” (110) y tiene esa ambivalencia en su actitud, una suerte de misterio, pues posee “una sonrisa entre burlona y despectiva” (110).

Por último, acerca de la bruja en “Música concreta”, me gustaría resaltar algo que a mí y a otras lectoras ha llamado la atención, y que resume perfectamente la investigadora Fukumi Nihira: “A las dos mujeres de este relato podemos considerarlas como algo diabólico, que viene de otro mundo e invita a algo fatal” (365-366). En este sentido, y debido más que nada a ese vínculo con el diablo, a Marcela también podría considerársele como una suerte de bruja. Y a pesar de que no tiene ninguna de las características físicas o psicológicas que la vinculen con dicha figura, parece que sus acciones y su discurso tienen la capacidad de ejercer un hechizo sobre Sergio, de tal forma que él se la pasa pensando en Marcela, y al final incluso asesina a la costurera.

De esta manera, “Cuando Sergio estaba con Velia él piensa en Marcela” (371). Incluso en momentos muy íntimos, de pareja, Sergio vuelve a pensar en Marcela, no en Velia. Un ejemplo es cuando esta última regresa de su viaje: “el resto de la noche tiene que transcurrir como si nada hubiera pasado. Beben otras copas, Velia comenta sus vacaciones [...] Preparan algo para comer, comen y hacen el amor. Después cuando Velia duerme a su lado, Sergio escucha los ruidos de la noche y vuelve a pensar en Marcela con angustia” (Dávila 105-106).

Concuerdo, entonces, con el planteamiento de Nihira según el cual “Velia está en el lado de la vida cotidiana que Sergio había vivido antes del reencuentro con Marcela, pero él está atraído al mundo al que lo invita Marcela” (370) y que “cuando él tal vez ha matado a la costurera, se puede entender que él tenía el sentido del oído, la vista y el pensamiento de Marcela” (371), pues, incluso en el párrafo que describe dicho encuentro, hay frases muy parecidas a las que Marcela ya había pronunciado, o que remiten a ella: “tiene razón Marcela”, “croar y croar” y “sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí” (Dávila 111). Sin embargo, propongo que se trata, más bien, de una suerte de *femme fatale* en lugar de bruja; que en efecto, “es como una mujer que atrapa hombres” (Nihira 371).

3.5 LA HECHICERA FANTÁSTICA Y LA BRUJA DE CIUDAD

“La hechicera” (en *Amapola*, 1964) y “Daisy” (en *La luna de Ronda*, 1971) son dos cuentos escritos por Raquel Banda Farfán (San Luis Potosí, 1927), en los que no sólo se dibuja la figura de la bruja, sino que ésta es protagonista. Acerca de ellos, Paula Kitzia Bravo Alatraste plantea que “enuncian la voz femenina a través de la figura trasgresora

de la bruja para configurar un mundo fantástico” (2). No obstante, de entrada, me gustaría señalar que, salvo algunos cuantos discursos directos de los personajes, no se enuncia como tal esa voz femenina que menciona Bravo Alatraste, puesto que ambas narraciones están en tercera persona, con focalización cero o no focalización, cuestiones importantes para un posterior análisis.

Comenzaré con “La hechicera”. Sobre la anécdota, el narrador cuenta que Juana Molina enferma de gravedad durante su luna de miel. Su madre y su esposo buscan curarla por varios medios, pero no hay manera. Incluso, la curandera del pueblo opina que “Está enhechizada” (Banda Farfán, “La hechicera” 43). Desesperada, su familia decide buscar a Isidora, la bruja del pueblo, “la única que por aquellos contornos sabía atender las enfermedades «puestas»” (43).

Aquí vale la pena destacar que, a pesar de que el título es “La hechicera”, en el cuento nunca se refieren a Isidora como tal, sino como *bruja*, y ello tiene connotaciones negativas: “Se decían tantas cosas acerca de las malas artes de Isidora, que la gente se resistía a visitar la vivienda de la bruja” (43). Así, las figuras de la hechicera y de la bruja se superponen, y se diferencian de la de curandera. Prueba de ello es que además de Isidora, hay una curandera en el pueblo, que no es capaz de aliviar a Juana, además de que hubo ya otros intentos de tratamiento por parte de otras personas: “—¿Quién ha visto a la muchacha? / —Todas las que curan aquí y en Ojo Zarco, y también un viejito de Los Pinos” (44).

Así, a pesar del título del cuento, Isidora Domínguez no es sólo una hechicera. Se trata de una bruja tradicional, debido a que el paradigma del relato está “impregnado por el influjo del folclor mexicano, el discurso oral a través de la leyenda, creencias y supersticiones populares que se han nutrido de un sincretismo iberoamericano” (Bravo Alatraste 2-3). Es por ello por lo que Aniceta, la mamá de Juana Molina, busca

a Isidora, por sus habilidades para curar, ya no con hierbas, sino con otras artes. De esta manera, en cuanto la bruja llega a la casa de Juana:

Allí mismo la examinó Isidora, palpándole las conyunturas, tentaleándole la cabeza, preguntándole si le dolía esto o aquello. Con un hilo de voz, la muchacha explicaba sus dolencias, habituada a repetir la historia.

–Tú hombre tuvo una querida antes de casarse –afirmó Isidora– una mujer que vive en Ojo Zarco. Ella te hizo el mal, te está matando poco a poco (Banda Farfán, “La hechicera” 44).

Entonces, a pesar de que la auscultación es física, el diagnóstico es el de un maleficio, en el sentido de esa capacidad que tienen la hechicera y la bruja de causar perjuicio en una persona o en sus bienes. Asimismo, se resalta la relación que existe entre las hechiceras y la magia de amores. Posteriormente en la historia, Isidora clama que puede curar a Juana, pero que la madre y el esposo, Antonio, tienen que ayudarla y hacer lo que ella les diga, pues esa “misma noche ha de venir ella pa matar a la Juana. [Que] Hay que estar preparados” (45).

En cuanto la bruja abandona la vivienda para prepararse, se da uno de los indicios de lo fantástico: “la casa que *parecía* haberse ensombrecido recobró la luz, y el aire volvió a oler al fresco olor de los montes” (45). Es en la manera de narrar que no se precisa si, efectivamente, cuando se va Isidora cambian las condiciones del hogar o si se trata sólo de una percepción. Aún más, no queda claro *de quién* sería dicha percepción.

Después, hay un acontecimiento que materializa la magia y lo brujeril en el relato, cuando, a la media noche, tras la repetición por parte de Isidora de la frase “A las doce en punto... a las doce...” (45), sucede que: “De súbito, un chivo negro *apareció* saltando dentro del cuarto y la hechicera lanzó un grito salvaje” (46). Por la narración, el lector

implícito entiende que, desde el inicio, Isidora planeaba acabar con el chivo negro, pues, la bruja se asegura de que se cierren las ventanas y las puertas, y de que tanto Aniceta como Antonio estén armados con machetes. De esta manera, son ellos quienes matan a la criatura: “A un tiempo los tres se abalanzaron sobre el animal para dejar caer, certeros, terribles, sus golpes de machete. El animal cayó herido de muerte. Y sobre su cuerpo que aún se retorció, siguieron lloviendo machetazos que lo iban despedazando...” (46-47).

Dicho lo anterior, lo sorprendente es el desenlace, por lo que sucede y por lo que implica:

Cuando la puerta cedió [...] Isidora Domínguez, la bruja, salió a escape y corriendo con una agilidad impropia de sus años, se perdió en el monte. *La madre y el esposo de la enferma, [sic] estaban enloquecidos y no advertían la presencia de la gente.* Salpicados, bañados de sangre desde la cabeza hasta los pies, *continuaban descargando* sus golpes de machete sobre el cuerpo despedazado del ser que más amaban, de la mujer que en vida se llamó Juana Molina (47, cursivas propias).

Fuera de que a Juana Molina la mataron las personas que más la querían, lo que descoloca es el hueco y la falta de lógica en la secuencia de los eventos. Ese salto entre el hecho de que se mató al chivo, para después descubrir que se asesinó a Juana.

Por supuesto que la elipsis es una estrategia típica de lo fantástico, ya que esos espacios que el lector implícito debe de llenar generan incertidumbre. Pero en este caso, además, hace falta un paso de abstracción, alguna premisa que explique la secuencia lógica del cuento, que relacione la premisa con la conclusión: el haber matado al chivo con haber matado a Juana. En este sentido, o el chivo era Juana transformada –lo que desconcierta un poco debido a las asociaciones de la bruja

tradicional con la transformación de su persona, no de otra—, o Aniceta y Antonio estaban bajo un hechizo o en un estado alterado de conciencia al matar a una Juana no transformada, lo cual podría ser el caso, ya que cuando los vecinos abren la puerta “La madre y el esposo de la enferma, estaban enloquecidos y no advertían la presencia de la gente” (47).

Ahora bien, esta elipsis en combinación con el tipo de narrador y la manera en que enuncia devienen inestables los acontecimientos relatados. Para comprender mejor, ahondaré en el narrador de “La hechicera”. Se trata de un narrador omnisciente y en tercera persona, con una focalización cero o no focalización, elemento que es clave para que se dé lo fantástico. Sobre este tipo de focalización, nos dice Luz Aurora Pimentel:

el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De este modo, el foco (*foyer*) del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada. [...] su “omnisciencia” es, de hecho, una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes (98).

Efectivamente, el narrador de “La hechicera” se desplaza con completa libertad de una mente figural a otra. Por ello conocemos el profundo amor que Antonio siente por Juana, la preocupación de Aniceta y de Juana ante la enfermedad, la satisfacción de Isidora por ser ella a quien recurren, la inquietud de los vecinos al escuchar ruidos extraños en la casa de Juana. Aún más, en su omnisciencia, el narrador puede “ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo,

perceptual, espacial o temporal de los personajes” (98). Por esta razón, es capaz de proporcionar detalles que no están vinculados con ninguna mente figural. De ello se inferiría que es un narrador confiable, porque tiene acceso a más información que los personajes. Por tanto, el lector implícito no tendría por qué cuestionar la aparición del chivo, ni el que lo maten. Ni siquiera objetaría que, al final, la que muere es Juana Molina, puesto que así lo establece el narrador.

No obstante, sí hay un cuestionamiento de los eventos debido a la presencia de una modalización en el texto. Cuando el narrador enuncia que la casa que “*parecía* haberse ensombrecido recobró la luz, y el aire volvió a oler al fresco olor de los montes” (Banda Farfán, “La hechicera” 45, cursivas propias). Dicha información no se puede adjudicar a la focalización en un personaje, sino al conocimiento del narrador. Entonces, no se tendría que dudar de lo que cuenta y, sin embargo, el narrador utiliza un *parecía*, lo que implica que el mismo no está seguro de lo que comparte, o elige transmitirlo de esa manera. Así, con esta modalización, el narrador hace que el paradigma de realidad construido en el cuento se vuelva inestable y que el lector implícito dude no sólo de este acontecimiento, sino, *a posteriori*, de la información que proporciona el narrador.

Esto es interesante porque se trata de una estrategia más vinculada al uso de la primera persona, desde una focalización interna. Pero no hay que olvidar que el narrador también es una suerte de personaje, y que “en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado” (Pimentel 98).

Asimismo, la elipsis entre la aparición del chivo y la irrupción de los vecinos pone de manifiesto la ausencia de una lógica más explícita entre estos eventos, una causalidad. Así, este silencio orquestado por el narrador también desestabiliza el paradigma construido y provoca lo fantástico en “La hechicera”. Como lo establece Rosalba Campra: “existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada por una carencia por parte del lector [...] un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado” (Campra cit. en Morales, “De lo fantástico en México” XI-XII n6).

De este modo, en “La hechicera” lo fantástico no se da en la aparición mágica o sobrenatural del chivo, puesto que la mera existencia de Isidora Domínguez nos habla de un universo que incluye maleficios, brujas, hechizos y acontecimientos mágicos. Al respecto, deseo subrayar que en este relato el paradigma preservador incluye lo mágico y que el paradigma trasgresor está fundamentado exclusivamente en la enunciación y los silencios, en lo dicho y en lo no dicho. Así, lo fantástico está sostenido exclusivamente en el discurso del narrador y en las discordancias en la lógica de los acontecimientos implicadas por la elipsis. Es debido a ellas que en “La hechicera” el elemento disruptor existe “en sordina, apenas incómodo por más que se haya explicado por causas naturales, sobrenaturales, normales, extrañas, lógicas o a-lógicas las causas del desorden en el mundo textual; [...] la explicación insuficiente” (XV).

En cuanto al otro cuento de Banda Farfán, “Daisy”, éste para nada se ubica en el ámbito del folclor mexicano o la tradición oral, sino que está situado en la ciudad. Daisy, la protagonista, es una oficinista que trabaja para el gobierno, “una solterona gruesa y pecosa, corpulenta, áspera, que había vivido algún tiempo en los Estados Unidos y presumía mucho de ello. Aunque habían empezado a llamarla Daisy para molestarla, le agradó el nombre y ya nadie le decía nunca Margarita” (Banda Farfán,

“Daisy” 9). Para Bravo Alatraste, se trata de una “bruja occidental, moderna, que vive en la ciudad, pero que conoce de flores, de embrujos y maleficios” (6).

Daisy tiene una relación con Vinicio, un colega. Entre ellos hay coqueterías y algunos encuentros fortuitos de caricias y besos en lugares ocultos de la oficina. Vinicio prefiere mantener todo en secreto, “como todo soltero indeciso que cuida su prestigio” (10), a pesar de que Daisy está enamorada de él, y que desde el inicio de su vínculo, “Le había tomado un amor furioso a la vida” (10).

Es por ello por lo que, durante las noches, Daisy lleva a cabo una suerte de ritual para adueñarse del corazón de Vinicio:

Tenía en el buró un vaso con *flores rojas y blancas*.

Al oscurecer abría la ventana y *miraba al cielo*. Contaba las estrellas *musitando extrañas oraciones* y luego, antes de meterse en la cama, *tomaba el vaso con las flores, lo alzaba como un cáliz y repetía apasionadamente el nombre de Vinicio*. Parecía que tuviese el rostro querido ante los ojos, que aquellos pétalos se hubiesen convertido en la imagen de su hombre.

El rostro se le humedecía, transformándola, volviendo femeninos los rasgos duros, virilizados por la edad y la aspereza del carácter (11, cursivas propias).

A pesar de que no se ahonda en los detalles, lo que se describe es suficiente para inferir que se trata de algún tipo de magia de amor. De hecho, el texto lo confirma al establecer que “Daisy era una *sacerdotiza* [sic] del amor, celebrando *ritos misteriosos*” (11, cursivas propias).

Aquí, vale la pena resaltar que Daisy tiene características brujeriles desde diferentes perspectivas. Por un lado, la vemos realizar un ritual de amor, al pronunciar “extrañas oraciones” (11), en las que el nombre del objeto de su deseo está incluido: Vinicio. Esto es algo que está asociado con la noción de bruja en general, ya que los

diversos tipos brujeriles podrían realizar algo parecido. Por el otro, se menciona el término *sacerdotisa del amor*, que emparenta a Daisy con la figura de la hechicera que invoca, pues sería capaz de producir algo a través de la acción de los espíritus. Al mismo tiempo, puede realizar actos rituales, de esos que se superponen con los sacerdotes y sacerdotisas, pero que se decantan en la hechicera pues dejan de ser públicos y sociales (Russell 29-30). Sin embargo, la distinción es ambigua, ya que no se especifica si Daisy conmina o implora a los espíritus. De igual manera, se establece el nexo hechiceril con las plantas y su uso para fines personales.

En el mismo sentido, Daisy es una auténtica solterona. Este detalle no es menor, debido a que las brujas han sido caracterizadas como seres que ejercen su sexualidad en busca del placer, no con fines reproductivos. La bruja “era la mujer libertina y promiscua –la prostituta o la adúltera y, por lo general, la mujer que practicaba su sexualidad fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación” (Federici 305).

Además, como lo evoca su casa –vieja, desteñida y penumbrosa (Banda Farfán “Daisy”, 13)–, se trata de una mujer que no está en edad reproductiva, pero que busca ejercer su sexualidad, lo que nos remite, como lo señala la filósofa Silvia Federici, a la clásica figura de la vieja bruja:

La repulsión que la sexualidad no procreativa estaba comenzando a inspirar, [sic] está bien expresada por el mito de la vieja bruja, volando en su escoba que, como los animales que también montaba (cabras, yeguas, perros), era una proyección de un pene extendido, símbolo de la lujuria desenfadada. Esta imaginería revela una nueva disciplina sexual que negaba a la “vieja fea”, que ya no era fértil, el derecho a una vida sexual (318).

No obstante, a pesar de todos los esfuerzos de Daisy, no hay ningún efecto en Vinicio, pues “Sus besos eran rápidos, lascivos, pero no apasionados” y no había “Ningún

indicio de un afecto especial, ni un solo rasgo de ternura que alimentase sus esperanzas” (Banda Farfán “Daisy”, 12). De hecho, en ello se basa lo fantástico de este cuento, en la construcción de un mundo en el que, a pesar de las creencias de Daisy, los esfuerzos mágicos, aunque existen, no son efectivos en el paradigma preservador. Evidentemente, su construcción está reforzada en la alusión a un paradigma de realidad parecido al nuestro, que se rige por leyes físicas y causales que no incluyen las mágicas, a diferencia de lo que sucedía en “La hechicera”.

Un día, tras la insistencia de Vinicio, Daisy lo lleva a su casa. Ella está contenta de tenerlo ahí, pues “la llenaba a rebosar la alegría de tenerlo en la intimidad de la alcoba, como si fueran esposos” (13). Sin embargo, los acontecimientos cambian cuando, como sucedía todos los días, su sobrina, Bárbara, toca a la puerta, intentando hablar con Daisy. Es entonces que ella experimenta un mal presentimiento, el cual prueba ser real, pues Bárbara y Vinicio se pasan la tarde platicando (14).

De acuerdo con Bravo Alatríste, Bárbara se contrapone con Daisy, pues tiene “cualidades de su personalidad que se corresponden a tímida, sumisa, que conforman un arquetipo de mujer que espera ser mirada y rescatada” (4). De esta manera, Bárbara representaría lo que es aceptado para una mujer; Daisy, por el contrario, es la trasgresora y esto, en el contexto de lo ya descrito, la refuerza como figura bruñeril.

Es precisamente a partir del encuentro con la sobrina que la relación entre Vinicio y Daisy cambia: disminuyen las caricias y coqueteos. Él insiste en ir a su casa todos los días y tras cierto tiempo, a pesar de la vigilancia de Daisy, ambos le confiesan, por separado, su pronto casamiento. Daisy habla con Bárbara acerca de los sentimientos que tiene hacia Vinicio, pero a ella no le importa, pues “tenía derecho a hacer su vida y no pensaba desaprovechar la oportunidad de contraer matrimonio” (Banda Farfán “Daisy”, 15).

Por ello, Daisy prosigue con sus prácticas mágicas:

Daisy pasaba las noches en vela, con los ojos muy abiertos, anegados de lágrimas, en la oscuridad. Antes de acostarse alzaba el vaso de las flores y repetía con labios temblorosos:

–¡Mátala! ¡Mátala!

En la madrugada todavía estaba diciendo, murmurando la obsesiva palabra:

–¡Mátala! ¡Mátala! (16)

Inmediatamente después en el texto, Vinicio parece sentir algo, “como si al fin de cuentas tuviera remordimientos [...] Vagaba por los parques pensando en Bárbara y en Daisy. Sufría un raro y constante malestar que sólo se aliviaba por las tardes, cuando se acercaba la hora de ver a Bárbara” (16). Teniendo en cuenta la yuxtaposición de estos eventos, aquí empieza a asomarse lo fantástico, en este posicionamiento inmediato entre los acontecimientos, que nos hace sospechar causalidad, aunque ésta no es explícita, por lo que habría una vacilación entre las explicaciones.

Sin embargo, el ruido que genera lo fantástico va aumentando conforme nos acercamos al final del cuento, pues, a continuación, se narra la locura que ha cobrado posesión de Vinicio: cuando está muy cerca de Barbara “*se le figuraba oír voces; creía que estaba a punto de volverse loco*” (16, cursivas propias). Aquí hay un par de elementos característicos de lo fantástico. El primero, muy todoroviano: la ambigüedad. Ésta es provocada, por un lado, debido a la yuxtaposición entre el hechizo de Daisy y el efecto que tiene sobre Vinicio –algo que, vale la pena resaltar, no se dio al principio del texto, cuando justamente era lo que el personaje buscaba, al tratar de ganarse el corazón de Vinicio–. Por otro lado, a nivel verbal, se hace uso de la modalización y el imperfecto en “se le figuraba oír voces” y el “creía que estaba a punto de volverse loco” (16).

Aún más, el personaje intenta ofrecerse una “explicación [...] a sus delirios” (16). Según Vinicio, “Amaba de tal manera a Bárbara, que quisiera meterla en su sangre, acabarla entre las manos como a un frágil pajarillo” (16). Dicho razonamiento por parte del personaje es la constatación del elemento disruptor que caracteriza lo fantástico, pues “provoca una reacción representada en el texto (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la constatación de que lo sucedido se rige por un código de realidad diferente o alternativo” (Morales, “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 36).

En el final del cuento se vuelve a utilizar la misma estrategia de yuxtaposición que sugiere causalidad:

Pero la piel se le erizó ligeramente el día en que lo vio sacar la navaja para ponérsela cerca, a la altura del pecho. No comprendía el juego; lo miró a los ojos. El [sic] la llamaba apasionadamente. *Había una rara vibración en su voz, un nuevo fulgor en la mirada.* Lo amaba, lo amaba tanto. Vinicio la sostuvo fuerte cuando se le dobló en los brazos [Bárbara] y lo manchó de sangre. Así la tuvo mucho tiempo. *Acaso no comprendía tampoco lo que había ocurrido.*
Daisy no lo sabía y continuaba recitando con toda la fuerza de su entorno:
—¡Mátala! ¡Mátala! (Banda Farfán “Daisy”, 17, cursivas propias).

Aquí hay otros elementos que refuerzan la intuición de causalidad que el lector implícito tenía de los acontecimientos. El primero es que cuando Vinicio mata a Bárbara, éste tiene la voz y la mirada extrañas. El segundo es que el narrador declara que Daisy, al no tener idea de que Vinicio ya había asesinado a Bárbara, seguía con su súplica: “¡Mátala! ¡Mátala!” (17). A pesar de que existe la posibilidad de que estos eventos no estén relacionados, la probabilidad parece muy pequeña, lo que está en

concordancia con lo que expresa M. R. James sobre lo fantástico: “Es necesario entonces tener una vía de salida para una explicación natural, si bien –debo añadir– ese portillo deberá ser lo suficientemente estrecho como para que sea difícil utilizarlo” (cit. en Ceserani 66).

En este sentido, como lo plantea Bravo Alatríste, en “Daisy” los hechizos sí “son nuestros recursos fantásticos, los que violentan el orden establecido, sin una explicación lógica, para lograr eliminar a sus enemigos, que les han hecho daño evidenciando su soledad y amor” (5). Sin embargo, no considero que sea el mismo caso en “La hechicera”.

De hecho, en “Daisy” pasa algo curioso. Al principio del texto, el que no funcione el hechizo de atracción hacia Vinicio –y que eso sea lo esperado– es lo que establece el paradigma de realidad preservador, aquél que no tiene cabida para la magia. Pero es también un hechizo, aunque ahora uno que sí funciona, el que logra que se materialice el paradigma disruptor. Asimismo, hay un indicio desde el establecimiento del paradigma preservador, pues la primera vez que Daisy está haciendo sus hechizos, aunque éstos no logran conquistar a Vinicio, sí provocan que “El rostro se le humedecía, transformándola, volviendo femeninos los rasgos duros, virilizados por la edad y la aspereza del carácter” (Banda Farfán “Daisy”, 11).

Así, el elemento disruptor lo podemos encontrar más explícito al nivel sintáctico y semántico del cuento: la colocación estratégica del asesinato ejecutado por Vinicio entre los hechizos/súplicas que lleva a cabo Daisy. Así, la acción narrativa –entendida como “Cadena coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesividad y causalidad, y dotada de un significado unitario” (Villanueva)– está configurada de tal manera que Daisy sería la “ejecutora intelectual” del asesinato de Bárbara.

A pesar de que en el tiempo de la historia⁷ no queda del todo claro en el relato, sí se establece la causalidad⁸ entre el hechizo de Daisy y el asesinato de Bárbara. Además, hay que considerar que el mismo narrador aclara que ese es el propósito de Daisy. Ella sigue diciendo la súplica o hechizo porque el objetivo es que Vinicio mate a Bárbara: “Daisy no lo sabía y continuaba recitando con toda la fuerza de su entorno:/–¡Mátala! ¡Mátala! (Banda Farfán “Daisy”, 17).

3.6 COINCIDENCIAS

Ahora, me gustaría destacar las coincidencias en las figuras femeninas del corpus, que, en muchos casos, las esbozan como brujas, como personajes de la Otredad que existen en estos cuentos y que contribuyen a lo fantástico.

En todos los relatos aquí tratados, la figura brujeril está constituida por mujeres que viven de manera independiente a una figura masculina. Algunas son viejas o al menos ya no casaderas –como en “La cena” y “Daisy”–, y otras jóvenes como en “La quinta de las celosías”, “Música concreta” y “La hechicera”. En este sentido, y aunque esto no significa causalidad, se sabe que en el Renacimiento sí se sospechaba de las mujeres que vivían solas, de manera independiente, y que se hacían valer por sus

⁷ Entiendo el *tiempo de la historia* de acuerdo con la definición de Darío Villanueva en su *Glosario de narratología*, como la “Dimensión cronológica de la DIÉGESIS o sustancia narrativa externa. Es el tiempo de los acontecimientos narrados, mensurable en unidades cronológicas como el minuto, la hora, el día o el año”.

⁸ Comprendo la *causalidad* como la “Relación de causa a efecto que se establece entre los acontecimientos constitutivos de la historia” (Villanueva).

propios medios. Además, en muchos de los casos del corpus, las casas de las brujas están aisladas del resto de la población –excepto en “Música concreta” y “Daisy”–.

En el mismo orden de ideas, varias de estas figuras son extranjeras, han vivido fuera del país o están relacionadas con lo foráneo. Así, Magdalena y Amalia están vinculadas a la Francia del capitán, Jana es alemana, y Daisy ha vivido en Estados Unidos –de ahí su sobrenombre–. Éste es un rasgo interesante, que se conserva en otros cuentos no necesariamente fantásticos. Por ejemplo, en “Al roce de la sombra”, las brujas, las Moncada, son mitad francesas.

Ese vínculo con lo extranjero tiene que ver con que, en la Antigüedad, la mayoría de las hechiceras provenían de Tesalia. Además, habría que decir que muchas de las brujas icónicas, como Medea o Circe, no eran originarias de Grecia. Esta asociación se puede explicar por dos razones: primera, la contraposición entre civilización y barbarie –lo que sí se observa en “La hechicera”, a pesar de que no se trata de extranjería como tal–; y, segunda, lo foráneo está relacionado con la Otredad y con lo desconocido.

También hay un vínculo entre la noche, la muerte y las brujas. En la mayoría de los cuentos de este corpus, excepto en “Música concreta” y “Daisy”, los acontecimientos tienen lugar con la protección de las sombras. Basta recordar el título de “La cena”, la invitación a Gabriel Valle en la que se estipulaba que Jana lo esperaba en la quinta a las 20:00 horas, y que en “La hechicera” dicha figura espera hasta media noche para ejercer su magia.

En este orden de ideas, Caro Baroja, al hablar de la Antigüedad clásica, hace el vínculo entre las figuras brujaeriles, la magia y la noche: “La *hechicería*, en este contexto, sería la *magia negra*, en el sentido de que se asocia con la noche, con lo oculto, lo maléfico [...] también hay una relación –evidente– entre la noche y la luna, así como

de ésta última con el ciclo menstrual y con la mujer. Aún más, se asocian «a la noche y a la luna con ciertas divinidades del inframundo como Diana, Selene o Hécate, que se vinculan, a su vez, con sus adeptas, Circe y Medea; y ellas con la figura de la hechicera» (Carranco).

La muerte, en los cuentos estudiados, también es central, pues siempre está presente y la mayoría de las veces relacionada con la bruja. En “La cena” el capitán está muerto; en “La quinta de las celosías”, como ya se mencionó, Jana puede ser una especie de guardiana o acólita de la muerte, o un vampiro, lo que se intuye de la conservación de los féretros, probablemente de sus padres. De igual manera, se infiere que Jana asesina al protagonista, Gabriel Valle. En “Música concreta” Marcela se siente amenazada de muerte por la costurera y Sergio termina por asesinarla. En “La hechicera”, la mamá y el esposo son quienes sueltan los machetazos “sobre el cuerpo despedazado del ser que más amaban, de la mujer que en vida se llamó Juana Molina” (Banda Farfán, “La hechicera” 47). Por último, en “Daisy”, Vinicio mata a Bárbara, debido a la intervención de la protagonista.

Sobre los poderes de las brujas, en muchos de los cuentos del corpus, éstos se basan en la seducción o tienen algo que ver con ella. En “La cena” no está presente como tal, pero sí hay una llamada o invocación hacia Alfonso, para que vaya a ver a Amalia y Magdalena: existe una atracción sutil que ejerce su invitación sobre el protagonista. En “La quinta de las celosías”, Gabriel Valle está enamorado de Jana, incluso ante opiniones adversas de algunos de sus mejores amigos. En “Música concreta” hay una doble seducción: la que ejerce la costurera hacia Luis y la que lleva a cabo Marcela sobre Sergio, aunque hay que recordar que Marcela, en este sentido, sería más bien, una *femme fatale*. En “La hechicera” también hay mención de una seducción: “Tu hombre tuvo una querida antes de casarse [...] Una mujer que vive en

ojo Zarco. Ella te hizo el mal, te está matando poco a poco” (44). Como, posteriormente, es Isidora quien orquesta la muerte de Juana Molina, no se sabe si fue contratada para ello, o si ella misma sostenía una aventura con Antonio, el esposo de Juana. Sobre “Daisy”, aunque la protagonista no logra fascinar al objeto de su amor – Vinicio–, sí es capaz de cobrar venganza sobre las dos personas que la hicieron tan desdichada: provoca que Vinicio mate a Bárbara. Así, la seducción y la magia de amor están presentes en todos los cuentos de este corpus, lo que nos habla del vínculo tan fuerte de estas características con la bruja en nuestro imaginario.

Otros poderes brujeriles se pueden percibir en sus rituales. En “La quinta de las celosías”, como ya se mencionó, Jana es una iniciada: tiene profundos conocimientos sobre el embalsamamiento egipcio. De esta manera, se la podría considerar como una sacerdotisa de aquellos rituales de muerte. Isidora Domínguez, “La hechicera”, también realiza un ritual a medianoche para “curar” a Juana Molina: “dirigidos por la bruja, iban y venían cumpliendo las más estafalarias órdenes. La puerta fue cerrada, lo mismo que la ventana [...] mientras que Isidora hacía ramos de hierbas” (44). A Daisy, en cambio, se la ve implorando, orando, hechizando con la ayuda de flores de diferentes colores: “Al oscurecer abría la ventana y miraba al cielo. Contaba las estrellas musitando extrañas oraciones y luego, antes de meterse en la cama, tomaba el vaso con las flores, lo alzaba como un cáliz y repetía apasionadamente el nombre de Vinicio” (“Daisy”, 11). Como lo establece el mismo texto, se trata de una *sacerdotisa del amor*, hasta su transformación en mediadora de la muerte.

Sobre los poderes que sustenta la bruja fantástica, también vale la pena destacar la metamorfosis, la cual se puede observar en dos relatos. Por un lado, está la transformación sobre sí misma, de humana a sapo, que realiza la costurera de “Música concreta”. Este cambio –que como ya se observó es importantísimo en el cuento– le

permite ir hasta la ventana de Marcela, todas las noches, para intentar asesinarla. Por otro lado, en “La hechicera”, se lleva a cabo la transformación de Juana Molina, mediada por Isidora, en chivo negro, lo que contribuye a su muerte.

En relación con lo fantástico, hay una similitud en el uso de vino o de alguna otra sustancia psicotrópica para alterar el estado de percepción de quienes las consumen. Esto contribuye a que surjan dudas sobre la confiabilidad de las narraciones. En “La cena”, Magdalena y Amalia recurren al chablis, y en “La quinta de las celosías”, el narrador hace referencia al extraño sabor del té. De igual manera, en “Música concreta”, cuando interactúan Sergio y Marcela casi siempre hay alcohol de por medio, lo cual agrega a la indeterminación y ambigüedad, de por sí planteadas en el relato. Además, todo esto no remite, en menor grado, a la capacidad de las brujas a manejar sustancias, hierbas y venenos, para alcanzar sus objetivos, a los filtros.

Asimismo, se conserva la imagen del doble en estos corpus: en contraposición o de manera especular. En “La cena”, Magdalena y Amalia son dos calcas la una de la otra, dos versiones físicas del mismo ser. También están las contraposiciones entre la costurera y Marcela, Isidora Domínguez y Juana Molina, y Daisy y Bárbara; en todas ellas se opone una figura brujeil con una no brujeil. En las primeras dos, la bruja representa la Otredad y lo amenazante, pues la figura opuesta es cercana al protagonista. Para Daisy, Bárbara es el obstáculo de su felicidad.

Por último, me gustaría destacar que muchas de las figuras tratadas en este corpus provocan miedo. En este sentido, Gabriel Valle “vio de cerca sus ojos [de Jana], por primera vez esa noche, estaban increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes... sintió que un escalofrío le corría por la espalda mientras la sangre le golpeaba las sienes” (Dávila 40). De igual manera, Marcela teme por su vida ante el sonido amenazante de la costurera: “después oí cómo se iba yendo [...] yo

sudaba copiosamente, después me desvanecí, cuando volví en mí ya era de día. Me metí en la cama tratando de calentarme, tenía mucho frío y mucho miedo” (107). Por último, Isidora es temida en el pueblo por sus poderes “Se decían tantas cosas acerca de las malas artes de Isidora, que la gente se resistía a visitar la vivienda de la bruja” (Banda Farfán, “La hechicera” 43).

3.7 ¿QUIÉN CUENTA A LA BRUJA?

Hasta aquí, me he centrado en la historia o contenido narrativo, y en la caracterización de la bruja que resulta de ella. Esto, sin duda, proporciona luz acerca de los vínculos semánticos de los que se valen los autores para dibujar y utilizar la figura de la bruja. Ahora, me enfocaré en el acto de la narración, puesto que de él se deriva la visión particular y global que los cuentos presentan sobre la bruja. Asimismo, ayudará a dilucidar su función en estos cuentos fantásticos.

Como ya se mencionó, la bruja, por lo general, representa lo marginal y la Otridad. En este sentido, históricamente, no está definida por sí misma, sino que está escrita y descrita desde el lugar del otro. Es por ello por lo que me interesa analizar la voz del narrador, para saber quién hace el relato de la bruja y qué es lo que dice de ella. Averiguar si en lo fantástico sigue siendo esa “figura pasiva sujeta a la palabra del otro” (Cohen 33), y si persiste un “discurso corrompido, atravesado por voces que no son la suya y que la sofocan” (33).

En este orden de ideas, en la tabla 3.1 se capturan, para cada cuento del corpus, el tipo del narrador, su focalización, el sentimiento que experimenta el personaje en donde reside el foco, su tipo de discurso, así como qué personaje encarna a la bruja. Para llevar a cabo este análisis, me auxilio en el modelo actancial de Greimas⁹, pues permite delimitar ciertas oposiciones y funciones de los relatos aquí trabajados.

Tabla 3.1. Narraciones y discursos de las brujas en el corpus

Cuento	Narrador	Focalización	Sentimiento del foco*	Tipo de discurso	Bruja(s)
“La cena”	1. ^a persona	Interna en Alfonso**	Asustado	Directo	Magdalena y Amalia
“La quinta de las celosías”	3. ^a persona	Interna en Gabriel Valle**	Asustado	Directo e indirecto	Jana
“Música concreta”	3. ^a persona	Interna en Sergio**	Alterado	Directo e indirecto	costurera
“La hechicera”	3. ^a persona	Cero o no focalización	No aplica	Directo	Isidora Domínguez**
“Daisy”	3. ^a persona	Cero o no focalización***	Alterado	Directo e indirecto	Daisy**

* Se resalta el sentimiento que presenta el foco debido a que una visión alterada de los eventos volvería al narrador o al personaje poco confiables en su percepción, lo que contribuye a la construcción de la ambigüedad fantástica.

** Se trata de personajes que también son protagonistas.

*** A pesar de que la focalización es cero, la mayoría del tiempo el narrador selecciona a Daisy como foco.

⁹ Algirdas Julien Greimas divide la acción de una historia en seis actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante, oponente. Para fines de esta tesis, y por el hecho de que el corpus está conformado por cuentos cortos en su mayoría, me enfoco en el sujeto (quien quiere algo) y en su oponente, que en la mayoría de los casos en este caso sería la bruja. Este sistema brinda luz acerca de la identidad del protagonista en los cuentos con focalización cero y pocas acciones, como en “La hechicera”.

En la tabla 3.1, salta a la vista que hay dos tipos de cuentos en este corpus. Por un lado, están los que presentan una focalización interna –independientemente si están narrados en primera o tercera persona–, en donde el foco no son las brujas. Por otro lado, están los relatos en los que hay una focalización cero o no focalización, pero en los que las protagonistas sí son las brujas.

Acerca del primer grupo de cuentos, éstos siguen una estructura narrativa en la que la construcción del mundo y las acciones y eventos están restringidas por la información que posee el protagonista, a pesar de que la narración no sea en primera persona. De esta manera, “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel 99).

En este sentido, los cuentos “La cena”, “La quinta de las celosías” y “Música concreta” evidencian la preservación de la bruja como representación de la Otredad, debido a dos razones. La primera, existe un antagonismo entre el protagonista y la bruja. En este orden de ideas, en el modelo actancial de Greimas, en estos tres relatos las brujas funcionan como oponentes al sujeto/protagonista: Alfonso versus Magdalena y Amalia; Gabriel Valle versus Jana; y Sergio versus la costurera. En los dos primeros cuentos, los protagonistas buscan huir para ponerse a salvo y las figuras brujeriles se oponen a ello. En el último, la costurera es el obstáculo al deseo o necesidad que tiene Sergio de que Marcela esté bien, tranquila. A su vez, por mencionar un ejemplo más concreto, en “La quinta de las celosías”, Jana amenaza la vida del protagonista: “distinguió a Jana hacia el centro del salón, desde allí lo miraba desafiante, [...] un sudor frío le corría por todo el cuerpo, [...] *Y los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría...* Sobre Gabriel

caía una lluvia de golpes mezclados con terribles carcajadas...” (Dávila 45, cursivas propias).

La segunda razón que apoya la representación de la bruja como Otredad es la focalización en el protagonista. Debido a esto, la información que el lector implícito obtiene de la bruja es la que nos brinda otro personaje, otro discurso, alguien alejado a ella. Como resultado, no se puede ahondar en los pensamientos, los motivos o las razones de las brujas, puesto que todo está filtrado por el “tamiz de conciencia” (Pimentel 98) del protagonista. A pesar de que sí hay algunos discursos directos por parte de la bruja en este conjunto de cuentos, éstos no proporcionan información acerca de por qué ejecutan sus acciones. En ese sentido, lo que termina sucediendo entre los protagonistas y las brujas es lo que describe el narrador en “Música concreta”: “habla solo, ella no contesta, «no hay comunicación, no le interesa nada, no le conmueve nada», calla” (111).

En contraposición con ese conjunto de cuentos en los que la bruja representa el mal y tiene el papel de lo otro, o, al menos, es una amenaza para los protagonistas, están los cuentos de Raquel Banda Farfán. En ellos, la bruja es la protagonista y, además, están contruidos desde una focalización cero o no focalización. En ese sentido, el narrador posee “un privilegio cognitivo, perceptual, o espaciotemporal que no tiene ninguno de los personajes [...] sabe siempre más que los otros personajes; nos puede dar visiones panorámicas de espacios que ningún personaje podría darnos; conoce el pasado de todos” (Pimentel 99-100).

Con respecto a “La hechicera”, es evidente que desde el título se apunta a la importancia de dicho personaje. Lo interesante aquí es que, a pesar de seguir representando una faceta del mal –pues “Se decían tantas cosas acerca de las malas artes de Isidora” (Banda Farfán “La hechicera”, 43)–, se trata de la protagonista de la

historia, ya que es ella quien la mueve, la que lleva a cabo las acciones en el cuento. Así, hay una inversión en los valores esperados: a pesar de representar el bien, Juana Molina sería, en el modelo actancial, la oponente. Isidora Domínguez, la bruja, que encarna el mal, es la protagonista y, en dicho modelo, el sujeto.

Es interesante que la inversión de los valores típicos –de bruja como antagonista– junto con la focalización cero provoquen cierto desajuste semántico en el relato, de tal manera que se podría llegar a dudar quién es la protagonista. Esto destaca la importancia de la focalización, pues mucho de esta incertidumbre proviene de que el narrador entra y sale a voluntad de las distintas consciencias figurales, y que en “La hechicera” no tiene preferencia sobre alguna. De hecho, rara vez describe lo que están pensando y sintiendo los personajes a través de un discurso directo¹⁰ o indirecto¹¹, y el narrador sólo lo hace una vez para Isidora Domínguez, cuando ella se deleita al saber que nadie ha podido curar a Juana Molina: “La vieja sonrió con evidente satisfacción y aquel gesto infundió nuevos ánimos a la madre de Juana” (44). De esta manera, la mente figural de Isidora Domínguez permanece velada y hay un alejamiento de la bruja: de cómo percibe su entorno y por qué lleva a cabo sus acciones.

¹⁰ Entiendo el *discurso directo*, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, como las “formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados” (115).

¹¹ El *discurso indirecto* es aquel en “que las frases o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador que con sus propias palabras los resume en primera o tercera persona narrativa” (Villanueva).

En cambio, en “Daisy”, la bruja es la protagonista en el sentido más clásico del relato. Aquí no aparece la anterior inversión de los valores pues, aunque Daisy no es precisamente “buena”, sus acciones parecen justificadas por las varias razones. La primera es que aquí el narrador, aunque también presenta una focalización cero o no focalización, tiende a mantener su foco en Daisy, por lo que el lector implícito tiene acceso a su pensar y sentir. La segunda es que Daisy está enamorada de Vinicio. Y la tercera y la cuarta consisten en “traiciones”. Por un lado, está la del objeto de su amor: “Vinicio trataba de hacerla entrar en razón. Lo de ellos había sido un pasatiempo, cosas de adultos, de hombres y mujeres que pasan mucho tiempo juntos. En realidad no se habían querido, era absurdo pensarlo” (“Daisy”, 15). Y, por el otro, la de su sobrina, su falta de empatía: “Bárbara no tuvo piedad. Le daba lo mismo que Daisy le hubiese confesado su pasión” (15).

Así, a pesar de que en los dos cuentos de Banda Farfán las brujas son las protagonistas, permanece cierto valor negativo hacia esta figura en “La hechicera”. En cambio, en “Daisy” desaparece por completo esa representación de Otredad, o representación del mal.

En cuanto a los temas del tú que propone Todorov, quisiera resaltar la forma en la que se relaciona el narrador y los protagonistas con la figura de la bruja. Así, hay “una fuerte *acción* sobre el mundo circundante” (Todorov 144). En ella, el narrador con focalización interna en el protagonista es el encargado de definir a la bruja, de caracterizarla e infundirle los valores que considera pertinentes, en este caso como representación del mal, amenaza y otredad, que están determinados por la construcción del texto en el que la bruja encarna al oponente en un modelo actancial.

3.8 ESTRATEGIAS DE LO FANTÁSTICO BRUJERIL

El objetivo general de esta tesis es establecer la función que desempeña la bruja en lo fantástico mexicano. Para lograrlo, primero relaciono el concepto de literatura fantástica aquí propuesto con la bruja, para ver si ésta tiene un papel en su construcción. Además, examino cuáles son las estrategias textuales vinculadas a la bruja y si ellas contribuyen a que su figura encarne o desate el efecto fantástico.

Como ya se especificó en el capítulo 1, defino lo fantástico como un modo en el que existe un conflicto entre dos paradigmas de realidad: el *paradigma preservador*, cuyo código de reglas se vuelve inestable ante la presencia de *elementos disruptores*, que son ilegales para ese paradigma y que pertenecen a otra serie de reglas, las de un *paradigma transgresor*. Estas instancias de lo fantástico –y su relación con la bruja– se pueden observar para cada cuento del corpus en la tabla 3.2.

Tabla 3.2. Instancias de lo fantástico en el corpus y su relación con la bruja

Cuento	Paradigma transgresor	Elementos disruptores o ilegales	Función de la bruja en el contenido narrativo*
“La cena”	Desde la recepción de la esquila hasta el regreso a su casa, cuando encuentra la florecilla en su ojal	Esquila Magdalena y Amalia Retrato del capitán Ruptura espaciotemporal Doble identidad de Alfonso Florecilla en el ojal	Llama al protagonista hacia el paradigma transgresor Su presencia y caracterización evidencian una serie de reglas que no están de acuerdo con el paradigma conservador
“La cena”	Desde la recepción de la esquila hasta el regreso a su casa, cuando encuentra la florecilla en su ojal	Esquila Magdalena y Amalia Retrato del capitán Ruptura espaciotemporal Doble identidad de Alfonso Florecilla en el ojal	Llama al protagonista hacia el paradigma transgresor Su presencia y caracterización evidencian una serie de reglas que no están de acuerdo con el paradigma conservador
“La quinta de las celosías”	Lo que sucede dentro de la quinta La quinta funciona como lugar de excepción	Quinta Jana Walter	Llama al protagonista hacia el espacio de excepción Su presencia y caracterización evidencian una serie de reglas que no están de acuerdo con el paradigma conservador
“Música concreta”	Paradigma en donde se permite la metamorfosis de la costurera en un sapo	Transformación de la costurera en sapo Encuentro de Sergio con la costurera	El hecho de la costurera se pueda transformar en sapo desencadena y evidencia la disrupción fantástica
“La hechicera”	Paradigma en el que hay una falta de lógica en los acontecimientos	Enunciación del narrador Elipsis	—
“Daisy”	Paradigma en el que un hechizo de Daisy provoca el asesinato de Bárbara	Asesinato de Bárbara por parte de Vinicio	Desencadenar lo fantástico

* Además de la función de la bruja en el contenido narrativo, se hizo el análisis acerca de su papel en el acto de la narración y se encontró que no lo ejercía en ninguno de los cuentos, en gran medida debido a que la focalización nunca está de manera exclusiva en la bruja.

A partir de dicha tabla, queda claro que, en general, la bruja sí tiene un papel en el corpus, puesto que en todos los cuentos –menos en “La hechicera”– su presencia y acciones son parte de los elementos disruptores, con la consecuencia de que su función es desencadenar y/o evidenciar lo fantástico. De esta manera, son Magdalena y Amalia quienes “invocan” e invitan a Alfonso, a través de la esquila, a que salga de su mundo cotidiano, para adentrarse en aquel universo onírico en el que ellas viven; es Jana quien atrae a Gabriel Valle a ir al espacio de excepción de la “La quinta de las celosías”; es la costurera y su transformación en sapo la que rompe las reglas de ese mundo tan cotidiano de Marcela y Sergio; por último, es Daisy quien mediante su hechizo logra un cambio en un paradigma que no incluía la efectividad de la magia.

La excepción a ese vínculo de la bruja con lo fantástico está en “La hechicera” y esto, considero, es porque Isidora Domínguez está inserta en un contexto donde la magia y las brujas y curanderas tradicionales están incluidas. Por ello, a pesar de que en el paradigma preservador consultar a la bruja no es la primera opción de Aniceta y Antonio, se observa que acudir a la hechicera es una alternativa válida.

En este sentido, debido a que el paradigma preservador incluye lo mágico, incluso se podría percibir que el relato está dentro de lo maravilloso¹², ya que, como lo propone Morales, “Mientras en lo fantástico la alusión a la excepción, a la transgresión, amenaza el mundo, en lo maravilloso la descripción de la excepción lo completa y remodela” (“Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” 33 n4). Sin

¹² Aquí sigo la concepción sobre lo maravilloso que propone Ana María Morales, en su artículo “Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico”. Para ella, en lo maravilloso existe “la posibilidad de que las manifestaciones [...] estén integradas en el sistema de reglas de funcionamiento de la realidad del texto, aunque sea bajo el rubro de excepciones y alteridades admirables” (157-158 n6).

embargo, como ya se discutió, no es la presencia de la bruja, ni siquiera la materialización de su magia, lo que hace que ese cuento sea fantástico, pues, aunque son acontecimientos excepcionales, “no provoca[n] un extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia” (“Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico” 162-163).

En cambio, lo fantástico reside en el acto de la narración. Por un lado, en la modalización del narrador omnisciente, con focalización cero. Por el otro, en la pérdida del sistema lógico en el paradigma preservador, resultado de un silencio, también del narrador, pues, aunque éste *debería* saber lo que acontece, el ocultamiento provoca dudas en el lector implícito. Ambos asuntos provocan el cuestionamiento del paradigma preservador, incluso cuando éste incluye la magia.

Ahora, regresando al conjunto de cuentos en los que bruja sí tiene una función en lo fantástico, me interesaba ver si había una estrategia textual en particular que vinculara a la bruja con dicho género. Para responder a esta pregunta, llevé a cabo el análisis correspondiente, cuyos resultados se pueden ver en la tabla 3.3.

Se puede inferir que, en la mayoría de los cuentos del corpus, las brujas tienen un papel a nivel de contenido narrativo, en lo que considero la condición principal de lo fantástico: la ilegalidad¹³, pues son elementos disruptores. Dicha función está construida principalmente en lo semántico y está unida a su caracterización. Por ejemplo, en “La quinta de las celosías”, Jana bien podría llevar a cabo las mismas

¹³ Desde mi punto de vista y de acuerdo con lo planteado en el capítulo 1, la ilegalidad sería la única condición de lo fantástico. En este sentido, la vacilación y la indeterminación sólo son rasgos de lo fantástico, puesto que no le son definitorios.

acciones, pero si no lo hiciera con características animalizadas, el culto hacia la muerte, la presencia de los féretros, o sus conocimientos de embalsamadora, no sería una figura bruja o vampírica y su presencia bien podría caber en el paradigma preservador.

Así, en los cuentos “La cena”, “La quinta de las celosías” y “Música concreta”, la existencia de la bruja como bruja, con rasgos “típicos”, está fuera de los paradigmas preservadores establecidos en cada cuento, con leyes de funcionamiento y referentes muy parecidos al mundo en que habitamos, lo que produce lo fantástico. Su ilegalidad está vinculada con su Otredad, no con su factualidad. No hay vacilación sobre su existencia, aunque sí puede haber ambigüedad e interminación sobre su naturaleza. Resalto que esa Otredad no se da sólo en relación con el protagonista, sino también con el concepto que se tiene de la bruja en el imaginario.

De esta manera, la presencia y acciones de la bruja son ilegales: es ilegal la mera existencia de Magdalena y Amalia, los rasgos bruja y vampíricos en Jana, y la metamorfosis de la costurera. Pero, en cada cuento varía la importancia de la bruja. En “La cena” no es lo principal, es sólo parte de otros elementos disruptores. Sin embargo, Magdalena y Amalia sí desempeñan la acción de llamar, y, por lo tanto, de desatar, inaugurar, la serie de eventos de lo fantástico.

En cambio, en “La quinta de las celosías” y “Música concreta” lo fantástico reside en la caracterización de la bruja como tal. Destaco aquí el contraste en el uso, además de la alusión, de la acumulación para la caracterización de la bruja. La combinación de dichas estrategias logra exponer y evocar de manera extensa los elementos bruja, que son ilegales en estos cuentos, lo que difiere de otras estrategias fantásticas en las que hay únicamente vagas alusiones a los elementos disruptores y es su ocultamiento lo que contribuye a lo fantástico.

Tabla 3.3. Condiciones y estrategias de lo fantástico, y su relación con la bruja*

Cuentos	Condición**	Estrategias
“La cena”	Vacilación Ilegalidad	Ambigüedad, mediante modalización, uso de imperfecto y narrador poco confiable Narración de sentimientos de extrañeza y sobresalto que le provocan los acontecimientos y las brujas en el narrador-protagonista
“La quinta de las celosías”	Indeterminación Ilegalidad	Varias posibilidades de explicación para el lector implícito de lo acontecido El narrador con focalización interna comparte secuencias imposibles sobre los acontecimientos y Jana Reacción de miedo de parte del protagonista hacia la animalización y acciones de Jana
“Música concreta”	Vacilación e indeterminación Ilegalidad	Contraposición de dos mentes figurales (discursos directos de Sergio y Marcela) Confusión de Sergio acerca de lo que le cuenta Marcela Varias posibilidades de explicación para el lector implícito de lo acontecido Dificultad de Marcela para compartir que la costurera se convierte en sapo. Exceso de explicaciones y justificaciones
“La hechicera”	Vacilación Ilegalidad	Ambigüedad, mediante modalización Ambigüedad, mediante modalización en el narrador omnisciente Elipsis, silencios y falta de lógica en la secuencia de eventos
“Daisy”	Vacilación Indeterminación Ilegalidad	Ambigüedad, mediante modalización Yuxtaposición de las secuencias en el texto Explicaciones propuestas de Vinicio sobre su “locura” Causalidad del hechizo de Daisy en la muerte de Bárbara

* Resalto en negritas las condiciones y estrategias de lo fantástico en las que la figura de la bruja desempeña un papel.

** Hago una distinción entre vacilación e indeterminación. El primer término está basado en la propuesta de Todorov, pero modificado para la definición de fantástico aquí utilizada. Así, la *vacilación* es la incapacidad del lector implícito o de algún personaje de decantarse hacia una explicación que está de acuerdo con el paradigma preservador, o elegir una explicación que está en su contra. La *indeterminación* se refiere, como lo propone Ana María Morales, a “elementos del texto que provocan [...] ambigüedades y varias posibilidades de explicación” (“De lo fantástico en México” XI n5).

Ahora, en los cuentos en los que la bruja es la protagonista difiere su nexa con lo fantástico. Por un lado, en “La hechicera”, el hecho de que el paradigma preservador incluya la figura de la bruja y la magia hace que ésta deje de tener una función en lo fantástico. Por el otro, en “Daisy”, la bruja no es lo decisivo, sino la efectividad de su hechizo en un paradigma en el que estaba contemplado su invalidez. Además, la estructura y organización textual es clave para lo fantástico en este relato.

Indiscutiblemente, los cuentos de Raquel Banda Farfán resaltan varias cuestiones. La primera, que la bruja puede ser protagonista. La segunda, que el mero hecho de que exista una bruja en un cuento fantástico no significa que ella encarnará un elemento disruptor. Y tercera, la importancia el acto de la narración: en ambos relatos de esta autora, la existencia de un narrador omnipresente, en tercera persona, con focalización cero, contribuye a que se dé lo fantástico.

Así, la bruja sí tiene un papel en la construcción de la literatura fantástica mexicana, y hay varios mecanismos por los que se configura como elemento disruptor. Evidentemente, como se ha visto, éstos dependen de cada cuento, tanto en el fondo como en la forma, tanto en el contenido narrativo como en el acto de la narración. Como lo establece Rosalba Campa, sólo existe lo fantástico ante:

la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. Oposición y transgresión [...]se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. La transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico (189).

Conclusiones

Brujas disruptoras

*la bruja carece de marcas;
su peligrosidad radica precisamente en esta falta,
en este borramiento, de confines corporales y espaciales.
En ella todo signo es motivo de incertidumbre.*

Esther Cohen

La intención de esta tesis fue la de dilucidar el vínculo entre la figura de la bruja y lo fantástico mexicano, si ésta lleva a cabo una función en su construcción y de ser así, cuál es. Para ello, se seleccionó un corpus de cuentos fantásticos de autores mexicanos del siglo XX, que tuvieran una figura bruja.

De la inspección de los relatos: “La cena”, “La quinta de las celosías”, “Música concreta”, “La hechicera” y “Daisy”, se observa que la independencia y el aislamiento, la extranjería, la noche, la muerte, los poderes de seducción, la metamorfosis, el miedo, así como los rituales, hechizos y filtros, en las figuras bruja, apuntan a que hay un tipo asociado con la bruja en el imaginario, en general, y que dichos rasgos han permanecido en lo literario. Además, algunas de estas características –como los filtros, el conocimiento de las sustancias y provocar miedo– funcionan mejor, por su naturaleza, en lo fantástico.

Acerca de las estrategias textuales que emplean los autores, en este estudio sobre cuentos fantásticos mexicanos con la figura de la bruja, se detectaron dos tipos de relatos. El primero está constituido por “La cena”, “La quinta de las celosías” y “Música concreta”. En ellos hay una focalización en el protagonista y la bruja es su oponente. El segundo se conforma por “La hechicera” y “Daisy”, y presenta una focalización cero, con la bruja como protagonista.

En el primer conjunto de cuentos, en los que es la oponente, la bruja representa la Otredad, el mal y es una amenaza. Esto es debido a la focalización en el protagonista, que se aleja de la mente figural de la bruja, evitando que se ahonde en sus motivos y razones. No obstante, a pesar de que la configuración de la bruja sigue estando “sujeta a la palabra del otro” (Cohen 33) y continúa en el contexto de un “discurso corrompido, atravesado por voces que no son la suya” (33), la bruja deja de ser una figura pasiva, para convertirse en lo que denomino *personaje disruptor*, aquél que desencadena o provoca lo fantástico, que encarna la ilegalidad, que fisura el sistema de reglas construido. Es destacable que, en este grupo de cuentos, a pesar de que la mente figural está velada, no están escondidas las características brujueriles que la constituyen como ilegal, como disruptora. Esto contrasta con otras estrategias de lo fantástico en las que la ilegalidad se logra, en parte, al ocultar los rasgos de los elementos disruptores y de mantenerlos ambiguos o indeterminados.

Por otra parte, en el segundo conjunto de cuentos, el de “La hechicera” y “Daisy”, en los que la bruja es la protagonista, su presencia no es un elemento disruptor. En el primer relato, de hecho, ni siquiera está relacionada con lo ilegal, puesto que el paradigma preservador, ubicado en un contexto de folclor y tradición oral, incluye la existencia de las brujas tradicionales y su capacidad mágica. Esto pone en evidencia

que el que haya una figura bruja no significa automáticamente que se trate de literatura fantástica.

En cambio, en ambos cuentos, lo fantástico se encuentra en el acto de la narración y la configuración textual. En “La hechicera” depende del discurso del narrador – omnipresente, en tercera persona, con focalización cero–, unido con las discordancias en la lógica de los acontecimientos y el uso de la elipsis. En “Daisy”, el elemento disruptor está a nivel sintáctico y semántico, en la yuxtaposición de las secuencias al final del cuento, que sugiere causalidad en la efectividad del hechizo para asesinar a Bárbara, lo que no estaba incluido en el paradigma preservador.

De esta forma, las diferencias en los dos conjuntos aquí identificados enfatizan los matices de los cuentos fantásticos, el cómo cada uno configura con diversas estrategias textuales a sus elementos disruptores, y que ellas son más que la suma de sus partes. Sin embargo, las coincidencias en el primer grupo aquí detectado sí podrían apuntar a la bruja como personaje disruptor en lo fantástico mexicano, en el contexto de un cuento con un narrador focalizado en el protagonista, donde ella fuera su oponente. Si no se diera este caso, posiblemente lo fantástico estaría sustentado en la estructura textual, en los silencios, la falta de lógica o huecos en la causalidad.

De este trabajo se puede decir, entonces, que la bruja tiene un papel en la construcción de lo fantástico mexicano, pero éste no es constante ni definitivo. Asimismo, se conserva, de manera general, una alineación de las brujas con la Otredad y con los temas del tú o del discurso, en los que el lenguaje del narrador, tanto con focalización cero o fija en el protagonista, es “la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo” (Todorov 112). De este modo, en la mayoría de los cuentos del corpus, las brujas tienen una función de personaje

disruptor a nivel de contenido narrativo y su ilegalidad se construye principalmente en lo semántico y está unida a su caracterización.

Como ya se mencionó, a pesar de que varios autores como Alfonso Reyes, Amparo Dávila y Carlos Fuentes utilizan a la figura de la bruja en su literatura fantástica, continúa existiendo una ausencia en el ámbito académico sobre este tema. Así, este trabajo contribuye a subsanar esa carencia del estudio pormenorizado de la figura de la bruja en lo fantástico mexicano. De igual manera, esta tesis aporta al conocimiento de la tradición este tipo de literatura y evidencia que la bruja, además de ser constante, es también relevante en el ámbito mexicano y que hay diversas estrategias textuales vinculadas con este tipo de obras.

Por último, algunos de los conceptos y propuestas aquí esbozados son posibles puntos de partida para futuras investigaciones. En este sentido, vale la pena seguir reflexionando acerca de las posturas teóricas, que pueden o no ser aplicables para cada texto “fantástico”. En el mismo orden de ideas, es necesario profundizar en las estrategias narrativas que construyen el género, puesto que, aunque muchas veces tratadas, el entendimiento de su uso y posibilidades sigue enriqueciéndose con el análisis de cada de nuevo texto, además de que la construcción de lo fantástico no es asilada, sino que atraviesa sus diferentes niveles. De igual modo, la figura de la bruja se rehace en cada manifestación literaria, por ello se resignifica a través del tiempo y las circunstancias, en lo cual valdría la pena ahondar.

Por todo lo anterior, espero que esta tesis, al igual que la bruja, provoque curiosidad e interés; pero más aún, que, como la literatura fantástica, sea un puente que invite hacia otro mundo, hacia otras visiones, que nos haga cuestionar lo que sabemos, para adentrarnos en lo que puede ser.

Referencias

DIRECTAS

Banda Farfán, Raquel. “Daisy”. *La luna de Ronda*, Costa-Amic, 1971.

---. “La hechicera”. *Amapola*, Costa-Amic, 1964.

Dávila, Amparo. “La quinta de las celosías”. *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 29–38.

---. “Música concreta”. *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 29–38.

Reyes, Alfonso. “La cena”. *La cena: y otras historias*, en *Lecturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 7–13.

INDIRECTAS

Álvarez Ávalos, Lilia Cristina. “Percepción, poderes y medios para repeler y combatir a las brujas en leyendas del valle de San Francisco S.L.P.” *Del inframundo al ámbito celestial: entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*, editado por Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde, El Colegio de San Luis, 2017, pp. 253–81.

- Álvarez Rivera, Adriana. “La aparición del miedo en las rendijas de ‘La quinta de las celosías’”. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 3, 2011, <http://gyermekneveles.elte.hu/index.php/lejana/article/view/34>.
- Amatto Cuña, Alejandra G. “Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica”. *Este País*, septiembre de 2018, <https://estepais.com/cultura/literatura/agosto-frente-a-las-puertas-de-lo-irresoluble-la-literatura-fantastica/>.
- Badillo Gámez, Samia Gabriela. “La transformación de la bruja: correspondencias con la figura del nahual en relatos de la tradición oral de Puebla”. *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*, editado por Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, El Colegio de San Luis, 2015, pp. 261–82.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, septiembre de 1972, pp. 391–403.
- Blazquez Graf, Norma. *El retorno de las brujas: incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres en la ciencia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Debolsillo, 2013.
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. 3. ed, FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- Bravo Alatraste, Paula Kitzia. “Lo fantástico y femenino a través de la figura de la hechicera en algunos cuentos de Raquel Banda Farfán”. *Actas del XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, IILI, 2010, <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Bravo-Alatraste.pdf>.
- Broad, Charlotte. “Introducción”. *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, editado por Marina Fe, 2014, pp. 7–15.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*, editado por Jaime Alazraki y David Roas, Arco/Libros, 2001, pp. 153–91.
- Canuto Castillo, Felipe. “En Santiago se cuenta que hay brujas...” *Del inframundo al ámbito celestial: entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*, editado por Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde, El Colegio de San Luis, 2017, pp. 233–51.
- Carranco, Morgana. “De brujas y mujeres”. *Revista Digital Universitaria*, vol. 21, núm. 4, julio de 2020, <http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2020.21.4.4>.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. A. Machado Libros, 2001.
- Chimal, Alberto. *La tienda de los sueños: un siglo de cuento fantástico mexicano*. 2015.
- Cohen, Esther. *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el Renacimiento*. 2018.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Tinta Limón, 2015.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Traducido por Alfredo de la Fuente, Gredos, 1971.

- Guerber, Helen A. *Tales of Norse Mythology*. Libro electrónico. Barnes & Noble, 2017.
- Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Premia editora, 1978.
- Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega basado en el "Manual de mitología griega" de H.J. Rose*. La Esfera de los Libros, 2008.
- Hochberg, Elizabeth L. "Escribir entre sonidos: radiodifusión y música concreta en tres cuentos de Amparo Dávila". *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila (Coord).*, editado por Claudia L. Gutiérrez Piña et al., Universidad de Guanajuato; Colofón, 2019.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos editora, 1986.
- Kramer, Heinrich, y Jacobus Sprenger. *Malleus maleficarum. El martillo de los brujos*. Distribuidora Editorial Más Libros, 2016.
- Lee, Kyeong Min. "La universalidad de Alfonso Reyes: un acercamiento a La cena". *Sincronía*, vol. 11, núm. 36, septiembre de 2006, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/leeverano06.htm>.
- Madrigal Rodríguez, María Elena. "Espejismos y una sombra: 'La cena' de Alfonso Reyes". *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 2, pp. 179–93.
- Martínez González, Roberto. *El nahualismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Martínez Morales, José Luis. "'La cena' de Alfonso Reyes: lo extraño y lo fantástico de una realidad". *La Palabra y el Hombre*, núm. 113, marzo de 2000, pp. 43–53.

- Morales, Ana María. “Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico”. *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, Cálamo, 2007, pp. 155–77.
- . “De lo fantástico en México”. *México fantástico: antología del relato fantástico mexicano; El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la noche, 2008, pp. VII–XLII.
- . “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral”. *Odiseas de lo fantástico; selección de trabajos pres. en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica; Odissea de lo fantástico (Austin, septiembre de 2001)*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25–37.
- Morales, Ana María, y José Miguel Sardiñas. *Turba nocturna. Antología del vampirismo decimonónico en Hispanoamérica*. 2008. Oro de la noche; Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2019.
- Nathan Bravo, Elia. *Territorios del mal un estudio sobre la persecución europea de brujas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Nihira, Fukumi. “Lo fantástico en ‘Música concreta’, de Amparo Dávila”. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, editado por Alejandra Giovanna Amatto Cuña, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 357–78.

- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México; Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Ed., 1998.
- Real Academia Española. “bruja”. *Diccionario de la lengua española*, 23 [versión 23.2 en línea], 2018, dle.rae.es.
- Reyes, Alfonso. “La cena”. *La cena: y otras historias*, en *Lecturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 7–13.
- Russell, Jeffrey Burton. *Historia de la brujería: hechiceros, herejes y paganos*. Traducido por Bernardo Moreno, Paidós, 1998.
- Sardiñas, José Miguel. “Tiempo destrozado, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”. *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. IX, núm. 20, septiembre de 2019, pp. 169–90, <http://dx.doi.org/10.21696/rcls92020191023>.
- Seydel, Ute. “De brujas, curanderas, pitonisas –mujeres que se resisten a su papeles femeninos tradicionales en la literatura femenina latinoamericana y alemana”. *Letras comunicantes: estudios de literatura comparada*, editado por Marlene Rall y Dietrich Rall, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 1996, pp. 151–209.

---. “El registro fantástico como crítica social y cultural en «Al roce de la sombra» e «Historia de Mariquita»”. *Guadalupe Dueñas: después del silencio*, editado por Maricruz Castro y Laura López Morales, Universidad Autónoma Metropolitana; Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca y Campus Morelia; Universidad Iberoamericana, A.C.; Universidad Nacional Autónoma de México; UAEM, 2010, pp. 165–79.

Somohano Martínez, Lourdes. *Los seres que surcan el cielo nocturno novohispano: brujas y demonios coloniales*. Universidad Autónoma de Querétaro; Fontamara, 2013.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Elvio Gandolfo, Paidós, 2011.

Vaquera Herrera, Esmeralda. *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, <http://hdl.handle.net/20.500.11961/5092>.

Villanueva, Darío. *Glosario de narratología*, <https://cutt.ly/Ym709kB>.

Willis Robb, James. “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?” *Thesaurus*, vol. XXXVI, núm. 2, 1981, pp. 272–83.

World Heritage Encyclopedia. “VOX IN RAMA”. *Project Gutenberg Self-Publishing Press*, http://self.gutenberg.org/articles/Vox_in_Rama.

Yannuzzi Revetria, Carlos. “Capítulo 16. Traducir para crear: Alfonso Reyes y la literatura fantástica”. *Sobrenatural, fantástico y metarreal: la perspectiva de América Latina*, editado por Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 205–17.