
This is the **published version** of the article:

García Sánchez, Judith; Ritondale, Elena , dir. Brotando en “Bruja” (1944) y “Circe” (1951) de Cortázar : el germen de la mujer malvada en la contemporaneidad. 2021. 29 pag. (836 Grau en Estudis d’Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/248650>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma
de Barcelona

**BROTANDO EN “BRUJA” (1944) Y “CIRCE” (1951) DE CORTÁZAR: EL
GERMEN DE LA MUJER MALVADA EN LA CONTEMPORANEIDAD**

Judith García Sánchez

Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Estudios de Inglés y Español

Trabajo Final de Grado
Tutora: Elena Ritondale
Curso Académico 2020-2021

La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión.

(San Pablo a Timoteo, 2:11)

ÍNDICE

1.	Introducción	4
2.	Marco teórico	
	2.1. El sistema sexo/género	7
	2.2. La pre-victimización de las mujeres en sociedades patriarcales	8
	2.3. Vínculos entre capitalismo y feminismo	9
3.	¿Es misógino el compromiso social de Cortázar?	10
4.	Las genealogías de las brujerías: “Bruja” (1944) y “Circe” (1951)	
	4.1. De “hechicera” a “bruja”	14
	4.2. Paula como símbolo de María: la noble bruja de Cortázar	16
	4.3. Diana como símbolo de Eva: la peligrosa bruja de Cortázar	20
5.	Conclusiones	23
6.	Bibliografía	27

1. Introducción

El presente trabajo estudia los tópicos literarios de la mujer malvada y de la bruja en los cuentos “Bruja” (1944) y “Circe” (1951) de Julio Cortázar. Una de nuestras hipótesis iniciales es que el significado de dicho tema ha evolucionado ligado a una representación social muy concreta: la de todas aquellas mujeres que, ya sean nacidas en el imaginario o en la realidad, se han visto supuestamente asociadas con la naturaleza del mal o de la tentación. Mujeres que, en consecuencia, han sido perseguidas y castigadas por el mero hecho de no cumplir con los roles sociales —y domésticos— que se les han atribuido en épocas dispares.

En este aspecto, con el propósito de estudiar la representación de las mujeres vinculadas con la brujería, se han elegido los dos relatos escritos por Cortázar, siendo este un autor de controversia para la crítica feminista¹, acusado por algunas de reflejar nexos misóginos en parte de su compendio literario. Por ende, nace así la necesidad de cuestionarse si la posición del autor en las obras mencionadas podría haber partido de una posible reivindicación de calibre feminista —en forma de crítica social— o si, contrariamente, el escritor fue perpetuador de esas ideas heteropatriarcales, disfrazándolas de personajes ficticios en escenarios irrealizables.

Con respecto a lo primero [la crítica de género hecha a Cortázar], afirma Cédola: ‘Creo que Cortázar no se liberó de las determinaciones ancestrales de una cultura de sometimiento de la mujer, a pesar de sus esfuerzos por quebrantar las leyes de lo convencional.’ [...] En efecto, Cortázar no llegó a superar los esquemas de una sociedad machista que determinaron su concepto de la mujer, a pesar de sus ideas revolucionarias en el terreno político-social. (Filer en Ortiz, 2020: 21)

Tal y como se pretende demostrar, nuestra primera hipótesis sostiene que “Bruja” (1944) y “Circe” (1951) reflejan dos representaciones distintas del mismo concepto “bruja” y, por ende, nuestro objetivo fundamental es argumentar cómo el comportamiento que emerge en ambos casos es muy distinto: mientras que el personaje de una obra es víctima de su estado de Otredad —llegando su poder incluso a dominarla—, el de la otra aprovecha su condición del Otro para ejercer técnicas malvadas concienzudamente. A

¹ Para su desarrollo bibliográfico, v. apartado 3

raíz de este contraste, nuestra segunda hipótesis es que estas mujeres protagonistas podrían encarnar en ellas el camino de Dios en contraposición al camino del Diablo. Tanto es así que la dicotomía que presentan nos permite realizar un análisis contrastivo, entre otros, en relación con el rol —y maltrato— del motivo literario de la mujer malvada.

Con tal de llevar a cabo lo anterior, el proceso metodológico consistió en seleccionar a un autor canónico cuyas obras representaran a esa mujer perversa y fatal. Asimismo, la elección por parte de Cortázar del género fantástico y las polémicas que existen en torno a la figura del autor², fueron los incentivos principales para convertir “Bruja” (1944) y “Circe” (1951)³ en nuestros objetos de estudio: el primero, pues, como símbolo de la bruja prematura, y el segundo como imagen de esta ya consolidada. Considerando que nuestro enfoque reivindica nociones vinculadas con la estigmatización y los roles estereotipados en estas composiciones literarias, con una perspectiva de género, el siguiente marco teórico presenta algunas de sus teorías más relevantes: el sistema sexo/género, la pre-victimización de las mujeres y la influencia del capitalismo en el papel social de estas. Así pues, tras realizar una primera lectura de los cuentos, se hará una aproximación a estos a partir de las concepciones teóricas y bibliográficas escogidas: desde feminidad y brujería (Fernández, 2008), hasta el primer aquelarre de Cortázar (Andreu, 2019).

2. Marco teórico

2.1. *El sistema sexo/género*

En el presente trabajo de investigación, se hace referencia a términos como “mujer”, “patriarcado” o “género”. Por ello, en las siguientes páginas, se explica desde qué enfoque teórico remito a tales conceptos.

Hasta los años ‘60 y ‘70, esta distinción entre sexo y género venía supeditada por una sociedad en que la sexualidad estaba regulada de acuerdo con normas morales estrictas. La diferencia entre ambos conceptos se destaca, entonces, gracias a las segundas y terceras olas de feminismo: la noción de género como construcción y producto histórico aparece, así, a partir del momento en que empiezan a forjarse esas asociaciones que amenazan el determinismo biológico. He aquí cuando, entre estas décadas del siglo XX,

² Para mayor desarrollo, v. “¿Es misógino el compromiso social de Cortázar?”

³ En el presente trabajo, a pesar de que los años de publicación original sean 1944 y 1951, se han consultado las ediciones de 2001 y 2016, respectivamente, a las que se referirá de ahora en adelante.

se empieza a marcar la diferencia entre el sexo, comprendido como un conjunto de características biológicas y anatómicas, y el género, asociado a una construcción histórica y social que ha impuesto roles culturales de acuerdo con el primero —esto es, el sexo. En este marco de un sistema binario, más adelante, Teresa de Lauretis (1989: 7) brinda la definición de patriarcado, para explicar el contexto en que se producen las relaciones de poder entre los géneros, y Judith Butler propone el concepto de *performance* (2007: 112), para subrayar cómo los géneros se han visto inmersos en narraciones reguladoras y represivas. Butler, por lo tanto, en la línea teórica que se acaba de indicar, propone liberar la identidad de género de discursos impuestos desde la biología.

Tal y como argumenta Asunción Oliva Portolés (en Vidal, 2016), si bien el pensamiento feminista no es lineal ni homogéneo, a partir de esa década de los setenta del siglo XX se produjo, en esencia, un escenario de desafío a toda una serie de conceptos considerados cuasi inmutables hasta aquel entonces, siendo uno de estos el mismo concepto universal de “mujer” (2016: 459). Por otro lado, autoras como De Lauretis, en *La tecnología del género* (1989), han pronunciado que “esta mutua contención entre género y diferencia(s) sexual(es) necesita ser desatada y deconstruida” (1989: 8), que “el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales [...] y de discursos institucionalizados” (1989: 8). Ante esto, las consideraciones de la autora nos permiten sugerir que el género no es una propiedad de los cuerpos originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en dichos cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (1989: 10): no significa, sin embargo, que este no sea una realidad social, una construcción latente en el seno de nuestra cultura. Por lo tanto, el género es una representación, surgida de la propia tendencia de encasillar en términos sociales todo aquello que el ser humano no logra comprender del todo. No obstante, esto no quiere decir que el propio género no disponga de implicaciones concretas tanto sociales como subjetivas para la vida material de los individuos (De Lauretis, 1989: 8). Partiendo de esta premisa, Butler (2007) asegura que “el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo” (2007: 55). Esta noción se complementa con la perspectiva de De Lauretis cuando asegura que “lo que la sabiduría popular sabe, entonces, es que el género no es el sexo, un estado natural, sino [...] que pre-existe al individuo” (1989: 10).

2.2. La pre-victimización de las mujeres en sociedades patriarcales

En el *Diccionario de la Real Academia Española* (s.f.), la primera acepción del concepto de estigma se define como “marca o señal en el cuerpo” (s/p), seguida de “desdoro, afrenta, mala fama (s/p). Para autores como Goffman (en Barón, Coscone y Martínez, 2013), “el estigma se desarrolla en las interacciones sociales, cuando la identidad social actual de un individuo —sus atributos— no satisface las expectativas sociales” (840), en forma de etiquetas o asignaciones estereotipadas. Así, este estigma reduce al portador a un mero sujeto cuyo valor social se ve profundamente cuestionado y reducido (2013: 840), ocasionando así el surgimiento de otros elementos: la discriminación, el rechazo, la alteridad, la censura.

¿Quién crea, entonces, estos estigmas? Aquellas élites que, con cierta influencia económica, política o social, establecen unos discursos de atributos con valor negativo, los cuales se reproducirán en las masas y se extenderán a toda persona estigmatizada, consiguiendo su etiquetamiento social a partir de estas diferencias atributivas (2013: 840). En cuestiones de género, estas élites de poder convergen en la heteronormatividad, en ese conjunto de reglamentos socioculturales que sirven para construir una norma sexual a través de sexualidades idealizadas, por un lado, y denigradas, por el otro, en el caso de las que se alejen de la heterosexual—, basándose en el heterosexismo y el genderismo (2013: 843). Tal y como proponen los autores de *Estigma del sistema de género: aprendizaje de los modelos normativos, bullying y estrategias de resiliencia* (2013), la primera norma es la “asunción de que todas las personas son heterosexuales y que la heterosexualidad es más deseable que cualquier otra opción sexual” (844), mientras que la segunda comporta esa “creencia compartida de que solo hay y, contradictoriamente, solo debe haber dos géneros, y únicamente estos dos son naturales” (843). De tal forma, se insiste en que la identidad de género de una persona debe coincidir con su sexo biológico, con esos conceptos estrictamente definidos como masculinidad y feminidad, con esos roles de género que se les haya asignado. Todo esto comporta que, como establece Segato (2016), la mujer se vea introducida en un proceso social de pre-victimización del que no puede escapar:

Quienes dominan la escena son los hombres y no la víctima, cuyo papel es ser consumida para satisfacer la demanda del grupo de pares. Los interlocutores privilegiados en esta escena son los iguales, sean estos aliados o competidores: [...] los parientes subalternos —padres, hermanos,

amigos— de las víctimas. *Estas exigencias y formas de exhibicionismo son características del régimen patriarcal en un orden mafioso.* (41; las cursivas son mías)

En relación con estas últimas consideraciones, ¿se representa algún estigma en los cuentos de Cortázar? Si fuera así, pues, ¿qué sujetos son los aliados o competidores, y qué otros son las víctimas?

2.3. *Vínculos entre capitalismo y feminismo*

En reflexiones futuras, se hará referencia a términos como “esfera doméstica”, “esfera social” o “identidad”. Por ello, en las siguientes páginas, se explica desde qué enfoque teórico remito a tales conceptos.

Los cambios sociales a lo largo de épocas distintas implican un desajuste también en estas élites de poder existentes, en estas estructuras heteropatriarcales que posicionan a la mujer en un estigma en que su rol de género comporta que su identidad se resuma en ser productiva —para asegurar la economía del Estado— y reproductiva —para asegurar la supervivencia de la raza humana. Tal y como esclarece Hernández (2019), cuando una mujer asume esos roles patriarcales, “genera sentimientos de pertenencia, llegando a formar [estos roles] parte misma de la identidad, ofreciéndole al individuo un marco estable de expectativas predeterminadas a alcanzar, generando así una cierta sensación de sentido vital” (13).

Sin embargo, con la llegada de la época moderna, todas aquellas mujeres que trataron de romper con la identidad anterior —estereotipada, al servicio del hombre—, fueron vistas como “brujas”: en contra de la clase dominante, se negaron a transformar la actividad sexual femenina en un trabajo al servicio de los hombres y la procreación (Federici, 2010: 264), revalorizando así su papel social. De este modo, como afirma la autora: “si la caza medieval de brujas condenó la sexualidad femenina como fuente de todo mal, también fue el vehículo para llevar a cabo una reestructuración de la vida sexual que [...] criminalizaba cualquier actividad sexual que amenazara la procreación” (267). Asimismo, con tal de reivindicar la postura de esa nueva mujer, Federici establece que:

La explotación de las mujeres había tenido una función central en el proceso de acumulación capitalista, en la medida en que las mujeres han sido las productoras y reproductoras de la mercancía capitalista más esencial: *la fuerza de trabajo*. [...] De este modo, el diferencial de poder entre mujeres y hombres en la sociedad capitalista no podía atribuirse a la irrelevancia del trabajo doméstico para la acumulación capitalista —lo que

venía desmentida por las reglas estrictas que gobernaban las vidas de las mujeres [...]. Por el contrario, debía interpretarse como el efecto de *un sistema social de producción que no reconoce la producción y reproducción del trabajo como una actividad socio-económica y como una fuente de acumulación del capital* y, en cambio, *la mistifica como un recurso natural o un servicio personal*, al tiempo que saca provecho de la condición no-asalariada del trabajo involucrado. (16-17; las cursivas son mías)

Alcanzado este punto, resultaría significativo cuestionarse cómo las protagonistas femeninas en “Bruja” (2001) y “Circe” (2016) construyen su propia identidad: es decir, si esta corresponde con los roles impuestos por una sociedad patriarcal-capitalista, o si surge como una alternativa, alejada de la mistificación. Así pues, ¿son estas mujeres gobernadas en términos de producción-reproducción, o son individuos sociales genuinamente ingobernables?

3. ¿Es misógino el compromiso social de Cortázar?

Hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana y nosotros con ella.

(Cortázar en del Valle y Vázquez, 2001: 2)

Son muchos los críticos que han tratado de reflexionar sobre la lectura contemporánea del escritor argentino, estableciendo así dos extremos polarizados en torno a su figura: unos con carga negativa, y otros con positiva (Yslas, 2018: s/p). Algunos de ellos, sin embargo, han optado por habitar un terreno neutro: entre el rechazo y la aceptación, entre la devoción y el desprecio. No debería resultar sorprendente, pues, hallar una profunda diversidad de juicios sobre ella.

Del lado de allá. Están los sepultureros de Cortázar. Los odiadores. Los inquisidores. Los parricidas. [...] Gente que, era de esperarse, tampoco le perdona a Cortázar el haberse dejado cautivar por los cantos de sirena revolucionarios en Latinoamérica, y que mucho menos le perdonará que esta “mala conciencia ideológica” haya contaminado parte de su literatura. [...] **Del lado de acá.** Están los fans de Cortázar. [...] Del lado de acá, Cortázar es un guía espiritual, un mago, un compañero y, en los predios de la ideología izquierdosa, un camarada. (Yslas, 2018: s/p)

Algunos de estos críticos *del lado de acá* aseguran que, dada la tensión evidente nacida de los propios átomos de su escritura, uno de los propósitos fundamentales del autor debió ser testimoniar la complejidad del cuerpo social (del Valle y Vázquez, 2001),

profundizando así en cuestiones sobre la vulnerabilidad existencial del ser humano. Otros, asimismo, defienden que “Cortázar, por su parte, evidenciaba en estos textos su propia desazón por vivir en la Argentina peronista⁴ y, así como sus personajes, buscaban desesperadamente la forma de escapar. Sus textos primigenios son llamadas de auxilio, botellas al mar” (Barrios, 2020: 13). Como si la literatura fuera su refugio personal, donde era posible aislarse de un mundo cuya realidad no le reconfortaba, el escritor podría haber drenado su inconformidad a partir de mensajes distópicos e irónicos repletos de crítica social, sobrecargándolos de elementos fantásticos y monstruosos. Sobre esto último, resulta primordial realizar el siguiente apunte:

La palabra [utopía] significa ‘no lugar’ porque cuando los humanos imperfectos intentan la perfección —personal, política, económica y social— fallan. Por ello, *el reflejo sombrío de las utopías son las distopías, con sus experimentos sociales fallidos, regímenes políticos represivos y sistemas económicos autoritarios que resultan de poner en práctica los sueños utópicos.* (Shermer en Barrios, 2020: 2; las cursivas son mías)

Tal y como nacían las criaturas de Neruda⁵, podría parecer que las de Cortázar también provienen de la fecundación de los efectos de una sociedad envenenada, una sociedad en la que prevalece lo perverso sobre lo benévolo: en definitiva, una sociedad totalitaria y represiva controlada por un régimen. Este último aspecto, precisamente, está en especial sintonía con la realidad del autor: aquel Buenos Aires que, durante la segunda mitad del siglo XX, censuraba a todos esos intelectuales que transitasen un camino no conveniente para la política dominante. Ante esto, algunos de los aliados de Cortázar aseguran que este hizo uso de ese universo irónico de las ideas —es decir, imaginario— para representar un mundo cotidiano condensado, proyectando así una utopía de escape que se opusiera a la realidad social (Mumford en Barrios, 2020: 12). Por lo tanto, ese mundo ordinario quedó perturbado con el fin de constituir un “teatro de crueldad”, sometiendo así al espectador a un choque emocional que lo libera de pensamientos discursivos (Pavis en Salcedo, 2017: 276). Respecto a esta última cuestión, Goloboff argumenta lo siguiente:

⁴ Propiamente dicho del movimiento político argentino surgido a partir de Juan Domingo de Perón, a partir de mediados del siglo XX, muy parecido en su nacimiento al fascismo de la Italia de Mussolini. En décadas posteriores, acabó evolucionando hacia una vertiente mucho más neoliberal, hasta convertirse en el actual peronismo conservador.

⁵ “Mis criaturas nacen de un largo rechazo” (Neruda, 2000).

Para Cortázar, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión, sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado, los contornos de la realidad. Pero en ella caben, deben haber, los sueños, las fantasías, los desórdenes. (en Ledesma, 2009: 2)

Partiendo de esta premisa, podríamos hallar dos fuerzas opuestas en las ficciones de Cortázar: la versión realista y natural de los hechos narrativos, y la versión antinatural de esos mismos hechos (Alazraki en Torres, 2018: 125). Es esta dicotomía la que interfiere en los juicios de la crítica: ¿cómo se puede establecer la frontera entre lo real y lo irreal, entre el mundo exterior que se denuncia y aquel que corresponde a la propia visión del autor? Siendo lo fantástico un género cuyo objetivo, precisamente, es desestabilizar esos límites seguros, logrando así que nos cuestionemos nuestros sistemas de percepción de la realidad (Roas en Torres, 2018: 125), ¿qué Cortázar es el que pronuncia discursos interpretados con matices aparentemente misóginos? ¿El autor que visibiliza e indaga en comportamientos propios de una sociedad patriarcal o el sujeto cuya ideología es una consecuencia de esta, otorgando en lugar de denunciando?

He aquí el foco principal de la crítica perteneciente a ese extremo con carga negativa —a ese *lado de allá*—, aquellos que afirman que Cortázar no fue verdaderamente un insurrecto —como mínimo, no en términos feministas. Una vez alcanzado este punto, resulta primordial destacar el apunte que Gabriela Baby (en Quiroga, 2017) presenta sobre la importancia de recordar la brecha generacional que se entreabre a través de autor-lector:

La etapa de *Rayuela* es una etapa muy diferente de la actual, desde las reivindicaciones femeninas. El machismo funcionaba y nadie lo cuestionaba. Y la mujer estaba puesta en un lugar de pasiva, tontona, decorativa y Cortázar no fue revolucionario en esto. [...] En los 60, en los 70, en los 80 eso ni se veía, era obvio que te iban a chiflar en la calle si usabas minifalda y te lo tenían que bancar. (s/p)

Tal y como argumenta Baby, no debería resultar sorprendente descubrir que ciertos matices de las composiciones del escritor argentino nunca fueran cuestionados, en aquel entonces, por un público cuyo escenario social correspondía con ese mundo ficticio. Con “ciertos matices” nos referimos, por ejemplo, a aquellos triángulos del conflicto amoroso en que la mujer ocupa tanto el vértice como el centro en la disputa masculina por su posesión (del Valle y Vázquez, 2001: 4), a aquellas cualidades que alejan a esos personajes femeninos de la realidad cotidiana, convirtiéndolas así en hijas de la *Femme*

*Enfant Surrealista*⁶ (Hernández en Puleo, 1990: 73), o a aquellas representaciones de estas en la intimidad, en contextos como un sótano, un laberinto o, en definitiva, cualquier espacio bien delimitado que implique cierta interioridad (Durand en Puleo, 1990: 75). Surge, así, una proyección de personajes femeninos que permanecen aislados e incomunicados (Valle y Vázquez, 2001: 4), cuya imagen se construirá a través del hombre protagonista —sería el caso de Mario o los novios muertos en ‘Bruja’, por ejemplo, tal y como se argumentará en breve. Una proyección que, en la medida en la que nos concierne, siempre ha considerado la brujería como una labor especialmente femenina: así lo ejemplifica Emma Bohórquez cuando menciona “desde las malvadas brujas de los cuentos de hadas hasta las brujas memorables como Circe, Medea, Fata Morgana, la Sibila de Cumas y Celestina” (2015: 19). En Cortázar, a mi parecer, esta proyección funcionaría de la siguiente manera:

Si bien en su obra encontramos vampiros, brujas, fantasmas y seres mitológicos, *los entes monstruosos de Cortázar no son necesariamente deformes, feos o repugnantes; sino cotidianos*: caminan a nuestro lado, se visten como nosotros, nos hablan, nos sonríen, nos acechan. Pero son poderosos y nos infunden temor. (Barrios, 2020: 8; las cursivas son mías)

Ahora bien, ¿son hermanas monocigóticas esas brujas de las narrativas del escritor argentino, o son gestadas en embriones distintos, adoptando así características diferenciales? Ante este interrogante, críticos como Patricio Goyalde (s.f.) han razonado que:

Delia, la protagonista de Circe, adquiere una mayor dimensión literaria si tomamos en cuenta que es la primera representación, en su época de escritor maduro, de la mujer maléfica, un tipo que tiene antecedentes en [...] sobre todo, Bruja. [...] En este último cuento, deudor de la literatura gótica, la protagonista principal, Paula, presenta algunas similitudes con Delia-Circe: toca el piano, la aparición de unos bombones son una muestra de su magia y se establece un vínculo entre el deseo del dulce y la sumisión de un hombre. (116-117; las cursivas son mías)

Si recordamos que uno de nuestros objetivos principales era argumentar cómo el comportamiento que se observa en las dos protagonistas es desemejante, a pesar de los rasgos vinculares que se puedan hallar en ambas, resulta fundamental profundizar en aquello que constituye el motivo de esa desigualdad. Previo a nuestro análisis, pues, cabe

⁶ Tal y como lo describe Hernández, esa *Femme Enfant surrealista* es “Ignorante, espontánea, incapaz de pensamiento abstracto, posee una ‘inocencia deliciosa’. Es tierna, original. [...] Su sola presencia es una crítica a las escalas de valor de la sociedad occidental”. (p. 74)

recordar las aportaciones de algunos críticos que han tratado de indagar en la naturaleza sensible de estos personajes femeninos. Según Cuccarese (2018), “Paula sabe que los bienes y los lujos materiales surgidos de la nada [...] despiertan las miradas indiscretas y los malos comentarios” (2). Después de esto, añade

La gente del pueblo comienza a sospechar de una doble vida. Y no se equivoca en pensar así; *todos saben que las brujas siempre estuvieron relacionadas con el sexo y la locura, que sus poderes paranormales nacieron del encuentro carnal con el demonio, la magia negra y las fuerzas del mal.* (2; las cursivas son mías)

Siguiendo un hilo argumental afín, Houvenaghel y Monballieu (2011) postulan que Delia es una mujer víctima del aislamiento social, a la que se le suele evitar porque los demás le temen, porque está asociada a viles historias que circulan libremente (385). Asimismo, añaden “el poder sugerente de los rumores que circulan entre la gente y el de las descripciones subjetivas e influenciadas por el miedo del narrador reemplazan el verdadero carácter mágico de la mujer [...] que caracterizaba el mito de Circe” (385).

Una vez establecidos estos principios, ¿qué reproducción de la tradición de la *femme fatale* construye Cortázar en “Bruja” y “Circe”? ¿Qué posición ocupan estas mujeres en la trama, y de qué manera perpetúa el autor el arquetipo de la mujer mortífera?

4. Las genealogías de las brujerías: El caso de “Bruja” (1944) y “Circe” (1951)

4.1. De “hechicera” a “bruja”

What else is woman but a foe to friendship, an unescapable punishment, a necessary evil, a natural temptation, a desirable calamity, a domestic danger, a delectable detriment, an evil of nature, painted with fair colours!

(Kramer y Sprenger, 2002: 100)

La implícita vinculación entre mujeres y brujería ha sobrevivido inmune sobre los pilares de nuestra historia durante siglos, adaptándose a épocas tanto extintas como emergentes. Por ende, este concepto de mujer bella que, maliciosamente, encanta a un hombre para que se subordine a ella se nutre del propio seno cultural de sociedades previas a nuestra era contemporánea. Sociedades que, sometidas a constantes evoluciones —de pensamiento, de valores—, nos dificultan la tarea de descubrir un origen concreto de este arquetipo de “mujer mortífera”.

Si nos trasladásemos a la Antigüedad clásica, el concepto de hechicería al que nos referimos yacería profundamente arraigado a la fe, en tanto que el pensamiento mágico opera también en el campo del deseo y de la voluntad (Caro Baroja en Carranco, 2020: 4). Si la religión actúa como uno de los instrumentos de control más sofisticados, a la hora de someter la mente humana a ideas de acatamiento y sumisión (2020: 4), no debería resultar sorprendente hallar el uso justificado de esa magia por parte de los discípulos de Dios: son, por lo tanto, disciplinas útiles para un mismo fin —este es, la subordinación del pueblo a la doctrina divina. Tanto es así que, todavía, no habría una asociación negativa ligada al término “bruja”, ni siquiera una posible perspectiva de género en torno a su utilización: podríamos hallar profesionales que, ya fueran sacerdotes o médicos, practicaron esta magia oscura para lograr diferentes propósitos (Carranco, 2020: 4).

Algunos de estos, en concreto, consistían en realizar hechizos de amor, conjuros que invocasen fenómenos naturales o la metamorfosis de un sujeto enfermo. Así, estas prácticas implicaban dominar el arte de los venenos, de las hierbas o de los perfumes (Carranco, 2020: 5), y pronto comenzaron a verse asociadas a la figura de la mujer. Aquí, es cuando surge el concepto de hechicera, profundamente alejado de la connotación de “bruja”. Blazquez (2011) así se refiere a este último:

Los estudios sobre la persecución europea de la brujería muestran la existencia de *dos conceptos de bruja*: el de la hechicera y el de la bruja propiamente dicha. La primera era la mujer curandera y sabia con el poder también de hacer un maleficio. Además de sanar, podía causar daños a las personas en su cuerpo o en sus bienes, ocasionar enfermedades, e incluso la muerte de personas y animales. [...] Todo mediante el uso de hierbas y rituales, por un don innato y recursos mágicos. [...] Su fin era práctico, inmediato y material: curar, enfermar, atraer la buena suerte, enemistar o enamorar. *Ésta era la magia llamada baja y fue la magia perseguida*. En cambio, la magia alta, que incluía la astrología, la alquimia y en un primer momento la nigromancia, era una *magia culta*. Tenía un fuerte respaldo teórico filosófico y eran las élites, como los clérigos y los médicos, las que la practicaban. Su fin era espiritual: el conocimiento de Dios. [...] Esta magia, que luego daría lugar a la ciencia moderna, no fue perseguida. (16-17; las cursivas son mías)

Sin embargo, esa brecha entre ambos términos se profundiza, aún más, a principios del período renacentista, cuando el concepto de hechicera empieza a estar vinculado con un conjunto de ideas mágicas que se encuentran dispersas, pero el de brujería remite a una demonología (Bravo en Carranco, 2020: 6), a la idea teológica de un posible pacto con el Diablo (Blazquez, 2011: 17). He aquí cuando, esas hechiceras que realizaban prácticas de la magia “baja” en la Antigüedad Clásica, son consideradas brujas: ya no son ejecutoras

de una disciplina lícita, sino que se convierten en sujetos peligrosos que podrían atreverse a atentar contra las instituciones político-religiosas, en la imagen invertida del buen cristiano dócil (Bravo en Carranco, 2020: 5). Ahora, ese componente religioso, que solía ser tan partidario de las prácticas brujeriles, inicia una caza activa contra todo sujeto que se aleje del camino de Dios: aparece, pues, una nueva concepción cristiana que divide al mundo entre aquellos que son siervos de Dios y aquellos que, alejados de ese camino virginal, no lo son. Por consiguiente, nace un proceso de reforma social, de cambios sociológicos: las capas superiores de la Iglesia católica condenan esa magia “baja” en un intento de purificar la religiosidad popular de las supersticiones (Blazquez, 2011: 20), la legislación civil implanta una política punitiva contra todos aquellos fieles del Diablo y legitima su pertinente tortura o ejecución (22), y el pensamiento mágico se ve sustituido por cierto empirismo científico. Con publicaciones de tratados demonológicos como el *Malleus Malleficarum* (Kramer y Sprenger, 2002), entre otros, cada una de estas ideas logran una ejecución social al establecer definiciones como las ilustradas a continuación:

La hechicera se convierte en bruja al agregársele ciertos elementos. El primero, el *sabbat* o aquelarre, las asambleas de brujas en el campo, donde se burlan de los ritos cristianos, adoran al Demonio y se unen carnalmente con él y con otros de sus seguidores. Segundo, el pacto con el Diablo [...] El pacto hace que la bruja deje de ser una hechicera. [...] Ya no es esa mujer que sabe cómo curar, que conoce las hierbas y sus propiedades, que puede atender los partos y la sexualidad femenina. Se convierte en una sirviente, una criada, del Diablo. [...] [Según el *Malleus Malleficarum*], la maldad es algo propio de las mujeres. [...] Son más supersticiosas que los hombres, crédulas, de mente débil e impresionables. (Carranco, 2020: 7)

Testimonios semejantes a estos, como debe suponerse, lograron otorgar justificación inmediata a todas aquellas injustas acusaciones de herejía, pero todavía cumplen, incluso hoy en día, su función social: la representación literaria que se hace de estas brujas tiende a ser negativa, sin importar los siglos que nos separen de esa época que fuera la Contrarreforma.

Alcanzado este punto de inflexión, sería interesante cuestionarse qué perspectiva adopta Cortázar en ‘Bruja’ (2006) y ‘Circe’ (2011). ¿Son las protagonistas femeninas de Cortázar, por ende, la misma representación del concepto de “bruja” en su sentido diabólico o son una transformación del término alejado de ese componente maléfico?

4.1. Paula como símbolo de María: la noble hechicera de Cortázar

Entonces María dijo:
He aquí la sierva del Señor;

(San Lucas, 1: 38)

Con el fin de facilitar la comprensión del siguiente apartado, se presenta un breve argumento del relato “Bruja” (2001): Paula, una joven bruja de pueblo, vive derrotada por una violenta infelicidad. En un ambiente solitario y silencioso, esta se siente profundamente triste y melancólica al ser víctima de su propia condición de hechicera y objeto de las miradas, los susurros y los rechazos del resto de pueblerinos. Con tal de lograr superar su situación, se propone crear, con su magia, cada uno de los objetos de sus deseos: bombones, una casa, una muñeca humana, un hombre al que amar... Sin embargo, nada de esto satisface sus anhelos y, cansada de vivir insatisfecha, se deja vencer al final del cuento, mientras cada una de sus invenciones desaparecen con ella, inexistentes.

Con un diminutivo de cierto carácter afectivo, Cortázar inicia el retrato de esta joven bruja: “Paulina tiene [...] la necesidad imperiosa de *aprehender todo lo que sus sentidos puedan alcanzar* al instante” (2001: 181; las cursivas son mías). Así pues, lejos de esa concepción de “bruja” vinculada al arquetipo de “mujer maléfica”, el autor nos presenta un personaje fantasmagórico que, si bien debería parecer monstruoso dada su posible sobrenaturalidad, nos sorprende por su cotidianidad: Paula es una muchacha intuitiva que adquiere conocimientos a partir de la experiencia del mundo —esto es, de la disciplina— sin recurrir a ningún pacto con Satán. Paula es, en igual forma, una niña que invoca una mosca en su sopa para evitar tomarla (2001: 182): hasta ahí llegan, pues, sus creaciones de animales diabólicos, viciosos o crueles, tan propios de la brujería (Vax en Torres, 2018: 124). Por lo tanto, la primera caracterización que el lector percibe de ella no presenta tendencia alguna hacia ese universo del mal, hacia esa inclinación perversa inherente en la “mujer bruja”. Partiendo de esta premisa, ¿podríamos considerar que Paula sea, en cierto modo, una representación desemejante del arquetipo?

Tal y como sugiere Caro (2015), “El mundo de la magia maléfica [...] es el mundo del deseo. [...] Las grandes figuras de hechiceras de la tragedia griega se nos presentan como dominadas por una pasión fiera” (40). El mundo de Paula, sin embargo, la inhabilita

hasta convertirla en una bruja reprimida, una bruja impulsada a “correr, marcharse, cambiar de vida” (2001: 181). Los deseos que puede satisfacer o las pasiones fieras que puede sentir no van más allá de unos antojos nacidos de su propia glotonería (2001: 181), antojos de sujetos que le brinden ese amor del que carece (2001: 185). Estas necesidades son, pues, propias a la naturaleza del ser humano, no de un monstruo grotesco invocado para sembrar el caos, para invadir el mundo de destrucción: Paula podría ser cualquier individuo en el cosmos, goce de la condición de brujo o no.

Como puede inferirse, este binomio entre cotidianidad-fantasía, entre monstruoso-ordinario, es uno de los rasgos que nos lleva a reflexionar sobre su verdadera esencia: una muchacha con un poder único que no es consumido, que se emplea para asuntos triviales. Tal y como presenta Roas: “[...] El objetivo [...] va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (en Torres, 2018: 125). ¿Qué límites trata de desestabilizar una figura como Paula, entonces, que no parece pertenecer a esa “mujer malvada” propia de la época renacentista? Aquí, la respuesta a este interrogante recae en el surgimiento de uno nuevo: ¿Si la culpa de Paula es conseguir aquello que anhela, mediante actos escasamente honestos, con mayor o menor esfuerzo, no seríamos practicantes de brujería cada uno de nosotros? ¿Dónde quedaría, por lo tanto, el límite de lo monstruoso en la cotidianidad, si el mayor monstruo somos nosotros mismos?

Siendo este su primer avatar de bruja como protagonista fantástica, Cortázar la sitúa en un contexto que responde a una realidad histórico-social: uno en el que “nadie cree en las brujas, pero si descubren una la matan” (2001: 182). Un contexto que, como bien se ha reflexionado anteriormente, constituyó un punto de inflexión en la época de la Contrarreforma: el camino de Dios era el único posible, y todos los que se alejasen de él serían sentenciados.

¿Cómo se sostiene, por lo tanto, que una figura, cuya existencia no consta de evidencia empírica, despierte en los mortales ese profundo sentido de peligro, de amenaza? Paula no es más que una mujer de naturaleza “buena” (2001: 181) que se considera “estúpida” (2001: 181) por soñar una vida diferente, que “desdeñe pretendientes regulares” (2001: 181) en lugar de seducirlos con sus embrujos, que “se somete al espacio de su casa como suficiente dimensión en vida” (2001: 181), y que “sonríe ante su horrible ansiedad de fuga” (2001: 182): Paula es, en cualquier caso,

víctima de la tradición patriarcal que inventó ese concepto de “bruja”, de esa connotación que, como ya se ha mencionado anteriormente, se aleja de la figura de la hechicera, alcanzando así la esfera del maleficio. Ese es, por consiguiente, su delito: ser percibida como un sujeto peligroso para la estabilidad del orden social, para la armonía de un mundo pensado por y para *ellos* —esto es, los varones—, en el que no tiene cabida una mujer más poderosa que ningún hombre.

¿Es Paula, sin embargo, maléfica? Lo cierto es que esta encarna, en sus atributos, la figura de una *femme enfant surrealista* que es tierna, que posee una “inocencia deliciosa”, un mero ser que se abandona al azar (Puleo, 1990: 73): se conforma con sentir miedo (2001: 182), con vivir en un pueblo en el que no se puede adaptar (2001: 182), con temerse a ella misma y a los demás (2001: 182), y con estar sola (2001: 183). Se conforma, asimismo, con rezar por su único crimen de bruja cuando, cayendo ante su máxima tentación, le arrebató la vida a la muñeca que inventó para hacerle compañía: rezar porque, verdaderamente, destruir su propia creación resulta similar a sacrificar a un hijo, por lo que ya no es solo bruja, sino que también es mala madre —y sus poderes no solo crean vida, sino que también la arrebatan (Cuccarese, 2018: 2). Ante esto, el narrador declara lo siguiente:

Paula reza diariamente en la iglesia del pueblo. *Reza por sí, por su horrendo crimen. Reza por haber matado un ser humano. ¿Era un ser humano? Sí lo era, sí lo era. Cómo pudo ella dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñecas de infancia. [...] Una mujer, una mujer que su extravío acababa de crear. Y entonces la mató. Le fue preciso borrar la obra que fatalmente sería descubierta y atraería sobre ella el nombre y el castigo de las brujas.* (2001: 183-184; las cursivas son mías)

Tanto es su miedo a su propia condición de bruja —y a las represalias sociales que esta puede brindarle— que, incluso, se conforma con vivir en espacios interiores, alejados de la civilización tanto como le es posible, cayendo así rendida en los brazos de la alteridad. En relación con esto, Durand expresa que:

Observamos que, en la tradición mitológica y en la literatura, a esta mujer mágica y redentora se hallan asociadas representaciones de la intimidad tales como el sótano, el laberinto, el *mandala*, la ciudad como espacio cerrado y, en general, todo espacio bien delimitado que implique una cierta interioridad. (en Puleo, 1990: 75).

Dicha interioridad se ve reflejada en declaraciones tales como: “está sola en casa” (2001: 183), “Paula vive sola en casa” (2001: 183), “vivir es triste en una casa sola” (2001: 184),

o “Paula no se aleja nunca de su residencia” (2001: 184). Declaraciones que, con frecuencia, van acompañadas de “Paula ha guardado en el vasto cofre de sus muchos silencios una íntima seguridad” (2001: 182), “no tuvo el valor de huir” (2001: 184), “la vigilaban, la seguían” (2001: 185) o “irse del pueblo hubiera concluido con todo; eso, y ser valiente: los imposibles” (2001: 185). Tal y como podemos observar, se presenta aquí un inconsciente reprimido que no halla liberación alguna en la sociedad, cuyo único sentimiento de seguridad habita en la individualidad: los deseos y los anhelos de Paula quedan reducidos a su interrelación del “yo” con el “Otro”, a la condición de ese “Otro”, y a los cuestionamientos del “yo” en función del “Otro” (Torres, 2018: 133). ¿Quién es ese Otro, pues? Tanto las “mujeres que retardan con charlas su vuelta de misa [...] y la contemplan [a Paula] insidiosas en su furtivo camino solitario” (2001: 183), como aquellos hombres que “la quisieron, la buscaron, ella les sonrió al rechazarlos” (2001: 182). Son, en definitiva, cada uno de los sujetos que perpetúan sus miedos con esas miradas y comentarios que cosechan esa alteridad, cada uno de los individuos que causan que Paula se sienta tal que

Quisiera algo, no sabe qué. Quisiera no tener miedo, evadirse. [...] *Pero su razón le dice que, mientras se lleve a sí misma consigo el miedo, ahogará su felicidad en todas partes. [...] Quedarse, entonces, y ser pasablemente dichosa. [...] Ahora que ella puede., que lo puede todo. Dueña del mundo, si solamente se animara a... Pero el miedo y la timidez le cierran la garganta. Bruja, bruja. Para las brujas, el infierno.* (2001: 184; cursiva del original)

Privada del sentimiento de comunidad, constituyendo así un sujeto único que no pertenece a una colectividad, ¿en qué lugar quedan aquellos supuestos aquelarres tan típicos de las brujas, donde cantan e invocan al Diablo? Lo cierto es que Paula vive incapaz de superar esa soledad, de abandonar su condición de Otro, de exponerse a una esfera pública que persigue sentenciarla. Ante esto, surge en ella la necesidad de ser querida por un hombre (2001: 186): un hombre que no pertenezca a ese “yo”, sino que nazca del propio “Otro”, de su espíritu de bruja. Similar a cómo le dio vida a esa muñeca para sentirse madre, Paula desarrolla el instinto de ser esposa: así crea a Esteban, el hombre que logra que esta abandone su tristeza (2001: 186). Así pues, imitando al Señor todopoderoso que creó al hombre, Paula se convierte en la Madre omnipotente (Cuccarese, 2018: 3). Sin embargo, esta no puede evitar sentir un cansancio que la consume, un cansancio que le causa “comprender, sin palabras, la tremenda fatiga de Dios” (2001: 186). Un cansancio del que solo puede deshacerse mediante la huida

definitiva: la muerte causada por una insatisfacción infinita, en un mundo utópico originado a partir de sus propios deseos y sueños. Su muerte es, por ende, una manera de liberarse de esa felicidad inalcanzable, de esa magia que la ha convertido en dueña y esclava, en libre y cautiva.

Tras considerar cada una de estas reflexiones, ¿existe genuinamente un ápice de maldad en Paula, representando así el arquetipo de “mujer maléfica”? Lo cierto es que su poder está situado en un eslabón superior a la mera existencia mortal, que su control de la vida y la muerte provoca que pertenezca a ese grupo de hechiceras de magia baja que podían causar daños en los cuerpos de las personas, hasta incluso lograr la muerte. Sin embargo, no existe, en su naturaleza, tendencia alguna hacia el mundo del mal o de la tentación, por lo que catalogarla como “bruja” podría ser, a mi parecer, hacer un errado uso del término: Paula no representa ninguno de los elementos asociados a este concepto, ni el aquelarre ni el propio pacto con el Diablo. Que Cortázar decida, cuando trabaja en la composición de ‘Bruja’ (2001) asociar ese atributo a este personaje femenino despierta aquí dos incógnitas: ¿qué amenaza representa Paula para el narrador, para la sociedad o para el lector? ¿Por qué se percibe cierta perversidad en su carácter?

4.2. *Diana como símbolo de Eva: la peligrosa bruja de Cortázar*

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand.
But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled;
and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet
and saw the dead white faces that welcomed me in the pit.

(Rossetti en Cortázar, 2016: 1)

En honor a la Circe homérica, Cortázar representa en Delia Maraña el arquetipo de la “mujer maléfica”: esta es, en “Circe” (2016), una fémina que, habilidosa en el mundo de la creación de bombones, es perseguida por el recuerdo de un pasado incierto. Tanto es así, que se construye una imagen de ella vinculada con el crimen de la muerte: todas sus parejas anteriores han fallecido trágicamente, lo cual causa que broten rumores de todo tipo en torno a su figura, inclusive en el seno de su propia familia. Su novio actual, Mario, parece desatender todas estas ficciones y, encantado por los deliciosos manjares de Delia, le propone matrimonio: he aquí cuando, deleitado por un último bombón mortífero, Mario

descubre la tendencia brujeril de su futura esposa, y osa sentenciar su vida asfixiándola, deteniéndose antes de provocar su fallecimiento.

Si rememoramos la predisposición del imaginario medieval —aquel que ajusticiaba y trataba de enmendar todas las “brujas” consideradas una amenaza para el orden político-social— el símbolo que representa un personaje como Delia Maraña supone un punto de inflexión respecto al retrato de protagonistas como Paula. Ahora, nuestra “mujer maléfica” es decidida, poderosa, oscura; es, en cualquier caso, el arquetipo de bruja de esa magia baja, esa que, como logra Maraña, teje telas de araña para atrapar a sus próximas víctimas. Tal y como la caracteriza el narrador, Delia “ríe adentro, un poco malvadamente” (2016: 2), “sonreía como burlándose” (2016: 5) y, al fallecer Rolo, su primer novio, “se quedó adentro, *raro* que no se despidieran en la misma puerta” (2016: 3; las cursivas son mías).

Cortázar logra construir este carácter monstruoso, entonces, a partir de la ordinariéz: el carácter desagradable de Delia no es perceptible en su estética, sino en su componente social. Si, cuando surge esa ruptura entre los conceptos de hechicería y brujería, el discurso patriarcal se vincula al camino de Dios en tanto que la feminidad se establece como el deseo de alcanzar la maternidad y la sumisión marital, Delia constituye lo opuesto: si Paula fue María, por sus aspiraciones como madre y esposa, ahora Delia es Eva, esa mujer que llevó a la humanidad al pecado a causa de sus anhelos egoístas. Ocasionado por tal inclinación, su deformación germina de esa tendencia a la nocturnidad, a la sexualidad, a los conocimientos de alquimia: la imagen denigratoria y deformada de Delia brota de su desvinculación con la esfera doméstica —y los roles patriarcales nutridos en esta—, aproximándola así al ámbito de la disciplina, de la *femme fatale*⁷. En esencia, es una mujer “tan rubia sobre el luto” (2016: 3), perseguida por “un gato que la seguía, no se sabía si por cariño o dominación” (2016: 3), rehuida por “un perro que se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo” (2016: 3). Así, es una mujer asociada a animales diabólicos contemplados como asquerosos o crueles, ya que “Delia había jugado con arañas cuando chiquita” (2016: 3) y “cucarachas huían por las baldosas [de su cocina]” (2016: 8). A raíz de esto, Vázquez declara que:

⁷ Se refiere al estereotipo en honor a todas aquellas mujeres percibidas como mortíferas, misteriosas, independientes, atrevidas y cautivadoras: por todo esto, son consideradas también peligrosas por el conjunto social misógino.

Esto tiene cierta tendencia artística y literaria de presentarla como lo que hoy día conocemos como *femme fatale*, [...] como una mujer astuta y con numerosos conocimientos. [...] Ella es el arquetipo de bruja enamorada, conquistada por la fuerte sexualidad de Odiseo, que parece haberse desplazado hacia un ámbito donde puede combinar sus diferentes condiciones con la de ser sobrenatural, una bruja con amplios [...] conjuros de diferente tipo. Se le asocia con diferentes penas amorosas, siendo dominada por una fiera pasión que conduce sus actos. (2020: 64)

A causa de esto, nuestra protagonista es víctima de un estado de Otredad que “ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados” (2016: 2), evidenciado en declaraciones tal que “todos hablaban de Delia Maraña con un resto de pudor” (2016: 2) o “Delia callaba protegida por ese acuerdo precavido e incondicional” (2016: 4). Por consiguiente, esta marginación causa que “Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa” (2016: 3), o que este considere que “Delia se acercaría cuando volviera al gris”, cuando se alejase del negro —es decir, cuando cesase en sus prácticas como urdidora del mal.

Su condición de mujer aislada contribuye, pues, a su carácter mágico: ambos provienen del miedo irracional a lo desconocido, de las historias supuestamente verídicas que circulan, pero sin respaldo de ningún testimonio concreto. Esto, a su vez, se pronuncia en las descripciones del narrador que realzan ese sentimiento de sospecha, de incertidumbre: “Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia” (2016: 5), o “[Delia era] demasiado lenta en sus gestos” (2016: 1). Así pues, parece que el mundo exterior, oxigenado, rescata a Mario del ambiente encantado y corrompido forjado por los encantos de Delia (Salcedo, 2017: 286) cuando, alcanzando la consumación argumental, este descubre el deseo perverso y la astucia corrompida de la bruja: son esos bombones, precisamente, los que disimulan un elemento maléfico que se relaciona con lo bestial (Houvenaghel y Monballieu, 2011: 384), con esas cucarachas muertas que son un desdoblamiento de Delia, una metamorfosis del yo, una ruptura de su individualidad en que su espíritu se libera de la materia de su cuerpo para adoptar uno distinto (Ledesma, 2009: 3).

Sin embargo, si el narrador proyecta su propia subjetividad sobre el texto, influenciado por los presentimientos y los prejuicios sociales que recaen sobre la figura de la protagonista, ¿cuánta confianza debe el lector depositar en sus palabras? Considerando que el pasado de la protagonista carece de indicio alguno que sirva para situar a la mujer como asesina de Rolo, que “tenía miedo por el corazón” (2016: 6), o de

Héctor, que “murió solo, [...], a las cinco horas de haber salido de casa de Delia” (2016: 3), ¿qué coincidencias son las que permiten que un juicio de tal calibre castigue la vida de Delia? ¿No sería esto, pues, similar a los juicios insostenibles que reivindicaron la quema de brujas? ¿Con qué derecho puede Mario concluir su aparición en escena como un héroe, mientras la mujer yace tendida después de ser asfixiada? ¿Con qué objetivo proyecta así el narrador el final de Delia? ¿Se pretendería, una vez más, castigar a esa mujer percibida como una amenaza por su naturaleza malvada, en este universo ficcional? Sin embargo, ¿qué tipo de amenaza sería, en este contexto literario, Delia?

5. Conclusiones

Tras el análisis profundo de las genealogías de brujas, no debería resultar ningún misterio descubrir que el significado de este término ha evolucionado hasta constituir, hoy en día, un sentido ubicado en un cruce entre el camino del estigma y el de la reivindicación. Como bien sabemos, la herencia de las injustas persecuciones y castigos promovidos durante la prematura época renacentista, y la imagen de “mujer maléfica” que brotó a partir de tratados de demonología como el *Malleus Maleficarum*, dieron vida a un germen que todavía se nutre en las raíces profundas de nuestra sociedad: el germen causante de que todas las mujeres similares a Diana o Paula sean percibidas como sujetos peligrosos, amenazantes, malvados. Así lo expresa Carranco (2020), cuando afirma que:

Nos hemos encontrado con concepciones de las brujas y las mujeres que han sido construidas por alguien más. Son las élites religiosas, los inquisidores con manuales, los juzgados civiles, los que toman la palabra para darles forma, para resaltar ciertos rasgos, ocultar y crear otros. Así, al no estar definidas por un discurso propio, se convierten en el enemigo, y por ello son siempre marginales. (8)

Aquello que se ha perseguido siempre, pues, no fue la magia —válida si pertenecía a la clase alta, y respetada si la cultivaban hombres—, ni tampoco fueron las mujeres —siempre que estas víctimas permaneciesen arraigadas al rol de género que les imponía una sociedad patriarcal—, sino la magia de las mujeres: esto es, todas las que trataron de resistir las imposiciones de un estado capitalista que ansiaba convertirlas en un recurso económico, que lucharon para oponerse a unos roles de género que las amordazaban, que no se conformaron con ser controladas por Otros. Aquellas que, en definitiva, trataron de alzar su voz en honor a todas las que permanecían mudas, silenciadas, asfixiadas: es, justamente, a partir del siglo XX cuando este concepto de “mujer maléfica” se convierte en un símbolo de reivindicación.

Dicha reivindicación la hallamos en algunas de las protagonistas de Cortázar: mujeres que, ocupando el lugar central de triángulos cuyos vértices pertenecen a los hombres, viven en una sociedad repleta de desprecio, de muerte, de anhelos insatisfechos. Esto se debe, esencialmente, a la imagen que se proyecta de ellas: son retratos de cuerpos femeninos en que los prejuicios de género —concretamente, vinculados a la tradición bruñeril— las convierten en el Otro, las sumergen en el mundo de la alteridad. Si retomamos este último apunte, nuestra primera hipótesis sostenía que tanto Paula como Delia reflejan dos representaciones distintas del mismo concepto “bruja”.

La primera sería, pues, esa mujer que no supone una amenaza ni para el estado capitalista —rememoremos, aquí, sus instintos maternales—, ni para los roles de género patriarcales: se recluye en la intimidad de su hogar, es devota a la Iglesia y su propio poder la autodestruye, inhabilitándola así de causar daño alguno a la base del sistema heterosexista y genderista. Sin embargo, la segunda, Delia, se asemeja a esas primeras voces enunciativas del discurso feminista revolucionario, ya que esta bruja marginada abandona su estado de Otredad, convirtiéndose en el sujeto agente de su propia lucha: ahora, es la mujer la que se autodenomina “bruja” para definirse a ella misma, ejecutando sus hechizos sin subordinarse. Así, Delia resignificaría este símbolo para autoconstruirse, ya no silenciada ni invisible, sino como un ente que ostenta el poder (Carranco, 2020: 10), que podría hacer uso de este para luchar por un estado justo e igualitario. Partiendo de esta premisa, pareciera que Delia abraza su oscuridad y su magia, sin recogerse en las paredes de lo íntimo: a diferencia de Paula, la bruja primitiva, Delia se muestra por las calles, ignorando las miradas y las palabras de aquellos que la juzgan.

He aquí cuando nuestra segunda hipótesis, que presuponía que ambas mujeres representan caminos distintos, se comprueba. En el caso de Paula, su malicia habita en el potencial inminente de su poder, pero este no se ve consumido para fines maléficis o inmorales: de hecho, su inocencia y sensibilidad la posicionarían próxima a Dios. En cuanto a Delia, sin embargo, esa amenaza sí incomoda al “Yo”, ya que pone en riesgo el orden patriarcal: por ello, se le percibe como diabólica, como una hija de Satán. Esto implica, por ende, que ambas sean entendidas como mujeres malvadas, pero que la segunda constituya la verdadera mujer mortífera: esa cuya existencia, en el sentido perverso del término, despierta en los mortales un profundo sentido de peligro. Así pues, tras cumplir con nuestro objetivo principal —este es, establecer cómo se sustenta la imagen de la mujer maléfica—, podríamos afirmar que la naturaleza de Paula remite a la

esencia de aquellas hechiceras de la Antigüedad Clásica, mientras que Delia reflejaría esa “magia baja” de época renacentista, activamente perseguida y castigada.

Esta concepción —la mujer como causante de las tragedias del mundo— se representa en un autor canónico como Cortázar gracias a la ironía, al juego entre universo ficticio y realidad. Si bien jamás conoceremos la verdadera intencionalidad del escritor, este ha pronunciado, en numerosas ocasiones, que “llegó el día en que, frente a una injusticia cualquiera, [...] yo tuve la necesidad de sentarme a la máquina y escribir” (en Prego, 2019: s/p). A su vez, ha llegado a articular que “me sentí obligado a no quedarme callado. [...] Eso, en el fondo, es lo que termina por llamarse compromiso” (2019: s/p), o “Las revoluciones parecen conllevar una tendencia a la estratificación. [...] En sus formas iniciales, [...] dinámicas, lúdicas. [...] Después de esta primera etapa, las revoluciones se institucionalizan” (2019: s/p). Esto implica, en definitiva, que “Bruja” (2001) y “Circe” (2016) puedan ser entendidas, lejos de cualquier vertiente misógina, como una denuncia social, como un artificio en que el pensamiento se combina con lo lúdico. Así, según Cortázar, el monstruo —esto es, la bruja— representa una conducta (2019: s/p), mientras que la literatura con dejes irónicos constituye el equilibrio perfecto entre ideología y contenido propiamente literario (2019: s/p).

Entonces, las protagonistas femeninas creadas por Cortázar, como evocación de la *femme enfant* surrealista y *femme fatale*, son víctimas de las conductas tradicionales que han perseguido a esas mujeres entendidas como desestabilizadoras: desestabilizadoras, por ende, del orden dictaminado por concepciones misóginas. Aquellas que, lejos sus pactos de ser vinculados con el Diablo, lo eran con ese feminismo que pretendía romper el estigma que reducía a la mujer al rol de objeto de producción y reproducción. Con Paula y Delia, mujeres que desilusionan por sus carencias en la idealización del rol de mujer, Cortázar construye un arquetipo de mujer maléfica que horroriza incluso el propio narrador: esta que, empoderándose, podría iniciar una revolución social en honor de todas aquellas brujas que fueron quemadas. Por ello, el autor las denomina “brujas” irónicamente, porque son mujeres que se atreven a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, e independientes (Morgan en Carranco, 2020: 11). Para todos aquellos que las sentenciaron, y para nosotras, cabe recordar que la bruja vive y ríe en toda mujer (2020: 11), ya que ella constituye la parte libre de cada una de nosotras, y esta será inmortal.

6. Bibliografía

- Andreu, J. (2019). “El primer aquelarre de Julio Cortázar”. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (31), 179-180. Consultado en enero del 2021, DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1978.2162>
- Barón, S., Cascone, M. y Martínez, C. (2013). “Estigma del sistema de género: aprendizaje de los modelos normativos, bullying y estrategias de resiliencia.” En *Política y Sociedad*, 50(3), 837-864. Consultado en mayo del 2021, DOI: https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2013.v50.n3.41971
- Barrios, A. (2020). “La conciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: ‘Bestiario’ y ‘El examen’”. En *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, (10), 1-16. Consultado en marzo del 2021, en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/32456>
- Blazquez, N. (2011). *El retorno de las brujas*. México: UNAM, centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Consultado en febrero del 2021, en <http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/El%20retorno%20de%20las%20brujas.pdf>
- Bohórquez, E. (2015). *El pensamiento mágico: un diálogo desde la novela latinoamericana* [Tesis de Maestría, Universidad Tecnológica de Pereira]. Consultado en febrero del 2021, en <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/5806/860998B677.pdf;sequence=1>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós Ibérica. [ARCHIVO PDF] Consultado en mayo del 2021, en http://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Butler.pdf
- Caro, J. (2015). *Las brujas y su mundo*. España: Alianza.
- Carranco, M. (2020). “De brujas y mujeres”. En *Revista Digital Universitaria*, 21(4). Consultado en enero del 2021, en https://www.revista.unam.mx/wp-content/uploads/a4_v21n4.pdf

- Cortázar, J. (2001). “Bruja”. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (31). Consultado en enero del 2021, DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1978.2163>
- Cortázar, J. (2016). “Circe”. En *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana. Consultado en enero del 2021, en <https://mrpocrafthyde.com/2016/10/18/circe-de-julio-cortazar-pdf/>
- Cuccarese, H. (s.f.). *Bruja: breve análisis del cuento de Cortázar*. [Archivo PDF]. Consultado en enero del 2021, en <https://es.scribd.com/document/471455633/bruja-julio-cortazar>
- Del Valle, M. y Vázquez, M. (2001). “Antín, Cortázar y la mujer de la discordia”. En *Revista de cine*, (1), 49-52. Consultado en febrero del 2021, en [\(PDF\) Antín, Cortázar y la mujer de la discordia.pdf | Miryam Pirsch - Academia.edu](#)
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficante de Sueños. Consultado en mayo del 2021, en <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>
- Fernández, D. (2008). “Feminidad y Brujería: del poder de las brujas al embrujo femenino”. En *Boletín Millares Carlo*, (27). Consultado en mayo del 2021, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2864444.pdf>
- Goyalde, P. (s.f.). “Circe” de Julio Cortázar: una lectura intertextual. Consultado en abril del 2021, en <https://core.ac.uk/download/pdf/39111606.pdf>
- Hernández, A. (2019). *El sempiterno estigma de la mujer: Complejidades en la construcción de la identidad y el rol social* [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República de Uruguay]. Consultado en febrero del 2021, en <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/22746/1/Hernandez%2C%20Agustina.pdf>
- Houvenaghel, E. y Monballieu, A. (2011) “Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Cortázar”. En *Revista Filológica Hispánica*, 27.2, pp. 378-99. Consultado en marzo del 2021, en [DADUN: Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar \(unav.edu\)](#)

- Kramer, H. y Sprenger, J. (2002). *The Malleus Maleficarum*. [Archivo PDF] [The Malleus Maleficarum](#)
- Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. Londres: Macmillan Press.
- Ledesma, A. (2009). *La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar* [Acta]. En el II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, Rosario. Consultado en abril del 2021, en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/117694/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Neruda, P. (2000). *Residencia en la Tierra*. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en abril del 2021, en <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/residencia-en-la-tierra--0/>
- Ortiz, E. (2020). “*Rayuela*” (1963) y la construcción de género en la Maga. [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Consultado en febrero del 2021, en <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7757/1/T3345-MEC-Ortiz-Rayuela.pdf>
- Prego, O. (7 de marzo de 2019). *Parte de una charla entre Omar Prego y Julio Cortázar, aparecida en “La fascinación de las palabras” (1985)*. Consultado en junio del 2021, en https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/13_14_10_08.html
- Puleo, A. (1990). *Cómo leer a Julio Cortázar*. España: Júcar. Consultado en febrero del 2021, en <https://books.google.es/books?>
- Quiroga, V. (5 de marzo de 2017). Cortázar y el feminismo: “No fue un revolucionario”. *Infonews*. Consultado en marzo del 2021, en <https://www.infonews.com/sociedad/cortazar-y-el-feminismo-no-fue-un-revolucionario-n263701>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en marzo del 2021, en <http://www.rae.es/rae.html>
- Salcedo, H. (2017). “‘Circe’ y otras alusiones mitológicas en el relato y filme de Cortázar”. En *Catedral Tomada*, 5(9). Consultado en enero del 2021, en <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6235443.pdf>

- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de Sueños. Consultado en mayo del 2021, en https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Torres, F. (2018). “Transformabilidad alrededor del silencio: hacia una semiótica del horror en ‘Cuello de gatito negro’, de Julio Cortázar”. En *Brumal*, VI (2), 123-143. Consultado en mayo del 2021, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.487>
- Valera, R. (2009). *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Consultado en abril del 2021, en <https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>
- Vázquez, M. (2020). “El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la Antigua Grecia”. En *Revista Eiverna*, (7). Consultado en enero del 2021, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7520774.pdf>
- Vidal, C. (2016). Portolés, A. O.: Miradas feministas: del postcolonialismo a la globalización.” Madrid: Editorial Fundamentos. En *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39, 399-482. DOI: <https://doi.org/10.5209/CHCO.56305>
- Yslas, L. (12 de febrero de 2018). Sobre Julio Cortázar. *Prodavinci*. Consultado en marzo del 2021, en <https://prodavinci.com/sobre-julio-cortazar/>