
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Sales Sarriera, Cristina; Torras, Meri, dir. La construcción literaria de la bruja en dos cuentos de Julio Cortázar. 2014. 26 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/119403>

under the terms of the  license

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LA BRUJA EN DOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

-TRABAJO DE FIN DE GRADO-

CRISTINA SALES SARRIERA

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Tutora: Meri Torras

Universitat Autònoma de Barcelona, 2014

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 2 |
| EL ORIGEN DE LAS BRUJAS EN OCCIDENTE | 4 |
| LAS BRUJAS EN HISPANOAMÉRICA | 10 |
| <i>Circe</i> , Julio Cortázar | 13 |
| <i>Bruja</i> , Julio Cortázar | 18 |
| CONCLUSIONES..... | 22 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 24 |

INTRODUCCIÓN

El tema de las brujas resulta un objeto de estudio de gran interés, dado que en los últimos años han aparecido nuevos estudios sobre el tema y nuevos productos culturales relacionados con esta figura femenina, lo cual denota un resurgir de una imaginería que se asocia en mayor medida a la literatura medieval. La brujería como tema ha sido muy rentable en la literatura occidental, y especialmente en la europea, ya que proviene de un contexto cultural concreto que favoreció la caracterización de ciertas mujeres como hechiceras.

En este trabajo pretendo dar respuesta a diversas incógnitas que el tema genera, especialmente al problema de cómo se caracteriza la figura de la bruja en occidente, y cómo se traslada este tema a la literatura hispanoamericana contemporánea. Partiendo de los estudios de importantes teóricos como Julio Caro Baroja y Rafael M. Mérida, que han dedicado extensos trabajos a analizar la brujería en Europa, es posible establecer el origen de este tópico y su evolución hasta la fecha, así como la relación que este tema establece con su vertiente socio-cultural.

A partir de este panorama general de las brujas en occidente se puede concretar su comportamiento en la literatura hispanoamericana y la influencia que las tendencias estéticas y narrativas contemporáneas han tenido sobre esta figura. La perspectiva posmoderna aporta un enfoque innovador a la cuestión, ya que los estudios postcoloniales ofrecen una visión sobre la naturaleza y personalidad del sujeto latinoamericano, que a partir del siglo XX buscará su voz para desmarcarse de Europa y de la alienación cultural a la que se vio sometido:

La alienación cultural consiste, en esencia, en la internalización espontánea o inducida de un pueblo de la conciencia y de la ideología de otro, correspondiente a una realidad que les extraña y a intereses opuestos a los suyos. Vale decir, a la adopción de esquemas conceptuales que escamotean la percepción de la realidad social en beneficio de los que de ella se favorecen.¹

¹ Ribeiro, Darcy, «Configuración Histórico- Culturales Americanas», Buenos Aires: Calicanto, 1987, p. 171 en Vargas, Sonia, *Identidad, Sujeto y Resistencia en América Latina*.

Dicha alienación influirá en la transculturización y caracterización del motivo europeo de la bruja, que se fundirá con el sustrato americano.

Los estudios de género también dan respuesta a una de las cuestiones fundamentales del motivo de la brujería: ¿por qué la gran mayoría de manifestaciones reales o ficcionales de brujería son llevadas a cabo por mujeres? Probablemente se deba a que las mujeres son un colectivo no hegemónico cuya sabiduría requiere vías de expresión que transgreden los límites del canon, lo cual acarrea siempre un castigo impuesto por la sociedad.

Partiendo de un panorama general como es la literatura hispanoamericana el objeto de estudio principal serán dos cuentos de Julio Cortázar: *Circe* y *Bruja*. Ambos ofrecen el característico enfoque narrativo de Cortázar, pero a la vez remiten a una imaginería clásica de la bruja occidental, de modo que el estudio de estos relatos permite establecer las relaciones intertextuales y simbólicas que estos textos contemporáneos establecen con la tradición para construir el personaje de la bruja.

EL ORIGEN DE LAS BRUJAS EN OCCIDENTE

Las brujas aparecen en la literatura occidental de maneras muy diversas, y siempre como transmisoras de una sabiduría muy amplia que no siempre se relacionó con el mal. No obstante, los testimonios sobre estos personajes, femeninos por definición, se encuentran en su mayoría escritos por hombres, de manera que resulta prácticamente imposible conocer su punto de vista². Además, dicha perspectiva solía implicar un tono reprobatorio y moralizante que en ningún caso responde a una circunstancia casual, dado que en la historia de la literatura la mujer aparece siempre en una posición marginal y las brujas no serían una excepción. Serán los mismos verdugos que condenaban a las brujas los que escribirán sobre ellas.

Tal vez resulte más acertado entender a las brujas como expresión de la evolución del puesto de la mujer en la sociedad, sujeta a continuos vaivenes. Las brujas se revisten de múltiples plasmaciones a través de mitos y ritos –recurrentes o novedosos- que adquieren una importancia capital para entender nuestra cultura, la pasada y la presente.³

En esta cita de Rafael M. Mérida se evidencia la estrecha y significativa relación que existe entre el desarrollo del tema o personaje de la bruja en occidente y el papel de la mujer en la historia.

Si nos remontamos a las fuentes griegas y romanas vemos que efectivamente, a excepción de los versos de Safo de Lesbos, las primeras voces femeninas aparecerán a través de un filtro masculino. Desde el origen, pese a que se conoce la existencia de algunos magos varones, las fuentes harán referencia casi exclusivamente a las brujas femeninas, ya que mediante sus prácticas mágicas cultivaban una sabiduría propia al margen de la sociedad eminentemente masculina que las excluía de las esferas de control social.

Es innegable que el poder político y religioso recaía en manos de los hombres, pero si se analizan con detenimiento los sistemas religiosos de griegos y romanos en

² Las brujas son una comunidad subalterna en un sentido spivakiano, una comunidad marginal que construye su identidad en oposición al canon, y que nunca ha tenido una situación de enunciación que le permita tener voz.

³ Mérida, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, RBA Libros, Barcelona, 2006: p. 11.

seguida surge una incógnita: ¿cuál es el límite entre religión y brujería? Y, más importante aún, ¿quién establece dicho límite? Muchas de las prácticas de las primeras hechiceras incluyen la invocación a los dioses, y numerosos rituales y cultos religiosos requieren de la intervención de las mujeres, pero a su vez ocupan los peldaños más bajos en la jerarquía de la gran mayoría de religiones –es el caso del catolicismo, el judaísmo o el islam, entre muchas otras–. Brujería y religión nacen de la mano, pero el prestigio de una es significativamente menor al de la otra hasta el punto de generarse una oposición que implicará la condena de las prácticas hechiceriles. Esto no es un hecho actual, dado que ya en el siglo V antes de Cristo el código jurídico romano se castigaban estas prácticas, y en la época de la República se rechazó incluso la adivinación natural –entendida como la manifestación de los dioses a través de los seres humanos escogidos–. Estas prohibiciones generaron que la brujería se situara en una esfera privada, lejos de los rituales públicos, y a la vez desembocaron en la concepción negativa de este tipo de prácticas en el ideario colectivo; en palabras del antropólogo John Lewis «Brujería es la asociación de sí mismo con poderes sobrenaturales para fines destructivos y antisociales. También se llama magia negra.»⁴.

Mérida identifica diversas figuras, divinas y humanas, que podrían considerarse las primeras brujas que aparecen en obras como la *Teogonía* de Hesíodo o la *Ilíada* de Homero, fundamentales para la literatura occidental: Hécate, divinidad misteriosa que se convierte en protectora de magos y brujas, Medea, que practica la necromancia, Circe, Dido... Es larga la lista y diversas las prácticas, algunas de ellas más relacionadas con la naturaleza y los brebajes, y otras con los dioses y *daimones* (seres mediadores entre la esfera humana y la divina).

La magia occidental (en griego *mageia*, en latín *magia*), como sistema de pensamiento, se basa en las estructuras simpatéticas del cosmos. El entrelazamiento que existe entre el macrocosmos y el microcosmos hace posible una red de posibilidades de comunicación entre el hombre y los dioses o los demonios, en la que el ritual mágico representa una acción en imágenes y signos dirigida a los seres mediadores que mantienen esa comunicación. Hay que distinguir entre una *magia daemoniaca* que se basa en un acuerdo o pacto, y que por tanto está prohibida, y la *magia naturalis* como manipulación permitida de las fuerzas naturales (*qualitates occultae*) que se hallan inmanentes en la naturaleza por el acto de la creación divina.

⁴ Lewis, John: *Antropología simplificada*. Selector, 1985. ISBN 978-968-403-041-1; pág. 81

Sin embargo, la frontera entre los dos ámbitos fue siempre discutida y estuvo sometida con frecuencia tanto a convicciones subjetivas como a pretensiones trasladables a la esfera de la política social.⁵

Christoph Daxelmüller deja patente la dificultad de establecer las fronteras entre las dos vertientes mágicas principales, ya que ambas convivirán en el contacto con lo oculto y misterioso.

A pesar de que puede parecer que estas figuras literarias y religiosas encarnan el ideal de bruja actual, es necesario puntualizar que existe una gran diferencia, ya que ellas buscaban favores de los dioses para satisfacer sus deseos personales, y lo hacían mediante una serie de conocimientos que en ningún caso van ligados a las cuestiones morales de la tradición judeo-cristiana. Las brujas antiguas eran transmisoras de un saber popular, folklórico, en armonía con la tierra, un sistema de pensamiento analógico que se aleja de las convenciones lógicas actuales:

La mentalidad mágica, en sí, es una expresión o manifestación de pensamiento humano, que no es la religiosa, ni la filosófica, ni la científica y que, sin embargo, en los pueblos del Mundo Antiguo tiene que ver con la religión o religiones sucesivas, con la filosofía o ciertos sistemas filosóficos, y con el desarrollo de la Ciencia, o ciertos aspectos de ella. También con las artes y las letras.⁶

La llegada del cristianismo implicará un cambio de perspectiva en torno a la cuestión de las brujas, y es que desde el Antiguo Testamento ya aparecerán referencias a los cultos “paganos” y a la abominación que significa la brujería:

El hombre o la mujer que sea nigromante o adivino, morirá sin remisión. Serán lapidados y su sangre caerá sobre ellos.⁷

Cuando hayas entrado en la tierra que te da Yehvéh, tu Dios, no aprenderás a practicar las abominaciones de esas naciones, y no ha de haber en ti quien haga pasar a su hijo o hija por el fuego, ni quien se dé a la adivinación, a la observación

⁵ Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, Barcelona: Herder, 1997, p.23

⁶ Caro Baroja, Julio, «La magia: un esquema para incautos», en *Magia y brujería*, San Sebastián, Txertoa, 1987, p. 10.

⁷ Levítico. 20, 27

de las nubes, a la magia, a la hechicería; nadie que se dedique al encantamiento, ni consulte espíritus y adivinos, ni evoque a los muertos.⁸

Estas caracterizaciones de la brujería desde el prisma judeo-cristiano tendrán una gran influencia en la consideración social del hecho mágico, ya que el monoteísmo implica la marginalización del resto de cultos y religiones, y a medida que vaya ganando terreno los sistemas religiosos vigentes hasta el momento pasarán a ser considerados magia, brujería y superstición. El cristianismo impone una verdad universal, una visión monolítica que excluye a la magia y la coloca en una posición opuesta bajo la consideración de “falsa” y “hereje”.

A partir del año 391 en que el emperador Teodosio oficializa el cristianismo como religión oficial del Imperio, los filósofos neoplatónicos influenciados por el cristianismo promoverán dicha religión, y san Agustín de Hipona (354-430) será uno de los pensadores clave de esta etapa. Este filósofo presentará por primera vez a los *daimones* o demonios como sirvientes del Mal, fuerza opuesta a Dios y que servirán y engañarán al ser humano mediante los sentidos. En *La ciudad de Dios* san Agustín definirá el *arte mágico* como un proceso mediante el cual se establecerá conexión entre seres humanos y seres maléficos, y esta es la definición que se extenderá hasta los siglos XII y XIII, cuando santo Tomás de Aquino (1221-1274) la matizará diciendo que no es una “conexión” lo que se establece entre ambos seres sino un “pacto”. Esta apreciación que hace santo Tomás sobre la brujería será la que perdurará en el ideario colectivo durante los siguientes siglos.

La definición de santo Tomás implica que las brujas dejarán de considerarse unas meras pecadoras para pasar a ser cómplices directas de los demonios, de las fuerzas del mal. Será el primer pensador que se ocupará de caracterizar a las personas, generalmente mujeres, que practican la brujería:

Cuando el alma siente una vehemente conmoción maligna, como de manera especial puede ocurrir con esas viejas hechiceras, la mirada de éstas se hace ponzoñosa y dañina del modo que hemos dicho, especialmente para los niños que son muy impresionables. Es también posible que por permisión de Dios, o incluso

⁸ Deuteronomio, 18, 9-13

por algún hecho oculto, intervenga la malicia de los demonios, con los que las viejas hechiceras pueden tener algún pacto.⁹

En la Edad Media la condena de la brujería pasaría a convertirse en persecución consolidada mediante el nacimiento de la Inquisición, organismo que condenaría a miles de mujeres a la hoguera o al martillo por cometer crímenes contra la Iglesia. No es casualidad que a partir del siglo XV se asociara el *sabbath*, día religioso por excelencia, con las jornadas de reunión de las brujas y adoradores del demonio –estas reuniones se denominarán *aquelarre*, *sábado o sinagoga*–. En esta época también se popularizarán tópicos como el del vuelo nocturno, de origen chamánico arcaico, para acrecentar el temor y así combatir la herejía.

Claramente el Renacimiento será una época de consolidación de la imagen maligna de las brujas, y además se introducirá en la literatura hispánica este motivo o personaje, cuyo máximo exponente es *La Celestina*, alcahueta y hechicera que, pese a no ser en un principio la protagonista de la obra de Fernando de Rojas, ha generado gran interés y ha marcado los rasgos del tópico de la una bruja “celestinesca”.

A partir de la Edad Moderna, a causa de las nuevas corrientes de pensamiento racionalistas, el interés por la cuestión de las brujas irá decreciendo paulatinamente, pero la gran importancia de esta imaginaria provoca que aún a día de hoy nos encontremos brujas, más o menos clásicas, en algunas obras de la literatura hispánica. El tema de las brujas, y especialmente la vertiente originaria relacionada con las fuerzas oscuras y misteriosas, goza aun de buena salud en la literatura infantil y juvenil –Rohal Dahl, J. K. Rowling o Terry Pratchett son claros ejemplos–. Esta vigencia se debe en gran medida a la importante presencia que tiene el folklore en las narraciones orales, estrechamente ligadas a la literatura infantil, pero no de una tradición medieval, donde religión y brujería son inseparables, sino de una tradición romántica impulsada por escritores como los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen. Estas brujas folklóricas propias de una cultura desacralizada reproducen los esquemas básicos de la brujería; vuelan, realizan filtros y hechizos, transforman objetos y animales, etc. Pero además reproducen también los esquemas de género. La mayoría de heroínas de estos cuentos esperan ser rescatadas por un príncipe, tal como puntualiza Catherine Orenstein: «Tanto la Bella Durmiente, como Blancanieves o la Caperucita Roja de los hermanos

⁹ Mérida, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, RBA Libros, Barcelona, 2006: p. 86

Grimm esperan dormidas o en un estado semejante a la muerte, a ser rescatadas o revividas.»¹⁰

Estas heroínas son el polo positivo en la historia, donde se representa siempre la lucha entre el bien y el mal, mientras que las brujas son el polo negativo, viven solas y son independientes. A nivel de roles de género las brujas, ya sean medievales o modernas, están asociadas al mal, ya sea en un sentido demoníaco o porque representan todo lo que una mujer de bien no debería ser dentro de una sociedad patriarcal.

En 1971 Adrienne Rich planteó en su ensayo *Cuando las muertas despertamos: escribir como Re-visión* su teoría sobre la “Re-visión”, entendida como una reescritura desligada de las convenciones culturales a las que estamos sometidos, ya que desde una perspectiva de género somos producto de las imágenes y mitos que la cultura ha proyectado sobre nosotros. En el campo de la literatura encontramos también esta necesidad de reinventar las narraciones para adaptarlas a una nueva visión, desligada de los mitos tradicionales, y esta necesidad ha llegado hasta el día de hoy. En el caso de las brujas existen series como *American Horror Story: Coven*, donde se presenta a unas brujas poderosas y sexualmente liberadas que para nada temen a la sociedad, y en el cine encontramos varios ejemplos de reinterpretaciones de la historia de *Blancanieves*: *Blancanieves Mirror mirror* y *Blancanieves y la leyenda del cazador*, donde la heroína no espera pasiva a que el príncipe la rescate, además de la española *Blancanieves* de Pedro Berger, ambientada en el mundo de la tauromaquia. Además, en la recién estrenada *Maléfica* la historia de la *Bella durmiente*, habitualmente contada desde la perspectiva de la heroína, se narra por primera vez desde la perspectiva de la bruja.

¹⁰ Orenstein, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Ed. Ares y Mares. Barcelona, 2003. pp. 75-76

LAS BRUJAS EN HISPANOAMÉRICA

A partir del descubrimiento de América en 1492 empezaron a llegar conquistadores al nuevo continente que procuraban evangelizar a los indígenas para que practicasen la religión única. Uno de los principales mecanismos de estos evangelizadores fue la demonización de las creencias de estos pueblos:

El Demonio (...) fue en la Nueva España (y en cierta medida lo sigue siendo) no sólo un ente tangible sino claramente corpóreo. Fue en una palabra, el Diablo medieval transportado a América como parte de la estructura intelectual y emocional del conquistador y especialmente del fraile.¹¹

El Diablo, figura muy poderosa en el imaginario español barroco, adquirió todos los atributos de las deidades mesoamericanas, y especialmente de aquellas relacionadas con el Mal y el inframundo. Además, los demonios, equiparados a las deidades prehispánicas, fueron utilizados como chivo expiatorio para así justificar la supremacía de la religión cristiana: «Acusados de empujar a los indígenas a la rebelión, de enfrentarlos contra el cristianismo, de provocar deliberadamente la sequía, los demonios fueron los protagonistas obligados de aquellos años.»¹²

De este modo las creencias de los indígenas fueron relegadas a la categoría de “demoníacas” y “paganas”, y las sacerdotisas que se comunicaban con las deidades indígenas pasaron a ser consideradas brujas, ya que establecían contacto con la esfera maligna al practicar una magia ritual muy diversa:

En América a la llegada de los españoles existía una antiquísima tradición mágica, íntimamente relacionada en muchas ocasiones con la religión o la medicina y los hispanos que a sus costas arribaban llevaban con ellos, además de sus enseres, una carga especial: la de sus tradiciones religiosas y supersticiosas.¹³

¹¹ L. Weckmann La herencia colonial de México. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. México, 1996 (2ª edición revisada), p. 173.

¹² S. Gruzinski La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII. Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 186.

¹³ Rodríguez Marín, Fernando, *Ensalmos y conjuros en España y América*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1927, p. 11 en Blázquez Miguel, Juan, «Brujas e inquisidores en la América colonial».

Además, la llegada de los esclavos africanos al continente americano supuso la aparición de nuevas religiones que, pese a ser asimiladas por el cristianismo, dejaron un nuevo sustrato en relación a las prácticas mágicas y religiosas: «Por lo general, los negros eran ignorantes de todo lo religioso cristiano y poco les importaba la misa, si no era como medio para evadirse del trabajo durante un rato.»¹⁴ En el Caribe la llegada de los esclavos negros significó la aparición de una serie de nuevas creencias, como la Santería o el vudú —estrechamente relacionadas con la muerte—, que provenían de la mitología yoruba.

Los ritos indígenas requerían el uso de ungüentos, sustancias y hierbas desconocidas para los conquistadores, como la coca en los Andes o la yerba mate en Paraguay. La Inquisición promulgó edictos de fe contra los que consumían estas sustancias, algunas de las cuales eran alucinógenas, como la ayahuasca en la zona del Amazonas y el peyotl en México: «Ya los primeros religiosos que trataron con esta droga advirtieron que producía efectos alucinógenos, aunque estas propiedades se atribuían a efectos del demonio, no a la hierba en sí.»¹⁵

Pese a que en un principio indígenas y europeos permanecieron arraigados a sus propias supersticiones los indios comenzaron a emplear conjuros hispanos bajo la creencia de que éstos eran superiores, y de este modo ambas tradiciones se irían fundiendo en una misma imagería.

El siglo XIX, época del fin del colonialismo, significó grandes cambios en la consideración de la brujería, ya que aparecería una nueva sociedad industrial que rechazaría la magia basada en la tierra y la naturaleza. No obstante con el Romanticismo la magia y el paganismo se convirtieron rápidamente en motivos literarios por su carácter folklórico y exótico, y en siglo XX la literatura indigenista y de la tierra hispanoamericana también utilizaría dichos motivos para reivindicar una identidad propia. En la década de los cuarenta la literatura alcanza la modernidad en un contexto de crisis introduciendo elementos de denuncia e indagando en los límites del género. El texto se planteará como una alternativa a la realidad, y propondrá nuevos mundos y

¹⁴ Bowser, F.B., *El esclavo africano en el Perú colonial (1524-1650)*, México 1977, p. 295 en Blázquez Miguel, Juan, «*Brujas e inquisidores en la América colonial*».

¹⁵ Cárdenas, J. de, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, libro III. México 1591, pág. 234 en Blázquez Miguel, Juan, «*Brujas e inquisidores en la América colonial*».

espacios virtuales. Los escritores de la época rechazarán el racionalismo, sistema burgués amparado por el capitalismo, considerándolo como una usurpación del hombre y del mundo.

La ficción tendrá una función clave para construir nuevas realidades y alejarse del peso de la historia; partiendo de lo local y específico la literatura se proyecta y se universaliza para explorar la condición humana y la existencia, tema que cobra gran importancia en la época. La magia y los fundamentos fantásticos de la realidad serán dos temas de gran importancia para la literatura. Además, las atmósferas surreales y estados del subconsciente son un elemento constante de esta nueva estética, de modo que el sueño, el recuerdo y la imaginación serán motivos muy utilizados. Desde esta condición de fantasía se podrá explorar también la faceta negativa del mundo, lo perverso y terrorífico.

En un marco estético donde lo mágico se coloca en una posición central la bruja será un personaje ideal para encarnar la oposición simbólica al Realismo y trascender la frontera de lo humano. Son muchos los autores latinoamericanos que recurrirán a estos personajes en su narrativa enfocándolos desde perspectivas muy diversas; entre ellos el célebre Gabriel García Márquez y su personaje de *Cien años de soledad* Pilar Ternera, una suerte de bruja adivinadora, además de José Félix Fuenmayor en su cuento *Las brujas del viejo Crispulo*¹⁶ y Carlos Montenegro en *La bruja*¹⁷.

En la narrativa de Julio Cortázar, uno de los autores canónicos del siglo XX, encontramos el personaje de la Maga en su novela *Rayuela*, una hechicera misteriosa cuya magia reside en la ambigüedad y la sugestión, pero además escribe dos cuentos cuya protagonista es una bruja: *Circe* y *Bruja*. Estos cuentos, pese a no ser

¹⁶ En este cuento Fuenmayor construye a las brujas desde la parodia y despierta la piedad del lector jugando con nuestras expectativas culturales. Presenta a unas brujas muy alejadas de la visión demoníaca tradicional, sometidas al medio y en armonía con los habitantes del pueblo. Lo maravilloso se presenta como una región limítrofe entre lo real y lo sobrenatural como ocurrirá en los cuentos de Cortázar.

¹⁷ En *La bruja* de Carlos Montenegro la protagonista no realiza en ningún momento ningún tipo de magia, de modo que demuestra que la caracterización de la figura de la bruja va más allá de las prácticas mágicas. El misterio envuelve al personaje, pero no porque haya ningún hecho sobrenatural, sino porque se rodea de los estereotipos propios de las brujas: vive al margen de la sociedad, nunca sale de casa, no acude a misa...

representativos del conjunto de la literatura hispanoamericana, nos ofrecen un ejemplo de los mecanismos de representación de esta figura, desde el peculiar prisma de Cortázar.

Circe, Julio Cortázar

El cuento *Circe* del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), publicado en 1951 en el libro *Bestiario*, es un ejemplo interesante de una interpretación contemporánea de la figura de la bruja, ya que recurre a mecanismos narrativos y simbólicos contemporáneos que distan de los textos clásicos donde aparece este motivo. Basándose en los modelos preexistentes, Cortázar procurará buscar un lenguaje propio y original para plantear nuevos sistemas de caracterización de la bruja.

Los paratextos de este cuento son significativos, ya que ofrecen claves interpretativas de gran importancia. El título, *Circe*, anuncia su vinculación con el personaje mitológico homérico, y la cita de *The Orchard-Pit* de Rossetti evidencia la tensión constante de Eros y Thanatos que atraviesa toda la narrativa de Cortázar. En el poema una mujer rubia seduce mediante cantos a sus amantes para conducirlos a la muerte con manzanas envenenadas –clara referencia a *Blancanieves*– y tirarlos a un foso donde guarda los cadáveres. La protagonista del cuento, Delia Mañara, será también rubia: «era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos [...] y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre» y también seducirá a sus novios para conducirlos a un destino fatal. También se observa cierta influencia de la literatura fantástica romántica de autores como John Keats, tal como afirma el propio Cortázar en *Imagen de John Keats*, en relación con su poema *Belle damme sans merci* que «encierra también un sueño: la horrible revelación de que la dulce y llorosa doncella que el caballero encontró a la vera del camino y se llevó consigo, es Circe la eterna, es la dominación y la degradación del amante bajo los filtros de la maga»¹⁸.

Los paralelismos entre la Circe de la *Odisea*, hija de Helios y de la ninfa Perséfone, y Delia Mañara son diversos. Ambas son hechiceras que engañan y

¹⁸ Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Madrid: Alfaguara, 1996, p. 243 en Goyalde Palacios, "Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual.

envenenan a los hombres; en el caso de la protagonista del cuento de Cortázar los bombones y licores serán el instrumento para realizar esta magia negra, que guarda una estrecha relación con la tradición de la *phármaka metioenta* y los alimentos fulminantes de las brujas clásicas. También comparten la influencia sobre los animales:

Y hallaron en un valle, sitio en un descampado, los palacios de Circe, elevados obre piedras pulidas. Y en sus alrededores vagaban lobos monteses y leones, pues Circe habíalos domesticado administrándoles pérfidas mixturas; y no solo no se arrojaban sobre los hombres, sino que se les acercaban moviendo sus largas colas [...]¹⁹

Un gato seguía a Delia²⁰, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso tal vez contento hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita.

La relación de Delia con los animales es significativa, ya que Circe transformará a los hombres en lobos y leones y con ellos rodeará su palacio en la isla de Eea, y Delia, mujer-araña como la viuda negra²¹, los controlará y encontrará en ellos una conexión con otras facetas de la naturaleza, como la muerte. Este tema es también un punto en común entre las dos “brujas”, ya que la conexión de Circe con los muertos es la primera práctica de necromancia narrada en la literatura occidental; la necromancia practicada por esta hechicera se basa en la invocación de los habitantes del inframundo para que le adivinen el futuro, mientras que Delia, bruja adivina, es capaz de predecir la muerte del pez: «pez de color muerto el día anunciado por Delia».

Existen además varios paralelismos entre Mario y Ulises, sometidos por los encantos de las brujas, ya que ambos ven a los anteriores amantes y conocen su suerte, y

¹⁹ *La Odisea*, Canto X.

²⁰ La presencia del gato se justifica en las supersticiones medievales que asociaban los gatos a las brujas ya que en diversas religiones paganas se adoraba a estos felinos —es el caso del culto a la diosa Bastet en Egipto—. En 1484 el Papa Inocencio VII impuso un edicto que determinaba el sacrificio de estos felinos en las fiestas populares, y se inició la persecución de estos animales, cuyo brillo en los ojos se asociaba a las llamas del infierno.

²¹ El apellido de Delia, Mañara, es un anagrama de *maraña*, que alude a lo caótico pero a la vez a la araña y su labor como tejedora —en el caso de Delia, de misterios y engaños—.

también son capaces de romper el embrujo, aunque en el caso de Mario no necesita la intervención de ningún personaje para darse cuenta del engaño y ataca a la “bruja” Delia:

Cuando le tiró los pedazos en la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar (...) entonces los dedos de Mario, se cerraron en su garganta como para protegerla de ese terror que le subía del pecho (...) Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra, pero viva.

La alusión al tejido también establece cierta conexión con la *Odisea*, ya que Penélope, esposa de Ulises, tejerá un tapiz a la espera del héroe de paradero desconocido, del mismo modo en que con ironía trágica Mario tejerá el tapiz simbólico del pasado misterioso de Delia: «cómo de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz – Mario vería a veces el tapiz, con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche–.», «falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos».

El personaje de la bruja, Delia, será un *femme fatal* que encuentra placer en la situación de dominio que establece mediante sus bombones envenenados: «Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose», «ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada.». La relación con Mario y los animales tiene en común la oposición binaria de “cariño o dominación” y la anteriormente mencionada “Eros y Thanatos”.

La estrategia narrativa de este cuento reside también en un binarismo: la oposición de lo real y lo fantástico, lo natural y lo sobrenatural. Mientras que el relato maravilloso de la *Odisea* se enmarca en una poética dónde lo sobrenatural es la norma, *Circe* juega con la frontera entre lo cotidiano y concreto y lo fantástico jugando con el equilibrio entre lo real y contemporáneo y lo maravilloso del mito. Como el mismo Cortázar expone en *Último round* «Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado»²².

²² Cortázar, Julio, *Último Round*, México: Siglo XXI, 1969, pp. 44-45 en Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos, 1983, p. 171.

Cortázar rompe con la realidad al introducirnos a una hechicera como protagonista, pero a la vez se aferra a ella mediante constantes alusiones a un espacio concreto: Buenos Aires. Esta ciudad aparece mediante constantes referencias a plazas, calles, barrios y acontecimientos; por ejemplo «la esquina de Rivadavia y Castro Barros» o el combate entre Firpo y Dempsey que tuvo lugar en 1923, que nos sitúa temporalmente en la década de los veinte. Este espacio, real y abierto, se irá sustituyendo a medida que se avanza en la lectura por otro, cerrado y misterioso: la casa de los Mañara, donde reinará lo fantástico.

El narrador también será un elemento que aportará realismo al cuento, ya que es intradieгético, cuenta la historia como un personaje de la misma haciendo constante alusión al recuerdo a través de la presencia de un “yo” que introduce la caracterización de los protagonistas —«Yo me acuerdo mal de Delia/Yo me acuerdo mal de Mario»—, y la primera persona verbal —«Tire ese bombón, hubiera querido decirle»—. No obstante, a medida que el lector avanza en la lectura va olvidando gradualmente a este “yo”, puesto que la presencia de la tercera persona cobra fuerza y la voz narradora pasa a ser prácticamente omnisciente, se adentra en los detalles más íntimos de la psicología de los personajes y conoce el horrible desenlace de la historia. Pese a esta dualidad que complica la identificación del narrador, ya que además utiliza en ocasiones el estilo indirecto libre propio del narrador omnisciente, se trata de un mecanismo de focalización muy efectivo mediante el cual se identifica con el personaje de Mario hasta el punto de convertirse en una suerte de doble que refleja sus miedos y pensamientos más profundos.

El narrador conduce la narración a través de diversos planos temporales: la historia de la muerte de Rolo y Héctor, el pasado narrativo en que sucede el relato y que el narrador establece cuando tenía doce años, y el presente en el que nos cuenta los hechos desde su perspectiva adulta actual. Esta superposición de planos hará que el lector construya la historia de manera fragmentaria, lo cual supone que la intriga y el misterio irán *in crescendo* a medida que avance la narración, y además genera niveles de ficción que refuerzan la relación ambigua de realidad y fantasía.

Todos los elementos del relato introducen gradualmente lo fantástico y anticipan el desenlace insólito que significará la total ruptura con el código realista: las habladurías de los vecinos, entre el rumor y la incertidumbre —«todos hablaban de Delia

Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así», la manera en que Delia examina los bombones –«como una menuda laucha entre los dedos de Delia que la aguja laceraba»–, la preparación “alquímica” de los dulces, la muerte del pez de color, la proposición de matrimonio, los anónimos, el estado de inquietud de la protagonista –«Mario la notó inquieta, como alerta»–... Todo desemboca en el episodio del bombón relleno de cucaracha, que confirma la psicosis de Delia. Cada detalle despierta la sospecha del lector y conduce al miedo, y es que tal como indica Callois «lo fantástico es un juego con los miedos del lector [...] Si el prodigio da miedo es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso»²³.

El vocabulario profundiza en el nivel psicológico de los personajes, haciendo referencia a la personalidad melancólica de Delia o la actitud sospechosa e inquietante de los Mañara, pero además ofrece un clima de misterio: “la sangre y el miedo”, la penumbra, la sombra, la oscuridad, la muerte... Incluso la “luna” que remite a los vuelos nocturnos de las brujas y sus transformaciones lunares:

En *Circe* –como se nota–, bajo el signo de la luna, se reúne toda una amplia gama de símbolos isomorfos acerca de la figura de la protagonista: la Circe del mito griego, la feminidad, la noche, la araña y otros animales lunares, el acto de coser/tejer, su creatividad/fantasía, sus cambios y su pasividad, su dualismo/ambivalencia, la muerte etc.²⁴

El cromatismo de lo “negro” en oposición a lo “blanco” también ofrece una imagen de contraste que se refuerza en la contraposición de la imagen de Delia del segundo párrafo, con su “falda de vuelo”, su pelo rubio y su fragilidad que recuerda a una muñeca, y la imagen al final del relato de una Delia escondida en la penumbra y disfrutando del placer sádico de envenenar a Mario.

El personaje de Delia se construye a través de símbolos e imágenes como una mujer lunar, relacionada con la magia y la muerte, que huye de la luz: «a una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala», «en torno del piano había una luz velada», «su gesto ante la luz tenía algo de la fuga encegueda del ciempiés»... Se trata de una bruja misteriosa, sombría, manipuladora y animalizada pero a la vez

²³ Callois, Roger, *Imágenes, imágenes...*, pág. 12 en Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos, 1983, p. 168.

²⁴ Imrei, Andrea, *Philosophiae doctores: Oniromancia*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, p. 99

femenina y sensual que coincide en gran medida con la figura de la bruja clásica contenida en el personaje de la homérica Circe.

Bruja, Julio Cortázar

El cuento *Bruja*, nuevamente de Julio Cortázar, fue publicado en la revista *Correo Literario* en 1944. A pesar de que nunca ha tenido la gran aceptación que recibieron los cuentos publicados en *Bestiario* se trata de una aproximación temprana a la narrativa fantástica de Cortázar.

Gran parte de la temática elemental de *Bestiario* y de algunos relatos posteriores se encuentra ya en ciernes en este texto que después, curiosamente o significativamente, no tuvo aceptación en los sucesivos libros de cuentos. *Bruja* opera a la distancia como un retorno a la semilla, como piedra filosofal de la cuentística cortazariana, como materia embrionaria de futuros relatos.²⁵

En este cuento volvemos a encontrar a una bruja, tal como indica el título. En este caso se tratará de la protagonista, Paula, una muchacha introvertida capaz de materializar sus deseos. La caracterización de este personaje será explícitamente melancólica:

Es una muchacha triste, buena, sola. Tiene veinticinco años, terrores nocturnos, algo de melancolía. Toca Schumann en el piano y a veces Mendelssohn; no canta nunca, pero su madre, muerta ya, recordaba antaño haberla oído silbar quedamente cuando tenía quince años, por las tardes.

Esta personalidad triste y solitaria se refuerza en el texto mediante la repetición: «es una muchacha triste, buena, sola», «está sola en la casa», «está viendo pasar su juventud como una tristísima diadema [...]», «vive sola en la casa, «vivir es triste en una casa sola»... las palabras “triste” y “sola” aparecerán constantemente para enfatizar esta característica de la personalidad de Paula. Su sentimiento de “violenta infelicidad” es lo que genera en ella el impulso de huir del pueblo, descrito como pequeño y asfixiante, y fantasea con ir a una gran ciudad como Buenos Aires, pero al mismo tiempo es incapaz

²⁵ Jean-L., Andreu, «El primer aquelarre de Julio Cortázar» en *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, n°31, 1978. Numéro consacré en partie au XVIIIe siècle. pp. 179-180.

de marcharse: «casi nadie huye de los pueblos, y por eso los pueblos triunfan.». El pueblo es para ella una fuerza siempre vencedora a la que no se puede enfrentar.

Son varios los paralelismos que se encuentran entre este cuento y *Circe*. Los bombones, fetiche mágico de Delia, serán el deseo más básico de Paula y la primera materialización de su voluntad desde que tenía diez años, cuando se produce el episodio de la mosca. Ambas brujas comparten la afición por el tejido –reflejando mediante este símbolo su carácter arácnido creador– y el piano, y se rodean de animales: «tuvo peces chinescos, perros Pomerania, una cigüeña.». Paula crea su propio palacio rodeado de animales, como si se tratara de la Circe mitológica.

Igual que Delia, Paula «desdeña pretendientes regulares», de modo que tiene poder sobre el sexo masculino, aunque ninguno de ellos satisface sus “románticas visiones” y decide tomar el control creando a un hombre que cumpla con sus expectativas amorosas:

Paula quiso tener un hombre que la amara, y aunque vaciló largo tiempo entre recibir en su lecho a cualquiera de sus fieles pretendientes o crear un ser que cumpliera en todo sus románticas visiones de antaño, comprendió que no había alternativas y que le era forzoso decidirse por lo último.

Este hombre, Esteban, despierta además su instinto maternal «es difícil no sentirse maternal con ese muchacho», como si pretendiera ser esposa y madre al mismo tiempo para sentirse integrada en la sociedad.

La creación que desencadena su sentimiento de culpa será la muñeca viviente, semejante a un humano. Paula comete un crimen de sangre por culpa del deseo; igual que en *Circe* se oponen constantemente deseo y muerte, Eros y Thanatos. Para redimirse «reza diariamente en la iglesia del pueblo», y en ese único contacto que tiene con la sociedad recibe más rechazo a causa de su apariiencia, “bellamente vestida de azul” y llevando un nuevo y reluciente anillo. El rechazo y el deseo llevan a Paula a crear una realidad hecha a su medida, y en esa realidad se refugiará hasta el funesto desenlace.

El miedo será también una fuerza de peso para Paula, ya que se siente paralizada por el temor al estigma de las brujas:

Pero el miedo y la timidez le cierran la garganta. Bruja, bruja.
Para las brujas, el infierno.
Las mujeres no tienen toda la culpa. Si creen que Paula vende en secreto su cuerpo
es porque el origen de tan insólito bienestar les es incomprensible.

La principal diferencia entre Delia y Paula será que, aunque ambas se mueven por el deseo, Paula será una criatura insegura que dista de las brujas poderosas de la tradición clásica.

Cortázar reflexiona sobre los límites de la creación y la realidad cuando, al morir Paula, desaparece todo su microcosmos dejando patente que se trata de una ficción. Paula es una “fabricante”, hecho que se ya manifiesta en su afición por tejer. La bruja tiene un estatuto demiúrgico, es una diosa creadora, pero su creación se sostiene únicamente si ella controla toda esa red de espejismos. Su principal enemigo es ella misma y su lucha es una lucha interna donde se oponen lo religioso y lo herético, el deseo y la muerte.

La actividad creadora de Paula representa para ella una vía de escape para evadir la realidad:

La presentación de la mirada como *proyección* o su relación con *las distancias* afecta singularmente al ser de los creadores: la mirada y el objeto que ésta encuentra-crea constituyen la única vía de enajenamiento real, el único modo de salir de sí mismos, en una especie de (aparente) liberación de la pulsión narcisista.²⁶

La reflexión que introduce Cortázar es a la vez metaliteraria, ya que la literatura es una creación, un producto de la imaginación del autor donde los personajes son fruto del capricho. La escritura es una labor demiúrgica, pero además también constituye un paraíso artificial, un modo de evasión de la realidad, del mismo modo que la actividad creadora de Paula.

La figura del narrador en este cuento es, igual que en *Circe*, compleja, ya que establece también planos temporales. Habrá dos niveles principales, el pasado y el

²⁶ Mesa Gancedo, Daniel, *La vertiginosa materia del sueño: El hombre insustancial y la creación artificial en Borges y Cortázar*, Variaciones Borges 18, 2004.

presente, pero tal y como es habitual en la narrativa de Cortázar estos niveles se alternan de modo que la tarea de reconstrucción de la historia recae en el lector que une los diversos fragmentos. Las formas verbales utilizadas son en su mayoría conjugaciones en presente, pero incluye también el pasado cuando «recuerda su labor de demiurgo». De este modo se opone un plano temporal humano y otro prácticamente divino.

En *Bruja* la focalización recae sobre Paula, prácticamente el único personaje del cuento, ya que al contrario que Delia se trata de una bruja humana que sufre y padece la presión de la sociedad. El lenguaje está al servicio de la caracterización psicológica de este personaje que el narrador, plenamente omnisciente, se encargará de retratar con fidelidad mediante una adjetivación connotativa —en gran medida negativa— y abundante: “abominable ritual”, “horrible ansiedad”, “tristísima diadema” etc.

El desenlace de la historia llega cuando, al morir Paula, toda su creación se desvanece «bajo la luna inevitable». Del mismo modo que en *Circe* la luna aparecerá como referencia directa a la muerte “inevitable”, y a la vez también a lo femenino, a la magia y la brujería.

En *Bruja* se puede apreciar cómo Cortázar nos ofrece una imagen tradicional de bruja, erótica, poderosa y creadora, pero a la vez triste y melancólica. Se introducen reflexiones vitales y metaliterarias que se alejan de las convenciones de la literatura sobre brujas. La innovación de este relato reside en la introducción de temas como la presión social o el miedo, que persiguen a las hechiceras desde que aparecen por primera vez en la imaginería occidental. El autor realiza una introspección en el personaje de la bruja colocándola en el centro de la narración, y prácticamente le otorga la voz que estas mujeres nunca tuvieron.

CONCLUSIONES

Las brujas surgieron en la literatura popular de las sociedades grecorromanas y han formado parte de muchos de los relatos míticos fundacionales de nuestra cultura. Pese a que está muy extendida la imagen medieval y renacentista de la bruja estos personajes femeninos han evolucionado a lo largo de los siglos y han ido pasando por el filtro de las diversas religiones y sociedades. Lejos de permanecer acotado a un territorio europeo, este motivo literario llegó a Latinoamérica con los conquistadores y sus narraciones orales y se fusionó con la imaginaria propia de este territorio. Es gracias a esta transculturización que el tema de las brujas se ha mantenido en el ideario colectivo a lo largo de los años:

Las brujas han acompañado, generación tras generación, a los hombres y a las mujeres del campo y de la ciudad, de la aristocracia y del pueblo, analfabetos e intelectuales, adolescentes y ancianos. Y nos siguen acompañando, a pesar de que esta época nuestra no resulte, en muchas ocasiones, la más propicia para una sabiduría centenaria que las hijas fueron heredando de madres y abuelas.²⁷

Estos personajes femeninos han llegado hasta nuestros días en la literatura hispánica contemporánea gracias a las aportaciones de escritores como Gabriel García Márquez o Cortázar, transgresores de la frontera entre naturaleza y fantasía, realidad y mito, que han aportado enfoques novedosos a este tópico tan antiguo y lo han hecho resurgir de sus cenizas.

En los cuentos *Circe* y *Bruja* de Julio Cortázar, se plantea la caracterización de esta figura de diversas maneras. En el caso de *Circe* Cortázar adapta la imagen clásica de dicha hechicera a un ambiente urbano y contemporáneo como el Buenos Aires de los años veinte. La fuerza de la bruja reside en la relación entre lo erótico y lo misterioso y el placer de ejercer su dominio sobre los hombres, y este placer se remata en el hecho terrorífico del final de la narración. *Bruja*, en cambio, plantea el tema de manera distinta, ya que la acción transcurre en el típico ambiente rural, pero a la vez humaniza a la bruja introduciendo su miedo ante la presión social a la que se ve sometida.

²⁷ Mérida, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, RBA Libros, Barcelona, 2006: p. 422.

A pesar de que hay numerosas diferencias entre los dos cuentos comparten una búsqueda de lo fantástico sin abandonar completamente lo cotidiano. A través de la realidad inmediata Cortázar accede y transita otros niveles de la existencia y la significación. Sus relatos atentan contra la lógica tradicional dictada por la razón proponiendo temas como el azar, el placer o los instintos bajo una clara influencia de la poética irracional y surrealista. La realidad es para Cortázar un juego de símbolos y analogías que se esconden tras el velo de lo tangible.

Aunque la caracterización del personaje ha variado, en esencia la bruja sigue siendo la misma mujer marginal que se construye mediante los principios de deseo, poder y muerte. Las brujas controlan a los hombres y sus poderes trascienden las leyes de la realidad, sin importar el marco, pero a la vez son una proyección de un modelo patriarcal, de modo que en su marginalidad representan todo aquello que subvierte los límites y los roles de género.

No sería posible comprender textos como *Circe* o *Bruja* sin la existencia de la amplísima tradición que se esconde detrás de la figura milenaria de la bruja, que en los últimos años parece estar resurgiendo mediante nuevas representaciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- CORTÁZAR, Julio, «Bruja» en *La otra orilla* [PDF] disponible en <http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Laotraorilla.pdf>
- CORTÁZAR, Julio, *Circe* [En línea] disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/circe.htm> [Consulta: 02/06/2014]
- FUENMAYOR, José Félix, *Las brujas del viejo Crispulo* [En línea] disponible en http://www.letrasperdidas.galeon.com/consagrados/c_fuenmayor02.htm [Consulta: 02/06/2014]
- MONTENEGRO, Carlos, *La bruja* [PDF] en http://www.latinamericanstudies.org/montenegro/La_Bruja.pdf

FUENTES SECUNDARIAS

- ACEVEDO MARTÍNEZ, Alexandra, «La literatura fantástica del caribe colombiano: José Félix Fuenmayor y *Las brujas del viejo Crispulo*» en *Colombia y el caribe: XIII Congreso de colombianistas*, Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2003.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos, 1983.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, «*Brujas e inquisidores en la América colonial*» en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, i-i." Moderna, T. 7*, Madrid: UNED, 1994, págs. 71-98.
- CARO BAROJA, Julio, «La magia: un esquema para incautos», en *Magia y brujería*, San Sebastián: Txertoa, 1987.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, Barcelona: Herder, 1997.
- GAREIS, Iris, «Brujería y hechicería en Latinoamérica: Marco teórico y problemas de investigación» en *Revista académica para el estudio de las*

religiones Tomo 3, Ritos y creencias del nuevo milenio: Una perspectiva transcultural [On line] en <http://www.sectas.org/RAER/tomo3.asp>. [Consulta: 26/05/2014]

- GOYALDE PALACIOS, Patricio, *“Circe” de Julio Cortázar: una lectura intertextual*, Buenos Aires: Arrabal, 1998.
- GRUZINSKI, SERGE, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HERRERO, Alejandro, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid: Editorial Verbum, 2000.
- IMREI, Andrea, *Philosophiae doctores: Oniromancia*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.
- JEAN-L., Andreu, «El primer aquelarre de Julio Cortázar» en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº31, 1978.
- MÉRIDA, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, RBA Libros, Barcelona: 2006.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La vertiginosa materia del sueño: El hombre insustancial y la creación artificial en Borges y Cortázar*, Variaciones Borges 18, 2004 [PDF] en <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1801.pdf>
- ORENSTEIN, Catherine, *Caperucita al desnudo*, Barcelona: Ed. Ares y Mares, 2003.
- WECKMANN, Luis, *La herencia colonial de México*, México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2ª edición revisada).