



Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Historia Moderna.
Doctorado en Historia Moderna

La bruja fílmica.

Conversaciones entre cine

e historia.

Tesis para la obtención del Grado de Doctor.

Autor: Roberto Morales Estévez.

Dirección: Dr.D. José Martínez Millán

Abril de 2017

Agradecimientos:

A pesar de lo que pueda parecer, la escritura de un doctorado no es una tarea individual, sino que necesita del concurso y comprensión de todos los que rodean al aspirante, que adquiere con ellos una deuda inmensa.

Quisiera, por justicia, mostrar mi agradecimiento en primer lugar a mi mujer –Eva- por tantas cosas que no cabrían en un papel, pero sobre todo por la paciencia infinita soportando las prolongadas ausencias, tanto físicas como mentales, y por haber criado mientras escribía a dos niños maravillosos. También a mi hija Paula, que con lágrimas en los ojos me preguntaba si también el Día de Reyes me iba a ir a escribir. Todo, al menos parte, ha terminado. Lo prometo. Este trabajo tampoco hubiera sido posible sin el apoyo, siempre incondicional, de mis padres y el resto de mi familia. Cuando todo parece perdido, ésta siempre es la fortaleza donde guarecerse. Pepe Estévez debe aparecer aquí también por derecho propio, pues sin él nunca habría descubierto que la magia existe y está en los libros.

Evidente mención especial merece D. José Martínez Millán, al que debo muchísimas cosas, pero al que quisiera agradecer especialmente su consideración y respeto intelectual hacia un humilde doctorando como yo. Su inteligencia y exquisitez a la hora de ejercer su magisterio para conmigo han sido claves y la deuda personal e intelectual que adquiero con él es infinita. Además debo agradecerle que me alojara en su casa, el Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), donde he aprendido y disfrutado de muchos compañeros. Entre ellos debo agradecer especialmente a mi *brujita* Miriam Rodríguez el haberme cuidado y protegido durante todos estos años. A Beatriz Bermejo, con la que espero compartir algún día de nuevo café y trabajo, y a Juan Jiménez por la enorme complicidad y amistad que nos unió desde el principio. Es un honor haber compartido mi camino con tan buen profesional y mejor persona.

También debo agradecer, y mucho, a la Universidad Autónoma de Madrid. Aquí encontré mi sitio, aquí me enseñaron el gusto por saber, aquí encontré a docentes que me abrieron todo un mundo de conocimiento y aquí conocía a mi guardia pretoriana, Daniel Nuñez y Roberto Carmona. ¡Veinte años juntos y cuántas guerras, cuántas risas y cuántos sufrimientos compartidos! Fuerza y honor.

El presente trabajo ha contado con la inestimable ayuda de los tres mejores lectores con los que uno podía contar: Eva Gozalo, Mainer Azanza y Juan Cabezas. Gracias por vuestras correcciones, observaciones y consejos. Sin vosotros habría sido imposible. Mi deuda con Juan Cabezas es doble e infinita, pues no sólo ha leído el texto, además su labor de maquetación y edición han sido claves durante todo el proceso de redacción.

Gracias, de nuevo, a todos. Quisiera, no obstante, dedicar el presente trabajo a todas las *brujas* que poblaron y pueblan mi vida. Sin vuestra magia nada sería posible.

Roberto Morales Estévez.

20 de abril de 2017.

Contenido

Introducción.....	6
Capítulo I. Cine e Historia. Estado de la cuestión de una relación tempestuosa.....	28
1.1. Historiadores frente a la pantalla: los pioneros.....	31
1.1.1. Marc Ferró	31
1.1.2. Natalie Zemon Davis	32
1.1.3. Pierre Sorlin.....	35
1.1.4. Robert A. Rosenstone	36
1.2. Límites y posibilidades del lenguaje audiovisual como relato histórico	43
1.3. Metodología y objetivos del presente trabajo	59
Capítulo II. La bruja que vino del norte. Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer	65
2.1. El cine danés y su creación: la <i>vamp</i>	66
2.2. Häxan. El demonio se hizo actor	78
2.2.1. Modelos de brujas representados en <i>Häxan</i>	80
2.2.2. De vuelta a la realidad: el sueño de la razón y sus monstruos en <i>Häxan</i> .	93
2.2.3. En torno al género de Häxan y su recepción por el espectador de la época	99
2.2.4. ¿Christensen historiador?	112
2.3. Carl Theodor Dreyer: El director de las brujas.....	121
2.3.1. Breve biografía del director.....	122
2.3.2. Las páginas del libro de Satán (1921)	125

2.3.3.	La pasión de Juana de Arco (1928)	134
2.3.4.	Vampyr, la bruja vampiro (1932)	145
2.3.5.	Dies Irae: el renacer de Dreyer	159
2.3.6.	Las brujas de Dreyer	177
Capítulo III. La bruja que vino de América. De Miller a Robert Eggers		185
3.1.	El crisol (1996), de Miller y Hytner	186
3.1.1.	El camino hacia la Caza de Brujas del Maccarthysmo.....	186
3.1.2.	Las palabras se habían vuelto temibles. El auge de la Caza de Brujas...	190
3.1.3.	Salem: las condiciones previas para una caza de brujas.....	195
3.1.4.	La redacción de la obra literaria. Teatro e Historia	207
3.1.5.	Salem en pantalla.....	211
3.2.	La bruja de Robert Eggers: el continuo homenaje.....	248
3.2.1.	El nacimiento de un historiador fílmico	248
3.2.2.	En las profundidades del bosque: La bruja de los cuentos	253
3.2.3.	El terror puritano: la familia como fuente del mal	263
3.2.4.	La explosión final. El triunfo del diablo.....	275
4.	Conclusiones.....	287
5.	Apéndices documentales	293
5.1.	Abigail Hobb's Examination 20. Apr. 1692 in Salem Prison	294
5.2.	Examination of Tituba -- A Second VersionTittuba the Ind'n Woem'ns Exam'n March. 1. 1691/2.....	295
5.3.	Examination of Tituba -- Second Examination. March. 2 1691/2.....	299
5.4.	The examination of Rebekah Nurse at Salem Village 24. mar. 1691/2	301
5.5.	Examination of Martha Corey	305

6.	Fichas técnicas de las películas comentadas.....	316
	Ficha técnica: Las páginas del libro de Satán.....	317
6.1.	Ficha técnica de Häxan: La brujería a través de los tiempos.....	318
6.2.	Ficha técnica: La pasión de Juana de Arco.....	319
6.3.	Ficha técnica de Vampyr. La bruja vampiro.....	320
6.4.	Ficha técnica de Dies Irae.....	321
6.5.	Ficha técnica de El crisol.....	322
7.	Filmografías de los principales directores analizados.....	323
7.1.	Filmografía de Benjamin Christensen.....	324
7.2.	Filmografía de Carl Theodor Dreyer.....	325
7.3.	Filmografía de Nicholas Hytner.....	326
8.	Tabla de ilustraciones.....	327
	Bibliografía.....	331

Introducción

Para explicar la aportación que el cine ha hecho a la historia, es preciso remontarse a los mismos orígenes de este arte ya que, desde su fundación, se comprueba que fue utilizado como un medio eficaz para dar a conocer y guardar testimonio de diversas guerras, como la de los bóxers o los sucesos acontecidos en la Guerra de Cuba, influyendo en la opinión pública¹ y en la construcción social que las distintas comunidades hacen de la realidad². No debemos olvidar que tras las Revoluciones Burguesas, la forma de explicar y asumir la Historia cambió con respecto a los siglos anteriores, donde los monarcas u los estamentos privilegiados eran los protagonistas de las crónicas que se escribían. En cambio, a partir del siglo XIX, el pueblo (reflejado en el espíritu de la burguesía) se convirtió en el protagonista de la evolución histórica y el nacionalismo se convirtió en la ideología que unía al pueblo. En este sentido, el cine ha jugado un papel esencial en transmitir el sentimiento nacional a través de la representación de acontecimientos singulares, al mismo tiempo que ha educado a las clases más desheredadas en un sentimiento nacionalista y de unión haciendolo partícipe de esa construcción social común.

No obstante, es preciso advertir que desde que el cine comenzó a utilizar temáticas históricas como argumento, ha estado sometido a una gran polémica por diversos motivos; el principal que se esgrime es que el cine falsea o trivializa la realidad histórica³. Estas críticas se deben a la particular naturaleza del cine como plasmación de “imágenes en movimiento”; pero contradictoriamente, esta especificidad es lo que hace del cine un instrumento tan valioso para el historiador. Por ello, el cine no es “narración histórica”, sino un instrumento para conocer historia y para establecer una construcción social del pasado que todos los miembros de la sociedad pueden compartir, y como tal instrumento debe ser sometido a una crítica al igual que el historiador hace con otras

¹ Ángel Luis HUESO MONTÓN (1998), *El cine y el Siglo XX*. Barcelona: Ariel Historia.

² En este sentido, es preciso tener en cuenta el método de P. BERGER y A. LUCKMAN, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires. Amorrortu 1977, quienes explican cómo construimos la realidad social..

³ Ángel Luis HUESO MONTÓN y Concha CAMARERO GÓMEZ(2014), *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Editorial Síntesis 2014, p. 8.

fuentes que encuentra en archivos o bibliotecas⁴. Esto es, la polémica no debe ser si el cine hace historia, sino cómo y a través de qué elementos transmite la historia.

Es preciso recordar que el cine no hace un análisis científico de la evolución social como hace la Historia, pero sin duda, sus directores y guionistas tratan de informarse y de reflejar la esencia de un acontecimiento o de una vida, aunque dejen de lado análisis cuantitativos o sociológicos que los historiadores aplican para comprender la realidad social en su totalidad. Por otra parte, en el cine se reflejan sentimientos (amor, odio, tristeza, etc.) y emociones, que son deducciones subjetivas del director, y que un historiador no puede dar por buenas al no ser posible respaldar o testimoniar por falta de pruebas empíricas aunque, como veremos, ofrecerá al historiador nuevas claves.

Los inicios del llamado “séptimo arte” se desarrollaron al mismo tiempo en que se produjo la Revolución Rusa. Esta coincidencia fue utilizada por los rusos que se valieron de este medio para elaborar y difundir su propaganda⁵. Por consiguiente, este hecho nos indica que el cine se ha utilizado desde sus comienzos como un medio didáctico para enseñar o dar a conocer hechos históricos o circunstancias geográficas, además, de la posibilidad de reproducir el pasado con mayor o menor veracidad. Si bien, la temática no se reduce sólo a la recreación de temas históricos, sociales o geográficos, ya que cada película nos sumerge en un espacio-temporal completamente diferente y determinado basado en la percepción y punto de vista de su autor, de una sociedad o cultura⁶. Asimismo, nos desarrolla una actitud crítica y reflexiva puesto que, entre sus objetivos más básicos se encuentra el de ver imágenes proyectadas y a partir de ellas interpretarlas e intentar descifrar lo que el autor nos ha querido transmitir a partir de ellas⁷.

⁴ Ángel Luis HUESO MONTÓN y Concha CAMARERO GÓMEZ (2016), *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Editorial Síntesis.

⁵ GARCÍA, Román (13 septiembre 2007). « El cine como recurso didáctico». *Eikasia, Revista de Filosofía*.

⁶ José Enrique MONTERDE (1986), *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona. Ed. Laia.

⁷ Alba AMBRÓS y Ramón BREU (2007), *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona, Grao.

Sin embargo la enseñanza mediante imágenes no es un recurso didáctico que ha surgido con el cine, ya que -como afirma Esther Gispert⁸- desde la época de Platón se utilizaba este elemento como recurso educativo. La facilidad de recurrir a las imágenes como medio didáctico puede ser entendida ya que, “el ojo es la primera puerta por la que el intelecto aprende”⁹.

Al utilizar este medio artístico como recurso didáctico, se está acercando al alumno al conocimiento del arte, al cual, casi todo el mundo tiene acceso y, a través de él, se obtiene un saber integrado ya que no sólo se trabaja con los contenidos racionales, sino también, emocionales. El cine aporta a la enseñanza diversas funciones de diferente índole; las que interesan destacar son tres, ya que sus perspectivas están ligadas al cine como medio didáctico. Éstas son: motivadora, ejemplificadora y de conclusión.

Los debates suscitados en torno a la utilización del cine y su validez para aplicar a la historia, ha hecho surgir distintas corrientes de acuerdo con las diferentes escuelas históricas que se plantearon la utilidad del cine para la historia y que considero que es necesario, al menos, citar.

La primera escuela que la defendió fue la francesa, encabezada por Marc Ferro cuya fama le sirvió para captar la atención de muchos historiadores hacia este campo de estudio. Su relación con la *Escuela de los Annales*¹⁰ le sirvió como altavoz de sus escritos sobre este tema de investigación. Por ello, Marc Ferro es considerado el maestro de la utilización del cine en el campo de la ciencia histórica, además, de su uso como medio didáctico. Sus primeros escritos sobre la materia se remontan a la década de los sesenta donde, con la colaboración de Annie Kriegel y Alain Besançon¹¹,

⁸ Esther GISPERT (2009), *Cine, ficción y educación*. Barcelona.

⁹ Prats, Lluís, *Cine para educar*. Barcelona, Belacqua 2007, p. 7

¹⁰ Fundada en 1929 por los historiadores Marc Bloch y Lucien Fèvre. Defendía la idea de que la Historia no es la composición de hechos aislados, sino, que se nutre también de los diferentes componentes sociales enmarcados dentro de un dinamismo sistemático que afecta también a otras materias como la Economía, Sociología, Geografía, Antropología, etc. Para un estudio más detenido remitase a: Peter BURKE (1999). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales, 1929-1984*, Barcelona: Gedisa.

¹¹ Annie Kriegel (París 1926- ibídem 1995) historiadora francesa cuyo campo de investigación se centra en el Comunismo. Alain Besançon: Nació en Paris en 1932. Es un historiador francés, director del

investigaron sobre La Primera Guerra Mundial. Pero, no cabe duda que su trabajo titulado *Société du XXè siècle et Histoire cinématographique* -publicado en la revista de los *Annales*- causó gran repercusión, ya que en él se incitaba al investigador a tener en cuenta dos campos de estudios en referencia a este arte: el primero de ellos, era el reflejo de los hechos sociales en el cine; el segundo, el rigor crítico en el análisis histórico¹². Estas teorías las puso en práctica con la película *Tchapaiev*¹³ en la que hizo un análisis de las claves socio-históricas que componen la película junto a las características que posee dicho film en su coyuntura política. Según los planteamientos del historiador francés, las películas no valen únicamente por aquello que manifiestan, al contrario, su valor radica en su acercamiento a la realidad socio-histórica que autoriza. De esta manera se justifica que su análisis no se centre en la obra completa sino en fragmentos determinados¹⁴.

Los planteamientos y líneas de investigación de esta escuela sirvieron para ser tomados como referencia por otros estudiosos del tema como Pièrre Sorlini¹⁵, Marcel Oms¹⁶, Antoine de Baecque¹⁷ y Bertin-Maghit, quienes abrieron nuevos campos de

instituto *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Su principal campo de investigación es sobre el Comunismo.

¹² José María CAPARRÓS LERA (2007), *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. Centre d'Investigacions Film-Història, Universidad de Barcelona.

¹³ Película dirigida por el ruso Vassiliev Brothers, estrenada en 1934 de 93 minutos de duración. Esta película está basada en la novela homónima del escritor Dmitri Furmanov. Trata sobre la revolución Rusia. Película de culto en la época estalinista.

¹⁴ Marc FERRO (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, París, Hachette.

¹⁵ Director del Departamento de Medios Audiovisuales en la Universidad de Bolonia. Ha sido profesor en las universidades de Oxford y Nueva York. Además es catedrático de Sociología del cine en la Sorbonne Nouvelle (Paris VIII). Es conocido por sus investigaciones y escritos sobre las relaciones Historia-Cine y sus implicaciones culturales, sociológicas y educativas. Fue presidente de la *International Association for Media and History* (IAMHIST) de Oxford. Una de sus obras más famosas es *Cines Europees, Societats Europees 1939-1990*. (Barcelona, Paidós, 1996).

¹⁶ (1931 Perpignan- ibídem 1993). Fue un historiador y crítico de cine francés, fundador de la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque et ses Confrontations*.

¹⁷ Nació en 1962. Es un historiador y crítico de teatro y de cine francés. Su campo de investigación histórica es la Revolución Francesa. Su principal aportación es en el campo del cinematográfico donde ha realizado estudios detallados sobre la cinefilia y su influencia en la cultura francesa del siglo XX. Esto se

estudio que sirvieron para manifestar el carácter global que debe tener la investigación en este campo.

La segunda escuela, es la llamada anglosajona, la denomino así porque se debe hacer distinción entre la escuela inglesa y la estadounidense. En la anglosajona-europea destaca la *International Association for Media and History* (IAMHIST) de Oxford, que encabezó el historiador inglés David J. Wenden, seguido de las aportaciones e investigaciones de Paul Smith¹⁸. Ambos pusieron las bases de las investigaciones de este campo en esta escuela. A ellos, les siguieron investigadores como Jeffrey Richards¹⁹ o Kenneth R. M. Short²⁰.

Por otra parte, se encuentra la escuela estadounidense congregada bajo el organismo de la *The Historians Film Committee*, co-fundada por el historiador de cine Martin A. Jackson. Junto a él, se hallan entendidos de este campo como O'Conner, David Culbert²¹, Rosenstone, etc., que hicieron valiosas aportaciones. Estos investigadores destacaron la sincronía que había entre las etapas históricas de su país y los modelos cinematográficos que lo acompañaron. De los historiadores citados, como ejemplo de esta escuela, se debe hacer una singular mención a Robert Rosenstone, ya que facilitó la llegada de investigaciones de este tipo a la portada de grandes revistas históricas como *The American Historical Review* y, en épocas recientes, nos ha hecho reflexionar sobre el necesario estudio de la vinculación de posmodernidad con los caminos de creación investigadora. Según este autor, las películas históricas reconstruyen el pasado desde el punto de vista de los conflictos e inquietudes actuales sobre la guerra, los movimientos sociales, los individuos o las ideologías, mientras que

recoge en los libros: *Critique et cinéphilie* (2001) y *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* (2003).

¹⁸ Nació en 1954 en Reino Unido. Es un académico y crítico cultural. Actualmente es profesor de estudios culturales en la Universidad de George Mason (Virginia). Entre sus estudios realizados destacan los de temática relacionada con el cine, la globalización, la marxista crítica cultural, etc. Su obra más destacada sobre el tema que nos interesa es: *The historian and film*, Cambridge University Press, Londres, 1976.

¹⁹ Nacido en 1945, es un historiador británico especialista en historia de la cultura, donde ejerce su profesión en la universidad de Lancaster.

²⁰ Fundador de la revista *Historical Journal of Film, Radio and Television*.

²¹ Historiador cultural, profesor de la Universidad de Luisiana. Destacan libros suyos como: *La Segunda Guerra Mundial, Cine e Historia*, Oxford UP, 1996.

la historia escrita por académicos varía, pues, no están ligados a este tipo de influencias o no les afectan, ya que se centran solamente en el pasado. Este autor, valedor y firme defensor del medio audiovisual como herramienta histórica expresaba de esta manera la importancia que tiene el cine para el estudio de la historia:

El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas (...), es posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que estos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita²².

Sin duda alguna, esta explicación -sobre los autores y escuelas pioneras en el estudio de este campo-, quedaría incompleta sin la mención de Siegfried Kracauer, sociólogo de cine alemán, además de ser uno de los críticos culturales más importantes del siglo XX y propulsor de la escuela de Frankfurt²³. Kracauer uno de los pioneros en este tema, publicó en 1947 un interesante y reflexivo ensayo sobre el cine en la República de Weimar. En él, reconoce la importancia del cine como reflejo de la mentalidad de un país: “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”²⁴ (Plaza Vidal, y Miguel Borrás, 2009: 3).

Por ello, era defensor de que en el cine se debía conseguir un equilibrio entre lo realista y lo formal, si bien, el primer término debía ser el principal objetivo del film. Por ello, la estética y la técnica no se pueden exponer sin acompañarlas de temáticas como el mundo o el flujo de la vida, los verdaderos transmisores de ideas, valores o emociones. Es mediante esta forma de componer la película como el espectador se embauca de una realidad introduciéndole en lo más profundo de la intriga cinematográfica gracias a las

²² Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel Historia, p. 4.

²³ Se formó por un grupo de historiadores que seguían la corriente historiográfica de Marx, Hegel y Freud. Su núcleo se hallaba en el Instituto de Investigación Social que fue inaugurado 1923. Destacan por el planteamiento de la llamada “Teoría Crítica”. Su objetivo era renovar la teoría marxista mediante la elaboración de estudios políticos y sociales de izquierdas.

²⁴ Amparo PLAZA VIDAL y Miguel BORRÁS, « El cine como recurso pedagógico para enseñar historia». *Educación Mediateca y Competencia Digital*. 2009, p. 9.

reacciones físicas y mentales suscitadas por la aparente realidad que observa; lo que le exige un análisis profundo y una serie de explicaciones.

Con todo, Kracauer hizo una división de las películas en dos clases: *experimentales o de vanguardia*, en este tipo de películas prima la expresión sobre el diálogo, y *las que poseen naturaleza y la registran*, esta última es por la que él se decanta. Si bien, cabe decir que esta clase la divide en diversas categorías de peor a mejor: teatrales, adaptaciones literarias, más o menos cinemáticas, y por último, con argumento encontrado, éstas oscilan entre un documental y la narración, su trama se forma a partir de la realidad y tienen un final abierto²⁵.

Asimismo, este sociólogo alemán tenía la convicción de que la nimiedad y difusión de la vida se produce la ruptura de las ideologías y nos conduce a una cultura desunida y sin certidumbre. Por ello los medios artísticos, y el arte en general, puede ser un recurso para mejorar nuestra experiencia. Si bien, éste también se une a la abstracción de la cultura²⁶.

En España, el encargado de introducir esta línea de investigación fue el profesor Ángel Luis Hueso Montón²⁷ pero, quién lo llevo a la práctica fundando un instituto (*Centre d'Investigacions Film-Història*), para la realización de estudios de esta temática fue José María Caparrós Lera²⁸, que se mostraba así de rotundo en relación con este tema:

El film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además..., las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia²⁹.

²⁵ Siegfried KRACAUER (1996), *Teoría del Cine. La rendición de la realidad física*. Barcelona, Paidós.

²⁶ Miguel VEDDA y Carlos Machado (2010), Carlos, *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Gorla.

²⁷ Es catedrático de Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela.

²⁸ Historiador y crítico de cine español. Doctor en filosofía y letras por la Universidad de Barcelona y catedrático emérito de Historia Contemporánea y del cine por la misma. Valero Martínez, Tomás, "Cine e Historia: una propuesta didáctica" Aproximación a una propuesta de utilización didáctica del séptimo arte en el área de Historia, propuesta desde la web CineHistoria.com. 2005.

²⁹ José María CAPARRÓS LERA (1999), *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, pp. 1-2

No cabe duda, por tanto, de que el cine es un testigo primordial de la historia Contemporánea a la vez que nos vale como recurso didáctico para recrear acontecimientos del pasado. Con todo, la verdad es que la investigación del cine como arte, hoy en día, es una disciplina estática, al tiempo que su estudio como reflejo de las mentalidades de la época – y como complemento de la historia- es una ciencia dinámica, en continua evolución y desarrollo metodológico³⁰. Es por lo que en lo referente al estudio artístico de las imágenes cinematográficas ya se ha comentado y analizado en profundidad, sin embargo, en la relación de cine- historia queda aún mucho por investigar. Prueba de ello son las palabras de uno de los mejores especialistas en historia de la cultura del siglo XX, P. Burke:

Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente,

En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, completando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan³¹.

Con todo, el cine histórico ha tardado en llegar a consolidarse como género pues, desde su creación ha servido como canal para difundir discursos nacionalistas o conservadores, colonizadores, secesionistas, disidentes, revolucionarios e incluso a justificar el presente respecto al pasado o a cuestionarlo³². Este tipo de film podría definirse, citando las propias palabras del historiador Frederic Vitoux recogidas en el libro *Cine, historia y enseñanza* (1986:69): «aquel donde la historia se hace problema, donde ella es el tema mismo del filme y no el fondo de una intriga transponible a cualquier otro contexto». Desde un punto de vista más amplio podría decirse que es aquel que nos enseña o muestra algo del pasado. Con esta última definición cabría la

³⁰ José María CAPARRÓS LERA, *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. Centre d'Investigacions Film-Història, Universidad de Barcelona 2007.

³¹ Peter BURKE (2005), *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica, p. 201

³²Luis LABORDA (2010), *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*. Lleida, Milenio.

posibilidad de marcar la siguiente diferenciación: la historia como drama, como marco y como ensayo.

Si bien, hay que tener en cuenta que la representación que hace el cine de la historia conlleva una fuerte carga de fuerza visual y sus recreaciones nos acercan a un realismo actual así como la inmediatez de acercarnos a un pasado y relacionarlo con un presente. Esto le faculta de un poder motivador ya que facilita una experiencia más viva y cercana de la historia lo que incita a constatar la veracidad histórica de otros discursos, como el de los investigadores, con la narrativa fílmica. Además, el discurso cinematográfico de este género, muestra una visión completa de un periodo histórico, es decir, no la subdivide en niveles o epígrafes como se suelen clasificar los libros destinados al estudio de esta ciencia. La sociedad, ideología, política, religión y economía se muestran unidas, relacionadas entre sí, como un todo. Por ello, al mostrarlo todo, los directores, encargados de vestuario, etc. deben documentarse sobre la vestimenta y caracterización de los personajes de la época que representan, lo que involuntariamente revela la calidad y veracidad de la película tratada. Esto también es aplicable a los muebles, escenarios, colores que predominaban en una época o ciudad en concreto³³.

Con todo, el film nunca puede sustituir a la historia escrita pues, se nutre de ella para crear la historia, es decir, se vale de ella para reconstruir una historia, sin los documentos escritos el film histórico carece de veracidad. Por consiguiente, el cine también es una forma de escribir la historia, se sirve de diversos elementos para desarrollar su discurso e intentar dar sentido al pasado; esto es, construir una realidad social común.

Cine e historia.

Aparentemente parece que hay más relación entre el arte y el cine que entre el cine y la historia. Pero, lo cierto es que, hay una interacción entre una y otra. Prueba de ello es en la confluencia de la Historia comprendida como relación de nuestro tiempo, como

³³ Robert A. Rosenstone (1995) «La Historia en la pantalla.» *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid. JULIO MONTERO DÍAZ, (coord.) Editorial Complutense.

explicación del devenir de las sociedades³⁴. Y es que el cine interviene en diversos aspectos esenciales, tales como agente histórico, la diversidad de lenguajes de un film, el valor de la cultura en una película y la lectura histórica de la película.

Desde un punto de vista cronológico, la invención del cine se consideró como un avance científico. Prueba de ello fueron los trabajos del investigador y fotógrafo británico Edward James Muggeridge³⁵ y el médico, fotógrafo e investigador francés Étienne Jules Marey³⁶, presentados a la Academia de Ciencias. En la actualidad, el cine conserva esta función, si bien, también se ha entrometido en el campo de la medicina. Si lo analizamos desde su inicio, el cine sirvió para reconocer las armas del oponente, es decir, fue una herramienta para la institución militar³⁷.

Asimismo, cuando se entiende el cine como una manifestación artística, participa en la Historia mediante films, documentales o de ficción pues, en sus orígenes, salvo los fines representativos, adoctrinan y magnifican. En Inglaterra proyectaron a la reina, al Imperio y a la flota; en Francia muestran las creaciones de la burguesía en auge (tren, exposición, instituciones Republicanas). En lo referente a la ficción, el cine de propaganda abarca una parte de sus comienzos: a favor o en contra de Dreyfus, estigmatizar a los bóxers, etc. Al mismo tiempo que se le daba diferente utilidad al cine y se iba descubriendo su valor instructivo los diferentes dirigentes pretendieron apropiárselo y utilizarlo para sus propios intereses: en lo referido a esta idea, las diferencias no se hallan tanto en las ideologías como en las consecuencias. Tantos los líderes de derechas como de izquierdas deseaban su control. Sin embargo, el cine deseaba mantener su autonomía, servir de herramienta de contrapoder. Si bien, estos cineastas, conscientemente o no, sirven a alguna ideología. Ello no es óbice para que surgieran discusiones en defensa de ideas propias. Es por ello que películas como el Jean Vigo de *Zéro de Conduite*, el René Clair de *¡viva la libertad!*, el Alain Resnais en

³⁴ Marc FERRO (1980), *Cine e Historia*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

³⁵ Sus inventos sobre la cronofotografía sirvieron para la invención del cine. Inventó el un obturador mecánico que lograba proyecta imágenes en un tiempo de 1/500 de segundo.

³⁶ Sus trabajos sirvieron de gran influencia tanto a Thomas Edison como a Louis Lumière. Mediante polígrafos e instrumentos similares pudo analizar el caminar del hombre y de un caballo. Los resultados fueron publicados en la *Machine animale* en 1873. Además perfeccionó la escopeta fotográfica.

³⁷ Marc FERRO, *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 1995

Stavisky, etc., mostraron un punto de vista ideológico totalmente diferente a los que había en la época, lo que provoca una nueva toma de consciencia que produjo en las instituciones del Estado e Iglesia el deseo de controlar la autoridad de estas obras.

En la actualidad, el cine es un medio para conseguir que la sociedad, en general, tome conciencia social y cultural. Se tiende a subestimar la influencia que puede ejercer el cine sobre el individuo pero, lo cierto es, que hay varios ejemplos que muestran lo contrario: *El juicio de Süß*³⁸ tuvo una gran acogida y éxito en Alemania. Poco tiempo después se proyectó en Marsella donde numerosos judíos sufrieron ofensas. Otro ejemplo de ello son las películas de temática antinazi proyectadas en los Estados Unidos, donde se exalta la solidaridad patriótica. Éstas solo obtuvieron éxito si: no elogiaban la Resistencia de los países invadidos por el régimen hitleriano, ni la lucha en Alemania por las instituciones legales. El otro factor que no podía mostrar estas películas era la de cuestionar la libertad de iniciativa que pertenecía a toda empresa.

De acuerdo con lo expuesto, al visionar una película se ha de tener en cuenta y prestar atención al tratamiento que concede a una serie de aspectos como el lenguaje, la cultura y la lectura histórica que refleja:

- *La diversidad de lenguajes de un film.* Esta penetración del cine en la Historia se debe a ciertas maneras de actuación que proporcionan a la obra eficacia y operatividad. Esto varía según la sociedad del país dónde se ha creado la producción, los recibe y registra. Si bien, es necesario destacar que el cine consta de diferentes modos de expresión, no se limita sólo a la transcripción de la escritura, sino que poseen una especificidad (Jiménez, 1993). Por ello, sería erróneo pensar que el ejercicio de esta práctica del lenguaje es inocente. Ya que, no sólo se trata del uso del lenguaje, sino que intervienen otra serie de factores como: la puesta en escena, la duración, las figuras estilísticas, etc. Éstas pueden revelar aspectos ideológicos o sociales que el cineasta pensaba haber refutado.
- *El valor de la cultura en una película.* Por consiguiente, la utilización y práctica de maneras específicas de escritura bombas arrojadas a la sociedad que

³⁸ Película alemana (1940), creada por el cineasta Veit Harlan por petición del ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels. Está basada en la novela homónima de Lion Feuchtwanger y la novela corta escrita en 1827 por Wilhelm Hauff.

produce el film, a la sociedad que ve el film. Esto se refleja en la censura. Prueba de ello es el epílogo de *El último*, de Murnau, donde el productor rehusó la idea de que el portero del Hotel Atlantic finalizase sus días fracasado y solo pues, este final hubiera desacreditado a la sociedad y al gobierno que lo permitía, la República de Weimar³⁹.

La creación de una película acarrea rivalidades, hostilidades y disputas de influencia. Estos debates generan enfrentamientos, depende de la sociedad, entre el autor y el realizador; lo mismo sucede con los diferentes miembros que constituyen el equipo.... De esto se deduce que, como cualquier otro tipo de obra cultural, política o industrial, cada film lleva consigo una historia que es Historia, con sus entramados personales, en donde se regulan privilegios, honores y jerarquías.

Eisenstein observó que cada sociedad recibe imágenes en función de su propia cultura; que si por ejemplo, la matanza, *La huelga*⁴⁰, provocaba el sentimiento deseado en las ciudades, al contrario sucedía en las aldeas, donde los campesinos estaban habituados a ver correr la sangre de esa manera. Si bien es verdad, como apuntaba Eisenstein, que los labriegos no poseían la “educación” pertinente para entender una figura de semejante dimensiones alegóricas (Sorlin, 1980). Esto refleja la necesidad de analizar la película no sólo por las diferencias culturales que puede existir en los diversos países o ciudades sino además en el seno de una misma cultura. Lo mismo ocurre con el contenido y significación de una obra ya que puede entenderse de maneras diferentes e inclusive antagónicas en dos momentos diferentes de la historia. Como ejemplo de esta idea es lo sucedido con el film *La gran ilusión* de Jean Renoir. En 1937, año de su estreno, esta película pretendía ser pacifista, de izquierdas e internacionalista. Sin embargo, en 1946 (y los años posteriores) esta idea cambia y se concibe en una película tremendamente ambigua, con cariz vichyista y sin ningún tipo de relación o representación de los valores defendidos por la izquierda.

³⁹ Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, París, Hachette 1975

⁴⁰ Película creada por Serguéi Eisenstein en 1924. En ella se reproduce la huelga acontecida en 1903 en la Rusia prerrevolucionaria. Su escena más famosa es la matanza que padecen los huelguistas que es alternada con la matanza de bovinos.

- *La lectura histórica de la película.* Quien se planté la relación entre el cine y la Historia debe considerar dos puntos: la lectura histórica de la película y la lectura cinematográfica. Esta última hace cuestionarse al investigador su propia concepción del pasado. Mediante la memoria popular y tradición oral, el cineasta puede reproducir para la sociedad una historia que hasta ese momento había sido privada por la institución⁴¹.

En lo referente al primer término, según Marc Ferro, este tipo de lectura (histórica y social de la película), ha propiciado entender aspectos no visibles del pasado de las sociedades: mostrando las autocensuras y lapsus de una sociedad o el contenido social de la práctica burocrática durante la época stalinista. Respecto a la relación entre cine y la historia escrita cada vez son más los investigadores que abogan por esta concordancia. Esta defensa se basa en la idea de que si los historiadores pretenden investigar o participar en la llamada “historia pública” que se proyecta o refleja en los medios de comunicación y llevarlas al marco académico y de institutos de investigación, no queda más remedio que aceptar las nuevas formas escritura como las del film. Por consiguiente, el historiador y el director están obligados a entenderse y colaborar durante el rodaje de la película así como en las etapas previas y posteriores de ésta. (Deshpande, 2004).

Esta idea de Deshpande de colaborar director e historiador fue llevada a la práctica, en dos ocasiones por Rosentone. La primera en 1982 en la película *Reds*⁴² y en la de *The good fight*⁴³, esta última en 1984. En ambas películas se intentó cuidar todos los aspectos históricos al detalle a la vez que se pensó en reconstruir todos los hechos realizados por personajes anónimos o casi desconocidos con el fin de dotar al pasado de un mayor humanismo. Con todo, estas películas no lograron satisfacer las demandas de veracidad y realismo reivindicadas por los historiadores. (Rosentone, 2005). Si bien es cierto que, en la primera de estas películas se recurre a la ficción y se muestra al poeta en lugares y contextos donde él nunca había estado ni había participado. En el segundo

⁴¹ Michel FOCAULT, *Cahiers du cinema*. París 1964

⁴² Película de 1982, producida y dirigida por Warren Beatty. Se basa en la vida del periodista y escritor John Reed.

⁴³ Película de 1984 que trata sobre el grupo de voluntarios de la brigada de Abraham Lincoln que participó en la Guerra Civil Española.

film mencionado es un documental donde se muestran las versiones de los veteranos de guerra mas, en ningún momento se pone en duda o debate su versión, los fallos en los que incurren u omisiones.

Esta circunstancia de la que advierte Rosentone no se da solo en el ámbito del cine sino también se puede sufrir en el terreno historiográfico. En la década de los setenta se produjo una crisis de los paradigmas y como consecuencia derivó en una rotura interna de la propia ciencia (surgió la historia social, intelectual, etc.). Ante esta situación se produjo un recobro del relato histórico (Revel, 2005). Este resurgir del relato no es equiparable al que nace con los comienzos de la historiografía occidental pues se ciernen a un patrón de inteligibilidad determinado mediante una selectiva elección narrativa y una intriga, refutando las distintas posibilidades. Es por ello que Jaques Revel defiende la idea de recuperar el relato como un recurso que posee el historiador mediante el cual puede desarrollar y formar un discurso inteligible de los objetos que es incondicional de la opinión crítica del historiador (Revel, 2005).

Por su parte, Michel de Certeau también asevera que los historiadores actúan sobre el pasado seleccionando los hechos que deben ser investigados y pueden ser entendidos de los que deben ser obviados desde la inteligibilidad del presente. Con todo, lo “obviado” siempre aparece continuamente a lo largo del discurso, de esto se deduce que «hacer historia siempre nos llevará a hacer escritura»⁴⁴. Este autor dota a la escritura como el recurso más científico que posee el historiador para transferir la tradición recibida a un texto elaborado, sin embargo, el relato histórico a causa de su hilo narrativo tiende a mencionar detalles que no se han podido investigar a fondo por carencia.

Por consiguiente y a raíz de lo anteriormente desarrollado tanto Rosentone como De Certeau encuentran el mismo problema defendiendo modelos distintos hacer historia; el primero con la película, el segundo con el texto escrito y ambos encuentran el mismo escollo: el hilo narrativo que es lineal y por consiguiente obvia matices no investigados o mencionados. Por ello, cabe considerar el cine como una modalidad de la escritura histórica. Si bien, tiene un problema que solucionar: como plantear el tema de lo “real”.

⁴⁴ Michel DE CERTEAU (1993), *La escritura de la historia*, México D.F., Universidad Iberoamericana p. 19.

En referencia al escollo que tienen el film sobre el realismo y la verosimilitud, De Certau sostiene que lo que se considera como “lo real” tan sólo se debe a una artimaña del discurso historiográfico que se sirve de la ficción de un realismo para ocultar, una forma, inevitablemente íntima al lenguaje, de construir el discurso. Según esto, el “realismo” se ligaría con lo que es “pensable” en un espacio y tiempo en concreto mientras que, el trabajo historiográfico compondría una praxis enfocada a conseguir la lucidez del pasado, es decir a convertirlo en asequible, pensable.

Este tema también ha sido abordado por varios teóricos del cine como Aumont⁴⁵, Bergala⁴⁶ y Vernet⁴⁷ que diferencian entre los llamados “realismos de los materiales de expresión”, como son la imagen y el sonido, y el de los temas de las películas. En lo que respecta al primer aspecto cabe recordar que su realismo es consecuencia de un conjunto de reglas y convencimientos que varían según la época y la cultura. Que el público alcance este realismo quiere decir que han interiorizado una serie de códigos que les permiten identificar la imagen con aspectos de la percepción que tienen de la realidad⁴⁸.

Si bien es cierto que el realismo es una característica importante de un buen film, la verosimilitud juega un papel primordial en el momento de designar la calidad de la película. La verosimilitud atañe a la relación de un contexto con la opinión pública, a su entendimiento con otros textos y a la articulación interna de la historia que relata. La verosimilitud se va conformando durante toda la narración y está relacionado con índoles de la previsibilidad, con que lo narrado vaya estableciendo las motivaciones de los hechos que se desarrollarán. Otro aspecto que afecta a esta característica es lo que se denomina “efecto corpus”, esto es, que se establezca como verosímil lo que se ha

⁴⁵ Jacques Aumont (Aviñón 1942) es un teórico de cine francés y profesor en la Escuela de Bellas Artes de París. Famoso también por su colaboración en *Cahiers de cinéma* en la década de los 60 hasta 1974.

⁴⁶ Alain Bergala (1943 Brignoles) es un ensayista, director, guionista y crítico francés de cine. Dirigió su primera película en 1982 y fue profesora en la universidad de París III Sorbonne Nouvelle y en la Fémis. Desde el 2000 hasta el 2002 fue asesor, del ministerio de educación, de cine. Fue director y redactor jefe de *Cahiers de cinéma*.

⁴⁷ Marc Vernet es un crítico de cine francés director del departamento de cine y teatro en la Universidad Paul Valéry- Montpellier III.

⁴⁸ Jacques AUMONT, Alain BERLAGA y Michel VERNET (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires. Paidós Comunicación.

mostrado en películas anteriores y, al contrario, lo que en un primer momento se ha juzgado de inverosímil a raíz de su repetición en otros film se convierte en verosímil⁴⁹.

Estas dos características (realidad y verosimilitud), están a su vez interrelacionadas con una tercera, la impresión de la realidad. Ésta se consigue mediante la impresión que se consigue con “la riqueza perceptiva de los materiales filmicos”, la imagen y el sonido junto con la formación del montaje y el encuadre para conseguir el encuadre del público; mas, principalmente a la limitación de movimiento conseguida mediante una imagen estática, concediendo al espectador instaurar en su mente una secuencia donde en realidad no existe.

En lo referente al proceso mediante el cual un film construye una ideología, Sorlin considera que nuestra percepción es una circunstancia social, está en relación con lo que es válido y legítimo ver en el medio en que nos hallamos y debemos posicionarnos. Por consiguiente, el film no sería una representación de la realidad sino una puesta en escena social. Por una parte selecciona unos elementos determinados de la realidad y los organiza en un orbe proyectado, que guarda grandes similitudes con el mundo real pero que en realidad es una reconstrucción creada a partir de éste. Por consiguiente, la función del historiador en este aspecto sería la de detectar algunas de estas leyes que regulan esta imagen ficticia⁵⁰.

Brujería y cine.

La brujería puede definirse, en términos generales, como un sistema ideológico capaz de aportar soluciones a gran parte de los problemas cotidianos. De acuerdo con el credo brujeil, los males que nos aquejan cotidianamente no son castigos de Dios por nuestros pecados (quebrantamiento de tabúes), sino ataques malintencionados de ciertas personas relacionadas con las fuerzas del mal: las brujas. Sin embargo, las brujas no eran invencibles. Había dos maneras de vencerlas: o bien empleando antídotos mágicos contra ellas; o bien recurriendo a la violencia física, puesto que la bruja también era una persona de carne y hueso y, por lo tanto, físicamente vulnerable. Este complejo de creencias pretendía aportar pruebas de que *el mal* era algo que podía combatirse al igual

⁴⁹ Jacques AUMONT y Michel MARIE (1990), *Análisis del film*. Barcelona. Paidós Comunicación.

⁵⁰ Pièrre SORLIN (1985), *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

que cualquier enemigo concreto. No obstante, la creencia en las brujas tenía también una función socio-moral, en cuanto que la bruja constituía la encarnación de la amoralidad y de todo aquello que iba en contra de los ideales de la sociedad⁵¹. La bruja no era por lo general forastera o extraña en su comunidad, pero difícilmente podía considerarse una paisana típica. Era más anciana y pobre que la media y su estado civil era más bien el de no casada, por lo que no aceptaba las pautas de comportamiento tradicionales de su comunidad o su sexo. Por sus actos y sus palabras, desafiaba las normas contemporáneas de docilidad propias del ideal de buena mujer cristiana.

Las causas, que se han atribuido al surgimiento de tal heterodoxia, han sido diversas. En primer lugar, los factores sociales y económicos contribuyeron de manera importante a suscitar acusaciones de brujería y determinar qué individuos habían de ser culpados por los infortunios personales, pero es mucho más discutible que la caza de brujas en España haya de considerarse producto del *cambio* económico y social. Otro factor que se ha aducido es el religioso. Durante la época de la Reforma se acentuó el miedo al demonio. La insistencia en una piedad personal y búsqueda intensa de la salvación llevaba consigo un profundo sentido de pecado, sobre todo cuando una persona ve que no puede cumplir con los preceptos que le predicán. La cristianización fue un ataque a la superstición, magia, etc. que existía en Europa. La caza de brujas no fue uniforme en toda Europa, lo que hace suponer que fue allí donde más se implantó el confesionalismo, donde hubo mayor conflictividad. Según B. Levack⁵², la caza de brujas se desató cuando y donde hubo mayor conflictividad religiosa, pero no se dio en donde dominó una confesión. Lo que se trataba de demostrar era lo malo que era socialmente la subversión religiosa. Los cambios religiosos y económicos de la época, unidos a la transformación social creó en todos los sectores de la sociedad un sentimiento de angustia.

Entre las clases cultas y gobernantes impulsó una tendencia a atribuir a la influencia de Satanás en el mundo la agitación, la inestabilidad y la confusión que veían por todas partes en torno suyo, circunstancia que sugería a su vez la actividad de las brujas.

⁵¹ Gustav HENNINGSEN (2010), *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición*. Madrid. Alianza

⁵² Bryan LEVACK, *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid. Alianza 1995, pp. 156-157

Muchos de los signos concretos de desintegración social -la disensión religiosa, la rebelión popular, la difusión perceptible de la pobreza e incluso el nacimiento del espíritu del capitalismo- se atribuyeron a menudo a Satanás y sus aliados. Convencidos de que el diablo andaba suelto, los miembros de la elite administrativa pudieron llegar fácilmente a la conclusión de que una de las mejores maneras de oponerse a él y a su influencia destructora era procesar a los individuos que habían establecido pactos con el diablo. Entre el pueblo llano, el ataque a las brujas contribuía así mismo a aliviar la angustia del sobrevivir cotidiano. Los individuos que presentaron los primeros cargos contra las brujas lo hicieron, por supuesto, de manera muy específica, pues al denunciarlas daban explicación a los infortunios que les habían afectado y conseguían vengarse de quienes les habían causado algún daño.

El impacto que la figura de la bruja a lo largo de la Historia ha provocado en la sociedad, ha producido que sea uno de los temas recurrentes del cine. Sin duda ninguna, la imagen que se ha reproducido en la pantalla de la bruja y su mundo, ha sido socializada por grandes sectores sociales, hasta el punto de que los características que se le atribuyen a dichas mujeres, se les vincula incluso en películas que resultan disparatadas o buscan otro fin distinto al histórico. Por otra parte, la bruja siempre ha sido un personaje social que ha estado en relación con la religión, por lo que las distintas confesiones religiosas (catolicismo, luteranismo, calvinismo) la han interpretado y caracterizado de manera diferente. En este sentido, los directores de películas han realizado sus filmes de acuerdo a su procedencia social e ideológica-religiosa, expresando la construcción social que ha creado su comunidad sobre tan peculiar personaje.

Con estas premisas y marco teórico nos hemos centrado en el análisis de cuatro directores que entendemos de especial relevancia. Los dos primeros pertenecen al ámbito cultural nórdico, los daneses Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer. Posiblemente la coincidencia de nacionalidad no es un mero accidente y tenga que ver con el mayor aporte del primer cine danés al universo cinematográfico sea el arquetipo de la vamp. Precisamente estos directores se alejan del estereotipo de la vamp para presentarnos en sus filmes brujas de marcado carácter historiográfico. Benjamin Christensen, con *Häxan. La brujería a través de los tiempos* (1922). A medio camino entre el documental y la ficción, el filme intenta dar una explicación racional e histórica de la brujería con un relato cinematográfico extenso y exhaustivo que aborda la cuestión

desde la perspectiva histórica y médica. El análisis del filme, como en el resto de las películas analizadas, nos ha llevado a una contextualización de la obra tanto en su aspecto histórico como historiográfico que creemos aportan claves novedosas tanto en el análisis del filme como en el tratamiento de la brujería como campo de estudio.

En el caso de Dreyer nos hemos introducido en el estudio algunos de sus más significativos filmes como lo son *Las páginas del libro de Satán* (1921), *La pasión de Juana de Arco* (1928), *Vampyr, la bruja vampiro* (1932) y *Dies Irae* (1943). Realmente para Carl T. Dreyer, la bruja es la excusa para reflexionar sobre la verdadera obsesión de su director en torno a la intolerancia, lo que se puede explicar en parte por el periodo histórico en el que el director desarrolló su labor artística y que queda debidamente delimitado en el presente trabajo.

Con el trabajo de los directores daneses también hemos podido comenzar a trazar un modelo de bruja que se presenta ante la sociedad y que ha ido evolucionando, lógicamente, a la vez que ha influenciado en sus continuadores. En el estudio de la citada evolución nos hemos apercibido cómo ésta también ha llegado a la representación del diablo, que hemos tratado brevemente por no ser el objetivo de investigación a la espera de poder realizar una investigación más profunda de tan fascinante cuestión.

Hacer patente – y qué menos hacerlo cuando este trabajo versa sobre cine- estos cambios de paradigma y modelos ha sido la razón de acompañar el discurso con imágenes de los filmes trabajados. Lejos de pretender acrecentar el volumen del trabajo presentado, las imágenes han sido cuidadosamente seleccionadas y puestas en relación con los pintores y artistas que precedieron a los cineastas en la representación de la bruja. Es evidente la deuda que todos tienen sobre todo con los pintores del ámbito barroco y, sobre todo, con el genio universal de Goya. La utilización e inspiración de multitud de filmes en la obra del español, pone de relieve la continuación que el cine ha tenido con respecto a la pintura en la actualización del arquetipo de la bruja.

El siguiente capítulo ha sido el dedicado al que podríamos denominar como el modelo de brujería anglosajón o puritano. No es extraño que la primacía mundial y cultural norteamericana se plasmara en multitud de filmes que han conformado nuestra visión del mundo y de la brujería en particular. Aquí la figura de Arthur Miller y su obra teatral

El crisol (1953) se hacen referencias imprescindibles habida cuenta que ésta pasó a la gran pantalla en 1996.

El análisis del contexto histórico de su producción es aquí especialmente pertinente, pues es imposible entender la intencionalidad y trasfondo de la obra sin vincularla con el macartismo y la caza de brujas en Hollywood que el propio autor teatral sufrió. Miller, siempre reticente a adaptar sus obras al lenguaje del cine, se avino a realizar un guion cinematográfico de su propia obra a mediados de la década de los noventa del siglo pasado.

La película, que contó con la dirección de Nicholas Hytner, proveniente como Miller del mundo del teatro, es especialmente interesante pues nos ha permitido valernos del texto teatral y del guion cinematográfico del que defendemos su absoluta independencia. Miller se valió de las fuentes originales de los procesos de Salem de finales del XVII. De hecho, muchos de los diálogos son traslación literal de los mismos. Por dicho motivo hemos considerado pertinente el incluir una cuidada sección de apéndices documentales con textos elegidos muy selectivamente de las actas judiciales salidas de Salem en 1610.

Ello redundaría en nuestra tesis de presentar a Miller como historiador teatral o fílmico, como se prefiera. Su respeto por la historia le lleva a cuidar el lenguaje para ser respetuoso con el inglés propio del siglo XVII y la dirección de Hytner continúa por la misma senda en una muy cuidada puesta en escena desde el punto de vista histórico.

El último filme analizado es *La bruja de un joven*, desconocido y sorprendente Robert Eggers, que nos introduce en una pesadilla familiar donde la brujería es la protagonista. Una interesante constatación surgida a lo largo de esta investigación ha sido la de poder establecer sin lugar a dudas un nexo de conexión, antes oculto, entre todos los directores citados tanto en estilos como método de trabajo y postura historiográfica en torno a la brujería, como dejamos consignado y argumentado en las conclusiones. Por eso hemos llamado, y humildemente creemos de manera acertada, el capítulo dedicado a Eggers como el del continuo homenaje, pues es imposible contextualizar la obra del mismo sin atender a sus predecesores.

De manera general podemos observar cómo todos los cineastas se han situado en premisas historiográficas que podríamos calificar de realistas frente a las tesis

románticas que normalmente han tenido más impacto mediático. En lo que, lógicamente, han variado los directores ha sido en el enfoque de sus trabajos.

Podríamos calificar a Christensen y Dreyer como los historiadores de las brujas, habida cuenta del interés que ambos muestran en las mismas y el enorme protagonismo que toman éstas en detrimento de los jueces e inquisidores, que quedan siempre caricaturizados como misóginos, crueles, lujuriosos, intolerantes, zafios y sanguinarios. Sorprende, en cualquier caso, la poca presencia de la mujer sabia o curandera en su retrato de mujeres, la mujer que tenía también una magia de carácter benéfico. Esta postura, que ambos directores adoptan, podríamos encuadrarla en la escuela historiográfica del Paradigma Soldam que, aunque defendida en los ambientes académicos, palidecía ante el empuje mediático que conseguía la escuela romántica de Michelet o Murray y que hasta mediados de los setenta, cuando menos, fue la imperante para la explicación del fenómeno de la brujería.

Mientras, el filme dirigido por Hyter –con guion del propio Miller- donde se muestra la caza de brujas acaecida en Salem en 1692, se erige como un canal perfecto para mostrar en toda su riqueza de matices la histeria brujeril que se apoderó de esta colonia estadounidense y que, en esencia, sigue unos patrones generales reconocibles en otros episodios como el ocurrido en Zugarramurdi en 1610. Miller, como sus colegas Dreyer y Christensen, adopta una postura racionalista y nos muestra cómo en la caza de brujas se mezclan tensiones sociales, económicas, políticas, religiosas y familiares que estallan en una psicosis colectiva donde, sobre todo la mujer, suele servir de chivo expiatorio. Miller, además, abandona la postura anticlerical de sus predecesores e introduce por primera vez matizaciones entre los jueces que, ahora sí, aparecen como personas complejas acercándonos de manera más realista a la lógica de los acusadores.

Eggers no solo recoge las enseñanzas filmicas de sus antecesores y se suma al discurso historiográfico de sus predecesores con su propia visión de la brujería que bascula entre la dimensión personal de los daneses y la social de su compatriota Miller. El joven director suma una novedad que a nuestro juicio tiene enorme importancia, como es el de acompañar su análisis del fenómeno de la brujería de constantes referencias al folclore, cuentos y las leyendas de los que vivieron la locura de la caza de brujas, aportando con ello un elemento esencial para el análisis de tan complejo fenómeno, hecho que ya había sido reflejado por la historiografía. En definitiva, es interesante constatar que a

pesar de la fortísima personalidad y estilo de los cuatro directores analizados, todos establecen entre ellos un diálogo y relaciones que permiten rastrear una historiografía nacida en las pantallas.

Tomando todos los filmes en su conjunto creemos demostrar que si el guion está trabajado desde el punto de vista histórico el producto será susceptible de ser considerado académicamente válido aun cuando el relato que se nos exponga no sea real. Ejemplo de ello es el relato *Dies Irae* de Dreyer que, aunque basado en un hecho real, el guion poco o nada tiene que ver con lo sucedido. Ello no es óbice para apreciar el poso de verdad que atesora el guion y que nos permite visualizar dinámicas históricas de las que es posible aprender. Podemos decir lo mismo del filme *La bruja* de Eggers, donde se readaptan y escogen multitud de fuentes para contarnos una historia que no es real, pero que ejemplifica mejor que nuestros archivos lo que la gente creía y temía en torno a la brujería.

Si aceptamos esta premisa, el siguiente paso lógico es aceptar a estos cineastas como historiadores fílmicos ya que, como el historiador tradicional, cuentan, investigan y divulgan nuestro pasado. Y no lo hacen de manera mejor ni peor, sino distinta. Cuanto antes aceptemos los historiadores estos hechos antes podremos salir de nuestras universidades y llegar a los hogares de nuestra sociedad, que al fin y a la postre es a quienes nos debemos. A lo mejor, un día no muy lejano y si desde el mundo académico nos interesamos por los métodos de producción del cine, un historiador sea el que en un plató grite ¡Acción!, como un día lo hiciera el gran D.W. Griffith.

Capítulo I. Cine e Historia. Estado de la cuestión de una relación tempestuosa

Casi de manera paralela a la primera proyección cinematográfica, nacía la historia como ciencia social. Desde ese preciso momento, el cine y la historia iniciaron una relación de atracción y rechazo que más de un siglo después continua. Prueba escrita de esta relación es la obra del cameraman de los Lumière, Boleslaw Matuzwski (Alvira, 2011: p. 137), publicada en 1898 bajo el título de *Une nouvelle source de l'histoire*. En ella se valoraba por primera vez el cine como fuente y sugería la creación de archivos fílmicos. El director D.W. Griffith, uno de los padres del lenguaje fílmico, afirmaba en 1915 que «Llegará el día en que a los niños de las escuelas públicas se les enseñará prácticamente todo con las emocionantes películas. Definitivamente, no se les volverá a obligar a leer historia nunca más». Un año después, en 1916, se publicaría en Inglaterra un libro llamado *The Camera as Historian*⁵⁵(Burke, 2005: p.201).

A pesar de estas prontas señales de una relación fructífera entre ambos mundos, no muchas décadas atrás, la simple idea de utilizar las películas como fuente histórica mediante la cual entender el pasado, habría sido tomada como una excentricidad, no exenta de frivolidad, en el mundo académico. En la actualidad los estudios sobre la especial relación que mantienen cine e historia, sin haber generado una gran corriente de estudios y publicaciones, se va consolidando como rama histórica. (Rosenstone, 2014: pp. 19-20).

Si el cine ha sido eludido durante décadas por los historiadores, no ha ocurrido al contrario; los cineastas rápidamente acudieron a la historia en busca de argumentos dando lugar a un género concreto como es el cine histórico (Goyeneche-Gómez, 2012: p. 389)⁵⁶. Es más, según Sorlin (2005; p.23), ponen en escena una de las versiones

⁵⁵ Gower, H.D., Jast, L. Stanley. y Topley, W.W., *The Cameran as Historian*, Londres, 1916.

⁵⁶ Un pequeña muestra de este temprano cine histórico podría citarse *L'assassinat du duc de Guise* (1908), dirigido por André Calmettes, Charles Le Bargy, *Los últimos días de Pompeya* (1913) dirigida por Mario Caserini. También en 1913, el italiano Enrico Guazzoni estrenaría *Quo vadis?* Al año siguiente se estrenaría *Cabiria*, del director Giovanni Pastrone, En Estados Unidos dirigiría en 1915 *El nacimiento de*

propuestas por los investigadores. Los cineastas, por tanto, se limitan a reflejar los cambios en la orientación historiográfica.

¿Estamos los historiadores en condiciones de retirarnos o de ignorar al mundo cinematográfico? ¿Podemos permitirnos tal lujo o podemos intentar hacer del cine un relato histórico académico y válido? Sorlin (2005: p: 35) advierte que el cine no es un accidente. Es algo central en un siglo que sería diferente sin la experiencia cultural del espectador en el cine y, por tanto, es un fenómeno que debemos tener en cuenta. Como Ferro constata (1991: p. 13), el problema sobre la visión fílmica de la historia es algo realmente importante, porque pasamos más horas frente al televisor o en el cine que leyendo libros.

El cine ha sido menospreciado por los historiadores, que lo han considerado un entretenimiento vulgar o una manifestación artística que poco o nada tiene que ver con la investigación histórica. (García Carrión, 2015. p. 100). No ha ocurrido así con otras artes como la pintura, que impone su condición de documento histórico al cine, llegando incluso a verse obligado a imitarla, convirtiéndose en un remedo de arte pictórico. Con ello el cine intentaba ganar en prestigio imitando a otras artes más valoradas, como la citada pintura, o el teatro. (Ortiz Villeta, 2015: p. 159.). Cuando el cine se institucionalizó académicamente lo hizo vinculándose a la historia del arte, a la estética o la teoría literaria (García Carrión, 2015: p. 100), y no a la historia. Para ello deberíamos esperar a finales de los sesenta, principios de los setenta, época en que los historiadores comenzaron a acercarse al cine.

Las razones de ello son muchas y variadas como veremos, pero una de las principales fue identificada por Marc Ferró. El historiador francés constata que para enfrentarse a las relaciones entre la historia y el cine es necesario hacerlo con nuestra práctica profesional y con las relaciones que los historiadores establecemos con nuestra ciencia. Sin duda es una ardua tarea epistemológica la que muchos historiadores no quieren hacer frente. Ferro, coincidiendo con Zemon Davis, afirma que para analizar relaciones entre cine, cultura e historia, el material cinematográfico permite examinar la propia conciencia de la historia, que se evidencia en las representaciones de los hechos

una nación y en 1916 se proyectaría *Intolerancia*. El ámbito soviético no se quedó atrás con Sergei Eisenstein y su *El Acorazado Potemkin*, (1925)

históricos y la forma en que el pasado es construido y asumido ideológicamente. De esta claudicación del historiador hacia esta labor epistemológica nacen muchos de los recelos de los éstos hacia el cine. Ferro está convencido de que la historia debe plantearse el problema de la construcción del pasado y compararse con el uso de archivos, de la memoria y de los medios de representación. Probablemente ya no sea necesario pensar en una historiografía sólo cinematográfica, pero en cualquier caso los historiadores y el cine pueden colaborar en el terreno de medios de comunicación como la televisión. (Sanfilippo, 2014: p.35).

1.1. Historiadores frente a la pantalla: los pioneros

1.1.1. Marc Ferró

Precisamente sería Ferró el que iniciara el debate contemporáneo sobre cine e historia en el ambiente sociocultural de mayo del 68. No es casual que fuese un historiador francés vinculado a la Escuela de los Annales, fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929, el que sea considerado el pionero en los estudios en la relación entre historia y cine. Bloch, como resalta Amelang (2015: p. 30), siempre prestó gran atención al cine a lo largo de su carrera académica y lo menciona a lo largo de sus distintos trabajos. Precisamente en su última e inconclusa obra, *El oficio de historiador*, Bloch asevera que:

...es el cambio lo que el historiador trata de comprender. Pero en la película que examina, solo la última imagen se conserva con claridad. Para reconstruir los borrosos rasgos del resto, le incumbe primero a él desenrollar el carrete en el sentido opuesto a aquel en el que fueron tomadas las escenas⁵⁷

Su prestigio y repercusión en Francia posibilitaron que desde aquel momento muchos historiadores pudieran utilizar y disponer del cine como fuente privilegiada de la historia y contar con un elemento pedagógico de primer orden. Ferró en sus escritos no sólo atacaba la historia creada desde el Estado, sino que también criticaba, con acierto para la época, que la historia académica se preocupara únicamente de los archivos de papel, dejando de lado a todos aquellos que no producen documentos tales como las mujeres, las clases subalternas y los marginados. (Sanfilippo, 2014: pp. 34-35).

Para comprender las relaciones entre cine e historia, el historiador galo identifica cuatro pilares básicos. En primer lugar habla la necesidad de usar el cine como documento para analizar la realidad histórica que se busca representar en la pantalla, y los propios usos y funciones de las películas en relación con los procesos históricos y sociales más amplios. En segundo lugar reconocer el evidente papel del cine como agente o creador de historia para la sociedad. Mediante el cine podremos reflexionar sobre el problema

⁵⁷ Tomo la cita directamente de: James AMELANG (2015), «Play it Again Sam: otra vez con la historia y el cine», *Historia y cine. La construcción del pasado a través del cine*, TELESFORO M. HERNÁNDEZ, MÓNICA BOLUFER Y JUAN GOMIS (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

de la veracidad y fiabilidad de las representaciones históricas y las maneras y modos en que se representan colectivamente los hechos históricos. En tercer lugar debemos analizar el problema del lenguaje cinematográfico y de cómo los cineastas interpretan estéticamente los hechos históricos. Finalmente, el historiador debe atender al campo y marco social en que se producen y reciben las películas, y de la forma en cómo se realizan estas representaciones.

Esta última cuestión, atender al campo social que produce y recibe las películas, parte de la concepción de Ferro de que las películas cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituyen un testimonio de una mentalidad contemporánea sino que también transmiten una imagen auténtica del pasado. Y esta constatación es más válida aún para las películas de ficción que para los documentales. El problema es metodológico, donde la clave está en filtrar los elementos reales a partir de la ficción y lo imaginario (Alvira, 2011: p. 140.)

Caso paradigmático para ello es el film *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), del cual se ha demostrado que, salvo los gusanos que se comen la comida al principio y final del metraje, es todo falso:

El resultado es que tenemos una leyenda del Potemkin, que ha “cogido” el lugar de la historia del Potemkin. Conozco a los mejores historiadores rusos y franceses de la Revolución de 1905, que desde hace veinte años están “combatiendo contra el acorazado Potemkin, pero serán vencidos.

Pienso, por tanto, que es mucho más importante que nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo. Es preciso, pues, hacer crítica para comenzar, que la primera mirada sobre un film, histórico o no histórico-porque todos los films son históricos, incluso los pornográficos, en nuestra revista [...] (Ferro, 1991: p. 14).

1.1.2. **Natalie Zemon Davis**

El interés por las minorías, compartida por Ferro o Rossentone, sería lo que acercó a Natalie Zemon Davis al mundo del cine. Minorías sin voz a lo largo de la historia, personas que en cierto modo estaban fuera de los centros tradicionales de poder o riqueza en el periodo moderno temprano. Como ella misma relata (Zemon Davis, 2012: p. 12), «Soñaba con un ejemplo jugoso que me permitiera actuar como antropóloga

observando la experiencia cotidiana, en lugar de realizar un recuento basado en un registro tributario aquí y un contrato matrimonial allá.»

Su ocasión llegó, de alguna manera, cuando se topó con el caso judicial de un hombre acusado en 1560, de hacerse pasar por otro -Martín Guerre-, durante nada menos que tres años a ojos de todo el pueblo y cohabitando incluso con su esposa. La historiadora vio las posibilidades cinematográficas del caso y entre 1980 y 1982 sirvió de aserora al director Daniel Vigne y al guionista Jean-Claude Carriere para la elaboración del filme *El regreso de Martín Guerre*.

Ver a Depardieu interpretando al impostor Arnaud du Thil fingiendo ser Martin Guerre me brindó nuevas preguntas que formular en relación con la definición del ser en la Francia del siglo XVI. Fue entonces que comencé a pensar en el cine histórico como “experimento del pensamiento”. Junto con los archivos del XVI de la aldea de Martin Guerre en Artigat, teníamos la aldea en que filmábamos... un Artigat sustituto donde podíamos poner a prueba el pasado. (Zemon Davis, 2012: p. 13)

La experiencia sirvió para que la historiadora norteamericana se apercebiera de que, a pesar de las bondades de la narración cinematográfica, ésta se apartaba en algunos puntos importantes del registro histórico. Zemon Davis entendió que, paralelo al trabajo cinematográfico, debía de correr otro historiográfico. Dicho trabajo se materializó en el libro homónimo a la película⁵⁸ y se ha convertido en un caso paradigmático para sondear en las relaciones entre historia y cine. Hay notables diferencias entre narrar una historia en prosa y hacerlo en cine, pero con trabajo y paciencia la narración histórica en el cine podría hacerse más dramática y más fiel a las fuentes del pasado.

Observamos dos diferencias importantes entre la realización cinematográfica histórica y escribir un libro de historia. En los filmes, los procesos de investigación, interpretación y comunicación se encuentran ampliamente dispersos, incluso si por el camino y en la edición final los directores ponen su impronta en el producto [...] Esta creación colectiva contrasta con lo con la de los libros de historia, cuyo elenco podría extenderse, a lo sumo, a unos pocos coautores, estudiantes, asistentes de investigación, un editor, un corrector y un diseñador de libros. Además, el film histórico y la prosa de los historiadores se aventura en territorios distintos en lo relacionado con la reivindicación de la verdad.

⁵⁸ Natalie ZEMON DAVIS (2013), *El regreso de Martín Guerre*, Madrid, Akal.

Zemon-Davis (2012: pp.25-26)

El cine tiene que ser reconocido por los historiadores y estudiado de acuerdo a un programa que permita articular un análisis en torno a las relaciones que se establecen entre cine y sociedad. Analizar cómo las películas que representan temas históricos instituyen cánones narrativos y formales, extraídos de otras artes como la literatura y la pintura, y en las formas de representación históricas surgidas en el seno de la propia disciplina.

Tras la experiencia en el rodaje de *El regreso de Martin Guerre*, Zemon Davis introduce un triple matiz a la hora de analizar las relaciones entre cine y ciencias sociales. La norteamericana comienza reclamando el reconocimiento de guionistas, directores o productores del film como intérpretes de la historia. Aboga porque a su vez se debe, en sentido inverso, analizar qué influencia tiene en los creadores fílmicos el discurso de las ciencias sociales. La tercera cuestión, que Ferro reclamaba como tarea epistemológica ineludible para cualquier historiador, es la discusión en torno problema del realismo y las técnicas de construcción de la verdad histórica. (Goyeneche-Gómez, 2012: pp. 390-391). Al respecto de esta última cuestión, Zemon Davis tiene una postura contundente⁵⁹.

Los largometrajes de ficción suelen describirse como hijos de la invención, sin conexión significativa con el mundo experimentado o el pasado histórico. En los estudios sobre cine, suele aplicársele el término de “filmes de ficción”, destacando un contraste entre la imaginación libre de los largometrajes de ficción y la “verdad” en los documentos de no ficción. Es precisamente esta dicotomía lo que deseo poner en duda, no sólo porque existe un juego de invención-o destreza fictiva- en el cine documental, el docudrama y

⁵⁹ Peter BURKE (2005) en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, p. 204p. 202, matiza la idea de Zemon Davis: «El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése también es el peligro que conlleva el medio-como le ocurre a la instantánea-pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no sólo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores. El término híbrido “docudrama” es un vívido recordatorio de la tensión existente entre la idea de drama y la de documento, entre anticlímax y el carácter cuestionable del pasado y la necesidad del director, lo mismo que la del escritor o el pintor, de adoptar una determinada forma.»

el cinéma verité (como lo hay en los textos históricos en prosa), sino también porque los largometrajes de ficción puede mostrar observaciones contundentes sobre sucesos, relaciones y procesos históricos. (Zemon Davis, 2012: p. 19)

1.1.3. Pierre Sorlin

Pierre Sorlin en su *Sociología del cine* (1985) opina que en el estudio de los filmes se debe enfatizar el análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por las cuales los grupos sociales se definen, se sitúan unos ante los otros y aseguran sus relaciones; comprender las películas como filtros ideológicos. El cine tiende a reproducir y reforzar los estereotipos sociales en relación con los problemas históricos y puede ser un mecanismo ideológico en sí mismo, si busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios (Goyeneche-Gómez, 2012: pp. 392). Es esta fortísima carga ideológica de las imágenes lo que pone a muchos historiadores recelosos. (Sorlin, 2005: p. 17)⁶⁰. Ferro (1991: p. 16) opina al respecto que descubrir la ideología que contiene cada film es un ejercicio histórico en sí mismo⁶¹.

El cine debe ser para las ciencias sociales un medio de representación y expresión que, aunque no reproduzca de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y

⁶⁰ Ángel Luis HUESO (1991), «Planteamientos historiográficos en el cine histórico», *Filmhistoria online*, Vol. 1, Nº. 1, p.13, en su análisis del cine histórico, coincide en esta ideologización del cine; «En otras ocasiones se ha hecho hincapié en la vinculación que se producía en este tipo de films y determinados planteamientos políticos contemporáneos. Nos encontraríamos aquí con una clara utilización ideológica de este tipo de interpretación histórica, lo que no puede extrañarnos si tenemos en cuenta las necesidades de afirmación popular por las que pasaron muchos movimientos políticos (recuérdese el caso de los regímenes totalitarios y su visión histórico-cinematográfica) y que se veían solucionadas con este uso de la imagen»

⁶¹ José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER y Anna SOLÁ ARGUIMBAU (2001) en *La representación cinematográfica de la historia*, p. 73 inciden en esta politización del cine histórico; «[...] la capacidad actualizadora del cine histórico también permite la crítica del presente. Cuando por limitaciones forzadas no se puede hablar del presente, el pasado se constituye en excusa, en lugar desplazado para esa crítica. [...] En realidad, todas esas operaciones en torno al cine histórico son el fruto lógico de su politización, dada la permeabilidad del discurso histórico a la rentabilización política por diversas causas.»

códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos.

En consecuencia es pertinente plantearse el problema de la verdad histórica en las películas. La historia está hecha también de cosas triviales y no ignora lo cotidiano, la disposición doméstica o la vestimenta. El cine revela cambios, pero no aclara el significado. (Sorlin 2005: p. 19). La clave no está en determinar si el cine falsea o trivializa la verdad histórica, pues el cine no es la historia. Es más: Sorlin (1991: p.74) matiza mucho el concepto “verdad histórica”, al afirmar que:

La edad moderna creía romper con este tipo de memoria haciendo intervenir al frío escepticismo del laicismo. Nuestra memoria es, hoy, una memoria laica. No es por tanto una memoria “verdadera”. De hecho la noción de verdad no tiene, en este terreno, ningún sentido; la memoria es elección y ninguna elección es en sí misma verdadera o falsa, solo los datos recogidos del pasado pueden reconstruirse con mayor o menor éxito en lo que a exactitud se refiere [...] La historia es indispensable como herramienta de comparación, como instrumento que permite al individuo situarse y al grupo, definirse.

Sorlin (2005, p: 26), opina que la película histórica participa, por tanto, del debate sobre la naturaleza de la historia. Toda película es una puesta en escena social que primero selecciona y califica los objetos, lugares, personas o acontecimientos que posteriormente se reorganizan para el público (Goyeneche-Gómez, 2012: pp. 392-393)

Un filme es un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de las relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas (Sorlin. 1985: p. 170).

1.1.4. **Robert A. Rosenstone**

Rosenstone es, quizá, el historiador que más lejos ha llegado a la hora de establecer relaciones entre cine e historia. Su posición tan desafiante ha generado no pocos debates y dudas, aunque también ha supuesto grandes avances a la hora de indagar en las relaciones de la historia y el cine. Como Zemon Davis o Ferro, Rosenstone cuenta no sólo con la perspectiva de historiador, sino que también posee el punto de vista

cinematográfico, ya que participó en la creación del film *Reds* (Warren Beatty, 1981)⁶² como consultor histórico.

Las investigaciones de Rosenstone se encuadra en la «historiofotia», término acuñado por Hayden White para definir la línea de investigación del norteamericano como «la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y el discurso cinematográfico»⁶³, y que el propio Rosentone (2014: p. 10) acepta gustoso

Rosenstone denuncia que los historiadores crean que el pasado les pertenece, pues su formación académica y su aculturación en la profesión les ofrece un nivel de conocimiento sobre la historia de los hombres que es propia y exclusiva de ellos. De esta manera confundimos «propio y exclusivo» con «el único propio y exclusivo posible».

Cuando realizamos nuestra labor olvidamos algunas cuestiones. En primer lugar, que las versiones de historia de tradición oral, hasta cierto punto visuales, que encarnan aspectos del pasado que escapan a la tradición de la historia escrita. En segundo lugar que las pretendidas bases de veracidad histórica impresa son precarias y se presentan empapadas de la ficción que implica la literatura y, por último, termina por llamar la atención sobre el hecho de que el significado de la historia, e incluso sus contenidos, ha cambiado significativamente en los últimos mil quinientos años, y que así seguirá siendo en el futuro. (Rosenstone, 2014: p. 19). En el mismo volumen perfila aún más esta idea afirmando que:

No importa cuánto se investigue, ni cuántos archivos se visiten, ni cuán objetivos tratemos de ser: el pasado nunca se nos presentará en una versión única de verdad. [...] Puede que todas estas reivindicaciones hayan contribuido a crear una justificación teórica para las nuevas formas de historiar, tanto escritas como en otros medios [...] La mayoría del gremio de los historiadores cerraron filas, intelectualmente hablando, contra esta posición. Insistieron en que la Verdad Histórica sólo podía encontrarse en los límites de los modos tradicionales. Mantuvieron esta posición con firmeza durante años.

⁶² Dicha experiencia es comentada de forma extensa por el propio Robert A. ROSENSTONE en: *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, Ediciones Rialp, Madrid, pp. 161-192

⁶³ Citado a través de: *Ibid*, p. 65.

Lo que quedó, en la comunidad profesional de los historiadores, fue el miedo, un sentimiento, una creencia, una preocupación generalizados, sobre los medios audiovisuales, incluido internet. Se habrían convertido para ellos, no sólo en un rival de la historia académica, sino en el nuevo maestro para el gran público, el principal instrumento que en la cultura actual explica los hechos, los momentos relevantes y los movimientos del pasado. Y ése «gran público» es un concepto que abarca a casi todo el mundo, salvo a los historiadores académicos que trabajan en sus propios campos.

El norteamericano precisa, y posiblemente sea así, la incapacidad de un libro impreso para transmitir la experiencia fílmica, ya que «fuera de los amurallados recintos de la palabra impresa se extiende un mundo de color, movimiento, sonido, luz y vida. Un mundo que se proyecta sobre las pantallas que apunta hacia el pasado, se remite a él y lo presenta.» (Rosenstone, 2014: p: 31).

En definitiva, debemos dejar de esperar que las películas hagan lo que (imaginamos que) los libros hacen. No debemos esperar que acierten con los hechos, o que presenten las diferentes caras de un problema, o que traten de manera imparcial todas las pruebas de un asunto o a todos los personajes o grupos que aparecen en una situación histórica y detalladamente un acontecimiento. Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestre el pasado tal y como fue. Las «películas históricas de ficción» no son, ni serán, nunca «precisas», de la misma manera que los libros (dicen ser), independientemente del número de asesores históricos que se consulten para trabajar en un proyecto y la atención que se preste a sus recomendaciones. Al igual que las obras de «historia escrita» las películas no son espejos de lo real, sino construcciones, trabajos cuyas reglas para relacionarse con el pasado y representarlo son necesariamente diferentes de las que tiene la historia escrita ¿Cómo podrían ser las mismas normas (y cómo quieren que sean) si precisamente el objetivo de la película es añadir movimiento, color, sonido y drama al pasado)

Rosenstone (2008: pp. 10-11)

Una película jamás podrá hacer exáctamente lo que hace un libro, pero tampoco un libro puede darnos las posibilidades que nos ofrece una película y, por tanto, deberemos juzgarlos con criterios diferentes. (Rosenstone, 2014: p. 38-40). La historia escrita tampoco está exenta de problemas. Ni es algo sólido ni refleja la realidad, sino una construcción de una historia moral a través de las huellas que aún conservamos. La historia, (Rosenstone, 2014: p. 227) es un producto ideológico y cultural del mundo

occidental que intenta llevar el concepto de *verdad* del cientificismo basada en experimentos repetibles a la historia.

El norteamericano (2014, p: 25) afirma que cualquier historiador debería saber que incluso la obra más académica tiene una doble vertiente, pues todas las obras históricas, y por tanto los historiadores cabría añadir, miran simultaneamente al pasado y al presente⁶⁴. Debemos tener en cuenta que la historia siempre se escribe o se lleva al cine en el presente y por tanto la huella de lo contemporáneo queda, consciente o inconscientemente, impresa en ella.

La historia es simplemente una serie de convenciones sobre cómo reflexionar sobre el pasado, convenciones que han cambiado a lo largo del tiempo. La verdad histórica no reside en la verificabilidad de los datos, sino en el relato global del pasado y es aquí donde, al menos algunos directores realizan películas que forman parte del corpus existente de datos y argumentos sobre historia reciente, corpus con el que interaccionan apostillando o refutando: un corpus al que los profesionales de la historia denominamos el discurso de la historia.

Si esta huella del presente es tan evidente en nuestros estudios y enfoques, Rosenstone (2014:, p: 25) se pregunta con acierto por qué tenemos la tendencia de analizar las películas históricas como si sólo hablasen del presente y a la obra histórica impresa como si sólo hablase del pasado. Por tanto, deberemos empezar a pensar y leer las obras

⁶⁴ José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER, Marta y Anna SOLÁ ARGUIMBAU (2001) en *La representación ...* p. 71, argumentan que en el cine ocurre lo mismo; «El film histórico no deja de ser un producto cultural como cualquier otro film y por tanto es susceptible de una “lectura histórica”. Es decir, el discurso histórico explícito no debe hacernos olvidar otro discurso implícito, subordinado a la contemporaneidad de su producción/recepción y que por su carácter sólo puede aflorar en una operación hermenéutica, la que hemos denominado “lectura histórica”. Consecuencia de este estatuto, en relación al cine histórico podemos hablar de la presencia de un doble discurso histórico. [...] La referencia argumental y formal a un tiempo pasado no puede ocultar lo que tiene de significación contemporánea: desde la selección del tema hasta su tratamiento y el modo discursivo elegido, todas las decisiones vienen condicionadas por el momento de la producción. En definitiva, todo film histórico remite al presente, al momento de su realización en la medida en si bien el objeto inmediato de su discurso se emplaza en el pasado, su enunciación es contemporánea. E incluso habrá que contar que con el correr del tiempo, sucesivas miradas sobre el film podrán alterar su sentido histórico en función de los cambios producidos en las concepciones historiográficas.»

históricas, cualquiera que sea su soporte, teniendo en cuenta lo que dicen sobre el pasado que describen y el presente en que son creadas.

La cuestión principal es cómo se deben analizar o cómo entender las relaciones entre la historia en la pantalla y la historia escrita. Si la historia en formato audiovisual es un ámbito menor de la historia o, simplemente, diferente. ¿La historia en la pantalla contribuye en algo al conocimiento histórico? Si es así, ¿cuál es esa contribución?

Rosenstone coincide con Zemon Davis, y por tanto también con Ferro, cuando afirma que uno de los beneficios de la nueva historia basada en el cine es que podemos escuchar hoy las voces de quienes fueron silenciados durante siglos: mujeres, homosexuales, esclavos u obreros. Ahora ya no sólo podemos escucharles, sino que además podemos verles. Decir esto no significa menospreciar la historia escrita, sino simplemente admitir que el cine mejora y completa el lenguaje en el que puede expresarse el pasado. (Rosenstone, 2014: p. 38-40)⁶⁵.

En opinión de Rosenstone, para muchos historiadores el cine no ha dejado de ser un modo de entretenimiento y evasión⁶⁶. Para el profesional del relato histórico, las películas sobre el pasado no dejan de ser simples *novelillas sentimentales*. Nada tiene que ver con las cosas verdaderamente importantes ni con cómo se tratan en los libros. La historia en el cine es un simple instrumento para vender entradas (Rosenstone, 2014: pp. 33-34).

El autor quiere, lógicamente, que su preocupación sincera por el pasado se exprese de modos más acordes a la sensibilidad contemporánea y los sistemas intelectuales de nuestro tiempo, lo que necesariamente pasa por hacer historia en el cine y su vástago, la televisión. Olvidarnos de estos medios al reflexionar sobre el sentido del pasado

⁶⁵ Peter BURKE (2005), en su obra *Visto y no visto...* p. 204, es más cauto a la hora de contemplar la posibilidad de valorar un relato cinematográfico al afirmar que: «La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos a través de espacios y superficies es bastante evidente. El problema, como ocurre en la novela histórica, es si ese potencial se ha explotado o no, y con qué resultado.»

⁶⁶ James AMELANG(2015) «Play it...», p. 30, en una visión quizá un tanto optimista, afirma que: «Me atrevería incluso a decir que muchos, si no todos los historiadores, son forofos del cine.»

significa condenarnos a ignorar la vía que la mayor parte de la gente utiliza para asomarse a los acontecimientos y las personas que conforman la historia.

Rosenstone afirma que no sólo quiere demostrar que el pasado puede ser representado en el cine, sino que ya ha ocurrido. Entre varios ejemplos que recorre, podemos destacar el de Oliver Stone. El cineasta viaja a lo largo de media docena de películas por la historia de los Estados Unidos desde Vietnam hasta los años 80 y lo hace afirmando estar haciendo historia con sus películas. Tras las críticas recibidas, particularmente con *JFK (Caso abierto)* (1991) y *Nixon* (1998), Stone se ha instalado en el más absoluto relativismo. Sin embargo para Rosenstone: (2014: pp. 224-225)

Cada una de sus películas tiene una síntesis consciente sobre el pasado, casi siempre enuncia justo al principio en un montaje, o en un discurso, o en una secuencia de imágenes (a menudo material documental) que nos permite saber que lo que estamos a punto de ver abarca las grandes cuestiones de interés público de nuestro tiempo. [...] Parece haber una contradicción que se mantiene a lo largo de toda su obra histórica. En sus entrevistas y películas, a veces insiste en la naturaleza caótica, múltiple, relativista de la historia. Básicamente en la imposibilidad de contar la verdad sobre el pasado. Pero esto no le impide seguir dirigiendo películas con historias que tienen la fuerza de la verdad [...] Quizá este dilema sea una simple cuestión humana: Stone quiere nadar y guardar la ropa. Quizá quiera las dos opciones al mismo tiempo sin tener que conciliar las diferencias.

Como vemos, Rosenstone (2014: p. 226) sostiene que también hay historia en las películas de Stone. Ya que la lectura sería de textos complejos es, cada vez más algo propio de una élite intelectual, lo más probable es que la historia del futuro se desarrolle en las salas de cine y que el historiador del futuro tenga que ver con Stone más que con Braudel, por poner un ejemplo. Por tanto, la predicción de D.W. Griffith que abría este estudio, ya estaría cumplida. De hecho, el norteamericano afirma que los cineastas, algunos, son historiadores. (2014: p. 204)

Lo que convierte en historiadores a los directores que se citan [...] (que son una casta muy distinta de los que recurren una o dos veces al pasado como escenario de una película), lo que tienen en común, es un interés personal por la historia. Parece que les obsesionara y atosigara el pasado. Todos ellos lo abordan una y otra vez al hacer películas históricas, no como una simple fuente de escape o entretenimiento, sino como una forma de entender cómo los problemas y cuestiones que plantea siguen siendo

relevantes para nosotros en el presente.[...] El considerar que sus logros son propios de «historiadores» significa [...] ampliar y cambiar el sentido del término. Quizá se necesite un concepto nuevo. [...] Personalmente prefiero mantener la palabra «historiador» y definirlo como alguien que dedica una parte considerable de su carrera profesional a buscar y dar sentido al pasado (sea en el medio que sea)

1.2. Límites y posibilidades del lenguaje audiovisual como relato histórico

Como vemos, tanto Ferro como Sorlin, Zemon Davis y Rosenstone, tocan cuestiones clave muy similares en su acercamiento en cuanto a las relaciones entre cine e historia. Una de las primeras cosas que llama la atención es el interés que casi todos comparten en torno al estudio de las minorías y cómo éste interés les ha acercado al mundo del cine. Muchos de los historiadores que se han acercado al cine, pertenecen, de una u otra manera, a la corriente que se ha dado en llamar Historia Cultural. Como Martínez Gil (2013: p. 351) constata «En las dos últimas décadas, sin embargo, la historia del cine ha superado los meros criterios estéticos y ha emprendido la búsqueda de un método que se ha acercado bastante a los planteamientos de la historia cultural» Esta fuente historiográfica que se ha dado en llamar⁶⁷ Historia cultural, conforma un grupo muy heterogéneo tanto en cuanto a temáticas como enfoques. A pesar de estas obvias divergencias, se les ha calificado como «colegio invisible»,⁶⁸

En palabras de Serna y Pons (2013: p. 15);

La historia cultural es probablemente uno de los dominios más innovadores de las últimas décadas, aquel sector en el que seguramente se están haciendo los avances más destacados, más deslumbrantes, más controvertidos, tal vez por los muchos y variados temas que sus practicantes se proponen investigar. En el terreno historiográfico, claro. En efecto, sus objetos se multiplican sin cesar, abarcando no solo la literatura, el arte, el pensamiento, que han sido sus dominios tradicionales, eso que en otro tiempo se llamó

⁶⁷ Reiteramos nuestro “se ha dado en llamar”, pues como SERNA y PONS (2013) afirman en *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, pp. 28-29: « Hemos supuesto que la tarea de identificar y ordenar este campo de investigación es ímproba. En consecuencia, quizá debiéramos resignarnos y decir que la historia cultural es aquello que hacen los historiadores que se reclaman o son reconocidos como tales. Pese a lo que pueda parecer, pese a su apariencia tautológica, esta sencilla fórmula no es del todo trivial o imprecisa: más bien, es un recurso frecuente en muchos ámbitos académicos cuando la definición y los criterios de jerarquía presentan ciertos obstáculos.»

⁶⁸ *Ibid.* p. 41. «Como hemos podido observar, el objeto de esta reconstrucción y de este ensayo es un grupo de historiadores que, de entrada, parece ser muy heterogéneo: un británico, dos norteamericanos, un italiano y un francés. Parece, pues, que tales procedencias geográficas, tan distantes, podrían dificultar una comprensión coherente de todos ellos. Sin embargo, como advertíamos, hemos supuesto que existe un colegio invisible en el que se desarrolla esta historia cultural.»

la alta cultura, sino también otras elaboraciones humanas a las que se les suponía escaso prestigio o menor brillo. De acuerdo con esto, sería propio de la historia cultural de hoy en día todo producto humano que nos distanciara de la naturaleza, que nos sirviera para edificar un entorno propiamente artificial: es por eso que se habla de cultura material, popular, de masas, gastronómica, sexual, etcétera. De lo visto a lo leído, desde los artefactos visuales hasta el libro, desde los utensilios hasta el arte, todos esos productos cabrían bajo su dominio. Eso no significa que la historia cultural absorba los géneros y especialidades tradicionales: la historia de la literatura, la del arte, la de la ciencia, la de la música, etcétera. Lo que quiere decir es que esos objetos abordados por los especialistas son vistos ahora como productos complejos que se relacionan entre sí a través de esa mirada cultural que aprecia sus vínculos, de modo que un libro tal vez tenga más en común con un lienzo o con un programa televisivo que con otro volumen perteneciente al mismo género. Eso obliga al historiador cultural no solo a saber de literatura o arte, sino a franquear los dominios y las fronteras académicas.

Aunque Serna y Pons se nieguen de principio a utilizar el término «generación»⁶⁹ a la manera orteguiana, finalmente se ven obligados a hacerlo en «un sentido cronológico o descriptivo», además de destacar los lazos de amistad y respeto que unen a casi todos ellos a pesar de defender posiciones, en ocasiones, contrarias entre sí⁷⁰.

Ciertamente esta primera hornada de historiadores culturales se forma cuando un incipiente movimiento juvenil va tomando forma al ritmo del Rock and Roll de, entre otros, Elvis Presley, una revolución musical y social de la que historiadores como Hobsbawm ya no se sentían partícipes. Zemon Davis, Rosenstone o Ferro asistieron al auge del neorrealismo italiano, a la eclosión de la generación beat en Estados Unidos, a la Guerra de Corea o el maccartismo, que la propia Zemon-Davis sufrió. Ante ellos se

⁶⁹ *Ibid*, p. 41; « En ningún caso queremos etiquetarlos como si fueran pertenecientes a una generación concreta, una generación entendida al modo orteguiano o a la manera en que la historia intelectual o literaria la ha concebido. Eso significa que si empleamos dicha voz lo hacemos en un sentido cronológico o descriptivo, como una cohorte, como un grupo que integra de manera flexible a individuos de edad próxima. Si no lo hiciéramos así se nos podría reprochar justamente que sus distantes geografías, sus distintas tradiciones y sus diferentes trayectorias invalidan esa aproximación. Siendo, pues, conscientes de todo ello, partiremos de esa variedad que los separa para reconstruir el espacio común al que llegan, físico o intelectual, y para adentrarnos en ese colegio invisible en el que finalmente ingresan.» Ambos autores concretan aún más en término “colegio invisible” en el citado volumen pp. 31 y sig.

⁷⁰ *Ibid*, p. 31.

produjo la revolución castrista en Cuba y se construyó el telón de acero, el muro de la vergüenza, en Berlín. (Serna, J. Pons, A., 2013: p.43 y sig.). Imposible separar la influencia de estos momentos históricos de la obra y enfoques de los citados historiadores.

Tema recurrente entre los historiadores del cine e historiadores culturales en general, es la crítica en torno a la veracidad de los filmes. Aquí es muy interesante traer la opinión de Sorlin (2005: p. 27), que apoyándose en el estudio de Dorian-Smith y Hamilton⁷¹ en el cual se intentaba comprender la formación de la memoria histórica de su país, nos destaca la influencia del cine en el relato histórico aceptado por la sociedad. En el transcurso de las entrevistas, ideadas para el citado estudio, los historiadores se toparon con una especie de «metahistoria», tomada en gran parte de la pantalla y, en menor medida, de la educación. Lo más notable de todo, es que la mayor parte de las veces es común a todo un grupo de personas.

Aún más sorprendente fue el trabajo de Annette Hamilton, donde entrevistaron a los prisioneros de guerra de los japoneses obligados a construir las vías férreas en Thailandia. La investigadora se apercibió de que le contaban como reales escenas extraídas del famoso film *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957). El cine en ambos casos sustituyó a la realidad. Los estudios anteriores obligan a asumir que la memoria personal es, fundamentalmente visual, de imágenes construídas. (Montero Díaz, 2015: p. 45.)

Ante el uso del cine como fuente histórica, como fuente de verdad, Ángel Luis Hueso (1991, p. 13) nos avisa de sus peligros:

...no debemos perder nunca de vista que nos encontramos ante obras de ficción artística, trabajos que abordan, con la libertad propia del artista, un aspecto de nuestro pasado histórico, que en ninguna manera debemos contemplar como obras de investigación histórica que se moverían dentro de otros parámetros de cientificismo. La confusión en la utilización de esta perspectiva es una de las causas, entre otras muchas, del descrédito que ha tenido este tipo de cine entre muchos historiadores, que han olvidado que se encontraban ante películas.

⁷¹ Dorian-Smith, Kate y Hamilton, Paula (ed.), *Memory and History in Twentieth Century Australia*, Melbourne, Oxford University Press, 1995.

Contrariamente a lo defendido por Hueso, Rosenstone (2014: p. 204) afirma que:

A través de sus películas dramáticas plantean las mismas cuestiones sobre el pasado que los historiadores: no sólo qué ocurrió o por qué, sino que significado tiene lo que pasó para nosotros. Evidentemente resuelven estas cosas no como lo hace un historiador académico, sino dentro de los recursos y del género dramático y los medios audiovisuales.

En cuanto a esta espinosa cuestión, Rosenstone (2014, p. 27) afirma que; «Hay verosimilitud en la historia que se hace en la pantalla que no está presente en el mundo escrito. El cine no sólo proporciona un modo de pensamiento sobre el pasado, sino que proporciona un modo de pensamiento complejo, sobre todo porque una parte de él es inventada.».

Como muy certeramente apuntan Monterde, Selva Masoliver y Solá Arguimbau (2001: pp.84-85), debemos tener en cuenta que:

La opción del cine histórico pasa por la construcción de un referente fílmico que signifique, designe, remita a otro referente que pudiéramos denominar «históricos». El cine no podrá filmar jamás la batalla de Waterloo, de forma que el cine histórico sólo podrá construir una representación de dicha batalla objeto de filmación. En la medida en que lo filmado no es lo real histórico, que sólo lo designa, tendremos que tomar en consideración los códigos, las marcas de esos juegos de alusiones, evocaciones y referencialidades entre el complejo audiovisual y narrativo fílmico y la supuesta realidad histórica, certificada hasta cierto punto en todo caso por la sanción historiográfica. Consecuencia de todo ello es que la ficción histórica el realismo estricto-es decir, el perfecto isomorfismo entre film y realidad-es imposible.

Otra cuestión recurrente en todos los historiadores que se han acercado a las relaciones del cine con la historia es la posibilidad de encontrar cineastas que a la vez sean historiadores. Como afirma Rosenstone y aquí pretendemos demostrar, si que hay algunos directores que han tenido este doble papel de historiadores y cineastas. Así lo opina también Natalie Zemon Davis, como hemos expuesto más arriba. Muchos historiadores han reducido su relación con el cine a señalar los fallos más o menos evidentes que tiene un film. Nuestro papel no puede reducirse a esta tarea y debemos asimilar el lenguaje cinematográfico para su mejor comprensión.

Centrándonos en destacar los errores cronológicos, los anacronismos⁷², olvidamos algo tan importante como definir cuál es nuestra posición ante un problema histórico. Como historiadores olvidamos dotar a nuestra crítica de un discurso histórico (Montero Díaz, 2015: p. 51.). Lo importante (Sorlin, 2005: p.28) entonces no es criticar, sino comprender cómo la película logra seducir al mismo tiempo que ofrece un mensaje. Esta es una de las tareas que se han impuesto los historiadores que estudian las producciones audiovisuales.

Unida a esta cuestión de veracidad está la del propio discurso histórico. Muchos historiadores, al menospreciar del carácter histórico del cine, olvidan que han existido muchas maneras de transmitir el conocimiento del pasado y que el primer formato no fue de manera impresa, sino oral. La manuscrita primero, y después la impresa, fueron acorralando a la historia oral, reduciéndola a la categoría de mito o fábula (Montero Díaz, 2015, p. 41). La historia ilustrada e impresa se erige como atalaya del verdadero conocimiento histórico y tras reducir la historia oral a mito, concluye que el cine es mero entretenimiento. Pero como dicen Zemon Davis (2012, p. 18).

El antiguo contraste entre poesía e historia, y el cruce entre ambas, anticipan el contraste y cruce entre el cine histórico y la prosa histórica. A la poesía no sólo se le ha dado la libertad de novelar, sino que utiliza un conjunto particular de técnicas para narrar: verso, ritmo, dicción elevada, sorprendentes saltos en el lenguaje o metáfora. Las convenciones e instrumentos de la poesía pueden limitar su uso al transmitir algunos tipos de información histórica, pero también pueden ampliar su poder para expresar algunos rasgos del pasado. [...]

¿Cuáles son las posibilidades del filme para hablar del pasado en una forma significativa y precisa? Podemos evaluarlas bajo los mismos acápites que se emplean para la poesía y la historia: el tema o trama, las técnicas de narración y representación, y la condición de veracidad del producto terminado.

⁷² Una buena definición de anacronismo es la ofrecida por José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER y Anna SOLÁ ARGUIMBAU (2001) en *La representación cinematográfica ...* p. 87: «El anacronismo, que no debemos limitar a su acepción temporal, podría ser definido como un signo fílmico-histórico invertido, que en vez de reafirmar el reconocimiento y aceptación de la historicidad del film nos distancia de ésta y destruye nuestra confianza en la exactitud de la evocación histórica»

El cine, en sus comienzos, dudó entre la descripción, la exploración, la evocación y la narración. Rápidamente se decantó por la opción narrativa, primero en Estados Unidos, y seguidamente en Europa siguiendo el modelo de los primeros. El modelo narrativo que adoptan las películas no es en absoluto original ya lo encontramos expuesto en Aristóteles y los historiadores sabemos que somos prisioneros del mismo. El trabajo histórico está generalmente escrito, lo que obligatoriamente necesita un mínimo de elementos retóricos.

En la mayor parte de los casos, una monografía histórica estudia un periodo, estableciendo un punto de partida y de llegada. El historiador es, en esencia, un narrador, y en cuanto aborda una evolución, ya sea una guerra, una crisis o una biografía, contrasta modelos de aceleración-como batallas-con modelos de calma. Así, según Sorlin (2005, p: 23-24), los historiadores harían mejor en sondear su propia práctica y, sobre todo, preguntarse si, lejos de ser un simple medio, el relato no ha sido- y no sigue siendo- la forma esencial para aprehender y representar el mundo. Como afirma Rosenstone (2014, p: 28) «Nos olvidamos de que cuando escribimos el pasado siempre estamos traduciendo un mundo luminoso y ruidoso al silencio de la página en blanco»

Olvidamos que nosotros también cuando realizamos un trabajo histórico decidimos conscientemente omitir ciertos momentos, o tocarlos de manera muy tangencial, del período estudiado conscientes de la imposibilidad de crear un trabajo histórico totalizador. Con ello pretendemos establecer los hechos y procesos más significativos. El cine, la literatura y, en fin, cualquier relato está obligado a ello para crear un argumento. El director lo hace en el proceso de montaje y nosotros a la hora de retocar el texto de manera definitiva.

Pero, como vienen declarando los distintos historiadores, hay diferencias claras entre el relato histórico y el cinematográfico. Gubern (2014: p. 11), en su *imprescindible Historia del Cine*, aclara de manera concisa las concomitancias y diferencias entre ambos mundos al definir qué es el cine:

Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser

arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película la mercancía que proporciona unos ingresos a su *productor*, a su *distribuidor* y a su *exhibidor*.

Todo esto es el cine. Su objetivo no es reflejar una verdad, sino que su objetivo, en casi todas las ocasiones, es la rentabilidad. Si para que la mercancía, como llama Gubern a la película, sea más atractiva, se tiene que cambiar la realidad o inventar, así se hará. Pero Rosenstone (2014: p: 87) cree que las invenciones del cine no son, como opinan algunos, la debilidad del cine histórico, sino lo fundamental de su fortaleza. Sin las invenciones, resúmenes y comprensiones realizadas por los intentos más «exactos» de este cine, lo histórico sólo sería dramático en una forma poco precisa y sin capacidad para conseguir que el pasado resulte interesante, comprensible y con sentido. La convención de poner el pasado en la pantalla es artificial, pero no menos que poner palabras escritas sobre una página. Son solo una forma de evocar el pasado para hablar de él y sobre él, para analizarlo y de esta manera convertirlo en lo que llamamos historia⁷³.

Si preguntamos a qué aspira un historiador cuando intenta reconstruir un momento del pasado obtendremos múltiples respuestas, ya que cada historiador tiene su idea del pasado. Obviamente esto no indica una falta de consenso entre los historiadores sobre su objeto de estudio, sino una disparidad en cuanto a sus objetivos y el método (Sorlin, 2015: p. 26).

Siguiendo las principales líneas del debate en la relación entre cine e historia, parece ser que realmente estamos debatiendo en torno a la esencia misma del historiador, de la ciencia histórica y de su papel en la sociedad. Este debate es pertinente y puede ayudar a ampliar horizontes e implementar mejoras en la ciencia histórica, pero es un debate que

⁷³ Peter Burke (2005) en su obra *Visto y no visto...* p. 205, se muestra más crítico a la hora de valorar los anacronismos en el cine; «Puede que algunos de esos anacronismos sean necesarios para hacer que el pasado resulte inmediatamente inteligible al presente. Otros quizá sean deliberados, como una forma de señalar las analogías entre los hechos del pasado y otros más recientes [...] No obstante, algunos de los anacronismos que podemos apreciar incluso en las mejores películas históricas son fruto, al parecer, o del descuido de sus directores o de su incapacidad de ver cuánto han cambiado las actitudes y los valores de la gente a largo plazo.»

tiene que ir paralelo al análisis de la sociedad audiovisual en la que nos hallamos insertos.

Los formatos históricos audiovisuales no hacen más que crecer, aunque aquí sólo nos centraremos en el cinematográfico. Pensemos en el éxito que cosechan o han cosechado series de ficción en España como *Amar en tiempos revueltos* (2007-2015), *Isabel* (2012-2014), *The Tudors* (2007-2010), *Rome* (2005-2007) y *Vikings*, en emisión desde 2013, a nivel mundial. A ello debemos unir el auge de las series documentales como *Templarios* y, sobre todo, el mundo del videojuego, donde la historia académica llega decididamente tarde, de manera minoritaria y enfocada normalmente como recurso didáctico⁷⁴.

Ahora es la televisión la que impone sus modelos y, como ya hemos comentado, las sagas de videojuegos como *Assassin's Creed* están ocupando portadas en grandes medios de comunicación⁷⁵, generan unas ventas millonarias a nivel mundial y dan el salto de la consola o el ordenador a la pantalla de cine. Montero Díaz (2015, p. 56) va más allá y plantea la posibilidad, quizá no tan lejana, que la interactividad y la capacidad de navegación que ofrecen los textos digitales que integran hipertextos variados -como vídeos, audios o imagen- abren muchos y nuevos soportes al discurso histórico en cuanto a formato se refiere y todo ello cuando aún la comunidad de historiadores, como ya hemos señalado, discute sobre la posibilidad de hacer relatos históricos audiovisuales.

Amelang (2015: p. 29) comienza su artículo *Play it Again Sam: otra vez con la historia y el cine*, afirmando que:

Como muchos otros historiadores, yo hablo mucho sobre historia y cine. Lo hago a menudo con mis estudiantes y de diversos modos. Por ejemplo, en la asignatura de Introducción a la Historia que imparto desde hace unos años, siempre dedico una clase práctica a la cuestión de las diferencias entre las representaciones del pasado que ofrece

⁷⁴ Dos ejemplos de ello son: Nicolas TRÉPANIÉ (2014), « The Assassin's Perspective: Teaching History with Video Games », *Perspectives on History. The newsmagazine of American Historical Association*. Consultado el 2/12/2014 (<https://goo.gl/oCxHmC>) y Matthew WILHELM KAPPELL y Andrew B. R. ELLIOT (2013), *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*, Bloomsbury Academic, Gran Bretaña

⁷⁵ Diario El País, 12/11/2014, *París 1789 revive como videojuego*.

el cine o la televisión y las de los historiadores académicos. Suelo comenzar preguntando si, como especialista en la historia de la España moderna, debería tomar *Águila Roja* como amigo o enemigo. Lo cierto es que esta pregunta tonta rompe el hielo y nos permite hablar sobre la relación entre el cine o la televisión y la historia, y sobre la cuestión más concreta de si incluso una película mediocre sobre el pasado o, todavía más, falsa, nos puede ayudar a entender la historia.

Personalmente, la pregunta de si el historiador debe tomar *Águila Roja* como amigo o enemigo no me parece en absoluto tonta, sino que forma parte del debate que en el mundo académico tenemos con respecto a los medios audiovisuales. Llama la atención que el profesor Amelang, para hablar de la relación entre cine e Historia, debe acudir a una serie de televisión y no a un filme. Él mismo afirma que se puede elegir algo mucho mejor que *Águila Roja*, y cita con acierto la película *El regreso de Martín Guerre* (Daniel Vigne, 1982), donde la historiadora Natalie Zemon-Davis tuvo un importante papel como asesora.

En mi breve trayectoria como docente, una de las cosas más evidentes que he constado es la casi absoluta falta de conocimiento de los alumnos sobre cine. Siempre podemos contar con excepciones, pero citar películas de ambientación histórica que no vayan más allá de una década atrás es enfrentarte a la incomprensión de los alumnos. Si muchos no han visto un *taquillazo* como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), hablar de *La kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935) o de la citada *El regreso de Martín Guerre* (Daniel Vigne, 1982), es entrar simplemente en el terreno de la fantasía.

Esto no pasaría de ser una mera opinión personal, pero las palabras del Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Jaume I, Vicente J. Benet en su obra *La Cultura del cine* (2008: p. 13.) parece dejar pocas dudas al respecto.

Cuando un día, ante una clase de más de cien estudiantes universitarios, pregunté si alguien conocía *La ventana indiscreta* y vi que nadie levantaba la mano, vislumbré el sentido final de este epitafio sobre el cine son Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard [...] Probablemente pertenezco a una de las últimas generaciones para las que el cine fue un espacio privilegiado de transmisión de la experiencia, un sistema narrativo que hablaba sobre el mundo, incluso un foro en el que cada película que veíamos, por antigua que fuera, tenía algo que decirnos sobre el presente. El enfrentamiento cotidiano a la práctica docente me sitúa ante una realidad distinta. Para las generaciones del siglo XXI, esto ya no es así y me parece insensato ignorarlo.

Entonces, ¿por qué estudiar en la actualidad las relaciones entre el cine y la historia? Sorlin (2005, p.13) entiende que aunque las audiencias de las series televisivas son mayores que las de las películas, las primeras son olvidadas casi de inmediato mientras la reputación de las películas permanece. La atracción que ejerce el cine es un hecho notable en lo que se refiere a los dos primeros tercios del siglo XX, mientras que en las últimas décadas es la televisión la que ha modificado de manera más evidente las relaciones del público con los espectáculos, con la información y, de manera más amplia, con la actualidad.

Realmente este auge de la televisión por encima del cine como poderoso medio audiovisual se fundamenta en que aquella ha copiado los modelos cinematográficos en cuanto lenguaje, producción, guiones y presupuestos⁷⁶. Incluso el *Star System* norteamericano ha virado de la pantalla del cine a los salones de nuestras casas. Dos décadas antes habría sido impensable que actores muy vinculados al cine se prestaran a proyectos televisivos. Nadie imaginaría que el mítico capitán Willard- Martin Sheen-de *Apocalypse Now* acabaría dirigiendo los destinos de Estados Unidos en la exitosa serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca* (1999-2006) o ver haciendo lo propio a Kevin Spacey en *House of Cards* (2013-actualidad) o a Winona Ryder como atribulada madre en la sorprendente serie *Stranger Things* (2016-actualidad). Incluso Woody Allen, director cinematográfico oscarizado que nunca había mostrado mucha predilección por el formato televisivo, se ha embarcado en dirigir y protagonizar una serie para el nuevo canal de la estadounidense Amazon Prime llamada *Crisis In Six Scenes*⁷⁷. También la mítica y épica de grandes escenarios y sagas parece ya no ser

⁷⁶ F. GÓMEZ y I. BORT (2009). En «Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada.» *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6 (1), p. 30, parecen compartir dicho análisis «A partir de la década de 1990, y especialmente desde 2000, las series de ficción televisiva han experimentado una aproximación al lenguaje cinematográfico, en un intento por imitar la imagen y un sistema de producción cinematográficos, a través de un eclecticismo formal y estético que protagoniza una renovación estética que incorpora desde los elementos descubiertos por la nouvelle vague francesa hasta el dinamismo formal del videoclip pasando por el realismo y el estilo del reporterismo televisivo»

⁷⁷ Woody Allen se estrena en la televisión con ‘Crisis en seis escenas’ el 30 de septiembre» *Diario El País*, 10 de agosto de 2016.

exclusivo de las salas de cine, o así lo atestigua el éxito de series como *Juego de Tronos*. (2011-actualidad.)

Este trasvase del formato cinematográfico⁷⁸ a la televisión se ha producido principalmente por canales de televisión estadounidenses que, parece, han sustituido al cine como el gran medio audiovisual. Canales de pago como HBO o Netflix tienen la capacidad y medios para que sus productos audiovisuales de primera calidad, sean conocidos a nivel mundial sin movernos del sillón de nuestras casas y por un precio muy similar a una entrada de cine en sesión infinita y sin horarios. En palabras de F. Gómez y Bort, I (2009: p. 40)

The wire está en antena durante cinco temporadas sin que la más vista supere los 600.000 espectadores. Incluso actores y actrices de Hollywood empiezan a preferir los seriales, ahí están los ejemplos de Forest Whitaker, Glenn Close o Alec Baldwin. Y aunque muchísimas cadenas han emitido series de culto en los últimos tiempos, sin duda existen tres letras que han hecho que nos acerquemos al televisor como nunca antes habíamos imaginado: HBO. Este canal norteamericano nos ha proporcionado los productos audiovisuales más audaces y atrevidos de los últimos años, pero su envite fue aceptado por el resto de televisiones y, en la actualidad, seriales como *Perdidos*, *24*, *Héroes*, *Prison Break*, *Mad Men*, *Damages*, *Mujeres desesperadas*, *Anatomía de Grey*, *C.S.I.* y un casi inabarcable etcétera se convierten, en su lenguaje hibridado respecto del “mejor” cine y la serialidad clásica televisiva, tanto aplicando como quebrando gran parte de sus recursos formales, expresivos y narrativos, en una nueva alternativa para el anquilosado discurso hegemónico del Hollywood más comercial.

⁷⁸ Francisco GÓMEZ e Ivan BORT (2009) en el resumen de su artículo «Del cine a la televisión... p. 25, constatan este cambio al afirmar que; «¿Ha muerto el cine? Son muchas las voces que desde hace algunos años, y coincidiendo precisamente con su reciente centenario, han reflexionado acerca de este hecho intentando dar respuesta a estas cuestiones. Si bien es evidente una mutación tanto a nivel discursivo como espectral, y aspectos como la digitalización o la influencia de las nuevas tecnologías han aparecido con asiduidad, no se ha estudiado tanto en profundidad la hibridación e imbricación que en la actualidad el cine experimenta con otros discursos como la televisión o la publicidad. En este sentido, las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio recogen muchos de sus aspectos formales y narrativos, subvirtiéndolos algunos de ellos, y retroalimentándolos nuevamente, en un escenario que se convierte en un atractivo y sugerente objeto de estudio.»

Es decir, los límites entre cine y televisión, como ya hemos anunciado, se han borrado en la «hibridación» de ambos formatos. Por tanto, y ahora probablemente más que nunca, es pertinente, volver al cine y a la imagen como recurso historiográfico.

¿Cabe la posibilidad de escribir historia mediante relatos visuales? Si esto no es posible ¿qué alternativa tenemos habida cuenta que vivimos en una sociedad audiovisual? ¿Debemos desdeñar este soporte y perder un recurso de enorme importancia en el mundo actual? Entre tanta duda contamos con una certeza yes que la historia no es prescindible en la cultura occidental.

Actualmente nadie duda del cine como fuente de investigación, pero la importancia que tiene en el relato historiográfico es marginal, por lo que aún se debe insistir en que los historiadores deben afrontar la fuente fílmica con el mismo rigor historiográfico y metodológico que aplicamos a cualquier fuente (García Carrión, 2015: p. 112). Para la historia como disciplina científica, el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto de estudio (Arreseygor, Bisso y Raggio, 1999: p. 232).

¿Qué puede hacer el cine que la obra impresa no puede hacer? ¿Puede la obra impresa representar colores, emociones, sonidos, escenarios, texturas? ¿Puede cualquier legajo inquisitorial transmitir mejor la angustia de una reo inquisitorial desorientada y violentada que Maren Pedersen en *Häxam*? Si el trabajo del cineasta es efectivo, el cine abre al historiador nuevas perspectivas y matices que en el texto impreso quedan ocultos. Rosenstone (2014, pp. 27-28) cree que lo que hace falta a día de hoy son más estudios académicos del cine histórico como obras de historia, pues de esta manera muchos capítulos de la historia serían reescritos.

Necesitamos más estudios de películas para ver lo que nos cuentan sobre el pasado, que quizás sea diferente a lo que aprendemos en los libros. Necesitamos más estudios de cineastas como historiadores, pues esto no sólo permitiría entender mejor el cine histórico como una obra de historia, sino que además nos podría empezar a permitir evaluar los modos de pensamiento histórico que tienen lugar en la pantalla. Nos podría permitir desarrollar teorías de la historia visual y ver cómo nuestras nociones de la historia cambiarían si el cine formara parte de nuestro discurso. Necesitamos estudios que analicen épocas históricas en términos de cinematografía.

La película puede y debe desempeñar un papel importante en el mundo académico y más en estos tiempos donde la divulgación y el servicio a las sociedades que sostienen

las universidades, son objetivos prioritarios para la misma si no quiere ahondar aún más en su desconexión con la sociedad a la que se debe.

Si el historiador académico está empeñado en minimizar, aún más, su papel dentro de la sociedad de la información y de la imagen sólo tendrá que renunciar de manera consciente a su papel de evaluador del mundo cinematográfico y de intermediarios sobre el mismo y el público que acude a la salas. Para estos, y parafraseando a *Gladiator*, la Historia no resuena en las aulas universitarias, ruge en las salas de cine⁷⁹. Rosenstone (2014: p. 106), con cierta sorna, afirma que «...más de un siglo después de la invención del cine, parece que ha llegado el momento de admitir que gran cantidad de lo que aprendemos sobre el pasado se transmite a través de este medio visual». El historiador norteamericano, defiende que esta labor de evaluador y mediador, no podrá realizarla de manera correcta si renuncia a tomar en serio la manera de historiar del cine y a considerarla en sus propios términos.

Para esta tarea se plantean varias tareas urgentes para el historiador. Algunas ya han sido expuestas como lo es comprender que el cine tiene su propio lenguaje y aceptar que éste es tan válido como el escrito. La segunda cuestión que debemos de asumir es la lógica de producción de un film o serie y los límites a los que ésta se enfrenta en cuanto relato histórico.

Para esta última cuestión resultó muy clarificador leer los trabajos de Uxua Castelló Espinal, *Experiencia en el cine de época. Un intento de receta* y la exposición de Rodolf Sirera titulado *Amar en tiempos revueltos. Dificultades de una serie diaria*. Con la lectura de ambos el historiador será muy consciente de los problemas y complejidades de un rodaje y aceptará con más comprensión aquellos fallos que, sin conocimiento de causa, tacha de «intolerables»⁸⁰.

⁷⁹ José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER y Anna SOLÁ ARGUIMBAU Solá Arguimbau,(2001) en *La representación...*p. 69, opinan en la misma línea que: «Numerosas veces la relación entre el cine histórico y las opciones historiográficas características de un momento dado tienen un componente menos técnica y sutil siendo por el contrario mucho más influyentes sobre las posiciones historiográficas de los ciudadanos de a pie. Así, un film o una serie de ellos son capaces de influir decisivamente en la conciencia colectiva de unos acontecimientos más o menos lejanos»

⁸⁰ Peter BURKE. en *Visto y no visto. ...* p. 201, se percibe de ello y dice que: «...convendría más bien hablar del realizador cinematográfico como historiador. O mejor todavía, hablar de los “cineastas” en

El trabajo de Uxua, Directora artística en muchos proyectos, nos pone ante la realidad del proceso de la creación de un film hasta el momento previo a ser proyectado. Para el que no ha asistido a tal proceso será una lectura muy clarificadora que muestra la enorme complejidad de dicha tarea. Un gran número de personas, que muy posiblemente nunca ha trabajado previamente juntas, atenderán a tareas tan dispares como guion, localización, vestuario, maquillaje o catering entre otras muchas y con un tiempo y presupuesto limitado de antemano. Un breve ejemplo donde se muestra tal complejidad es cuando llega el momento de elegir las localizaciones, con todo lo que hay que tener en cuenta y qué condiciones tiene que reunir (Castelló Espinal, 2015: p. 122)

El departamento de arte puede dar su visto bueno a la localización, pero ha de pensar que, además de la expresividad, el espacio a de ser funcional servir para rodar la película con todo lo que conlleva, teniendo en cuenta las necesidades de otros departamentos. Así, por ejemplo, para el de fotografía es un problema que no haya fuentes de luz natural desde donde poder justificar su iluminación; si no están en una planta baja o tiene balcones, es complicado poner la luz fuera a mucha altura. Para sonido, es esencial que cerca de la localización no haya obras, autovías, autopistas, pasos de trenes, o cualquier fuente de sonido no deseada y no controlable. Para producción las necesidades son muy amplias: resuelve los problemas de todo el equipo y tiene la responsabilidad de alojar a todos los departamentos y todas las necesidades. Por ello, precisa espacios para alojar a vestuario, maquillaje, peluquería (que puede necesitar agua para lavar cabezas), material eléctrico, catering, oficinas para el trabajo con portátiles y teléfonos, además de un sitio para que actores, actrices y figuración, si la hay, esperen su entrada, y uno para que el equipo coma. Además de todo esto, se debe comprobar que sea posible el acceso y aparcamiento de alrededor de 10 furgonetas o camiones con el material de trabajo de cada departamento, más los vehículos de los técnicos que acuden por sus propios medios.

Sabiendo esto, el historiador podrá tener en cuenta en su labor de análisis dicha complejidad y será mucho más cauto a la hora de valorar y criticar el trabajo que ve en pantalla. Si complejo es el trabajo en el ámbito cinematográfico, las dificultades para

plural, pues una película es fruto de una empresa colectiva en la que los actores y el equipo de rodaje desempeñan su papel al lado del director, por no hablar del guionista y de la novela en la que la película suele ser una adaptación»

realizar una serie histórica diaria se multiplican y hacen casi imposible hacer una serie absolutamente respetuosa con la ambientación histórica.

Rodolfo Sirera fue el coordinador de guion de la exitosa ficción española para TV *Amar en tiempos revueltos*. La serie, de emisión diaria, ambientada en el final de la Guerra Civil española y primer franquismo, hacía necesario un trabajo previo de documentación y la presencia de un asesor histórico. En este caso contaron con el catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III, Ángel Bahamonde. Tal asesoramiento no exime de la existencia de anacronismos ni es sinónimo de una ambientación histórica perfecta ya que (2015: p. 183)

El asesor histórico supervisa el contenido de los capítulos, la línea argumental, los diálogos, al principio con más detalle; luego, ganada confianza, más *grossomodo*. Lo que no puede supervisar es el resultado final, la realización. No habría tiempo. Y aunque se detectaran errores, generalmente la productora no estaría dispuesta a hacer los cambios-o no tendría tiempo. Así, aunque no suele haber errores en los guiones[...]los puede haber en interpretación (en tanto lo que tienen que aprender los actores para cada sesión que, a veces improvisan, incluyen muletillas lingüísticas que no son de la época, dan como buenos datos equivocados, etc.

Pero además ocurre que, entre los actores jóvenes, son muchos los que carecen de la más elemental formación histórica (otra anécdota: un actor que representaba a un falangista, un personaje importante en la trama, llegó a preguntar «Este José Antonio de quien hablo, ¿quién es?»). Y hacerles hablar además una lengua que se aproxime al español que se hablaba en los años 30, 40, 50 (ése «español antiguo» al que hacía referencia aquella actriz también cuesta)⁸¹

En definitiva, el historiador debe tomar conciencia de la importancia de saber lo suficiente del discurso audiovisual para fundamentar sus afirmaciones, siendo además requisito indispensable para valorar en su justa medida las posibilidades del cine como

⁸¹ Este tipo de errores también deben considerarse anacronismos, pus como podemos leer en José Enriue MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER, Anna SOLÁ ARGUIMBAU(2001), *La representación...*p. 89: «El problema del anacronismo no acaba en los aspectos visuales y sonoros, sino que también puede plantearse en términos descriptivos, narrativos e ideológicos: los movimientos y gestos, desde los más banales a los más ritualizados; los hábitos y costumbres: las actitudes y mentalidades que se revelan a través de las acciones y los diálogos; etc. Todo esto también contribuye a la creación del referente histórico y por tanto está sujeto al imperio de la convención y el signo.»

soporte de la historia y, como afirma Montero Díaz (2015. pp: 51-53), a día de hoy es más probable encontrar cineastas historiadores que lo contrario. Rosenstone, cita por ejemplo a Oliver Stone como prueba de ello.

García Carrión (2015: p. 104) coincide con Montero Díaz a la hora de indicar la falta de rigor metodológico que limita el trabajo historiográfico en torno al cine como fuente histórica. Por ello, los historiadores por lo general se quedan en el análisis superfluo de la película limitándose a señalar los errores, omisiones y anacronismos del mismo ignorando el carácter siempre contingente del discurso y la imagen cinematográfica. Así mismo, la visión propuesta por Kracauer en su obra, *De Caligari a Hitler* (1947)⁸², donde se adopta una perspectiva mimética totalmente ingenua donde la imagen toma como reflejo de una realidad objetiva.

⁸² Siegfried KRACAUER (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.

1.3. Metodología y objetivos del presente trabajo

Recopilando lo expuesto hasta ahora y siendo conscientes las posibilidades y limitaciones del cine como relato histórico y la pertinencia de la presencia de un historiador entre ambos mundos, creemos que estamos en situación de afirmar que el estudio de la brujería en el cine es especialmente pertinente. Como ya hemos constatado, casi todos los historiadores que han estudiado las relaciones entre cine e historia pertenecen al mundo de la historia cultural y todos coinciden en que el cine es un arma perfecta para dar voz a las minorías, a los olvidados de la historia. Sin duda la bruja lo es y, como se apercibió la historia cultural⁸³, se ha conseguido acercar al fenómeno desde una perspectiva distinta a la que se proponía desde la historiografía tradicional.

Rosenstone (2014: p. 228) plantea si las películas sobre un único incidente o una cuestión importante pueden enseñar algo relevante, si estos filmes pueden formar parte del discurso histórico y si añadirán o criticarán algo a este. Creemos que en el caso de la brujería, algunas películas, pueden enseñar algo relevante, que merecen y deben ser incluidas en el discurso histórico dado que pueden mostrar nuevos caminos o, al menos, sugerir nuevas líneas de investigación. Y decimos algunas pues como bien puntualiza Benet (2008: p. 281)

⁸³ Stuart CLARK,(2004), «Brujería e imaginación. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», *El diablo en la Edad Moderna*, MARÍA TAUSIET y JASMES S. AMELANG, Madrid, Marcial Pons, pp. 30-31«Durante los años ochenta y noventa las ciencias sociales y el análisis social pasaron a ser cada vez menos influyentes como modelos para los historiadores y la historia cultural surgió de un modo dominante de investigación histórica. Esta historia cultural estaba influida por la *histoire des mentalités* francesa y por la antropología cultural estadounidense, especialmente la antropología semiótica de Clifford Geertz. Ello le ha hecho interesarse mucho más por la interpretación que por la explicación y preocuparse mucho más por interpretar el pasado en términos de categoría de significado. El significado es, por supuesto, una categoría lingüística y, en cuanto a tal, inseparable de la idea de texto y textualidad. Los historiadores culturales han podido, por tanto, acercarse a la brujería de un modo diferente, prestando atención a su expresión en el lenguaje y los textos, contextualizándolo estos últimos en términos de los mundos de significados que constituían las culturas de aquellas personas involucradas; los acusadores y los acusados, los profesionales que se ocupan de los casos individuales, los intelectuales que estudiaron el tema por escrito o simplemente lo utilizaron en sus reflexiones. De aquí ha surgido un tipo de lectura de la brujería, de inspiración textual, que nos permite ver los episodios de brujería como narraciones culturales»

Asumamos por lo tanto, antes de partir, los límites del análisis. Sabemos que gran número de películas medias no dan paso a este tipo de experiencia. Cualquier película puede ofrecer información histórica, sociológica o económica. Sin embargo, sólo algunas de ellas son capaces de transportar a un discurso estético los valores y símbolos de una cultura, incorporar las tensiones de la institución cinematográfica y ofrecer una reflexión innovadora con respecto a la tradición.

De ello debemos asumir que gran número de películas no cumplirán con la condición necesaria para aparecer en este estudio; esto es, que participen de manera relevante en el discurso historiográfico. Un número no desdeñable de ellas sí que pueden cumplir, a priori, esta condición, pero la lista sería demasiado extensa y hemos preferido apostar por el análisis conciso de los siguientes filmes; *Häxan* de Benjamin Christensen (1922) -y la versión de William Borrough de 1968-, de Carl Theodor Dreyer visitaremos *Dies Irae* (1943), *El Crisol* (1996) de Nicholas Hytner y, por último, *La bruja* (2015) de Robert Eggers⁸⁴. Con ello analizamos hitos cronológicos que nos permitirán abarcar una extensa franja temporal y tener una visión de conjunto de cómo el cine ha tratado la figura histórica de la bruja. El criterio seguido ha sido seleccionar aquellas películas en las cuales sus directores han tenido especial cuidado en su fase de documentación y han puesto especial cuidado en dar una visión científica del tema que nos ocupa. La cronología, como ya hemos citado, ha sido otro criterio a la hora de su elección, ya que las mismas coinciden temporalmente con avances historiográficos en torno a la brujería.

Con ello no queremos decir que otros muchos filmes no se pongan en relación con los anteriormente citados. Por supuesto estas películas se interrelacionan con otras muchas, con su contexto histórico y técnico y, como pretendemos demostrar, con distintas corrientes historiográficas. Entendemos que películas como *El proyecto de la bruja de Blair* (1999)⁸⁵, escrita y dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez o la saga de *Harry Potter* (2001-2011)⁸⁶ no cumplen con la premisa de presentar un proyecto

⁸⁴ En Apéndices se podrá encontrar tanto la ficha técnica de las películas citadas como la filmografía de los directores responsables de las mismas.

⁸⁵ Este film tuvo una sorprendente secuela con un falso documental producido para la televisión *Curse of the Blair Witch* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) o *Blair Witch* (Adam Wingard, 2016)

⁸⁶ La saga la componen ocho film basados en la obra homónima de J.K. Rowling; *Harry Potter y la piedra filosofal* (Cris Columbus, 2001), *Harry Potter y la cámara secreta* (Cris Columbus, 2002), *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004), *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Mikel

cinematográfico en línea con trabajos historiográficos. Filmes como estos se pondrán en relación con los que son motivo de análisis más profundo y con las posibles referencias que de ellos hayan tomado, pero no se incluirán como material comparable a un trabajo historiográfico. Otras, como *El martillo para Brujas* (Otakar Várva, 1970), sí que cumplen dicha condición, pero han sido desechadas por uno u otro motivo. En el caso del filme de Várva es su evidente continuismo con la línea marcada por Christensen en *Häxam*. Comentar todos los filmes sería tarea ímproba. Queremos con ello centrarnos en sondear, en línea con Rosestone, si existen trabajos cinematográficos se planteen las mismas cuestiones sobre la brujería que se cuestionan los historiadores y cómo lo resuelven con los recursos y técnicas del género dramático propios de los medios audiovisuales.

Dado este objetivo trataremos, por tanto, la película como fuente de información y no como objeto artístico. Con ello no queremos decir que abandonaremos toda referencia artística de la misma, ya que ambos análisis no son excluyentes, pero al integrar nuestro trabajo con sistemas de análisis propios de la historia, esto nos alejará de la reflexión artística, delimitando la finalidad de la interpretación, ya que se articulará en campos conceptuales donde el cine cumple un papel ilustrativo (Benet, 2014: p. 280).

Para analizar los filmes nos serviremos del modelo propuesto por Benet (2014: p. 279-289), potenciando aquellos apartados del mismo que nos acerquen a nuestro objetivo. Nuestro análisis de las formas narrativas será sucinto y el *déocupage* y análisis de estilo se realizarán sólo en escenas de especial importancia para ilustrar nuestras teorías. Volcaremos nuestros esfuerzos en el análisis textual de la obra que consta del análisis del contexto, intertexto, enunciación y, por supuesto, interpretación.

A la hora de analizar el contexto nos referimos a ver el filme desde una perspectiva histórica para poder fijar su interpretación. Encuadrar la película en su momento económico, legal, social y cultural sin por ello entender que la película sea un reflejo de la sociedad o de un momento histórico en la que se enmarca, sino como «documentos donde se condensan simbólicamente las contradicciones y las tensiones de un momento

Newell,2005), *Harry Potter y la Orden del Fénix* (David Yates,2007), *Harry Potter y el misterio del príncipe* (David Yates,2009), *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte . Parte I.*(David Yates, 2010) y *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte. Parte II.* (David Yates, 2011),

histórico a través de una visión. Entramos, por tanto, en dominios subjetivos que se expresan en el nivel del texto o, mejor dicho, del contexto» (Benet, 2014: p. 291).

Especialmente interesante para nuestro trabajo es el análisis del intertexto, ya que es donde pondremos en relación, diálogo y dependencia entre el texto que es motivo de análisis y otros textos. Se entiende que los «filmes se constituyen a partir de redes de referencias relacionadas tanto con la tradición cultural como con otros textos coetáneos». En nuestro caso, y como ya hemos referido, nos basaremos sobre todo en poner en relación los textos producidos por los historiadores en torno a la brujería.

Existen otros elementos intertextuales muy a tener en cuenta en nuestro caso como lo son los precedentes teatrales o pictóricos que determinan la concepción de algunos filmes, si tenemos en cuenta las numerosas referencias pictóricas que encierra el filme *Häxan* o la evidencia de que el filme *El crisol* (1999, Nicholas Hytner) basa su guion en la obra teatral homónima *Las brujas de Salem o El crisol* (1952) de Arthur Miller. Acudiremos al teatro, la pintura y cualquier rama del arte y del saber que nos ayude a interpretar mejor el filme, pero como dice Benet (2014: p. 293) «Las cadenas de relaciones pueden ser siempre inagotables, por lo que en el análisis deberemos ser capaces de discriminar, de entre todas las posibilidades, aquellas que nos conduzcan a hipótesis que apoyen nuestra lectura de manera efectiva».

En nuestro caso nuestra lectura, como no puede ser de otra manera es, esencialmente, desde el campo de la Historia desde el que queremos abrir nuevas vías interpretativas. Sin duda, parte esencial de nuestro análisis es establecer una hipótesis esencial que en nuestro caso no es otro que responder si es pertinente o no el incluir el trabajo cinematográfico analizado como parte del discurso historiográfico y si éste contribuye al conocimiento histórico y de qué manera lo hace. Se hace especialmente interesante hacerlo sobre el cómo el cine ha mostrado a la bruja de la Edad Moderna, porque como dice Stuart Clark defendiendo también el estudio de la demonología (2004: p. 51):

La demonología, podríamos concluir, abarca un vasto terreno intelectual y cultural. Explorarlo, por tanto, tiene el potencial de brindarnos un acceso sin precedentes a los aspectos más amplios posibles de la historia intelectual y cultural en la Edad Moderna. No sólo resulta mucho más inteligible el tema de la brujería cuando se relaciona con los elementos históricos más amplios de su época; éstos también pasan a ser mucho más inteligibles cuando se relacionan con ella.

Normalmente esta tarea a recaído en críticos de cine y en España, sin duda, es Jesús Palacios el que más ha sido reclamado para esta tarea a nivel divulgativo. Significativo es que suyo sea el libreto que acompaña una de las últimas ediciones de *Häxan* en España⁸⁷. La doctora en Historia e Historia del Arte Pilar Pedraza, ha dejado en varios de sus libros interesantes aportaciones al tema desde una historiografía marcadamente feminista⁸⁸. Quizá, el volumen que trata más extensamente el tema de la brujería y el cine es el libro *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*⁸⁹. En el citado volumen participan los nombrados Jesús Palacios y Pilar Pedraza. Esta última, junto con la periodista y doctora en el programa teoría del discurso y comunicación audiovisual Monserrat Hormigos Vaquero, analiza desde su campo la brujería en el cine. Interesantes aportaciones a las que la historia como ciencia puede complementar o contestar.

De corte más académico es la obra editada por María Jesús Zamora Calvo titulado *Brujas de Cine*⁹⁰, donde una serie de autores analizan distintos filmes. Valioso primer paso que debe continuarse con un discurso completo sobre la temática que nos ocupa. Fue mi aportación al citado volumen lo que me hizo apercibirme de esta falta de perspectiva completa con respecto a las relaciones entre cine y brujería. Tras entregar la ponencia varias preguntas quedaron en el tintero y éstas me persiguen desde entonces.

No pretendemos tener la clave para acabar con la tormentosa relación que han mantenido cine e historia, ni nuestro análisis será el único posible en cuanto que son películas de múltiples perspectivas y lecturas. Por supuesto que no somos los primeros en analizar esta cuestión, pero entendemos que nunca ha sido con esta metodología y perspectiva y que por tanto podremos matizar, complementar y ampliar un campo historiográfico como lo es la brujería. Las relaciones entre cine e historia casi siempre se han vinculado a la Historia Contemporánea, y con excelentes resultados. Creemos

⁸⁷ Jesús PALACIOS (2008) «Häxan, celuloide embrujado» Libreto en *Häxan/La brujería a través de los tiempos, dirigida por Benjamin Christensen*. 105 m, b/n. Versus entertainment. Digital Versalite Dise [DVD]. Película original AB Svensk Filmindustri

⁸⁸ De su bibliografía destacaremos una de sus últimas aportaciones y donde más habla de cine y brujería. Nos referimos a: Pilar PEDRAZA(2014), *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid, Valdemar

⁸⁹ VV.AA. (2007), *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*, ANTONIO JOSÉ NAVARRO (ed.) Madrid, Valdemar.

⁹⁰ VV.AA. (2016), *Brujas de cine*, MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO (ed.), Madrid, Abada.

que, como hizo Zemon Davis con Martín Guerre, el volver a traer a las *brujas* a la vida puede hacer reflexionar al historiador sobre su propio campo de estudio.

¿Es el cine una vía para ayudarnos a entender el complejo mundo de la brujería? ¿Sería posible a través de este medio poder llegar a nuevas maneras de abordar la brujería? Y más intrigante aún ¿Hay directores que ya lo intentaron? Es decir; ¿existe en las películas de brujería la figura del director historiador? Si esto es posible y en qué medida ha ocurrido ya es el motivo del presente estudio.

Capítulo II. La bruja que vino del norte. Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer

2.1. El cine danés y su creación: la *vamp*

Los primeros filmes que se acercaron a la brujería con criterios historiográficos nacieron en Dinamarca de la mano de dos directores: Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer, excepcionales en cuanto a planteamientos con respecto al resto de sus colegas.

El cine danés tuvo su primera experiencia con el tomavistas que en 1898 construyó el fotógrafo de la Corte para retratar a la familia real junto con sus parientes, el zar de Rusia, el rey de Grecia y el Rey de Inglaterra. Realmente el cine danés, al igual que en otros países, nació en barracas de feria, de la mano de Ole Olsen. Este atípico hombre fue acróbata, empresario de circo y director de un casino (Gubern, 2014: p. 77), antes de desembarcar en el mundo del cine con la fundación, en 1906, de la mítica *Nordisk Film Kompagni*. Olsen dio pronto con la clave del éxito comercial con títulos tan escándalos para la época como lo fueron *Trata de Blancas* (1910) o *Pecados de Juventud* (1910). El erotismo danés se hizo famoso y la gente se agolpaba en las colas de entrada de las salas de cine para ver los «besos realistas» de sus actores, eso sí, rematados con finales moralistas. Como dice Gubern (2014: p. 79)

El beso no era, a decir verdad, más que un elemento instrumental de un mundo frívolo que el cine danés creó con profusión de melodramas, en el que se barajaban millonarios, bailarinas, hijos naturales, aristócratas, payasos tristes, adúlteras, oficiales del rey y gitanas, envueltos en complicados problemas sentimentales y familiares y reproducidos siempre y monótonamente en plano general, como en cualquier *film d'art* francés

Creación del cine danés será la mujer fatal o *vamp*, que se hizo carne por primera vez en la actriz Asta Nielsen, dirigida con éxito por el director Urban Gad en títulos tan sugerentes como *Sangre gitana* (1911) o *Sueño negro* (1911). El modelo se exportó rápidamente a otras industrias, como la norteamericana, para dar el contrapunto a la angelical e ingenua⁹¹ Mary Pickford (Ilustración 1), conocida como la «novia de América»⁹². Estas eran mujeres enormemente eróticas, diabólicas y lascivas,

⁹¹ Pickford sería la ingenua más famosa, pero este arquetipo femenino contó con otras representantes como Lillian y Dorothy Gish, Edna Purviance o Alice Terry. Román GUBERN (2014), *Historia del Cine*, Barcelona, Anagrama, p. 106.

⁹² Detrás de la imagen ingenua y añorada de Mary Smith, verdadero nombre de Mary Pickford, se escondía una mujer forjada desde los cinco años en las tablas del teatro para ayudar a su madre viuda en

como Theda Bara (Ilustración 2). Mujeres de un cine que está hecho por y para los hombres y que «cosifica» a la mujer (Gubern 2014: p. 106).

Estas mujeres, como ya hemos referido, serían conocidas como vampiresas o *vamps*, mujeres objeto para dar placer. Mujeres devoradoras de hombres para excitar las imaginaciones de los espectadores masculinos y que Gubern (2014: 107) vincula su origen al cuadro de Philip Burne-Jones titulado *The Vampyre* (1897) (Ilustración 3). Este cuadro, a su vez, influyó a Rudyard Kipling para su poema homónimo, que extendió y divulgó el mito en la cultura anglosajona.

Realmente el mito de la vamp tiene hondas raíces literarias y pictóricas. En el siglo XIX prerrafaelitas, simbolistas, Art Nouveau y estetas o decadentes acudirán una y otra vez a esta imagen negativa y aterradora de la mujer. Recuperarán de la mitología personajes como Venus⁹³, Circe⁹⁴ o Astarté Syriaca⁹⁵. También acudirán a la Biblia para recuperar personajes femeninos como Eva⁹⁶ o Salomé⁹⁷, personajes literarios como Salambó⁹⁸ o históricos como Cleopatra⁹⁹.

una situación económica precaria. La actriz, descubierta por Griffith para el cine, rápidamente se convirtió en una astuta mujer de negocios. Pickford estuvo encasillada en su papel de niña ingenua hasta los 36 años, cuando decidió evolucionar a papeles más adultos con el filme *Coquette* (1929). A pesar del Oscar obtenido por su actuación, la nueva imagen de la actriz fue rechazada por el público, lo que provocó que se retirara en 1933. Román GUBERN (2014), *Historia del Cine...*p. 95

⁹³ D.G. Rossetti, *Venus Verticordia*, (1864-68), óleo, 87X70. Bournemouth Russell-Cotes Art Gallery and Museum

⁹⁴ Un ejemplo de ello es la obra el óleo de Arthur Hacker, *Circe* (1893). Procedencia, B, Dijkstra, *Idols of Perversity*

⁹⁵ Ejemplo de ello es la obra también de D.G. Rossetti, *Astarté Siriaca*, 1877, óleo, 183X106-7. Art Galleries, Manchester o *Ishar* (1888), de Fernand Khnopff, sanguina, 16.5X7, colección particular, Suiza.

⁹⁶ Entre otras representaciones podemos citar la obra de Max Klinguer, *Eva* (1880), grabado, Kunsthalle, Hamburgo.

⁹⁷ Sin lugar a dudas, las *Salomé* de Gustave Moreau son las más afamadas. Ejemplo de ello es la *Salomé danzante* (1874-1876). Musée Gustave Moreau, Erika BORNAY (2010), en *Hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, p.192: «Moreau, en su indagación sobre el tema de la belleza satánica en los mitos primitivos, iba a convertir al personaje de Salomé en el principal eje y centro de su obra. En sus múltiples versiones, cambiándole el decorado, la hará pasar a través de países, épocas y estilos. A veces vendrá de Egipto, otras de la India, o bien entrará en escena viniendo directamente de las calles del París del siglo XIX» Por

Parte de la literatura corría paralela a estos temas pictóricos. Baudelaire llegaría a escribir: «La mujer es lo contrario del dandi. Debe causar horror. [...] La mujer es natural, es decir, abominable» (2009, p. 8). Bornay (2010: p. 118) cita a Goethe como precursor de la figura de la mujer fatídica con su pieza teatral *Götz Berlichingen* o la famosa obra de M.G. Lewis, *El monje* (1795). Más cercano a nuestras *vamps* sería la obra de Théophile Gautier *Une Nuit de Cléopâtre* (1845), con una Cleopatra que asesina a los amantes que la han satisfecho la noche anterior, la *Salambó* (1845) de Flaubert y por encima de todas, la *Salomé* (1891) de Oscar Wilde.

Algunos de estos roles fueron llevados a la pantalla por Theda Bara (Ilustración 4 e Ilustración 5)¹⁰⁰, la que la publicidad llamó «La mujer más perversa del mundo»¹⁰¹. Theodosia Goodman, verdadero nombre de Theda Bara, había nacido en Cincinnati (Ohio) y era de ascendencia judeoinglesa (Gubern, 2014: p. 108). La FOX creó en torno a ella una fabulosa leyenda de que la actriz había nacido en el Sahara, fruto de las relaciones prohibidas entre un oficial francés y una joven árabe. Incluso su nombre, de

supuesto no fue la única obra dedicada a Salomé. Algunos, entre otros muchos ejemplos, son los siguientes: los famosos los grabados que hizo en 1894 Aubrey Beradsley para ilustrar el texto homónimo de Oscar Wilde, el pastel de Lucien Lévy- Dhurmer (1896), el óleo que Franz von Stuck realizó en 1906 o la litografía de Edvard Munch de 1903.

⁹⁸ De ella citaremos dos ejemplos. El primero la obra de Gabriel Ferrier, *Salambó* (1881), colección particular o la obra homónima de Carl Strahtmann.

⁹⁹ Moureau realizaría en 1887 la acuarela, que hoy podemos admirar en el Musée del Louvre de París, llamada *Cleopatra*, o la sugerente obra de Alexandre Cabanel, *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes* (1887), óleo que también custodia el Louvre.

¹⁰⁰ *Cleopatra* (1917) o *Salomé* (1918)

¹⁰¹ Theda Bara sería la más famosa de las *vamp*, pero no sería la primera americana. Los arqueólogos del cine americano aseguran que su primera *vamp* fue Alices Hollister, que en 1913 interpretó el papel de María Magdalena y dos cintas de expresivos títulos: *The Vampyre* y *The Destroyer*, ambas sobre el egoísmo y la crueldad de una mujer dispuesta a todo por sostener su vida lujosa y parásita. Pero ni la Hollister ni la actriz danesa Betty Nansen, que William Fox importó en 1914, consiguieron la rotunda e indiscutible celebridad de Theda Bara en Román GUBERN (2014), *Historia del Cine...* pp.108-109. Pronto salieron otras actrices siguiendo el modelo de Bara como Nita Naldi, Bárbara La Marr, Greta Nissen, Mae West, Evelyn Brent o Pola Negri. La *vamp*, como mito, hacía tiempo que había desaparecido cuando Billy Wilder estrenó *Sunset Boulevard* (1950)-traducida inexplicablemente en España como *El crepúsculo de los dioses*-donde exhibió sus despojos. Para ello contó con la enorme actriz Gloria Swason. Mito *vamp* retirado durante mucho tiempo y que volvió al estrellato con éste fascinante papel.

reminiscencias nórdicas, era un acrónimo en inglés de «muerte árabe» (arab death). El escándalo entre los sectores más puritanos no se hizo esperar y agrandaron su leyenda al asociarla a prácticas esotéricas y ocultistas, en boga por aquel entonces.

Desde el punto de vista de la apariencia física, artísticamente siempre es descrita como una belleza turbia, contaminada, perversa (Bornay 2010: pp. 114-115) como reflejan los inquietantes cuadros de Felicien Rops entre otros. Su cabellera es larga y abundante, en muchas ocasiones rojiza, de piel blanca y de ojos generalmente verdes. El cine las preferirá morenas y de piel oscura con ojos verdes o, directamente oscuros como símbolo de exotismo a la manera de Franz von Stuck en su óleo *El pecado* (1893). (Ilustración 6). Recordemos que se hacía descender a Theda Bara de África. Decididamente el orientalismo¹⁰² juega en el cine un papel preponderante y el modelo nórdico y anglosajón de pureza representado en la mujer rubia de tez blanca y ojos claros, a lo Mary Pickford, se le opone la latina y extranjera como reclamo exótico y erótico. En palabras de Roma (2008: pp. 18-19)

Estas fatales se caracterizan por sus movimientos felinos y por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, a conveniencia. Su imperfecta belleza las hace poseedoras de una mirada hipnótica y seductora, con la que consiguen privar a su víctima de toda razón. La ambigüedad es otro de sus rasgos más

¹⁰² En el redescubrimiento de Oriente influyeron muchos factores, entre los que cabría destacar las campañas en Egipto de Napoleón entre 1798 y 1801. Por ello no debe extrañarnos que entre sus más destacados herederos figuren Delacroix con obras como *La muerte de Sardanápalo* (1827) o *Mujeres de Argel* (1834) y Jean-Auguste-Dominique Ingres con obras como *La gran odalisca* (1814) o *El baño turco* (1862). A España también llegó el Orientalismo como demuestra, entre otros Mario Fortuny, con obras como *La odalisca* (1861). España también fue objeto de una visión orientalista. Como dice Luis F. DÍAZ LARIOS en: «La visión romántica de los viajeros románticos» *Romanticismo 8 : Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*. *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, p. 88 «Quienes visitan la Península encuentran en sus monumentos, costumbres, tipos y paisajes un mundo exótico, reminiscencia del pasado medieval y oriental, con la sugestiva atracción de lo que queda muy ajeno a su cómoda vida burguesa en las grandes urbes de donde suelen proceder. Situados ya en la era industrial, en la rutina civilizada de un orden social cuasi democrático, estos aventureros de frac ven a España como fascinante realización paisajística y legendaria, y en un espacio muy próximo viven un tiempo ya muy lejano para ellos: "En Burgos se respira el aire de otra civilización. La vieja España revive entera en su magnífica catedral", escribe Antoine de Latour. Y unas líneas más abajo: "Mientras más avanzaba hacia Castilla más me sorprendía la enorme analogía entre España y Oriente"»

característicos: la perversa es generosa y pérfida, fácil e inalcanzable, llegándola a poseer quien se convierte en su esclavo. Y a pesar de su apariencia frígida, con ella el placer es infinito. Eso sí, es ella quien marca las pautas en la relación. Cuando el enamorado se declara, se muestra indiferente, pero una vez rota la relación, ella vuelve a atraerlo para seguir jugando con él. Sólo puede ser amada en la distancia. [...]La perversa es la mujer que, en el fondo, a todo hombre le gustaría poseer. Además de ser seductoras, ofrecen riesgo, inmoralidad (como la vampira) y destrucción (como la mujer pantera), por lo que la sexualidad está ligada a la muerte¹⁰³.

Cabe preguntarse por el éxito de tal representación femenina en los campos artísticos citados y su prolongación en el cine. Bornay cree que reproducen los miedos y ansiedades de la sociedad misógina del XIX, donde una mujer amenazadora y usurpadora ponía en riesgo la estabilidad de un mundo masculino.¹⁰⁴ La autora localiza cinco claves para explicar la misoginia de la sociedad del momento espoleada por el auge del puritanismo. Para comenzar habla del temor que produce en el hombre la

¹⁰³ Esta unión de muerte, sexualidad y placer cuenta con una larga tradición literaria que el clásico libro de Mario PRAZ (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado

¹⁰⁴ Erika BORNAY (2010), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, p. 16: «Un efecto de este aumento de mujeres en la vida pública fue que los hombres se cuestionaran la verdadera naturaleza del sexo femenino. Para muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en un usurpador, y por tanto, amenazador, ya que ponía en peligro la estabilidad y continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios establecidos». Fraser HARRISON (1977), en *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*, Londres, Sheldon Prees, incide en la misma idea, que citamos a través de la tracción que la propia Erica BORNAY *Ibid*, p. 84, ofrece: «Realmente raro fue el hombre que no se sintió en cierto modo desconcertado por la infinita secuencia de alteraciones que aparecieron en la relativa posición de los sexos, y aún fue más raro el hombre que dio la bienvenida a la mujer en este territorio hasta entonces considerado de su exclusiva propiedad. La mayoría de ellos no sabían cómo actuar ante el rápido cambio de circunstancias que les afectaba tan vivamente. Tan pronto como, más o menos, asumían un aspecto de la metamorfosis femenina, aparecía otro de nuevo, si no dos o tres. Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera “provocativa” y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad, exigiendo recibir una educación al mismo nivel que sus hermanos. Los maridos se veían desafiados por sus esposas que reclamaban su derecho a extender facturas, controlar sus propiedades personales, ganar su vida, obtener divorcios en los mismos términos que sus esposos y tener un cierto grado de autonomía. En fin, que los hombres en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera de la política.»

nueva situación laboral y la mayor exposición de la mujer en la esfera pública. Como segundo motivo debemos de destacar el auge de los movimientos feministas, de enorme fuerza por cierto, en los países nórdicos. Tercer y cuarto motivo vienen de la mano; el relieve y presencia de la prostitución en las calles¹⁰⁵, lo que se tradujo a su vez en un miedo real a las enfermedades venéreas, especialmente la sífilis, que se extendió de manera alarmante fruto no sólo de la prostitución, sino también de numerosas prácticas extramatrimoniales. Por último, Bornay resalta el carácter extremadamente antifeminista de las teorías de Schopenhauer, Nietzsche¹⁰⁶ o Lombroso¹⁰⁷ entre otros, que intentaron racionalizar y dar autoridad socio-filosófica y científica a la misoginia. En este ambiente descrito de misoginia y mujeres malvadas y lujuriosas, será cuando Christensen y Dreyer se acuerden de la malvada por antonomasia; la bruja¹⁰⁸. Y para ello no acudirán

¹⁰⁵ Una breve pero esclarecedora visión sobre la prostitución del XIX, podemos encontrarla en: Judith R. WALKOWITZ (1993), «Sexualidades peligrosas», *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*, T. 8, GEORGES DUBY & MICHELLE PERROT, Madrid, Taurus, pp. 62-97.

¹⁰⁶ Erika BORNAY (2010), *Las hijas de...* pp. 85-86. Friedrich Nietzsche, marcado por la lectura de la obra más representativa de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, creará su “superhombre”, caracterizado por la total y absoluta libertad de espíritu, en contraposición a la “materia pasiva”, que los filósofos alemanes, siguiendo en esto a Aristóteles, afirman que es la mujer. Las invectivas de Nietzsche contra el sexto femenino son constantes en su obra, peculiaridad que no pasa desapercibida a ningún lector. Leyendo al propio Friedrich NIETSCHE (1971), en *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Edad, p. 65, afirma: «Pero, qué es la mujer para el hombre? El verdadero hombre pretende dos cosas: el peligro y el juego. Por eso quiere a la mujer que es el juego más peligroso. El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para solaz del reposo del guerrero [...] Que el hombre tema a la mujer cuando ella odie, porque en el fondo de su corazón el hombre está simplemente inclinado al mal, pero la mujer es malvada»

¹⁰⁷ El título de su obra más afamada, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, es lo suficientemente explícito para denotar la citada misoginia

¹⁰⁸ Por supuesto antes ya lo habían hecho los historiadores. Como nos relata Fabián Alejandro CAMPAGNE (2009) *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo Libros p. 46 y sig, los primeros estudios sobre brujería precedieron incluso al nacimiento de la historia como ciencia. Campagne, siguiendo a Wolfgang Behringer, hace del jurista protestante Christian Thomasius (1655-1728), el fundador de los estudios históricos sobre la brujería europea. Fue el primero en recurrir de manera reiterada a la historia para fundamentar sus teorías. Además, fue el fundador de la escuela racionalista en cuanto veía en la represión judicial de la brujería un círculo, en absoluto virtuoso, de procesos criminales sin crimen. Esta nueva vía inaugurada por Thomasius sería inspirada por los trabajos del médico holandés Anthonie van Dale (1638-1708).

Su continuador sería Eberhard David Hauber (1695-1765). Superintendente eclesiástico del pequeño condado de Schaumburg-Lippe, que en el siglo XVII tuvo su particular caza de brujas con 200 personas acusadas de tal delito y quemadas por ello en la hoguera. El principal aporte del superintendente sería de carácter documental a través de la publicación periódica llamada *Bibliotheca sive acta scripta mágica*. Dicha publicación contó con 36 números entre 1736 y 1745, y gracias a ella fuentes primarias de extraordinaria importancia para el estudio de la brujería como el *Malleus Maleficarum* y bulas como *Super illius specula* se dieron a conocer.

En el ámbito católico, la discusión sobre el fenómeno de la brujería tuvo, en sus comienzos, a Italia como epicentro. Entre los distintos estudiosos, cabría destacar al abate Rovereto Girolamo Tartarotti, que en 1748 publicaría una obra de enorme importancia en la historiografía de la caza de brujas en Europa bajo el título *Del congresso notturno delle lammie*. El abate era tajante; las brujas nunca habían existido y la secta de adoradores del demonio era pura y dura invención por parte de los inquisidores. La ejecución de supuestas brujas no demostraba en absoluto la realidad de tal conjura. Como Campagne apostilla (2009: pp. 49-50), Tartotti, al igual que Salazar y Frías o Benito Jerónimo Feijoo, se limitó a desacreditar el paradigma del complot diabólico sin realizar una crítica más profunda del complejo demonológico en su conjunto.

Para Tartarotti, el estereotipo del Sabbat se crea mediante la fusión de elementos folklóricos de una ancestral mitología popular que había logrado sobrevivir en el imaginario colectivo a pesar de milenios de religión cristiana. Tartarotti fue durante mucho tiempo malinterpretado y considerado como el antecedente de la tesis de Margaret Murray entre otros. El italiano nunca habló de la influencia de antiguos cultos a la diosa pagana Diana o de la existencia de una verdadera secta anticristiana. Simplemente se limitó a sugerir que la demonización de determinadas creencias populares contribuyó a la creación del arquetipo en torno al cual se orquestó la represión judicial de la brujería en Europa

En el s. XIX resurgirían los estudios que sugerían la existencia de elementos reales que explicarían la existencia de la brujería en mayor o menor grado. Ernst Jarcke irá anunciando el modelo interpretativo en torno a la brujería que tiempo después se asociaría a Michelet y Murray. Ernst era un joven catedrático de derecho penal en Berlín recientemente convertido al catolicismo y decidido apologeta de la iglesia romana. Desde su revista de corte jurídico, *Annalen der Deutschen und Ausländischen Criminal-Rechts-Pflege*, publicaba extractos de un juicio alemán por brujería del XVII y aprovecha los comentarios para dar rienda suelta a su antiliberalismo y catolicismo militante. La brujería era los restos degradados que habían sobrevivido entre las clases populares de la antigua religión pagana germana. Ésta, ante la presión de la triunfante iglesia cristiana, había asumido como propio el culto de su enemigo, el demonio. Con esta teoría el alemán conseguía dos cosas; la primera adoptar una postura racionalista al negar la existencia de la brujería y por otro exculpaba a los inquisidores y magistrados seculares de cualquier responsabilidad por la persecución de una secta antisocial y perversa.

Pero sin duda, el apologeta alemán más acérrimo del catolicismo fue Joseph von Görres (1776-1848). Profesor de historia de la Universidad de Munich, dejaría en su extensa obra de cuatro volúmenes, publicada entre 1836-1942) llamada *Die christliche Mystique*. Realmente poco aporta la obra de von Görres al debate académico. En realidad era una vuelta a las teorías de Jean Bodin o el francés Pierre de

a estos modelos de *vamp* ni se inscribirán en la misoginia reinante, antes bien, parece ser que sus trabajos se inscriben en la tendencia contraria de poner en tela de juicio esas ideas acudiendo a una época, la Edad Moderna, donde el miedo a la mujer fue también evidente. Dreyer y Christensen no sólo se alejarán del embrujo de la *vamp*, sino que indagarán, por medio de la brujería, en el miedo a la mujer propio de su época. En palabras de Zubiaur Carreño (1999: p.205);

Otra línea del cine danés va dirigida a un cine de escenografía refinada, atención plástica por la composición y elementos lumínicos, que enlazaba con las investigaciones expresivas de Griffith. Esto lo demuestran algunas películas significativas como, por ejemplo, las de Carl T. Dreyer «La viuda del pastor» (Prästänkan, 1920) y «Páginas del libro de Satanás» (Blade of Satan bog, 1921), y sobre todo «La brujería a través de los tiempos» (Häxan, 1921), en la que partiendo de relatos históricos se denuncia la persecución de las brujas como consecuencia de la represión religiosa y de la incultura popular, enlazando la superstición contemporánea para sugerir que las alienadas psiquiátricas de hoy hubieran podido ser conducidas a la hoguera en el siglo XVI. Pero la importancia de la película no se encuentra tanto en su ideología polémica, cuanto en su apropiación de la magia plástica de los grandes pintores (El Bosco, Brueghel y Goya)

Lancre. El diablo volvía a ser real y las brujas volvían a surcar los aires. La secta satánica buscaba un complot contra la iglesia cristiana por lo que no había que mostrar ninguna simpatía por las víctimas de la persecución de un crimen real y abominable.

Jacob Grimm (1785-1863) comparte con el ábate Tartarotti ser el precursor de algunas de las tesis posteriormente expuestas por Carlo Ginzburg y ser malinterpretado en muchas ocasiones como antecesor de las tesis de Michelet y Murray. El folklorista, conocido a nivel mundial por la compilación de cuentos de hadas junto con su hermano Wilhelm, sostenía que la imagen de la bruja deriva de antiguas tradiciones paganas fusionadas con estereotipos heréticos medievales. Con ello nunca defendió que las brujas perseguidas en los siglos XVI y XVII fueran las seguidoras de una antigua religión germánica. La gran novedad de Grimm fue asociar la brujería con las mujeres de ámbito rural que ejercieron como adivinatoras, sanadoras o herbolarias, teoría que influyó en los postulados feministas radicales, como los de Barbara Ehrenreich o Deirdre English publicados a comienzos de los 70.



Ilustración 1. Mary Pickford. Fuente: Wikipedia.



Ilustración 2 Theda Bara. Fuente: thehairpin.com

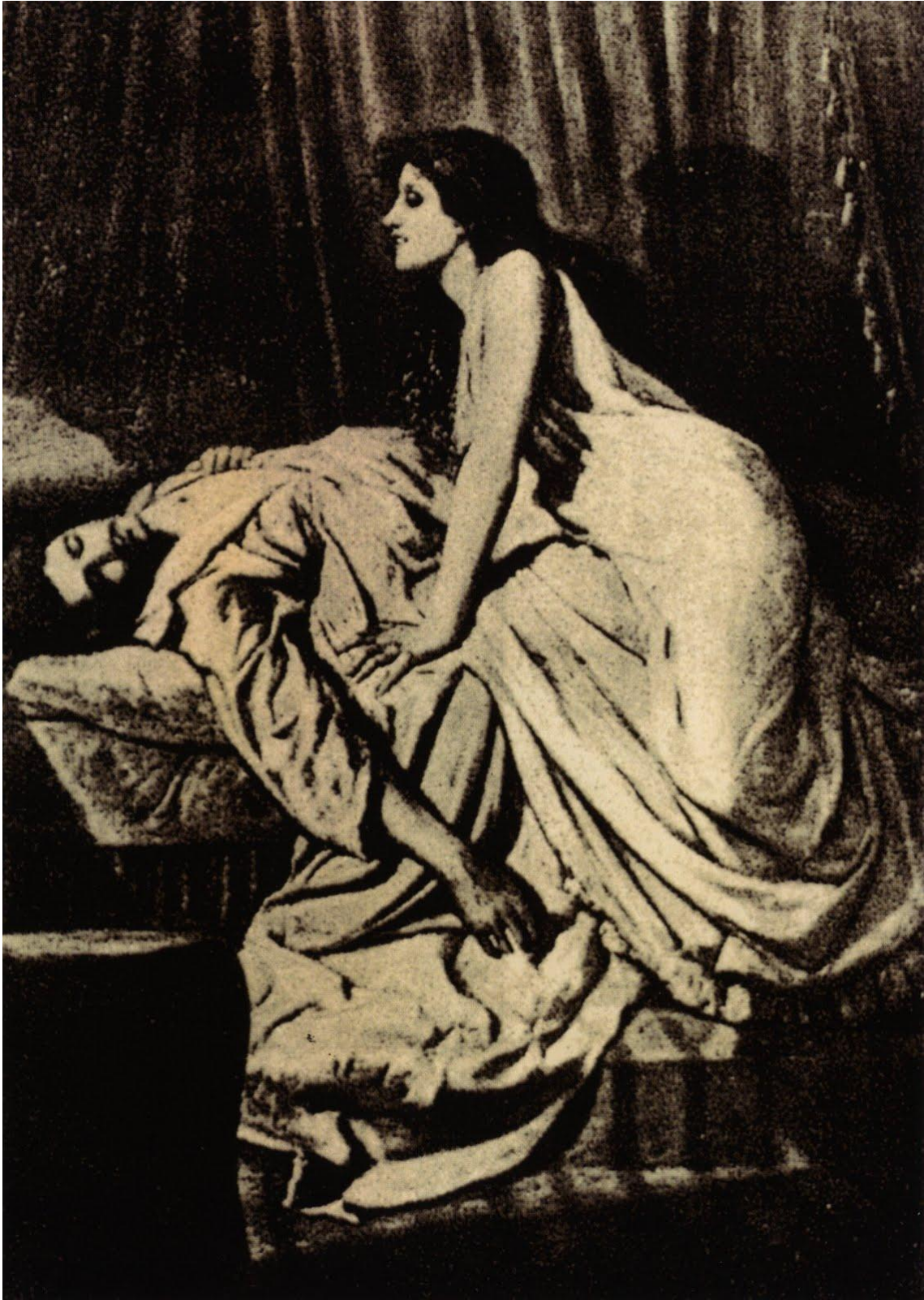


Ilustración 3. Philip Burne-Jones. *The Vampire* (1897). Fuente: Pinterest.

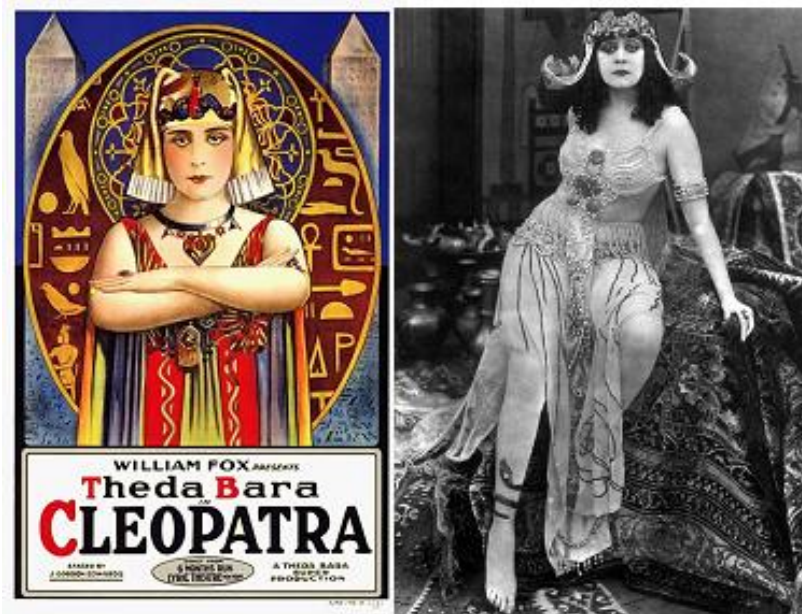


Ilustración 4. Theda Bara como Cleopatra (J. Gordon Edwards, 1917). Fuente: Pinterest Licencia Histórica



Ilustración 5. Theda Bara en Salomé.(J. Gordon Edwards, 1918). Fuente: Pinterest Licencia Histórica

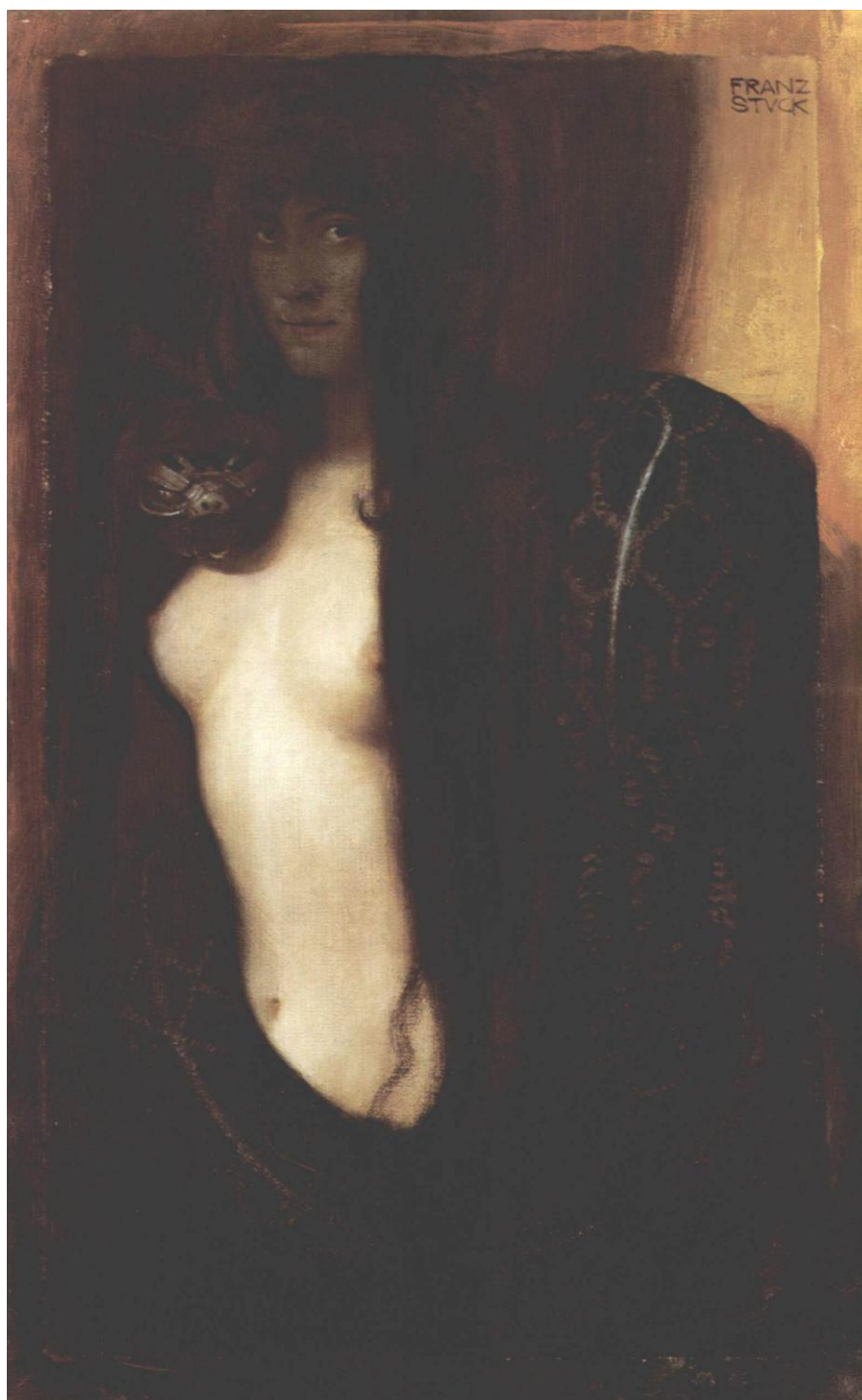


Ilustración 6. Franz von Stuck. El pecado,1893. Fuente: auladefilosofia.net

2.2. Häxan. El demonio se hizo actor

El creador de Häxan, Benjamin Christensen, nació el 28 de septiembre de 1879 en la ciudad danesa de Viborg. Su carrera artística comenzó en el mundo de la ópera como cantante, de manera paralela a sus estudios de medicina. Su debut tendría lugar el 2 de mayo de 1902, representando al joven Masetto en el Don Juan de Mozart, pero algo pasó con su voz a lo largo de la ópera, pues fue perdiendo intensidad casi hasta apagarse. Los médicos dijeron que era un problema de nervios intratable y no algo físico en su garganta (Stevenson, 2006, p. 8). De esta abrupta manera acababa su carrera como cantante y, aunque lo intentó como actor de teatro, su problema le seguiría impidiendo actuar. Sin un oficio claro y con la necesidad de alimentar a su familia, Christensen realizó trabajos de lo más dispar, como, por ejemplo, vendiendo champán de una compañía francesa.

En 1912 y gracias a los numerosos contactos que mantenía con la industria del cine de su etapa como cantante y actor, volvió a actuar esta vez en películas donde no tenía que preocuparse por su voz en un cine aún silente. Ya en 1913 se puso tras la cámara como director, guionista y productor y ante ella como actor en *The Mysterius X*, con gran éxito que repitió en películas como *Blind justice* en 1915 (Freiburg, 1997, pp. 135-137).

Christensen (Palacios, 2008, p. 4) ideó en 1914, tras entrar en contacto con el famoso *Martillo de las brujas* en Berlín, lo que sería su gran proyecto en una trilogía que se llamaría Historia de las supersticiones (Stevenson, 2006, p. 24). *Häxan* sería la primera de ellas y continuaría con *Helgeninde* («La mujer santa») y *Ånder* («Espíritus»). Albert Smith, ejecutivo de la mítica Vitagraph, rechazó el proyecto por creer que no funcionaría con el público norteamericano, pero encontró apoyo en Magnusson, el productor responsable del mejor cine mudo sueco (Stevenson, 2006, pp. 25-26). La productora Svensk Filmindustri concedió al director una libertad sin precedentes y un presupuesto desorbitante sin que se haya podido establecer el coste real del filme.

Precedido por una concienzuda documentación, el rodaje se llevó en el más absoluto de los secretos entre el verano de 1920 y finales de 1921. Dreyer (1999: p. 32) arroja luz al proceso de rodaje;

Si lo que dicen es cierto, con la película que ha terminado este otoño ha batido su propio record: dicen que ha tardado más de dos años. Aunque esto no es del todo cierto, ya que ha estado un año entero arreglando el estudio de Hellerup, instalando la calefacción, etc.

La producción en sí no ha durado más de siete meses y, solo los trabajos de instalación se llevaron la mitad del millón y medio de coronas que, al parecer, ascendían los gastos de la película.

El estreno se produjo en Estocolmo en septiembre de 1922 y en Dinamarca en noviembre (Ilustración 7) consiguiendo una ovación cerrada, sobre todo, por las escenas que representaban el vuelo de las brujas. En palabras de Gubern (1979, p. 98) se trataba de un filme de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los decorados. El resultado es un conjunto visual impresionante y convincente que el propio Dreyer (1999: p.32) alaba y destaca aunque sabemos que no vio realmente la película antes de estas declaraciones.

Se invirtió mucho más tiempo y dinero en las experiencias de orden técnico y, sin duda, *La brujería a través de los tiempos* (Häxan, 1922) no aporta nada nuevo a este ámbito. Así pues, Benjamin Christensen ha conseguido combinar el plano general y el primer plano de tal modo que le permiten ilustrar a la vez la causa y la consecuencia. Estos progresos técnicos son de gran importancia pues, a mayor perfección técnica de una película, mayor capacidad para asumir cierto número de tareas que la escena teatral debe dejar de lado. Sin embargo, esta labor pionera será más apreciada por los especialistas que por el público.

Con el material documental reunido, Christensen ilustró una alucinante exposición visual sobre la brujería y la superstición a través de la historia con imágenes de pesadilla de gran audacia y que no se detienen ante las escenas más crueles, marcadamente sexuales (Ilustración 8) o repulsivas, lo que le valió numerosas críticas y censuras en gran parte de los países. En su estreno en París provocó sorpresa, asombro e indignación entre un público que Palacios (2008, p. 3) cree no preparado para un espectáculo tan delirante y excesivo. Christensen se defendería diciendo que la película solo debía ser proyectada para el interés científico, autoridades y profesionales y no a la masas (Stevenson, 2006, p. 50), aunque el carácter didáctico es más que patente como demuestra el trabajo de Tovar Paz (2007).

En 1941 fue rescatada del olvido y reestrenada en Dinamarca con una nueva banda sonora, aunque sería la versión de 1968 a cargo del escritor de culto de la Generación beat William Burroughs, que reescribió el guion, cambió la banda sonora, acortó el metraje y la rebautizó como *La Brujería a través de los tiempos*, la que ha llegado a nuestros días. Versión que a todas luces palidece ante el original.

2.2.1. Modelos de brujas representados en *Häxan*

Christensen, en su intento por explicarnos la brujería, va a presentarnos distintos tipos de mujeres supuestamente diabólicas a lo largo de siete capítulos y comienza con el tipo más reconocible. «Siniestras, torvas, misteriosas brujas, negros fantasmas de la medianoche, ¿qué estáis haciendo?» (Shakespeare, 2013, p. 194), exclamaría Macbeth al ver a las tres mujeres que se nos presentan en el segundo capítulo en una casa llena de ungüentos, potingues y restos de animales asociados a la brujería como sapos y serpientes. El escenario donde se mueven las brujas de *Häxan* bien serviría para una de las escenas que tiene lugar en la casa de La Celestina. (Ilustración 9)

Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baja acá el bote del aceite serpentino que hallarás colgado de un pedazo de sogas que traje del campo la otra noche cuando llovía y hacía oscuro, y abre el arca de los lizos, y hacia la mano derecha hallará un papel escrito con sangre de murciélago, debajo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me trajeron a confeccionar. [...] Entra en la cámara de los ungüentos y en la pelleja de gato negro, donde te mandé meter los ojos de la loba le hallarás, y baja la sangre del cabrón, y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste (Rojas, 2000, pp. 106-107).

Los restos humanos de ahorcados también se ven reflejados en el filme. «Cuando el dedo de un ladrón está demasiado seco ya no puede dar al brebaje ningún poder curativo» (00:14:55)¹⁰⁹ dice una de ellas mientras introduce un dedo en una cuba. La sogas se creía especialmente indicada a la hora de anudar o ligar personas y especialmente la sogas del ahorcado (Tausiet, 2000, p. 517). Por contigüidad, los dientes o los dedos de los ajusticiados eran especialmente valorados para utilizarlos como amuletos o convertirlos en polvos que más tarde se echarían en la comida o en la ropa de la persona a la que se quería atraer, tal y como vemos que intenta la ama del sacerdote en *Häxan*.

Como la Celestina, lo reflejado en la película son hechiceras eróticas; «si la doncella quiere que el hombre pierda la cabeza por amor tengo una poción hervida en mayo con

¹⁰⁹ Los tiempos están referidos a: *Häxan/La brujería a través de los tiempos*, dirigida por Benjamin Christensen. 105 m, b/n. Versus entertainment. Digital Versalite Dise [DVD]. Película original AB Svensk Filmindustri.

un joven y juguetón gorrión macho» (00:18:15). La botica de las brujas de Häxan y la que utiliza la Celestina también es muy similar (Mérida, 2004, pp. 317-351) y el retrato que hace Caro Baroja (1966, p. 143) de la genial creación de Fernando de Rojas vuelve a mostrarnos estas similitudes:

Es hábil perfumista y fabricante de cosméticos o productos de belleza. Pero, además, practica la Hechicería; la Hechicería erótica ante todo. Sus conjuros son diabólicos son sabios, complicado su laboratorio, en el que se mezclan las plantas con propiedades reales (medicinales o venenosas) y aquellas mismas de que hablaban los poetas latinos con horror, pero sin saber nunca demasiado acerca de sus efectos verdaderos.

Son mujeres pobres que buscan sobrevivir y que sueñan con un futuro mejor donde el alcohol les sirve de escape a sus míseras vidas. Así se refleja en *Häxan*, «en el cielo está el castillo de los sueños de Apolone, y allí el diablo hará realidad sus deseos más secretos» (00:29:44).

Christensen afirma que «las acompañantes del Diablo podrían ser jóvenes y bellas, pero suelen ser viejas, pobres y desgraciadas» (00:27:55). Martín de Castañega explica las razones de esta preeminencia de mujeres ancianas.

E mas son de las mujeres viejas e pobres que de las moças e ricas porque como despues de viejas, los hombres no hacen caso dellas, tienen recurso al demonio se cumplen sus apetitos, en especial si quando moças fueron inclinadas e dadas al vicio de la carne; a estas semajantes engaña el demonio quando viejas, prometiéndoles de cumplir sus apetitos e cumpliendolos por obra, como adelante se dira. E mas ay de las pobres y necessitadas porque, como en otros vicios, la pobreza es muchas vezes ocasión de muchos males en personas que no la toman en voluntad o en paciencia; por esto, pensando que el demonio suplira sus necesidades o responderá a sus desseos y apetitos, mas son engañadas las viejas e pobres que no las moças e las que tienen bien lo que ha menester, porque les da a entender que no les faltaba nada si a el siguen (1994, p. 21).

La personificación del drama que sufrieron estas mujeres es María la Costurera, personaje interpretado por la actriz amateur de 78 años, Maren Pedersen que Christensen descubrió por casualidad en plena calle vendiendo flores (Stevenson, 2006, p. 31). El director, parece que al igual que Dreyer, prefería la utilización de actores amateurs para lograr con ello un mayor verismo histórico libre de referencias a otras interpretaciones o filmes (Freiburg, 1997: p. 131). Ella, con su sola presencia, llenará la

pantalla con un realismo y un dramatismo difícil de superar. Tiempo después del rodaje el director reconocería lo fabulosamente inspirador que había sido el trabajo de la actriz, que aportó altas dosis de veracidad al filme. Ella misma constituía la clase de persona de naturaleza supersticiosa y creencia en lo sobrenatural que abundaría en la Edad Media. Sobre todo, lo que hablaba la película estaba vivo en su frágil cuerpo (Stevenson, 2006, p. 33).

María es detenida porque Anna y su familia, todas mujeres, le denuncian como bruja al creer que es la causante de la enfermedad que tiene en cama a su marido. Inducidas por el curandero que diagnostica a su marido invocando a Saturno, «oh poderoso Saturno, permítenos saber si Jesper el Impresor ha sido hechizado» y es el que dictamina la sentencia de María ya que «está escrito en la forma del plomo que su enfermedad es causa de una brujería atroz». Todas las mujeres empezaran a buscar a la bruja, primero indeterminada, que se personificará rápidamente en María, ya que como dice una de las acusadoras «esa mujer tiene los ojos malvados» (00:40:16).

Tras su detención la anciana es zarandeada y desnudada sin piedad por otras mujeres buscando polvos mágicos. Su calvario no ha hecho más que comenzar y es aún más humillada por dos personajes que en una escena típica de películas policiales parecen jugar a «poli-bueno y poli-malo» intentando que la anciana reconozca que es bruja. Escena casi cómica si no fuera por el tema tratado. Pero el diablo ayuda a la anciana a guardar silencio «y la acusada es llevada de espaldas hacia la cámara de tortura para que no hechice al juez al entrar» (00:47:35). (Ilustración 11)

No hay compasión con ella, no hay por supuesto presunción de inocencia. Los inquisidores la miran con repugnancia. El jefe del tribunal exclama «que empiece su sufrimiento para poner fin a la dureza de su corazón» (00:48:27). El rostro realmente cansado y lloroso de Pedersen inunda la pantalla de primeros planos con su faz ajada por los años mientras que sufre casi las mismas humillaciones que las víctimas inquisitoriales (Palacios, 2008, p. 8) (Ilustración 10). Rápidamente nos acordamos de todas aquellas mujeres solas, viejas y abandonadas que fueron víctimas de la Inquisición, como las octogenarias Graciana de Barrenechea o Estevanía de Narcorenea, que confesaron los crímenes más repugnantes. Tristes protagonistas a su pesar del drama de Zugarramurdi.

La comparación con este episodio de brujomanía no es accidental ni ociosa, cuando Henningsen (1980, p. 42) nos hiciera notar, de manera muy acertada, la similitud entre el caso español y los acaecidos en Suecia. ¿Se apercibiría Christensen de estas similitudes a través de Pierre de Lancre? Entre las epidemias de brujomanía en Suecia y Vascongadas existe un paralelismo sorprendente y, pese a la distancia en el tiempo y espacio que separa a ambos países, hay una serie de circunstancias afines que sugieren una cierta conexión entre ellos. [...] Sabemos que los pormenores de la persecución vasca se conocieron por toda Europa a través del libro de Pierre de Lancre (1613, ed. 2004), que más tarde fue traducido al alemán (1630).

María la Costurera comienza su confesión diciendo: «¡Oh!, Señores eruditos, ¿cómo quieren que confiese aquello que no es cierto?», pero ante la amenaza de tortura declara lo que quieren los inquisidores oír de ella para acabar con su sufrimiento. Christensen es muy consciente del efecto que las máquinas de tortura tienen en los reos y por eso gastó mucho de su presupuesto en presentarnos el funcionamiento de algunas de estas máquinas en el capítulo seis con todo lujo de detalles durante casi dos minutos y añade que «[...] antes de juzgar a partir de sus confesiones, debemos observar detenidamente los objetos en la cámara de tortura. Nosotros también confesaríamos los misteriosos talentos con la ayuda de tales herramientas ¿No es así?» (01:18:00). Y las alucinantes confesiones de María la costurera no se hacen esperar.

¡Oh, señores eruditos! Confieso haber dado a luz a muchos hijos del diablo. Y cuando di a luz, Karna y aquelarre me ayudaron. Si me evitan este dolor, confesaré que Trena me llenaba de unguento de bruja (00:50:55). Sí, señores eruditos, esta pobre infeliz ha volado por la noche hasta Brocken sobre la escoba de Trina.

Las mentiras de los reos para intentar salvar la vida es algo también documentado en Zugarramurdi. Según un informe incluido en una carta del 13 de febrero de 1609, donde un carcelero informa de una conversación que ha espiado a dos inculpadas de brujería, María de Jureteguía y su tía materna María Chipia, como podemos leer:

María Chipia había dicho a María de Jureteguía que le era imposible confesar las cosas que los inquisidores le imputaban en la sala de juicio, porque ni ella era bruja ni creía que ninguna de las otras lo fuesen. A ello replicó María de Jureteguía que si tenía la más mínima esperanza de salir de prisión, tendría que hacer una confesión, aunque fuese falsa de cabo a rabo, y reveló a su tía que eso era precisamente lo que ella había hecho.

Así ocurrió en Zugarramurdi donde las supuestas brujas que se mostraron más colaboradoras con los jueces tuvieron las penas más laxas y así lo vemos reflejado en Håxan, donde en el quinto capítulo la joven Anna describe lo que los inquisidores quieren oír con la esperanza de salvar la vida y, sobre todo, proteger a su hijo recién nacido.

Anna, la joven esposa de Jesper el Impresor, ha pasado de acusadora a víctima porque María la Costurera sabe que va a morir y no lo hará sin vengarse de aquellas que le han hecho su vida tan miserable, destapando lo que Tausiet (2000) llama conflictos enmascarados que sabemos se daban en las poblaciones de la Edad Moderna, «y la madre de Anna, la mujer del Impresor, que me deseó una muerte dolorosa a esa maldita mujer vi besando al diablo apasionadamente. Y Sissel, su sirvienta, esa vieja idiota también estaba allí. Y Elsa, que me golpeó hace tiempo». María termina su confesión diciendo «y ahora les contaré sobre las brujas que me chillan en la calle en la que vivo» (00:58:02), abriendo un resquicio por el que podemos intuir las vejaciones, insultos y menosprecios a la que la anciana se ve sometida en su vida diaria. En palabras de Christensen, «de esta manera empieza la interminable rueda durante la era de la brujería, cada bruja delataba a diez más. Los alcaides estaban muy ocupados» (00:58:24).

Y una hoguera tras otra arde en la plaza del pueblo hasta que los jueces un día se van a la siguiente ciudad. La locura de las brujas, como si fuera una plaga espiritual, arrasa en el lugar adonde quiera que los jueces van. Durante siglos, más de ocho millones de mujeres, hombres y niños fueron quemados por brujos (01:14:45).

Realmente no sabemos de dónde sacó Christensen el dato de ocho millones de personas. Matilde Joslyn Gage (Campagne, 2009, p. 71) en su libro *Woman, Church and the State* (1893) eleva la cifra a nueve millones de víctimas, pero el trabajo de esta activista en pro de los derechos de las mujeres se inspira más en su ideal político que en la investigación y su cifra está a una distancia más que considerable del cálculo que hoy se maneja. Levack (1995, p. 49) habla de unas 60.000 víctimas de un total de 110.000 juicios, aunque esta sea siempre una cuestión abierta.

Cambiamos de modelo de bruja con la bella y joven Anna, que ha caído en las garras de la Inquisición tras la declaración de la Costurera. Como dice Christensen, «y también quemarán doncellas, como ejemplo para el hombre, como dulce esencia de Dios»

(01:14:25), pues el verdadero delito no es la vejez o la pobreza sino su condición de mujer. La película que estamos tratando se sale de la norma en muchos aspectos y aquí no será una excepción. Anna no es retratada como la tónica *vamp* nórdica.

La joven Anna de *Häxan* no participa de ninguno de los dos modelos cinematográficos propuestos. Ni es la angelical Pickford ni la vampírica Theda Bara. Es una mujer asustada y manejada como el resto por la misoginia de todos los personajes masculinos. No es ella la que manipula con sus encantos, es la lascivia de los que la rodean lo que determina su cruel destino. Todos los hombres que aparecen en el filme son religiosos e inquisidores, retratados como seres lascivos, malvados, depravados y de una misoginia evidente. Son ellos los que maltratan a las mujeres física y psicológicamente, sin piedad. Raro es la mujer que no es humillada ante la cámara por los hombres de Dios. Christensen carga las tintas contra el clero pudiendo hablar de un anticlericalismo evidente en sus planteamientos sin equivocarnos.

En el capítulo seis, Christensen nos introduce la tercera modalidad de mujer relacionada con el demonio. Se trata de la posesa que personifica en monjas de clausura ya que «en los conventos de la Edad Media el miedo al diablo llegaba a unos límites desesperados» (01:21:16). (Ilustración 13)

A veces, una sola monja empezaba y poco después la locura dominaba el convento (01:21:58). Una locura misteriosa y contagiosa (1:22:08). En escritos que han sobrevivido hasta hoy, estas infelices mujeres escribieron con una simplicidad conmovedora cómo el diablo penetró en el convento (01:22:16). ¿Cuánto habrán sufrido estas mujeres religiosas antes de que perdieran los nervios y surgiera la locura? En sus biografías, este grito desesperado siempre se encuentra ¡El diablo nos obligó!

Podemos ejemplificar esto con el caso de las monjas de Aix en Provence (1611), que tuvo como protagonista a Madeleine de Demandol de la Palud. Esta mujer ingresó en el convento de ursulinas de la citada población a los doce años. Perteneciente a una familia acomodada (Hope Robins, 1958, p. 405-410), la joven era nerviosa, un tanto presumida y profundamente religiosa. Madeleine sufrió a los dos años de ingresar en el convento una honda depresión que provocó que la enviaran a casa de sus padres. La niña mejoró notablemente, sobre todo, gracias a la relación con un amigo de la familia, el párroco Louis Gaufridi. De vuelta al convento en 1607 ingresó ya como novicia y le contó a la madre Catherine sus supuestas intimidades con el párroco. El resultado fue

que alejaron a este de la joven. Pero en torno un año después de su ingreso comenzaron los graves ataques, las convulsiones y las visiones demoniacas. Su histeria se extendió por todo el convento y algunas monjas, como Louise Capeau (o Capelle), celosas de la atención que recibía su compañera, mostraron los mismos síntomas. Madeleine dijo en el juicio, «¡Ah! Si su boca pudiera verter en sus oídos una palabra amistosa, qué felicidad», tras lo cual fue presa de convulsiones lascivas «representando el acto sexual, con movimientos de la parte inferior del vientre» (Hope Robins, 1998, p. 409). Este es uno de los numerosos casos de posesión demoniaca colectiva que se dio en el siglo XVII. Para Mengal (2003, pp. 117-118) se debe a la feroz represión sexual que se dio en la Iglesia pos-tridentina y las consecuencias de dicha represión en las políticas matrimoniales puestas en marcha por la buena sociedad, lo que encaja con lo que hemos visto en el caso de Madeleine.

Unas imágenes muy similares de histeria colectiva se nos presentan en *Häxan*. Una monja alucinada y guiada por el diablo, acuchilla la sagrada forma. Una de las monjas exclama: « ¡Que todos los santos nos asistan! La hermana Cecilia está conspirando con el diablo». La hermana Cecilia se burla con horrorosas muecas de sus hermanas y la histeria se desata entre ellas. Empiezan a contorsionarse con bailes arrítmicos, los rostros desencajados y adoptando posturas eróticas entre risas histéricas. Estas convulsiones, como hemos visto en Madeleine, se dan en todas las histerias colectivas como en Loudun o el convento de franciscanas terciarias de Louviers (1643). El médico Pierre Yvelin publicó sus conclusiones sobre este último caso en su libro *Examen de la possession des religieuses*. En él descarta la enfermedad y la posesión demoniaca y concluye que las agitaciones son debidas a las circunstancias y condiciones de vida (Mengal, 2003, p. 118).

Dichas circunstancias y condiciones de vida tienen su reflejo en *Häxan*, cuando una hermana se acerca al altar con la ropa hecha jirones y totalmente ida, se aproxima a una imagen de la virgen con el niño. Cogiendo a este último dice « ¡Oh, madre de Dios, el Diablo tiene un poder terrible! Mira, ahora me obliga a hacer lo que menos deseo» (01:26:51) (Ilustración 15). Con el niño, el rostro desencajado y casi sonámbula acude a la Inquisición y al entrar en el tribunal les dice: « ¡Quemadme en la estaca, padres piadosos! ¿No veis lo que el diablo me obliga a hacer?». Y señalando al vacío añade: «

¡Cogedme! ¿No lo veis? El diablo está ahí y me está amenazando» (01:27:38). Resumen perfecto con una sola escena de una sexualidad, de una maternidad reprimida¹¹⁰.

Como asevera Amelang (2004, p. 339-340), en conjunto, la posesión era fundamentalmente una experiencia femenina, sobre todo, cuando afectaba al ámbito de un colectivo, como un convento. En cualquier caso, debemos tener en cuenta que el contacto con el demonio era bastante excepcional y se realizaba normalmente por medio de sueños.

¹¹⁰ Hoy podemos establecer una clara vinculación entre brujería y maternidad. Como expresa María TAUSIET (1998), «Brujería y metáfora: El infanticidio y sus traducciones en Aragón (S. XVI-XVII)», *Temas de Antropología Aragonesa*, nº 8, p.72 «Más allá de ideologías y mentalidades, resulta indiscutible que los costos de la crianza de los hijos no corría por cuenta del Estado, sino de las familias y, más en concreto, de las madres. No es en ningún modo casual que las víctimas de las acusaciones de brujería fueran casi siempre mujeres. Así como eran ellas las encargadas de la supervivencia de los recién nacidos, también a ellas se las consideraba culpables de su fallecimiento. Toda la responsabilidad sobre las nuevas vidas se hacía recaer en el sexo femenino y, en consecuencia, todas las mujeres eran tenidas por brujas en potencia»



Ilustración 7. Dos bellos ejemplos de entradas del estreno de Häxan. Fuente; Pinterest Licencia Histórica



Ilustración 8. Desnudo perteneciente al sabbat. Fuente: Film Forever



Ilustración 9. Fotograma de Häxan. La bruja en su cocina. Fuente: gmm.io



Ilustración 10.Montaje con fotogramas de Häxan. Maren Pedersen interpretando a la pobre María frente al tribunal. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 11. Fotograma de Häxan. El tribunal inquisitorial escucha las confesiones de la bruja. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 12. Fotogramas de Häxan. La joven Anna, víctima de la violencia inquisitorial. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 13. Fotograma de Häxan donde se muestra un modo de tortura. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 14. La monja. Protagonista del filme Häxan. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 15. Una monja histérica, muestras sus ansias de maternidad robando un niño Jesús de la imagen de la Virgen María. Fuente: Pinterest Licencia Histórica

2.2.2. De vuelta a la realidad: el sueño de la razón y sus monstruos en *Häxan*

Christensen se apercibió de esta relación entre sueño y brujería y en el capítulo siete, cuando intenta explicarse lo que de realidad hay en la brujería dice:

Conocía una joven nerviosa que solía caminar dormida ¿Por qué siempre promulgaba exactamente aquello que más temía hacer? Como una bruja obligada por el Diablo, esta mujer, tanto dormida como despierta, tiene una misteriosa ansia por encender cerillas. ¿Tenía este comportamiento algo que ver con su profundo miedo al fuego desde que uno estallara en su casa? Dijo que se sentía como si estuviera luchando contra una fuerza más fuerte que ella. ¿No hay algo de «bruja» en esta sonámbula que ese mueve por la casa silenciosa con sus cerillas? ¿No nos recuerda a la monja que recorre la capilla con su cuchillo obligada por el Diablo? (01:30:51).

Aunque por supuesto no fue el primero. Ya en 1519 Agrippa von Nettesheim (Amelang, 2004, p. 343) consideraba a la brujería «un cuento nacido de la imaginación y los sueños de ancianas delirantes, que mientras duermen son engañadas muy a menudo por los sueños», y así pensaba Salazar para gran enfado de Valle y Becerra, compañeros del primero en el Tribunal de Logroño.

Habiéndolos visto nos maravillamos mucho de en defensa del voto singular que dio en contrario de otros ocho que con él asistimos a ver y votar las causas de los brujos que salieron al auto, saque ahora cosas tan extraordinarias y tan repugnantes a las testificaciones y confesiones de muy gran número de procesos y brujos que hay en este Santo Oficio, y pretende reducirlo todo a sueños y embelecocos del Demonio... Y tenemos por muy cierto que con solas las cosas que resultan de los papeles de su visita se convence bastantemente su opinión y la que trata de defender el señor obispo de Sigüenza que lo ha sido de Pamplona, con quien nuestro colega tiene particular amistad... Que todo ha de resultar manifiesto desengaño para los que pretenden poner en duda en esta secta y maldades que cometen los brujos e impedir que contra ellos se proceda con todo rigor de justicia; siendo como es precisamente necesaria para atajar los grandes males que se van introduciendo en estos reinos (Henningsen, 2010, p. 373).

Además de los sueños, tanto Christensen como otros muchos estudiosos de la brujería llaman la atención sobre la histeria. Ibn Halsun en su *Kitab al-Agdiya* habla de la histeria como una enfermedad exclusivamente femenina relacionada con la continencia sexual: «En las mujeres con temperamento ardiente, la continencia provoca una enfermedad grave, la sofocación de la matriz o histeria, de la cual raramente se curan y pueden morir. Es verdad que para dichos sujetos, el coito es una excelente higiene, si se practica correctamente» (Ibn Halsuni, 1996, p. 86).

Jean Martin Charcot, especialista en histeria, siempre demostró su preocupación por la posesión demoniaca (Amelang, 2004, p. 329), y Freud, admirador del trabajo del primero, también se interesó por el tema. Este, según una carta enviada a su amigo Wilhelm Fliess el 17 de enero de 1879, acababa de descubrir que el problema psiquiátrico en el que ambos estaban trabajando ya había sido investigado mucho antes por los inquisidores medievales. La teoría de un cuerpo extraño y la escisión de conciencia que ambos habían encontrado en casos de histeria ya había sido anticipada por los inquisidores (Amelang, 2004, p. 327) cuando elaboraron su doctrina de posesión demoniaca. En su opinión, los detalles de la mitología de la brujería se explican mediante el recurso a imágenes o experiencias sexuales. Sabemos que Freud pidió una copia del famoso *Malleus Maleficarum*, aunque para Amelang (2004, p. 329) no está claro que la leyera, pero sorprende que Freud no hiciera mención al fenómeno de la brujería en *La interpretación de los sueños* (1899) y que posteriormente solo le dedicara el estudio *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII* (1923). ¿Intentó Christensen acabar el trabajo donde Freud lo dejó?

La influencia de Freud y de los experimentos de Charcot es evidente en sus conclusiones a la hora de explicar el fenómeno de la brujería. Estos apoderamientos, condiciones sonámbulas, de aturdimiento, concuerdan con las enfermedades nerviosas que llamamos histeria. Y aún hay más conexiones entre la bruja medieval y la histórica moderna. Recordamos, por ejemplo, que la bruja recibía visitas nocturnas del Diabolo. Hoy no es el Diabolo, sino un actor famoso, un cura popular o un médico conocido el que irrumpe en la calma de la noche. Observad cómo esta mujer inconsciente se agarra conscientemente a la cama. Una persona afectada de histeria demuestra acciones artificiales (01:33:27 a 01:35:20).

En la Edad Media se creía que durante el Sabbat el diablo ponía las marcas invisibles en el cuerpo de la bruja en las que sensibilidad desaparecía (01:35:54). Hoy esa extraña insensibilidad es síntoma de histeria. ¡Pobre brujita histórica! En la Edad Media te enfrentabas a la Iglesia. Ahora con la ley (01:38:50). Ilustración 16.

Christensen, que ha dejado ya su disfraz de diablo burlón (Ilustración 17) y carnavalesco,¹¹¹ ciertamente muy influenciado por los diablos de Meliès, para caracterizarse como médico, concluye el filme con una escalofriante reflexión sobre su tiempo:

¹¹¹ Pilar PEDRAZA, en *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid, Valdemar, p. 221, opina que; «Seguramente, el demonio más adorable de la historia del cine es un hombre desnudo, corpulento, lleno de vida, lujurioso y risueño, de largas uñas, enormes orejas caprinas y pequeños cuernos [...] Este vital Satán, creador por el cineasta danés Benjamin Christensen, está representado por el mismo Christensen como actor en el film sueco *Häxan*» Juan A. PEDRERO SANTOS (2008) en *Terror cinema*, Madrid, Calamar ediciones, p. 36, nos dice al respecto; «El aspecto que muestra de un díscolo y divertido Satanás, interpretado por el mismo director de la cinta, y del resto de demonios, aunque inspirado en un arte anterior, sienta las bases fílmicas de representaciones *satánicas* posteriores, como la que podremos luego disfrutar en *La noche del demonio* (*Night of the demon* 1956, Jacques Tourneur), la aparición fugaz de Satán en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski), la escultura que aparece en el mismísimo *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin) o el personaje pseudemoníaco interpretado por Tim Curry en *Legend* (*Legend*, 1985, Ridley Scott), entre otros muchos.». Aunque no trate la iconografía del diablo en el cine, tenemos que destacar, con respecto al análisis de la representación artística, las obras de Luther LINK (1995) *El diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis y Enrico CASTELLI (2007), *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid, Siruela. Robert MUCHEMBLED (2004), en *Historia del Diabolo*, Madrid, Cátedra, pp. 281-334, dedica un breve capítulo al del diablo como imagen en el siglo XX haciendo un sucinto recorrido por la iconografía del mismo en el cine.

Ya no quemamos a los viejos y pobres. Pero ¿acaso no sufren amargamente? Y la mujer a la que llamamos histérica sola, infeliz, ¿acaso no sigue siendo un enigma para nosotros? Hoy ingresamos a los infelices en instituciones psiquiátricas o, si son acaudalados, en clínicas. Y entonces nos consolamos con la idea de que la ducha templada de la clínica ha sustituido los bárbaros métodos de la Edad Media.

Y asociada a la histeria, la melancolía, pues si la continencia sexual provocaba histeria en las mujeres con temperamento ardiente, también era perjudicial para las mujeres de carácter húmedo:

Sin embargo la abstención es perjudicial para los temperamentos húmedos, sanguíneos, que producen naturalmente un esperma abundante: su fruto se enfría, su apetito sexual desaparece, su actividad se disminuye, su carácter se daña, se angustian sin razón, tiene muchos fantasmas basados en deseos violentos, y todo esto puede ir hasta la melancolía.

La relación entre brujería y melancolía ya había sido destacada por el médico luterano Johann Weyer en su libro *De praestigiis daemonum*, publicado en 1563 (Bartra, 2001, p. 52-53), donde recuerda cómo ya san Jerónimo hablaba de la melancolía como baño del diablo. Weyer creía que las mujeres son muy propensas a los vapores melancólicos, hecho que aprovechaban los demonios para manipularlas.

Pero los fenómenos supuestamente sobrenaturales –como volar por los aires, los aquelarres, la copulación con el demonio–son en realidad, para este médico, fruto de la imaginación depravada inducida por el demonio, pero provocada por la bilis negra.

La idea de que los demonios se aprovechaban de los humores y especialmente de la atrabilis para provocar males y visiones en las personas era muy común entre los médicos del siglo XVI (Bartra, 2001, p. 53), aunque Christensen no descarta tampoco la demencia sin más.

Hay confesiones de brujas que son totalmente dementes. Muchas mujeres, por ejemplo, confiesan que transformadas en gato, mancharon el altar durante la noche mientras dos demonios con forma animal hacían guardia en la puerta de la iglesia (01:15:24).

En su explicación compleja en torno a la brujería, Christensen no olvida la superstición de las gentes, que denuncia a lo largo de todo el filme. Ejemplo de ello, y de nuevo de las numerosas vejaciones a las que las ancianas se veían sometidas, se nos presenta en el segundo capítulo. En él, un torpe borracho avanza por una calle en la noche y se cruza

con una pobre mujer que dormita a la intemperie apoyada en la puerta de una casa. El borracho lo tiene claro cuando tropieza por los efectos del alcohol: «No te tumbes ahí y hechices las piernas de la gente honesta maldita mujer» (00:25:00). La mujer responde con la única violencia que podría amedrentar al hombre, su propia condición de mujer anciana y, por tanto, de bruja increpándole: « ¡Ten mucho cuidado! Ahora tu sucia boca se quedará abierta eternamente». La maldición surte efecto y vemos al hombre cómo no puede cerrar la boca, pero inmediatamente Christensen añade: «Es lo que ocurre con la brujería y el diablo, la gente creía tanto en él que se hacía real» (00:25:45).

Incluso admite, quizá, un fondo de realidad en las confesiones de las brujas basándose en la citada superstición.

Pero también hay confesiones que podrían acercarse a la verdad, sobre todo en la época en la que la superstición reinaba (01:16:08). ¡Muchas mujeres fueron quemadas porque confesaron que habían hechizado una cama «haciendo nudos»! Por cada nudo se destruye un embarazo (01:16:28). Muchas mujeres seguramente usaron esos trucos mágicos y creían en sus efectos devastadores (01:17:22). Pero antes de juzgar a partir de sus confesiones debemos observar detenidamente los objetos en la cámara de tortura. La creencia en la brujería y la magia negra probablemente es tan antigua como la humanidad. Cuando el hombre primitivo se confronta con algo incomprensible, la explicación es siempre la brujería y los malos espíritus. La creencia en espíritus malignos y la brujería es el resultado de las ideas simplistas sobre el misterio del universo.



Ilustración 16. Fotograma de Häxan. Buscando las marcas del diablo. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.



Ilustración 17. Benjamin Crhistensen caracterizado como el diablo. Fotomontaje con distintos fotogramas de Häxan. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.

2.2.3. En torno al género de Häxan y su recepción por el espectador de la época

La propuesta de Christensen es tan personal que incluso es difícil adscribirlo a un género. Catalogado como documental-ficcionalizante o ficción documentalizada por algunos, como recoge Báez Salas (2012: p. 3), él prefiere hablar del filme como un híbrido que se compone a partir del cruce de tres tipos de modelos o registros cinematográficos: cine de ficción, documental y cine experimental. Pedraza (2007, p.

224-225) incide en esta línea concluyendo que *Häxan* es un híbrido entre documental y ficción, una posibilidad de algo que pudo ser pero que no fue, el trasvase con éxito al cine de una clase de literatura de ensayo cuajada de historias diversas en un solo texto.

Este componente ficcional, en opinión de Báez Salas (2012: p. 8-9), crea una tensión entre la estructura documental y la ficcional de la obra y pone al espectador en la obligación de creer la historia de la brujería y observar las representaciones de demonios en la pantalla, cuestión esta última que debemos observar con mayor detenimiento.

El punto más complicado para estudiar en este cruce de géneros se produce a la hora de analizar las escenas sobrenaturales que se desarrollan principalmente en los capítulos tercero, cuarto y quinto. Sobre todo, se refieren a las escenas que en el capítulo cuatro nos relatan de manera visual lo que es un sabbat.

Es, de nuevo, María la Costurera la que lo hace, ya decidida a contar lo que los inquisidores quieren oír de ella. En la película se representa con escenas que han pasado a la historia del cine por su calidad y efectos especiales novedosos para la época. Por suerte para nosotros, Christensen también se preocupó de dejarlo por escrito en el primer capítulo.

Generalmente, se creía que la bruja estaba desnuda (00:10:03) cuando, por la noche durante el llamado sabbat de las brujas, bailaba con los demonios. Las mujeres que querían participar en el «sabbat» llegaban a escondidas hasta el brujo donde les pondrían un «ungüento de las brujas» por la espalda. La brujería del ungüento les haría volar por los aires. Los doctores franceses Bourneville y Teinturier me dieron las siguientes imágenes del sabbat de las brujas, un rito satánico secreto al que asistieron miles de mujeres. En el sabbat las brujas profanaban la Santa Cruz de la Iglesia. Satán les da a los participantes nombres de demonios. Y se llevaba a cabo un banquete ceremonial. Las comidas del sabbat se preparaban con los cadáveres de las horcas. Todas las brujas debían sus respetos al Diablo besándole el trasero. Después de un alegre baile con los demonios, las brujas vuelven a casa con el primer canto del gallo (00:12:10).

Christensen hace un gran resumen de lo que los acusados de acudir al aquelarre reflejaban en sus confesiones. Hoy sabemos, Norman Cohn (1987) refleja todo el recorrido, que los supuestos crímenes nefandos fueron acusaciones que fueron lanzadas

contra todo aquel grupo religioso considerado peligroso desde Antigüedad. Así, el apologeta cristiano del siglo II, Minucius Félix, para refutar a los paganos refleja lo que de ellos se piensa en su obra *Octavius*¹¹². Como se verá, guarda una similitud asombrosa con el relato del aquelarre;

Alguien me dijo que, movidos por el impulso tonto, consagran y veneran la cabeza de un burro, el más abyecto de todos los animales, ¡Un culto digno de las costumbres de las que surgió! Otros dicen que reverencian los genitales del sacerdote que preside la ceremonia y los adoran como si se tratara de los genitales paternos... En cuanto a la iniciación de los nuevos miembros, los detalles son tan desagradables como bien conocidos. Un niño, cubierto de masa de harina para engañar al incauto, es colocado frente al novicio. Este apuñala al niño con golpes invisibles; en realidad, engañado por la masa, cree que sus golpes son inofensivos. Luego –¡es horrible!– beben ávidamente la sangre del niño y compiten unos con otros mientras se dividen los miembros. Se sienten unidos por esta víctima, y el hecho de compartir la responsabilidad del crimen los induce a callar. Ritos sagrados como éste son peores que el sacrilegio. [...] El día de la fiesta se reúnen con todos sus hijos, hermanas, madres, gentes de todos los sexos y edades. Cuando el grupo se ha excitado por la fiesta y se ha encendido la lujuria impura entre los asistentes ya borrachos, se le arrojan trozos de carne a un perro atado de una lámpara. El perro salta hacia adelante, más allá del largo de su cadena. La luz, que podría haber sido testigo traicionero, se apaga. Ahora, en la oscuridad tan favorable a la conducta desvergonzada, anudan los lazos de una pasión innominada, al azar. Y así, todos son igualmente incestuosos, si no siempre en acto, al menos en complicidad, puesto que todo lo que uno de ellos hace corresponde a los deseos de los demás...precisamente la clandestinidad de esta maligna religión prueba de todas estas cosas, o prácticamente todas, son auténticas.

La tesis de Cohn es ciertamente mejorada `por Ginzburg en su ya citada obra *Historia nocturna* (1991). Con razón el italiano llama la atención que en el relato de Cohn para explicar el aquelarre falten los judíos en la elaboración de la idea de sabbat y la inclusión de la raíz mítica y folclórica en su concepción. También es pertinente entender que sobre el aquelarre solo tenemos testimonios orales hostiles, por lo que la

¹¹² Extraemos la cita de Norman COHN (1987), *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza, pp.19-20.

comparativa con los *benandanti* del Friul se hace especialmente relevante para desentrañar el verdadero sentido y formación del mismo¹¹³.

Por supuesto no fueron los únicos acusados de tales delitos en la Antigüedad, pero lo más fascinante es que en 1233 Gregorio IX emitía su bula *Vox in Roma*, donde todas estas historias son recogidas de nuevo y lanzada contra las herejías y sectas medievales como los valdenses o templarios. Lo único que cambia con respecto a la Antigüedad es que mientras los griegos y romanos achacaban estos delitos a los que eran enemigos de la sociedad y de la especie humana, para los cristianos medievales son además enemigos de Dios y sirvientes de Satán. Cohn (1987: p.38-39)

Sin duda, el mejor aquelarre representado en la historia del cine es el que podemos disfrutar en *Häxan*. Ciertamente no es por los efectos especiales que utilizó el director, ampliamente superados hoy, sino por la fidelidad con la que representa las diferentes fases del aquelarre¹¹⁴. Para conseguir tan fascinantes imágenes, Christensen acude a gran

¹¹³ Carlo GIZBURG, *Historia nocturna...*p. 31. «Lo que me indujo a reconocer una intuición certera en la completamente desacreditada tesis de Murray [...] fue el descubrimiento de un culto agrario de carácter exótico difundido en el Friul entre los siglos XVI y XVII. Está documentado en una cincuenta de procesos inquisitoriales tardíos (en torno a 1575-1675), decididamente atípicos, procedentes de una zona culturalmente marginal, con elementos que se oponen a todos los criterios externos fijados por Kieckhefer para aislar, más allá de la superposición culta, las líneas directrices de la brujería popular. A pesar de ello, de esta documentación surgen elementos decididamente ajenos a los estereotipos de los demonólogos. Hombres y mujeres que se definían como *benandanti* afirmaban que, al haber nacido “con la camisa” (esto es envueltos en el amnios), se veían obligados a ir cuatro veces al año, por la noche, a combatir “en espíritu”, armados de haces de hinojo, contra las brujas y brujos armados de cañas de sorgo: lo que estaba en juego en la batalla nocturna era la fertilidad de los campos. Los inquisidores, visiblemente estupefactos, intentaron reconducir este relato al esquema de aquelarre diabólico; sin embargo, a pesar de sus presiones, hubieron de pasar casi cincuenta años antes de que los *benandanti* decidieran, entre dudas y arrepentimientos, modificar sus confesiones en el sentido requerido»

¹¹⁴ Aquelarre y sabbat han terminado por ser, sobre todo en España, palabras sinónimas. El término aquelarre, akelarre en vasco, siempre había sido traducido como «prado del macho cabrío»; *akerr* significaría *macho cabrío* y *larre, prado*. En el *Informe de las personas que saldrán al auto en 7 de noviembre 1610*, Gustav HENNINGSEN (2004), *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*, Leiden-Boston, Brill, p. 107, podemos leer: «Este nombre de aquelarre no se haya en el vascuence, que es la lengua que corre por todas las montañas, y es nombre común con que los brujos de ellas llaman sus ayuntamientos, sitios y partes donde los hacen, y mirada la etimología que puede tener conforme al vascuence, parece ser nombre compuesto, y que suena

parte del arsenal de imágenes que le ofrecen los grabados de época como los de Ziarnko (Ilustración 18 e Ilustración 19) o las ilustraciones que acompañaban el *Compendium Maleficarum* (1608) (Ilustración 20) del sacerdote italiano Francesco Maria Guazzo, Goya (Ilustración 21)¹¹⁵, Daniel Teniers el Joven (Ilustración 25), del que incluso copia detalles como el círculo mágico, y de las ilustraciones que acompañaban la edición de 1911 del libro de *La bruja* de Michelet realizadas por Martin van Maële (Ilustración 23).

tanto como decir “prado del cabrón”» Gustav HENNINGSEN (2012), «El invento de la palabra aquelarre», Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XIX), JESÚS M^a USURNÁRIZ (ed.), RIEV, *Revista internacional de los Estudios Vascos*, N^o 9, p. 56 dice al respecto: «Así podemos leerlo en todos los diccionarios de español, y así lo repiten todos los historiadores, incluyéndome a mí mismo en *El abogado de las brujas*. Ahora parece, que la palabra aquelarre nunca existió en vascuence, sino que fue una construcción erudita acuñada por los jueces e inquisidores a ambos lados de la frontera hispano-francesa durante la gran persecución de brujas en el País Vasco a principios del siglo XVII. Esta es la hipótesis expuesta por el antropólogo Mikel Azurmendi». Dichas teorías son mostradas por el propio Mikel AZURMENDI (2012) en «A vueltas con el término aquelarre», *Ibid*, pp. 42-53. Estas son ampliadas y aceptadas, en parte, por HENNINGSEN, *Ibid*, pp. 64-65 «En resumen podemos concluir, que la hipótesis de Mikel Azurmendi, de que la palabra aquelarre no es vasca sino una construcción erudita de principios del siglo XVII, no solamente queda corroborada con pruebas. Ha sido incluso posible precisar la creación de dicho término datándola entre el 14 de febrero de 1609, en el que el tribunal de Logroño recibe un nuevo grupo de presos de Zugarramurdi, y el 22 de mayo del mismo año, en que la palabra aparece por escrito por primera vez. Ha sido también posible detectar como probable “inventor” de la palabra, al inquisidor don Juan del Valle Alvarado [...] Co la segunda parte de la hipótesis de Azurmendi, que propone que también la *creencia* en el sabbat de las brujas era algo que se fue imponiendo “a partir del siglo XVII”, no estoy del todo conforme. La noción de brujas voladoras, como queda demostrado, puede documentarse como creencia popular vasca a partir de finales del siglo XV y todo el arsenal de detalles imaginarios del sabbat concurre ya en el proceso de las brujas del Valle de Salazar en 1525. Digo “imaginarios” porque no hubo ningún momento en que los rituales sabáticos fueron practicados en la realidad». El término sabbat tampoco está aún aclarado etimológicamente de manera satisfactoria. Como dice Carlo GINZBURG (2003), en *Historia Nocturna...* pp.9-10; «Las variantes locales-sobre todo en cuanto al nombre con que se designa a las reuniones-eran muy frecuentes. Junto al término sabbat, de etimología oscura y difusión tardía, encontramos expresiones cultas como *sagarum sinagoga* o *strigiarum conventus*, que traducían una mirada de epítetos populares como *striaz*, *barlött*, *akelarre*, etc. Pero a esta variedad terminológica se contraponen la extraordinaria uniformidad de las confesiones de quienes participaban en las reuniones nocturnas.»

¹¹⁵ Ya en la introducción de la película había utilizado del mismo el Capricho n. 68. Linda maestra, 1799.

El texto sobreimpreso en la pantalla en los primeros compases de del filme reflejado apenas unas líneas antes, recorre las fases más importantes en un sabbat; convocatoria del demonio y vuelo nocturno (Ilustración 27e Ilustración 28), homenaje al diablo besándole sus partes nefandas, misa negra, orgía y banquete¹¹⁶. Detenerse en su descripción pormenorizada sería redundar en los magníficos análisis y descripciones que ya nos han ofrecido Ginzburg, Henningsen o más recientemente Zamora Calvo¹¹⁷.

¿Era ficción para los hombres de la Edad Media y Moderna la brujería y el aquelarre o sabbat? El inquisidor Salazar decía que «no he hallado certidumbre ni aun indicios de que colegir algún acto de brujería que real y corporalmente haya pasado... Sino sobre lo que yo solía antes sospechar de estas cosas, añadido en la visita nuevo desengaño» (Henningsen, 2010, pp. 366-367). Pero como bien sabemos esta no era la postura común. Pierre de Lancre (1613) no tenía dudas al respecto: «Las confesiones de los brujos coinciden con indicios tan vigorosos, que se puede asegurar que son ciertos, reales y no prestigiosos ni por ilusión, lo que resguarda a los jueces de cualquier escrúpulo» (Lancre, 2004, p. 352).

Aunque él mismo en otro fragmento admite que la asistencia al sabbat pueda ser cosa de ilusión o ensueño, lo que no era óbice para seguir con su persecución. «Así pues, lo cierto es que a veces las brujas acuden al sabbat en ensueño y por ilusión, pero que también acuden en otras ocasiones de forma real. Y existen otras razones y otras

¹¹⁶ Para tener una visión más concreta del banquete acudir a: Gerardo FERNÁNDEZ JUAREZ (2014) «Comer en el aquelarre; Entre lo sublime y lo repugnante. Una perspectiva trasatlántica», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. LXIX, nº 1, pp. 95-112

¹¹⁷ Consultar de Carlo GINZBURG (2005), *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*, México, Universidad de Guadalajara e *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*, Barcelona, Península, 2003. Un muy ambicioso librotan fascinante como polémico, que lleva al límite el paradigma indiciario para intentar explicar la formación del aquelarre como relato. Gustav HENNINGSEN (2014), hace lo propio en su libro *El abogado de las brujas...* pp. 113-145 y nos ofrece, además, el documento completo de la descripción del aquelarre en el famoso Auto de Fe de Logroño de 1610 en el ya citado *The Salazar Documents...* pp. 104-142. Más recientemente hace lo propio María Jesús ZAMORA CALVO (2016), *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona, Calambur, pp. 23-38. En este caso, la investigadora coge como fuente la relación del mismo proceso realizada por Juan de Mongastón; MONGASTÓN, Juan de (1989), «El Auto de Fe de Logroño de 1610», *Proceso a la brujería. En torno al Auto de Fe de los brujos de Zugarramurdi. Logroño, 1610*. MANUEL FERNÁNDEZ NIETO (ed.), Madrid, Tecnos.

experiencias que confirman esas razones, que nos demuestran con toda claridad que eso es así» (Lancre, 2004, p. 81).

Esta «cuestión de realidad», como lo calificó Amelang (2004: p. 342), se ha debatido largamente hasta nuestros días. Desde los que niegan cualquier hecho histórico detrás de los aquelarres hasta los que defienden un fondo, en mayor o menor medida, de realidad.

En 1862, Jules Michelet publicaba su controvertida obra *La Bruja*¹¹⁸. En poco más de dos meses¹¹⁹ y si documentación previa¹²⁰, pergeñó su obra que, dotada de una fuerte carga de feminismo¹²¹, estaba más cercana a la novela histórica que al ensayo. El

¹¹⁸ Jules MICHELET (2004), *La bruja. Un estudio de la superstición en la Edad Media*, Madrid, Akal.

¹¹⁹ Norman COHN (1987) en *Los demonios familiares* ...p. 146 afirma que el historiador francés «Dominado por la urgencia apasionada por rehabilitar a las clases oprimidas-las mujeres y el campesinado del Medioevo-el anciano radical romántico no tenía ni tiempo ni deseo de llevar a cabo una investigación detallada. El resultado fue una creación imaginativa de tanta capacidad de sugestión, que ha sido reimpressa, leída y tomada seriamente por una generación tras otra.»

¹²⁰ Jules MICHELET, *La bruja...*, p. 33, posiblemente consciente de ello se defendía en la introducción «Durante los treinta años que había dedicado a la redacción de mi Historia, ha pasado y repasado, una y otra vez, entre mis manos esta horrible literatura de la brujería. He agotado primero los manuales de la Inquisición, las brutalidades de los dominicos (Látigos, Martillos, Torcecuellos, Fustigaciones, Horcas, etc., tales son los títulos de los libros) Después leí a los parlamentarios, a los jueces laicos, que sucedieron a estos frailes y que los despreciaron sin dejar de ser, por ello, menos estúpidos»

¹²¹ Fabián Alejandro CAMPAGNE (2009), *Strix hispánica; demonología cristiana y cultura folclórica en la España Moderna*, Argentina, Prometeo libros, p. 63 dice al respecto; «La simpatía con la que Michelet describe a la bruja resulta coherente con la fuerte empatía por el género femenino que el historiador había manifestado en muchos escritos anteriores. En 1849 sostuvo que el cristianismo pronto sería desplazado por una nueva fe, construida en torno a la noción de maternidad. En 1850 y 1851 afirmó que la mujer era el verdadero cuerpo social, el agente capaz de salvar al mundo del flagelo del materialismo y del autoritarismo, la sacerdotisa de la reforma social. En *La Femme* (1859) incluso, llegó a decir “no me vengan a hablar de igualdad de sexos; la mujer es superior.» En su obra *La bruja...*p. 145 afirmaba en esta línea que; « La misa negra, en su primer aspecto, parecía ser esta redención de Eva, maldita para el cristianismo. En el aquelarre, la Mujer lo llena todo. Ella es el sacerdote, el altar, la hostia de la que todo el mundo comulga. En el fondo, ¿no es ella el mismo Dios? [...] Creo que el aquelarre, en la forma de entonces, fue obra de la Mujer, de una mujer desesperada, tal como lo era la bruja de aquella época »Norman COHN (1987), en *Los demonios familiares...*p. 145, despacha muy acertadamente estas teorías de Michelet en unas escasas líneas; «Ahora bien, ninguna de estas figuras aparecen en los relatos contemporáneos del *sabbat*. No existe uno sólo que mencione a una sacerdotisa, como tampoco hay ninguno que dé a entender que una mujer soltera domine el ritual.»

francés afirmaba que aquellos que eran perseguidos por brujos eran realmente grupos de pequeños productores rurales que, asfixiados por el feudalismo¹²², se organizaron de manera efectiva en torno al satanismo como parte de un programa político destinado a resistir en torno al principal adversario del dios de sus enemigos.

Creo que esto se planteó de golpe: fue la explosión de una furia lo que impulsó la impiedad a la altura de las cóleras populares. Para comprender lo que fueron estas cóleras, hay que recordar que este pueblo, educado por el mismo clero en la creencia y en la fe del milagro, lejos de imaginar el carácter inmutable de las leyes divinas, había esperado confiado en el milagro que nunca llegó. Lo llamó en vano en el día desesperado de su necesidad suprema. Desde entonces, el cielo le pareció el aliado de sus feroces verdugos, él mismo un verdugo. De que aquí surgen la Misa Negra y la Jacquerie.¹²³

¹²² Michelet era un admirador declarado de la Revolución de 1789 y de sus principios, por lo que en sus escritos, la Iglesia católica y el absolutismo, eran atacados sin misericordia. En consonancia con ello, su grado de desprecio por la Edad Media y el Antiguo Régimen, sólo era comparable a su admiración por el Renacimiento y la Revolución francesa. Su visión sobre la Edad Media era demoledora. «La incertidumbre de la condición del hombre, la irresistible caída que hace del hombre libre un vasallo, del vasallo, un servidor, y del servidor, un siervo, es el terror de la Edad Media y el fondo de su desesperación. No había ninguna posibilidad de escapar, ya que quien daba un paso estaba perdido. Se convertiría en un extranjero, una ruina, una pieza de caza salvaje. O siervo o muerto. La tierra viscosa retiene el pie, encadena al viandante. El aire contagioso lo mata, es decir, le impone la mano muerta, lo convierte en un muerto, en la nada [...] Estos, son en resumen, los grandes rasgos generales exteriores de la miseria de la Edad Media, que hicieron posible la aparición del Demonio.» Michelet (2004) *La bruja...* p. 62. Mientras, el Renacimiento sale mucho mejor parado, *Ibid*, p. 39: «¿Cómo nació el Renacimiento? Por el satánico empeño de las gentes en perforar la bóveda, por el esfuerzo de los condenados que querían ver el cielo. Y tuvo lugar también más allá, lejos de la Escuela y de los letrados, en la Escuela del monte, haciendo novillos, donde Satán persiguió a la Bruja y al pastor. Enseñanza arriesgada entre todas, pero en la que los mismos peligros exaltaban la curiosidad, el deseo desenfrenado de ver y de saber. Allí empezaron las ciencias malditas, la farmacia prohibida de los venenos y la execrable anatomía. El pastor, espía de las estrellas, observando el cielo, suministraba culpables recetas, ensayos sobre los animales, mientras la bruja suministraba un cadáver robado del cementerio vecino. Por primera vez (con riesgo de morir en la hoguera) se podía contemplar este milagro de Dios “que se escondía estúpidamente, en lugar de intentar comprenderlo” (como muy bien ha dicho M. Serres)»

¹²³ Norman Cohn, *Los demonios familiares...* p. 145, sigue respondiendo a las tesis de Michelet; «En cuanto a la “misa negra” celebrada sobre la espalda de una mujer, es una noción nacida en un contexto enteramente diferente: el “caso de los envenenamientos” que tuvo lugar en París hacia 1680. El sabbat,

Jules MICHELET (2004), *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Madrid, Akal, p. 144

Margaret Murray publicaba, casi paralelamente al estreno de *Häxan*, su celeberrima y muy controvertida obra *The Witch-Cult in Western Europe* (1921). Los esbozos de la teoría de Murray se venían publicando desde 1917. Esta egiptóloga, discípula del mítico Sir Flinders Petrie, hablaba de un culto de fertilidad precristiano, cuyos adeptos habían conseguido sobrevivir desde la noche de los tiempos. Los inquisidores, al encontrarse con una deidad pagana que se adoraba en dinámicos conventículos, creyeron ver un culto satánico que solo existía en su universo mental.

El culto diánico abraza la creencia y los rituales religiosos de las personas a quienes llamaban “brujas y brujos” en el tardo-medioevo. La evidencia prueba que debajo de la religión cristiana existía un culto practicado por muchos grupos de la comunidad, aunque prioritariamente por los más ignorantes o por quienes habitaban en las regiones menos densamente pobladas del país. Su origen puede rastrearse hasta en la era precristiana, y por ello podemos considerarla como la antigua religión de Europa Occidental.

MURRAY, M. (1978). *El culto de la brujería en Europa occidental*. Barcelona: Labor, p. 10.

Su siguiente obra, *The God of the Witches* se convirtió en best seller. Era llamada a programas de televisión como la máxima experta mundial sobre el tema y obra suya fue la entrada que la Enciclopedia británica reflejó entre 1929 y 1968 en torno a la brujería, donde se hacía eco de sus teorías como algo absolutamente comprobado (Cohn, 1987: p. 147). Las tesis de Murray fueron muy difundidas y respetadas por muchos a pesar de las descalificaciones que se produjeron casi desde el primer momento en algunos ámbitos académicos hasta al menos los años setenta. Campagne (2009, p. 113) sitúa el golpe definitivo a las tesis de Murray en 1975 con la publicación de *Europe's Inner Demons: An Inquiry Inspired by the Great Witch-Hunt* de Norman Cohn.

por otra parte, incluso en su primera aparición, jamás fue imaginado como un festival de siervos: ya en 1460, en Arras, unos burgueses ricos y poderosos fueron acusados de participar en él junto con gente humilde. Para dar a su relato un atisbo de plausibilidad, Michelet se ve obligado a reconocer que todas las referencias al sabbat datan de su periodo de decadencia; el sabbat verdadero y original era totalmente diferente. Este argumento, por supuesto, no satisface a los historiadores »

Margaret Murray no era historiadora de profesión, sino egiptóloga, arqueóloga y folklorista. Sus conocimientos de historia europea, incluso de historia inglesa, eran superficiales y carecía de un verdadero método historiográfico. En el campo especial de los estudios referidos a la brujería, no parece haber leído las historias modernas de las persecuciones, y si las hubo leído, es evidente que no las asimiló. En la época en que comenzó a ocuparse de estos temas tenía cerca de sesenta años, y sus ideas se asentaban en una visión distorsionada y exagerada del esquema propuesto por Frazer. El resto de su vida (vivió hasta los cien años) se aferró a sus ideas con una tenacidad que no admitía crítica, por más fundamentada y sólida que fuese. [...] En cuanto se aplican los métodos de la crítica histórica, la tesis de Murray-que las mujeres se reunían en realidad para adorar a un dios de la fertilidad bajo la supervisión de unos representantes humanos del dios- parece tan forzada y falaz como la que propusiera Michelet con un estilo mucho más poético y sugestivo sesenta años antes.

Cohn (1987: pp: 149-156)

Aún en 1980 Henningsen¹²⁴ dedicó algunas páginas en su *Abogado de las brujas* a desmontar las teorías del paradigma de Murray¹²⁵, que aún hoy pervive en la religión Wicca. ¿Llegaría a conocer Christensen las tesis de Murray? Si así fue, está claro que no las consideró realistas y sí muy ficcionales y así lo refleja a lo largo del filme.

Poco después del estreno de *Häxan*, Montague Summers publicaba *The History of Witchcraft and Demonology* (1926) en el que afirmaba que el demonio era real y decía creer en la existencia del orden preternatural. Este excéntrico, aunque no único en sus creencias como luego veremos, sacerdote católico obsesionado por el mundo sobrenatural, aseveraba que tanto el vuelo nocturno de las brujas como los ataques de

¹²⁴ Gustav HENNINGSEN (2010) *El abogado de las brujas...*p. 114; «En nuestros días ya no es necesario refutar las viejas conclusiones de los jueces de brujos, no las más modernas de Summers, de que los brujos eran adoradores del demonio. Pero las tesis de Murray, para quien la brujería era una religión pagana que a través de asambleas ocultas mantenía la continuidad de un antiguo culto a la fertilidad, sigue teniendo aceptación en muchos círculos, a pesar de lo escrito por serios científicos en contra de estas suposiciones.» Las tesis de Murray son rebatidas de manera más amplia por HENNINGSEN en *ibid*, pp. 142-145

¹²⁵ Aún quedan vestigios de apoyos más o menos matizados a las tesis de Michelet y Murray. Prueba de ello podemos encontrarla en el libro de: Pilar PEDRAZA (2014), *Brujas, Sapos y aquelarres*, Madrid, Valdemar. Carlo GINZBURG en *Historia nocturna...*pp.24-37, refleja cómo él mismo fue acusado de *murraista* y de la falta de rigor de tal afirmación.

íncubos y súcubos, marcas diabólicas y pactos demoniacos eran reales (Campagne 2009, pp. 85-87), basándose en las teorías espiritistas en boga de aquella época. Las brujas condenadas por la justicia eran miembros de una organización secreta enemiga del estado y de la iglesia cristiana. Estas eran las tesis más en boga para el público de *Häxan*.

Se podría decir que estas tesis estaban al alcance de muy pocos lectores de la época y que la creencia en ellas sería residual, pero hasta los más humildes creían en ellas. Poco de ficcional tenía para la pobre y humilde florista Maren Pedersen el demonio y sus brujas. Christensen se fija en ella para demostrar la pervivencia de estas creencias entre el pueblo. «Con el permiso de la anciana ahora mostraré el libro de plegarias en el que una mujer (¡de 1921!) cree que puede distinguir al Diablo». El libro de plegarias mostrado es el *Menneskets Hjertes Speil Fremftillet I Ti figurer sobre Den Indvortes Tilftand Og Bestaffenhed, Enten Det Er Et Guds Tempel*, del que solo hemos podido encontrar una edición de 1900. Se trata de un texto francés de 1732 que fue posiblemente reeditado en la ola de obsesión diabólica que se dio en los catecismos franceses, extendiéndose al resto de Europa, al menos hasta 1910 (Muchembled, 2000: p. 57). En ellos se intentaba inspirar miedo a los niños con monstruosos demonios.

El director, como deja claro en muchos fragmentos del filme, no habla de la creencia de la brujería y el demonio como cosa del pasado: «No creamos que el Diablo pertenece únicamente al pasado. La encantadora mujer que hace de María la costurera en mi película me mostró su cansado rostro durante una pausa del rodaje y dijo: “El diablo es real. Lo he visto sentado en mi cama”» (01:29:07). «La bruja ya no vuela en su escoba sobre los tejados, pero ¿acaso no sigue existiendo la superstición entre nosotros? ¿Hay alguna diferencia entre las pitonisas entonces y ahora?» (01:43:30). Coincidiendo casi en cronología con el filme de Christensen, se tomaba el 11 de noviembre de 1922 la serie de imágenes conocida como *Las fotografías del Día del Armisticio*, donde los vivos y los muertos salían retratados juntos y en comunión en el Cenotafio de Whitehall (Santoro Domingo, 2014: pp.293-294) La autora de tan increíble documento fotográfico, que produjo gran impresión en la época¹²⁶, bien pudiera haber aparecido en el elenco de

¹²⁶ Pablo SANTORO DOMINGO (2004) «"Levantaos muertos de Verdún!" Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra». *Sociología Histórica*, Nº 4, p. 294. «Parece casi increíble la intensidad de las reacciones que las imágenes de Deane y de otros fotógrafos similares, como el carpintero William

actores amateurs que participó en *Häxan*; se trataba de Ada Emma Deane, madre soltera de tres hijos de origen humilde que se ganaba la vida limpiando casas en el norte de Londres. La limpiadora era aficionada al mundo de lo paranormal, pues en una sesión espiritista celebrada en 1920, las *voces del otro lado*, le animaron a hacerse médium. Para sus supuestos contactos, al igual que otros médiums, eligió la fotografía, llegando a realizar más de dos mil de estas a lo largo de su carrera.

Y es que nos encontramos en un momento histórico en el que Elvira Sánchez (2013, p. 5) refleja la gran cantidad de teorías ocultistas que se desarrollaban en ese tiempo. En cuanto a las corrientes «heterodoxas» y «esotéricas» a las que hacemos referencia, y que se dieron cita desde la década de los cincuenta del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras, nos encontramos con ocultistas, neo-paracelsistas, alquimistas, teósofos, espiritistas, así como con magnetistas y mesmeristas, y en fin, con los grupos neo-paganos europeos. La Primera Guerra Mundial supuso un *Segundo Florecimiento del Espiritismo*, sobre todo en Gran Bretaña y en el mundo anglosajón, donde la opinión pública debatía, sobre todo entre 1916-17 y principios de los 30, sobre la hipótesis de la supervivencia personal tras la muerte y la posibilidad de comunicarse con los espíritus de los muertos. (Santoro Domingo 2004: pp.229-230)

Entre fines del XIX y principios del XX, los enfrentamientos entre el neurólogo Charcot y los científicos, por un lado, y los espiritistas, por otro, en torno a lo que unos llamaban inconsciente y otros espíritus son constantes. Junto con los grandes avances de la ciencia de la citada época, se celebraban congresos de espiritistas, como el de 1913, donde se hablaba aún de posesiones individuales o colectivas como la supuestamente acaecida en la primavera de 1857 en un pequeño pueblo saboyano (Edelman, 2006, p.

Hope, llegaban a despertar. En la charla de Conan Doyle en el Carnegie Hall en 1923, por ejemplo, “cuando la imagen [del Día del Armisticio] se proyectó sobre la pantalla se hizo el silencio. Y entonces los murmullos se extendieron por la sala y pudieron oírse voces y llantos femeninos. Los gritos de una de las mujeres en la audiencia atravesaron la oscuridad. ‘¿Acaso no los veis? ¿No veis sus rostros?’, y entonces cayó en trance”. Algunos seguían identificando a algún pariente entre los rostros de la imagen tras la acumulación de evidencias de que la foto era un fraude. A pesar del desprestigio público, Deane continuó al menos hasta 1932, casi septuagenaria, tomando cada año fotos de fantasmas durante el Día del Armisticio. Siempre alrededor de memoriales de la guerra o de espacios conmemorativos de significación histórica, siempre recogiendo la aparición de un círculo de rostros de espíritus jóvenes y de sexo masculino.»

46). Una época donde Allan Kardec, un profesor de secundaria, formulaba su teoría de la «medicina espiritista», donde el supuesto galeno podría curar con la información que le pudieran facilitar los pacientes muertos por esa misma enfermedad. Una época en que el espiritismo pretendía ser la ciencia psíquica frente a las nacientes psiquiatría, psicología o psicoanálisis.

Uno de los más fervientes defensores del espiritismo fue el también médico Arthur Conan Doyle (Urceloy, 2009, p. 41), espoleado por su patológico miedo a la muerte que se fue exacerbando con los años y, sobre todo, con la pérdida de su primogénito en la Gran Guerra. ¿Fue un caso aislado? Evidentemente no¹²⁷ y así nos lo refleja Christensen cuando, ya en sus conclusiones, nos muestra a una cleptómana que se disculpa ante un joyero de un intento de robo diciendo: «Mi marido murió en la guerra y no soy la misma [...] No he podido vivir con este miedo permanente durante la guerra. Soy una persona deshecha» (01:42:19).

Y es que la Gran Guerra, con cuarenta y cinco millones de heridos y mutilados de las formas más atroces y más de nueve millones de muertos, produjeron un trauma sin precedentes en Europa. La cleptómana de *Häxan* bien pudiera funcionar como metáfora de ello. El sufrimiento psicológico de los combatientes no tenía antecedentes conocidos por su crudeza y duración. Sólo en Inglaterra más de seis mil soldados se vieron afectados por lo que se llamó en ése momento shell-shock. Todos ellos mostraban comportamientos neuróticos tales como parálisis, enmudecimiento o mirada perdida, depresión, incapacidad de volver a la realidad, etc. Muertos en vida, fantasmas de los hombres que fueron (Santoro Domingo 2004: p. 306)

Gubern (1979, p. 99) califica a la película de documento gráfico único y pavoroso sobre las prácticas de la brujería y su represión, una película que es algo más que un

¹²⁷ Pablo SANTORO DOMINGO *Ibidem*, p.300, hace referencia a otro caso como lo fue el del célebre físico y rector de la Universidad de Birmingham, Sir Oliver Lodge. Éste, al igual que Conan Doyle, tuvo la desgracia de perder un hijo en la Gran Guerra, en este caso en la batalla de Somme. El rector junto con su familia se ponía, supuestamente, a menudo en contacto con su hijo fallecido en sesiones espiritistas que eran transcritas al papel. Todas estas comunicaciones, reiteramos que supuestas, se reunieron en un libro llamado *Raymond, or Life after Death* (1916) que fue un best-seller indiscutible en Gran Bretaña contando con doce reimpressiones en tan sólo tres años. Evidentemente esto provocó una oleada de imitadores que se prolongaría a lo largo de la década de los 20.

documento arqueológico sobre la superstición. En nuestra opinión, la película es una llamada de atención de hacia dónde podía llevar el pensamiento mágico y supersticioso en el tiempo en que fue rodada.

Recordemos que Báez Salas (2012, p. 9) cree que el espectador originario de la película se veía en la obligación de creer la historia de la brujería y tolerar las representaciones de estos demonios en la pantalla, aunque nosotros creemos que el público de *Häxan* estaba, por el contrario, muy dispuesto a creerlo sin que por ello pongamos en cuestión el género del filme que nos ocupa. *Häxan* se estrena, como hemos visto, en una época tendente a la superstición y a la creencia en lo sobrenatural y demoníaco y obsesionada por diversas y fantásticas conjuras perpetradas por oscuros grupos, como los Sabios de Sión, a pesar de que precisamente en 1921 se demostró su falsedad de los Protocolos y de la conjura. Con ello se reeditaban dinámicas conspiranoicas como ya ocurrió en la Edad Media con judíos, leprosos y brujas. Dinámica que ya demostró Ginzburg en su *Historia nocturna* (2003), comenzó con los judíos y acabo con la gran caza de brujas. ¿Intuyó Christensen lo que podía llegar a ocurrir en Europa dos décadas después?

2.2.4. ¿Christensen historiador?

Desde posturas absolutamente racionalistas hemos visto a Christensen intentar encontrar la respuesta al fenómeno de la brujería. El cineasta nos muestra, aunque él no lo creyera, lo que daban por cierto en la época de la caza de brujas, como constató en sus investigaciones para fundamentar de manera sólida su teoría. Como muy acertadamente Trevor-Roper (2009, p. 111) nos apunta y Christensen sabía, «La superstición de una época puede ser el racionalismo de otra». En *Häxan* se muestra que la brujería y el sabbat habían sido una invención sin fundamento producto de las confesiones arrancadas por crueles hombres de Dios bajo tortura a mujeres histéricas o empujadas a serlo.

Christensen se separa claramente de las teorías de Michelet -aunque por algunas imágenes que hemos observaremos en el sabbat nos sería posible establecer la hipótesis que utilizó una edición de *La bruja* publicada en París en 1911 con ilustraciones de Martin van Maële-Murray y Summers, aunque comparta el anticlericalismo de

Michelet¹²⁸, y aboga por una visión mucho más realista y crítica en torno a la brujería. Aunque su enfoque no triunfará completamente hasta los años setenta del siglo XX con el colapso del modelo de Murray, Christensen forma parte de una tradición racionalista y también anticlerical de historiadores en torno al estudio de la brujería que nacería a principios del siglo XIX y que ponía el foco de atención en las actas judiciales e inquisitoriales.

Como nuestro director, los racionalistas aseguraban que los crímenes por los que se castigaban a las brujas no pertenecían al mundo real sino a la imaginación de los magistrados laicos y eclesiásticos.

Una de las más insignes figuras del racionalismo fue Wilhelm Gottlieb Soldan, tanto que William Monter acuñó el término «Soldam paradigm» para resumir las características del relato racionalista sobre el origen de la caza de brujas. Relato que tendría por herederos a los ya míticos Henry Charles Lea, George Lincoln Burr y Joseph Hansen en el XIX y a Trevor-Roper en el XX. Su obra, *Geschichte der Hexenprozesse* (1843), es para algunos historiadores la primera publicación seria sobre la historia de la brujería europea (Campagne, 2009, p. 63- 64). Las pesquisas de James Amelang (2004, p. 329) en torno a Sigmud Freud y su biblioteca han dado como fruto el localizar un ejemplar del libro de Soldan con añadidos de su yerno Heinrich Heppe de 1912, editado por Max Bauer (Trevor-Roper, 2009, p. 108).

Esto explicaría la evolución del vienes hacia posturas más racionalistas. Si, ya en la citada carta a su amigo Wilhelm Fliess de 1897, Freud fantaseaba con haber encontrado los orígenes de una religión del diablo extremadamente primitiva cuyos ritos se seguían celebrando en el presente, en 1923 (y a diferencia de Murray) admitía que las supuestas

¹²⁸MICHELET en *La bruja...*p. 35 deja una, entre varias muestras, de anticlericalismo «Para comprender mejor todo esto, leed los execrables registros que nos quedan de la Inquisición, no en los resúmenes de Llorente, de Lamothe-Langon, etc., sino en los registros originales de Toulouse. Leedlos en toda su crudeza, su triste sequedad, tan espantosamente salvaje. Al cabo de unas páginas, uno se siente asqueado, invadido por un frío glacial. La muerte, la muerte, la muerte es lo único que hay en cada línea. Uno se siente como en un ataúd, o en una celda de piedra con los muros enmohecidos. Los más felices deberían ser los que acaban muriendo. El horror está en el in pace. Esta palabra que se repite sin cesar, como una campana abominable, que suena y resuena para desesperar a los muertos vivientes, es siempre la misma: emparedados»

brujas eran el resultado de un severo cuadro de neurosis suscribiendo los postulados de la escuela racionalista y en sintonía con las tesis de Soldan y Christensen.

Es interesante constatar cómo Christensen participa en el discurso de los historiadores con su película a lo largo de todo el siglo XX. Su estreno coincidía con el interés académico del mismo, como hemos visto, y encaja casi en fechas con los trabajos de Murray a pesar del muy diferente enfoque. Por supuesto, también corre en paralelo al interés del cine por lo demoniaco y brujeril como posteriormente ampliaremos, pues si en 1969 Borroughs firmaba su versión de Häxan como *La brujería a través de los tiempos*, un año antes llegaba a las pantallas *Rosemary's Baby*, del también polémico Roman Polanski. Interés como decimos compartido en torno de la brujería con los trabajos publicados en los años setenta de historiadores como Ginzburg, Trevor-Roper, Keith Thomas o Alan Macfarlane, que definitivamente desterrarán el paradigma de Murray y profesionalizarían el estudio de la caza de brujas desde enfoques muy distintos (Campagne, 2009, p. 112).

Dreyer (1999: pp. 32-33) decía de *Häxan* y su director:

...no sabemos si la película se presenta como una conferencia científica popular o si el tema se aborda en clave poética. Si se verifica la primera hipótesis, Benjamin Christensen resultaría ser, una vez más, el pionero poseedor del coraje necesario para presentar un tema de la cultura en la pantalla únicamente por amor al tema Y como, ciertamente, su trabajo está trufado de hallazgos, no nos llamamos a engaño si tenemos grandes expectativas puestas en este ensayo. Si es un éxito, (es decir, si se amortiza en taquilla), van a salirle imitadores de todas partes. Innumerables temas históricos (para no considerarse más que eso) van a prestarse a ello. [...] La cuestión también está en saber si además del talento de realizador, la película revelará también que Benjamin Christensen es el poeta del cine cuyo advenimiento está esperando el mundo. En ese caso tiene asegurada la celebridad mundial, así como la aureola de mártir.

Pero Dreyer (1999: p. 36) sabía que el camino iniciado por Christensen iba a ser muy difícil de seguir, que esta película era un caso muy singular; «...y por mucho que *La brujería a través de los tiempos* nos muestre a Benjamin Christensen, no sólo como un técnico y un realizador notable, sino también como un nuevo genio poético, no por ello se convertirá en el prototipo de realizador, sino que seguirá siendo un fenómeno singular». Salvo homenajes más o menos velados en otras cintas, el trabajo de Dreyer

ha quedado como un filme excepcional, conocido principalmente por los amantes del género de terror y fantástico, cuando *Häxan* no pertenece a ninguno de esos ámbitos.

Por lo anteriormente expuesto, creemos haber verificado la primera hipótesis y presentar a Christensen como el pionero con coraje necesario para crear una obra que disloca los géneros cinematográficos para adentrarse en los historiográficos. Y es que Christensen, a diferencia de Satán, no quiso engañarnos y nos avisó que estábamos ante la «presentación desde un punto de vista cultural e histórico en siete capítulos de imágenes en movimiento» desde el principio. Por ello el director de cine merece contarse entre, como dice muy poéticamente Campagne (2009, p. 17), los participantes del romance entre la bruja y el historiador.



Ilustración 18. Ziarnko (1612-1613). Aguafuerte para ilustrar la obra de Pierre de Lancre *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons*. Fuente: Euskomedia Fundazioa



Ilustración 19. Fragmento del grabado de Ziarnko. *Banquete del sabbat devorando niños*. Fuente: arscultures.

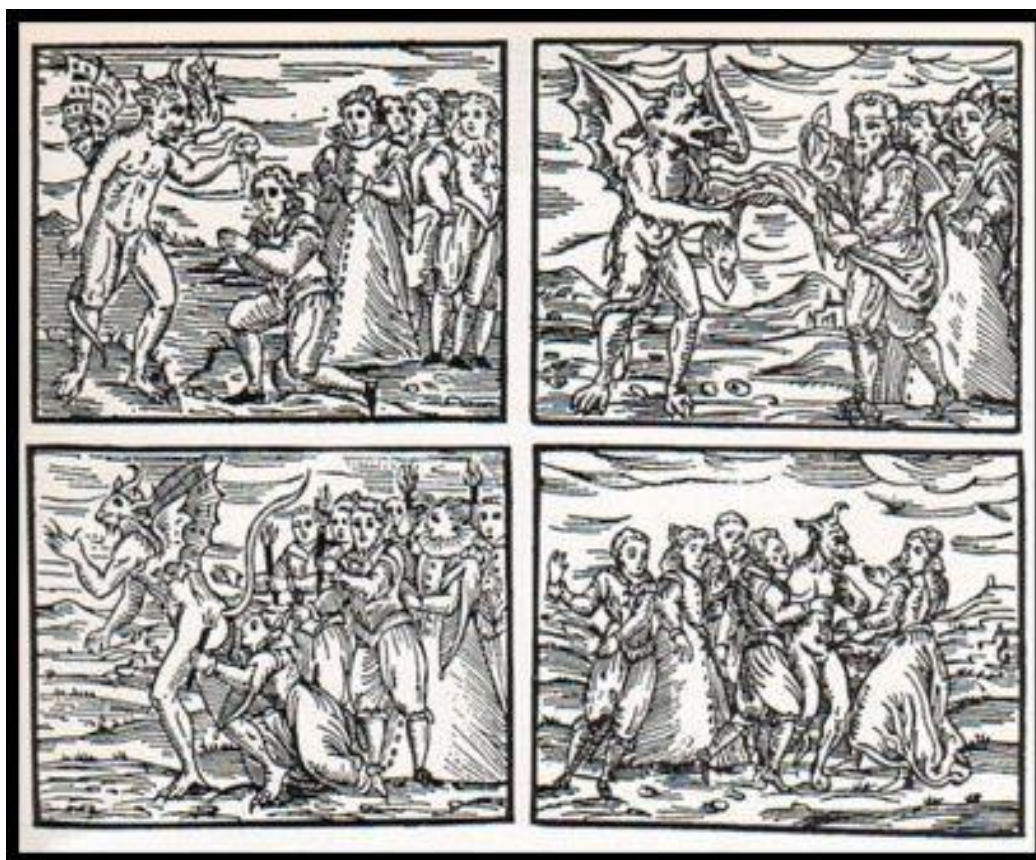


Ilustración 20. Ilustración del *Compendium Maleficarum* de Francesco María Guazzo (s. XVII). Fuente: Pinterest de licencia Histórica.



Ilustración 21. Fragmento de Las Brujas (1797-1798). Francisco de Goya. Fuente: Museo Lázaro Galdiano.



Ilustración 22. Fotograma de Häxan. El diablo coge la ofrenda de un niño de la mano de las brujas. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.

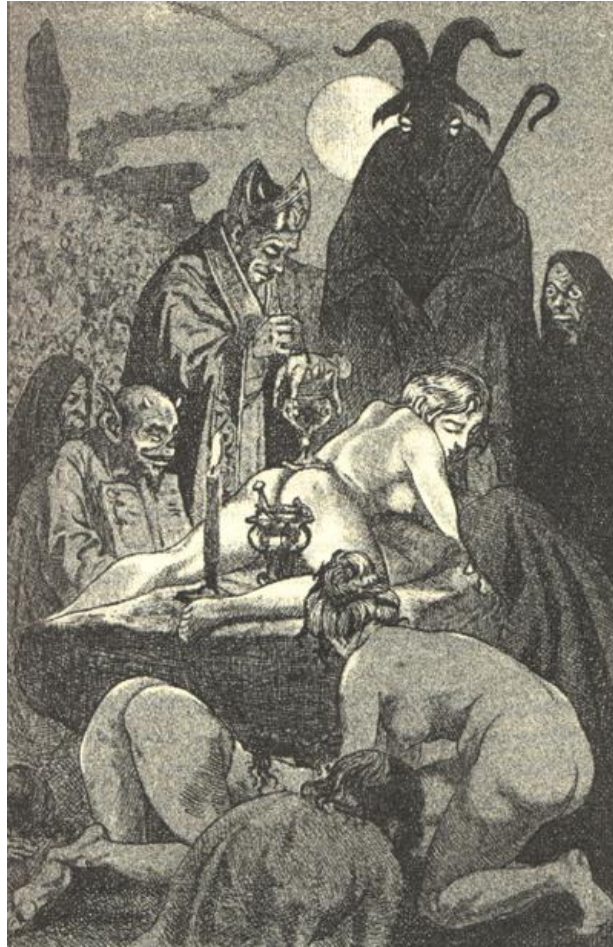


Ilustración 23. Ilustración de Martin Van Maële para la obra de Jules Michelet *La bruja*, editado en París (1911). Fuente: Pinterest.



Ilustración 24. Fotograma de Häxan. Diablos danzan frente al macho cabrío. Fuente: Pionterest Licencia Histórica.



Ilustración 25. Daniel Teniers el Joven. Escena de brujería (1633).

Fuente: Deutsches Historisches Museum. Berlín



Ilustración 26. Fotograma de Häxan donde se observa un círculo mágico.

Fuente: Pinterest Licencia Histórica



Ilustración 27. Fotograma de Häxan. El demonio llama al aquelarre a sus seguidores mientras el resto duerme.

Fuente: Pinterest Licencia Histórica



Ilustración 28. Fotograma de Häxan. El vuelo de las brujas hacia el sabbat. Fuente: Pinterest Licencia Histórica

2.3. Carl Theodor Dreyer: El director de las brujas

La inclusión de Dreyer, y el apelativo de director de las brujas, creemos que se puede fundamentar comenzando por repasar la filmografía del director, que incluye títulos tan sugerentes para nuestro estudio como lo son *Las páginas del libro de Satán* (1921), *La pasión de Juana de Arco* (1928), *Vampyr. La bruja vampiro* (1933) y *Dies Irae* (1943). Todas, de alguna manera u otra, reflexionan sobre la brujería como vehículo para indagar sobre el tema que verdaderamente interesa al director, que no es otro que el de la intolerancia. Una reflexión que en el caso de nuestro director duró durante décadas, por lo que necesitaremos pasar por todos estos filmes para tener una visión completa del estudio del director sobre la brujería.

Vidal Estévez (1997: pp. 247-248) defiende que *Dies Irae* forma parte de una trilogía de Dreyer en torno a la religión junto con *La pasión de Juan de Arco* (1928) y *Ordet* (1955). Mi planteamiento no creo que sea excluyente del ofrecido por Vidal Estévez, sino complementario a éste. Realmente toda la obra de Dreyer guarda una enorme coherencia y el sentido de la misma siempre ha sido objeto de discusión dada su enorme complejidad.

El propio Dreyer, a una pregunta del periodista Michel Dehaye (2008: p. 41), reflexionando sobre su filme *Las páginas del libro de Satán* (1921), marca la línea defendida en este trabajo;

¿Y en el episodio sobre la Inquisición no observa usted cierta relación con Juana de Arco o Dies Irae?

Sí, sin duda. Pero, en cualquier caso, no olvide usted que en aquel momento yo era fundamentalmente ese alumno que tiene que aprenderlo todo y cuyo deber es, ante todo, eso, aprender. Me encantó hacer esa película porque tenía ya una cierta importancia y me dio la posibilidad de disfrutar de muchas experiencias nuevas.

Evidentemente, reflexionar en torno a la brujería no sería motivo suficiente para incluir a Dreyer. Recordemos que buscamos a cineastas que también realicen un trabajo historiográfico y veremos cómo el cineasta cumple con creces con esta premisa, pues la documentación previa y la utilización de fuentes primarias es una constante su trabajo.

2.3.1. Breve biografía del director

En ocasiones ocurre que el guion de un director no es más fascinante que el relato de su propia vida. Los pioneros del cine, como Christensen, suelen ser buena prueba de ello. Dreyer no lo es menos. La madre de Dreyer, Josephine, obtendría la plaza de gobernanta en la granja de Carlsro, donde conocería al heredero de la familia Jens Christian Torp. Fruto de los amores prohibidos entre su madre y el joven y rico heredero nacería Carl Theodor Dreyer.

Por supuesto, el matrimonio era imposible por razones de status social y la familia Torp hace que Josephine viaje de Suecia a Dinamarca para tener al retoño. Corría el primer mes del año 1889 y en un domicilio particular, situado en la calle Tempestad de Copenhague, a escondidas y asistida por una matrona particular, vendría al mundo Carl. Era el precio que había que pagar para que la mujer conservara su trabajo.

Antes de regresar de nuevo a Suecia dejaría al niño al cuidado de un matrimonio. No sería la última familia que le acogería y el pequeño iniciaría un periplo de familias y orfelinatos que no terminarían hasta que el niño, aún sin nombre, recalara en febrero de 1891 en la casa de los Dreyer¹²⁹. Él, Carl Theodor Dreyer, tipógrafo de profesión, se había casado cinco años antes con Marie Olsen, que aportaba a la familia una hija fruto de una relación anterior. Parece ser que el motivo de adoptar al pequeño es que al matrimonio se le resistía tener prole propia.

La adopción no trajo la paz a casa los Dreyer, ya que el padre, abrumado por no poder tener descendencia, nunca terció entre el pequeño Dreyer y una madrastra que no le soportaba. Las razones de ello radicaban en que el niño era la prueba evidente la esterilidad de la pareja a la vez que dejaba a la vista de todos que su otra hija había sido concebida también «en pecado». Herirá aún más los sentimientos de Marie que el niño no dejara de idolatrar a su madre biológica por encima de aquellos que se habían ocupado realmente de él. Dreyer es obligado a trabajar desde muy joven en la Compañía de Telégrafos de Copenhague para demostrar que es algo más que un parásito.

¹²⁹ Para más detalles al respecto acudir al libro de José Andrés DULCE (2000), *Dreyer*, Madrid, Nickel Odeon, pp. 1-17, del que estamos bebiendo principalmente para esta breve biografía.

Dreyer abandonaría en 1908 su puesto en la compañía para ir tras el rastro de su madre biológica. En Östersund, ciudad situada a 600 kilómetros al norte de Estocolmo, el futuro director sabría del trágico final de su madre por boca de su tía Anna Nilson y su marido, que desconocían la existencia de Dreyer. El mismo año en que el futuro director recalaba en su familia definitiva, 1891, su madre moría de manera atroz envenenada por ingesta de cabezas de fósforos. Por medio de este poco ortodoxo método, la infeliz intentaba deshacerse de un nuevo retoño en avanzado estado de gestación. El melodrama no acaba aquí. La iglesia la tomó por suicida y se negaba a darle «santa sepultura», cosa que finalmente ocurrió ya que la autopsia demostró que la muerte de la mujer se debía a un intento de aborto y no de suicidio. Se ignora si Dreyer se detendría en la granja donde su madre pasó la última parte de su vida o visitaría su tumba, pero lo que es innegable es que las mujeres que poblaron el universo fílmico de Dreyer beben de la vida y muerte de su madre.¹³⁰

La llegada al cine, como la de Christensen, de Dreyer vino precedida de multitud de anteriores empleos. Su primera vocación sería la música, que abandonó tras su primer y único concierto. A pesar de ello nunca dejó de amar la música, pues como dice Dulce (2000: p. 13) «...en su obra -sobre todo en sus obras mayores- late un sentimiento musical a duras penas refrenado por la belleza plástica de las imágenes». Como hemos

¹³⁰ José Andrés DULCE (2000), *Dreyer...*, p. 9; «Aunque no existe una sola prueba documental de esta pesquisa, algunos momentos escogidos de su cine indican lo que el joven pudo sacar en claro. Por ejemplo, a partir de 1918, muchas heroínas dreyerianas aparecerán enfermas y postradas en sus vidas de ficción. Y varias de ellas se verán en ese estado a causa de *caídas*: Mari, tras resbalar por una escalera en *Prästänkan*; Berit, *La novia de Glomdal*, descabalgada cuando huye de su padre, que la quiere entregar a otro hombre; Léone, víctima sonámbula del vampiro en los jardines de Courtempierre, la emancipada Gertrud, que cae desmayada ante su auditorio masculino...» Según DULCE, *Ibid*, p. 23, la sombra de su madre asomará en algunos proyectos cinematográficos del director «Merece la pena detenerse en su cuarto guion, *Reunidos en la muerte*, que sufrirá el rechazo de los productores daneses y será despachado con desdén en Suecia, donde se ignora si fue rodado. La melodramática historia-cuyo final se ambienta en las dunas del norte de Sjaelland-relata los amores contrarios de una trabajadora de granja y de un hidalgo campesino. El hijo de ambos, parido en soledad por la muchacha, perecerá durante una tempestad de nieve, claro anticipo de la borrasca que envolverá el aborto de Victorine en *El presidente*. Por si fuera poco, el desenlace incluye un envenenamiento (transferido, en justicia, al seductor), una acusación de asesinato (volcada calumniosamente sobre la protagonista) y el suicidio final de la mujer que, siguiendo una de las más bellas tradiciones del melodrama, se adentra en el mar acompañada de su nuevo amante»

dicho, por necesidad se vio abocado a trabajar como operario o meritorio en la compañía de Telégrafos. Su amor por la aventura le hará interesarse por la aeronáutica, obteniendo el carné de piloto en 1911. Fruto de su conocimiento, Dreyer firmaría en distintos rotativos y bajo distintos pseudónimos¹³¹ artículos sobre aeronáutica. Su vida como piloto terminaría poco después de obtener su licencia de vuelo, tras casarse con Evva Larssen, hija de un próspero comerciante.

Su actividad periodística le haría ponerse de manera inesperada en la senda de la faceta profesional que le daría renombre mundial: la de director de cine. Dreyer había sido asesor y supervisor de una película de peripecias aéreas, *El triple salto mortal*, que luego evaluaría de manera irónica en un tabloide. El productor Aa Kühle, atraído por los artículos de Dreyer le reta a que ponga final a un guion inconcluso. La solución aportada por el futuro director será tan del gusto del productor que le propondrá a Dreyer crear un guion propio. En tres días, junto a su amigo Viggo Cavling, escribiría *La hija del cervecero* por el que recibiría una suculenta paga. El Dreyer cineasta había nacido.

Dreyer trabajaría como guionista y montador de 1912 a 1918 en la Nordisk Films de Olsen. Su trabajo contaba con la estima del citado dueño de la Nordisk, lo que no suponía que se contara con él como director, verdadero objetivo de Dreyer. La crisis del cine danés sería, paradójicamente, la que le daría la oportunidad a Dreyer de cumplir su objetivo. Los proyectos cargados de erotismo y melodrama dejaron de ser rentables para el cine danés, que transitaría en un intento por reinventarse, hacia los filmes de gran contenido. Nada podía parar la sangría de profesionales del cine danés hacia Suecia y Alemania, lo que se reflejaba en la producción de películas, que de los 154 títulos de 1916 bajó a tan sólo 65 en un lapso de tres años. En 1930 los datos certificaban el fin de la otrora floreciente industria cinematográfica danesa con tan sólo dos filmes (Dulce, 2000: pp. 20-21). Sería principalmente la fuga de talentos la que empujó a la Nordisk a ofrecer el puesto de director a los profesionales de larga trayectoria y oficio con los que ya contaba en plantilla. Uno de ellos sería nuestro Dreyer, que ya desde 1915 escribe y elige guiones para la productora contando con un sueldo más que respetable por ello

¹³¹ Manuel VIDAL ESTÉVEZ (1997), *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, p. 25, «...los más frecuentes “Tommen” (El pulgar) y “Oncle Tom” (Tío Tom).

(Vidal Estévez, 1997: p. 27). En una entrevista concedida a Michel Delhayen¹³², el periodista preguntaba a Dreyer;

Volvamos al principio. ¿Qué hacía usted antes de meterse al cine?

Era periodista. Luego hubo una época en la que ejercía el periodismo por la mañana y hacía cine por la tarde. Empecé en el cine poniendo textos en la época del cine mudo. Por aquel entonces, la Nordisk Film hacía cerca de un centenar de películas al año. Había cinco o seis realizadores que trabajaban los cuatro meses de verano sin parar pero que no se encargaban de montar sus propias películas. Las enviaban al laboratorio y yo, en compañía del director del laboratorio, hacía todo el trabajo y ponía los textos necesarios. Este es un tipo de trabajo que representa una escuela maravillosa. Después, empecé a escribir guiones y a filmar novelas. Pero hasta ese momento, pasé cinco años en el laboratorio. Aún hoy, cuando trabajo, voy montando la película en mi cabeza, a medida que voy filmando. Y todo esto forma parte de la escena [...] Fue la propia dirección la que en un momento dado me propuso hacer una película.

2.3.2. Las páginas del libro de Satán (1921)

Tras grabar entre 1918 y 1919 su primer largometraje, *El presidente*, Dreyer ofrecería a la Nordisk lo que él mismo concibió como su primera «película total», *Las páginas del libro de Satán*, en la que nos detendremos para su examen. La inclusión de la misma se debe, como en el caso de Christensen, a la labor de documentación que el director realizaría previamente para la realización de todos sus filmes, acudiendo durante meses a bibliotecas para consultar toda obra de arte, historia o novela que pudiera ayudarle con la intención de brindar al mundo una película legible en términos de arte. Como dice Dulce (2000; p.86)

También destaca -casi por contraste con la mayoría de los directores de cine mudo- la obsesión dreyeriana por autenticar todos y cada uno de los elementos figurativos de la reconstrucción histórica. Donde cualquier otro cultivador del film d'art se hubiera conformado con un competente decorado de época y actores ataviados "ad hoc", Dreyer exige un realismo intachable, fruto de la documentación más rigurosa.

¹³² VV.AA (2008), «Entrevista a Carl Th. Dreyer por Michel Delhayen», *Buñuel. Dreyer. Welles*, Madrid, Editorial Fundamentos. Originalmente publicada en: *Cahiers du cinema* N° 170, Septiembre de 1965

Veremos cómo el modelo se repite en casi todas sus películas, pero por lo pronto volvamos a *Las páginas del libro de Satán* (1921). Fruto de esta rigurosidad por parte del director, el presupuesto de la película se dispararía de las 150.000 coronas al cuarto de millón. Las tensiones entre Dreyer y la Nordisk estallaron. El filme se haría con el presupuesto facilitado o no se haría; Dreyer terminó acatando la decisión aunque declinaba cualquier responsabilidad sobre el resultado final. El director, cuando todavía intentaba conseguir fondos de la Nordisk, enviaría una carta a uno de sus responsables, Wilhelm Staehr, fechada el 23 de marzo de 1919 y que extractaremos para dar cuenta del celo documental del director para su proyecto;

Tal y como prometí vuelvo a recordarle hoy el asunto que nos ocupa en los últimos días, y quiero en esta carta exponerle, honradamente y sin rodeos, mi punto de vista.

Estoy convencido que Páginas del libro de Satán es el mejor manuscrito que la Nordisk Films haya tenido jamás en su poder. Creo también con toda sinceridad que de él puede obtenerse una película extraordinaria que honrará a la Nordisk Films y le devolverá el prestigio que la empresa ha perdido. Pero a condición de que la película sea rodada de acuerdo con las más escrupulosas exigencias del arte.

Ya le he dicho, y vuelvo a repetírselo, que mi propósito es hacer una película que pueda citarse como modélica. Ése es mi propósito. Pero evidentemente no puedo garantizar que lo consiga. Puedo no obstante asegurarle-creo por lo demás que no lo duda- que no descansaré hasta conseguir darle a cada detalle de la película la distinción que deseo.

Le envió mis trabajos preparatorios, que usted conoce mejor que nadie, y que admitirá que ciertamente demuestran un amor y una confianza extremos en la tarea que me he propuesto.

Me atrevo a decir, en resumen, que jamás se ha efectuado aquí un trabajo preparatorio semejante, y que nunca ningún director a comenzado una película con tanta preparación como yo [...] ¿Le ha dicho usted al Director General que he recorrido toda la ciudad para encontrar auténticos “tipos” meridionales para que hagan de figurantes en mi historia española? [...] ¿Le ha dicho usted al Director General que he trabajado durante meses en bibliotecas para encontrar cada detalle de mis decorados? No he delegado nada en otros, todo lo he hecho yo sólo. ¿No demuestra todo esto que mi propósito es hacer algo distinto a una película de mero consumo? [...]

A la espera de sus noticias sean lo más rápidas posibles, reciba mis más cordiales saludos, su afectísimo, C.T. Dreyer.¹³³

La fuente del guion para tan ambicioso proyecto sería uno escrito a su vez por el afamado dramaturgo Edgar Höyer titulado *Blade af Satans Bog* (Las páginas del libro de Satán) y que Dreyer leyó al comenzar su carrera en la Nordisk. La productora, buscando un prestigio mayor para el guion que el aportado por el dramaturgo, presentó el mismo como una obra basada en la novela *Penas de Satán* (The Sorrows of Satan), publicada en 1895 por la escritora británica Marie Collier. Dreyer con ello pretendía alcanzar, incluso superar, las altas cotas de calidad artística lograda por David Griffith¹³⁴ con *Intolerancia* (1916).

La Nordisk, y en general todo el cine danés, tenía que ofrecer proyectos a la altura no solo del cine americano, sino también de las distintas y pujantes industrias cinematográficas europeas como la U.F.A. En la entrevista con Delhaye (2008: p. 41), Dreyer nos cuenta el proceso por el que llegó al guion de Hover y la influencia en su forma de trabajar de Griffith:

- *El principio de Intolerancia (película en la que encontramos su tema preferido) no es, en cierto modo, el de Blade of Satans Bog?*
- No fui yo el que hice el guion de esa película. Fue el actor dramático danés. Edgar Hover, basándose en una novela de María Corelli. Tras escribir el guion se lo dio a la compañía Nordisk y ésta me lo propuso. Hablé con el autor y éste me dijo que quería que fuera yo quien hiciera la película

¹³³«Les cinéastes parlent» *Cahiers du Cinéma*, núm. 207, diciembre, 1968, p. 12-13. Extraigo la traducción de: Manuel VIDAL ESTÉVEZ (1997), *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, pp. 88-92.

¹³⁴ José Andrés Dulce (2000), *Dreyer...* pp. 88-89 opina que: « Aunque mutilado, Páginas del libro de Satanás conserva en sus restos suficiente cine como para merecer algo más que la habitual comparación con Intolerancia. Desconozco si es la primera vez que un director de cine trató de hacer algo semejante, pero me inclino a pensar que Dreyer planeaba no tanto un film de episodios cuanto un políptico a la usanza del arte medieval, esto es, una obra cuyos cuadros se comunicasen simbólicamente unos con otros para extraer un sentido reflejo de la totalidad: en este caso, el mal no sólo se sabe mirar en el espejo de todas las épocas sino que las hace converger en el eje prismático de su mirada. Desde este punto de vista, la película ofrece un logro desigual pero muy ilustrativo del momento que se hallaba el cine en tanto lenguaje simbólico.»

- *¿Había usted visto ya muchas películas cuando comenzó a hacer cine?*
- No, no muchas. Me interesaba sobre todo el cine sueco: Sjöström y también Stiller. Después descubría a Griffith. Cuando vi *Intolerancia* me interesó sobre todo el episodio moderno, pero, en cualquier caso, todas sus películas me han emocionado [...]
- *¿Pero si se interesó usted por dicho guion fue, sin duda, porque respondía a alguna de sus inquietudes?*
- Únicamente tras haber visto *Intolerancia* empecé a tener una idea de que a lo mejor podía hacer yo algo parecido. Pero Griffith mezcló sus cuatro historias mientras que yo las traté separadamente.

Efectivamente, El danés se separaría de Griffith y su *Intolerancia* tanto en el montaje como en el mensaje final. Griffith optaría por un montaje paralelo mientras que Dreyer se decantaría por una exposición correlativa de los episodios, unificados por la idea común de la pervivencia del mal entre los hombres (Dulce, 2000: p. 85). El americano terminaba con un canto de esperanza hacia la humanidad mientras que Dreyer optaba por alertar que los hombres deberían luchar contra los enemigos de la humanidad hasta el fin de los tiempos.

La película se divide en cuatro capítulos cuyo hilo conductor es Satán, que en distintas épocas históricas y bajo forma humana, lleva a los hombres hacia la maldad y el pecado. Aquí debemos hacer un breve receso en nuestro análisis de la brujería para resaltar la modernidad y complejidad del Satán representado. El filme comienza por explicar la condena de Lucifer:

EL PECADO

Y Dios dijo a Satán “Eres el ángel caído. Caíste porque ansiabas cosas que ni yo mismo poseo. Eres orgulloso y has tentado a la humanidad, por lo cual seguirás haciendo el mal entre los hombres.”

LA CONDENA

Y Dios condenó a Satán “Mézclate con ellos y adopta su forma. Tómate tu tiempo e ingéniate las para que vayan en contra de mi voluntad” (00:00:18)

LA MALDICIÓN

Y Dios maldijo a Satán y le dijo: Si consigues que caigan en la tentación habitarás cien años más en la tierra. Por el contrario, por cada uno que resista la tentación, te librarás de mil años de castigo. Sigue haciendo el mal.

Estamos ante un Satán obligado a hacer el mal por Dios, no lo hace por voluntad sino por mandato divino. Es un Satán que sufre por el hombre y así se ve reflejado a lo largo de toda la película. El filme se divide en cuatro capítulos, situándose el primero en la pasión de Cristo, donde Satán toma la forma de un fariseo que empuja a Judas a su traición, pero, cuando consigue su objetivo, lejos de estar satisfecho de su acción, sufre por ello;

Satán, el ángel caído, cuyo corazón estaba decidido a recuperar el favor del Todopoderoso, sintió una gran pena al ver ampliada su malvada misión. Su dolor fue aún mayor porque de él había dependido dejar al Hijo de Dios en manos de sus torturadores terrenales.

Se oyó la voz del Señor: “Sigue haciendo el mal”

Con ello Dreyer pone el dedo en la llaga sobre un problema al que la Teología no ha sabido dar una respuesta satisfactoria a lo largo de siglos como lo es la existencia del mal y el poder del demonio frente a un Dios retratado como todopoderoso y compasivo. Evidentemente, esta visión atraería numerosas críticas a la película, como refleja Jesús Palacios (p. 9) en el libreto que acompaña la edición en DVD¹³⁵ que manejamos;

...la iglesia luterana se sintió ofendida por el retrato del Diablo como un ser que despierta, en buena medida, la compasión del espectador, y que ha sido, en directa oposición a las ideas teológicas protestantes más ortodoxas, condenado por Dios a servirle de instrumento para la tentación para los humanos, de tal manera que el Mal aparece, así, como parte del plan divino original. Calificada por la prensa radical y luterana de blasfema, se exigió que fuera censurada o prohibida¹³⁶.

¹³⁵ Jesús PALACIOS, Libreto *Páginas del libro de Satán*, Dir. Carl Theodor Dreyer, A contracorriente films, Barcelona

¹³⁶ No sería el único ataque que recibiría la película. Los poderosos partidos de izquierda y socialdemócratas daneses clamarían por la imagen negativa que se da de los jacobitas en el tercer capítulo, dedicado a la Revolución francesa, y de los comunistas soviéticos que invaden Finlandia en el cuarto capítulo. La película fue, en definitiva, un fracaso comercial que se saldó con la salida de Dreyer de la Nordisk Film.

En palabras de Andrés Rodríguez Paredes (2016: p. 34), lo que consiguió Dreyer es:

El primer retrato del Diablo como un ser complejo, con una auténtica personalidad, diferente a lo que estamos acostumbrados, está en la ya mencionada *Blade of Satans Bog*, del director danés. En ella podemos ver a un Satanás mejor dibujado que los anteriores. No el monstruo inexpresivo de *Nosferatu*, o el deseo incontrolable que se esconde tras capas de maquillaje en *Häxan*. En un ser cuyo arrepentimiento por provocar la caída de la humanidad es notable. Este es el auténtico mérito de la película: complejizar un personaje que hasta entonces tan sólo tenía una cara, convertirlo en algo cercano a los espectadores y conseguir que se sientan identificados con la tristeza y el arrepentimiento de Satanás.

Como podemos intuir, con *Las páginas del libro de Satán* Dreyer inaugura una nueva estética para el diablo. Ya no es el carnavalesco demonio de *Häxan*, «un tipo de fauno renacentista abundante en la tradición del grabado nórdico y alemán de siglo XVI, un híbrido mitológico» en palabras de Pilar Pedraza (2007: p.242), sino una figura elegante y poderosa en el mundo en que viven (Ilustración 29). Esta estética *satánica* tuvo fortuna en la historia del cine y heredera de la misma es el soberbio Satán que interpreta Al Pacino en *The Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997), comercializada en España como *Pactar con el Diablo*. En el filme podemos ver a un Satán vestido con elegantes trajes en la cúspide de la abogacía, posición desde donde John Milton, claro homenaje al homónimo autor de *El paraíso perdido* (1667), intentará llevar al mundo hacia el mal pero, ciertamente, con una actitud muy diferente a la mostrada por el Satán de Dreyer. También el Satán de Christensen sigue, por otro lado, influenciando en películas mucho más recientes como el que aparece en la comedia *Tenacious D in The Pick of Destiny* (Liam Lynch, 2006) y *Legend* (1985. Ridley Scott), donde destaca el magnífico demonio que encarna Tim Curry.

Dado el carácter y temática de nuestro trabajo nos centraremos en el segundo capítulo ambientado en la Sevilla del XVI, donde podemos observar a un elegante Satán como inquisidor general. Este capítulo es calificado de manera casi unánime como el mejor de todos y como aquel que más influirá en su filmografía posterior¹³⁷. Muchos de los temas y recursos cinematográficos utilizados en el citado capítulo se verían desarrollados en

¹³⁷ En España esta película nunca se llegó a estrenar muy posiblemente tanto por la imagen negativa que se da de la Sevilla del XVI, como de la inquisición y la Iglesia.

películas que son de nuestro interés, como lo fueron *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Dies Irae* (1943).

El argumento gira en torno a la destrucción del aristócrata dedicado al estudio de la astronomía y la astrología, Don Gómez de Castro, y de su hija Isabel por la lujuria del monje Don Fernández y Argote, profesor de matemáticas e historia de la última. La tragedia se anuncia por medio del horóscopo que Don Gómez realiza, donde se le revela que su fin se acerca. La llegada del sobrino de Gómez de Castro, el conde Manuel Herrera, encenderá de manera fatal los celos del monje, ya que éste es el más que probable prometido de Isabel. Don Fernández y Argote ahoga su deseo y culpa mediante la flagelación, como ya hemos visto hacer a otro monje en Håxan.

Don Fernández se somete a una estricta penitencia, pero siempre acaba pensando en Isabella. Don Fernández arde en deseos por Isabella y hasta el mismísimo santo al pie de la cruz a sus ojos adquiere la figura y la expresión de Isabella.

Y es que el anticlericalismo que rezuma ésta película, también presente en el resto de la filmografía de Dreyer, coincide plenamente con los postulados de Christensen y, como hemos visto, de parte de la historiografía de la época. El monje, lleno de culpa, buscará limpiar sus pecados entrando al servicio del inquisidor, que lo aceptará de manera inmediata haciéndole antes jurar lo que, a la postre, será su condena; «Jurad que estáis preparado para servir a Dios. ¿Estáis dispuesto a delatar a cualquier persona, aunque sea vuestro padre, madre o hermano, ante el Santo Oficio de la Inquisición?» (00:42:41). En el momento que acepta entra el familiar de la inquisición y servidor de Don Gómez para delatar, con evidente horror del monje, a Don Gómez por astrólogo y a su amada Isabella. Como dice el inquisidor «Don Gómez es un hereje y la hija de tal también lo es.» (00:47:03) Su primera misión será encarcelar a aquellos que conoce y ama como le dice el inquisidor; «Vuestra primera tarea será detenerlos y encerrarlos tras los muros de la inquisición».

Especialmente interesante del apresamiento es el momento en que Don Fernández procede a detener a Isabella. Esta reza piadosamente en sus aposentos sin saber nada de la desgracia que se cierne sobre ella. Mientras, el monje la espía lascivamente desde la puerta antes de detenerla en nombre del Santo Oficio. La joven, horrorizada por la intromisión, repelerá al monje con un crucifijo frente al que retrocederá como si de un vampiro se tratase.

El Inquisidor, Satán, para empujar aún más a la perdición al monje, pondrá a éste como secretario de los interrogatorios en la cámara de tortura para presenciar el interrogatorio del anciano Don Gómez, que dada su brutalidad, no puede resistir ni la primera sesión. Satán prosigue con su maligna misión para llevar a los hombres a la perdición, le ordena proseguir con el interrogatorio de Isabella; «Os ordeno que prosigáis el juicio en la cámara de tortura» (00:8:02). Don Fernández y Argote, sabedor de su pecado y su lujuria, objeta «No puedo dominarme ante la presencia de esa mujer.» Satán se inclina hacia el monje y le susurra « ¿Qué importancia tiene el cuerpo del hereje mientras se salva el alma?» El monje, sorprendido, entiende que puede disponer del cuerpo de Isabella como quiera y se dirigirá hacia la mazmorra para consumir la violación.

Al día siguiente Satán entrará en la celda de la desdichada para llevarla a la hoguera. La escena habla por sí sola, el monje tras consumir su violación, se encuentra ido y abrumado por la culpa, mientras que el desmadejado cuerpo de la mujer yace en el catre (Ilustración 30). El inquisidor, sin inmutarse, manda leer la condena y que se la lleven de inmediato a arder en las llamas. Las súplicas del monje no servirán de nada, la tragedia será completa, al igual que la pena de Satán, que se refleja en su rostro; «El señor no le dio tiempo a Satán para meditar con una gravedad inexorable, las palabras de la fatalidad resonaron en sus oídos. “Sigue haciendo el mal”» (01:02:30).

Interesa resaltar para nuestro análisis de la brujería en el cine dos aspectos de éste capítulo. Para comenzar es la vinculación de parentesco que se establece casi de manera automática con la brujería. Recordemos cómo el inquisidor declara que; «Don Gómez es un hereje y la hija de tal también lo es.» (00:47:03). Éste esquema se repetirá en *Vampyr. La bruja vampiro* (1933) y *Dies Irae* (1943), la maldad es hereditaria.

La segunda cuestión a resaltar es que el delito de brujería se puede aplicar a cualquier mujer. La acusación no depende de que las mujeres imputadas por brujas se tengan como tales, es la lujuria y la misoginia de los hombres lo que las califica como tales. Reiteramos que son los hombres de la Iglesia los que las califican como tales pero no lo son. Como muy acertadamente apunta Jesús Palacios (p.9)

Mensaje que reaparecerá, una y otra vez, en la filmografía de Dreyer: cómo el mal humano se excusa y utiliza como coartada ideales espirituales, religiosos o ideológicos, para esconder sus verdaderas y muy terrenas motivaciones (envidia, lujuria, avaricia...), siendo así quienes se arrogan el papel de intermediarios de Dios o representantes de la

justicia social y el pueblo, no sólo desmerecen este papel sino que los ideales que afirman seguir y bajo los que ocultan sus peores instintos.



Ilustración 29. Satán como poderoso inquisidor general. Fuente: De Devil's Manor.



Ilustración 30. El monje arrepentido tras su violación. Fuente: Toronto Film Society

2.3.3. **La pasión de Juana de Arco (1928)**

Juana de Arco es, sin duda, una de las santas que en más ocasiones ha saltado a la gran pantalla. El pionero del cine Georges Méliès realizó un filme de apenas diez minutos en 1900 llamado *Juana de Arco*. Cecil B. De Mille volvería en 1917 sobre su figura con *Juana de Arco* (Joan the Woman) y once años después lo haría Dreyer con la película que nos ocupa, *La pasión de Juana de Arco* (1928). No sería, ni mucho menos, la última película dedicada a la santa. En 1948, Victor Fleming nos presentaría su *Joan of Arc* con Ingrid Bergman en el papel protagonista. La actriz repetiría como Juana en 1954, esta vez bajo la dirección de Roberto Rosellini. En 1962 Robert Bresson haría lo propio con *El proceso de Juana de Arco* y el ciclo lo cierra, por el momento, la Juana de Arco interpretada por Milla Jovovich en el filme de Luc Besson *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999)

Podemos considerar casi un milagro poder contar con una edición fiable del filme de Dreyer. La película fue pasto de las llamas en un incendio declarado en los laboratorios de la U.F.A. en Berlín poco después de ser estrenada. Dreyer luchó contra los elementos y creó otra copia a partir del material archivado que poseía junto con su montadora, la señora Oswald. Un nuevo incendio declarado en los laboratorios G.M. de París acabó también con ella quedando sólo unas pocas copias muy adulteradas con respecto al montaje del director. En 1952 Lo Duca descubriría el supuesto negativo de esta última versión, que adulteró de manera considerable añadiendo material propio y con un montaje más que discutible, como refleja Vidal Estévez (1997: p. 198) :

El desaguisado era de tal calibre que, todavía hoy cuando se ve esta copia, [...] difícilmente se puede evitar sentir un gran bochorno. Se diría un ejercicio del kitsch más puro. Delata una falaz y tendenciosa recuperación católica de un texto que no aspiraba a defender causa religiosa alguna, sino todo lo contrario.

Dreyer protestaría por ello al propio Lo Duca sin que éste dejara de explotar la copia en beneficio propio. En 1984 se descubrió una copia subtitulada en danés en buen estado de conservación que Ib Monty, director del Museo del Film danés, y Maurice Drouzy, uno de los máximos expertos en la filmografía de Dreyer, restauraron para la filmoteca francesa en 1985, versión que hemos consultado para la realización de este trabajo.

¿Cómo se interesó Dreyer por la figura de Juana de Arco? Aunque el director venía trabajando en poner en pie un filme basado en *La Tosca* de Sardou, que ya había musicado para la ópera por Puccini en 1899, la francesa Société Générale de Films propondría Dreyer dirigir un largometraje basado en una biografía sobre una gran mujer de la historia francesa. Buscando una tragedia rentable, le dieron a elegir entre las figuras históricas de María Antonieta, Catalina de Médicis y Juana de Arco. María Antonieta ya había sido tratada por el cineasta en *Las páginas del libro de Satán*, mientras que Catalina de Médici, al estar enmarcada en un mundo cortesano, no interesaba al director (Dulce, 2000: pp. 205-206). En cambio, la *Pucelle*, entroncaba directamente con el interés de Dreyer por los inmolados, los castigados por la intolerancia. Juana cuadraba perfectamente en la filmografía del director¹³⁸. Éste, en cualquier caso, da una versión mucho más sencilla para explicar su interés por la *Doncella de Orleans* a Delhaye (2008);

S , pero a La pasión de Juana de Arco llegué de otro modo. Estuve en Francia con objeto de dirigir una película para la Sociedad General de Cinematografía, propuse tres temas. Uno sobre María Antonieta, otro sobre Catalina de Médicis y el tercero sobre Juana de Arco. Tuve varias entrevistas con los directivos de la Sociedad General pero no nos decidimos por ninguno de los tres temas. Entonces me dijeron “vamos a coger tres cerillas y lo echamos a suertes. Me pareció bien. Cog  una cerilla sin cabeza: era Juana de Arco.

Realmente no sabemos por qué Dreyer dio esta respuesta. Sin poder calibrar si el director quiso acabar con la pregunta por la vía rápida, lo cierto es que no concuerda con una persona metódica y profesional el dejar la elección de un proyecto tan importante al azar. Juana de Arco contaba, además, con el atractivo de haber sido canonizada por Benedicto XV pocos años antes, en 1920, lo que trajo consigo una lista de publicaciones de muy diversa índole sobre su figura. Interes  especialmente a Dreyer la obra *Juana de Arco*, del escritor dadaista y surrealista francés Joseph Delteil. Su falta de rigor histórico hizo que el cineasta dejara de lado el libro y recurriera al historiador Pierre Champion, quien en 1920 había publicado de manera íntegra con anotaciones las

¹³⁸ «La tragedia de Juana permite a Dreyer abordar un caso de injusticia institucional entendido a la vez como crimen político. Su posterior acercamiento documental a la figura de Jesús está guiado por la misma idea» Dulce (2000), *Dreyer...*p. 206.

actas originales del proceso incoado a la santa. Gracias a tan sólida base documental, el proceso, que queda en la pantalla reducido a una sola jornada, goza de total coherencia tanto argumental como histórica. Dulce (2000: pp. 213-214) opina al respecto de la historicidad que;

Señalando por dónde van sus tiros, el director incurre en deliberados anacronismos. No sólo los cascos de infantería moderna, sino detalles dispersos a lo largo del film (la indumentaria militar de Warwick, las gafas que lleva uno de los frailes mientras Juana comulga) indican que Dreyer se mueve en parámetros donde el humanismo no necesita coartadas.

En cualquier caso Dreyer (20008: p.69) explica que los supuestos anacronismos no son tales:

Equipé a los soldados ingleses que asistían al proceso de Juana de Arco con cascos de acero, y eso molestó a algunos críticos. Sin embargo, la verdad era que los soldados del siglo XV llevaban realmente cascos de acero parecidos, precisamente, a los que llevaban los soldados ingleses durante la primera guerra mundial. Los mismos críticos me reprochan también que le hubiera puesto a uno de mis monjes gafas de carey que – estábamos en 1927- estaban muy de moda en el momento. Podría haberles presentado miniaturas que demostraban que, en el siglo XV, se utilizaban gafas de Carey muy parecidas a las que se usaban en la época en que se realizó la película. En las miniaturas, hallamos también un estilo de decoración¹³⁹ que se limita a sugerir la época. Seguí ese principio en *Dies Irae* [...] Dado que el realismo no es arte en sí, y dado que, a la vez, tiene que haber una correspondencia entre la autenticidad de los sentimientos y la autenticidad de las cosas, intento que las realidades se ajusten a una forma simplificada y abreviada para alcanzar lo que yo llamaría un realismo psicológico.¹⁴⁰

El rodaje de *La pasión de Juana de Arco en París*, puso a nuestro director en contacto con las muchas vanguardias que en ese momento se expresaban en las artes y que impregnarían de manera evidente no sólo el film sobre la heroína francesa, su influjo

¹³⁹ Para más información sobre los decorados acudira Herman G. WARM (2008), «Los decorados de La pasión de Juana de Arco» en Carl T. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*, Barcelona, Paidós.

¹⁴⁰ Entrevista radiofónica realizada por Karl Ross el 23 de octubre de 1950.

llegó a la próxima película a la que prestaremos atención, que no es otra que *Vampyr* (1931-1932)

El dadaísmo, futurismo, surrealismo o expresionismo agitaban a la capital francesa con sus propuestas. Se debatía con pasión sobre el concepto de arte, y el cine no fue ajeno a ello. Algunos directores, como el hijo del afamado pintor Renoir, Jean Renoir, se unen a estas tendencias y luchan por el reconocimiento del cine como arte. Dreyer no sería refractario y rodaría, como decimos, ambas películas bajo la influencia del Surrealismo.

En cuanto al argumento de la película, obviamente se centra en la *Pucelle*, concretamente en el momento del juicio. Nada nos dice de la vida anterior de esta mujer nacida en torno a 1412 y que a los trece años comenzó a escuchar voces que luego identificaría con santa Catalina de Alejandría, Santa Margarita de Antioquía y San Miguel; éste último de lo más pertinente dada su doble vertiente como arcángel guerrero y santo patrón de Francia. La misión que le encomiendan las voces es expulsar a los ingleses de Francia y coronar al rey de Francia, Carlos VII, en Reims.

En el contexto de la Guerra de los Cien Años, Juana, vestida como hombre, comandará a los franceses en numerosas ocasiones, como en la liberación de Orleans, e incluso llegará a poner sitio a París. El rey, que efectivamente se coronó en Reims, preferirá una política más pactista para alcanzar la unión de su pueblo frente al militarismo de Juana, que terminará por entorpecer la política diplomática del monarca. En uno de sus enfrentamientos con los ingleses en Compiègne, Juana será apresada por estos y juzgada por el obispo pro inglés de Beauvais, Pierre Cauchon sin que su rey hiciera nada por salvarla.

Como hemos indicado más arriba, Dreyer preferirá orillar la faceta militar de la santa para presentarnos a la *Pucelle* víctima de la intolerancia. La película comienza precisamente por enseñarnos el libro de sesiones del juicio de Juana:

En la Biblioteca de la Cámara de Diputados en París se conserva uno de los más extraordinarios documentos de la historia mundial: el libro de sesiones del juicio a Juana de Arco, juicio que acabó con su muerte. Las preguntas de los jueces y las respuestas de Juana fueron transcritas al pie de la letra. Leyéndolo descubrimos a la auténtica Juana. No a la joven de armas, sino la sencilla y humana muchacha que murió por su país, y somos testigos de un drama sorprendente: una joven piadosa muchacha enfrentada a un grupo de teólogos ortodoxos y poderosos jueces. (00:03:28)

El legajo se abre ante nosotros y un dedo índice nos indica que comenzamos a leer el proceso. Que lo que vamos a ver en pantalla es punto por punto el texto del legajo. Con ello Dreyer se comporta como un historiador; cita y referencia las fuentes sobre las que trabaja. El director trabaja con un material que le permita exponer una realidad plausible como medio de acercarla comprensión de fenómenos históricos al espectador. Dreyer busca ante todo realismo para así acercarse al documento histórico:

En Juana de Arco conseguí (y fue la primera vez en la historia) que todos los actores trabajaran con el rostro sin maquillar. En mis trabajos precedentes yo había tomado conciencia de que el primer principio de la obra fílmica es una exigencia de autenticidad. Por eso pienso que el cine empezó ya en el reportaje de actualidades. El objetivo de una película dramática debe ser, ahora, el de abordar a la realidad tan de cerca que se llegue a creer que se ha rodado la película en casas de verdad y entre personas reales. Pienso que toda la evolución del cine va en ese sentido. Cuando la gente está sentada en una sala de cine, debe tener la sensación de ser testigo –invisible– de lo que ocurre en la pantalla. Pero, para alcanzar ese objetivo, hay que eliminar el maquillaje del teatro, las barbas postizas y la dicción teatral.

¿No es al fin de al cabo esta la labor suprema de un historiador? Como exponíamos en el primer capítulo, las fronteras entre el relato histórico y el fílmico se difuminan, haciendo reflexionar al historiador sobre su relato. Métodos historiográficos que vuelven a centrarse en una figura *diabólica*;

Escuchad, Juana, sabemos que vuestras visiones no provienen de Dios, sino del diablo [...] ¡Os habéis postrado ante Satanás, no ante San Miguel [...] ¿No veis que es el Diablo ha entrado en vuestro corazón? ¡Es el diablo quien os ha engañado! (00:36:48-00:37:50).

¿Cómo se presenta este nuevo caso de brujería? Se incide en presentar a un clero degradado, caricaturizado, intolerante, sádico, lujurioso e irracional que disfruta con el sufrimiento de la víctima. (Ilustración 31). Este anticlericalismo, que ya habíamos rastreado de Christensen¹⁴¹ y en el propio Dreyer, vuelve a aparecer con extremada

¹⁴¹ Insistimos en el paralelismo con Benjamin Christensen pues, como hemos expuesto más arriba, sabemos que Dreyer conocía el trabajo del primero y que le conocía personalmente. Christensen llegó a trabajar como actoren el film de Dreyer *Mikaël* (1924) interpretando al personaje Claude Zoret

dureza en planos cortos¹⁴² de estos hombres de aspecto rudo. Como dice Vidal Estévez (1997:192-193)

Considerada y proclamada por muchos como un excelso poema litúrgico (Henry Agel) o un evidente “drama místico” (Lo Duca), por citar sólo dos apreciaciones que luego han sido reiteradas con ligeras variantes hasta la saciedad, *La pasión de Juana de Arco*, se nos impone, a poca atención que se le preste, como el sarcasmo más feroz que haya escrito la cámara de Dreyer contra una concepción individualista de la religión. Nunca, en ninguna otra de sus películas con la religión como universo diegético, se nos ofrece su vehemencia de un modo tan cáustico y vehemente.

También se incide una y otra vez sobre el sufrimiento extremo de la víctima con, de nuevo, primerísimos planos como ya vimos en *Häxan* con María la Costurera. Aquí, el enorme trabajo de María Falconetti para sostener de manera soberbia durante todo el metraje la intensidad del personaje es imprescindible. Falconetti sólo haría esta aparición en el cine, pero solo con ella entró por la puerta grande. Única actriz profesional, el director nos cuenta por qué la seleccionó (2008: pp.36-37).

Fui a verla una tarde y hablamos durante una o dos horas. Yo la había visto en el teatro. Un pequeño teatro del Bulevar de cuyo nombre no me acuerdo. Interpretaba una comedia ligera, moderna, y estaba muy elegante, un poco atolondrada pero encantadora. No me conquistó de golpe y no llegué a confiar en ella enseguida. Simplemente le pregunté si podía visitarla al día siguiente. Y durante aquella entrevista hablamos. Fue allí donde sentí que había algo en ella, algo que yo podía necesitar, Algo que podía darme, algo importante que podría recoger. (Ilustración 32)

Porque tras ese maquillaje, la actitud, tras ese aspecto tan espléndido y moderno había algo. Existía un alma tras la fachada. Entonces le dije que me gustaría mucho hacer, al día siguiente, unas pruebas de tomas con ella. “Pero sin maquillaje, -añadí- con la cara desnuda”

Vino, pues, al día siguiente, preparada y dispuesta. Se quitó el maquillaje, hicimos las pruebas y encontré en su cara precisamente lo que andaba buscando para *Juana de Arco*:

¹⁴² Como refleja Manuel VIDAL ESTÉVEZ (1997), Carl Theodor...pp. 193-194; «No ha habido historiador o crítico cinematográfico que dejase de clamar con pasmo ante la novedad que suponía la profusión de primeros planos, su realismo fotográfico, sus encuadres insumisos, y su ostentoso borrador de las relaciones espaciales para conseguir la continuidad narrativa»

una mujer rústica, muy sincera y que al tiempo fuera una mujer de sufrimiento. Pero aquel descubrimiento no me sorprendió totalmente porque, desde el primer momento, aquella mujer fue muy franca y siempre sorprendente.

Dreyer sitúa una y otra vez al espectador en el punto de vista de la víctima para que seamos partícipes del sufrimiento y la sinrazón que sufre. Y hablamos de víctima y no de santa, pues Dreyer escapa tanto del particularismo como de la hagiografía de Juana por medio de escenarios minimalistas con referencias históricas precisas para situarnos ante un ejemplo atemporal de maldad, intolerancia y sinrazón por medio de unos jueces incapaces de hacer ceder a una mujer inocente, a pesar de sus mentiras y sus capciosas preguntas. Como diría mucho tiempo después Burton Russell (1995: p. 17) «El mal nunca es abstracto. Siempre hay que entenderlo en términos del sufrimiento de un individuo»

Juana sufrirá como Cristo en la cruz, y no es retórica vacía, sino que Dreyer así nos hará ver en una escena donde tres grotescos soldados ingleses la coronan, como los romanos lo hicieron con Cristo, con espinas y se burlan de ella mientras la santa asiste en silencio y entre lágrimas al linchamiento. Uno de los soldados dirigiéndose a sus compinches dirá en tono de burla; «Realmente parece hija de Dios, ¿verdad?» (000:34:30) (Ilustración 33)

Como la santa resiste todos los embates de los jueces, estos se empiezan a poner furiosos y deciden retorcer aún más a la joven en la cámara de tortura. Los instrumentos para ello son mostrados en toda su crudeza al igual que *Häxan* de Christensen pero con una clara diferencia; mientras que éste nos lo muestra multitud de aparatos con todo lujo de detalles de forma documental, Dreyer muestra sólo algunos sugiriendo su brutalidad en escasos pero explícitos planos. Destaca sobremanera el verdugo que pone en marcha una enorme rueda con pinchos mostrando su carácter destructor. Ante el horror Juana se desmaya y el espectador empatiza de manera inmediata con ella. Frente a la crueldad de las máquinas, el rostro de una mujer destrozada ya de antemano por la sádica maquinaria eclesiástica. En palabras de Vidal Estévez (1997: pp. 186-187)

En la sala de tortura, la ceremonia despótica exhibe sin circunloquios su decidida vocación sádica. El interrogatorio apenas requiere preguntas. La visión aterradora de los instrumentos de suplicio exime de todo comentario. Nunca la crueldad tan espantosa había sido aludida en tan poco planos y de manera contundente [...] No se necesita

espectacularizar su aplicación; esto lo han hecho infinidad de películas para intentar –en el mejor de los casos– mostrar el horror de tal práctica. A Dreyer le basta con mostrárnoslo con esa cualidad fotográfica henchida de radicalidad. Toda la ferocidad sádica de los jueces está contenida en esas imágenes; con ellas, precisamente, se ensañó la censura una vez que los católicos protestaron tras haberse estrenado la película. Forman una verdadera y sucinta metonimia de todo el discurso que conjuga el texto.

La crueldad de los jueces no tendrá límite y así se muestra una de las escenas más dolorosas de la película, donde una Juana a los pies de la hoguera se abraza entre lágrimas a una cruz con la que quiere morir (Ilustración 34). Ni una muerte piadosa merece la mujer, la cruz se le arrebatará con rabia y arderá de manera extremadamente realista ante nuestros ojos con la portada de una iglesia como muda y testigo cómplice de la ejecución. Pero Juana vence y morirá con Cristo a su lado. Mientras que la santa arde, la figura de Cristo crucificado se superpone a la de Juana. Porque a Dreyer lo que le interesa es mostrar la intolerancia, la sinrazón. Cristo murió por motivos muy parecidos y por eso el proyecto vital del cineasta, que nunca pudo llevar a cabo, fue la de hacer una película dedicada a Jesús.

El pueblo, que asiste desconsolado a la muerte de la *Pucelle*, se rebela contra la evidente injusticia y los soldados responden con brutal violencia a sus quejas. Si las escenas no fueran ya lo suficientemente violentas, Dreyer nos las presenta con picados y contrapicados que retuerce el punto de vista del espectador violentándolo en su butaca.

La pasión de Juana de Arco sería estrenada el 21 de abril de 1928 en Copenhague y fue recibida con cierta indiferencia por parte de la crítica. En París ocurriría algo similar, a lo que debemos unir las quejas de algunas asociaciones católicas, con algunas excepciones como la del arzobispo de París, que elogió la película. Rápidamente, ciertos sectores de la sociedad francesa replicaron al film de Dreyer con *Las merveilleuse vie de Jeanne d'Arc dirigida por* Marc de Gastyne, exaltación desmesurada de la heroína católica y de la que ya nadie se acuerda. En cambio, para los surrealistas, fue toda una revelación. Así, el director de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) no

dudó en alabar, con cierta socarronería, el trabajo de Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*¹⁴³

Seguramente el film más nuevo e interesante de la próxima temporada cinematográfica. Basado sobre un escenario original de Delteil, comienza en el momento en que Juana comparece ante sus jueces y termina con la hoguera. Realizado a base de grandes planos, su autor emplea muy raramente, casi nunca, la vista de conjunto y aun el primer plano. Cada uno de ellos se halla compuesto con tal cuidado y arte que muchas veces llega a ser «cuadro», sin dejar de ser nunca «plano». Excepcionales ángulos tomados en violentísimos escorzos, desnivelando casi siempre el aparato.

Ni uno solo de sus intérpretes se ha maquillado: en la geografía dolorosa de sus rostros –poros como pozos- resalta más la vida, la vida de carne y hueso. A veces, toda la pantalla con el muro blanco de una celda, y en un ángulo la frente vindicativa de un fraile, sólo una frente. Pueden preverse sus tempestades con exactitud meteorológica. Narices, ojos, labios que explotan como bombas, tonsuras, índices arrojadizos contra el pecho inocente de la Doncella. Ella responde o llora, o llorando se distrae como una niña, con sus dedos, con un botón, con la mosca que se posa sobre la nariz un fraile.

Los intérpretes hubieron de tonsurarse previamente o se dejaron crecer las barbas porque los postizos fueron ya definitivamente relegados al teatro. Y lo genial de Dreyer consiste en cómo ha sabido dirigir a sus intérpretes. En ese sentido nada parecido nos ha dado el cinema. La humanidad de los gestos desborda la pantalla y llena la sala. Todos sentimos aquella verdad en la garganta y en la médula de los huesos. ¡Antídoto contra la mordedura de las serpientes y contra el histrionismo! El juego de Jannings comparado con el más modesto de los frailes de Juana de Arco resulta tan blando como la manteca y tan teatral – no tanto- como el de Ludmila Pitöef.

Y la humanidad de la Doncella trasciende más de la obra de Dreyer que de cualquier otra de las interpretaciones que conocemos. Todos sentíamos ganas de propinarle unos azotes para darle enseguida un dulce. Haberle quitado el postre por su terquedad infantil, por su obstinación exasperante, sí; pero, ¿por qué quemarla? Constelada de lágrimas, lamida por las llamas, pelada al rape, sucia como una niña, aún cesa un momento de llorar para ver unas palomas posarse en la cúpula de la iglesia. Luego, muere.

¹⁴³ Luis BUÑUEL (2000), *Escritos de Luis Buñuel*, MANUEL LÓPEZ VILLEGAS (ed), Madrid, Páginas de Espuma.

Hemos guardado una de sus lágrimas, que rodó hasta nosotros, en una cajita de celuloide. Lágrima inodora, insípida, transparente, gota del más acendrado manantial.

Preferimos, como Buñuel, a la santa diabólica de Dreyer, donde queda claro que el delito no es la brujería, sino el ser mujer. El siempre lírico Michelet (2004: p. 185) diría al respecto; «Bruja para los ingleses y para los más brillantes doctores del concilio de Basilea, para los franceses es una santa, una sibila»



Ilustración 31. El insidioso clero observa a Juana. Fuente: Universidad de Valencia.



Ilustración 32. Maria Faconetti como Juana de Arco en varios fotogramas del filme. Fuente; NosoloHD



Ilustración 33. Los soldados se ríen de Juana y la coronan como a Cristo. Fuente: Miradas de cine.



Ilustración 34. Juana se abraza a la cruz a los pies de la hoguera. Fuente: Criticclassic

2.3.4. **Vampyr, la bruja vampiro (1932)**

Este filme es, probablemente la propuesta más oscura y desasosegante de Dreyer. Original, moderna y poliédrica, Pedrero Santos (2008: pp. 54-55), opina que:

Ver esta película por primera vez, cosa nada extraña dado el ostracismo al que ha sido relegada la obra de Dreyer para el público en general, aporta la sensación de descubrir una isla de modernidad en el pasado más remoto del cine [...] Es sorprendente cómo Dreyer parece anticiparse a lo que podría considerarse el cine moderno en cuanto a planificación y puesta en escena respecta, revelando con perspectiva cómo tras él pareciera haberse parado la evolución del lenguaje fílmico durante años, [...], tenemos frente a nosotros a un revolucionario del lenguaje visual, poseedor de una modernidad que sin duda le convierte en un maestro, con un talento que, aunque tardíamente, ha creado escuela e influenciado en todo el cine posterior en general [...] su entronque con el surrealismo es más que manifiesto; no en vano, dos piezas claves de esa corriente artística en su facción (por transgresora) fílmica como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), ambas del maestro Luis Buñuel, son sus contemporáneas.

Un filme del que se ha dicho que es difícil de ver y comprender en su totalidad, incontable e imposible de traducir en palabras (Tausiet, 2016: pp. 99-114)¹⁴⁴. El argumento, que a pesar de lo dicho anteriormente intentaremos contar, ha sido también objeto de amplio debate por parte de los críticos en lo que parece ser un viaje onírico hacia el conocimiento interior de su protagonista o, incluso una profunda reflexión sobre la muerte como parte de la vida.

Como en el caso de *Häxan*, es difícil de encuadrar en un género cinematográfico concreto. De manera superficial podría etiquetarse como una película de terror, pero éste no es un terror de *sustos* o escenas desagradables y sanguinolentas, es una alegoría onírica que pone al espectador ante sus terrores más ocultos como el miedo a la propia muerte. En palabras de Dulce (2000: p. 250); «Antes que una película de miedo *Vampyr* es un poema sobre el horror, al tiempo que una fantasía sobre el movimiento cinematográfico.», en lo que coincide Pedrero Santos (2008: p.55), que la califica como «Más fantástica que terrorífica»

La inspiración del filme hunde sus raíces en un arquetipo muy querido por el Romanticismo; el arquetipo de la mujer que debilita y aniquila a los hombres aparecerá en multitud de argumentos literarios. La prehistoria del mito, según Tausiet (2016: p. 92 y sig.), podría rastrearse en la obra de Goethe *La novia de Corinto* (1797), donde ya se observa un vínculo conflictivo entre madre e hija. El arquetipo de la madre vampiro se mantuvo de alguna manera oculto hasta que Samuel Taylor Coleridge lo convirtiera en el protagonista de su poema inacabado *Christabel* (1816), la «bella cristiana», originalmente ser puro y virginal. Joseph Sheridan Le Fanu recogería el modelo de Coleridge y la homenajearía en su novela *Carmilla* (1872), texto en el que finalmente se inspiró, como siempre de manera muy libre, Dreyer para escribir el guion de la película que nos ocupa

¹⁴⁴ La propia María TAUSIET (2009) en «Ira humana e ira divina. La brujería vista por Carl Theodor Dreyer», *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, JAMES S. AMELANG Y MARÍA TAUSIET (coord.), Madrid, Abada, nos plantea una interesante interpretación del filme que nos ocupa.

Un breve resumen del filme adaptado a nuestros intereses, sería el siguiente. David Gray¹⁴⁵, supuesto cazador de misterios, llega al pequeño pueblo de Courtempierre alojándose en la «Posada del dragón volante». En la cama, nuestro protagonista se despertará por los ruidos que hace la puerta, donde la llave gira una y otra vez sin que nadie entre de manera definitiva (Ilustración 35). Finalmente entra un hombre anciano elegantemente vestido que pide una y otra vez «impedir que ella muera» y deja un extraño paquete con un mensaje no menos inquietante; «Para abrir después de mi muerte»

Asustado nuestro protagonista, sale al amanecer y extrañas sombras le dirigen a un caserón donde asiste a un onírico aquelarre de lo más interesante y evocador. En él, Gray seguirá la sombra de un soldado (Ilustración 37 e Ilustración 38), parece ser de la Gran Guerra, al que le falta una pierna y que cojea ostensiblemente con una pata de palo. Mientras, en el exterior, una sombra utiliza una pala para mover arena de un lado a otro, pero algo va mal. Es la arena la que va a la pala y no la pala a la arena. El orden está invertido. Lo invertido, lo que subvierte el orden es el Mal, lo demoniaco. El soldado, como el diablo, es cojo.

Si hablamos de los que se conoce como cojera mítica es imprescindible aludir a Ginzburg y su *Historia nocturna*, donde el italiano dedica un capítulo al tema. Viajando a través de milenios, culturas y todo el planeta, Ginzburg conecta a las figuras mitológicas de Edipo, Heracles, Aquiles o Empédocles entre otros, con la danza de la grulla china, los bailes chamánicos euroasiáticos e, incluso, con la Cenicienta. De esta manera, el italiano descubre una mitología euroasiática unitaria donde la cojera, el «desequilibrio deambulatorio» simboliza un viaje al más allá, al mundo de los muertos, al inframundo. Aquellos que tienen un deambular asimétrico tienen mayor contacto con éste y, por supuesto, el diablo es el rey de las profundidades.

Gray se sumergirá en unas estancias donde sombras bailan al son de una música mecánica. Inversión del orden, símbolos del mal y extrañas danzas conformaran este onírico y surrealista aquelarre. Persiguiendo a la sombra, se encuentra con el soldado ahora de carne y hueso, y cómo su sombra llega y se acopla a quien la proyecta.

¹⁴⁵ La primera película sonora de Dreyer se dobló al inglés, al francés y al alemán. En esta última versión David Gray es llamado Allan Gray.

Desdoblamiento del individuo, aquél que carece de sombra es el que no tiene presencia física, el que no pertenece a este mundo, el no muerto. Al igual que el vampiro, no puede tener reflejo dado que no tiene alma. Entra en la casa la bruja vampiro, Marguerite Chopin (Ilustración 36) la reina del aquelarre y ordena silencio. La música cesa, el estruendo desaparece. La vampiro se dirige a una sala donde entregará un veneno a un anciano de aspecto descuidado, sin que sepamos a quién va dirigido.

Tras presenciar la escena, David huye despavorido del lugar y llega de manera fortuita a un castillo. Allí reside el anciano que le visitó en la noche que no es otro que el castellano que reside allí con sus dos hijas Léone, mortalmente enferma (Ilustración 39), y Gisèle, que parece sufrir algún tipo de desvarío mental. David llega en el momento justo que un disparo acaba con la vida del castellano y, cumpliendo los dictados del anciano, «para abrir después de mi muerte», abre el paquete que contiene un manual contra vampiros de Paul Bonnat, *Die Seltsame Geschichte der Vampyre* (La extraña historia de los vampiros)¹⁴⁶, donde se revela a David qué le ocurre a Léone.

Léone se levantará de la cama y marchará al bosque donde la bruja vampiro, Marguerite Chopin, vuelve a morder a su víctima. David y Gisèle llegan tarde para evitarlo y trasladan el cuerpo desmadejado de la mujer al castillo. El médico de la familia es llamado para cuidar a la desdichada. David parece no apercibirse de que éste es el anciano que ha recibido el veneno de manos de la bruja. David incluso se ofrece para ayudar a Léone y el médico le indica que una transfusión de sangre sería bueno para ella. David sin dudarle se ofrece a ello y debido a la pérdida de sangre se sumerge en un difuso sueño. Mientras, un criado fiel de la familia ve el libro sobre vampiros que está leyendo David y también se sumerge en su lectura, donde descubre la historia de Marguerite Chopin, anciana rica y diabólica enterrada en el cementerio del pueblo, a la que se atribuyen numerosos episodios vampíricos.

David en su sueño se apercibe que el médico ha dejado el veneno cerca de la enferma y se despierta justo a tiempo para evitar que lo beba. Tras impedirlo, sale en pos del galeno, pero cansado se sentará en un banco en el que se queda nuevamente dormido. Su cuerpo se desdoblará y como espectro acudirá a casa del médico, donde descubrirá a Gisèle maniatada en una de las habitaciones, sin poder ayudarla. Recorriendo el resto de

¹⁴⁶ Paul BONNAT, *Die Seltsame Geschichte der Vampyre*, Leipzig, Goittlieb Faust Erben, 1770.

estancias de la casa, descubrirá un ataúd (Ilustración 40), donde se verá a sí mismo poco después de su muerte y presenciara su propia comitiva de entierro¹⁴⁷. Justo cuando ésta pasa donde ha quedado la parte física del cuerpo de David, éste vuelve en sí.

Paralelamente, el criado de la familia, informado por el libro de que Marguerite Chopin es una vampiresa marcha hacia el cementerio para acabar con ella. David se encuentra con el criado y le ayuda en la tarea de desenterrar el féretro, donde la mujer está en apariencia dormida. Tras desenterrarla le clavan una gran estaca en el corazón y el cuerpo de la bruja al momento se convierte en un esqueleto. En el momento en que la vampiresa ha sido eliminada, Léone se recupera totalmente en su cama.

El médico y el soldado cojo, avisados de la muerte de su señora por medio de una terrible visión, intentarán huir del lugar. El soldado no logrará ni salir de la casa en la que se hallaban y muere tras caer por unas escaleras. David irá corriendo a salvar a Gisèle mientras que el médico se oculta en el depósito de harina de un molino, en el que queda encerrado de manera accidental. El criado del castillo lo presencia y pone en marcha el molino, que poco a poco va enterrando el cuerpo del galeno en harina. David y Gisele vuelven por el río sanos y salvos al castillo. La vampiresa y sus secuaces han muerto.

La película se estrenaría el seis de mayo de 1932 en Berlín y en Copenhague el 27 de marzo de 1933, cosechando en ambas ocasiones dos sonoros fracasos. Ello se puede deber a varios factores; *Vampyr*, aún siendo una película sonora, guarda aún en buena parte de su metraje la estructura de una película muda (Dulce, 2000: p. 259), que ya no era del gusto de los espectadores. Como dice Pedrero Santos (2008: p. 54)

...estamos hablando de tiempos en que el cine mudo todavía nos quedaba a la vuelta de la esquina; sin ir más lejos, su anterior película, la magistral *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), lo era, y decir que la que nos ocupa es sonora no deja de ser una hipérbole

Aún en una entrevista en 1943¹⁴⁸ defendía la imagen sobre la palabra:

¹⁴⁷ Al no tener directa relación con nuestra temática dejamos este fascinante viaje onírico solamente indicado, aunque recomendamos profundizar más en él. En la bibliografía indicada sobre Dreyer hay material para ello.

El cine sonoro ha tendido a ignorar la imagen en beneficio de la palabra. En muchas películas han hablado, mejor dicho, charlado, demasiado, mientras que el ojo raramente tiene la ocasión de detenerse en un bello plano. Se diría que los cineastas han olvidado que el cine es, ante todo, un arte visual, que se dirige primordialmente al ojo, y que la imagen penetra con mucha más facilidad que la palabra en la conciencia del espectador.

Tampoco ayudó la temática oscura y sobrenatural ampliamente explotada ya por películas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919), *El Golem* (*Der Golem, Wie er in die Welt kam*, Carl Boese y Paul Wegener, 1920), o *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Henrik Galeen). Por supuesto, y hablando de vampiros, no podemos olvidarnos de *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), pero el gusto *terrorífico* de los espectadores había cambiado a la altura de 1933. En las pantallas triunfaban los productos de la Universal, protagonizados por actores míticos como Boris Karloff en filmes como *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931, James Whale) o *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932).

El cine de vampiros también iniciaría su explotación comercial con filmes como *Drácula* (1931), interpretado por el inimitable Bela Lugosi y dirigido por Tod Browning. El vampiro aterrorizaría durante décadas al espectador pero, a diferencia de la bruja, actualmente ha perdido su capacidad terrorífica, cuestión que entendemos necesita ser iluminada.

El auge del mito del vampiro se produjo con la publicación de la obra de Bram Stoker *Drácula* en 1897, cuando la Segunda Revolución Industrial encumbraba a la burguesía por encima de la aristocracia. Una aristocracia que aún produce miedo al orden burgués triunfante, un terror que se personifica en el vampiro y que saltaría de manera efectiva de las páginas del libro a las salas de cine con enorme naturalidad y éxito. Como dice Morales Lomas (2013: p. 125-127)

El vampiro asume el papel de aristócrata desclasado, caballero de otra época frente al que se va imponiendo una visión del mundo diferenciada que se construye sobre otros resortes ideológicos de los que se volverá acérrimo enemigo: el racionalismo cartesiano,

¹⁴⁸ Politiken, 2 de diciembre de 1943. Recojo la entrevista de: Carl T. Dreyer (2008), *Reflexiones sobre...* pp. 60-61

el individualismo, el abandono del aristocracismo y el espíritu medieval donde fundamentos como el honor, honradez, bondad, sencillez y no contaminación social era muy apreciado [...] El vampiro es un aristócrata, un conde, un lord, un príncipe...que vive aislado, ajeno a la sociedad. Por esta razón solo aparece a partir de medianoche, cuando los burgueses están dormidos, cuando la “otra” sociedad, el otro “statu quo” puede hacer su aparición. El vampiro es un ser ajeno al orden social reinante, un peligro que solo surge cuando éste se encuentra dormitando.

Ya en 1976, la obra de Anne Rice comienza a desnaturalizar al vampiro aristocrático y cazador por otro que tiene problemas de conciencia y remordimientos por sus acciones pasadas en *Entrevista con el vampiro*. Aún el cambio no es total, frente a este vampiro en vías de domesticación, se levanta su antiguo compañero de cacería que se niega a aceptar los nuevos valores propuestos por el primero. En 1994 la novela saltaría a las pantallas con título homónimo –dirigida por Neil Jordan- con Brad Pitt interpretando a Louis de Pointe du Lac, vampiro bueno, y Tom Cruise como Lestat de Lioncourt interpretando al malvado. De esta desnaturalización del vampiro no escapó ni la fantástica *Drácula de Bram Stoker*, dirigida en 1992 por Francis Ford Coppola, pues como muy bien se apercibe Martín (2002: p. 142) «La película de Coppola ha acercado la obra de Stoker a un público masivo, sobre todo joven, pero ha alterado su lectura al introducir una historia de amor que no figura en el original y que es la máxima atracción de la película. La pasión entre Mina y Drácula enlaza con el cuento de “La bella y la bestia”». El vampiro iniciaba su ascenso a los cielos.

Sería con otra saga de novela escrito por Stephany Meyer entre 2005 y 2008, *Crepúsculo*, donde el mito del vampiro como ser terrorífico definitivamente moriría. La saga, compuesta por los libros *Crepúsculo* (Twilight, 2005), *Luna nueva* (New Moon, 2006), *Eclipse* (Eclipse, 2007), y *Amanecer* (Breaking Dawn, 2008), daría lugar a cinco películas ya que el último libro se dividió en dos filmes. Grabadas entre 2008 y 2012, en ellas se nos presenta un vampiro, Edwar Cullen, de lo más civilizado. Cullen es, en apariencia, un adolescente plenamente integrado en el sistema que va al instituto y se enamora como cualquier quinceañero. Su familia ya no es un peligro para la sociedad, sino todo lo contrario. Ahora son ciudadanos ejemplares y totalmente integrados que luchan contra aquellos pocos vampiros que no aceptan el nuevo orden. Incluso su sed de sangre, santo y seña del vampiro, ahora es trasmutada en una suerte de vegetarianismo.

Son los vampiros del capitalismo, que de hasta un mito terrorífico ha conseguido crear un producto que canta las virtudes del mismo.

En palabras de Morales Lomas (2013: p.153):

Desde luego, Stephenie Meyer ha normalizado al vampiro, un ser desterrado y ajeno al mundo capitalista, cuya tradición medievalizante había perdido sus señas de identidad que pretendía recuperar. El vampiro se traslada a la zona del mundo donde el capitalismo ha salido finalmente triunfante y se ha rebelado como el modelo a seguir: EE.UU. La vieja Europa capitalista tan apegada al mito clásico del Drácula sanguinario, durante el siglo XX pierde su preponderancia en el mundo y, en consecuencia, el nuevo vampiro no podía ser otro que un vampiro americano, un vampiro capitalista que asume ya totalmente la lectura de una sociedad normalizada fuera de la cual no existe salida alguna. El vampiro definitivamente ha sido seducido por el capitalismo y socializado por él.

Sin embargo esto no ha ocurrido con la bruja. En los últimos años la saga de *La Bruja de Blair* ha seguido asustando a miles de espectadores de manera eficaz, al igual que *La Bruja* (Robert Eggers, 2015). Como resalta Mallavibarrena (2016: p. 272); « A partir del año 2000 la proliferación de películas sobre brujas es manifiesta y llamativa. [...], cuesta encontrar un año de este siglo en el que no se haya estrenado una película en la que aparezcan, de un modo más o menos significativo, las brujas.». Parece que el arquetipo de mujer malvada, aunque también cuenta como luego veremos con su versión *naif*, sigue funcionando para aterrorizar.

El binomio mujer y mal sigue gozando de toda su potencia y no solo en su versión mujer bruja. En 1973 el mundo del terror sufrió una revolución con el film de William Friedkin *El exorcista*. La mujer poseída, demoniaca, ha gozado desde entonces de gran predicamento en películas como *El exorcismo de Emily Rose* (The Exorcism of Emily Rose, Tom Wilkinson, 2005), *La posesión de Emma Evans* (Manuel Carballo, 2010) o *Exorcismo en Georgia* (The Haunting in Connecticut 2: Ghosts of Georgia, Tom Elkins, 2013) Mínima expresión de una lista que sería casi interminable y que demuestra que la imagen de la mujer como fuente del Mal sigue en plena vigencia.

La figura de Marguerite Chopin, la bruja vampiro, vuelve a ponernos ante una cuestión nuclear con dos vertientes como lo son maternidad y brujería, más concretamente sobre dos aspectos de esta *relación maldita*. El primero con respecto a la maternidad en sí

misma y por otro lado el convencimiento de inquisidores y pueblo en general de la brujería como un maléfico don hereditario por vía materna.

Con respecto a la maternidad, ya Christensen nos había puesto sobre aviso de ello en *Häxan* con aquella monja endemoniada que mostraba su frustración al no haber podido ser madre. Como argumenta Tausiet (2016: p. 111), *Vampyr* no hace referencia alguna a la madre de las chicas y el filme sólo cobra sentido si entendemos que la madre no es otra que la vampiresa, que hereda y traspasa su maldad a sus hijas. Maternidad y brujería es un binomio del que nadie dudaba, como dice Tausiet (1998: p. 72)

Más allá de ideologías y mentalidades, resulta indiscutible que los costos de la crianza de los hijos no corrían por cuenta del Estado, sino de las familias y, más en concreto de las madres. No es en ningún modo casual que las víctimas de las acusaciones de brujería fueran casi siempre mujeres. Así como eran ellas las encargadas de la supervivencia de los recién nacidos, también a ellas se las consideraba culpables de su fallecimiento. Toda la responsabilidad sobre las nuevas vidas se hacía recaer en el sexo femenino y, en consecuencia, todas las mujeres eran tenidas por brujas.

Y es que el infanticidio es el delito típico de las brujas sobre todo en el caso español. Como dice Campagne (2009: p. 153), «De hecho, aunque en muchas regiones del continente las brujas asesinaban a los niños, sólo en suelo ibérico parecen haber hecho del puericidio su ocupación casi excluyente». Así, en el texto de Mongastón (Henningsen, 2004: pp.129-130), podemos leer:

A los niños que son pequeños, los chupan por el sieso y su natura, apretándolos por las hijadas con las manos fuertemente, hasta que le sacan y le chupan la sangre. Y con alfileres y agujas le pican las sienas, y en lo alto de la cabeza, y por el espinazo y otras partes y miembros de sus cuerpos. Y también por allí les chupan, diciéndoles el Demonio: “Chupad y tragad eso, que es bueno para vosotros”, de que mueren los niños, o quedan enfermos por mucho tiempo. Y otras veces los matan y luego, apretándolos con las manos y mordíéndolos por la garganta hasta que se ahogan

A la luz del texto de Mongastón no es difícil establecer la relación entre bruja y vampiro que entronca con la tradición mitológica de, entre otras, las lamias, extremo que argumenta Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611:pp.512-513)

Lamias, los antiguos se persuadieron a que auia ciertas mugeres, o por menos dezir unas fantasmas de malos espíritus, que en forma y figura de mugeres muy hermosas atrañia a

si los niños y los mancebos con halagos: y últimamente los matavan y los comían. El nombre es Griego (...) por su ingluive y rabia de chupar sangre humana, y deleitarse de q se cayesse dulcemente por sus gargantas, (...) Es cosa vulgarmente concebida recibida auer en Africa entre los demas monstruos, que aquella region cria, un animal con el rostro de donzella muy hermosa, cabellos largos y rubios, el cuello y pechos de tanta perfeccion, que el pincel haria mucho en imitarlos y contrahazerlos

Según Ortiz (2009: p. 152, la bruja se erige como ejemplo en negativo de lo que realmente debe hacer una mujer. Frente a la madre dulce y buena con capacidad de reproducción se erige la vieja perversa e infértil que intentará por todos los medios la concepción de infantes o su asesinato.

¿Qué se esconde tras los asesinatos de infantes? Evidentemente tenemos que descartar que unas malvadas mujeres les chuparan por el «sieso y la natura». Tras ello se esconde una realidad tan dolorosa como lo es el infanticidio más o menos voluntario o directo practicado por unas madres que se ven incapaces de superar la sobrecarga que supone una prole excesiva. Como constata Tausiet (1998:p.73), el abandono o falta de cuidado de los niños no era casi nunca un acto deliberado. Muchas de estas muertes se producían entre la vigilia y el sueño o entre la voluntad o el olvido, pues el alcoholismo también solía ser parte de la ecuación.

Estos normalmente se producían porque las madres practicaban lo que hoy se conoce como *colecho*. La madre, dormida o en un estado de vigilia, al darse la vuelta aplastaba al bebé ahogándolo. Cuando se descubría al día siguiente, el niño estaba blanco, como si no tuviera sangre, lo que daba lugar a pensar que se la habían chupado las brujas.

Tausiet (1998: p. 74), del proceso incoado a la vecina del pueblo zaragozano de de Herreros, Pascuala García, rescata este clarificador argumento del abogado defensor de la anciana.

Una y muchas veces se ha visto a las mujeres borrachas y que se tocan del vino y que crian, ahogar las criaturas que crian, de noche en la cama, durmiendo. Porque, como están privadas de todo el sentido por el mucho vino que an bevido y duerman a suenyo suelto y sin cuydado de las criaturas [...] suelen y acostumbran, y se ha visto muchas vezes las tales [...] echarles encima a las dichas criaturas y, como sean pequeñas y tiernas, hahogarlas.

¿Cómo podía Dios permitir que el Demonio por medio de las brujas acabara con la vida de tantos infantes? Pierre de Lancre, cazador de brujas y autor del *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios* (1623: pp. 111-112) argumenta que:

Debemos entonces creer que eso que encontramos tan extraño, el que Dios permita que Satanás perjudique esta manera a los niños inocentes- lo que con los niños bautizados no podría hacer sin el permiso de Dios- y que Dios lo permita, sea para que con su muerte prematura queden preservados de varios pecados enormes que Dios tenía previsto que las circunstancias y la edad les hubiera hecho cometer, mientras que de esta forma se encuentran dichosos en el cielo, felices y con la plena seguridad de que ni el tiempo ni la malicia pervertirán su entendimiento. Otras veces Dios permite estas cosas para castigar o poner a prueba a sus padres.

En cuanto a los niños no bautizados, muy a menudo Dios permite que Satanás los mate por la misma razón, todavía con más facilidades que a los bautizados, a los que Dios ha conferido más favor, porque previendo los enormes pecados que irían a cometer si vivieran, no quiere que se granjeen una condena mayor, sin que por ello se pueda decir ni lamentarse de que Dios sea cruel o injusto, pues únicamente por el pecado original ya merecen la muerte.

Siguiendo a Tausiet (1998: pp. 76-81), la investigadora ha constatado que el mayor número de infanticidios se producía en torno al momento de la cosecha y de las semanas siguientes. Como dijo la propia Pascuala García; «...que quando hay mucho vino las broxas de las cubas ahogan las criaturas» Siguiendo con esta dolorosa realidad, los niños no sólo eran asesinados, sino que antes se producía un maltrato de golpes, pellizcos o heridas previo a la muerte, lo que se conocía como «señales o pellizcos de brujas»

El otro aspecto que une maternidad y brujería, mujer y brujería, es el hecho de que los supuestos poderes se heredan de madre a hija, al igual que Mareguerite Chopin, intenta *infectar*, veremos que esta palabra no está utilizada de manera casual, a su hija. Esta transmisión de supuestos poderes no es excluyente de ser realizada entre madre e hija, sino que se produce entre todas las mujeres ligadas por parentesco. Esta creencia que vincula a madre e hija con la brujería podemos constatarla en el *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas*, publicado en 1529 por Fray Martín de Castañega (1994: p. 27):

Capitulo X. Como se puede heredar la familiaridad del demonio.

Comunmente se dize entre los vulgares que este officio o ministerio diabólico dexan o pueden dexar unos como por herencia. Mas claro que ninguno puede ser engañado el demonio saluo por su propio consentimiento, expreso u oculto (como arriba en el capitulo de los ministros diablolicos esta declarado); porende si de la madre hereda la hija o la sobrina familiaridad diabolica, no fue sin su propio consentimiento, verdadero o interpretatiuo es: no contradecir realmente donde vee que hay sospecha de mal. Assi como vn judío o moro no creyendo en la virtud del batismo como los christianos lo reciben, realmente seria batizado y hecho christiano, de tal manera que cuando veniesse a creer en la fe no se auia de tornar a batizar; assi si alguna persona recibiesse alguna cosa de su madre o abuela o de otra persona bruja, en señal que le dexaua aquella familiaridad con el demonio, aunque no lo creyesse si con aqueulla sospecha consentiesse o no cotradixesse el mal que presumía, parece que da licencia e autoridad al demonio para que lo mesmo disponga della que solia disponer de aquella persona de quien acepto y heredo aquella herencia // (Fol. 18v)

La bruja, como el vampiro, infecta a otras personas para extender su mal. Cuando Drácula se publica en 1897, el miedo a las enfermedades infecciosas de transmisión sexual, como la sífilis, se extendía por toda la sociedad. Males que la sociedad identificaba con la mujer. Bajo la metáfora de la bruja vampiro de Dreyer, un mundo de realidad, miseria y enfermedad subyace aterrando aún más que la propia Marguerite Chopin saliendo de su tumba.



Ilustración 35. Gray, acostado en la posada, ve con miedo cómo gira el pomo.

Fuente: Blog Carmen Pinedo Herero.



Ilustración 36. Marguerite Chopin, la bruja vampiro. Fuente: Los lunes seriéfilos



Ilustración 37. La sombra del soldado. Fuente: Esculpiendo el tiempo 2.0.



Ilustración 38. La sombra llega hasta su dueño. Fuente: Esculpiendo el tiempo 2.0.



Ilustración 39. Léone yace mortalmente enferma. Fuente: redfet.net



Ilustración 40. Gray, como espectro, ve su cuerpo en un ataúd. Fuente: redfet.net

2.3.5. **Dies Irae: el renacer de Dreyer**

La llegada del cine sonoro dejó en el olvido a directores y actores, estrellas que cayeron en el más absoluto olvido o la mediocridad incapaces de adaptarse al nuevo medio¹⁴⁹. Dreyer sufriría también su propia *travesía por el desierto* durante diez años, época de la que poco se conoce del director. Exiliado laboralmente, acuciado por problemas familiares y deudas, el cineasta se sumió en crisis y depresiones nerviosas (Dulce, 2000: 297), consciente que su carrera cinematográfica muy posiblemente había terminado. Su fama como director difícil, incluso maldito, incapaz de respetar un presupuesto o plazos de entrega y quisquilloso no jugaba, ciertamente, a su favor.

Como anunciábamos más arriba, tampoco parece que comenzando la década de los cuarenta del siglo pasado, la imagen de la bruja como ser terrorífico o su realidad

¹⁴⁹ Así fue en el caso del citado Benjamin Christensen o Victor Sjöström. La redención del cine mudo llegaría, al menos el reconocimiento que se le debía, en 1950 de la mano de Billy Wilder con el filme *Sunset Boulevard*

tuvieran mucho interés para unos espectadores que para terror ya contaban con la II Guerra Mundial. En este contexto se estrenaría en 1942 *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, René Clair, 1942)¹⁵⁰ (Ilustración 41). Una comedia romántica con un leve toque de brujería y que inauguraría la versión *naif* de la bruja antes comentada. En esta película se basaría años después *Me enamoré de una bruja* (*Bell, Book and Candle*, Richard Quine, 1958) (Ilustración 42), también la exitosa serie *Embrujada*, que estuvo en antena entre 1964 y 1972, y que en 2005 fue homenajeada en la película homónima, *Bewitched*, con Nicole Kidman en el papel protagonista.

Volviendo a *Me casé con una bruja*, la historia comienza en la mítica caza de brujas acaecida en Salem. Una bella mujer llamada Jennifer es quemada por bruja junto a su padre, pero antes de morir lanza una maldición contra su acusador, Jefferson Wooley y su familia, por la que ni él ni sus descendientes tendrían un matrimonio feliz, como así ocurre. El espíritu de ambos quedará atrapado en el árbol en el que son ajusticiados. Ya en el siglo XX, padre e hija vuelven a reencarnarse gracias a un rayo que impacta en el árbol para proseguir con sus malvadas acciones y atormentar al descendiente de Jefferson Wooley, Wallace Wooley interpretado por Fredric March.

La bruja se encarna con la apariencia de la bella Veronica Lake, mito erótico de la época, que hará lo imposible para poner la vida de Wallace patas arriba. Como corresponde a una comedia romántica de enredos, la bruja terminará por enamorarse de Wallace. El espíritu de la película se resume en una de las últimas escenas, donde la sumisa bruja le trae las zapatillas a Wallace junto al fuego mientras dice; «en adelante sólo seré una esposa normal y servicial». Su padre, enfadado, quiere volver a llevarla al árbol. Además, como su corazón rebosa de amor, ha perdido cualquier poder mágico. El padre parece que cumple su promesa y la bruja se va con su padre y parece morir, pero «el amor es más fuerte que la brujería» y con un beso de amor, la bruja vuelve en sí. La última escena recoge al feliz matrimonio con una preciosa hija que juega sobre una escoba. La bruja pierde, de momento, su carácter terrorífico o como símbolo de la

¹⁵⁰ Ficha técnica: *Me casé con una bruja*. Título original: *I Married a Witch*. Año: 1942. Duración: 78 min. País: Estados Unidos. Director: René Clair. Guion: Robert Pirosh, Marc Connelly, René Clair (Novela: Thorne Smith, Norman Matson). Música: Roy Webb. Fotografía: Ted Tetzlaff (B&W). Reparto: Fredric March, Veronica Lake, Robert Benchley, Susan Hayward, Cecil Kellaway, Elizabeth Patterson. Fuente: Filaffinity.

intolerancia para encarnar las esencias de la perfecta casada. La bruja había sido domada y reutilizada por la moral imperante.

Precisamente el matrimonio con una bruja sería el argumento de la nueva película de Dreyer. El renacer del cineasta comenzó cuando en 1941 Ebbe Neergaard publicara la primera monografía dedicada al director danés. Parece ser que ello hizo que el director de producción del Comité Cinematográfico Gubernamental, Mogens Skot-Hanssen, le rescatara para realizar una de sus películas. Dreyer le presentaría un proyecto en el que llevaba trabajando tiempo: la adaptación de la obra teatral de Hans Wiers-Jenssen titulada *Anne Pedersdotter*. Skot-Hanssen no sólo apoyaría el proyecto, sino que además se ofrecería para colaborar en la redacción del guion. Dreyer sabía que se jugaba el futuro de su carrera, por lo que se plegó a las normas cinematográficas que en aquel momento imperaban.

La obra teatral de Hans Wiers-Jenssen, y por tanto el filme de Dreyer, beben del caso más famoso que tuvo lugar en Noruega y que acabó de la misma manera, con la ejecución de la «bruja» Anna Pedersdotter Absalon en 1590. Su marido, el ministro luterano Absalon Pedersdotter Beyer, era en aquel momento el erudito humanista más famoso de Noruega (Levack, 1995: pp. 263-266). Absalon y parte del clero abogaban por la total destrucción de las imágenes religiosas, pero su intento de implantar la iconoclastia se encontró con una fuerte oposición. En el caso noruego, el clero reformista fue más víctima que origen de la acusación de brujería, más exactamente sus mujeres ante la imposibilidad de atacar directamente a los ministros.

Anna sería juzgada por primera vez por un jurado civil en 1575, el mismo año en que murió su marido. Anna escaparía de este primer juicio, pero en 1590 su causa volvería a ser abierta. Sería en este segundo juicio cuando Anna sea acusada de maleficia y demonismo. Sin duda la testificación más delirante fue la que su criada realizó. Según ésta, Anna le había convertido en caballo y de esta manera habían ido volando hasta el aquelarre que se celebraba en la montaña de Lyderhorn, donde Anna junto con otras mujeres habían provocado naufragios e inundaciones entre otras maldades. El aquelarre, según la sirvienta, acabó en el momento en que un hombre vestido de blanco se presentó en medio del mismo y lo disolviera ya que Dios no lo permitía. La prueba más concluyente de su culpabilidad es que se declarara una tormenta en la ciudad de Berguer en el momento que la desdichada era ajusticiada.

Levakc (1995: p.262) califica la película como «brillante» aunque con «poco rigor histórico». Nosotros pensamos que, a pesar de la muy evidente y libre inspiración de Dreyer, la propuesta guarda un valor didáctico e histórico digno de ser analizado. El cineasta reubica *Dies Irae* (1943) en un pequeño pueblo danés y retrasa cronológicamente la acción hasta 1623. Lo sabemos porque Dreyer, en su interés por presentarnos la historia como real, vuelve a mostrarnos la documentación que tendría en cuenta un historiador. La historia comienza con Absalon Pederssön, expidiendo un documento que abriría cualquier caso incoado contra una bruja: «Y dado que la ciudadana Herlofs Marte ha sido acusada de hechicera por tres hombres honestos y respetables ordenamos que sea prendida y conducida ante la justicia. 12 de mayo de 1623 (00:01:48)».

Herlofs Marte (HM), parece ejercer algún tipo de magia o hechicería cuidando de la salud de sus vecinos. Justo antes de que se inicie su captura la vemos en su casa con una vecina (V) (00:02:49);

- (V) Date prisa, ojalá funcione
- (HM) Claro, son hierbas del suplicio
- (V) Es extraño que estas hierbas posean tanto poder
- (HM) En el mal hay poder
- (V)¿A quién vienen a buscar ahora?

Las mujeres, sorprendidas, escuchan cómo desde el exterior repican las campanas y una turba grita «La bruja a la hoguera». Marte sabe que su vida corre peligro, su fama de bruja le precede, y escapa por los campos hasta intentar refugiarse en casa del pastor Absalon Pederssön, donde espera encontrar la ayuda de su joven esposa Anne, hija de una amiga suya muerta hace tiempo.

Anne y Absalon (Ilustración 43) viven con la madre de éste, Merete (Ilustración 44) figura patriarcal y dominante que controla hasta el más mínimo detalle de lo que ocurre en su casa. Merete juzga y somete a Anne, segunda mujer de Absalon, mucho más joven que éste, y gobierna la casa con mano de hierro siendo su hijo una mera sombra a su lado. Mientras Marte corre a escondidas por los bosques intentando alcanzar la casa de Anne, ésta se prepara para la llegada de Martin, hijo de un primer matrimonio de Absalon. Martin llega a la casa precisamente cuando Anne está sola, y se encuentra con un atractivo hombre de su edad. La tensión sexual es evidente desde el primer momento.

Mientras que Absalon y Martin se reúnen en el despacho para hablar, llega herida a la casa Marte, que suplica protección a Anne (An) recordándole que su madre también estuvo acusada de bruja y que ella misma puede ser acusada de lo mismo en un futuro. (00:11:14). Volvemos a encontrar la brujería como poder que se hereda de madres a hijas, o al menos la sospecha de que es así.

- (An) ¡Estás sangrando!
- (HM) No, no es nada. Anne, tienes que ayudarme. Tienes que esconderme. Me quemarán en la hoguera si me encuentran.
- (An)¿Te han acusado de brujería?
- (HM) Si. Siempre ayudé a tu madre. A ella también la denunciaron.
- (An) ¿A mamá? Eso no es cierto. ¡No es cierto!
- (HM)¡Es cierto! Y se salvó porque tú eras su hija. Anne, no puedes enviarme a la hoguera.

Horrorizada, Anne se niega a creerla, pero se apiada de la mujer que sube al desván a ocultarse. Merete llega al salón y rápidamente, figura omnipotente y fría, nota que alguien no bienvenido se encuentra en sus dominios. Anne intenta actuar como si nada ocurriera, momento en el que llega al salón Absalon. Con todos reunidos la estancia, la turba que persigue a Marte por bruja llega a la casa y pide permiso para ver si ésta se ha ocultado en su casa, lo que produce enorme impresión en Absalon y su familia. Marte es descubierta rápidamente y dirigida a la cárcel, donde será juzgada por el propio Absalon.

El proceso contra la mujer comenzará de inmediato. Marte adopta, a diferencia de otras brujas que hemos visto, una postura altanera ante su juez y acusador. Esta no acepta auto inculparse como bruja y le recuerda a Absalon (Ab) un terrible secreto que ambos saben y es que la madre de Anne también fue acusada de bruja y salvada por Absalon para poder casarse con la bella joven. Anne, que escucha a escondidas la conversación, se entera así del terrible secreto que su marido le oculta. (00:17:00)

- (HM) Ayúdame Absalon. Sálvame de la hoguera.
- (Ab) Solo Dios puede ayudarte
- (HM) Si, tú puedes. Si quieres. Sólo te pido que hagas por mí lo mismo que hiciste por la madre de Anne, Absalon.
- (Ab) ¿A qué te refieres?

- (HM) A ella sí la salvaste.
- (Ab) No digas algo que no puedes demostrar.
- (HM) Sólo digo lo que sé. Sabes que era una bruja, pero callas.
- (Ab) ¡Estás mintiendo!
- (HM) ¡No lo dices por Anne!
- (Ab) Ven aquí. Arrodíllate.
- (HM) Por favor sálvame la vida...
- (Ab) ¡No debes rogar por tu vida! ¡Debes rogar por tu alma! Confiesa la verdad.
- (HM) ¿Qué debo confesar?
- (Ab) ¡Que eres una bruja!
- (HM) ¿Una bruja? Sé que había una, una bruja. La madre de Anne lo era, pero a ella sí la salvaste.
- (Ab) ¡Cállate!
- (HM) Tengo muchísimo miedo a la hoguera.
- (Ab) Vamos...

Como Marte no acepta ser bruja, será llevada a la cámara de tortura con la música de *Dies Irae* de fondo. (00:20:35). Laurentius, teólogo y jurista amigo de Absalon, dirige el interrogatorio. Marte no resiste en la cámara de tormento y confiesa que es bruja. Ahora los jueces pretenden que Marte delate a otras brujas, pero ante las veladas amenazas de la misma a revelar el secreto de Absalon, éste consigue que no la presionen más, aunque entre los jueces prevalece la idea que obligando más a la víctima, hubieran conseguido nuevas culpables. (00:17:00).

La escena (Ilustración 45), claramente inspirada en el óleo sobre lienzo de Rembrandt *Lección de Anatomía* (1632), comienza sólo viendo los rostros del tribunal (T) mientras que el ministro Laurentius (L) interroga a Herlofs Marte:

- (T) ¡Como grita esa vieja!
- (L) ¿Vas a confesar?
- (HM) ¡Sí! (responde ella. Voz en off)
- (T) ¡Por fin!
- (L) Bajadla de ahí. Dejadla descansar un rato.

Ahora se ve a la acusada. Medio desnuda y desmadejada sobre una mesa (Ilustración 46) que sufre un interrogatorio donde la mujer sólo puede responder lo que su acusador quiere oír aunque muy probablemente no entienda ni de lo que se le acusa.

- (L) Cuéntanos. ¿Cómo empezaste a trabajar para el diablo? ¡Habla!
¡Confiesa!. No ha tenido suficiente. Comenzad otra vez
- (HM) ¡No!
- (L) Entonces habla. ¿Dónde conociste al diablo? ¿Fue junto al poste?
- ¡(HM) Sí!
- (L)¿Te prohibió comulgar?
- (HM)¡Si!
- (L) ¿Seguiste sus enseñanzas?
- (HM) Sí
- (L)¿Renegaste de Dios y de Jesucristo?
- (HM) Sí
- (L) ¿Hiciste acaso un pacto con el diablo?
- (HM) Sí
- (L) ¿Tienes algo más que decir?
- (HM) No
- (T) Ha sido una buena confesión
- Laurentius, portavoz del tribunal intenta sonsacar aún más a la deshecha mujer.
- ¿Puede denunciar a otras?
- (HM) Sí
- (L) ¿Conoces a otras brujas?
- (HM) No
- (L) ¿Conoces a otras? Hay alguna a la que puedas denunciar?
- (HM) Está muerta
- (L) ¿Quién era?
- (HM)¿Quién era? ¿Quién era? (Mirando a Absalon)
- (L) Sí. ¿Quién era? ¡Su nombre!
- (HM) No me acuerdo. Pero ya me acordaré
- (L)¿Por qué?
- (HM) Si me envían a la muerte, seréis los siguientes.

- (L) Tus amenazas no me asustan. ¿Cómo la conociste? ¡Vamos, contesta!
- (HM) No diré más, ya he dicho bastante

Se preparan para seguir torturando a la mujer con la esperanza que siga dando más nombres. Absalon, ante el murmullo del resto del tribunal, interviene temeroso que la mujer cumpla con su amenaza de destapar el secreto de la madre de Anne; «Ya basta por ahora. Yo hablaré con ella.»

La mujer intenta de nuevo que Absalon se apiade de ella.

-(HM) Sálvame de la hoguera. Tú no me abandonarás

-(Ab) Dios mío, te ruego que esta mujer se arrepienta de sus pecados, vuelva sus ojos hacia ti y salve su alma antes de morir. Amen. Ten valor, sé fuerte. ¡Lléváosla!

La supuesta bruja no ha denunciado a nadie, como sí lo hizo María la Costurera en Häxan, lo que hace que el resto del tribunal se extrañe y pregunten a Absalon;

- (T) ¿No ha denunciado a nadie?
- (Ab) No
- (T) Quizá si la hubiéramos interrogado habría hablado...
- (Ab) Todo se nos revela cuando Dios cree que ha llegado la hora.

Cuando se reintrodujo en el sistema legal de la Europa occidental la tortura, (Levack, 1995: pp. 116-117) con una aplicación que superaba en mucho los límites legalmente establecidos, se ponían las bases y desarrollo de la caza de brujas a nivel europeo. La aplicación incontrolada de la tortura trajo, además, un incremento de las posibilidades de declarar a alguien culpable de brujería sin apenas tener pruebas de ello, lo que hacía casi imposible eludir el castigo. El último efecto de la aplicación de la tortura indiscriminada es que estableció la idea de una conspiración internacional de brujas. Como hemos visto en el filme, a los acusados se les invitaba a declarar si tenían cómplices, lo que, caso de producirse, creaba una falsa sensación entre los acusadores de que existía un grupo muy numeroso de enemigos del orden.

La dinámica expuesta en la película de la supuesta bruja que confiesa todo aquello que los acusadores le sugieren es algo que podemos rastrear una y otra vez en las fuentes. Así lo podemos ver en el caso incoado de María Cébreira en 1642 y que Lisón Tolosana

(2004: p. 35) clarifica de manera ejemplar. La confesión que hizo sería perfectamente extrapolable a nuestra bruja cinematográfica.

También María Cébreira confesó en la tortura ser bruja y hechicera. Tener pacto con el demonio, etc. Pasa al Santo Oficio y declara ignorar por qué estaba allí, excepto que el escribano Corneira le había dicho que la prendían por «meiga», «pero que ella no lo era». Niega, pues, la confesión primera ante el escribano civil. El comisario encuentra, por tanto, [...] ante la afirmación y su negación. La práctica inquisitorial se pone en acción: con palabras graves amonestan seriamente a la acusada a que diga la verdad. La respuesta estándar esta conminación es negar lo sustancial confesado en el tormento, pero afirmando algo menor, ciertas prácticas curanderiles, por ejemplo. La Cébreira, amonestada, se explica así: soy meiga. «Y preguntada dijese cómo lo era y qué había hecho, dijo que el escribano y el juez de Corneria le habían dicho dijese que había muerto tres criaturas...y ella lo había dicho por miedo de los tormentos que le habían dado...y que en lo que ella había sido meiga fuera cuando, a diferentes personas, haciendo emplastos y conocimientos de hierbas...se los ponía diciendo el padrenuestro, pero que nunca viera el diablo, ni le llamara, ni hiciera otra cosa. Y esa es la verdad»

Muchos creían en la tortura como única manera de llegar a la verdad, pero sabemos que aquello que recogían los escribanos en la cámara de tortura en numerosas ocasiones no era exactamente lo que los reos decían. Tampoco se recogía de manera fidedigna los diálogos del inquisidor con el reo. Así se desprende del Memorial cuarto del inquisidor Salazar, fechado en Logroño a tres de octubre de 1613, con respecto a los brujos de Zugarramurdi¹⁵¹;

En los procesos tampoco se escribían muchas cosas substanciales que –dentro y fuera del tribunal- pasaron con los reos...reduciéndolos a lo que de las alteraciones y réplicas quedaba por resolución final de cada punto, callando así otras contradicciones y desatinos que les pudieran detraer el poco crédito de lo demás [...] Ni tampoco se escribían las continuas y aseguradas promesas con que certificábamos a cada uno de los negativos que en confesando serían sueltos y libres. Ni las comunicaciones y careaciones que tenían permitidas o disimuladas en el tribunal para venir a confesar o añadir lo que de su delito o cómplices nos faltaba saber. Y aún algunas veces en la sala

¹⁵¹ Para ello utilizamos la transcripción que Gustav HENNINGSEN (2010), ofrece en *El abogado de las brujas...*p- 406

se omitían expresas revocaciones de los confesados, esperando la reducción de el [sic] que las hacía, por los dichos medios que no escribíamos.

Estas prácticas no eran, ni mucho menos, privativas de España, ya que como observa Levack (1995: p. 115) ocurría a nivel europeo;

Así como los límites de duración y severidad de la tortura se ampliaron o ignoraron por completo, así también las reglas relativas a las confesiones falsas fueron modificadas o abandonadas de manera gradual. Los interrogatorios capciosos se convirtieron en algo rutinario en casos de brujería, viéndose estimulados por la publicación de series de preguntas que de debían plantear a las brujas. Eran pocos los esfuerzos realizados para verificar los detalles de la confesión y, cuando un acusado se retractaba de una confesión hecha bajo la tortura, los jueces permitían una segunda e incluso una tercera o cuarta aplicación de tormento, violando así la regla contra la reiteración. [...] A algunas brujas no se les concedía siquiera la posibilidad de retractarse, mientras que otras que se retractaban eran ejecutadas en cualquier caso, de acuerdo a lo prescrito para los herejes contumaces.

Anne se aleja del horror de la tortura de aquella que sabe inocente con largos paseos por unos paradisiacos bosques con Martin, parecen Eva y Adán en un paraíso exento de maldad y muerte, pero se cruzan con la carreta que lleva la madera que se utilizará para quemar a Marte. Es un paraíso ficticio donde Anne, en el papel de Eva, llevará a Martin hacia el pecado. Mientras, su marido, posiblemente presa del remordimiento, visita a Marte en el calabozo para prepararla a morir. La mujer, lejos de arrugarse, se muestra altiva y acorrala a su juez al que le dice que poco teme a cielo o infierno y sí al dolor físico de morir en la hoguera. Cuando entiende que Absalon nunca le salvará, le echa de su lado maldiciendo a su esposa, que muy posiblemente tendrá su mismo final. (00:28:24)

- (HM) ¡Me has abandonado a mi suerte!
- (Ab) ¡No!, no te he abandonado Herlofs. He pensado en ti durante estos días, en cómo ayudarte para que estés siempre cerca de Dios y que él te perdone.
- ¡(HM) No! Basta de palabrería. No tengo miedo del miedo o del infierno, sólo temo a morir. Yo salvé a Anne, pero tú me abandonaste.
- (Ab)¡No! Marte
- (HM) Pero aún no es tarde. Anne debe sufrir como yo estoy sufriendo.

- (Ab) Cállate.
- (HM) Si me enviáis a la hoguera, ella acabará igual.
- (Ab) ¡Cállate!
- (HM) ¡Si me queman! ¡Si me queman! ¡No quiero que me quemen! ¡No quiero!

Marte será ajusticiada frente a la casa de Absalon, donde Anne observa horrorizada los preparativos. El paralelismo entre el destino de ambas mujeres es obvio. Marte no se vendrá abajo y llamará a Absalon ya atada a la estaca para intentar escapar de su cruel destino, vuelve a amenazar a Absalon, que insensible a sus ruegos, ordena que la manden a las llamas. Marte, rebelde hasta el final, morirá gritando «hipócrita» a Absalon, sus gritos retumban en la plaza y en los oídos de Anne (Ilustración 47). Mientras, unos angelicales niños, cantan Dies Irae.

La sombra de Marte es alargada, y en la noche Absalon, presa del remordimiento y la culpa, se entrega a la oración. Merete, que algo intuye, intenta que su hijo hable con ella. Casi se diría que lo que pretende es una confesión, pues la figura de Merete se convierte en el juez que juzga al inquisidor. La enorme autoridad de Merete, que de pie arrincona a Absalon, contrasta con el otrora duro juez que parece hacerse pequeño por momentos en su silla. Merete (M) aprovecha esta evidente superioridad para empezar a minar la figura de Anne con sus sospechas de mujer maldita, que obligará a Absalon a elegir en algún momento entre ella y Dios. Comienza la conversación Absalon preguntando a su madre;

- (Ab) ¿Querías algo?
- (M) Sí. Hay algo que te preocupa. ¿Qué te ocurre? Díselo a tu madre
- (Ab) Madre, he pecado. He pecado contra Dios. He mentado.
- (M) ¿Cómo? A mí puedes decírmelo. Soy tu madre, ¿no?
- (Ab) Sí, pero es una batalla que tengo que librar solo.
- (M) Desde el día que prendieron a Herlofs Marte ya no eres el mismo, actúas de forma extraña. ¿Por qué? ¿Denunció a alguien y tú no dijiste nada?
- (Ab) No, no denunció a nadie vivo.

- (M) ¿Vivo? ¿Ninguna persona viva? ¿Has mirado alguna vez a Anne a los ojos? ¿Te has dado cuenta cómo arden sus ojos? Me recuerda a su madre. Sus ojos ardían igual.
- (Ab) Por qué me dices todo eso?
- (M) Puede que llegue un día en que tengas que elegir.
- (Ab) ¿Elegir?
- (M) Entre Dios y Anne
- (Ab) Dices eso porque odias a Anne.
- (M) No, digo eso porque te quiero hijo mío.

Absalon, en otro vano intento por limpiar su conciencia, le contará a Anne toda la verdad sobre su madre y como consiguió casarse con ella. Anne no duda en reprocharle que nunca se preocupara por saber si ella le quería o no, lo cual deja a Absalon perplejo. Anne, aún así intenta, ser querida por Absalon que la rechaza. Es en ése momento cuando Anne se preocupa por saber si su madre tenía poderes extraños. La idea de matar a Absalon comienza a abrirse camino. (00:40:57)

- (Ab) Anne. Tú y yo tenemos que hablar algo concerniente a tu madre.
- (An) ¿Mi madre? ¿Mi madre era una...?
- (Ab)¿Lo sabes?
- (An) Sí, ¿pero es cierto?
- (Ab) Ella confesó
- (An)¿Qué confesó?
- (Ab) Que tenía poderes sobrenaturales.
- (An)¿Poderes?
- (Ab) Sí, tenía el poder de llamar a los vivos y también a los muertos. Y si deseaba la muerte de alguien, esa persona moría.
- (An)¿Es verdad que la salvaste para tenerme a mí?
- (Ab)¿Acaso me juzgas por eso?
- (An)¿Por haberte portado bien con mi madre? No...
- (Ab) ¿Pero?
- (An)¿Te has portado bien conmigo?
- (Ab) ¿Es que acaso no he sido un buen marido?
- (An) Sí, ¿pero me preguntaste si yo también te quería?
- (Ab) Eras tan joven, una niña.

- (An) Sí, ¿pero sabes si te quería?
- (Ab) Es extraño, nunca había pensado en ello..
- (An) No, puede que no...
- (Ab) Anne...
- (An) Absalon. Abrázame, tómame. Tómame y hazme feliz.
- (Ab) No, no Anne...Me voy a mi habitación, tengo que decirle muchas cosas a Dios. Buenas noches Anne. Mírame a los ojos, tienes unos ojos maravillosos, tan inocentes y cándidos, puros, serenos. Buenas noches.
- (An) ¡Absalon!. ¿Es cierto lo de mi madre? ¿Podía llamar a los vivos y a los muertos para que acudieran a ella? (...)
- (Ab) ¿Por qué me preguntas eso?
- (An) Creo que es muy extraño, eso que tenía mi madre. Es extraño que un ser humano tenga ése poder.

Cuando Absalon abandona la habitación, Anne apaga la vela antes de irse a acostar. Su rostro queda en penumbra. Parece que se nos da a entender que Anne acaricia la idea de tener los mismos poderes de su madre al quedar su rostro en la oscuridad.

Anne se refugia en los brazos de Martin (Ma). Es interesante hacer notar cómo Martin vuelve a referirse a los ojos de Anne; (00:46:30)

- (Ma) Tus ojos son...
- (An) ¿Cómo? ¿Puros y serenos? ¿Inocentes y cándidos?
- (Ma) No, profundos y enigmáticos. Pero yo puedo ver en su fondo.
- (An) ¿Y qué ves?
- (Ma) Una llama, que vibra y tiembla.
- (An) Está encendida por ti

Ambos huyen en la noche de nuevo al bosque, donde en una más que sugerente imagen, Anne da de beber a Martin de un manantial para, posteriormente, entregarse al amor. Anne ha dejado de ser la mujer quieta, obediente, abnegada de antaño. Ahora se siente fuerte y poderosa y no duda en mostrar su alegría. Los retos a su suegra serán constantes la guerra entre ambas mujeres es ahora patente y total.

Absalon, ajeno a todo, se muestra agradablemente sorprendido por el alegre cambio de su mujer, que ahora se ve vital, alegre, sugerente. Sin que Absalon lo sepa, Anne se ha

convertido en una mujer que quiere escribir su propio destino junto al hombre que ama, que no es otro que su hijo. Sin apercibirse de nada, permite encantado los paseos al bosque de los amantes, mientras él se queda en casa observando de manera triste el bordado que su mujer está haciendo y que muestra una escena donde se representa a una joven mujer con un niño de la mano. Posible un indicio de las ganas de Anne por ser madre, algo que Absalon no puede proporcionarle.

Mientras que Anne y Martin disfrutan de su paseo nocturno, Martin muestra sus remordimientos ante un amor evidentemente instalado en el pecado y opina que a lo mejor sería correcto alejarse de ella. Anne pone en marcha todos sus mecanismos de seducción para alejar esos pensamientos de Martin, que incluso piensa en el suicidio de ambos para expiar sus pecados, pero Anne consigue que Martin se olvide de todo y vuelva a besarla.

Absalon es sacado de sus pensamientos en torno al bordado al recibir el aviso que su amigo Laurentius se está muriendo. Cuando llega al lecho del moribundo, éste cree que su desgracia tiene como origen la maldición que Marte les lanzó antes de morir.

- (L) Herlofs Marte no me ha olvidado.
- (Ab) ¿Qué quieres decir?
- (L) Prometió matarme.
- (Ab) Recibió el castigo que merecía.
- (L) Sí, seguramente

Absalon estará a su lado mientras el otrora engreído juez entrega su alma, lo que ocurrirá ya entrada la noche. Absalon regresará a su casa en medio de una gran tempestad de viento. Merete teme por su hijo y espera de manera tensa junto con su nieto y su nuera. Martin quiere salir a buscar a su padre, pero Anne le convence de la inutilidad de ello al no saber la ruta que su padre seguirá. Merete empieza a comprender que la relación entre ambos no es la debida y sufre por su hijo en la tempestad. Parece que Anne quiere que nadie salga a ayudar a su marido y, una vez que Merete se ha retirado a dormir, seduce a Martin que se queda a sus pies mientras su padre lucha por volver a casa entre presagios de muerte inminente. Éste, totalmente agotado y débil, alcanza por fin la casa y es recibido por los amantes con excesivas muestras de alegría y cierta cautela ante un amor que ya les es difícil de ocultar.

Absalon quiere, a pesar del agotamiento, hablar a solas con su esposa para confesarle que siente muy próxima la muerte y preguntarle si ella en algún momento le ha deseado algún mal. La respuesta de Anne es de una mujer llena de vida que no aceptará ya vivir en la cárcel de aquel anciano que nunca miró por su felicidad (Ilustración 48) Aunque Absalon admite no haber pensado en la felicidad de su esposa, a Anne ya no le valen excusas y busca su libertad. La joven, de manera muy vehemente le dice que efectivamente ha soñado con su muerte y le revela la relación que tiene con su hijo. (01:15:36)

- (Ab) De repente, en los campos, he notado como si la muerte cogiera mi mano. No oía nada, no veía nada. Pero en el fondo de mi alma sentía que mi muerte estaba tan cerca...
- (An) No deberías pensar tanto en la muerte.
- (Ab) Tienes razón Anne. Pero no puedo dejar de pensar en ello. Mi muerte ya está decidida.
- (An) ¿Quién podría desear tu muerte?
- (Ab) Si, ¿quién podría? Anne, ¿alguna vez has deseado que yo muera?
- (An) ¿Yo, por qué lo dices?
- (Ab) En primer lugar porque cometí una gran injusticia contigo. No te pregunté si querías ser mía. Te robé, te robé la juventud. Es una injusticia que nunca seré capaz de reparar.
- (An) Sí, es cierto. Me robaste la juventud, me robaste la felicidad. Soñaba con un hombre al que poder amar. Soñaba con un niño, un niño al que poder tener en mis brazos. Ni siquiera has sido capaz de darme eso. ¿Me preguntas si alguna vez he deseado tu muerte? Sí, la he deseado cientos de veces. La deseaba cuando estabas cerca de mí y la he deseado cuando estabas lejos. Pero la deseo mucho más desde que Martin y yo...
- (Ab) ¡Martin y tú!
- (An) Sí, Martin y yo. Ahora ya lo sabes. Por eso es por lo que deseo tu muerte. ¡Tu muerte!
- (Ab) ¡Martin! ¡Martin!

Volvemos a encontrar la maternidad, en cualquiera de sus vertientes, vinculada a la brujería. La falta del hijo, la búsqueda de amor y la afirmación de la mujer en su individualidad son las “culpas”, que llevarán a Anne a ser acusada de bruja.

Cumplíendose los negros augurios de Absalon, muere de un fulminante ataque al corazón, ya que no puede soportar la verdad. El grito de Anne al ver a su marido caer despertará a toda la casa, y la primera en llegar será su madre, que tras comprobar con infinita amargura que su hijo está muerto, se levanta retadora mirando a Anne, a la que hace responsable de inmediato de su muerte.

Martin, abrumado por la culpa, se aleja de Anne en el bosque mientras Merete vela el cadáver de su hijo. Cuando la sustituye su nieto, es el momento en que Anne aprovecha para acercarse a su amado para atraerle de nuevo hacia sí. Cuando Anne se arrodilla ante el féretro de su marido y jura no tener nada que ver con la muerte del mismo, Martin vuelve a su lado y promete defenderla de cualquier acusación, pero la duda razonable se ha establecido en el joven:

- (Ma) Anne, deberíamos arrodillarnos y pedirle perdón.
- (An) No tengo por qué pedirle perdón por nada. Pero estoy segura que nos habría perdonado.
- (Ma) Ahora está frente a Dios, acusándonos.
- (An) No, Martin. Está rogando por nosotros. Porque ve cómo sufrimos.
- (Ma) Recuerda lo que dijiste. Si él muriera. ¿Deseabas su muerte?
- (An) Sólo era un pensamiento.
- (Ma) ¡Tú deseabas su muerte! La deseabas tanto que ahora está muerto
- (An) Martin!
- (Ma) ¿Tenías poder para matarle? Contéstame.
- (An) ¿Es que quieres que vaya a la hoguera?
- (Ma) ¿Tenías poder para provocar su muerte? ¡Contesta!
- (An) Piensa en ti mismo. Martin, yo te quiero. Te quiero ése es mi único crimen.
- (Ma) Querías que muriera.
- (An) No me hagas perder la razón. Martin, tienes que creerme. Yo no soy la causa de su muerte.
- (Ma) Ven aquí, dilo junto a su ataúd.
- (An) Martin, yo no soy la causa de su muerte. Me crees ahora?
- (Ma) Sí.

Se multiplican en el guión ñas alusiones a los ojos de Anne, esos ojos que nos han estado acechando durante toda la película, toman sentido a la luz de las sospechas de Martin. ¿Cómo podía haber matado Anne a su marido? Por medio de la mirada fascinante u *oculus fascinans*, conocido por el pueblo como mal de ojo o aojamiento. Toda la sociedad en su conjunto creía en esta realidad; Fray Martín de Castañega (1529. ed.1994. pp. 34-36), dedica un capítulo de su *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas*, que titula «Que el aojar es cosa natural y no hechizería», donde vincula la ponzoña con el periodo de la mujer y, de nuevo, con la vejez y maldad inherente a la misma.

Y esta inficion y ponzoña tienen unas mas que otras, y en especial las viejas que han dexado de purgar sus flores a sus tiempos por la naturaleza ordenados, porque entonces purgan mas por los ojos y de peor compexion por razon de la edad, y assi la vista de las semejantes es mas peligrosa y por eso deuerian de tener este aviso: que nunca mirassen ahito e de cerca a los ojos de los niños tiernos [...]Ni se piense que esta enfermedad procede de algunas bruxas o que es cosa de hechizería, porque cosa natural es que puede proceder de qualquiera persona mal dispuesta o de tal manera acomplecionada aunque es verdad como digo, que se puede acrecentar y encenderla malicia de la ponzoña con la malicia del coraçon con que la criatura podrían mirar; y esto procedería de alguna persona maliciosa o bruxa o hechizera que (como está dicho) dessean hazer mal a las criaturas inocentes de seruir al demonio su señor según parece en el capítulo de los sacrificios arriba puestos.

Pedro Ciruelo en su *Reprobación de las supersticiones* (1628. Ed, 2005: pp. 86-89), seguía al pié de la letra los dictados de Castañega en su capítulo quinto titulado «De los aojamientos y de otros maleficios» al opinar que:

En el caso de los aojadores hay que notar, por qué dañar a una persona a otra con la vista de los ojos puede ser de dos maneras; la una es por curso natural: la otra por hechicerías de maleficios diabólicos. En cuanto a la primera, decimos que es verdad que algunos hombres o mujeres dolientes y mal sanos, pueden y suelen algunas veces inficionar a otros y dañarlos en la salud con la vista y con el aliento de la boca. Mas esto comúnmente acaesce en los niños tiernecicos y en algunos mayores de flaca complexión y delicados, que fácilmente los penetra la infición si de cerca los miran y hablan las personas dolientes inficionadas.

Siguiendo con su teoría de la infección, Ciruelo vincula el mal de ojo con la peste y la mujer anciana como Castañega;

Y esta dolencia no solamente los ha dañado por la vista y ojo, más aún y mucho más por el aliento de la boca y narices, y por el sudor o vapor o vaho que sale de todo el cuerpo de aquella persona inficionada; así como es un leproso o buboso, una mujer sangrienta de su costumbre, alguna vieja de mala complexión, y de otras muchas maneras.

Al entierro de Absalon, junto con su familia, acuden además los clérigos que condenaron a Marte. A un lado del féretro se sitúan Martin y Anne, mientras que una Merete hierática lo hace sola en el otro extremo. Martin pronuncia su discurso laudatorio a la figura de su padre a la vez que exculpa a Anne de cualquier responsabilidad en su fallecimiento. Cuando Martin aún no ha acabado su discurso, Metete se levanta y de una manera implacable, con extremada dureza, acusa a Anne no sólo de haber contado con ayuda de Satanás para matar a su hijo, sino también para seducir y tentar a su nieto. (01:31:43)-(Ilustración 49)

- (M) ¡Un momento! Ahora me toca hablar a mí. Si su hijo no dice la verdad, tendrá que hacerlo su madre. Mi hijo fue asesinado cruelmente y la persona que le mató está ahí. Reclamo una vida por otra. Ojo por ojo, diente por diente.
- (Ma) No la crean, yo respondo por la esposa. No es la culpable.
- (M) Yo sólo he dicho la verdad.
- (Ma) ¿Creen que no vengaría a mi padre si supiera que...?
- (M) No! No lo harás. Porque tú también estás bajo su poder. Ella también te ha hechizado ayudada por el mal. Con la ayuda del diablo mató a su marido. La denuncio por brujería. Que lo niegue si se atreve

La sombra de la duda se instala de nuevo en el corazón de Martin que se aleja poco a poco de Anne hacia su abuela, que le coge del brazo. Los jueces exigen que la joven se defienda; «Acabas de oír la acusación. Para que la verdad pueda abrirse camino he decidido que pongas tu mano sobre el difunto para jures ante él y ante Dios. ¿Estás dispuesta a someterte a esta prueba?»

Anne, vestida de con un manto blanco de pureza, decide que sin el amor de Martin la vidano merece la pena y se inmolará de manera consciente en las llamas de intolerancia. Prefiere la muerte liberadora que la vida en esclavitud. Poniendo la mano sobre el féretro

y mirando al cielo, Anne dice; «Absalon. Yo soy, soy testigo, yo, soy, testigo. Al final tienes tu venganza. Yo te asesiné con la ayuda de Satán, con la ayuda del mal. Yo seduje a tu hijo con la ayuda de Satán. Él me ayudó. Ahora ya lo sabes. Ahora ya lo sabes. Te veo a través de mis lágrimas, pero nadie viene a secármelas» Al contrario que en *Me casé con una bruja*, el amor no fue más fuerte que la brujería.

Estrenada el 13 de noviembre de 1943 en Copenhage, la película cosechó otro sonoro fracaso comercial. *Dies Irae* no sería ni valorada por la crítica ni entendida por el público, muy posiblemente, por el contexto bélico que la rodeaba y que exigía otro tipo de narrativa acorde a los tiempos.

2.3.6. Las brujas de Dreyer

Analizando las películas de Dreyer, podemos ver cómo éste nos ha mostrado que el arquetipo de bruja no existe. Una joven esposa, una pobre anciana, una amante y cristianísima hija e incluso una santa pueden ser tomadas por brujas, la única condición para ello es ser mujer. De igual manera lo ha mostrado la historiografía, a la que le es muy difícil establecer un arquetipo, un modelo de bruja. Lisón Tolosana (1987: p. 51), comienza su análisis de la bruja de la siguiente manera;

¿Qué aprisiona esta insegura palabra? Todo un universo simbólico caracterizado por sutil permanencia y variación. El término opera como forma simbólica, lo que equivale a decir que es, simultáneamente, evocador, flexible y ambiguo, universal y particular, específico y local, pero también anulador de tiempo y espacio, diáfano y tenebroso, prepotente y a la vez inútil y confuso. Es lo que en alemán se designa como Sinnzusammenhang, esto es, un significado muy fértil y complejo, polivalente, cuyos componentes conceptuales emotivos y experienciales iluminan, oscurecen y desconciertan.

La semántica en torno a la bruja tampoco parece que sea de gran ayuda (Lisón Tolosana, 1995: p.

La estructura semántica de *bruxa* encubre, como todo lo temido, fascinante y misterioso, múltiples estratos o sucesivas capas de significado. He apuntado ya varios niveles diferenciales de la palabra, pero ésta no queda, ni mucho menos, agotada con ellos en su riqueza simbólica. *Bruxa* es esencialmente poiesis, evocación, creación y provocación, instrumento especulativo que además de retener lo arcaico reproduce e innova cada vez que se pronuncia. Cuando parece que hemos aprisionado y señoreado

plenamente su lenguaje significativo nos dice fríamente desde su interioridad: «soy otro». En realidad oculta más que revela; lo muy complejo no se puede simplificar. [...]

Y es que el término *bruja* es sólo una manera de referirse a estas mujeres, que pueden ser llamadas indistintamente, y según el contexto, sabia, santa, meiga, xorgiña, curandera, remendeira e, incluso, santa. Dreyer, en su cruzada contra la intolerancia, ha limitado a la bruja a una mujer pasiva víctima de la crueldad de los hombres y aquí radica, posiblemente, una de las críticas que se puede plantear al trabajo del cineasta como historiador.

Solo al inicio de *Dies Irae* (1943) Dreyer nos muestra muy brevemente a la «bruja», a la que también y sin distinguir llama «hechicera», como agente activo. Cuando Herloffs Marte está atendiendo a su vecina a la que le ofrece unas hierbas, parece que para curarla. Marte se retrata lejos de la imagen de la mujer satánica, de la «bruja», acercándose más a la de la hechicera y curandera. Dicho papel lo ejercieron realmente muchas mujeres en una Europa donde el acceso a los médicos era casi imposible en el ámbito rural para cualquiera y muy difícil en el ámbito urbano dados sus altos honorarios. Además, la confianza en el médico y su pericia fue, durante siglos, escasa entre la población rural. Este choque cultural era evidente aún en algunas zonas rurales de la España de mediados del siglo pasado como ha constatado Lisón Tolosana (1987: pp.90-92), donde el médico era llamado cuando la muerte del enfermo era inminente y sólo por razones prácticas como relataba un testigo; «Cuando uno está grave todos llamamos al médico, porque si no, después, para el certificado de defunción hay que tener muchos bailes». Es más, esperaban del médico una atención y procedimiento de consulta similar a la que les brindaba la bruja, meiga o santa, intentando que el médico adivinara la enfermedad del enfermo como hacían las mujeres.

Y es que las funciones de la supuesta bruja han sido muchas y variadas como refleja Lisón Tolosana (1987: p. 169); «La bruja es médico, veterinario, procurador, sacerdote, psiquiatra, vecina, amiga; comunica existencialmente con sus clientes porque hablan la misma lengua cultural y éstos acuden y confían en ella porque, después de todo, no es sino la imagen o proyección simbólica de sus temores, necesidades y zozobras, porque, en una palabra, la bruja es su propia comunal creación.»

Puede ser que este interés de Dreyer por mostrar a mujeres sin ningún tipo de poder, ya sea social o supuestamente mágico, fuese una toma de postura en contra de la visión

imperante de la brujería, que como ya hemos relatado, era la de la historiadora Margaret Murray. Frente al supuesto culto de fertilidad precristiano, Dreyer nos muestra a la bruja como una mujer aplastada por la intolerancia de los hombres poderosos.

Dreyer, como después hizo Bertrand Russell¹⁵², reflexionó sobre el mal y sus representaciones en *Las páginas del libro de Satán* apoyándose en el arquetipo del Diablo, pero no indagó en el discurso de los acusadores. Realmente esto tampoco lo hemos hecho los historiadores hasta que en fechas recientes Stuart Clark (1999) no llamara la atención al respecto y abogara por una rama de estudio de la Demonología independiente de la brujería.

El cineasta, y con él los historiadores, nos hemos centrado durante décadas en la figura de la bruja y no en la de sus perseguidores. Dreyer, rico en matices a la hora de mostrarnos sus heroínas femeninas, utiliza un trazo grueso a la hora de hacerlo con los acusadores. Son el Mal en mayúsculas. Intolerantes, irracionales, sanguinarios, lujuriosos y crueles. No distingue entre justicia eclesiástica, civil o inquisitorial pues al fin y a la postre, para él son todas iguales. En su defensa diremos que cuando rodó las películas, nadie lo hacía.

Dreyer parece que adopta la línea racionalista y anticlerical que ya vimos en *Häxan* y con ello oponía, como casi toda la historiografía académica de la época, su visión a la imperante de Murray. Debemos reconocer, en cualquier caso, que el fin último de Dreyer no era el estudio de la brujería, si no el de la reflexión sobre la intolerancia a lo largo de la historia. El arquetipo de la bruja le pareció, y sin lugar a dudas lo es, una figura en torno a la cual pudo articular su discurso.

¹⁵² Jeffrey BURTON RUSSEL indagaría en varios volúmenes sobre el mal y su representación en la figura del Diablo. Al ya citado *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995, debemos de unir, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995 y *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Posteriormente haría un compendio de todos ellos en el volumen titulado *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*, Cornell University Press, 1988



**Ilustración 41. Veronica Lake y Fredric March, pareja protagonista de "Me casé con una bruja" (1942).
Fuente: Mercado Libre.**



**Ilustración 42. James Stewart y Kim Novac, protagonistas de
"Me enamoré de una bruja" (1958). Fuente: No sólo macguffins**



Ilustración 43. Absalon y su esposa Anne. Fuente; Youtube.



Ilustración 44. La dominante Merete y su nieto Martin. Fuente: Pinceladas de cine.



Ilustración 45. Tribunal que juzga a Marte. Fuente: El hombre martillo.



Ilustración 46. Marte frente a su acusador, Laurentius. Fuente: Carl T. Dreyer



Ilustración 47. La bruja grita desesperada cuando es levantada para lanzarla a la hoguera. Terror fantástico.



Ilustración 48. Anne es ahora una mujer libre que se enfrenta a su marido. Fuente: Jour de Colere



Ilustración 49. Merete acusa a Anne junto al féretro de su hijo. Fuente: Revista Gurb

Capítulo III. La bruja que vino de América. De Miller a Robert Eggers

En 1996 llegaba a las pantallas el filme *El Crisol* (The Crucible), bajo la dirección de Nicholas Hytner y con guion de Arthur Miller, autor de la obra teatral homónima que se estrenó en 1953. Por ello, para situar debidamente la película en su contexto histórico, debemos retrotraernos al momento en que se escribió la obra teatral en la que se basa para indagar en las razones que llevaron al norteamericano a concebir su texto. Posteriormente deberemos indagar en las razones que llevaron a Miller, más de cuarenta años después, a adaptar el texto de su obra para el cine, medio del que durante mucho tiempo receló.

3.1. El crisol (1996), de Miller y Hytner

3.1.1. El camino hacia la Caza de Brujas del Maccarthysmo

La foto de Yalta, febrero de 1945, anunciaba el mundo bipolarizado en que el que se desarrollaría gran parte de la historia del siglo pasado. La Guerra Fría entre los dos gigantes mundiales – EEUU y la URSS- no tendría sólo consecuencias políticas o militares, además pondría a prueba las libertades individuales en países como Estados Unidos. Este país olvidó rápidamente al nazismo como enemigo y el terror rojo se extendió por el país, como recordaba Arthur Miller en 1999(2001: p. 309)

Sólo tres o cuatro años antes, los espectadores estadounidenses que veían un noticiario, o, por ejemplo, a un soldado ruso o incluso a Stalin saludando al Ejército Rojo, habrían aplaudido, pues ese ejército había soportado lo más arduo del ataque nazi, y la mayoría de los ciudadanos eran conscientes de ello. Ahora lo habrían contemplado con terror o por lo menos con asombro, pues los rusos se habían convertido en los enemigos de la humanidad, una amenaza para todo cuanto era bueno. En cambio, los alemanes, con una rapidez asombrosa, se estaban volviendo buenos. ¿Y cómo asimilar, por ejemplo, el hecho de que las autoridades estadounidenses empezaran a eliminar de los libros de texto de Alemania toda mención a la década hitleriana?

Siguiendo a Miller (ibid, p. 306), el punto de partida de la paranoia comunista en Estados Unidos fue la instauración de la República Popular China en octubre de 1949;

«¡Quién perdió China!» se convirtió de inmediato en mantra del Partido Republicano. ¿Quiénes eran los traidores ocultos en el interior de las Administraciones demócratas que se remontaban a Roosevelt y que habían traicionado a nuestro chino favorito, Chiang Kai-shek? [...] Tenía que haber traidores izquierdistas en el gobierno, pues, de lo contrario, ¿cómo podían los chinos, que, como todo el mundo sabía, amaban a los estadounidenses más que nadie, haberse vuelto contra el proestadounidense Chiang Kai-shek para apoyar a un agente soviético como Mao Zedong?

El propio Miller reconoce no estar en condiciones de abordar la historia de Estados Unidos durante la Guerra Fría, por lo que solo se atreve a hablar de aquellos acontecimientos que le afectaron personalmente y le llevaron a concebir y escribir *El Crisol* en 1953. Realmente la Caza de Brujas que desembocó en el Macartismo se fraguó mucho antes. En 1919, el ala radical del Partido Socialista estadounidense se

escindió fundando el Partido Comunista de Estados Unidos (PCUSA). A consecuencia de ello, se produjo la primera Caza de Brujas contra los comunistas liderada por el fiscal general A. Mitchell Palmer. Éste arrestaba a cualquier sospechoso o registraba residencias sin orden judicial alguna, además de aplicar la tortura o la deportación de manera indiscriminada. Mucho más breve que la caza del senador Joseph McCarthy, contó no obstante con la ejecución de algunas personas por delitos jamás demostrados. (Espejo Romero, 2011: p. 27)

El anticomunismo volvería a aflorar en Estados Unidos con la creación de la *House Un-American Activities Committee* (HUAC). Éste comité de actividades antinorteamericanas se creó, en un principio, para perseguir supuestas actividades subversivas de, principalmente, nazis y antisemitas. La realidad es que casi desde el principio el comité se centró en los supuestos comunistas. Su tropelía más recordada es el cierre del *Federal Theatre* que había fundado Roosevelt para dar trabajo a profesionales en paro como modo de paliar el desempleo durante de la Gran Depresión. Cuando interrogaron a la directora del mismo, Hallei Flanagan, por las actividades de su institución, preguntaron por las simpatías que mostraban por un autor teatral comunista, Christopher Marlowe. Ciertamente la vida de este disoluto y libertino inglés del S. XVI, autor teatral de un memorable Fausto, era muy sospechosa y está aún rodeada de misterio, pero dudamos con argumentos más que razonables de su filiación comunista. Evidentemente, la patente ignorancia de la HUAC es la única responsable de tamaño despropósito. (*Ibid*, 2011: p. 32)

La HUAC mostró poca actividad desde finales de los treinta, pero la paranoia comunista seguiría plasmándose en la creación de organismos como el *Federal Employee Program*. Con dicha institución, el presidente demócrata Truman se proponía investigar a los funcionarios del Estado en la búsqueda y detección de actividades subversivas comunistas. Como indica Espejo (2011: pp.36-37), no alcanzaría las cotas de actividad que posteriormente desarrolló la HUAC, pero fruto de la misma fueron despedidos cientos de empleados por simples sospechas. La mayoría obtenida en 1946 en el Congreso y en el Senado de Estados Unidos por los republicanos se materializaría, entre otras cosas, en la *Ley Taft-Harley*, que ponía severo coto al derecho de huelga, llegando a impedirselo a los empleados públicos, además de obligar a todos los líderes sindicales a realizar una declaración jurada negando ser comunistas.

En 1947 la HUAC se reactivaría con un objetivo claro: la industria cinematográfica. La sospecha no era, ni mucho menos, nueva. Ya en 1933 la revista *Variety* alertaba que «el comunismo está entrando de puntillas en la industria cinematográfica [infiltrándose] entre un puñado de izquierdistas descritos en los registros de los estudios como escritores, autores, guionistas y adaptadores» (Riambau, 1996: p84).

Las sospechas venían incluso desde el mismo corazón de la fábrica de los sueños. En Hollywood, los más enconados enemigos de las políticas «comunistas» de Roosevelt, fundarían la *Motion Picture Alliance of the Preservation of American Ideals* (MPAPAI), liderada por el realizador Sam Wood, contando con miembros tan ilustres como Walt Disney. Su manifiesto fundacional, publicado en 1944 en la revista *Variety*, dejaba muy claras sus intenciones (*Ibid*, 1996: pp. 86-87);

Nos preocupa el hecho de que nuestro sector específico, el cine, se vaya afirmando progresivamente la impresión de que la industria está compuesta y dominada por los comunistas, extremistas de izquierdas y otros individuos de la misma calaña [...] Nosotros nos comprometemos a repeler, con todos los medios de los que disponemos, cualquier intento que amenace la fidelidad del mundo de la pantalla a los ideales de la América Libre, puesto en práctica por individuos o grupos organizados.

La HUAC tenía pues, sobrados -y paranoicos¹⁵³- motivos para arremeter contra el mundo del cine. Además, con ello, tendrían una visibilidad y resonancia pública de primer orden debido a que sus objetivos eran rostros populares de la América del momento. Las *Majors* vieron también una oportunidad de oro en ello, al contar con el respaldo de la maquinaria estatal, para reducir dramáticamente los sueldos a sus

¹⁵³ José-Vidal PELAZ LÓPEZ (2008), «Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la guerra fría (1945-1954)», *Revista HAOL*, N° 15, pp. 126-127 opina que: «En realidad, el peligro de que los guionistas afiliados al Partido destilaran su ideología a través de la pantalla, pasando por encima de directores o productoras no parece muy verosímil, ni entonces ni ahora, pero en aquella época la psicosis reinante contribuyó a alimentar esta creencia [...] Se ha calculado en unos trescientos la cifra de militantes de la cual el 50% eran guionistas (los más concienciados ideológicamente) y un 20% actores. El Partido Comunista de los Estados Unidos había alcanzado su techo en 1944 con 80.000 carnés» Estas cifras, evidentemente, no justifican la paranoia, pero como bien apunta de nuevo PELAZ LÓPEZ, «En realidad la cuestión esencial en todo este asunto, nunca fue la existencia de comunistas en el mundo del cine (evidentemente demostrada) o el peligro que representaban (difuso en el mejor de los casos), sino más bien la vulneración por parte del Congreso de derechos ciudadanos básicos.»

trabajadores, despedir sin argumento ninguno a todo aquel trabajador mínimamente sospechoso de ser izquierdista y, por supuesto, poner toda su maquinaria a trabajar para cantar loas al americanismo más exacerbado desde las pantallas. En palabras de Coma (2005: p. 28) «En contra de lo que pueda parecer cuando se habla de la ofensiva de la HUAC contra Hollywood, la industria del cine no fue solo una víctima sino también y a la vez un monstruo estúpido, cobarde, parafascista y suicida que se hirió gravemente a sí mismo y que no tuvo piedad con centenares de sus hijos.»

John Huston (1998: pp. 175-176) en sus memorias nos ofrece un valioso testimonio de cómo eran los comunistas americanos y su muy escaso conocimiento de lo que ocurría realmente en la URSS. Cuando las miserias del comunismo fueron conociéndose, muchos fueron abandonando su apoyo.

Los comunistas que yo conocía eran liberales e idealistas, y se hubieran quedado horrorizados ante la idea de intentar derribar el Gobierno de los Estados Unidos. En aquella época nadie sabía nada del archipiélago Gulag ni de los asesinatos en masa de Stalin. [...] Me asombré de la inocencia de estas personas, buenas pero sencillas, que creían que ésta era una forma de mejorar las condiciones sociales de la humanidad.

La Comisión Parlamentaria se constituyó en octubre de 1947 y sería presidida por el ultraconservador congresista de Nueva Jersey J. Parnell Thomas, que conformaría un equipo a su medida con nombres tan llamativos como el de Richard Nixon, futuro presidente de los Estados Unidos. Los guionistas y escritores inculpados, conocidos posteriormente como los *Diez de Hollywood*, habían cometido el único delito de ser simples militantes de izquierdas. Personas comprometidas como la guionista Lilian Hellman, que con una actitud «inamistosa», como calificó la Comisión a los inculpados que no colaboraban, declaró que; «*I cannot and will not cut my conscience to fit this year's fashions*» (No me voy a acortar la conciencia sólo porque se lleve corta este año)¹⁵⁴ (Espejo, 2011: p. 38)

Serían realmente mucho más que diez personas. Otros, como el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht, se vieron obligados a comparecer ante la Comisión, que además manejaba una interminable lista negra con nombres tan ilustres como Luis Buñuel,

¹⁵⁴ La traducción de Espejo es poco literal siendo más ajustado traducir “No voy a recortar mi conciencia para ajustarla a la moda de este año”, pero recoge mejor el espíritu de la misma.

Charles Chaplin, Orson Welles o Leonard Bernstein. Mientras, otros actores, como Ronald Reagan, aplaudían la limpieza ideológica que se estaba llevando a cabo en el cine. Walt Disney, como testigo amigable, llegaría a declarar ante la comisión; «No creo que el Partido Comunista sea un partido político. Creo que es una cosa antiamericana». Lela Rogers, madre de Ginger Rogers, afirmaría ante la Comisión que; «es imposible que los ciudadanos americanos puedan ser comunistas. No lo creo ni yo misma. No lo entiendo. Sin embargo, los hay, e incluso algunos de ellos son guapos.» (Riambau, 1996: p. 90). Poco podía importar lo que argumentaran «inamistosos» o «amistosos», los informes de culpabilidad estaban escritos de antemano, así como sus despidos por parte de las grandes productoras. Irónicamente, Parnell sería compañero de presidio de los injustamente encarcelados por él, al ser acusado y condenado a pena de prisión por malversación de fondos.

Como queda constatado, la histeria comunista fue anterior a la proclamación de la República Popular China en 1949, aunque aún no había calado en el imaginario popular. Prueba de ello es que un informe del instituto Gallup realizado tras el encarcelamiento de los «Diez de Hollywood» afirmaba que: «no más del 13% del público creía que la industria cinematográfica de Hollywood protegiese a los comunistas en su seno, mientras que más del 85% no conseguía recordar ni uno solo de los nombres de los testimonios “inamistosos”». China sirvió, en cualquier caso, de espoleta hacia la histeria completa, pero esta ya había arraigado en la sociedad americana.

3.1.2. **Las palabras se habían vuelto temibles¹⁵⁵. El auge de la Caza de Brujas**

En 1950 la HUAC se centró en los altos funcionarios del Estado. El secretario de Estado del presidente Roosevelt, Alger Hiss, fue condenado por simpatizante comunista y por una muy poco probable, y no demostrada, venta de secretos a la URSS. Su presencia en Yalta, donde se le dio a los rusos el derecho a veto en las Naciones Unidas, así parecía indicarlo. En 1951, el matrimonio judío Ethel y Julius Rosenberg fue ajusticiado por un caso de espionaje que aún hoy es difícil calibrar. Todas estas acciones llevaron a que el pueblo norteamericano empezara a considerar que la «conjura comunista» se había infiltrado hasta en las más altas instancias del país. Miller (2011:p.308), se vería envuelto en esta situación de manera irremediable.

¹⁵⁵ Arthur MILLER (2011), *Al correr de los años*, Barcelona, Tusquets, p. 312.

Muerte de un viajante, se estrenó en febrero de 1949. La crítica la aclamó casi con unanimidad. [...] varios estudios cinematográficos se habían interesado por ella y, finalmente fue Columbia Pictures quien la compró y contrató a un gran astro de la pantalla [...] Recuerdo que al cabo de dos años, quizá menos, cuando la película estaba ya terminada, los aterrados directivos de la Columbia Pictures me pidieron que firmara una declaración anticomunista a fin de mantener a raya a los piquetes que, al parecer, la organización de veteranos llamada Legión Americana amenazaba con situar en las entradas de los cines en el que se proyectara la película. En las numerosas llamadas de telefónicas que siguieron se percibía una densa atmósfera de terror. Vi ahí un primer indicio de lo que pronto sucedería. Me negué a redactar semejante declaración, pues, francamente, me parecía degradante. [...] en menos de dos años mi obra Muerte de un viajante había pasado de ser una obra maestra a un paria fraudulento.

En 1951, la Comisión Wood citaría a más de un centenar de testigos relacionados con el cine. Más de la mitad de ellos colaboraría auto inculpándose y delatando a supuestos antiguos camaradas y el resto se vio ante la dolorosa decisión de hacer lo propio o arruinar su carrera profesional. El establecimiento de listas negras fue una realidad aunque fuese negada de manera oficial. El propio Miller relata cómo en una fiesta un productor negaba censura alguna o la existencia de ninguna lista negra. Miller le ofreció para ponerle a prueba los derechos para emitir *El crisol* por televisión, alegando el productor que le era imposible por motivos económicos. Miller contraatacó ofreciéndole los mismos por un solo dólar, oferta que el ya abochornado productor tuvo que rechazar. Las listas negras existían y Miller estaba en ellas. (Espejo, 2011: p.38) Estas no eran exclusivas del mundo cinematográfico: todo aquel relacionado con el mundo de la cultura, como profesores universitarios o alumnos, eran susceptibles de estar en dicha lista. Miller (2011: p. 309) recuerda la situación de la siguiente manera:

Entre 1948 y 1951 tuve la sensación de hallarme atrapado en el interior de una obra de arte perversa, una de esas construcciones de Escher en la que es imposible saber si una escalera sube o baja. Casi todos mis conocidos, supervivientes de la Depresión, naturalmente así como de la segunda guerra mundial, figuraba en uno u otro lugar dentro de las convenciones de la izquierda o el centro políticos, uno o dos eran miembros del Partido Comunista, algunos eran compañeros de viaje, como supongo yo también lo era, y la mayoría habían tenido roces con las ideas o las organizaciones marxistas. Nunca se me había pasado por la cabeza que esas personas fuesen traidores auténticos o supuestos, de la misma manera que yo no lo era, y, sin embargo, a otros como ellos estaban despidiéndolos de sus puestos docentes u otros cargos en el

gobierno. Nunca pude superar la sensación de irrealidad que me producía todo aquello. Vivíamos en una forma de arte, una metáfora que ya no tenía historia pero que, por increíble que parezca, de repente se apoderó del país. Así pues, *Las brujas de Salem* fue un intento de devolver la realidad a la vida, una realidad palpable y estructurada, una obra de arte creada a fin de interpretar una obra de arte anterior que se llamaba realidad pero no lo era.

El trigésimo cuarto presidente de Estados Unidos de América, Dwight David Eisenhower, llegaría a la Casa Blanca en 1953. El flamante presidente siempre había mostrado su espíritu anticomunista, clamando contra las supuestas políticas filocomunistas de algunos de sus antecesores, especialmente de Roosevelt, y su desprecio hacia el mundo de la cultura en general y a los intelectuales en particular, sospechosos de ser comunistas por el mero hecho de ser considerados así.

Espejo (2011: p.40-42) opina que el papel de senador de Wisconsin, Joseph McCarthy, ha sido sobrevalorado al ser erigido como figura más representativa de la persecución, hasta el punto de acuñarse el término «maccarthismo» para toda la caza, pero hay que recordar que la actividad de la HUAC precedió y sobrevivió a la carrera política del senador. Pelaz López (2008: p. 127) opina de la misma manera;

A pesar de ser una creencia profundamente extendida, el conocido senador por Wisconsin, Joseph McCarthy, no tuvo nada que ver en todo este proceso. La notoriedad pública del senador arrancó muy posteriormente al inicio de las primeras sesiones (1950) y su actividad se centró en la denuncia de la infiltración comunista en el Departamento de Estado y en el de Defensa, McCarthy no perteneció nunca a la HUAC sino que fue presidente de una subcomisión investigadora del Senado [...] No obstante, si bien McCarthy jamás puso un pie en Hollywood, el término “macartismo” ha hecho fortuna para definir el fenómeno de la histeria anticomunista en su conjunto, aunque en el mundo del cine este fenómeno se hubiera iniciado tres años antes de la irrupción del senador en escena.

McCarthy era un demagogo que, a pesar de no ser especialmente inteligente, sí que era muy hábil. Esto, unido a su falta de escrúpulos y su carácter despiadado hizo que, por un breve espacio de tiempo, su figura alcanzara gran notoriedad. Este fanfarrón y mentiroso compulsivo, que incluso se inventó un pasado de héroe guerra, anunció a bombo y platillo la posesión de una lista con más de doscientos nombres de infiltrados

comunistas nada menos que en el Departamento de Estado. Posteriormente bajó la cifra a no más de medio centenar.

A toda esta tragicómica situación quería responder Miller (2011, pp. 316-118) como autor teatral, pero no daba con la fórmula adecuada para hacerlo hasta que se produjo un afortunado encuentro con un libro:

... y yo ansiaba responder a este clima de terror aunque sólo fuese para proteger mi cordura [...] ¿Cómo expresar esto, y mucho más, en un escenario? Empezaba a desesperar de mi propia parálisis. Era un pescador sin anzuelo, un marinero sin vela.

Una tarde afortunada encontré casualmente un libro, *El diablo en Massachusetts*, de Marion Starkey, un relato de la caza de brujas que tuvo lugar en Salem en 1692. Conocía esa historia por haberla leído en la universidad más de una década atrás, pero ahora, en aquella América cambiada y oscura, descubrí en ella un nuevo aspecto, el de la poesía de la caza. Poesía puede parecer una palabra extraña para hablar de una caza de brujas, pero ahora veía algo maravilloso en el espectáculo de todo un pueblo, si no toda una provincia, cuya imaginación era literalmente presa de algo que no existía.

Miller había presenciado, y posteriormente sufrido, los métodos de investigaciones tanto de Joseph McCarthy como de la HUAC, ambos muy similares. Todos los que comparecían ante la HUAC o la subcomisión del senador eran ya de facto culpables, tanto si confesaban como si se negaban a ello. El simple hecho de acogerse a la quinta enmienda, que exime a todo americano a declarar contra sí mismo, era considerada prueba de su culpabilidad. Las condenas se producían por desacato o por perjurio, y solo se podía mostrar arrepentimiento sincero si, después de declararse culpable, se incriminaba a otras personas en la conjura comunista¹⁵⁶. Cuando el dramaturgo norteamericano se vio inmerso en la lectura de los legajos originales de los juicios de Salem, el paralelismo le fue evidente.

En la silenciosa sala de justicia de Salem rodeado por el torbellino miasmático de las imágenes de los años cincuenta del siglo XX, pero con la mente en 1692, poco a poco

¹⁵⁶ El propio Ronald REAGAN (1991), que apoyó la caza de brujas de manera entusiasta y activa reconocía en *Una vida americana*, Barcelona, Plaza y Janés/ Cambio 16, pp. 117-118 que; «hubo una parte oscura en esta batalla: fue una historia de víctimas y no sólo de villanos [...] Mucha gente muy buena se vio falsamente acusada de ser comunista por ser simplemente liberal»

fue perfilándose con mayor nitidez lo que ambas épocas tenían en común. En las dos existía la amenaza de las maquinaciones ocultas, pero lo más sorprendente eran las similitudes en los rituales de defensa y los procedimientos rutinarios de investigación. Separadas por trescientos años, ambas persecuciones aducían que los perseguidos pertenecían a un grupo secreto y desleal. En las dos épocas, si el acusado confesaba, su sinceridad se demostraba de una única e idéntica manera, nada menos que nombrando a los antiguos cómplices. De esta manera el informadose convertía en la prueba misma de la maquinación y de la necesidad de la investigación.

Finalmente, en ambos periodos, dado que el enemigo era ante todo una idea, la prueba de haber cometido acciones desleales o perdían importancia o se dejaban en el limbo, o no se requería en absoluto, Y, en efecto, al final las acciones eran por completo irrelevantes; al final, la sola sospecha casi se convertía en la prueba de la deslealtad.

Los mayores problemas de Miller con la HUAC llegaron cuando el «terror rojo» estaba en franco declive. En 1955 comenzaron a rescindirle contratos a Miller con el argumento de su sospechoso pasado. Un año después, cuando se anunció el matrimonio entre Miller y Marilyn Monroe, mito de Hollywood aún hoy, la presa era demasiado sabrosa para dejarla escapar para una HUAC en horas bajas en busca de publicidad. La situación era tan cómica, que el dramaturgo llegó a recibir una oferta del presidente del comité, Francis Walter, de olvidar todo el asunto si el dramaturgo propiciaba que éste se hiciera una foto con su futura esposa. Miller rechazó la oferta de pleno y la maquinaria se puso en marcha.

En el interrogatorio, Miller se mostró como un firme defensor de la libertad de expresión, negó pertenecer o haber pertenecido al Partido Comunista y, por supuesto, a revelar nombres de aquellos comunistas que, efectivamente, el dramaturgo conoció años atrás. Miller sería condenado a una pena de cárcel, que después se conmutó a una multa de quinientos dólares. Miller había pasado un año de calvario y gastado miles de dólares en abogados (Espejo, 2011: pp.59-60). Tan sólo tres años después, Estados Unidos concedería al escritor la medalla de oro del *National Institute of Art and Letters*. La caza de brujas había finalizado.

3.1.3. Salem: las condiciones previas para una caza de brujas

Los hechos acaecidos en Salem deben su fama, principalmente, a dos factores; por un lado la publicitación que se ha hecho de los mismos, ya sea en formato de libro o audiovisual, la poderosa industria cultural norteamericana, y por otro, la singularidad de que esta caza se llevara a cabo precisamente cuando en la Europa del XVII el fenómeno estaba en franco declive. La caza de brujas, al contar con diecinueve ajusticiados y ciento cincuenta encarcelados, es considerada una gran caza de brujas, caracterizada por un profundo miedo, un pánico que nos sugiere una cierta histeria de masas. (Levack, 1995: p. 223-226).

Para entender la caza de brujas acaecida en 1692 en Salem, tenemos que ubicar históricamente el fenómeno en las primeras colonias puritanas de Nueva Inglaterra, un verdadero microcosmos cultural, religioso y político. Estos exiliados de Inglaterra por su excesivo puritanismo llegaron a un agreste Nuevo Mundo, donde si querían triunfar debían hacerlo por medio de comunidades enormemente colaborativas y una férrea disciplina. Por ello, eran congregacionistas que tenían la intención de crear una comunidad teocrática de *santos invisibles*, integrantes de una *iglesia universal* (Golubov, 2004: p. 45). Una comunidad que se creía observada por el resto del mundo y por ello obligada a dar un ejemplo intachable.

A finales del XVII los puritanos, ya firmemente afincados en sus tierras, comenzaron a querer prosperar en lo material y disfrutar de lo que habían ganado con enormes esfuerzos. La férrea autocracia comenzaba a ser más un estorbo para muchos que una ayuda y se comenzó a producir una relajación de las costumbres. Así lo refleja el predicador e historiador William Bradford, que en 1642 clamaba contra el alcoholismo, el sexo indiscriminado, la homosexualidad y la zoofilia que azotaba la colonia. Samuel Sewal hablaba de «afectación y regocijo, edificios costosos, licores destilados y otros igual de potentes, una dieta exquisita pero también cara [...] sensualidad, afeminamiento, conductas inadecuadas y confusión» (Espejo, 2011: pp. 14-15).

Estas son evidentes exageraciones, pero indican una senda de secularización de la sociedad de Nueva Inglaterra, potenciada por la revocación por parte de Inglaterra del *Fuero de Massachusetts* en 1684, que al permitir el voto de los terratenientes blancos no puritanos, socavaba aún más el poder de corte teocrático de la colonia. Cuando las niñas, como veremos, empezaron a agitar la figura del demonio, la teocracia vio la

oportunidad de volver a primera línea y «estimuló activamente el proceso de brujas, aún cuando los juicios se celebran en tribunales civiles» (Levack, 1995: pp. 123-124), como medio de reinstaurar su poder.

Casi todos los hechos históricos, y la caza de brujas no es una excepción, tienen explicaciones múltiples. Esta vuelta al puritanismo más ortodoxo se vio acompañada por otras amenazas, como por ejemplo la creciente belicosidad de los indios. El teórico de la brujería Cotton Mather sostenía en sus escritos que los brujos habían pactado con el demonio para afincarse en América y la prueba eran las pieles rojas, que eran satánicas y salvajes. Con ello el demonio pretendía acabar con los cristianos en América y para ello no dudó en aliarse con los papistas en una conspiración contra sus tierras para destruir la iglesia. Los demonios visitaban las casas de los buenos hombres americanos en forma de espectros de personas inocentes (Bosch, 1984: p. 80)

Otro motivo desestabilizador fue que Massachusetts estuvo durante tres años y hasta 1692 sin gobierno e instituciones legales efectivas (Golubov, 2004: p. 52). Con ello todas las escrituras de propiedad de los habitantes de Salem quedaron sin efecto, lo que produjo evidentes tensiones entre los vecinos por los límites de sus tierras. Como Boyer y Nissenbaum demostraron en sendos estudios (1972, 1974), lo que subyacía en las acusaciones de brujería de Salem era un arraigado conflicto social que se expresó, en último término, en la caza de brujas de 1692.

El pueblo de Salem se fundó en 1626, (Ilustración 50) y a su lado se creó Salems Farms con el objetivo de abastecer al próspero puerto del primero. Tras unos años de tranquila convivencia, Salems Farms buscó independizarse de Salem Town aduciendo que carecían de aparato eclesiástico propio. Salem Farms, desde 1672, tenía permiso para construir un templo, pero no era una iglesia de pleno derecho. Solo los “santos visibles” podían acudir a la iglesia, lo que produjo una segregación en la propia comunidad, que también estaba dividida entre los que querían una separación efectiva entre Salem Town y Salem Farms y los que no.

Los que buscaban mayor integración con el pueblo, capitaneados por la familia de los Porter, eran los comerciantes, mientras, los que se querían separar del mismo eran mayoritariamente agricultores y estaban capitaneados por la familia de los Putnam, dueños de casi todas las tierras. Los Putnam, buscando la independencia, contrataron al pastor Parris, que como veremos tendrá un papel destacado en los juicios de Salem, a

cuyo servicio no acudía ningún Porter. La llegada de Parris, acompañado por su mujer Elizabeth, su hija Betty, su sobrina Abigail, su esclava Tituba¹⁵⁷ y el marido de ésta, no hizo más que exacerbar las diferencias entre estos dos clanes familiares y sus seguidores. A fines del XVII Salem era una población en transición en numerosos frentes con motivo de la expansión de la colonia, lo que se tradujo en una dispersión geográfica y un cambio de modelo económico que se deslizaba hacia el capitalismo pre-industrial. Como asevera Golubov (2004: p. 53), coincidiendo con las teorías de Federicci (2015: p. 239); «Es así que la cacería de brujas de Salem Village podría leerse como un último y desesperado intento por parte de la comunidad agrícola de detener el inevitable desarrollo del individualismo posesivo fomentado por el avance del capitalismo.» Como Miller (2011: p. 119) dice en la obertura de su obra *El Crisol*:

Vecinos que llevaban odiándose durante mucho tiempo podían ahora expresar abiertamente lo que sentían y además vengarse, a pesar de las caritativas advertencias de la Biblia. El ansia por poseer más tierras, que antes quedaba patente en constantes rencillas sobre las lindes y los testamentos, se elevaba ahora al coso de la moral. Era posible acusar de brujería al vecino y encima sentirse plenamente justificado. Podían salvarse viejas deudas en el contexto de un combate celestial entre el Señor y Lucifer; los celos y la envidia de los miserables frente a los más prósperos podían, y de hecho así sucedió, estallar y formar parte de esa venganza colectiva.

Levack (1995: pp. 259-260), sin embargo, no achaca la caza principalmente a causas socioeconómicas, sino sobre todo a causas religiosas y al sistema teocrático de gobierno de Nueva Inglaterra. La caza de brujas de Salem también debemos entenderla como un la última victoria del cazador de brujas más famoso y sanguinario de Inglaterra: Matthew Hopkins. Este hombre, sin apoyo formal del parlamento inglés pero con ayuda de las autoridades locales, recorrió en la década de los cuarenta del siglo XVII la región de Essex y alrededores buscando pruebas de brujería. De esta región inglesa salió la primera oleada de colonos rumbo a América y con ellos viajó una visión del mundo donde se producía un conflicto eterno entre Cristo y Satanás. La región de Nueva Inglaterra recibió esta influencia inglesa de manera mucho más poderosa que Nueva

¹⁵⁷ Un buen trabajo específico sobre la esclava Tituba tanto en la realidad como en el filme *El Crisol* (1996), es el realizado por Gerardo Fernández Juárez (2016), «El legado de Tituba. Animismo y brujería caribeños en *El crisol* (1996) de Nicholas Hytner», *Brujas de cine*, MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO (ed.), Madrid, Abada.

York, Nueva Jersey, Delaware, Maryland o Virginia, donde o no se produjo caza de brujas alguna o, de hacerlo, fue mucho más comedida.

Junto con ellos no solo perigrinaron las ideas del cazador de brujas Hopkins, sino del resto de demonólogos ingleses. Howe (2014: p.85), siguiendo la biografía de Parris escrita por Gragg, pone en manos del ministro un ejemplar de la obra titulada *Discurso del arte maldito de la brujería* (1608), dedicada a Parris por su autor William Perkins, el demonólogo inglés más importante. Como éste último extremo es imposible de aseverar a día de hoy, Howe (*Ibid*, p. 86), concluye que; «Si bien es imposible certificar con total precisión la coincidencia de que Parris tuviera en aquel momento un manual que hablaba de la caza de brujas, el amplio alcance de los escritos de Perkins no está en cuestión».

Otro elemento esencial para entender la caza de brujas son los fundamentos intelectuales de la misma, que en este caso compartían católicos y luteranos, aunque éstos últimos se interesaron mucho más por la demonología (Zamora Calvo, 2016: p. 133). Como asevera Clark en una entrevista con María Tausiet (2010);

En términos de demonología formal, era muy poco lo que diferenciaba a las dos principales religiones de la Edad Moderna. Tanto los protestantes como los católicos decían cosas muy parecidas sobre los demonios y sobre la brujería. Esto se debe a que los modelos de pensamiento y los hábitos lingüísticos que regían las representaciones de la demonología y la brujería procedían de tradiciones cosmológicas, teorías de la comunicación y estrategias evaluativas que trascendían las diferencias religiosas.

Es lo que Levack ha dado en llamar «el concepto acumulativo de brujería». Estas eran una serie de creencias más propias de las clases dirigentes y cultas que del pueblo llano, mucho más interesado en la magia que en el demonismo. Lo único que le interesaba al pueblo llano de la bruja era la capacidad de la misma para causar daños a personas, animales o cosechas, por lo que ideas como súcubos o íncubos les resultaba a gran parte de ellos algo exótico. Serían con la lectura de las penas de otros condenados y las prédicas de los propios sacerdotes, las que llevaron al pueblo llano ideas como el pacto demoniaco, el aquelarre o la metamorfosis.

El propio Levack (1995: pp. 53-98) ha analizado todos los elementos que conforman el concepto acumulativo de brujería. Para comenzar, el Señor de las Tinieblas, el Demonio, Satán. Éste había evolucionado teológicamente -aunque su naturaleza,

número y poderes, siempre fue motivo de discusión- desde el Antiguo Testamento hasta la Edad Media, donde la gente creía en gran cantidad de demonios con capacidad de poseer a personas ya fuese por voluntad de la bruja o por iniciativa propia, pero siempre con el permiso de Dios. A las puertas de la Edad Moderna los muchos demonios se fueron condensando en una figura opositora a Dios todopoderoso, lo que rozaba peligrosamente la herejía dualista que cátaros o maniqueos abrazaron anteriormente. El Diablo no es una contrafigura de Dios que actúa libremente, sino que hace el mal con permiso de este último, lo que a todas luces dio lugar a más e interminables debates de torno a tan espinosa cuestión.

El elemento central en el concepto acumulativo de brujería es la idea de pacto diabólico, que tuvo dos consecuencias para la justificación de la caza de brujas. Por un lado, suministró la base legal del delito de brujería, y por otro establecía un necesario vínculo entre la práctica de magia nociva y el culto al Demonio. Esta idea de pacto ya se encontraba en los textos de San Agustín, pero no sería hasta el siglo IX cuando dicha idea se popularizó por medio de magos como el judío Teófilo. Estos magos necrománticos fueron popularizados por escritores como el citado Marlowe en su *Fausto* (1604) -basado en el enigmático médico alemán Johannes Faustus- o Pedro Calderón de la Barca con el drama *El mágico prodigioso* (1637).

Sintomáticamente, cuando la acusación de pacto diabólico se dirigió hacia el pueblo llano, el docto y poderoso mago que dominaba al Demonio fue sustituido por la bruja que servía a Satanás por simples bagatelas. En Salem las preguntas en torno a un libro donde supuestamente firman las brujas su pacto diabólico -*covenant* en las fuentes- son reincidentes en todos los interrogatorios. La primera que habla de este misterioso libro y de cómo un enigmático hombre negro le obliga a pellizcar a las niñas es la esclava de Barbados, Tituba, en una extensa declaración que realizó en el 2 de marzo de 1691¹⁵⁸.

El tercer elemento es el aquelarre, que, en el caso de Salem, supuestamente se celebraba en el prado del ministro Parris. Así lo declaró la bruja confesa Abigail Hobbs en la

¹⁵⁸ Ver apéndices.

prisión de Salem el 20 de abril de 1692¹⁵⁹: «She was at the great Meeting in Mr Parris's Pasture when they administered the Sacram'tt, and did Eat of the Red Bread and drink of the Red wine att the same Time.». En cuanto al aquelarre, nos reiteramos en lo anteriormente expuesto, aunque recientemente Federici (2015: p. 246), dude –casi quiera creer- que en los aquelarres «se escuche el eco de las reuniones secretas que realizaban los campesinos en la noche en las colinas solitarias y en los bosques para planear la sublevación». Es, simplemente, una vuelta a la teoría de Michelet sin base documental alguna.

Otro elemento importante de éste concepto acumulativo de brujería es el vuelo nocturno, muy probablemente el concepto más puramente popular de todos los que nos ocupan y, posiblemente, uno de los más antiguos. Ya en época clásica existía la creencia que las *strigae* o *lamiae* salían en la noche con forma de lechuza a raptar y sorber la sangre de los infantes. También se creía que la diosa de la fertilidad Diana, estrechamente ligada a la diosa romana del inframundo Hécate, salía en «cacería salvaje».

Como atestigua Mircea Eliade (1995: pp. 118-123).

El motivo del “vuelo” y de la ascensión celeste está atestiguado en todos los niveles de las culturas arcaicas, tanto en los rituales y en las mitologías y folklores de otros miembros de la sociedad que no pretenden singularizarse por la intensidad de su experiencia religiosa. Dicho de otro modo, la ascensión y el “vuelo” forman parte de una experiencia común a toda la humanidad primitiva [...] El vuelo expresa la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas.

En el Medievo alemán Diana solía ser representada como Holda o Perchta, diosa que como Diana podía ser maternal o terrorífica. Holda capitaneaba una «horda furiosa», cuyos miembros eran aquellos que habían muerto de una forma prematura, para realizar funciones bienhechoras. La creencia de que las *strigae* o las «señoras de la noche» volaban era tan comúnmente aceptada que muchas mujeres creían realmente volar.

¹⁵⁹Abigail Hobb's Examination 20. Apr. 1692 in Salem Prison Essex County Archives, Salem -- Witchcraft Vol. 1 Page 50). Fuente: Universidad de Virginia, online Salem Wich Trials Documentary Archive ans Trascription Project

Contrariamente a lo que ocurriría después, las élites veían en ello simple ilusión. Así lo refleja Martin Lefranc en *Le Champion des dames* (1440)¹⁶⁰:

No hay una vieja tan loca que haya hecho la menor de estas cosas. Mas para hacerla quemar o colgar, el enemigo de la naturaleza humana, que sabe tender tantas acechanzas, le altera falsamente los sentidos. No hay palo ni estaca en el cual no pueda volar nadie, pero cuando el diablo les trastorna la cabeza, creen ellas ir a algún lugar a gozarse y dar satisfacción a su gusto [...] No creeré mientras viva que un una mujer corporalmente vaya por el aire como un mirlo o un tordo, dice el Campeón prontamente. San Agustín dice con claridad que es ilusión o fantasía; y no lo creen de otra manera Gregorio, Ambrosio y Jerónimo. Cuando la pobrecilla está en su lecho para dormir y reposar en él, el enemigo que se acuesta viene a ponerse a su lado. Entonces sugerirle ilusiones tan sutilmente, que ella cree hacer o proyectar lo que sueña solamente. Acaso la vieja sueñe que sobre un gato o sobre un perro se irá a la asamblea; pero, ciertamente no habrá nada en ello: pues no hay palo ni viga que la pueda transportar

La denuncia de la falsedad de estas creencias ya fue recopilada por Regino de Prüm, por orden del Obispo de Tréveris, en el *Canon Episcopi* (906), texto que una centuria después volvió a recoger otro documento, el *Corrector* de Bucardo de Worms.¹⁶¹

¿Has creído alguna vez lo que muchas mujeres, echándose en brazos de Satanás, creen y afirman que es cierto; como que en el silencio de la noche, cuando te has echado en la cama para descansar y tu esposo yace a tu lado, eres capaz mientras aún estás en tu cuerpo de atravesar las puertas cerradas y viajar por los espacios del mundo, junto con otras que han sido engañadas de modo similar, y que sin armas visibles, matan a hombres y mujeres que han sido bautizados y redimidos por la sangre de Cristo, y que junto a estas otras cocinas y devoras su carne [...] Si has creído esto, deberás cumplir una penitencia a pan y agua durante cincuenta días, y repetirás la penitencia en cada uno de los siete días siguientes.

Para que las ideas de vuelo, metamorfosis o pacto diabólico fuesen aceptadas por la élite tuvieron que unirse bajo la definición de brujería los delitos de herejía, que suponía el pacto demoniaco, la apostasía, que hacía al profesar su fe al diablo y la blasfemia, que

¹⁶⁰ Tomo la referencia de: Franco CARDINI (1982), *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, p. 255.

¹⁶¹ Tomo la referencia de: Noman Cohn (1987), *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza. p.

suponía realizar ritos demoniacos (Tausiet, 2000: p. 51). La obsesión por lo demoniaco se materializó en el manual de brujería más famoso de Europa: el *Malleus Maleficarum*¹⁶² o *Martillo de las brujas* (1487), escrito por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. El texto reflejaba la nueva visión de la brujería por parte de la iglesia, que ya había sido expuesta en la famosa bula promulgada en 1484 por Inocencio VIII, *Summis desiderantes affectibus*. El *Martillo de las brujas* sería el pistoletazo de salida para las cazas de brujas a nivel europeo. Así, Martín del Río, en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas* (1529-Ed. Muro Abad: 1994), pasa a defender la realidad del vuelo en su «Capítulo sexto. De como los consagrados al demonio pueden andar por los aires»

Muchos dudan si los bruxos andan, como dizen, por los ayres y mares muchos doctores dixerón que no. Para esto han de notar esta regla. Sabiendo que ello es posible y que alguna vez se ha visto y se prueua por la escritura, lo mesmo o semejante a ello y las mesmas personas del demonio engañadas lo confiesan ser assi, ninguna razon hay porque no sean creidas

En Salem la creencia en el vuelo de las brujas se refleja en varias testificaciones. Volvamos a las declaraciones de Tituba, la esclava de Barbados del señor Parris. El 1 de marzo de 1692¹⁶³ podemos rastrear esta creencia en el vuelo; «Whatt doe you Ride upon? A. I Rid upon a stick or poale & Good & Osburne behind me we Ride takeing hold of one another don't know how we goe for I Saw noe trees nor path, but was presently there. when wee were up». Es muy evidente que estas creencias no son propias una persona de las Antillas, para más señas analfabeta, y lo que estamos asistiendo es, cuando menos, a una declaración dirigida por los jueces¹⁶⁴.

¹⁶² Para el estudio de este manual de brujería acudir a: María Jesús ZAMORA CALVO (2005), «Kramer, Sprenger y sus seguidores en la Europa católica», *Science, magie et religion, un compromis médiéval*, 2005, Presses Universitaires Valenciennes, págs. 129-146

¹⁶³ Declaraciones completa en apéndices. Examination of Tituba. A second versión Tittuba the Ind'n Woem'ns exam'n March, 1.1691/2 y Examination of Tituba, Second examination .March. 2 1291/2. Fuente: Universidad de Virginia online Salem Witch Trial Documentary Archive and Transcription project

¹⁶⁴ En palabras de Katherine HOWE (2016), *El libro de las brujas. Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*, Barcelona, Alba, pp. 229-230); «Lo que sí podemos comprender es cómo confesó, y en ello tal vez lleguemos a vislumbrar el porqué. La confesión de Tituba

Prueba de que esta creencia estaba firmemente establecida entre las élites podemos encontrarlo en la *Descripción de la incostancia de los malos ángeles o demonios* (1613: 2004, ed. Elena Barberena: p. 104) del francés Pierre de Lancre:

El Diablo las transporta al Sabbat montadas en bastones sobre escobas, o en el propio Diablo en forma de macho cabrío, de asno, de caballo o de algún otro animal. Los bastones están ungidos con algún ungüento o grasa, fabricado con grasa de algún niño al que han asesinado, sin que nunca hayamos podido descubrir si se trata del mismo ungüento y está fabricado con los mismos ingredientes que el que utilizan como veneno; sobre aquél hemos descubierto y conocido mucho mejor sus ingredientes que sobre éste último; y los propios libros no nos han podido enseñar nada al respecto.

Como muy acertadamente apunta Levack (1995: p. 77), aunque las brujas se transportaban por muchos medios, como hemos reflejado, el medio de locomoción más habitual es la escoba, símbolo femenino que remarca la preponderancia de la mujer sobre el hombre en temas de brujería. La escoba, al mismo nivel simbólico de la rueda, podría además haber introducido nuevos significados al ser empleadas en ritos de fertilidad, lo que conectaría a las brujas con antiguas diosas paganas. La escoba es, obviamente, también un símbolo fálico impregnado de sexualidad.

Una idea muy ligada al vuelo es la metamorfosis. En las actas judiciales de Salem es muy habitual la mención de gatos, perros, lobos o pájaros en los que las brujas se convertían o el propio demonio o sus brujos se presentaban ante sus servidores. Así Tituba declaró que; « Q. w't other Creatures did you See? A. I saw 2 Catts, one Red, another black as bigge as a little dogge. Q. w't did these Catts doe? A. I dont know; I have seen them Two Tymes. Q. w't did they Say? A. they Say Serve them. Q. when did

refleja un conocimiento profundo de la brujería inglesa; el pacto con el Diablo, los espíritus familiares con formas de animales, los desplazamientos en palo para ir al aquelarre y el envío de los espíritus para causar daño (con frecuencia a niños) son detalles que concuerdan con el pensamiento inglés sobre la brujería inglesa. También concuerdan –demasiado- con los manuales de brujería ingleses. Para alguien que no sabía leer (Tituba firmaba con una cruz y no con su nombre), semejantes conocimientos solo podían alcanzarse a través de otros. Este tipo de detalles sobre la brujería no formaban parte de la cultura popular sino que eran académicos. Que salieran de los labios de una esclava analfabeta de Barbados sugiere tanto que fue coaccionada para confesar como que le indicaron concretamente lo que debía decir.»

you See them? A. I saw them last night»¹⁶⁵ La idea de que los hombres se podían metamorfosear en animales es algo casi consustancial al ser humano. En época clásica, la referencia a *El asno de oro* o *Metamorfosis* (s. II d. C.) de Apuleyo es obligada para demostrar la antigüedad de esta creencia. En este caso los demonólogos no se ponían de acuerdo y ni los crédulos autores del *Malleus* creían en ello y, siguiendo la tradición, veían en la metamorfosis simple ilusión, lo que no fue óbice para que muchas personas fueran juzgadas por tal delito en Europa. Así, tenemos el juicio contra un licántropo en 1603 del que nos informa Lancre (1613: 2004, ed. Elena Barberena: p. 104), cuya conclusión es ejemplo de lo que decimos: «Ahora nos queda por saber si esta transformación, o transmutación de hombre en bestia es real. Y si así lo fuera, qué pena es necesario imponer a estos hombres lobo y en concreto a éste»

En los juicios de Salem la evidencia espectral (*spectral evidence*) era la prueba más importante para identificar a una bruja; «si una mujer aparecía en forma de espectro o alucinación para atormentar a su víctima no cabía la menor duda de que fuera la bruja» (Golubov, 2004: p. 51). Esta evidencia fue la que se utilizó para intentar determinar si Rebecca Nurse, entre otros acusados, era bruja o no en el interrogatorio realizado 24 de marzo de 1692¹⁶⁶.

- Here are these 2 grown persons now accuse you, w't say you? Do not you see these afflicted persons, & hear them accuse you.
- The Lord knows I have not hurt them: I am an innocent person
- It is very awfull to all to see these agonies & you an old Professor thus charged with contracting with the Devil by the [a] effects of it & yet to see you stand with dry eyes when there are so many whet --
- You do not know my heart
- You would do well if you are guilty to confess & give Glory to God
- I am as clear as the child unborn

¹⁶⁵ Examination of Tituba -- Second Examination. March. 2 1691/2. New York Public Library -- Manuscripts and Archives Division. Fuente: Universidad de Virginia, online Salem Witch Trials Documentary Archive and Transcription Project

¹⁶⁶ Interrogatorio completo en apéndice. The examination of Rebekah Nurse at Salem Village 24. Mar. 1691/2. Universidad de Virginia, on line Salem Witch Trial Documentary Archives and Transcription Project.

- What uncertainty there may be in apparitions I know not, yet this with me strikes hard upon you that you are at this very present charged with familiar spirits: this is your bodily person they speak to: they say now they see these familiar spirits com to your bodily #[spirits com to your bodily] person, now what do you say to that
- I have none Sir:
- If you have confess & give glory to God I pray God clear you if you be innocent, & if you are guilty discover you And therefore give me an upright answer: have you any familiarity with these spirits?
- No, I have none but with God alone.

Como refleja Howe (pp. 255-256), el proceso contra Rebecca, supuso la quiebra de las convenciones imperantes en los juicios de Salem, pues Nurse era una mujer devota y apreciada por la comunidad, por lo que no daba el perfil de mujer peligrosa que realizara maleficios. Rebecca fue acusada, posiblemente inducida por su madre, Ann Puttman, que aseguraba que tenía sufrimientos espectrales producidos por la acusada. Ann era hija del terrateniente Thomas Putnam, que precisamente llevaba litigando años con los Nurse por las lindes de sus tierras. Las acusaciones hacia Rebecca se basaban por completo en la evidencia espectral, pues esta mujer en el momento del juicio estaba enferma y en cama. Sólo por medios espectrales, enviando espíritus bajo diversas formas, podía hacer daño a Ann u otra persona. La evidente dificultad para demostrar tal extremo, puso a los teólogos ante el debate sobre si el Diablo podía o no adoptar el aspecto de una persona inocente.

En octubre de 1692, un mes después de que las últimas ocho acusadas de brujería fuesen ejecutadas, Increase Mather publicó *Cases of Conscience Concerning Evil Spirits*, donde analizaba la prueba espectral llegando a la conclusión que no era fiable como medio para identificar a las supuestas brujas. Thomas Brattle, próspero comerciante de Boston, puso en circulación -casi al tiempo que Mather- una carta en que ponía en cuestión los métodos del Tribunal Especial de Audiencia y Chancillería y la evidencia espectral (Brattle, 1692: pp. 188-189)¹⁶⁷

¹⁶⁷ Universidad de Virginia, online Salem Witch Trials Documentary Archive and Transcription Project

Furthermore: These afflicted persons do say, and often have declared it, that they can see Spectres when their eyes are shutt, as well as when they are open. This one thing I evermore accounted as very observable, and that which might serve as a good key to unlock the nature of these mysterious troubles, if duly improved by us. Can they see Spectres when their eyes are shutt? I am sure they lye, at least speak falsely, if they say so; for the thing, in nature, is an utter impossibility. It is true, they may strongly fancye, or have things represented to their imagination, when their eyes are shutt; and I think this is all which ought to be allowed to these blind, nonsensical girls; and if our officers and Courts have apprehended, imprisoned, condemned, and executed our guiltlesse neighbours, certainly our error is great, and we shall rue it in the conclusion.

La aparición de estos dos textos obligó al gobernador Wullian Phips a disolver el tribunal el 29 de octubre de 1692. Con ello no aseveramos que la creencia en la brujería desapareciera, sino que simplemente mutó e hizo a los jueces mucho más cautos a la hora de acusar a alguien por el delito de la brujería. Prueba de ello es que Cotton Mather, hijo de Increase, publicara en 1693, *Wonders of the Invisible World*, donde seguía apoyando la evidencia espectral y la realidad de la brujería. En 1702, se publicó de manera póstuma, la obra del reverendo y juez de Salem John Hale, *Modest Enquiry into the nature of Wichtcraft*. En ella el reverendo pedía perdón a Dios por el sufrimiento infligido a personas inocentes por motivos como la venganza. Las razones que adujo fueron la proclividad hacia el error de la condición humana y y el estado de neurosis colectiva que se vivía en Salem, sin poner por ello en tela de juicio la existencia real de Satán y sus brujas. Después de realizar una inmersión en el universo mental de la época, estamos en disposición para introducirnos en el estudio de la obra literaria y filmográfica de Arthur Miller.

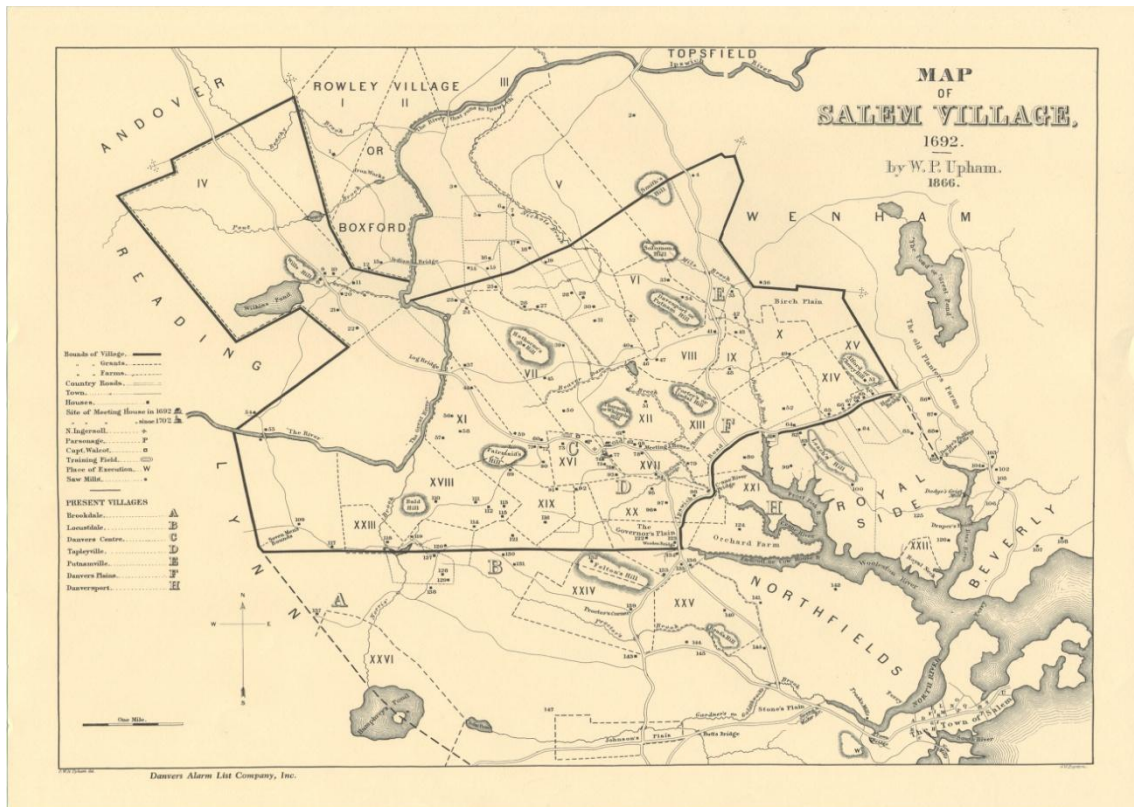


Ilustración 50. Mapa de Salem en 1692. Fuente: Salem Witch Trials documentary archive and transcription project

3.1.4. La redacción de la obra literaria. Teatro e Historia

El objetivo del presente trabajo no es analizar la obra teatral de Miller, que por cierto ya cuenta con estudios tan eficaces como el de Espejo (2011) o Harold Bloom (2010), sino en el guion de la película escrita por el propio Miller en 1996, con el que pretendemos acercarnos al desarrollo de la caza de brujas acaecido en Salem. Nuestra postura en torno al guion es el de considerarlo una obra autónoma de la pieza teatral a pesar de, qué duda cabe, la relación que hay entre ambas. Por lo tanto, no debemos de abstraernos de hacer un comentario histórico sobre la obra teatral¹⁶⁸.

Para la redacción de la obra, Miller tardó más de un año y, a medida que la iba escribiendo, se dio cuenta de que las claves de la caza de brujas que él mismo estaba sufriendo estaban reflejadas en otra acaecida tres siglos antes; «Más que una metáfora política, más que un cuento moral, *Las brujas de Salem*, tal como fui desarrollándola

¹⁶⁸ Para ahondar en las relaciones entre cine y teatro acudir a: Pere GIMFERRER (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.

durante más de un año, se convirtió en una imponente evidencia del poder de imaginación humana inflamada, de la poesía de la insinuación y, finalmente, la tragedia de la resistencia heroica a una sociedad poseída hasta el extremo de labrarse su ruina.»

Miller adaptó su historia para poder representarla en el teatro, ya que como escritor de ficción no está obligado a ceñirse a la documentación como lo está un historiador. A pesar de ello, Miller se ciñe a la documentación de manera prodigiosa. Todos los personajes principales existieron realmente, aunque hay evidentes y obligatorias partes imaginadas por el norteamericano.

Nunca existió una relación entre Proctor y Abigail, que en el momento del proceso contaba con 11 años, y por tanto tampoco hay documentada ninguna crisis matrimonial del matrimonio Proctor. En torno a esta en crisis matrimonial, que bien pudiera estar basado en los problemas reales que tenía el propio autor con su esposa Mary Slattery -a la que dedicó su obra presa de los remordimientos que sentía por estar absolutamente fascinado por la que posteriormente sería su segunda esposa, Marilyn Monroe- Miller crea su tragedia individual frente a la coral, que se está desarrollando de manera paralela en el pueblo. Proctor es el héroe trágico necesario para el drama. Lo que sí ocurrió realmente es que Proctor clamó contra la locura de la caza de brujas y que por eso fue encarcelado y muerto y, efectivamente, como ocurrió en la realidad, su mujer Elizabeth, se libró de ser ajusticiada por estar esperando un hijo. Cuando lo tuvo, la caza de brujas había acabado y consiguió salvar de manera definitiva su vida.

Otros personajes, como Giles Corey y Rebeca Nurse siguen de manera bastante fiel la realidad y otros, normalmente los colectivos como jueces, acusados o las propias niñas, se han refundido en un solo personaje que las represente para una mejor estructura dramática. Nos referimos, por ejemplo, a los ministros y jueces de Salem. A lo largo de todo el proceso judicial hubo entre diez y doce jueces, que quedan reducidos a un par de ellos; Hathorne y Danforth. Éste último tuvo en realidad un papel secundario en toda la trama, mientras que el primero junto a otro juez, Jonathan Corwin -que Miller descartó- llevaron el peso real de toda la investigación. Danforth, junto con el juez Samuel Sewal - personaje que en el texto dramático no aparece, pero que es recuperado para la película- abandonaron el tribunal, extremo éste último que no se refleja en la obra. El personaje de Hale también puede contener, en su versión dramática, una fusión del reverendo Hale y Deodat Lawson, pastor en Salem entre 1684 y 1688, que regresó a la

villa en plena caza de brujas. Lawson, como Hale, creyó en un principio que el demonio estaba detrás de todo aquello, pero rápidamente empezó a denunciar las más que evidentes irregularidades que se estaban llevando a cabo. (Espejo, 2011: pp. 52-55).

Las niñas que aparecen en la obra, como hemos dicho, existieron todas realmente, pero al igual que con los otros colectivos, Miller las reduce de diez niñas a cuatro, donde destaca el papel de Abigail Williams. Otro colectivo que queda condensado en la figura de Samuel Parris, para centrar la atención dramática, es el de los ministros. Además de Parris, tenemos noticias de otros dos ministros como lo fueron Nicholas Noyes y John Higginson.

La obra teatral sería estrenada el 22 de enero de 1953 en el Teatro Martín Beck de Nueva York bajo la dirección de Jed Harris, que abandonaría por evidentes diferencias con Miller meses después. El recibimiento por parte de público y crítica lo refleja con absoluta sinceridad Miller (2011: p.324);

En el aspecto comercial, la obra fue, desde luego un fracaso. Para empezar, el título: nadie sabía qué era un crisol. La mayoría de los críticos, como sucede a veces, no comprendieron la ironía que subyace en la obra, y a los que sí la comprendieron les ponía nerviosos aprobar una obra tan dura con los mismos principios básicos en los que se apoyaba la caza de rojos que tenía lugar por entonces y que nadie osaba criticar. La noche del estreno, viejos conocidos me evitaron en el vestíbulo del teatro, e incluso sin aire acondicionado la atmósfera de la sala era notablemente fría.

Cuando años después la obra triunfó en Estados Unidos, «McCarthy había muerto, la fiebre en cuyas oleadas él había desplegado sus alas se había enfriado y cada vez era mayor el número de personas capaces de enfrentarse a las brasas moribundas e interpretar el terrible mensaje que contenían» (Miller, 2011: p.325). En 1958, un montaje realizado en Nueva York, obtuvo un éxito rotundo con más de 650 representaciones (Espejo, 2011: 57), pero la obra ya había triunfado de manera clara en Europa en el mismo año que fue publicada en un montaje realizado por el Teatro Nacional de Bélgica, estreno al que el autor no pudo asistir al denegarle el pasaporte, pues muy probablemente, ya estaba siendo investigado por la HUAC. Desde entonces hasta ahora, se han vendido millones de copias en todo el mundo y las representaciones de la obra son habituales tanto en Europa como en América. Se dice, sin aportar datos,

que es la obra más representada de Miller (*Ibid*, p. 61), aunque nadie niega que *El crisol* es uno de los textos dramáticos más importantes del siglo XX.

Otro extremo aceptado de manera mayoritaria, que explica la pervivencia y éxito de la obra, es que la caza de brujas es un hecho atemporal y universal. El propio Miller (2011: p. 36), se apercibió de ello;

Las brujas de Salem es mi obra que más veces se ha llevado a los escenarios, tanto en Estados Unidos como en el extranjero. Parece ser que uno de los pocos fragmentos del llamado periodo maccarthista que sobrevive. Y creo que un aspecto notable de esta obra es que la gente, en muy diversos lugares del mundo, considera como propia la historia que cuenta [...] Similares reacciones he observado en rusos, sudafricanos, latinoamericanos y gentes de todas las nacionalidades que han soportado dictaduras, tan universal es la metodología del terror representada en *Las brujas de Salem*. De hecho, solía pensar yo medio en serio, aunque no estaba lejos de la verdad, que uno podía saber que un dictador estaba a punto de hacerse con el poder en un país latinoamericano o que otro acababa de ser derrocado si de repente *Las brujas de Salem* se representaba en el país.

De esta universalidad también habló el director de la película, Nicholas Hytner (2013: p. 170), cuando se disponía a rodar la película cuatro décadas después;

...nos vimos sorprendidos una y otra vez por su alarmante actualidad, ya que hablaba directamente del fanatismo de los fundamentalistas religiosos de todo el mundo, de las comunidades desgarradas por las acusaciones de abuso sexual infantil, de las rígidas ortodoxias intelectuales de las universidades; es evidente que en el mundo contemporáneo no escasean los Salems dispuestos a gritar: «¡Brujería!». Pero la película no contiene referencias políticas concretas. *Las brujas de Salem* ha sobrevivido a Joe MacCarthy, y ha ido adquiriendo una dimensión universal sólo compartida por otras historias que hablan de verdades elementales.

Curiosamente, o no tanto, la expresión «caza de brujas», volvió a las portadas de los diarios norteamericanos con motivo del «Escándalo Lewinsky». Poco después de estallar el escándalo, el propio Miller teorizó sobre la pertinencia o no de la utilización

de dicho término en un artículo publicado en 1998, bajo el sonoro título de «Clinton en Salem»¹⁶⁹

3.1.5. Salem en pantalla

Antes de la adaptación de Miller y Hytner, hubo otras muchas versiones televisivas y cinematográficas. Ya en 1957 se estrenó *Les sorcières de Salem* bajo la dirección de Raymond Rouleau y guion de Marcel Aymé, Jean-Paul Sartre¹⁷⁰. En 1967, Alex Segal firmaba su versión televisiva, *The crucible*, que ganó un Emmy ese mismo año. La España franquista tuvo también su versión televisiva en 1965 con *Las brujas de Salem*, dirigida por Pedro Amalio López y con un elenco de lujo con nombres tales como Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo o Antonio Ferrandis¹⁷¹. No sería la única; en 1973 el mismo director repetiría con otro elenco estelar capitaneado en esta ocasión por Concha Velasco¹⁷².

¿Por qué tardó el norteamericano más de cuarenta años en llevar al cine su obra teatral *El crisol*? Comencemos reflejando el enorme rechazo que Miller (2013: p. 165) sentía por el cine;

Dado que mis primeras tentativas literarias fueron ya obras teatrales, llegué a creer que en una edad todavía temprana que el cine, en el caso de que fuera arte más que

¹⁶⁹ El artículo íntegro puede leerse en: Arthur Miller (2011), *Al correr ...*, pp. 229-301.

¹⁷⁰ Ficha técnica de la película: Título original: *Les sorcières de Salem*. Año: 1957. Duración: 145 min. País: Francia. Director: Raymond Rouleau. Guion: Marcel Aymé, Jean-Paul Sartre (Obra: Arthur Miller). Música: Georges Auric, Hanns Eisler. Fotografía: Claude Renoir. Reparto: Simone Signoret, Yves Montand, Mylène Demongeot, Alfred Adam, Jean Debucourt, Coutan-Lambert, Aribert Grimmer, Pascale Petit, Michel Piccoli. Productora: Coproducción Francia-Alemania del Este. Género: Drama | Histórico. Siglo XVII. Brujería. Fuente: Filmaffinity

¹⁷¹ *Las brujas de Salem*. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Pastor Serrador, Francisco Piquer, Tina Sainz, etc.; emisión: TVE, 22 de febrero de 1965 (otra emisión en 1978); programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación. Fuente: Marta MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ (2000), «Las brujas de Salem y el Crisol; las versiones españolas de la obra de A. Miller en el teatro, TV y cine», *Quaderns: Revista de traducció* 5, p. 154.

¹⁷² *Las brujas de Salem*. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Concha Velasco, Berta Riaza, Fernando Delgado, Luis Prendes, Tina Sainz, Carlos Lemos, etc.; emisión: TVE, 11 de mayo de 1973; programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación. Fuente: *Ibid*, p. 154.

artesanía, pertenecía en todo caso a una categoría inferior. Había por aquel entonces un par de largometrajes con fama de obras maestras; uno de ellos, *El nacimiento de una nación*, no me parecía más que un montón de estúpidos galopando sin ton ni son por enmedido del campo; pero en los años veinte y treinta, durante mi adolescencia y primera juventud, cuando el cine fue definiéndose para mí, casi todas las películas que veía se me antojaban puras trivialidades cuya finalidad, incluso para alguien tan ingenuo como yo, no era otra cosa que ganar dinero con unas cuantas risas o lágrimas o sustos como principal condimento. [...] Las películas no tenían ideas, sólo acción. A medida que uno adquiría una visión más seria de la vida, volvía la vista hacia el teatro en busca de algo que le ayudara a entenderla mejor, y en el teatro encontraba unas prestigiosas obras escritas a lo largo de los siglos [...] a mí me seguía resultando imposible atribuir al cine una auténtica finalidad artística

Estamos seguros que el hecho de que el director del filme tuviera una sólida carrera teatral detrás animó a Miller a adaptar su obra para el cine. Cuando el dramaturgo se puso a la tarea todos sus reparos hacia el cine se vieron superados es más, el norteamericano descubrió que el cine anulaba las limitaciones de escenario del teatro, «sería posible salir a las calles de Salem, sitios a los que la obra teatral sólo llega por referencia» (Miller, 2013: p. 167). En el proceso de adaptación del guion, apoyado por un Hytner que «tenía la sensación de estar pidiendo a Shakespeare que corrigiera *El rey Lear*» (Hytner, 2013: p. 173), Miller se dio también cuenta de algo sorprendente, que siempre había visto la historia de Salem como una sucesión de imágenes que posteriormente tuvo que traducir al lenguaje teatral.

El guion de la obra reproduce de manera bastante fiel el texto original de Miller pero, obviamente, adaptado al lenguaje cinematográfico, para lo que se acortaron algunos parlamentos de la obra de teatro. Lo que no se cambió fue el lenguaje arcaizante utilizado en la misma ya que, como refleja Miller (2013: p.168), para un hombre de teatro como Hytner, constituía un elemento positivo y no algo que había que evitar. En nuestra opinión, adaptar el lenguaje a la actualidad habría sido un tremendo error, ya que de esta manera se ha preservado, tanto en la obra teatral como en el cine, extractos originales de las actas judiciales que Miller, como un historiador al citar sus fuentes primarias, utilizó para su redacción. Para Guelvenzu (1997), la más destacable cualidad del filme es el guión de Miller y su consciencia de estar enfrentándose a un medio distinto al teatral.

El aspecto más interesante de una película como *El crisol* es el hecho de que el autor del guión sea el mismo que el de la obra teatral de procedencia. Arthur Miller ha sido consciente, desde el primer momento, de que entre el escenario teatral y el espacio cinematográfico existe una diferencia sustancial que afecta a la estructura de cualquier narración. El teatro, por mucho que utilice las más avanzadas técnicas de escenificación, no puede conseguir la variedad y simultaneidad de escenas y escenarios que el cine es capaz de lograr. Por eso, Miller estableció una diferencia y la hizo bascular sobre el personaje de Abigail Williams, la muchacha que promueve las acusaciones que darán lugar al proceso por brujería en la puritana ciudad de Salem, en Massachusetts.

Guelvenzu nos acaba de poner sobre la pista del otro gran cambio que hay entre la obra teatral y la filmográfica: el gran peso que Abigail Williams, interpretado por una jovencísima Wynona Ryder, gana en la trama y los cambios de plano a lo que esto obliga con respecto a la obra teatral.

La diferencia es ésta: Abigail sólo aparece en la obra como un elemento que desencadena la dramática situación; su papel es relativamente importante y su presencia está condicionada por un espacio dramático que apenas le permite cobrar fuerza como personaje. En la película, por el contrario, es un personaje central, del que sabemos mucho más que en el teatro porque se muestra por sí misma y desde el principio, haciendo de su relación con John Proctor un drama en sí mismo. Al mismo tiempo, esto obliga a dividir en diversos planos simultáneos la acción; no somos informados de la acción exterior, como sucede en la obra, sino que nos situamos a la vez en diversos momentos y lugares de esa acción, la suma de todos los cuales, con presencia propia cada uno de ellos, constituyen el puzzle de la vida social y moral de la sociedad de Salem. Es, pues, una visión simultánea del desarrollo del drama, en el que Abigail adquiere un papel de gran relevancia donde en la obra teatral era sólo un elemento desencadenante.

(Guelvenzu, 1997)

Los escenarios varían mucho de la obra teatral a la cinematográfica, dando así materialidad al interés de Miller de mostrar todo aquello que antes solo podía mostrar por referencia. La localización para levantar la Salem cinematográfica, «la ciudad sobre una colina-imagen de la perfección» (Hytner, 2013: p. 171) que buscaba el director, no fue fácil. Buscaba un *paraíso perdido*, «aunque un paraíso austero, desprovisto de vanidad) [...] la belleza del escenario es un requisito previo para la violencia de lo que sucede en él. De la luz nace la oscuridad» (Hytner, 2013: p. 171). El director quería,

además, reflejar el carácter portuario de Salem y, tras descartar otras localizaciones, el sitio elegido para erigirla Salem cinematográfica fue Hog Island. Un escenario a cinco minutos del continente, lo que llevó a tener que fabricar una flotilla de pontones para que el equipo y actores se trasladaran al mismo a diario. Un trozo de naturaleza virgen que, como según aseguraban al director, fue antaño poblado por descendientes de quienes participaron en la caza de brujas.

Bajemos a los hechos. ¿Cómo se produjo la explosión de brujomanía en Salem? Todo comienza en la casa del ministro Parris: su hija Betty de nueve años y su sobrina Abigail de once comienzan comportarse de forma muy extraña. A este respecto contamos con el relato de Hale, que llamado a observar la extraña conducta de las niñas, asistió al comienzo de la caza de brujas. Hale, al igual que su personaje homónimo en la obra de Miller, comenzará apoyando la necesidad de la celebración de juicio por brujería, pero como hemos reflejado, su actitud cambiará radicalmente cuando en la locura incriminatoria se vio envuelta su propia mujer. En 1697, Hale quiso argumentar su postura en la obra *A Modest Inquiry into the Nature of Witchcraft* que no vería la luz hasta 1702, cuando llevaba dos años muerto. Sobre las niñas Hale diría:

En los últimos meses del año de 1691, el señor Samuel Parris, párroco de la iglesia del pueblo de Salem, vio a una hija suya de nueve años y también a una sobrina de la edad aproximada de once años, tristemente afectadas por extrañas dolencias. Y solicitó la intervención de los médicos, si bien las niñas empeoraron. Y finalmente uno de los médicos manifestó la opinión de que sufrían maleficio. Los vecinos aceptaron al punto esta opinión y concluyeron que estaban embrujadas.

Aquí es donde Miller ubica el principio de su obra teatral, que no coincide con el principio de la filmográfica. Esta lo hace en el extraño ritual de magia amatoria que la esclava Tituba realiza con las niñas.

3. Exterior. Noche, Bosque.

La niebla lo envuelve todo a excepción de los troncos de los grandes pinos, mientras vislumbramos a trece o catorce CHICAS que corren por el bosque, con emoción y entusiasmo en sus rostros, la mirada pendiente de algo que tienen delante. Sus capas oscuras, largas faldas y tocas se enganchan a veces en las ramas de los árboles y en la maleza con espinas, pero ellas se abren camino arrollándolo todo, en dirección a...

4. Exterior. Noche. Claro del bosque.

Una docena de CHICAS irrumpen en el claro. Son adolescentes que empujadas por una fuerza primitiva, buscan una liberación, encarnada en...

Tituba una esclava procedente de las islas Barbados, de algo más de treinta años, acucillada junto a una olla de agua hirviendo.

Las chicas sólo tardan un momento en rodearla. Tituba les indica con un gesto que se arrodillen en torno al fuego.

- TITUBA: ¿Qué me traéis?

Las chicas le ofrecen hierbas, alubias, etc.

Una a una arrojan sus ofrendas a la olla, musitando nombres de muchachos mientras lo hacen. Invocan a los jóvenes de quienes están enamoradas.

Finalmente, RUTH PUTNAM arroja una rana a la marmita y ABIGAIL entrega a TITUBA el gallo que ha traído.

TITUBA, de repente, agita el gallo por encima del grupo y, con un alarido, las CHICAS se apartan riendo. TITUBA inicia una salmodia agitando el gallo de un lado a otro. Las CHICAS van apartándose al ritmo y pronto comienza una danza improvisada. Sus movimientos se vuelven cada vez más sueltos y alegres, y una inspirada MERCI LEWIS sugiere a TITUBA.

- MERCY LEWIS: ¡Haz un conjuro para mí, Tituba! ¡Consigue que Joseph Baker me quiera!

Gritos de entusiasmo corean la petición, y todas las CHICAS gritan los nombres de los muchachosa los que desean.

Todas menos cuatro, están alcanzando un estado de jubilosa histeria. BETTY PARRIS y RUTH PUTNAM contemplan la escena con ojos dilatados por el terror; MARY WARREN, por su parte, tampoco participa; es la observadora tentada de imitar a las demás, pero temerosa al mismo tiempo. Y, por último, ABIGAIL, que acucillada junto a la olla, contempla a TITUBA y al gallo con la mirada vacía, interesada tan sólo por algún deseo suyo muy personal. Una de las CHICAS repara en ella y se acerca.

- JOANNA PRESTON: ¡Abby! ¿A quién quieres?

- HANNAH BROWN: ¡Quiere a John Proctor!

- Estas palabras provocan un nuevo griterío. ABIGAIL sigue pendiente de la salmodia de TITUBA
- JOANNA PRESTON: ¡Consíguele de nuevo a John Proctor, Tituba!

ABIGAIL hace caso omiso a JOANNA y luego se acerca más a TITUBA. Los ritmos son ya frenéticos, y ABIGAIL susurra anhelante al oído de TITUBA...

- TITUBA: ¡No, Abby, no! ¡Eso no está bien!
- ABIGAIL se apodera, desafiante, del gallo y lo golpea con violencia contra la marmita: luego recoge la sangre con la palma de la mano y se la lleva a los labios.
- TITUBA: ¡No, Abby, no!

Desafiando a TITUBA, ABIGAIL bebe. El sentimiento de liberación culmina con un gran alarido, mientras MERCY LEWIS y varias muchachas más se arrancan la ropa y bailan desnudas.

5. Exterior. Noche. Bosque.

El reverendo PARRIS avanza presurosos, escuchando el ruido que hacen las CHICAS, cada vez más próximo. Su rostro expresa incredulidad y alarma, mientras aprieta progresivamente el paso.

6. Exterior. Noche. Claro.

PARRIS ve el claro a través de los árboles, y su rostro refleja una expresión de infinito horror cuando ve a dos CHICAS, quienes, al divisarlo, se alejan corriendo: están desnudas, y llevan la ropa hecha un rebujo.

MERCY LEWIS, desnuda, corre velozmente hacia los árboles.

- Chicas: ¡Es el reverendo! [Etc.]

TITUBA ha conseguido quedar oculta y escapa.

BETTY PARRIS grita aterrorizada, mientras ABIGAIL intenta llevársela sin éxito.

- ABIGAIL: ¡Vamos, corre! ¡Nos van a ver!
- BETTY: ¡No puedo moverme! ¡Ayúdame! ¡No! [Etc.]

7. Exterior. Noche, Claro del bosque.

PARRIS examina horrorizado la olla y los restos que hay a su alrededor: hierbas, rana, gallo, y luego se encara con su sobrina ABIGAIL, y con su hija BETTY, que sigue lanzando alaridos.¹⁷³

José Luis López Muñoz (trad.). pp. 187-190)

Como refleja Bosch (1984, p. 74), lo que hacían realmente las chicas no era un aquelarre. Eran jóvenes en edad casadera en casi todos los casos -Ann Putnam, doce años; Mary Wolcot, de dieciséis; Elizabeth Hubbard, de diecisiete; Abigail William, de once; Mary Warren, de veinte y Mercy Lewis, de diecinueve- que se entretenían hablando de los jóvenes que conocían e intentaban adivinar su futuro amoroso mediante un simple juego que ellas mismas habían inventado, consistente en una especie de bola de magia con una clara de huevo en su interior. En ella un día las chicas creyeron ver un ataúd, presagio de muerte, lo que les llevó a tener actitudes neuróticas y a adoptar posturas lascivas y vehementes discursos ante el asombro de sus padres. Para Miller y Hytner (2013: p. 177), que la película comenzara con un aquelarre (Ilustración 51) y no con una chicas jugando a magia amorosa, era algo necesario y meditado.

Partimos, para nuestro trabajo, de que la fuente de energía destructora de las chicas es la eclosión de su sexualidad, de manera que todo el comienzo está pensado para descorchar la botella del deseo, para dar corporeidad a lo que en la obra de teatro ya está pasando y acabado, algo a lo que sólo se alude. La escena nocturna en el bosque, dado que se sitúa al comienzo de la película, ejerce una presión continuo sólo sobre las muchachas, que temen ser denunciadas, sino sobre el aparente estricto decoro que rige la vida de Salem. Y si bien podría haber resultado llamativo comenzar la película con imágenes de gravedad puritana, creando así un contexto para la liberación sensual que proporciona la reunión secreta en torno a Tituba, parecía más peligroso trabajar exactamente al revés: probar el fruto prohibido antes de entrar en lo que pretende ser el Edén. Por tanto, después de una rápida secuencia para algunos títulos de crédito, que saca a las chicas de la cama y las lleva a la calle. Librándose de capas y de inhibiciones,

¹⁷³ Para reflejar el guion de esta película utilizamos la traducción realizada por José Luis López Muñoz en: Artur MILLER (2013), *Las brujas de Salem y El crisol*, Barcelona, Tusquets. Como él mismo dice en su «Nota sobre el texto y la traducción» (p. 185); «Este guión refleja el montaje definitivo de la película El crisol. La traducción se ha realizado sobre dicho guión, y por tanto, no se corresponde con el doblaje al castellano ni con los subtítulos sujetos a limitaciones propias de sus correspondientes ámbitos»

mientras irrumpen en el bosque y vibrando de emoción mientras hacen conjuros para atraer a los muchachos que desean, entramos directamente en el baile.

La sexualidad es algo, obviamente, ligado a la brujería. Como asevera Ortiz (2009: p. 151):

La mujer en el aquelarre además de bruja es un cuerpo erotizado, activo o pasivo dependiendo de la pareja [...] La compulsión sexual de la bruja es explicada por la mente y el cuerpo femenino en elección y ejercicio de la sexualidad, de la inalienable cualidad de erotizar el cuerpo y no a partir de los convencionalismos dictaminadores o de la perspectiva que los demás tienen de su función erótica. En este sentido, la sexualidad desbordada de la bruja ha de entenderse como voluptuosidad del propio cuerpo, una que ha sido vedada a lo largo del tiempo.

En esta escena, que nos propone una suerte de aquelarre, aparecen animales asociados a él como la rana y el gallo negro. Las ranas y sapos se pueden rastrear desde el siglo XV como parte de los supuestos ungüentos de la bruja para volar (Cohn, 1987:p. 280). De igual manera, Mongastón en su famosa relación del *Auto de fe de Logroño de 1610*, refleja cómo el demonio le regala un sapo a cada nuevo brujo;

Y da ciertas monedas en precio del nuevo brujo presentado y un sapo vestido para él, que es un demonio en figura de sapo con cara como de hombre, vestido de terciopelo y de paño muy ajustado al talle de su cuerpo, el cual sirve al nuevo renegado desde allí en adelante cómo ángel de la guarda para le acompañar e industrial en males que ha de hacer. [...] Y el sapo preservera siempre en su poder hasta que el brujo novicio es admitido en la dignidad de hacer ponzoñas, que entonces el Demonio se lo manda entregar echándole su bendición para le admitir a dicho oficio. Y le sustentan, regalan y alimentan dándole de comer todos los días, y con él hablan, tratan y comunican sus negocios, y les da aviso cuando es hora de ir al aquelarre.¹⁷⁴

Mientras, el gallo negro aquí parece asociado con la santería que posiblemente la Tituba de Miller parece dominar. Para esta creencia religiosa, la sangre del gallo es considerada sagrada y se utiliza en multitud de ritos. En Europa, el gallo es un animal que con su canto disipa las maldades y los aquelarres. Lancre, en su *Descripción de la inconstancia*

¹⁷⁴ Gustav HENNINGSEN (2004), *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*, Leiden-Boston, Brill, p. 117.

y de los malos ángeles o demonios de 1623 (ed. 2004: p. 246), recoge un secreto para anular el poder de éste animal ofrecido por el propio Satanás:

Todo lo anterior ha movido a Satanás a considerarlo como enemigo y a enseñar a los brujos un secreto, que consiste en frotarle la cabeza y la frente con aceite de oliva para impedir que cante, por miedo a que su canto, que incluso de noche se escucha a más de mil pasos, disipe todas esas aciagas asambleas que se celebran en el Sabbat, O bien, como decía Plino, a hacerle un collar de sarmiento de vid.

En el filme, tras el aquelarre, Ruth Putnam y Betty Parris han quedado en estado catatónico, por lo que las familias, asustadas, acuden al médico de Salem. Como refleja Tausiet (2004, p.319), cualquier síntoma de inmovilidad, aunque sea parcial, es tomado como posible signo de maleficio producido por una bruja con ayuda del demonio y así el médico, señor Griggs, ante la imposibilidad de dar un diagnóstico, acude a la idea de maleficio. El maleficio es un hechizo realizado para provocar enfermedad o muerte de manera consciente por parte de la bruja, por tanto, es un acto criminal (Martín Soto, 2008: pp. 180-181).

Cuando el representante de la medicina oficial, ya fuese por incompetencia o falta de conocimientos, no sabía curar la dolencia del enfermo, lo que ocurría en muchas ocasiones, la explicación era en numerosas ocasiones la misma: *el maleficium*. Dichas parálisis se creían en muchos casos producido por *ojeriza o mal de ojo*, y su solución pasaba por restablecer las buenas relaciones con la persona que supuestamente lo ha realizado (Tausiet, 2004: p. 320). Volvemos a encontrarnos con conflictos enmascarados, malas relaciones vecinales que en Salem eran muy habituales. Los Putnam, como terratenientes poderosos de la comunidad se saben envidiados por ello, razón por la que Ann Putnam, desesosa desde el principio de ver al diablo en todo esto, acoge la explicación con agrado y ya nos da una pista del por qué al mostrar su temor por la vida de su hija.

Ya hemos visto cómo uno de los maleficios más habituales son los realizados para cometer infanticidio. Como luego veremos, Ann Putnam (Ilustración 52) achaca la muerte de todos sus hijos, menos de Ruh, al maleficio. No encuentra otra explicación ante tanta enfermedad y muerte que, aunque ocioso decirlo de nuevo, lo más probable sea producido por una mujer anciana. Ann Putman y su marido encajan perfectamente en lo que Tausiet (2004: p. 384), siguiendo a Muchembled, afirma. La mayor parte de

las acusaciones de brujería lo que revelaban era la ruptura del sentimiento comunitario y de los vínculos de solidaridad, en una época de crisis y de reajustes económicos que acabarían por desembocar en un creciente individualismo en todos los campos. Esto produce un sentimiento de culpa por parte de quienes se encierran en defender sus intereses, de lo que surge un temor que aparecería personalizado esencialmente en la bruja.

La noticia de la enfermedad de las niñas ha corrido por el pueblo, que nervioso, se agolpa en el exterior de la casa del reverendo Parris. El pueblo ya las cataloga como brujas y hablan de que han visto a alguna de ellas volar. Es pertinente señalar que, como ya hemos reflejado, lo primero que dice el pueblo sobre las niñas es el concepto acumulativo de brujería más propio de las clases populares; el vuelo.

Dentro, el reverendo Parris intenta comprender lo que sucede y se encara con su sobrina Abigail. En la conversación se observa la frágil situación de Parris al ser, como hemos reflejado, solo el reverendo de algunos feligreses de Salem. La sexualidad vuelve a aparecer y se nos informa de los rumores, por otro lado ciertos, de la ilícita relación que la joven ha mantenido con John Proctor. Abigail, para defenderse, acusa a la mujer de éste de envidia, rasgo clave en la brujería, pues como afirma Lisó Tolosana (2004: p. 254), este sentimiento es el «medio místico *par excellence* para penetrar y dominar el cuerpo y la mente del endiablado», por tanto, la envidia es un rasgo que define a la bruja.

14. Interior. Día. Dormitorio de Betty Parris.

- [...] Escúchame hija mía. Ya sabes que hay un grupo en la iglesia decidido a acabar con mi ministerio...
- [...]
- PARRIS (*haciendo de tripas corazón*): ¿Por qué te despedió la señora Proctor?
- ABIGAIL: (en actitud decididamente desafiante, furiosa): ¡Porque me negué a ser su esclava!
- PARRIS (*costándole mucho*): He oído decir que John Proctor...que John Proctor y tú...
- ABIGAIL: ¡Soy tan honrada como la que más! Elizabeth Proctor es una envidiosa que miente más que habla.

José Luis López Muñoz (trad.). p. 193.

Parris intenta tranquilizar al pueblo convocando una reunión, de la que nos enteramos porque el matrimonio de Giles y Martha Corey visitan a John y Elizabeth Proctor. Desde el principio queda claro el rechazo de éstos hacia Parris, al que acusan siempre de buscar el beneficio propio. Giles, que en el momento de los juicios tiene ochenta años, pide a John que acuda a la misma, pues la opinión de éste último es muy respetada en la comunidad. La entrada del pueblo en la iglesia servirá para presentarnos a dos personajes, Sarah Good y la comadre Osburn. Dos mujeres pobres y despreciadas por los acaudalados vecinos de Salem. Como ya hemos reflejado, el binomio pobreza y brujería es muy habitual. Son mujeres solas que no cuentan ni con una familia ni un marido que las protega en un mundo donde la misoginia es habitual.

18. Exterior. Día. Iglesia.

Los habitantes de Salem entran a raudales en la iglesia.

En la concurrida puerta principal piden limosna la COMADRE OSBURN y SARAH GOOD.

- OSBURN: ¡Una limosna por caridad! ¡Una limosna para fastidiar al diablo!
- PUTNAM (apartándola de un empujón): ¡Osburn, no tiene usted permiso para mendigar aquí!

José Luis López Muñoz (trad.). p. 193.

Sarah Good, nacida en 1653, era hija de un mesonero que se suicidó en 1672. Su madre heredó un nada despreciable patrimonio, que perdió casi por completo al casarse con un hombre que intentó desheredar a sus siete hijos. Sarah ahondó más en su miseria cuando se casó con un siervo escriturado que al morir solo legó deudas, lo que la llevó a tener que mendigar. Por su parte, Sarah Osburn – llamada inteligentemente por Miller “comadre Osburne” para no confundirla con la primera- nació en 1643 y se casó con Robert Prince, hermano de Ann Putnam y por tanto, cuñado del poderoso John Putnam. A la muerte de Robert Osburn contrató un capataz, Alexander Osburn, con el que se rumoreaba cohabitaba, lo que obviamente le trajo problemas con el clan Putnam. (Golubov, 2004: p. 47). En el momento del juicio, la comadre estaba postrada en la cama, extremo que no se refleja en la película.

Miller, en ellas, resume y unifica casos de otras mujeres pobres que cayeron acusadas de brujería. Podemos citar el caso de Rachel Clinton. Como las anteriores, tenía mala fama en la comunidad y a causa de un matrimonio infeliz fue desheredada, cayendo de lo más alto a lo más bajo de la sociedad. La singularidad de su caso es que fue la primera mujer cuya orden de detención no fue emitida por las autoridades de Salem, ya que en el momento de la acusación residía en Ipswich.

Rachel, como vimos en *Häxan* hacer a María la costurera, iba casa por casa pidiendo comida. Entró en una casa, incomodando a la sirvienta de la misma, por lo que pidió Thomas Knowlton, que se hallaba de visita en la misma, que la ayudara a echar a la mendigo. Cuando Thomas expulsó a Rachel, ésta le maldijo e insultó con términos como «perro del infierno», «rufián putaño» o «brazo del diablo» (Howe, 2016: pp. 267-168), por lo que éste acusó a la infeliz de brujería. Fue interrogada el 29 de marzo de 1692 (Howe, 2013: pp.263-265.)

Es muy interesante constatar cómo, sobre todo en el ámbito protestante, se unen dos conceptos como pobreza y locura. Locura, cuya máxima expresión es la pasión desesperada, el loco amor. Como dice Foucault (2014: p. 65), «¿Castigo de una pasión demasiado abandonada a su propia violencia? Sin duda». Recordemos que casi todas estas mujeres pobres han sido abandonadas o maltratadas por su marido o la familia del mismo. Una locura de amor en este caso, que en el mundo moral se percibe como un *justo castigo* (*Ibid*)

Es ella quien castiga, por medio del transtorno, por medio de los transtornos del corazón; pero tiene también otros poderes; el castigo que inflinge se desdobra por sí mismo, en la medida que, castigándose, revela la verdad. La justicia de esta locura tiene la característica de ser verídica. Verídica, puesto que ya el culpable experimenta en vano el torbellino de sus fantasmas. [...] Verídica, igualmente, porque el crimen escondido a los ojos de todos, se hace patente en la noche de este extraño castigo

Y junto a la locura, el delito de la pobreza. La pobreza que en el mundo protestante, como Salem, no se entiende como algo positivo, sino signo y marca de predestinación que avisa al pobre mortal de que Dios no le reserva el Reino de los Cielos. Y tras la condena de la pobreza, la falta de necesidad de ejercer la caridad de la nueva ética protestante, por eso el señor Putnam empuja a la pobre sin miramientos, no es una elegida de Dios. Como afirma Foucault (*Ibid*, p. 94), «En adelante, la miseria ya no está

enredada en una dialéctica de humillación y de gloria, sino en cierta relación de desorden y el orden, que la encierra en la culpabilidad.» ¿Qué es Satanás sino ausencia de orden e inversión de valores?

Volvamos al filme, donde los vecinos de Salem se aprestan a asistir a la reunión. Las niñas acuden a la cita, nerviosas por todo el revuelo que se está creando en Salem y más cuando Parris anuncia que acaba de llamar al pueblo al reverendo John Hale, experto en artes diabólicas (Ilustración 53). La llegada del mismo hace que las niñas se empiecen a dar cuenta de lo que su inocente travesura está generando y se asustan planteándose contar la verdad. Abigail se erige en líder del grupo y presiona para que continúen con la mentira.

21. Interior. Día. Dormitorio de Betty Parris.

- [...]
- MARI WARREN; ¡Tenemos que decir la verdad! ¡La bujería se paga con la horca como pasó hace dos años en Boston! ¡Por bailar y por intentar conjuros para atraer a los muchachos sólo nos azotarán!
- [...]
- ABIGAIL: Ahora escúchame tú. Escuchadme todas. Bailamos. Eso es todo. Y enteraos bien. Si cualquiera de vosotras se le escapa una palabra, aunque sólo sea media palabra, sobre lo demás, me presentaré ante quien haya sido en lo más oscuro de la noche terrible y le ajustaré las cuentas de una manera que nunca olvidará. Sabéis que soy capaz de hacerlo; vi cómo los indios aplastaban la cabeza de mis padres sobre la almohada, a mi lado, y también he visto otros horrores nocturnos con mucha sangre; ¡os aseguro que querréis no haber visto ponerse el sol!

José Luis López Muñoz (trad.). p. 197-198)

Rebecca Nurse y John Proctor acuden a casa del reverendo Parris, donde también está Giles y el matrimonio Putnam, para intentar convencer a Parris de que buscar demonios no traerá más que desgracias a la comunidad. Los Putnam están obsesionados en buscar la explicación a la muerte de sus hijos, desconfiando de la muy distinta suerte que Rebecca ha tenido con su descendencia.

25. Interior. Día. Sala de casa de Parris.

- [...]
- REBECCA: Señor Parris, creo que será mejor que despida al reverendo Hale hasta tan pronto como aparezca. De lo contrario se reanudarán las discusiones en nuestra comunidad. Más vale culparnos a nosotros mismos que al demonio...
- PUTNAM: ¿Culparnos a nosotros! ¡Cómo podemos culparnos a nosotros? Soy uno entre nueve hermanos; la semilla de los Putnam ha poblado esta provincia...
- ANN PUTNAM:...Y sólo nos queda una hija de las ocho que nos nacieron.
- REBECCA: Debemos acudir a Dios en busca de una explicación para eso.
- ANN PUTNAM: ¡A Dios! ¿Le parece obra de Dios que usted no haya perdido nunca un hijo, ni tampoco un nieto, y yo, en cambio haya tenido que enterrar a todas mis hijas, menos a una?
- José Luis López Muñoz (trad.). pp. 200-201.

Proctor se encuentra con Abigail a solas para saber qué es lo que realmente pasa con las niñas. La chica reconoce que todo es una chiquillada y John le insta a que diga la verdad. Ésta hace caso omiso y pide a John que continúen con su ilícita relación y, a pesar que John comienza rechazándola con buenas palabras, la insistencia de la chica hace que Proctor termine la conversación de manera abrupta. En ése momento llega Hale a Salem cargado de libros dispuesto a luchar contra el demonio. Proctor, que acaba de abandonar a Abigail, se encuentra con el reverendo y se ofrece a llevarle los libros hasta la casa de Parris. Allí asistirán a una escena donde los problemas de Parris con la comunidad se hacen patentes. Proctor, cargado de ironía, le dice a Hale «Bienvenido a Salem»

28. Interior. Día. Sala de la casa de Parris.

- [...]
- PARRIS: ¡No soy un simple granjero que va por ahí predicando con un libro bajo el brazo! ¡Me gradué en teología por la universidad de Harvard!

- GILES COREY: ¡Sin duda, y también estudió usted aritmética con provecho!
- PROCTOR Y HALE ven y oyen lo que sucede desde el umbral.
- PARRIS: ¡No consigo entenderlos a ustedes! ¡No puedo hacer una propuesta sin provocar un griterío o una discusión! ¡Con frecuencia me pregunto si no andará de por medio el diablo!

José Luis López Muñoz (trad.). p. 203.

En la siguiente escena, Hale, cargado con sus manuales de demonología, busca señales del demonio. Zamora Calvo (2016: pp.199-202) ha catalogado más de treinta manuales distintos de inquisidores europeos. Entre ellos, sería de suponer que Hale manejaba el *Discurso del arte maldito de la brujería* (1608) del inglés William Perkins, pero a buen seguro también tendría en su biblioteca el ya también mencionado *Malleus Maleficarum* (1487) de Kramer y Sprenger, todo un bestseller de la época con veintinueve ediciones entre 1520 y 1669. Como refleja Zamora Calvo (2002), p. 1888), «el *Malleus maleficarum* ejerce una autoridad imprescindible. De ahí se comprende la enorme difusión que adquiere esta obra en Europa, lo que también queda testimoniado a partir de sus numerosas ediciones»¹⁷⁵. Y con todo no fue ni el más completo ni el más vendido, siendo superado en ventas por el *Tractatus de Hereticis et Sortilegiis* que el juez papal Paulus Grillandus publicó en 1524. (Levack, 1995: pp. 85-86)

Las marcas diabólicas también es algo aceptado a nivel europeo y, por extensión, en la América protestante. Como refleja Mongastón en su *Auto de Fe de Logroño de 1610*¹⁷⁶, cuando el demonio ha recibido a un nuevo brujo y éste le ha homenajeado; «[...] luego el Demonio le marca hincándole una uña de la mano izquierda en la parte que le parece de su cuerpo, de que le saca sangre, y el dolor dura por muchos días, y la señal por toda la vida. Y también les hace otras marcas en los ojos, dentro, en lo negro de ellos.»

Las marcas del diablo o *stigmata diaboli*, a veces se confundía con los sellos del diablo o *Sigillum diaboli* (Hoppe Robbins, 1998: pp. 392-395), tanto que muchos cazadores de

¹⁷⁵ María Jesús ZAMORA CALVO (2002), también ha dedicado un trabajo a los inquisidores del XVII, titulado «Reflejos de mundos ocultos. Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro», *AISO*. Actas VI., p. 1888

¹⁷⁶ Gustav HENNINGSSEN (2004), *The Salazar Documents...* pp. 117-118

brujas utilizan ambos términos de manera indistinta. Mientras que las primeras eran simplemente lunares, antojos o cicatrices -suficiente prueba para acusar de brujería a una persona-, las segundas eran protuberancias de las que se creía, sobre todo en Inglaterra, que manaban los demonios familiares. Cotton Mather en su obra *Discovery Witchcraft* (1584) apoyaba sin fisuras la existencia de estas marcas, de las que aseguraba que un avezado doctor sabría distinguir de una marca natural. Para encontrarla se podía examinar todo el cuerpo, e incluso raparte para encontrar bajo el pelo o el vello corporal marcas ocultas, aunque, como se refleja en la película, los ingleses creían que éstas se encontraban principalmente en las manos de los brujos.

29. Interior. Día. Dormitorio de Betty Parris.

Todos están reunidos en torno a la cama. HALE se sienta junto a BETTY, le vuelve una mano, examina la palma y busca también entre los dedos. Le dobla una oreja para mirar detrás y, a continuación, hace lo mismo con la otra; le frota las cejas y después de hacerlo le huele los dedos. Va a consultar uno de sus libros.

- ANN PUTNAM: Nuestra hija no se despierta, reverendo, permanece tumbada, como si estuviera muerta.
- PUTNAM: Y Betty, aquí presente, no soporta oír el nombre del Señor..., eso es una señal segura de brujería.
- HALE: No, no, Señor Putnam, mis investigaciones no tienen nada que ver con la superstición. Las señales de la presencia del diablo son tan claras como el cristal.
- PARRIS: ¿Qué libro es ése?
- ANN PUTNAM: ¿Qué es lo que hay ahí, reverendo?
- HALE: Aquí está todo el mundo invisible; en estos libros aparece el diablo despojado de todos sus toscos disfraces. Aquí se encuentran todos los espíritus con los que están ustedes familiarizados: íncubos y súcubos, las brujas que se trasladan por tierra, por aire y por mar. No tengan miedo; si se ha presentado entre nosotros lo descubriremos [...]

José Luis López Muñoz (trad.). pp. 204-205

Mercy Lewis es interrogada por Parris y Hale, que buscan desesperadamente al demonio a pesar que la chica reconoce que simplemente bailaron. Hale, que sigue sin convencerse y dispuesto a llegar al fondo de la cuestión llama al resto de las chicas y las

presiona; «¿Alguien invocó al maligno en ese bosque? ¿Quién os llevó para que bailarais alrededor del fuego? Podéis salvaros si me decís quien fue. ¿Hubo alguien entre vosotras que bebiera de la olla? ¿Se hicieron quizá conjuros? Decídmelo.»¹⁷⁷ Abigail, asustada, nombra a la esclava Tituba mientras que Ann Putnam estalla diciendo; « ¡Lo sabía! »

El interrogatorio real de Tituba, del que hemos extraído ya algunos fragmentos, guarda una enorme similitud con el guion de Miller. Cabe resaltar en el mismo el papel de instigadora de Ann Putnam para llevar a la esclava hacia el hecho de pronunciar el nombre Sarah Good y la comadre Osburn. Estas infelices mujeres, además de pobres, habían sido parteras anteriormente y asistieron a los partos de la señora Putnam. Como refleja Cohn (1987: pp. 312-313), muchos campesinos, en un intento por explicar la elevada mortalidad infantil, echaban la culpa a las comadronas que asistían a los partos. Ciertamente la tenían, pero no por sus maleficios, sino simplemente por ignorancia o ineptitud, que por cierto era también habitual entre la medicina oficial.

34. Interior. Anochecer. Dormitorio de Betty Parris.

- HALE: Ahora, Tituba, voy a quebrar el poder que el demonio tiene sobre vosotras dos; voy a abrir por la fuerza las manos de Lucifer (Le levanta con dulzura el rostro). Serás de nuevo una buena cristiana.
- [...]
- TITUBA: ¡Sí! ¡Quiero la luz! ¡Sálveme reverendo!
- HALE: Lo haré, si me abres tu corazón. Cuando el maligno se te aparece ¿trae consigo a otras personas?
- ANN PUTNAM: ¿Sara Good? ¿Trae a Sara Good?
- PARRIS: ¿Son hombres o mujeres?
- TITUBA: No se veía bien, estaba muy oscuro
- [...]
- TITUBA: ¡Entonces miro!...Miro ¡y allí estaba Sara Good!
- ANN PUTNAM: ¡Lo sabía! Que dios te bendiga, Tituba!
- TITUBA: (finalmente aceptada) Sí, ¡y la comadre Osburne!

¹⁷⁷ Arthur MILLER (2013), *Las brujas de Salem...* José Luis López Muñoz (trad.), Barcelona, Tusquets, p. 207.

- ANN PUTNAM (a HALE): ¡Lo sabía! ¡Fueron tres veces parteras mías, y mis hijitas se consumieron entre sus manos!
- ABIGAIL: ¡Quiero sincerarme!

Todos se vuelven hacia ella, sorprendidos.

- ABIGAIL: ¡Quiero recibir la luz de Dios, quiero el dulce amor de Jesús!

En plena crisis, con MERCY, también cautivada y en éxtasis, pendiente de ella. Tienen a su alcance aceptación, santidad...y, de algún modo, venganza.

- ABIGAIL: ¡Bailé con el demonio! Lo vi; escribí en su libro; pero vuelvo a Jesús, ¡le beso la mano! (*Cada vez más exaltada*) ¡Vi a Sarah Good con el demonio! ¡Vi a la comadre Osburn con el demonio!
- MERCY LEWIS: ¡Vi a a Bridget Bishop con el demonio!

Ahora es Betty la que se incorpora.

- BETTY: ¡Vi a la señora Howe¹⁷⁸ con el demonio! ¡Vi a la señora Barrow con el demonio!
- PARRIS: ¡Habla, mi Betty habla!
- HALE: ¡Aleluya! ¡Alabado sea el Señor! ¡Se ha roto el maleficio! ¡Son libres!

Salen corriendo de la habitación.

- PUTNAM: ¿Dónde está el alguacil? ¡Hay que arrestar a la comadre Osburn!

José Luis López Muñoz (trad.). pp. 209-211)

La histeria colectiva ha comenzado y los motivos de Abigail los deja Miller claramente expuestos en el texto. En el personaje de Abigail William, fusiona a la hija de los Putnam, también llamada Ann -en el filme se llama Ruth para distinguirla de su madre-,

¹⁷⁸ Como anécdota decir que Howe, Elizabeth Howe, es ascendiente de la proferora Katherine HOWE (2016), autora de *El libro de las brujas...* que estamos utilizando en este estudio. Howe además es descendiente de Elizabeth Proctor y otra acusada, Deliverance Dane. Hytner (2013: 173), director del filme asegura que, como Howe, «... la mayoría de nuestros extras aseguraron ser descendientes de los condenados y no de sus perseguidores»

«La más joven y precoz de las muchachas que presentaron acusaciones en los procesos por brujería de Salem» (Hope Robbins, 1998: 515) y con «una imaginación literaria sorprendente.» Tras sus acusaciones es más que probable que se encontrara su madre, que realmente contaba con treinta años en el momento de los procesos, y de todo el clan Putnam, como demuestra que el tío de la niña, Edward Putnam, apoyara su declaración para acabar con Rebecca Nurse. El clan Putnam también fue el instigador para que Mercy Lewis, que no Abigail Willam como ocurre en el filme, acusara a Elizabeth Proctor. Lo anteriormente expuesto da, pues, la razón a Tausiet (2004: p.2004) cuando afirma que casi todas las acusaciones de brujería entre mujeres obedecían a resentimientos entre casas por motivos económicos.

Catorce años después de que acabaran los juicios, la niña, ahora mujer, Ann Putnam, confesó su papel en las acusaciones aduciendo que Satanás la había engañado sin que por ello negara la realidad de la brujería¹⁷⁹.

Deseo humillarme ante Dios por la terrible desgracia que recayó sobre la familia de mi padre en el año 1692. En tal ocasión, y siendo por la providencia de Dios el instrumento que acusó a varias personas de un crimen infame, a consecuencia de lo cual perdieron la vida tengo ahora justos fundamentos y razones para creer que eran inocentes. Fue un gran delirio de Satanás, que me engañó en tan triste ocasión, por lo que creo haber sido instrumento, junto a otras personas, si bien involuntariamente, del derramamiento de sangre inocente sobre mí misma y sobre esta tierra, aunque puedo asegurar ante Dios y los hombres que ni la ira, ni la maldad ni la mala voluntad fueron el motor de cuanto dije o hice contra estas personas, pues no albergaba tales sentimientos, engañada por Satanás.

Y como fui el instrumento para acusar muy especialmente a la señora Nurse y sus dos hermanas, deseo cubrirme de polvo y humillarme por ello, pues fui la causante, junto a otras personas, de las calamidades que recayeron sobre ellas y sus familias. Por lo cual pido perdón a Dios y a todos aquellos a quienes he ofendido, y cuyos familiares fueron acusados o ejecutados.

Los jueces llegan a Salem para imponer orden en el caos. Alojados en la posada, cenan todos juntos y ya se nos muestran las distintas actitudes dentro del mismo. Desde el

¹⁷⁹ Extraemos la traducción del libro de Rossel HOPE ROBBINS (1988) *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Barcelona, Planeta/Círculo. p. 516

inflexible Dantforth, representante de la autoridad que llega dispuesto a erradicar la brujería a Salem, a Sewal, que defiende posturas mucho más racionales y avisa, como hemos indicado más arriba, de la pertinencia de desestimar el testimonio de perturbados y locos. Como veremos en la escena siguiente no le harán caso.

39. Interior. Noche. La taberna de Ingersoll.

Los concejales, junto a HALE y PARRIS, están sentados con DANFORTH y SEWALL, terminando de cenar, SEWALL, que está al borde de convertirse en alcohólico, siempre tiene a mano un vaso de vino.

DANFORTH: Les aseguro, caballeros, que el gobierno de su majestad está decidido a no ceder al diablo un solo centímetro de Massachusetts; y si, efectivamente, ha aparecido entre nosotros, ¡será aquí en Salem, donde lo desenmascaremos!

Los vecinos del pueblo están embelesados, asombrados, emocionados, SEWALL, acto seguido, animándose, alza un dedo conminatorio.

- SEWALL:...Con tal de que se tomen las debidas precauciones para evitar el testimonio de las personas perturbadas...y, por supuesto, el de los locos.
- DANFORTH: (sin apenas captar el desacuerdo implícito): Efectivamente, juez Sewall

El crédulo y fiero juez Harthorne tampoco está dispuesto a distinguir en las declaraciones entre dementes y desequilibrados e interroga a la comadre Osburne, claramente trastornada como demuestra la escena.

40. Interior, Día. Iglesia.

[...]

Hathorne: Traigan a la comadre Osburne: aquí está Sarah Good, que ha confesado y que, en consecuencia, no será ahorcada. Le ruego siga su ejemplo; ha testificado que cuando el diablo se presentó, usted le acompañaba...

- SARAH GOOD (interrumpiendo): ¡Allí estaba de tamaño natural el diablo y ella! ¡Y la comadre Osburn escribió su nombre en el libro del demonio, con su propia sangre!

Del PÚBLICO se elevan murmullos de asombro.

- COMADRE OSBURN (acercándose a los jueces): Señorías, nunca he visto al diablo en toda mi vida..., pero soy capaz de bailar hacia atrás tan deprisa como él hacia delante...

José Luis López Muñoz (trad.). pp. 214-215.

Resulta interesante comprobar cómo la Comadre encaja a la perfección en la descripción que hace Cohn (1987: p. 312) de las acusadas de maleficio. Tanto es así que podría haber estado perfectamente escrito en el guion como indicación de vestuario e interpretación para la actriz.

Muchas de las acusadas de maleficio, eran mujeres solitarias, excéntricas, o de muy mal temperamento; entre las características que les atribuían se menciona siempre el lenguaje obsceno, la rapidez para insultar y amenazar. Con frecuencia su aspecto era aterrador; eran feas, con los ojos enrojecidos y la piel manchada, deformes, o simplemente encorvadas y con las espaldas cargadas por el peso de los años.

Las siguientes escenas nos van a poner ante un elemento de realidad de la caza de brujas, como lo fue la utilización de la acusación de brujería para quedarse con las tierras de los competidores. Como no podía ser de otra manera, es John Putnam el instigador de la acusación hacia su vecino George Jacobs, un anciano que comparte lindes con la familia Putnam. La acusación, como ya hemos visto que ocurre, no es directa y se realiza por medio de su hija Ruth Putnam. Esta acusa al anciano de ir en la noche a su casa para atormentarla. George, que es representado como un adorable abuelo, le explica con buenas palabras a la niña que eso es absolutamente imposible, pues necesita bastones para andar. El juez Hathorne para explicarlo acude a la evidencia espectral, pero George con una sencilla lógica le responde que es imposible que su espíritu saliera de su cuerpo sin que él se diera cuenta. Las hábiles respuestas de George desarman al tribunal, momento en el que Ruth Putnam avisa al tribunal de que un hombre negro está susurrando las respuestas al oído del acusado; el resto de las niñas dan la razón a Ruth y caen desmayadas a la vez.

50. Exterior. Día. Casa de Putnam.

PUTNAM contempla cómo dos de sus criadas tratan de encender una hoguera. GEORGE JACOBS, un anciano aquejado de artritis, pasa por la calle y saluda alegremente. De repente el fuego brota con fuerza. Primer plano del rostro de PUTNAM, que refleja una mezcla de sorpresa y codicia.

51. Interior. Día. Iglesia.

[...]

- HATHORNE: Dinos, Ruth Putman, ¿cuando viste por última vez al señor Jacobs?
- RUTH PUTNAM: Vino a mí hace dos noches cuando estaba en la cama.

JACOBS (*lleno de asombro*) ¡Ruth! ¡Estás equivocada! Me conoces bien...soy el señor Jacobs, tu vecino. (A HATHORNE): Soy el propietario de seiscientos acres que lindan con sus tierras; ¿me conoces de toda la vida!

Ante la representación de las niñas, algunos vecinos que ya desconfiaban de la supuesta presencia del diablo, muestran claramente su desconfianza hacia ellas. Evidentemente su actitud es tomada como un desafío a la autoridad del tribunal y pronto caerán en sus garras. Martha Corey fue llamada a declarar el lunes 21 de marzo de 1692 y en el mismo sostuvo que las niñas eran unas trastornadas.¹⁸⁰

Acto seguido, MARTHA COREY se pone en pie y deja escapar una carcajada burlona

- HERRICK: ¿Cómo se atreve a reírse de ellas, Martha Corey!
- MARTHA: ¿Para qué sirven si no los tontos?

OTROS se unen a HERRICK, gritando ¡Qué vergüenza!, ¡Que Dios la perdone, Martha Corey!, mientras ella se dirige hacia la salida, meneando la cabeza. COREY, después de una breve vacilación, se levanta y la alcanza. Aumenta el alboroto.

A continuación, también REBECCA y FRANCIS NURSE se ponen en pie y salen. La gente se asombra de que la piadosa REBECCA esté abandonando el barco. HALE, con gesto preocupado, observa lo que sucede.

José Luis López Muñoz (trad.). pp. 214-215

Como vemos, no solo algunos vecinos son los que empiezan a vacilar. También miembros del tribunal, como Hale, muestran sus dudas. Con ello Miller refleja la actitud real que este hombre tomó al acabar los juicios, donde, recordemos, pedía perdón en su obra póstuma *Modest Enquiry Into the Nature of Witchcraft* (1702). También la actitud de Martha Corey de Miller concuerda con la persona real. La actitud de Rebecca Nurse,

¹⁸⁰ Incluimos la declaración completa en Apéndices documentales. Examination of Martha Corey

por el contrario, siempre fue piadosa y respetuosa con el tribunal. En cualquier caso, el destino de ambas fue el mismo; morir en la horca.

Las siguientes escenas, de la 52 a la 54¹⁸¹, suceden al anochecer, en la casa de los Proctor. John espera a Mary Warren, una de las niñas que asiste como acusadora a los juicios y su sirvienta. Cuando llega la chica, John le recrimina que acuda a los juicios cuando él se lo había prohibido expresamente y amenaza con pegarla. Mary Warren parece flaquear en su actitud acusatoria, algo está cambiando en la chica. Como muestra de buena voluntad le regala a la señora Proctor una muñeca de tela que ha estado confeccionando durante los juicios. Sin saberlo, Mary está condenando a la señora Proctor, ya que como refleja Cohn (1987: pp. 212-213); «Por su naturaleza misma, el *maleficium* era imposible de probar. Cuando aparecían muñecos llenos de alfileres, las cosas podían ir bastante bien; pero estos casos eran muy excepcionales. Otro tipo de pruebas eran mucho más aleatorios.»

El motivo de aflicción de la chica es que el señor Jacobs y la señora Osburn van a ser ahorcados por un simple juego infantil que las niñas no han querido reconocer. Los Proctor no entienden cómo las autoridades van a permitir tal atrocidad y Mary Warren intenta justificar su actitud indicando que son el freno al demonio en Salem. John reacciona de manera violenta levantando el látigo para azotar a la joven. Esta, para evitar la paliza, revelará que esta noche ha salvado la vida de la señora Proctor, pues su nombre ha salido en los juicios. Los peores temores de los Proctor se confirman;

- ELIZABETH: ¡Ya está preparado el nudo corredizo!
- PROCTOR: No habrá nudo corredizo.
- ELIZABETH: Abigail me quiere muerta, John. Y tú lo sabes.

Deja la muñeca de trapo en un estante y sube al piso alto. A Proctor le quema el sentimiento de culpabilidad mientras sigue con la mirada a su mujer.

Proctor, decidido a acabar con la acusación de Abigail, fuerza un encuentro en solitario con ella para detener la locura. En esta escena es sorprendente el cambio de Abigail. La transfiguración de Wynona Ryder, actriz que la interpreta, es total. Siempre la hemos

¹⁸¹Arthur MILLER (2013), *Las brujas de Salem...* pp. 219-222

visto como una niña, tapada con el traje puritano, pero ahora es una mujer con el pelo suelto que desprende sensualidad. (Ilustración 54)

En la cima de su poder, se niega a retractarse y demuestra su dominio al decir que « [...] gracias a Dios, tengo el poder de librar al pueblo de su presencia»¹⁸², erigiéndose como instrumento de Dios. John le amenaza con acabar con ella si su mujer es acusada, a lo que Abigail responde; «Yo sólo soy el dedo acusador de Dios». John vuelve a amenazarla y se marcha. Abigail mientras ve marcharse al hombre muestra temor en su rostro, pero su expresión se volverá maliciosa y decidida poco después. Como pusieron negro sobre blanco en 1487 los misóginos Kramer y Sprenger en el *Malleus Maleficarum* (2004, 107) hablando de la relación entre brujería y mujer; «hay tres géneros de vicios principales que parecen reinar sobre todo entre las mujeres malas; la infidelidad, la ambición y lujuría». Abigail más parece mostrarse como un agente del diablo que como «dedo de Dios». La suerte de los Proctor está echada. La venganza de Abigail se pone en marcha.

Las dudas sobre la veracidad de las acusaciones de las que hemos visto empieza a afectar a Hale y algunos vecinos de Salem, llegan a otros miembros del tribunal, como Sewal, al que el jefe del tribunal recrimina el poco apoyo que éste muestra al tribunal.

- DANFORHT: Samuel, creo que a veces no está usted del todo satisfecho con nosotros, ¿acierto?
- SEWAL (*vacila un momento, pero finalmente se decide a hablar*): Debo confesárselo, Thomas: no esperaba que la mayoría de los testimonios procedieran de unas niñas, ¿usted sí?
- DANFORTH (*de mala gana*): Yo tampoco. Pero no dudará usted de que las niñas son víctimas de ataques dolorosísimos, ¿no?
- SEWAL: No, no; lo veo con toda claridad.
- DANFORTH: Acuérdesse del Evangelio, Samuel: «De la boca de los niños brotará la verdad...».
- SEWAL: Sí, sí, pero también la mujer de Putnam; me pregunto si perder a sus hijas no le ha perturbado el juicio..., he sabido que siempre anda en

¹⁸² *Ibid*, p. 223

litigios sobre lindes con sus vecinos..., y luego algunas personas, (atreviéndose a decirlo)...me han contado que no es honesto.

Miller vuelve a ponernos de nuevo sobre la pista de la realidad porque, efectivamente, Sewal fue el único juez que pidió perdón de forma pública tras la caza de brujas de Salem, en un texto fechado el catorce de enero de 1697. En la misma, vemos que su disculpa no viene porque hubiera dejado de creer en la brujería, sino porque el diablo les había llevado al error. Como dice Howe (2016: 309); «Su caso representa un cambio fascinante en la historia intelectual de América del Norte, porque era un puritano, educado en Harvard, y fue su propia fe la que en última instancia minó su escepticismo»

La siguiente escena nos lleva de nuevo a la casa de los Proctor, donde Hale ha ido a visitarles para conocer más de cerca a los que han sido acusados de brujería. Empieza a indagar por cuenta propia sin estar muy seguro de si lo que se dice en el tribunal es cierto. No es la primera casa que visita, antes ha estado en la casa de Rebecca Nurse; que esta intachable mujer esté acusada de brujería es para el demonólogo algo increíble y dispara sus sospechas.

Los Proctor no dan crédito tampoco a la acusación de Rebecca, y Hale comienza a preguntar por las costumbres cristianas de la familia. En la conversación, de nuevo, surge el rechazo del matrimonio al reverendo Parris, por el que ni su hijo menor ha sido bautizado. En cuanto a los conocimientos de la doctrina, John no es capaz de recitar ante Hale los diez mandamientos y, curiosamente, no se acuerda del único que él mismo ha incumplido; el del adulterio. John contraataca diciendo lo que la propia Abigail le había dicho: que todo nacía de una chiquillada, lo que aún hace dudar más a Hale. El reverendo, intentando reafirmarse, recuerda al granjero que él mismo ha recibido confesiones de brujería de algunos de sus vecinos. John, con una lógica aplastante, arrincona a Hale « ¿por qué no. Si las puede ahorcar por negarlo? ¿Ha pensado usted en eso?».

Cuando Hale pregunta a los Proctor si creen o no en la brujería son interrumpidos por los maridos de Rebecca y Martah, que, desesperados, acuden a Proctor para informarle de que sus mujeres han sido acusadas y encarceladas por brujería. Cuando un asombrado Hale pregunta al marido por el delito de ésta, le contesta: « ¡Del prodigioso y diabólico asesinato de las hijitas de la señora Putnam». Las insinuaciones de Ann, que hemos venido rastreando desde el principio, han tenido su premio.

- PROCTOR: (dirigiéndose, lleno de cólera a HALE): ¿Rebecca Nurse asesina de recién nacidos, reverendo? ¿Cómo puede usted creer una cosa así?¹⁸³
- HALE: (*tratando desesperadamente de justificarse*): Recuerde que..., hasta una hora antes de su caída, Dios mismo creía en la belleza de Lucifer.

La preocupación de los Proctor por sus amigos pronto será la propia. En ése preciso momento aparecen los alguaciles en su casa. Vienen a por Elizabeth. Los alguaciles buscan muñecas en la casa, pues Abigail le acusa de hacerle daño en el estómago por medio de una muñeca. Sólo pueden encontrar la que Mary Warren le había regalado poco antes. Aunque la propia Mary reconoce que el regalo es suyo, cuando aparece una aguja en el cuerpo de la muñeca, los alguaciles no tienen duda a pesar de que Mary asegura haber sido ella dejada allí la aguja para que no se perdiera.

John se resiste al apresamiento de su esposa y rompe la orden y cuando Hale intenta tranquilizarle diciendo que si su mujer es inocente no tiene por qué temer. Proctor grita lo que ya todos sospechan;

¡Si es inocente! ¿Por qué no pregunta usted alguna vez si Parris es inocente, o si los Putnam o Abigail? ¿Desde cuando los que acusan son siempre sagrados, como si se hubieran levantado esta mañana tan puros como los dedos de Dios? Yo le voy a decir lo que anda suelto en Salem; ¡la venganza! Unas muchachitas locas hacen sonar las llaves del reino de los cielos, ¡y la venganza más vulgar dicta la ley! No entregaré mujer a la venganza.

A pesar de que Proctor se resiste con violencia a que su mujer sea detenida no puede evitarlo. Cuando ya se la han llevado, Proctor se encara con Mary Warren y casi le obliga a que vaya al día siguiente a confesar la verdad ante el tribunal. Mary se resiste, pero no porque no quiera hacerlo, sino porque teme las represalias del resto de niñas; «¡No puedo hacerlo, se volverán contra mí!»¹⁸⁴. Warren sabe que también acusarán a Proctor de lujuria por su relación ilícita con Abigail.

¹⁸³ Arthur MILLER (2013), *Las brujas de Salem* ...pp. 230-231.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 232

La siguiente escena nos pone ante el interrogatorio de Martha Corey ante el tribunal en el que, como ya hemos reflejado, la mujer se defiende de forma altiva y socarrona ante un tribunal al que claramente no respeta. El interrogatorio es interrumpido por Proctor, que entra en la sala con Mary Warren de la mano, y Giles Corey, que dice abiertamente que las niñas mienten. Abigail, que está en la sala, mira de manera amenazante a Mary.

Ante el tumulto se suspende la sesión y el tribunal se retira a la taberna con los maridos de Rebecca Nurse, Martha Corey y Proctor, que sigue llevando a Mary Warren de la mano. Parris, nervioso, intenta detener a los hombres alegando que lo que éstos pretenden es poner en tela de juicio al tribunal. Proctor dice que lo único que pretende es salvar a su mujer y a las del resto, pero Parris insiste en su argumento de ataque al tribunal. Hale, cada vez menos convencido de estar haciendo lo correcto, le replica «¿Acaso toda defensa constituye un ataque al tribunal?» Los atribulados maridos, que ha presentado las firmas de más de noventa vecinos a favor de la inocencia de sus mujeres, se aterrorizan cuando Dantforth reacciona ordenando la detención de los firmantes del documento asumiendo las tesis de Parris:

...debe comprender, señor mío, que o se está a favor de este tribunal o se está en contra, no hay término medio. Vivimos tiempos nuevos, que exigen precisión; no habitamos ya en una tarde oscura en la que el mal se mezcla con el bien y confunde al mundo. Ahora, por la gracia de Dios, ¡las buenas personas y los malvados se distinguen perfectamente! Espero que encuentre usted su sitio entre nosotros.

En esta declaración de Danforth se intuyen las verdaderas intenciones del clero, que no son otras que reinstaurar la teocracia en Salem. El último y desesperado intento de la casta sacerdotal de volver a imponer su preeminencia, ya perdida, sobre Salem. Los asustados maridos tienen un último as escondido en la manga. Giles Corey entrega una carta a Dantforth asegurando que tiene un testigo que ha oído a Thomas Putnam decir que acusó al anciano George Jacobs con la intención de quedarse con sus tierras. Dantforth se queda sorprendido por lo bien redactado que está el escrito, a lo que un orgulloso Corey asegura que tiene mucha experiencia demandando a sus vecinos. De nuevo, la tensión entre los habitantes de Salem, previa a la caza de brujas, sale a la luz.

Dantforth pide al hombre que revele el nombre de su testigo, pero éste, tras ver lo que ha ocurrido con aquellos que han firmado a favor de la inocencia de su mujer, se niega a hacerlo. El juez le dice que de no hacerlo será detenido por desacato. Giles, conocedor

de las leyes, le dice al juez que eso no puede hacerlo, pues no están en un juicio, tan sólo en una audiencia preliminar. Danforth, enfurecido, vuelve de inmediato a la sala y declara abierta la sesión plenaria.

En el tumulto, Mary Warren se queda sola en la taberna, la joven reza a Dios para que no la abandone. En ése momento, en actitud amenazante, entran las chicas capitaneadas por Abigail Williams (Ilustración 55), lo que hace que Mary huya despavorida hacia la sala de juicio donde Proctor trata de calmarla. En la sala Corey es detenido al seguir negándose a dar el nombre de su testigo, al tiempo que Proctor entrega al tribunal la declaración escrita de Mary Warren donde reconoce que tanto ella como sus amigas mienten. Ante la duda, Danforth llama a su presencia a las niñas. Hathorne se encarga de interrogar a Mary Warren en presencia del resto de las niñas.

Parris, consciente de la mentira de las niñas, trata de evitar la declaración por todos los medios, pero no es necesario. Hathorne pregunta a la niña si los desmayos en el juicio y los espavientos son fingidos, a lo que Mary responde que es así, pero ante la solicitud del juez que vuelva a fingir, la chica no puede. Evidentemente, sin la histeria de grupo, le es imposible. Como le explica a Parris; «¡No! Sólo pensaba en que los veía, pero no los ví. (*Apelando a Danforth*)...Oía gritar a las otras chicas y usted, señoría, parecía creerlas...y luego todo el mundo gritaba: “Espíritus, espíritus...” y yo... » (Ilustración 56)

Cuando Danforth pregunta a Abigail sobre la realidad de estos hechos, la chica demuestra hasta qué punto se cree poderosa al amenazar al juez de inculparle. Las cazas de brujas, comprensiblemente, empiezan por las personas más desprotegidas socialmente y se desactivan cuando las acusaciones suben en la escala social. Así ocurre en Salem y, como hemos visto, en la caza de brujas acaecida en Noruega en 1590 y que acabó con la muerte de Anna Pedersdotter Absalon. Para detener aquella locura, Proctor, en un esfuerzo supremo, reconoce el adulterio que ha cometido con Abigail para demostrar que es la venganza lo que mueve a la chica. Danforth, dispuesto a llegar al fondo de la cuestión, llamará a la mujer de Proctor para confirmar el adulterio pero ésta, que no sabe que su marido lo ha confesado, miente y dice que no para protegerle en un error fatal que los condenará a la horca.

Hale ya tiene muy claro que las niñas mienten y no está dispuesto a seguir con ésa locura por la que muchas personas ya han muerto. Cuando se enfrenta al tribunal,

Abigail y el resto de las niñas comienzan con sus ataques de histeria simulando que Mary Warren las está atormentado y huyen despavoridas de la sala, perseguidas por un supuesto diablo. Las niñas corren descontroladas por el pueblo en dirección al mar a pesar que algunos intentan evitarlo. El pueblo completo enloquece. Mary se une a la histeria de las niñas y se abraza a Abigail, volviendo con ello a su disciplina. En torno a estos supuestos ataques de histeria de las niñas casi todos los historiadores salvo algunos -como Hansen (1969), que aducía que las niñas estaban realmente enfermas- afirman que los ataques eran fingidos y que por tanto eran parte del engaño.

Mary, de vuelta a la disciplina de las acusadoras, ante todo el pueblo dice saber que Proctor ha firmado un pacto con el diablo. Danforth pide a Proctor que se defienda de las acusaciones y, totalmente desesperado, exclama, «¡Digo que usted está derribando el cielo y ensalzando a una ramera! ¡Digo que Dios ha muerto!» (López Muñoz [trad.], 2013, p. 251). Mientras que Proctor es llevado a la cárcel a empujones, Hale dimite de su cargo.

Al día siguiente la comadre Osburn y el anciano George Jacobs son ahorcados ante una multitud histérica, que clama de entusiasmo cuando éstos mueren. Mientras, Parris está torturando a Giles Corey para que revele el nombre de aquel que oyó decir que Thomas Putnam había acusado a George Jacobs para quedarse con sus tierras. El método de tortura es tan simple como cruel; sobre el pecho del anciano van poniendo piedras cada vez más pesadas. Los propios torturadores empiezan a dudar de la justicia que están imponiendo y se detienen. Parris dice que no se pueden detener y, tras increpar al anciano una vez más a que diga el nombre, éste responde con un condudente «¡Más peso!», Parris, indignado, ordena que prosigan y el hombre morirá asfixiado bajo las piedras.

El personaje de Giles Corey sigue casi punto por punto al de la realidad. Este octogenario hombre se comportó de manera valerosa en todo el proceso y murió de igual manera que en la película, por un medio de tortura llamado *peine forte et dure*, es decir, el lento aplastamiento por hierros o piedras hasta que el torturado aceptaba confesar. El método de tortura, siguiendo a Hope Robbins (1988: pp. 192-193), era ilegal en Massachusetts, que fue prohibido por medio del Cuerpo de Libertades de 1641, aunque en Inglaterra estuvo vigente hasta 1827. Corey fue acusado por el propio Thomas Putnam, jefe del clan, de brujería, aduciendo que Giles atormentaba a su hija.

La negativa del hombre a declararse culpable debe verse como un desprecio hacia un tribunal injusto.

La muerte de Corey, como en la película, desinfla las ansias de muerte de los habitantes de Salem. Los ahorcamientos continúan, pero ahora el pueblo no jalea las muertes, sino que asiste triste y confuso al espectáculo. Abigail sabe que su poder está decayendo y se atreve a acusar a la mujer de Hale en un golpe de efecto, pero Danforth no quiere ni valorar tal posibilidad. Vemos cómo Abigail, que antes paseaba por el pueblo en olor de multitudes, ahora es una apestada a la que insultan, mientras su tío Parris no se atreve casi a salir de su casa tras descubrir un puñal clavado en la puerta de su vivienda.

Abigail sabe que su situación es insostenible en Salem y, con su mejor amiga, Mercy Lewis, roba dinero a su tío y escapan. Antes de irse del pueblo Abigail visitará a Proctor, al que le ofrece huir con ella, a lo que Proctor se niega y la maldice. Su tío Parris, al aperebirse de la huída de su sobrina, intenta ahora mediar por aquellos que van a ser inmediatamente ahorcados: Proctor, Rebeca y Martha. Parris sabe que son personas muy respetadas en la comunidad y que su muerte será su ruina, pero Danforth se niega a perdonarles la vida si antes éstos no se declaran culpables.

Todos los jueces (Ilustración 57), incluido Hale en un intento de salvar al menos la vida de un inocente, visitan a Elizabeth, la mujer de Proctor, para que ésta intente convencer a su marido para que se declare culpable aunque sepan que es mentira. Proctor ahora se debate entre morir como un mártir de la sinrazón o condenar su alma mintiendo. En una estremecedora escena, marido y mujer se perdonan mutuamente y Proctor, para proteger a su mujer decide mentir. Cuando los jueces interrogan a Proctor para que declare, éste orgulloso se niega a mentir, pero al tribunal le da igual, ahora solo quieren que firme la declaración de culpabilidad. (Ilustración 58)

Cuando Proctor firma, inmediatamente rompe el papel aduciendo que no es necesario que el pueblo lo lea, que debe servir con el testimonio de los jueces que le han visto firmar. Danforth le insiste que el pueblo debe ver su firma, a lo que Proctor responde «Cómo voy a enseñar a mis hijos a que caminen por el mundo con la cabeza bien alta después de vender a mis amigos». (López Muñoz [trad.], 2013, p. 261). La frase de Proctor se halla claramente inspirada en la declaración de una de las primeras víctimas de la caza de brujas anticomunista, Larry Parks, que en 1947 se negó a delatar a nadie aduciendo que no quería que sus hijos le recordaran como un delator de sus amigos

(Espejo Romero, 2011, p. 259). Ante la insistencia de Danforth, un desesperado Proctor responde; «¡Porque ahí está mi nombre! ¡Porque no tendré otro mientras viva! ¡Porque he mentido y he firmado mentiras! ¡Porque no merezco besar el polvo que pisan los pies de los que van a ser ahorcados! Le he entregado el alma, ¡déjeme al menos mi nombre». (*Ibid.* p. 261)

Hale desesperado implora para que Proctor rectifique, pero éste se despide de su mujer; «No les regales ni una lágrima. Muéstrales honor, muéstrales un corazón de piedra y húndelos con él» (*Ibid.* p. 262). La suerte está echada, los condenados avanzan en un carro (Ilustración 59) mientras que el pueblo de Salem les muestra sus respetos. Martha, Rebecca y Proctor entonan en el patíbulo el Padre Nuestro (Ilustración 60), cuando este termina, los inocentes han sido ajusticiados y en la pantalla solo queda la soga oscilante de Proctor. En un fundido en negro podemos leer sobreimpresionado; «Después de diecinueve ejecuciones, y a medida que un número mayor de acusados se negaban a salvarse con falsas confesiones, se puso término en Salem a la caza de Brujas.» (*Ibid.*, p. 263).

Ante el trabajo precedente sobre filme *El crisol* de Miller y Hyter, creemos poder afirmar la validez de presentar al primero como historiador. El dramaturgo norteamericano, a raíz de una experiencia personal como fue la caza de brujas, se interesó primero por bibliografía de la caza de brujas de 1692 que se produjo en Salem para, posteriormente, trabajar sobre las actas judiciales originales. Fruto de éste estudio, nació la obra teatral *El crisol*, ya de por sí interesante desde el punto de vista historiográfico por varios factores. El primero es la inclusion de textos originales en el guion teatral, el segundo es el respeto al lenguaje de la época, que le da gran veracidad, y por último el interés por crear una obra alejada de cualquier anacronismo o inexactitud histórica, salvo, por supuesto, las estrictamente necesarias para dar coherencia a su ficción.

Cuando medio siglo después Miller y el director teatral, en aquel momento en funciones de director cinematográfico, se propusieron adaptrar la obra dramática al cine, intrudujeron los mínimos cambios necesarios para adaptarla al nuevo medio. Cambios, que sin traicionar en absoluto la obra teatral, son los suficientes para argumentar la independencia de ambas creaciones.

El trabajo mostrado en *El crisol* nos ha permitido indagar en las tensiones sociales previas a una caza de brujas, comentar el concepto acumulativo de brujería y, sobre todo, ver la dinámica social que, muy probablemente, se producía en las mismas. A su vez hemos podido indagar en los distintos arquetipos de acusados por brujería, aunque por encima de todo valoramos el trabajo de Miller para mostrarnos la lógica de los jueces cazadores en toda su variedad. Hemos dejado atrás los jueces y acusadores planos, sin personalidad, que son intransigentes, malos de manera arquetípica para adentrarnos en personajes mucho más complejos. Hemos visto por medio de Sewal o Hale las dudas reales de muchos hombres humanistas de la Edad Moderna en torno a la brujería y su realidad y, por primera vez, hemos podido observar cómo todo este discurso se basaba en manuales de demonología que hemos visto, de nuevo, a Hale manejar. Aunque aún de manera tímida, Miller se adelantó a Clarck a la hora de establecer la importancia de comprender la lógica de la demonología como material independiente aunque necesaria, del estudio de la brujería.



Ilustración 51. Aquelarre con Tituba. Fuente: Sensacine.com



Ilustración 52. De izquierda a derecha. John Putnam, Hale, Parris y Ann Putnam. Fuente: Justwast



Ilustración 53. Parris anuncia al pueblo de Salem la llegada de Hale. Fuente: Stale Popcorn

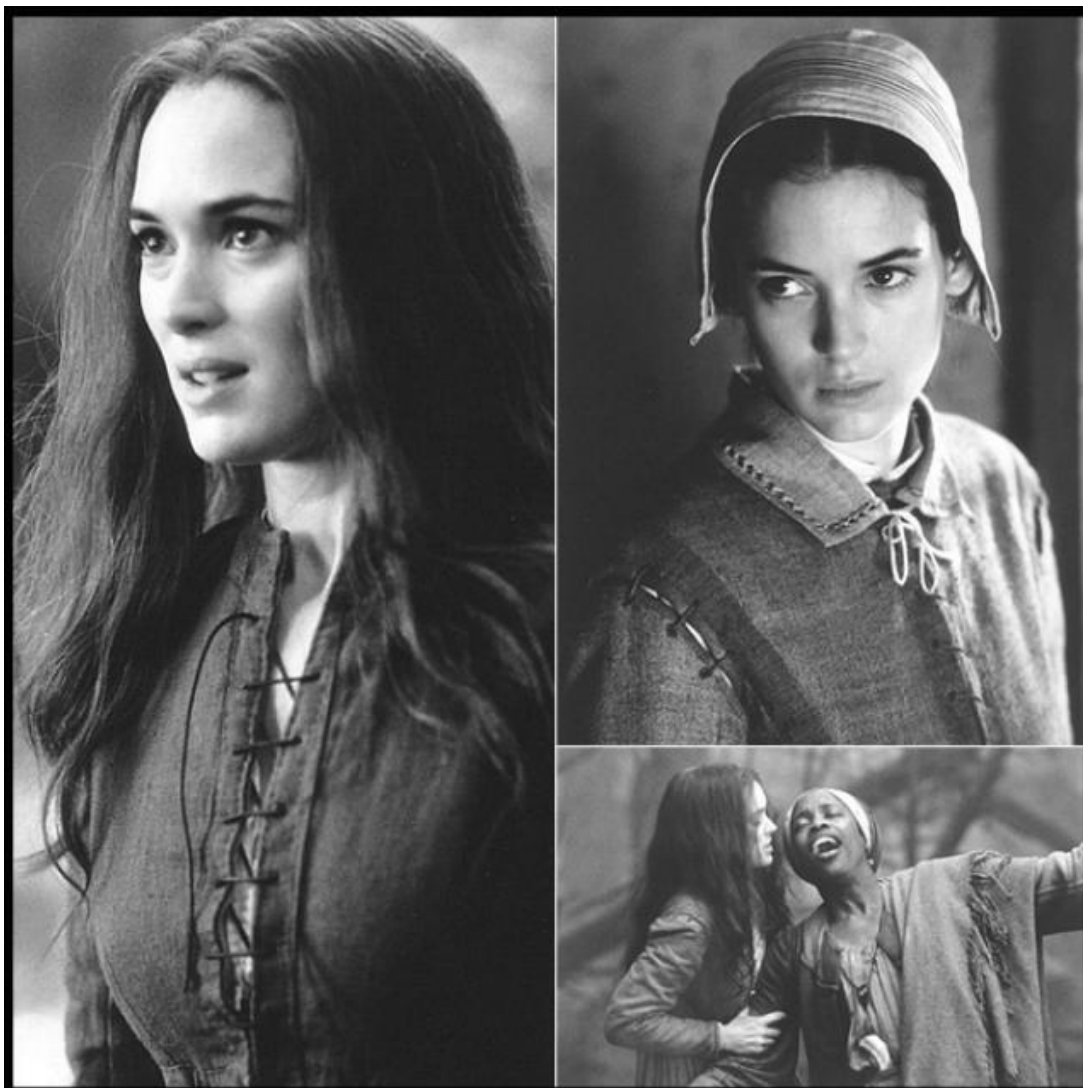


Ilustración 54. Abigail Williams, Winona Ryder, como puritana y mujer sensual en distintos momentos del filme. Fuente: Taringa.



Ilustración 55. Las niñas en actitud amenazante, capitaneadas por Abigail Williams, se acercan a Mary Warren. Fuente: Stale Popcorn



Ilustración 56. Las niñas en actitud amenazante, capitaneadas por Abigail Williams, se acercan a Mary Warren. Fuente: Stale Popcorn



Ilustración 57. De izquierda a derecha los jueces de Salem; Sewal, Danforth y Harthorne. Fuente: Rober Ebert's Reviews



Ilustración 58. Johny Elizabeth Proctor. Fuente: El tornillo de Klaus.



Ilustración 59. Rebeca Nurse, John Proctor y Martha Corey camino del patíbulo.

Fuente: humanidadesunab



Ilustración 60. De izquierda a derecha: Rebeca Nurse, John Proctor y Martha Corey en el cadalso. Fuente: Timetoast

3.2. La bruja de Robert Eggers: el continuo homenaje

3.2.1. El nacimiento de un historiador fílmico

Un joven treintañero sorprendía al mundo del cine en 2015 cuando se alzó con el premio de mejor director del Festival de Sundance en 2015. El director, Robert Eggers, era casi un completo desconocido que apenas contaba con unos cortos en su haber antes de firmar su genial ópera prima *La bruja* (2015). Desde aquel momento la película cosechó otros premios y nominaciones durante el año 2016, como la nominación a mejor película de ciencia-ficción/terror en los *Critics Choice Awards*, el premio como mejor intérprete revelación para su actriz protagonista, Anya Taylor-Joy en los *Premios Gotham* o el premio al mejor guion novel y ópera prima en los *Premios Independent Spirit*.

Una de las razones de esta buena acogida creemos que se explica, en parte, por el homenaje continuo que Eggers rinde al cine de terror y de brujería clásico. Este filme es imposible de entender, como veremos, sin acudir a referentes como *Häxan*, el cine de Dreyer -sobre todo a sus filmes *Dies Irae* (1943) y *Ordet*¹⁸⁵ (1955)-, o los trabajos del director Ingmar Bergman. Loser, en un artículo titulado «12 películas para ver antes de 'La bruja'» (2016), cita la película de Dreyer, *Dies Irae* (1943), como referente de Eggers de la que comenta lo siguiente:¹⁸⁶

Salta a la vista que a Robert Eggers le gusta Dreyer. No sólo el uso de primeros planos y un montaje que avanza hacia la inquietud o la desesperación paulatina de los personajes, que bien podrían formar parte de 'La pasión de Juana de Arco' (1928); tampoco debe desestimar la calma poética del silencio rural que la emparenta principalmente con 'Ordet' (1955), sin embargo aunque no se parece tanto a nivel formal a esta gran obra

¹⁸⁵ Título original: *Ordet*. Año: 1955. Duración: 125 min. País: Dinamarca. Director: Carl Theodor Dreyer. Guion: Carl Theodor Dreyer (Obra: Kaj Munk) Música: Paul Schierbeck. Fotografía: Henning Bendsten (B&W). Reparto: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Cay Kristiansen, Brigitte Federspiel, Ann Elizabeth, Ejner Federspiel, Sylvia Eckhausen. Productora: Palladium Films. Género: Drama | Religión. Años 20. Vida rural. Remake. Película de culto. Fuente: Filmaffinity

¹⁸⁶ LOSER, J. (12 de 5 de 2016). «12 películas para ver antes de 'La bruja'.», *Gonzoo*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://www.gonzoo.com/starz/story/12-peliculas-para-ver-antes-de-la-bruja-3936/>

intimista sobre los procesos de brujas, Dreyer analizaba cómo los conflictos no resueltos actuaban de gatillo junto a los fanatismos, cómo la empatía se deja seducir por el miedo al amor y la sexualidad, generando una semilla de rencor que se transforma en la pupa de la ira. Y esto es, en esencia, el motor de la película de Eggers.

Las referencias del director son múltiples y no podemos dejar de citar *El resplandor* (1980)¹⁸⁷ de Kubrick o nuestra anterior película objeto de estudio, *El crisol*, entre otras. El propio director diría en una entrevista al respecto¹⁸⁸;

Yo crecí viendo películas de horror, y creo que *El Resplandor* sin duda es una gran influencia para mí. Esto no es de terror en sí, pero el personaje de la Bruja Mala del Oeste en *el Mago de Oz* es una gran inspiración para mí. Sin embargo, creo que Ingmar Bergman tiene la capacidad de asustarte como ningún otro director.

Sin lugar a dudas la más obvia referencia es la obra de Miller *El crisol* y el caso de brujería acaecido en Salem. Esta afirmación, lejos de ser una simple suposición, podemos rastrearla en las notas de dirección de Eggers, en las que en consonancia con lo expresado por Miller y Hytner, se puede leer: «Las sombras de Salem están vivas en el inconsciente actual.», y continúa aseverando «Seguimos atrapados en ciclos de pensamiento realmente regresivos y feos. La bruja representa las sombras de lo desconocido, y la gente aún la señala con un dedo acusatorio»¹⁸⁹

La primera escena de la película nos introduce de nuevo en un juicio que se realiza en una iglesia de Nueva Inglaterra; tenemos la impresión de no haber salido de Salem. Allí una familia es juzgada por no seguir las leyes de la colonia, ya que en opinión de la

¹⁸⁷ Título original: *The Shining*. Año: 1980. Duración: 146 min. País: Estados Unidos. Director: Stanley Kubrick. Guion: Stanley Kubrick, Diane Johnson (Novela: Stephen King). Música: Rachel Elkind, Wendy Carlos. Fotografía: John Alcott. Reparto: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns, Louise Burns, Alison Coleridge, Norman Gay. Productora: Warner Bros. Pictures / Hawk Films / Peregrine. Género: Terror | Sobrenatural. Casas encantadas. Fantasmas. Drama psicológico. Película de culto. Fuente: Filmaffinity

¹⁸⁸ ADAME, A. (23 de 5 de 2016). «Q&A Robert Eggers, La bruja». *Cine Premiere*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://www.cinepremiere.com.mx/entrevista-director-la-bruja-robert-eggers-58961.html>

¹⁸⁹ PIÑA, B. (5 de 11 de 2016). Robert Eggers: Incluso si Dios y el diablo son reales, la histeria religiosa existe. *Diario Público Digital*. Recuperado el 3 de 3 de 2017, de <http://www.publico.es/culturas/dios-diablo-histeria-religiosa-bruja.html>

misma, la moral de sus convecinos se ha relajado en exceso. Parecemos estar oyendo los ecos de las quejas que en el mismo sentido hicieron el juez Samuel Sewal y el predicador e historiador William Bradford con respecto a Salem. De hecho, el cabeza de familia también se llama William.

Ya en esta primera escena quedan dos cosas claras. Por un lado el interés de Eggers por tener el máximo respeto hacia la cultura material de los colonos del XVII: el estudio de aspectos como el mobiliario, vestuario, técnicas agrícolas o lenguaje, que es exhaustivo. Por otro lado, el trabajo que desarrolla en el estudio de las fuentes es un trabajo propio de un historiador¹⁹⁰;

Durante el proceso de documentación, que duró varios años, visitamos muchos museos y tuvimos la suerte de poder hablar con muchos expertos en cultura inglesa del siglo XVII —también en cultura agrícola— para conocer a fondo los usos y costumbres. Sobre el papel podría describirte perfectamente cómo funcionaba una granja en aquella época, pero poder transmitir la visión del mundo de los calvinistas ingleses era mucho más difícil. Con todo, nos dimos cuenta de que los puritanos, en su día a día, tenían una vida muy intensa y muy extrema, siempre con el fin de satisfacer a un Dios, y fue después de comprender esta forma de vida, que me inspiraba cierta compasión, cuando pude entender en profundidad cómo eran y mostrar así su visión del mundo.

Eggers venía del mundo del teatro como encargado de temas de vestuario o escenografía:¹⁹¹

Es verdad, pero yo vengo de un medio teatral y diseñaba muchas cosas; de hecho, me gané la vida a lo largo de mis 20s diseñando para otra gente no sólo en teatro, sino también en comerciales, cine y eventos de modas. Nunca fui a una escuela de cine, y sea por la razón que sea, me interesé en esto a inicios de mis 30s. Trabajé en muchos cortometrajes hechos por estudiantes, y me sorprendía la falta de conocimientos que

¹⁹⁰ BEJARANO, D. (13 de 5 de 2016). «Robert Eggers: “Brujería y Nueva Inglaterra son conceptos ligados”». *VOS Revista*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://vosrevista.es/2016/05/13/robert-eggers-brujeria-y-nueva-inglaterra-son-conceptos-ligados/>

¹⁹¹ BURSTEIN, S. (20 de 2 de 2017). «Entrevista con Robert Eggers, director y guionista de *The Witch*.» *Mangazon*. Recuperado el 18 de 3 de 2017, de <http://www.mangazon.com/entrevistas-de-cine/4226-entrevista-con-robert-eggers-director-y-guionista-de-the-witch.html>

tenían; por ejemplo, no sabían quién era Carl Dreyer. Autores así no formaban simplemente parte de su programa educativo.¹⁹²

En cuanto al lenguaje, como Miller, opta por respetar al máximo la forma de hablar de la época, tanto que incluso a algunos anglosajones les cuesta entender a los actores¹⁹³;

Es más un inglés antiguo, y lo usé porque me llevaba de regreso a la época de modo inmediato. Inicialmente, la familia iba a ser de Essex, e iba a usar lo que los académicos definen como una idea reconstruida de ese acento del siglo XVII, pero era demasiado exótico y sonaba tan raro que esa versión hubiera necesitado invariablemente de subtítulos. Ralph Ineson, que fue el primer actor contratado, es de Yorkshire, y al escucharlo, pensé que algo en ese acento hacía que sonara muy duro.

Y esto no es fruto del azar, sino de una paciente investigación propia de un historiador apoyándose en documentación de la época¹⁹⁴;

Esta historia en particular es una creación que nace de muchas cosas. Gran parte del diálogo está sacado de periódicos y distinta información de la época. Invertí mucho tiempo para tratar de entender cómo interpretar el verdadero acento inglés de entonces. Es un período muy interesante en la historia de la lengua inglesa porque la gente estaba realmente interesada en ella. Incluso los protestantes estaban interesados en el lenguaje debido al período de Reforma. En Nueva Inglaterra tradujeron las primeras Biblias al inglés y para los puritanos era crucial, ya que era ilegal no enseñar a tus hijos a leer la palabra de Dios en inglés. La Biblia del rey Jacobo fue escrita de manera preciosa y cualquier persona, incluso un simple granjero, tenía en su cabeza un lenguaje maravilloso. Era como si alguien con un gran estatus social tuviera la voluntad de escribir y lo hiciera a través de una extraña poesía. Es realmente interesante.

Y todo ése esfuerzo de Eggers no debe caer en saco roto. Si cada vez estamos más concienciados de que el cine, dentro de nuestras posibilidades, debe verse en su idioma original, en este caso es imprescindible hacerlo así. De hecho, el crítico de cine Jesús

¹⁹² Llamamos la atención de cómo en la cita que nos sirve, además, para mostrar el profundo conocimiento y respeto que Eggers tiene por Dreyer.

¹⁹³ BURSTEIN, S. (20 de 2 de 2017). «Entrevista con Robert Eggers, director y guionista de *The Witch*.» *Mangazon...*

¹⁹⁴ CALVO, A. G. (5 de 11 de 2016). «Entrevista a Robert Eggers y Anya Taylor-Joy ('La bruja'): "La audiencia necesita saber qué es realmente una bruja"». *Sensacine*. Recuperado el 7 de 3 de 2017, de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18541851/>

Palacios, en su valoración sobre este filme para un medio especializado, lo que valoraba negativamente sobre el mismo era; « que se atrevan a doblarla al castellano»¹⁹⁵. Dicho esto, debemos poner de relieve en cualquier caso el excelente trabajo de los dobladores españoles, que respetan al máximo tanto el texto como el timbre de voz de los actores originales. Nosotros, para una mejor comprensión del trabajo, optaremos por la versión traducida del el inglés clásico.

Eggers opta por una búsqueda de realismo no solo en el lenguaje, también en la elección de cámaras Alexa, que casi siempre rodaron con luz natural, como ya hiciera Stanley Kubrick en *Barry Lyndon* (1975)¹⁹⁶. Como bien apunta Xavi Dominguez (2016) en su crítica¹⁹⁷;

La película es además un auténtico portento a nivel audiovisual. Eggers y el director de fotografía Jarin Blaschke utilizan un look visual pictórico que acentúa la idea de estar viendo algo fuera de tiempo, dan a la imagen una tonalidad gris y desaturada que agrava la atmósfera terrorífica de la historia, y utilizan las sombras y la oscuridad para arrollar inquietud en todo momento. “La bruja” tiene una planificación y puesta en escena muy clásicas, con un ritmo narrativo pausado para que los acontecimientos calen lo máximo posible, y el pulso narrativo mantenido por Eggers y la montadora Louise Ford es sublime, y asombroso considerando que se trata de una opera prima. Igual de efectivo es el uso del audio, con multitud de pistas sonoras que suceden fuera de campo, y un uso tétrico de la música que remite a Stanley Kubrick y sus películas “2001: Una odisea del espacio” (1968) y “El resplandor” (1980).

Eggers se vincula aún más al cine europeo clásico al optar por el aspecto cinematográfico –formato de pantalla- comúnmente utilizado en el mismo, como lo es

¹⁹⁵ PALACIOS, J. (2016). «La bruja.», *Fotogramas*. Recuperado el 12 de 3 de 2017, de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-bruja>

¹⁹⁶ Título original: *Barry Lyndon*. Año: 1975. Duración:183 min.. País: Reino Unido. Director: Stanley Kubrick. Guion: Stanley Kubrick (Novela: William Thackeray). Música: Leonard Rosenman, Varios. Fotografía: John Alcott. Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Mary Kean, Philip Stone, Hardy Krüger, Gay Hamilton, Wolf Kahler, Steven Berkoff, Murray Melvin, André Morell, Diana Lerner, Frank Middlemass, Arthur O'Sullivan, Leonard Rossiter . Productora: Warner Bros / Hawk Films. Género: Drama | Drama de época. Siglo XVIII

¹⁹⁷ DOMÍNGUEZ, X. (9 de 5 de 2016). La bruja ‘The Witch’ (2015) | Crítica y sinopsis. Reels of Cinema. Recuperado el 8 de 3 de 2017, de <http://reelsofcinema.com/critica-la-bruja/>

el 1.66:1. (López Aguirre, 2016), en la búsqueda de un realismo que le vincula con Dreyer, que optaba incluso por no maquillar a sus actores. Como dice Torrijos en su crítica (2016):

Esta angustia híbrida se conforma desde las propias decisiones formales, sobre todo porque *La Bruja* es una película hiperrealista [...] la iluminación, pero también el maquillaje y la planificación, se preocupan muy mucho de reflejar una realidad lo más cruda posible y de la manera más cruda posible. El filme no es naturalista, es radicalmente estilizado para lograr una sensación de realidad casi táctil. Los niños parecen niños pese a la edad de los actores y actrices que los interpretan, los adultos parecen adultos castigados por una vida durísima como sería la de esa época en ese lugar, el bosque cruje, los animales huelen y las casas apenas son cobertizos alumbrados como en un cuadro de Vermeer. Decisión que, por cierto, es seguro meditada, aunque sea por la coetaneidad del pintor con el tiempo del filme.

3.2.2. En las profundidades del bosque: La bruja de los cuentos

Volvamos a la primera escena, donde podremos ver por primera vez a los protagonistas del filme. La familia de William, interpretado por Ralph Ineson; su mujer Katherine-Kate Dickie y sus cinco hijos; la adolescente Thomasin (Anya Taylor-Joy), el joven Caleb (Harvey Scrimshaw), los pequeños mellizos Jonas (Lucas Dawson) y Mercy (Ellie Grainger) y el bebe Samuel, se enfrentan, como habíamos expuesto, al destierro de la colonia por su excesivo puritanismo. El orgullo de William y su negativa a rectificar, terminará por no dejar otra opción al tribunal que la pena de destierro. Este episodio relatado no es sólo fruto de la imaginación del director y guionista Eggers sino que, de nuevo, se basa en documentación de la época; «Me puse a investigar y descubrí que la casa más vieja de los puritanos en Nueva Inglaterra fue construida por un hombre de Yorkshire que llegó alrededor de 1630 y que no se llevó bien con la gente de Essex, por lo que instaló su vivienda lejos de ésta y demoró muchos años en unirse a la iglesia local. ¡Era perfecto!»¹⁹⁸

Abandonamos la colonia en el carronato de la familia y, mientras se cierran las puertas de la misma, vemos a soldados armados e indios. Referencia esencial para, como hemos

¹⁹⁸ BURSTEIN, S. (20 de 2 de 2017). Entrevista con Robert Eggers, director t guionista de *The Witch*. Mangazon...

visto comentando *El crisol* (1999) de Miller, mostrar el ambiente bélico que rodeaba a estas primeras colonias americanas y su difícil convivencia con las poblaciones autóctonas del continente.

Mientras que la familia va en busca de su “Jerusalén prometida”, se produce una situación que, opinamos, es muy reveladora sobre uno de los temas de que trata la película, las relaciones familiares. La escena, de una evidente inspiración barroca que no abandonará durante el resto del metraje, muestra a la familia comiendo en silencio en torno al fuego en medio del bosque. Nadie habla, nadie se comunica y un silencio opresivo domina la escena.

Al día siguiente, la familia llega a un prado que entienden puede ser apto para fundar su granja. Todos ellos, de rodillas, unen sus manos y dan gracias a Dios por las tierras (Ilustración 61). Lo idílico de la escena se rompe por dos elementos utilizados de manera magistral por el director, como lo son el uso de la cámara y la música a la que ya hemos hecho referencia. Ambas, cámara y música, nos presenta a un protagonista principal y absoluto de la película: el bosque de árboles caducifolios que se alza frente a los protagonistas y ante nosotros, imponente, oscuro y amenazante y que Loser (2016) vincula en su aspecto visual con el que aparece en la versión que Walt Disney hizo de *La leyenda de Sleepy Hollow* (1949)¹⁹⁹.

Como dice Bartra (2011: pp. 90-93) con respecto a la concepción del bosque medieval, y ésta poco ha variado en la Edad Moderna, éste es una inmensa reserva donde se guardan las creencias paganas y tiene en su espacio lo maravilloso. Estas deidades paganas serán transfiguradas en personajes diabólicos que acechan a la sociedad cristiana desde la oscuridad de sus árboles, una frontera interior que amenaza real e imaginariamente al imperio de la fe cristiana. Bartra (*Ibid*, p. 90), siguiendo al maestro Marc Bloch, añade;

¹⁹⁹ Título original: *The Legend of Sleepy Hollow*. Año: 1949. Duración: 34 min. País: Estados Unidos. Director: Clyde Geronimi, Jack Kinney. Guion: Winston Hibler, Erdman Penner, Joe Rinaldi (Historia: Washington Irving). Música: Oliver Wallace. Fotografía: Animation. Reparto: Animation. Productora: Walt Disney Pictures. Género: Animación. Fantástico. Comedia. Terror. Musical. Infantil | Siglo XVIII. Mediometraje. Comedia de terror. Fuente: Filmaffinity.

Se estableció una relación compleja con los bosques, que no eran espacios completamente desiertos en el sentido de deshabitados. Bloch hace referencia a un mundo inquietante de “bosqueros” (boisilleurs), que era visto con sospecha por los sedentarios habitantes de las aldeas, de los pueblos y de las ciudades: cazadores, carboneros, forjadores, buscadores de cera y miel, fabricantes de las cenizas usadas en la elaboración de vidrio y jabón, recolectores de la corteza de árbol empleada para curtir cueros y para tejer cuerdas. A estos vagabundos de los bosques se agregaban sin duda toda suerte de prófugos de la justicia, lunáticos, perseguidos por motivos religiosos, locos y bandas de asaltantes. [...] El bosque medieval, como alegoría de la vida salvaje irracional, aparece como el alucinante punto de partida del largo viaje de Dante por el infierno y el purgatorio, hasta llegar al paraíso.

Ejemplos de ello podríamos poner muchísimos, desde el artúrico Merlín al *forajido* Robin Hood, pasando por monstruos, lobos, hombres lobos y, por supuesto, la temible bruja. Aún no la hemos visto, pero su maldad se percibe desde las lindes del bosque.

Junto al bosque, la familia ha conseguido levantar una granja donde se afanan por dominar con sus animales domésticos -cabras y gallinas- el mundo virgen e inhóspito que los rodea. Thomasin trabaja en labores agrícolas y en el cuidado de sus hermanos más pequeños. En una escena que, sin llegar ni mucho menos a terrorífica es angustiosa por cuanto que algo intuimos, la joven juega con su hermano recién nacido escondiendo su cara entre las manos, mientras el bebé sonríe a su hermana cuando ésta le vuelve a mostrar el rostro (Ilustración 62). En una de las veces que Thomasin se destapa la cara, solo queda del niño la manta sobre la que estaba puesto. Thomasin, aterrada, llama desesperada al niño y corre hacia las lindes del bosque en su busca sin atreverse a internarse en él. En su interior una figura femenina corre, casi vuela, envuelta en una capa roja hacia las profundidades del mismo.

En la siguiente escena, de una ternura infinita, aparece el bebé sobre una manta en lo que presuponemos la cueva de la bruja. Sonrosado, virginal, sobre su cuya piel se derrama una tenue luz que hace de la escena una suerte de cuadro de un niño Jesús barroco. Pero el embrujo se rompe cuando la mano, casi garra, de la bruja toca el cuerpo del niño con fruición en una imagen antitética. Cuando la garra de la bruja coge un cuchillo el desenlace es obvio y Egger, con buen criterio, cierra la escena con un fundido en negro.

A continuación, lo que podemos observar es un repugnante cuerpo de mujer anciana desnuda y con una larga melena enmarañada. Está machacando un unguento en un mortero, un espeso líquido rojo que no es muy difícil adivinar de qué está compuesto. La bruja se unta el producto de su magia por su cuerpo, luego lo esparcirá por su escoba. Tumbada sobre el sucio suelo de su cueva, la bruja sonríe con la escoba entre sus piernas. En la siguiente escena la vemos volar hacia una luna llena que ocupa toda la pantalla, su imagen comienza a difuminarse, pareciéndose más a un ave rapaz –un búho o una lechuza- que a una persona. Como el propio Eggers relata; (Wickman, 2016)

What's going on there is another thing that you see in some English texts, but which is more common on the continent: the idea that a witch couldn't just hop on her stick and fly, but instead she needed an unguent, an ointment, to help her fly. I think even some modern witches today make flying ointments, and they have potentially hallucinogenic properties, which induce a state that makes it seem like you're flying.

But the lore in the day was basically that the active ingredient of this unguent was the entrails of an unbaptized babe. And the baby, Samuel—given that his family was far from the settlement, and also given that the Puritans had weird ideas about baptism, he was susceptible to that.

En escenas como éstas creemos que se basa la calificación que muchos atribuyen al filme, como propio del género de terror. La propia productora, la Universal, en su trailer presenta la película de esta manera, recogiendo críticas de otros medios -como la aparecida en el *Time out New Yorker*- que la anuncian como «Una de las películas de terror más inquietantes de la historia». En las redes sociales se ha producido un debate sobre si la adscripción a éste género es pertinente o no, y se han planteado otras denominaciones como *slow burn movie* o película de combustión lenta, que como veremos, tampoco es desacertada. Realmente a Eggers no le interesa mucho este debate como muestra en su entrevista con Burstein (2017);

Para ser sincero, no me importan esos términos; hay incluso gente que me ha dicho que esto no es realmente una película de terror, sino un drama familiar. No me importa cómo quieras llamarla, pero sí me interesaba hacer algo en lo que el sentido de la amenaza fuera creciendo y en que todos los elementos apuntaran al clímax para que te sintieras al borde tu asiento todo el tiempo. Quería crear una tensión permanente.

Esta manera de plantear la película realmente vino dada por una búsqueda de financiación que el director no había conseguido hasta el momento.

Para ser sincero, todo lo que había escrito antes eran películas fantásticas o de terror tan oscuras que nadie me las había querido producir. De modo que me pregunté: «¿Cómo puedo hacer una película que interese al público, y que los productores quieran financiar, sin renunciar a mis principios y a mi visión personal de esa oscuridad?». Entonces se me ocurrió recuperar un tema muy personal y hacer una historia de terror arquetípica de Nueva Inglaterra. A lo mejor en España no lo sabéis, pero la brujería siempre ha estado muy presente en esta región, hasta el punto de que, en Estados Unidos, brujería y Nueva Inglaterra son conceptos que van de la mano. Como yo soy de allí y, además, cuando era pequeño mis primeras pesadillas fueron sobre brujas, me pareció una gran idea hacer una película sobre este tema.

Y en este fragmento se encuentra la clave para comprender la película. Eggers no plantea una película propiamente de miedo, sino como dice al comienzo de la película; «This film was inspired by many folktales, fairytales, and written accounts of historical witchcraft, including, journals, diaries and court records. Much of the dialogue comes directly from this period sources». Lo que podría traducirse por: «Este filme está inspirado por muchas historias populares, cuentos de hadas y registros escritos de casos de brujería, incluidos periódicos, diarios y actas judiciales.»

¿Cómo no acordarse de Christensen cuando nos avisaba de que su filme no era sino «presentación desde un punto de vista cultural e histórico en siete capítulos de imágenes en movimiento»? ¿Cómo no acordarse de Dreyer o Miller zambuyéndose en las actas judiciales de Juana de Arco o de Salem para levantar sus proyectos? En todos palpita una intención de levantar acta de un hecho histórico con armas propias de historiador pero con el lenguaje que le es propio: el de cineastas.

Eggers introduce dos elementos nuevos de gran importancia como son los cuentos de hadas y las historias populares. Con respecto a la primera a nadie se le escapa la referencia clara al cuento de Caperucita Roja cuando vemos a la bruja envuelta en una capa del citado color corriendo por los bosques. La referencia es aún más clara cuando sabemos que la familia, en un intento de buscar una explicación lógica de la desaparición del niño, acudan a la figura del temible lobo en una inversión de papeles donde el malo no es éste sino la *bruja Caperucita*.

Por otra parte, es interesante constatar la constante inversión de papeles que se viene reflejando en los últimos tiempos en el mundo del cine con respecto a los cuentos clásicos. La genial película de animación *Shrek* (2001)²⁰⁰ sorprendió por su innovadora propuesta donde un ogro podía ser un héroe y una princesa, en principio arquetípica y luego ogro, se convierte en una dama que, lejos de necesitar un héroe, sabe defenderse ella sola de los peligros. La serie norteamericana *Once upon a time* lleva en antena desde 2011 reinterpretando todas las figuras los cuentos y tradiciones mostrándonos, por ejemplo, un rey Arturo que poco tiene de héroe o a un Peter Pan que en nada se parece a la versión que primero su autor, James Matthew Barrie y posteriormente Disney²⁰¹ en su film de 1953, dan sobre éste personaje.

De esta reinterpretación tampoco se ha librado una de las brujas animadas más famosas, *Maléfica*, que en el filme de Disney de 1959 aterrorizó a los niños en *La Bella Durmiente*²⁰². En 2014 la propia Disney intentó redimir a la bruja *Maléfica*²⁰³ en un filme homónimo interpretado por la estrella mundial Angelina Jolie, donde se nos

²⁰⁰ Ficha técnica: Título original: Shrek. Año: 2001. Duración: 87 min. País: Estados Unidos. Director: Andrew Adamson, Vicky Jenson. Guion: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S.H. Schulman (Novela: William Steig). Música: Harry Gregson-Williams, John Powell. Productora: DreamWorks Animation / DreamWorks SKG / Pacific Data Images (PDI). Género: Animación. Comedia. Fantástico. Aventuras | Parodia. Cuentos. Fantasía medieval. Dragones. Fuente; Filmaffyniti.

²⁰¹ Título original: Peter Pan. Año: 1953. Duración: 77 min. País: Estados Unidos. Director: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Jack Kinney. Guion: Ted Sears, Erdman Penner, Bill Peet, Winston Hibler, Joe Rinaldi, Milt Banta, Ralph Wright, William Cottrell (Historia: J. M. Barrie). Música: Oliver Wallace. Productora: Walt Disney Productions. Género: Animación. Fantástico. Aventuras. Infantil | Piratas. Cuentos. Fuente; Filmaffyniti.

²⁰² Título original: Disney's Sleeping Beauty. Año: 1959. Duración: 75 min. País: Estados Unidos. Director: Clyde Geronimi. Guion: Erdman Penner (Cuento: Charles Perrault). Música: Peter Tchaikovsky, George Bruns. Productora: Walt Disney Pictures. Género: Animación. Fantástico. Romance. Infantil | Fantasía medieval. Cuentos

²⁰³ Ficha técnica: Título original: Maleficent. Año: 2014. Duración: 97 min. País: Estados Unidos. Director: Robert Stromberg. Guion: Linda Woolverton, Paul Dini, John Lee Hancock. Música: James Newton Howard. Fotografía: Dean Semler. Reparto: Angelina Jolie, Elle Fanning, Juno Temple, Sharlto Copley, Kenneth Cranham, Lesley Manville, Imelda Staunton, Sam Riley, Ella Purnell, Brenton Thwaites, Christian Wolf-La'Moy. Productora: Walt Disney Pictures / Moving Picture Company (MPC) / Roth Films. Género: Fantástico. Aventuras | Cuentos. 3-D. Fuente; Filmaffyniti.

explica que la maldad de Maléfica es producida por un desengaño amoroso, centrándose el filme en contarnos su camino de redención para volver a ser el hada buena que siempre fue.

La representación que nos ofrece Eggers de la bruja es especialmente interesante ya que se vincula directamente con Goya y sus brujas y entendemos que, concretamente, con su *Capricho 68 Linda maestra!* (1799), que ya habíamos visto al comienzo de *Häxan* (1922). La influencia de Goya en la estética de la película en general y de la bruja en particular es un hecho reconocido por el propio director en numerosas entrevistas. Pedraza (2001), llama la atención en cómo los desnudos de ancianas, y cita textualmente el de Marte Herlofs en *Dies Irae* (1943) y el de María la Costurera en *Häxan* (1922), crean repulsión en el espectador pues, como afirma Eco, brujería y fealdad suelen ir de la mano (2007: p. 212);

Lo que interesa a nuestra historia es que en la mayoría de casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería porque *eran* feas. Y a propósito de de su fealdad, se ha imaginado que en los aquelarres infernales podían transformarse en criaturas de aspecto atractivo, aunque marcadas siempre por rasgos ambiguos que revelaban su fealdad interior.

El artista que retrate el desnudo de una anciana está cometiendo una transgresión, en palabras de Pedraza (2001: p. 6), «...es decir, ante algo absolutamente prohibido, desterrado, que tiene que ver con la madre prohibida y con la muerte. Sólo la audacia de un artista moderno como Dreyer es capaz de sacarlo a la luz, en un acto de transgresión que no tiene nada de inconsciente». Mientras que el desnudo masculino es signo de santidad y martirio cargado de sentidos positivos, el de la vieja desnuda es un tabú de connotaciones diabólicas y evocador de lo siniestro, que en su imagen bebe de figuras mitológicas como las Erinas y representaciones emblemáticas de la Envidia y el Hambre.

Muy pertinentemente Pedraza (*Ibid*, p. 8) vincula esta representación abyecta del desnudo femenino con la maternidad y el infanticidio que las brujas cometen, como acabamos de volver a ver en el filme de Eggers; «Así que la única virtud universalmente reconocida a las mujeres en su tiempo -y en todos-, la de su capacidad para echar hijos al mundo, viene dada la vuelta como un guante y pervertida en la abyección brujeril: la

bruja cosecha niños robándolos, los ofrece al demonio para que los chupe, y hace potingues con su grasa y sus tuétanos».

Y así termina como hemos visto la escena Eggers, con la bruja empapada en los potingues fruto del infanticidio, volando y transmutándose en lechuga. Sabemos que estos vuelos iban acompañados de una serie de palabras rituales²⁰⁴ que no se reflejan en ningún filme de los tratados aquí. Tenemos varias recetas de estos ungüentos con diversos elementos que, en opinión de Culiano (2007: pp. 205-206):

...debería ser cuidadosamente estudiada, unos cuantos elementos activos extraídos de plantas pertenecientes, en su mayor parte, a la familia de las solanáceas, como el *Datura Stramonium*, el *Hyoscyamos niger*, la *Atropa belladonna*, acónito, el *Solanum nigrum*, la *Physalis somnifera*, el *Hellebours niger* o la *Cannabis indica*, empleados por separado o en combinación de dos o tres a la vez. Entre estos potentes narcóticos y alucinógenos, los más utilizados eran el *Datura*, en francés llamado también “Hierba de los Magos” o “Hierba de los brujos” o también “Hierba del Diablo”, y el *Solanum nigrum* (“Hierba de Magos, “Agraz del Diablo”)²⁰⁵

Un vuelo que la lleva hacia a una enorme luna llena, que nos revela la conexión de la brujería con tres diosas paganas como son Hécate²⁰⁷, Selene y Diana (Caro Baroja: 2003: p. 54), en torno a las cuales nacen multitud de cultos «ctónicos lunares». Siguiendo con el maestro Caro Baroja (*Ibid*), éste remata su razonamiento exponiendo que; «A mi juicio, es evidente que estas divinidades aludidas están también cargadas de un peculiar significado sexual: son las diosas vírgenes de un lado o las del amor misterioso de otro, no las grandes “diosas madres”, para las cuales el amor es ante todo fecundidad».

²⁰⁴ Un estudio de estas palabras rituales podemos encontrarlo en el trabajo de Cecilia LÓPEZ RIDAURA (2013), « “De villa en villa, sin Dio y ni Santa María”, un conjuro para volar», *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, C. CARRANZA VERA (ed.), El Colegio de San Luis, México, pp. 37-58.

²⁰⁵ Ángel GARI LACRUZ (2007) en *Brujería e Inquisición en Aragón*, Zaragoza, Delsan, p. 116, ofrece un panorama muy similar para Aragón reflejando que; «Los ungüentos de las brujas estaban formados principalmente por: hojas de beleño y las de estamonio, belladona y mandrágora»

²⁰⁷ Un buen estudio sobre esta y otras diosas y figuras mitológicas paganas podemos encontrarlo en el libro de Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (2006), *El gran libro de las brujas. Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*, Barcelona, RBA.

Volvamos a la granja con la familia, donde Caleb abre las ventanas comenzando un nuevo día. Ninguno de sus hermanos se mueve, momento que aprovecha el joven para mirar de forma lujuriosa el escote de su hermana Thomasin, mientras de fondo se oye a la madre en constante letanía llorando y rogando a Dios para que su hijo Samuel aparezca con vida. Caleb sale de la casa y se dirige a su padre para anunciarle que nadie se despierta. El hombre, mientras, mira con preocupación su plantación de maíz, que se pudre ante sus ojos. Aquí Eggers nos deja una pista clave para interpretar su filme desde otra perspectiva, pues como él mismo nos desvela (Wickman, 2016);

No offense, if that was anyone's reading, but for people who think Thomasin was evil all along: "Once upon a time there was a story of a witch"—that's the movie, and that's not a very interesting story. So I will say that much.

But there are clues about different interpretations. So, for example, the rot on the corn is ergot, which is a hallucinogenic fungus, so if you wanted to take that route, you could. It's not necessarily my route, but there are multiple ways in.

¿Estamos ante las alucinaciones de unos campesinos, efecto de un alucinógeno muy potente, o algo real? El director no condiciona nuestra respuesta y deja que el espectador sea el juez.

No sólo el maíz, todo nace muerto a su alrededor. En otra escena Thomasin intenta de manera infructuosa recoger huevos de las gallinas, que producen huevos con polluelos muertos en su interior, e incluso, al final del metraje, la cabra no da leche sino sangre. Ante esta situación Will anuncia a su hijo que no pueden buscar más a su hermano, del que ya se habrán hecho cargo los lobos o el hambre, y que irán a ver algunas trampas para animales que puso en el bosque. Tampoco hay nada, todo es hambre, miseria, muerte y putrefacción. Cuando vuelven a casa con las manos vacías se encuentran con una liebre, con tan mala suerte que el arma, empuñada por Will, falla y le hiere.

Cuando más arriba comentábamos el concepto acumulativo de la brujería de Levack, llamábamos la atención sobre que lo que realmente aterraba a la gente de la bruja no era su pacto con el diablo o sus relaciones con íncubos o súcubos, ideas más propias de las élites que de los campesinos, sino su capacidad para matar niños y arruinar cosechas y animales, lo que se refleja en la película. Como expone Fernández Álvarez (2005: p. 367)

...las más temidas, como más misteriosas y más siniestras eran las brujas rurales. A fin de cuentas, la Celestina estaba relacionada básicamente con las prácticas amatorias, de lo que su burdel era una buena muestra. A las rurales se las vinculaba con otras tareas, más dañinas a la sociedad, como ruina de cosechas, propagación de enfermedades (el mal de ojo) y, por supuesto, los aquelarres, o reuniones orgiásticas con Satán en las noches de los sábados.

Henningsen nos muestra cómo la idea estaba establecida en todo el occidente al constatar esta creencia en el pequeño pueblo navarro de Zugarramurdi, que tenía unas condiciones materiales tan precarias como la de los protagonistas de nuestro filme:

El clima era duro para la agricultura, que era el principal recurso económico de Zugarramurdi. Las heladas nocturnas y el granizo solían asolar los campos incluso en primavera [...]. Pero aun cuando las cosechas atravesaban el frío sin dañarse, acechaban nuevos peligros. Si empezaba a soplar el viento del sur, que en Castilla llaman bochorno, ninguna explicación resulta más digna de crédito que la de que las brujas andaban sueltas con sus polvos devastadores. Nadie las veía actuar, pero los efectos estaban ahí, como cuando el trigo había sido atacado y las espigas aparecían escuchimizadas y sin grano, llenas de un polvo amarillo negruzco y maloliente. Cuando las brujas atacaban a los manzanos, las flores se marchitaban sin dar fruto; y si dañaban los castaños, mostraban éstos vacíos sus zurroneos espinosos o daban sólo una castaña donde debían dar tres.²⁰⁹

Sabemos que este devastador panorama es producido por la bruja, porque son los servidores de la misma los que llevan a la perdición a los cazadores en forma de liebre, una de las formas en las que la bruja se metamorfosea. Como nos aclara Hope Robbins (1988: pp. 216-220), nos encontramos ante los demonios familiares, contribución casi exclusivamente inglesa y escocesa a la teoría de la brujería sin que apenas tenga representación en los procesos y manuales del resto de Europa. Después de firmar el pacto en el libro, el Diabolo proporcionaba a la bruja un animal que solía adoptar la forma de un animal doméstico para aconsejarla y cometer algunos delitos, como el asesinato (Ilustración 63). Una creencia que Eggers conoce perfectamente a la luz de sus declaraciones (Wickman, 2016): «Also, witches had familiars, which were sometimes in demonic shapes and more often in the forms of everyday animals. The

²⁰⁹ Gustav HENNIGSEN (2010), *El abogado de las brujas...* p. 50

black cat that we associate with witches is a witch's familiar. The witch, being an anti-mother, would feed these animals with her blood that came out of her nipples.»

3.2.3. El terror puritano: la familia como fuente del mal

Si algo hay en la película que dé, probablemente, más miedo que la bruja, es la tensa relación familiar que se refleja los silencios incómodos se extienden a lo largo de todo el metraje, por lo que las palabras estallan plenas de sentido en el silencio. Este hecho poco habitual en el cine actual nos retrotrae de nuevo a los filmes sonoros de Dreyer, como *Dies Irae* (1943), donde los silencios eran más reveladores en muchos casos que las palabras. Recordemos que el director, en declaraciones a Burstein (2017), reconocía que algunos habían tildado la película de drama familiar y que quería utilizar dicha tensión permanente para llevar a la película a su clímax. En la misma entrevista, Eggers muestra su interés por el puritanismo y la familia:

Pero en el proceso de investigación lo más difícil, al principio, fue identificarme y relacionarme con la forma tan extrema en la que veían el mundo los puritanos; tratar de entender como la predestinación afectaba sus vidas, y como su visión del protestantismo podía ser una forma esperanzadora de vida. Pero una vez que pude leer diarios y adentrarme en su mundo, pude entender a estas personas, y fue muy satisfactorio.

La historia, aunque primordialmente es un relato de horror, habla mucho sobre las relaciones interpersonales, las dinámicas familiares y la psicología humana. y sí lo expresa el propio director cuando Burstein (2017) le pregunta; «¿Por qué te interesó expresar y aterrizar estos temas a través de una historia de terror?», el director responde:

Estos temas permean las crónicas reales sobre brujería en esa época. Además, los dramas familiares son los dramas más interesantes, en mi opinión. Todas las relaciones, todas las mentiras... hay una razón por la cual Hamlet y El rey Lear son consideradas las mejores obras de Shakespeare. Es la razón por lo cual Darth Vader dice: "Luke, soy tu padre" y no "Luke, soy tu pediatra".

La familia se mueve entre el enfrentamiento, la represión, la culpa y la mentira, ahogados en una rígida moral puritana terrorífica. Ya al principio del filme hemos visto a Thomasin rezar a Dios declarándose indigna de la vida eterna, pero más dura prueba de éste puritanismo es la conversación que Caleb y su padre mantienen mientras intentan cazar infructuosamente.

Wil y Caleb (0:14:39)

- Will: ¿Entonces naciste pecador?
- Caleb: Sí. Fui concebido en pecado y nací en la iniquidad
- W: Bien. ¿Y cuál es tu pecado de nacimiento?
- C: El de Adán transmitido a mí y una naturaleza corrupta que mora en mi ser.
- W: Bien Caleb, muy bien. ¿Y puedes decirme cuál es tu naturaleza corrupta?
- C: Mi naturaleza corrupta no posee la gracia de Dios. Se inclina hacia el pecado y solo hacia él y así sin tregua
- [...]
- C: ¿Y Samuel nació pecador?
- W: Sí
- C: ¿Y cómo podría él...?
- W: Rezamos para que haya entrado en el reino de Dios
- C: ¿Qué maldad había cometido?
- W: Ten fe en Dios Caleb. No hablaremos más de tu hermano.
- C: ¿Por qué? Desapareció hace apenas una semana y usted y madre ya no dicen su nombre.
- W: Se ha ido, Caleb.
- C: ¡Dígame!
- W: ¿Que te diga qué?
- C: ¿Está en el infierno?
- W: ¡Caleb!
- C: ¡Madre no deja de rezar! ¿Y si yo muriera? ¿Y si yo muriera hoy?
- W: ¿Qué dices?
- C: ¡Tengo el mal en mi ser y mis pecados no han sido perdonados!
- W: Tú aún eres joven.
- C: ¿Y si Dios no oye mis plegarias?
- W: ¡Caleb!
- C: ¡Dígame!
- W: Escucha. Yo te quiero profundamente, pero solo Dios y no el hombre sabe quien es hijo de Abraham y quien no. Quien es bueno y quien es

malo. Ojalá pudiera decirte que Sam duerme con Jesús y que tú y yo lo haremos, pero no puedo asegurarte eso. Nadie puede.

Caleb no puede entender cómo su hermano, un inocente bebé, puede estar en riesgo de ir al infierno. Lo que a él le preocupa es que si ni su hermano tiene asegurado el Reino de los Cielos, ¿cómo podrá él que ha pecado mirando a su hermana de forma lasciva? El padre no es capaz, no quiere, tranquilizar al niño. Su puritanismo no se lo permite, e indica a su hijo que no volverán a hablar de Samuel, imponiendo un silencio ante un niño que no entiende nada. No será la última vez que se imponga el silencio. El niño cambia radicalmente de tema en la conversación;

- C: ¿Quién le vendió el arma?
- W: El indio Tom y el viejo Slater cuando pasaron por aquí.
- C: ¿Qué les dio a cambio?
- W: La copa de plata de tu madre
- W: No digas nada de esto a tu madre. Bastante disgusto tiene ya. Le diré lo de la copa cuando supere su dolor. No volveremos a hablar de ello.

Silencios y mentiras se extienden por toda la familia. Cuando ambos vuelven a la granja, los mellizos juegan con la Phillip el Negro²¹⁰, el macho cabrío de la familia, alborotando y cantando una y otra vez²¹¹ y enfadando al macho cabrío que está a punto

210 Charlie, que es como realmente se llama el animal, ha conseguido gran notoriedad en las redes, donde hay una cuenta en Twitter a modo de parodia y homenaje al animal donde sus seguidores hablan en inglés antiguo repitiendo los diálogos más famosos del animal. Robert Eggers se negaba a utilizar ningún efecto especial y Charlie no estaba muy por la labor de ayudar en el rodaje, llegando a herir realmente al actor. Fuente: *Liveboxset*, (11 de 6 de 2016). «La historia de la cabra de “la bruja” es tan fascinante como la misma película». Recuperado el 19 de 3 de 2017, de <http://www.lifeboxset.com/2016/bruja-cabra-negra-pelicula/>

211 La letra de la misma es: «Black Phillip, Black Phillip/ A crown grows out his head,/Black Phillip, Black Phillip/ To nanny queen is wed./Jump to the fence post,/ Running in the stall./ Black Phillip, Black Phillip/ King of all./ Black Phillip, Black Phillip/ King of sky and land,/ Black Phillip, Black Phillip/ King of sea and sand./ We are ye servants,/ We are ye men./ Black Phillip eats the lions/ From the lions' den.» Esta canción podría ser un homenaje a *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), donde cada aparición del icono del cine de terror, Freddy Krueger, iba precedida de otra canción mítica para los amantes del cine de terror. La canción, cuya letra era, « One, two,/ Freddy's coming for you/Three, four, better lock your door/Five, six, grab your crucifix/Seven, eight, gonna/ stay up late/

de embestir a los niños si no fuera porque Will llega con Caleb en ése momento y encierra al animal (Ilustración 64). La tensión es máxima. Kate reprocha a su marido que dejara la granja con su hijo sin avisarla retrasando el trabajo del día. Los niños siguen abortotando y Will y Kate discuten mientras mandan callar a sus hijos. Kate reprocha a Thomasin el comportamiento de sus hermanos pequeños mientras Will ordena que madre e hija no se enfrenten. Escena de máxima tensión de la que Kate se empieza a retirar enfadada, que Caleb intenta rebajar, de nuevo, mintiendo:

- C: Fuimos a coger manzanas, al valle. Me pareció ver un manzano en el valle. Padre llevó el arma por si veíamos al lobo otra vez.
- K: ¿Por qué no me lo dijisteis?
- C: Padre quería darle una sorpresa para animarla y...pero no había. Creía haberlas visto.
- *Kate se enternece y coge a su hijo de la cara*
- K: No quiero que salgas de la granja. Ni siquiera al valle. ¿Me oyes?

No podemos dejar de hacer notar cómo, de nuevo, vuelven a aparecer elementos propios de los cuentos de hadas como lo son manzanas, lobos y, más interesante, la prohibición de abandonar la civilización por parte de su progenitora.

La siguiente escena ahonda más en la tensión familiar, donde también lo demoniaco comienza a mezclarse preparándonos para el climax final al que Eggers, poco a poco, nos va acercando. La escena, aunque larga, merece la pena ser recogida al completo. Caleb va a recoger agua del río donde su hermana Thomasin está lavando ropa. El niño vuelve a mirar a su hermana de forma lasciva. La chica se da cuenta de que su hermano le mira de forma extraña, pero no intuye el motivo (00:23:00):

- T: ¿En qué piensas? ¿Qué ocurre? ¿Qué? (salpicándole con el agua) Caaleb. ¡Caleb!
- C: ¡Déjame!
- T: No quería molestarte. ¿Qué te ocurre? Ven aquí. (*cogiéndole en su regazo como una madre haría con su hijo*) ¿Qué pasa por tu cabeza? No he visto una manzana desde que llegamos. Ojalá las hubieras encontrado.

Nine, ten, never sleep again» ponía en tensión al espectador, como lo hace la canción que cantan los mellizos de manera reiterativa.

¡Me apetece tanto una! (*imita el ruido de comer mientras jugando hace que la cabeza de su hermano es una manzana. Ambos se ríen y se hacen cosquillas.*)

La referencia a las manzanas vuelve a ponernos en la senda de los cuentos de hadas y también nos avisa de la connotación sexual de la escena, con el *fruto prohibido* como tema central de la conversación. Cuando Thomasin coge a su hermano como una madre podemos empezar a intuir el motivo de enfrentamiento entre la adolescente y su madre, que empieza a saber que Thomasin comienza a ser mujer, con la que pronto entrará en competencia. Además, Kate parece hacer a Thomasin responsable de la desaparición del pequeño Sam, por lo que se ve atacada en el papel más importante para una mujer puritana de la época, su maternidad. Un ruido entre la maleza detiene el juego en el que habíamos dejado a los hermanos:

- C: ¿Oyes eso?
- T: Sí
- C: ¿Quién anda ahí? (*Se oye la voz de la pequeña Mercy.*)
- M: ¡Soy la bruja del bosque!
- T: ¡Mercy, sal ya!
- M: ¡Yo no soy Mercy! ¡Soy la bruja del bosque y he venido a por vosotros! (*con un palo entre las piernas corre en círculo*) Vuelo con mi escoba entre los árboles. ¡Ja,ja,ja!
- C: ¡Mercy!
- T: ¿Cómo es que cuando tú te portas mal yo tengo que lavar ropa como una esclava y tú puedes jugar?
- M: Porque madre te odia
- T: Niña malcriada...le voy a contar que has venido aquí sola.
- M: Phillip el Negro me deja hacer lo que quiera
- T: ¡Vete al diablo con tu Phillip el Negro!
- M: Ya no puedo salir por tu culpa. Podía venir al arrollo hasta que dejaste que la bruja se llevara a Sam
- T: ¡Cállate!
- C: ¡Fue un lobo el que se lo llevó!
- M: Una bruja. ¡Yo la he visto! Va con por el bosque con su capa
- T: ¡Padre me enseñó las huellas!

- M: ¡Pues fue una bruja!

Mercy juega a ser bruja pero deja a la vista las tensiones que existen en la familia, sobre todo entre Kate y Thomasin, tan evidentes como para que la pequeña Mercy las perciba. Phillip el Negro vuelve a aparecer, le ha hablado a Mercy de cómo desapareció su hermano y los espectadores sabemos que la niña dice la verdad pues da detalles, como el de la capa, que solo los espectadores podemos conocer. Comenzamos a ver que Phillip no es un simple animal. ¿Estamos ante la fantasía de una niña o ante una realidad que Caleb se niega a creer? Thomasin, cansada de la pequeña, va a cometer un error, que luego se mostrará fatal, al intentar asustar a su hermana.

- T: ¡Cierto! (*acercándose a su hermana de forma amenazante*). Fue una bruja, Mercy. Dices la verdad.
- C: ¡Thomasin!
- T: Fui yo.
- M: ¡Mentira!
- T: Fui yo quien se lo llevó. Yo soy la bruja del bosque
- M: ¡Mentira, mentira!
- T: Lo soy.
- C: ¡No la escuches Mercy!
- T: Soy la bruja del bosque. Cuando duermo mi espíritu se escapa de mi cuerpo y baila desnuda con el Diablo (*Mercy retrocede asustada*) Firmé en su libro. Él me ordenó llevarle un bebé sin bautizar. Así que robé a Sam y se lo entregué a mi amo. Puedo hacer que un hombre o cualquier cosa desaparezcan si me place y pienso hacer que desaparezcas si me enfadas .
- M: ¡Cállate!
- C: ¡Mercy! Solo está contando fantasías
- T: ¡O puede que mejor te cocine! (*abalanzándose contra Mercy*) ¡Andamos escasos de comida!
- M: ¡No es verdad!
- T: Sí que lo es. ¡Cómo ansío hincar mis dientes en tu rosada carne! Si le cuentas a tu madre algo de esto os embrujaré a ambas y a Jhonas también. Seca tus lágrimas y jura silencio.
- M: ¡Lo juro!

- T: No se lo dirás ni a madre ni a padre.
- M: ¡Lo juro!
- C: ¡Thomasin! ¡Déjala en paz!
- *Thomasin suelta a la niña que sale corriendo*
- M: ¡Huye de ella Caleb o te embrujará!
- C: ¿Por qué dices esas mentiras horribles?
- T: ¿Tú también me odias?
- C: ¡A Sam se lo llevó un lobo!
- T: Déjame en paz. Ve a contar mi maldad a madre y padre.
- C: ¡Thomasin!
- T: Odio tu compasión. No la necesito.

Vemos que Thomasin maneja perfectamente la lógica de la demonología, lo que como ya hemos visto en Salem, no es algo extraño para un habitante de Nueva Inglaterra. Bailes con el Diablo, pacto diabólico, robo de niños no bautizados o poder abandonar el propio cuerpo – como los jueces de Salem sostenían con la prueba espectral-. Como ya vimos hacer a una bruja en *Häxan* (1922) para alejar la violencia de un borracho, lo único que le queda a Thomasin para defenderse de la ira y sospechas de casi toda su familia es la de inspirar miedo. En la siguiente secuencia, de una inspiración pictórica barroca evidente (Ilustración 65), vemos como la familia se reúne en torno a la mesa para cenar donde, de nuevo, la tensión entre sus miembros sobrecarga la pantalla. Kate reprocha a Thomasin el haber perdido el cáliz de plata de su padre, extremo que los espectadores sabemos que no es así y que lo ha vendido el padre, pero éste calla y deja que su hija cargue con la culpa. El silencio solo es roto por los balidos de los animales del establo y los mellizos, que se unen a ellos. Cuando Thomasin va a guardar a los animales, la liebre le mira desde el interior del establo.

La siguiente escena tiene lugar en el lecho conyugal donde marido y mujer intentan comprender por qué parece haber caído una maldición sobre ellos, o al menos eso piensa Kate. Como ella misma dice, así como Cristo fue arrastrado por Satanás al desierto, ellos han abandonado la colonia. Will, que se reafirma en su orgullo al abandonar la colonia, reprocha a Kate que se agarre a algo material como es la copa, a lo que la mujer responde que no es por materialismo, sino por venderla y salir de su miseria. Will guarda silencio de nuevo sobre la venta del cáliz y Kate, buscando salidas para la desesperada situación de la familia, propone a Will que lleven a Thomasin a

servir a una casa, pues ya está en edad de hacerlo. Un ruido detiene la conversación matrimonial y Kate pregunta en alto si los niños duermen. Vemos que no es así, están en la planta de arriba escuchando en silencio y nadie responde a su madre. Caleb y el resto de los niños oyen horrorizados cómo sus padres están pensando en la marcha de Thomasin, pero al menos para Caleb, las revelaciones pavorosas no han acabado.

El matrimonio sigue hablando en la confianza de que nadie les oye y Will le dice a Kate que quiere alejar a su hija no por cuestiones económicas, sino porque le hace responsable de la desaparición de Samuel. La respuesta de la mujer cae sobre Will como un mazazo cuando le dice que el único responsable es él por haber alejado a su familia de la colonia forzando a sus hijos a crecer como salvajes. Por su orgullo el pequeño Sam no estaba ni bautizado y por eso las brujas pudieron llevárselo y ahora el niño arde por ello en el infierno. Caleb, en la planta superior, muestra su cara de terror al ver confirmadas sus sospechas, mientras que la madre implora a Will volver a la colonia de manera infructuosa.

En plena noche Caleb prepara al caballo. Ha perdido a Sam pero no está dispuesto a perder a su hermana, por lo que pretende salir en plena noche a buscar alimento para que su hermana pueda permanecer con ellos. Thomasin descubre el plan de su hermano y se niega a dejarle ir solo, por lo que vemos cómo ambos hermanos a caballo y con su perro se internan en el bosque. Obviamente esa historia recuerda al cuento de *Hansel y Gretel* popularizado por los hermanos Grimm. Con ello Eggers recuperaba una de las ideas que ya utilizó en un corto, de igual nombre que el cuento, grabado en blanco y negro en 2008. El visionado del mismo es casi imposible a día de hoy, por lo que no podemos valorar si ya en el mismo anunciaba lo que luego realizaría en la bruja. Sobre sus cortos previos solo podemos aportar lo que el propio director dijo en su entrevista con Burstein (2007):

Hice exactamente tres; uno de ellos es una basura que no debería ser vista por ningún ojo humano [risas]. Estaba tratando de encontrar el camino e hice casi todo yo mismo, pero era ya un desastre desde que lo estaba filmando. Los otros dos no están tan mal. Después de eso hice una especie de tratamiento visual de “The Witch” que se desarrollaba en un ambiente y en una época semejantes.

Desgraciadamente para los niños, que su historia esté basada en el cuento de los hermanos Grimm, no significa que acaban de la misma manera. Thomasin a caballo y

su hermano cogiendo las riendas avanzan por el bosque, pero de nuevo la liebre se cruzará en su camino produciendo la desgracia. Perro y niño saldrán corriendo tras ella con el consiguiente alboroto que hará que el caballo, asustado, se encabrite y tire a la niña, que quedará inconsciente en el suelo. Mientras, sus padres, desesperados, comienzan la búsqueda de los niños gritando aterrorizados su nombre. Thomasin, que ha despertado sola en el bosque, consigue orientarse de nuevo hacia la granja por los gritos de sus padres. Caleb no tiene la misma suerte, absolutamente aterrado, avanza por el bosque rezando, buscando una salida. Para su desgracia llegará a una cueva de la que sale humo, en cuyo umbral se alza una bruja enormemente bella²¹² envuelta en una capa roja que realza su largo pelo negro y su oscura mirada. Caleb, recordemos las miradas lujuriosas a su hermana, cae rendido a los encantos de la bruja que, insinuante, se acerca al niño y le besa. La mano de anciana que le abraza por detrás nos avisa de la verdadera naturaleza de la bella mujer.

Como dice Kappler (2004: p. 301), la bruja es un monstruo sexual que encarna el aspecto nocturno de la mujer que se comunica con el más allá y copula con el demonio. La mujer, no necesariamente bruja, es considerada impura por la repetición del ciclo menstrual como marca la tradición hebraica. De sexualidad impura y a la vez maldita por ser causa del pecado original, consecuencia de la supuesta afinidad natural de la mujer con la lujuria. Una lujuria aún más peligrosa si la mujer es bella (Ilustración 66), pues como nos muestra el *Malleus Maleficarum* (1486: Ed.2004: p. 105) «Valerio escribe a Rufino: Tú no sabes que la mujer es una quimera, pero debes saberlo. Este monstruo toma una triple forma: se presenta bajo la forma de un león radiante: se mancha con un vientre de cabra; y está armada de la venenosa cola de un escorpión. Lo que quiere decir: su aspecto es hermoso; su contacto es fétido; su compañía mortal.»

Porque, y seguimos con la misoginia que desprende la obra de Kramer y Sprenger y su *Malleus Maleficarum* (*Ibid*: p. 99), ¿qué es la mujer sino malicia?

De la malicia de las mujeres habla mucho El Eclesiástico: no hay peor veneno que el veneno de la serpiente, no hay peor odio que el odio del enemigo (de la mujer) Preferiría vivir con un león o con un dragón que con una mala mujer (...) Y concluye, toda malicia es nada comparado con la malicia de una mujer. De donde Crisóstomo

²¹² La bruja bella es interpretada por la modelo y *ángel* de una conocida marca de lencería, Sara Stephens.

hablando del texto de Mateo no conviene el casarse, dice: qué otra cosa es la mujer sino la enemiga de la amistad, la pena ineludible, el mal necesario, la tentación natural, la calamidad deseable, el peligro doméstico, el perjuicio delectable, el mal de la naturaleza pintado con buen color. De donde puesto que repudiarla es pecado, y hay que conservarla, entonces nuestro tormento es fatal: o bien cometer un adulterio repudiándola, o vivir en medio de disputas cotidianas. Tulio Cicerón dice en su Retórica: las numerosas pasiones del hombre le conducen en cada uno a su vicio: pero una sola pasión conduce a las mujeres a todos los vicios; en la base de todos los vicios de las mujeres se encuentra la envidia. Séneca dice también en sus Tragedias: Una mujer o ama u odia, no existe tercera vía. Una mujer que llora engaña: hay dos géneros de lágrimas en los ojos de las mujeres: unas para el dolor, otras para la insidia. Una mujer que piensa sola, piensa mal.

La misoginia de los inquisidores no es un hecho aislado ni fue la iglesia la que creó este mensaje, sino que lo heredó y adoptó rápidamente de la tradición clásica potenciándolo en su evangelización universal. Los textos que podríamos aportar en torno a la misoginia imperante a lo largo de la Edad Media y Moderna podrían ser legión, aunque nos quedaremos con uno de los que más sorprenden por su dureza y extensión. El texto, que recogemos de la obra *El miedo en Occidente* del historiador francés Jean Delemeau (2012: pp. 397-398), es el titulado *De contemptu feminae*, obra en verso escrita en el siglo XIII por el monje de Cluny Bernard de Morlas:

La mujer innoble, la mujer pérfida, la mujer cobarde

Mancilla lo que es puro, rumia cosas impías, estropea las acciones [...]

La mujer es una fiera, sus pecados son como la arena.

No voy, sin embargo, a maldecir a las buenas a las que debo bendecir [...]

Que la mala mujer sea ahora mi escrito, que ella sea mi discurso [...]

Toda mujer se regocija pensando en el pecado y en vivirlo.

Ninguna, desde luego, es buena aunque ocurre, sin embargo, que alguna sea buena,

la mujer buena es mala cosa, y no hay casi ninguna buena.

La mujer es mala cosa, cosa malamente carnal, carne toda entera.

Solícita para perder, y nacida para engañar,
abismo inaudito, la peor de las víboras, hermosa podredumbre,
camino deslizante [...] lechuza horrible, puerta pública, dulce veneno [...]
Se muestra como enemiga de quienes la aman, y se muestra amiga de sus
enemigos [...]
No exceptúa a nadie, concibe de su padre y de su nieto.
Abismo de sexualidad , instrumento del averno, boca de los vicios [...]
Mientras las recolecciones sean dadas a los labradores y confiadas a los
campos,
esta leona rugirá, opuesta a la ley.
Ella es el delirio supremo, y el enemigo íntimo, la plaga íntima [...]
Por sus astucias una sola es más hábil que todos.
Una loba no es peor, porque su violencia es menor,
ni una serpiente ni un león [...]
La mujer es una feroz serpiente por su corazón, por su cara o por sus actos.
Una llama muy potente reptante en su pecho como un veneno.
La mujer mala se pinta y se adorna con sus pecados,
se maquilla, se falsifica, se transforma, se cambia y se tiñe [...]
Engañosa por su brillo, ardiente para engañar, llama del delirio.
Destrucción primera, lo peor de todo, ladrona del pudor.
Ella arranca sus propios retoños de su vientre [...]
Ahoga a su progenitura, la abandona, la mata, en un encadenamiento
funesto
Mujer víbora, no ser humano sino bestia fiera e infiel a sí misma.

Ella es asesina del niño y mucho más del suyo primero.

Más feroz que el áspid y más furiosa que las furiosas [...]

Mujer pérfida, mujer fétida, mujer infecta.

Ella es el trono de Satán, el pudor le resulta una carga; huye de ella, lector.

Tras esta muestra creemos que poco más se puede añadir con respecto a la bruja –la mujer en general- como fuente de pecado, adoradora de Satanás y fuente de perdición.

Volvamos a la película, donde Kate, Will y su hija Thomasin se consumen en la desesperación por saber el paradero de Caleb. Kate pide a Will que marche al pueblo en busca de ayuda, pero la falta de caballo y agua hacen imposible la empresa. Kate, que vuelve a culpar a Thomasin ahora por la pérdida de Caleb, pregunta a su hija por qué salieron, pero la chica se niega al haber prometido a su hermano no decirlo. En ese momento, para que la relación entre madre e hija se normalice, Will confiesa a su esposa el paradero de la copa y lo que fueron a hacer al bosque Caleb y él. La familia se consume en la desconfianza y la mentira. Kate, fuera de sí, le acusa de haber pecado contra Dios por mentir y termina por abofetearle ante sus atónitos hijos. La violencia comienza a hacerse presente en la granja.

Tras la tempestad llega la calma y parece que Kate se reconcilia con su hija Thomasin. Esta, antes de acostarse, va a guardar a los animales en el establo cuando se encuentra con un Caleb totalmente aturdido y desnudo. Madre e hija se aprestarán a cuidar al muchacho mientras el padre, como siempre que hay problemas, corta madera en el porche una y otra vez²¹³.

Mercy acusa a Thomasin de los males de Caleb, pues como le ha dicho el macho cabrío ella le ha metido el demonio en el cuerpo. Mientras, la madre no se separa de la cama de su hijo y comienza a recordar otros casos de niños aquejados de males similares a los de su hijo a causa de magia india y aunque Will se niega a creerlo, Kate sigue insistiendo en que lo que les ocurre es cosa de brujas. Will, agobiado por la situación, decide volver

213 Aquí podríamos estar ante un nuevo homenaje a *El resplandor* (1980) de Kubrick, donde el padre de familia, interpretado por Jack Nicholson, escribe una y otra vez en su máquina de escribir, « All work and no play makes Jack a dull boy» (Todo trabajar sin jugar hacen de Jack un chico aburrido). Ambas acciones son igual de improductivas y reiterativas.

a la colonia, lo cual es complicado por la falta de montura. Kate llora y dice que quiere volver a casa -a Inglaterra- y le pide perdón a su marido por amargarse desde lo ocurrido a Samuel. En una escema que recuerda mucho al perdón mutuo de los Proctor en *El crisol* (1996), Kate le reconoce que su corazón se ha vuelto de piedra y que le cuesta cada vez más tener fe. La mujer está preparada para ser víctima del Diablo, sin amor ni fe en su corazón.

3.2.4. **La explosión final. El triunfo del diablo**

El Demonio y su secuaz la bruja le tiene preparada a la familia una vuelta de tuerca aún más cruel para llevarla a implosionar. Caleb comienza a gritar frases inconexas y chillar que alguien se pone de rodillas sobre su estómago y que le pellizcan. Estos dos síntomas, arquetípicos de la brujería, son enormemente interesantes por lo que nos vamos a detener en ellos. En cuanto a la creencia de tener un íncubo, súcubo o duende que oprime en el pecho está tan extendida que incluso se reflejó en el cuadro de Henry Fuseli titulado *La pesadilla* (1781). Hoy sabemos que esa sensación no es producida, evidentemente, por un íncubo o duende, sino por un cuadro médico de narcolepsia y parálisis del sueño, enfermedad que, por cierto, aún podemos encontrar reflejada como el *síndrome de la bruja vieja*. Según los psiquiatras Yagüe Alonso y De Gregorio González (1999: p. 121):

Las alucinaciones relacionadas con el sueño y la parálisis del sueño aparecen a veces de forma simultánea, dando lugar a una experiencia a menudo terrorífica, como consecuencia de ver o escuchar objetos inusuales y no poder escapar. Ambos fenómenos duran generalmente segundos o minutos y terminan de forma espontánea, considerándose elementos disociativos del sueño REM que han irrumpido en la vigilia.

Los pellizcos de la bruja refleja otra creencia enormemente arraigada en el imaginario popular y que, como demuestra Tausiet (1998: p. 81), esconde una realidad mucho más dura relacionada con el infanticidio. El de la violencia, malos tratos y agresiones salvajes contra los infantes que, antes de ser ahogados, eran golpeados y pellizcados en lo que se conocía como señales o pellizcos de la bruja.

Siguiendo con la película, Caleb se incorpora de su lecho, algo le taponan la boca, y sus padres se aprestan a sacárselo. Caleb escupe una manzana roja mordida y envuelta en sangre, signo del pecado original, de la lujuria que ha cometido y, de nuevo, vinculación

a los cuentos de hadas en este caso a Blancanieves, otro cuento alemán popularizado por los hermanos Grimm. Aunque la historia de las manzanas no solo bebe de los cuentos de hadas, ya que como comenta el propio director (Wikman: 2016):

Certainly Puritans would all be aware of the apple being synonymous with sin. But I read a book full of Elizabethan witch pamphlets, and there was an Elizabethan witch who was accused of giving children poison apples. This was earlier than any written accounts of Snow White that I'm aware of, and it's really interesting to me how, in the folk tales and the fairy tales and the historical accounts of real witchcraft, the same themes and motifs come up. In all these stories, there's no difference between the "real witch" and the "fairy tale witch."

Kate entra en pánico y ya no le queda duda de que la enfermedad de su hijo es cosa de brujas, momento en que Mercy le cuenta a su madre el capítulo donde Thomasin le dijo, para asustarla, que era bruja. La histeria se apodera de la familia y Will hace rezar a una aterrorizada Thomasin para demostrar que no es bruja.

En una escena que recuerda a los raptos de las niñas de Salem, los mellizos dicen no poder rezar y se retuercen de dolor cogiéndose el estómago. Mientras, Caleb no para de decir palabras inconexas sobre sapos, gatos, cornejas, cuervos, lobos y perros que los niños repiten acrecentando la zozobra de la familia. Thomasin y sus padres se arrodillan cogidos de las manos y rezan en torno a Caleb, que ahora parece estar teniendo una experiencia mística de enorme intensidad tras la cual cae muerto ante el asombro de todos al tiempo que los mellizos parecen caer en un estado catatónico del que nadie les puede sacar. Caleb y sus hermanos parecen mostrar un cuadro de histeria si lo comparamos con el listado de síntomas que ofrece Ángel Gari (2007: pp. 217-218); convulsiones y contracciones corporales acompañados por estados crepusculares de conciencia, anorexia y vómitos, alteraciones sensoriales, afasias, dolores agudos extremadamente móviles, variaciones de estado de ánimo, amnesias o sacrofobias. Es impresionante la fidelidad de Eggers hacia las fuentes históricas y cómo en una sola secuencia, llena de tensión, consigue reunir muchos de los cuadros clínicos asociados a la brujería.

Cuando Thomasin intenta acercarse a su hermano muerto, Kate la rechaza dejando muy claro que piensa que ella es la bruja. La chica, dolida, abandona la habitación. Repudiada, solo su padre se acerca ella en lo que parece ser un acto de amor, pero la

intención de Will es que su hija le confiese su pecado de brujería antes de llevarla ante el tribunal de la colonia. De nuevo la tensión familiar hace su aparición cuando Thomasin le dice a su padre que si quiere saber la verdad se la dirá, pero no la que él quiere oír, sino aquella que rodea a la familia. La intención de deshacerse de ella, la falta de valor de su padre al asumir la venta del cáliz, que sea un hombre pusilánime en manos de una mujer que no sabe ni cosechar ni cazar, sino solo cortar leña. El padre, furioso, reacciona llamándola perra. Entonces Thomasin, para defenderse, desvia las acusaciones de brujería hacia sus hermanos llamando la atención sobre que no dejan de hablar con el macho cabrío.

Will ya no sabe a quien creer y lleva a Thomasin ante su mujer, que amortaja a Caleb, a Thomasin para que repita sus acusaciones contra sus hermanos. Amenaza con matar a los mellizos si no despiertan y confiesan, momento en que los niños parecen recuperar la consciencia de manera súbita, estableciéndose la duda de si los niños han estado fingiendo o no. Will, desesperado, encierra a los niños en el establo, que funciona como una suerte de cárcel inquisitorial. Allí, los niños, con el macho cabrío presente, se preguntan unos a otros si son brujos y todos lo niegan, al igual que ocurría en la realidad, como ya vimos que ocurrió en Zugarramurdi.

Mientras, los padres entierran a Caleb en una escena de enorme dureza cuando vemos a la madre bajar a la fosa y abrazar la mortaja de su hijo; es una muerta en vida. Por la noche, mientras Thomasin le observa desde el establo, el padre reconoce su pecado de orgullo y pide a Dios que proteja a sus hijos. Pero ya es tarde, el mal se ha introducido en su casa. En el interior, Kate se levanta de la cama y vemos aparecer el famoso cáliz de plata. Sabemos que no es posible, que estamos en el reino del demonio, el padre de la mentira como refleja Juan (8:44) en la Biblia. La mujer sorprendida al verlo, gira la cabeza y ve a su hijo Caleb con Samuel en sus brazos. El falso Caleb le dice que estaba deseando verla y que no avise a nadie de su presencia y que vendrán a verla a menudo si firman en un libro; evidentemente un pacto satánico, que la mujer dice que firmará más tarde y que, por el momento, prefiere dar el pecho a su pequeño, que no es otro que un cuervo que picotea su pezón haciéndola sangrar. Este hecho nos inclina a pensar que Kate firmará finalmente el pacto demoniaco porque, cuando Eggers comentaba cómo las brujas tenían demonios familiares en forma de animales, termina diciendo (Wickman, 2016); «[Note: This explains a certain scene with a raven that comes later.] Or sometimes the blood would come out of extra teats that she would have—potentially

in her labia or in her anus. I'm not joking about this! This has been talked about a lot, but it didn't quite make its way into the film.»

En el granero las cosas no van mejor: los niños aterrorizados ven como una fea bruja deforme bebe de la cabra directamente. Será la última vez que veamos a los mellizos. Cuando Will se despierta a la mañana siguiente junto a su mujer, la sangre en su camisón demuestra que la pesadilla ha sido real y reafirma la teoría de que Kate ha firmado el pacto con el Diablo. Satán ya está listo para lanzar su ataque definitivo. Phillip el Negro enbestirá de manera mortal a Will mientras Thomasin le observa desde un establo destrozado y rodeada de animales muertos sin poder hacer nada.

Cuando Thomasin intenta acercarse al cuerpo inerte de su padre, su madre, fuera de sí, se abalanza sobre ella acusándola de haber atraído sexualmente a su marido y a su hijo y de haber matado a su familia. En una terrorífica escena cargada de violencia, madre e hija se enfrentan a muerte hasta que Thomasin, a punto de ser ahogada por su madre, encuentra un cuchillo que clava a su madre reiteradas veces en una dura alegoría del asesinato de los hijos y una maternidad desnaturalizada propia de una bruja. El silencio se apodera de la escena, Thomasin llora con su madre muerta encima. Aturdida y ensangrentada, se quedará dormida. Cuando despierta, en plena noche, sabe muy bien qué tiene que hacer. Se dirige hacia el establo donde el gran macho cabrío la espera. Como ya es evidente, el macho cabrío es Satán. El carnero como representación del Diablo no es algo propio de la cultura inglesa, por ejemplo en Salem nunca se le describía así sino como un hombre negro, y es que estamos ante otro homenaje de Eggers a Goya y las representaciones del demonio como macho cabrío en cuadros como *El aquelarre* o *El gran Cabrón* (1823)

The idea that goats are related to Satan is something that's familiar enough from Goya—which is of course a later period—but in the early modern period and the late Middle Ages, in [the works of German artists] Hans Baldung Grien and Hans Holbein, we see all this stuff with witches and goats. I think that having the goat as a Satanic image in English witch narratives is more rare; it's definitely more of a continental thing, and I think that hardcore witch historians would say that I might be pushing it a little bit. But considering that this family had goats, it seemed to work well. (Wickman, 2016)

Juntos entrarán en el establo donde Phillip habla por primera vez ante la cámara preguntándole a Thomasin qué quiere de él. La respuesta de Thomasin es heladora ¿Qué puedes darme?, ante lo cual éste le promete cosas tan sorprendentes como poder saborear la mantequilla, bonitos vestidos, vivir exquisitamente o ver el mundo. Cuando Thomasin responda afirmativamente, el macho cabrío se convertirá en un hombre del que solo veremos unas botas negras altas, pues la parte central del plano está ocupado por un gran libro donde Thomasin firmará el pacto diabólico. La chica reconoce que no sabe escribir, como realmente le ocurría a muchas mujeres en la Edad Moderna, aunque en este caso sorprende más pues muchas mujeres protestantes -para entender la Biblia como era preceptivo para cualquiera de ellos- aprendían a leer y escribir. El Demonio, solícito, se ofrecerá a guiar su mano.

En un azul crepuscular en plena noche, que recuerda al tono azulado de Häxan cuando las brujas vuelan hacia el aquelarre (Ilustración 67), la chica totalmente desnuda se interna en el bosque seguida por Phillip el Negro. Ya no es una niña²¹⁵, sino que es una bella mujer que parece haber elegido su destino. Cuando llega al bosque, verá a unas mujeres que danzan y bailan desnudas en torno al fuego y que se alzan al aire en la celebración del aquelarre (Ilustración 68). Thomasin, aún con restos de sangre de su madre sobre su piel comienza a elevarse, primero algo asustada, y luego plena y riendo a carcajadas, hacia los el cielo nocturno del bosque en un final que Domínguez (2016), muy pertinentemente, califica como «el que probablemente sea uno de los “finales felices” más perturbadores de la historia del cine.»

Valorando la película en su conjunto podemos decir que es, posiblemente, la mejor inmersión jamás filmada en el universo mental de los hombres y mujeres creyentes de la brujería en la Edad Moderna. Eggers, a diferencia de Christensen, Dreyer o Miller, no explica ni teoriza sobre la brujería. El joven norteamericano lo que hace es una suerte de técnica de cámara testigo, sin entrar a explicar o analizar el fenómeno de la brujería, limitándose a exponerlo. En este caso el espectador es el juez que tiene que determinar

²¹⁵ Volvemos a ver lo que ya vimos en *El crisol* de Hytner, donde una jovencísima Winona Ryder puede pasar de niña a bella joven de una escena a otra en una suerte de Lolita. La actriz -de madre española, padre inglés y nacida en Argentina- Aya Taylor-Joy, aunque ha estado representando durante toda la película a una niña de apenas doce o trece años, realmente tenía dieciocho cuando grabó la película.

la veracidad, o no, de lo que ve. Este hecho, que en nuestra opinión es un gran valor en la película, posiblemente sea también el causante de haber limitado de alguna manera el éxito comercial del filme, ya que como muy acertadamente apunta Torrijos (2016) en su crítica:

Quizá por eso, los ojos contemporáneos acostumbrados al cine placebo tengan ciertas dificultades en disfrutar de *La bruja*. Porque no te da nada masticado, no te sobreexplica nada, no te pone de parte de nadie. Solo lo enseña y lo cuenta. Como un acta judicial. Y también por eso, *La bruja* no es una película de terror; es casi un documento fílmico de una época y un territorio cubierto de bosques oscuros y valles inexplorados.

Llamamos la atención sobre que, como sucedía con *Häxan* (1922), se tenga que recurrir a términos como documental, y es que ambas películas no son en absoluto cine comercial, sino apuestas muy personales fuera del alcance de un público de masas, por muy poco políticamente correcto que suene esto último, que hacen que ambos filmes se ganen el apelativo de cine de culto. Forma más elegante, menos ofensiva, de decir lo anteriormente expuesto

Sorprende, y muy grátamente, el enorme conocimiento de Eggers en torno a la brujería y el mundo de los cuentos de hadas, conseguidos, como hemos ido describiendo en el presente trabajo, a base documentación en archivos y consultas a expertos de las más variadas ramas. Esto le ha permitido hablar de muchos y diversos aspectos de la brujería que no aparecían en los filmes anteriormente estudiados. De esta manera se sustenta nuestra afirmación realizada al comienzo del estudio calificando a Eggers como historiador fílmico.

Antropólogos, historiadores, filólogos y otros muchos profesionales han realizado esfuerzos muy notables para explicar y analizar la realidad de la brujería casi desde el nacimiento de las ciencias humanísticas. Este trabajo ha sido la base del filme de Eggers, al que debemos de agradecer su difusión sin renunciar al academicismo. Claro que no es una película totalizadora y muchos aspectos de la brujería quedan fuera de su objetivo, pero esto es poco menos que imposible para una persona teniendo en cuenta, además, que las respuestas a fenómenos tan complejos tampoco pueden, y dudamos de los que así argumenten, ser sencillas.

En el presente estudio creemos que también hemos demostrado la continuidad del camino iniciado por Christensen allá por los años 20 del siglo pasado y seguido de

manera magistral por Dreyer y Miller. Eggers es un dignísimo seguidor de tan ilustres cineastas incorporando, y mejorando en algunos casos, los logros obtenidos por sus antecesores tanto en iluminación, maquillaje, uso de los medios técnicos y –lo que más nos incumbe a nosotros- en cuanto a técnicas historiográficas. El filme de Eggers podría ser utilizado sin problema alguno como fuente documental en cualquier curso – antropológico o histórico- en torno a la brujería, siendo un documento excepcional para comprender la lógica de la creencia de la brujería en la Edad Moderna.

No quiséramos acabar esta breve conclusión sin dejar constancia de nuestra frustración por no haber podido contar con la versión norteamericana doméstica del filme por motivos de incompatibilidad con nuestros reproductores europeos. Dicha versión cuenta con una gran cantidad de extras y comentarios del director del que no hemos podido hacer uso. No entendemos cómo la filial española de la Universal, contando ya con la versión norteamericana que tiene integrados subtítulos en español, sólo haya comercializado una pobre edición en España que únicamente incluye la película, mermando de manera inexplicable la calidad final de un producto cultural tan trabajado a todos los niveles por su director y guionista.



Ilustración 61. La familia reza agradecida por encontrar una tierra propicia, pero el bosque se alza ante ellos amenazante. Fuente: Factoría del cine



Ilustración 62. Thomasin juega con su hermano Samuel tapándose la cara. Fuente: Revista Icónica.



Ilustración 63. Carteles promocionales del filme donde aparecen los demonios familiares y el macho cabrío. Fuente: ComingSoon.net



Ilustración 64. Los mellizos con su amigo Phillip el Negro. Fuente: Blog de Culturamas



Ilustración 65. La familia reza antes de la cena. Fuente: Las horas perdidas.



Ilustración 66. La modelo Sara Stephens como la bella bruja, Fuente: Youtube



Ilustración 67. Cartel promocional de la película donde vemos, en un evidente homenaje a Häxan, a Thomasin internándose en el bosque camino del aquelarre. Fuente: Fimaffinity.



Ilustración 68. Thomasin llega al aquelarre mientras el resto de las brujas se elevan por los aires. Fuente: Cinefilia.

4. Conclusiones

Cuando comenzábamos nuestro estudio había principalmente dos cuestiones que queríamos resolver. La primera era sondear, en línea con lo propuesto por Rosenstone, la existencia de trabajos cinematográficos que se plantearan las mismas cuestiones que los historiadores de la brujería y, de ser así, cómo lo resolvían con los recursos y técnicas propias del cine. En segundo lugar, y muy ligado a esta primera cuestión, planteábamos la pertinencia de incluir o no a ciertos cineastas como participantes en el discurso historiográfico. Hacer frente a estas cuestiones tomando como eje el tema de la brujería, a nuestro juicio, era especialmente pertinente pues dicha temática ha acompañado a la ciencia histórica, y por tanto al cine, que nació casi a la par que esta, para poder establecer un marco comparativo que ha abarcado casi un siglo: desde el estreno de *Häxan* en 1922 al de *La bruja* en 2015.

Christensen nos introdujo en una panorámica del estudio de la brujería donde pudimos asistir al sufrimiento de las víctimas, a la injusticia de los jueces y a la práctica de la brujería desde muchas de sus vertientes. Finalmente, desde un punto de vista médico, teorizó sobre las razones que llevaron a miles de mujeres a la hoguera. Mientras, Dreyer aplicó su crítico ojo a evaluar la brujería desde múltiples perspectivas, desde la santa Juana de Arco al drama familiar Pedersön, mostrándonos como ya fuese por la presión política y religiosa o por la familiar, la víctima siempre era la misma: la mujer.

Miller amplió el espectro y nos mostró cómo esa violencia contenida en pequeñas comunidades podía estallar en cazas de brujas cuya dinámica social es mucho más visible en su conjunto, si aceptamos el filme como discurso histórico, que las fragmentarias actas judiciales. Para conseguir esto Miller tuvo, como cualquier historiador, que seleccionar aquellos fragmentos de las actas judiciales de Salem más interesantes para sus propósitos y, posteriormente, organizar los mismos como texto literario o guion cinematográfico. Las pequeñas licencias históricas que se tomó no desmerecen el resto de su trabajo, sino que dota al relato de una coherencia interna. Escaso peaje pagamos si con ello conseguimos visualizar un brote de brujomanía en directo donde las tensiones sociales, económicas y familiares se representan ante nosotros permitiéndonos plantearnos nuevas perspectivas en nuestro trabajo.

El filme más interesante para nosotros ha sido el de Eggers por cuanto ha supuesto una inmersión total en el universo mental de los que creyeron en la brujería en la Edad Moderna. Su filme no está basado en un caso concreto de brujería como, *Dies Irae* de Dreyer o *El crisol* de Miller, sino en la atenta lectura y estudio de muchas actas y periódicos de la época que nos permiten introducirnos, como decimos, en la lógica de la brujería como nadie. Además, ha tenido el gran acierto de atravesar su discurso con los cuentos de hadas y creencias populares que sin duda formaban parte del universo mental de la época y que en la documentación su rastro es menos perceptible.

Se podría aducir que el guion de Eggers es literatura, pero si rechazáramos su trabajo por ello, deberíamos de hacer lo propio con todos los libros de demonología y actas judiciales ya que, como aseguraba Rosenstone, y nosotros hemos reflejado, toda fuente está empapada de literatura. Obviamente, al igual que en la literatura, casi todo lo que reflejan los textos sobre brujería y demonología no es real so pena que valoráramos la posibilidad real que Satanás ande por nuestros bosques de aquelarre, algo impensable en nuestro ilustrado mundo del siglo XXI -aunque muchos sigan creyéndolo-, pero que era algo natural en la mentalidad de la Edad Moderna donde magia y razón convivían (Zamora Calvo: 2016: p. 11).

Estos filmes también participan de la discusión historiográfica que ha acompañado al complejo fenómeno de la brujería. Curiosamente, a pesar del triunfo de las tesis de Murray durante gran parte del siglo XX y su evidente influencia en muchos filmes más comerciales, nuestros directores la han rechazado, y con ella la realidad de la brujería. Es interesante constatar cómo éstos han ido evolucionando a lo largo del siglo XX con la práctica historiográfica. Si Christensen y Dreyer se centraban de manera casi exclusiva en la bruja como objeto de estudio relegando a sus acusadores a simples arquetipos del mal, Miller se preocupó por la lógica interna de los acusadores, humanizándolos, y sacó a la bruja de su ámbito doméstico para imbricarla en el contexto social e histórico al que pertenecía. La propuesta de Eggers vuelve a ser la más personal y de difícil calificación, poniéndonos a nosotros como jueces de un caso de brujería, obligándonos a plantearnos las mismas dudas a los que éstos se vieron obligados a resolver.

Sorprende que ningún director se centrara en la bruja como elemento beneficioso de la sociedad. Como hemos reflejado, muchas de estas mujeres tuvieron tareas médicas,

psicológicas, espirituales e incluso de mediación de conflictos en sus comunidades. Un personaje que como hemos constatado puede ser llamado sabia, meiga o hechicera y de la que no se planteaba que tuviera pacto diabólico, un concepto más propio de la élite que del pueblo llano. Hay alguna referencia en la obra de Christensen con algún capítulo de magia amatoria o de medicina y una mínima referencia en el filme de Dreyer *Dies Irae* en los primeros compases del mismo, cuando la supuesta bruja Herlofs se la ve dando unas hierbas a una vecina. El resto son mujeres acusadas de pacto demoniaco y todo lo que ello conlleva, perpetuando así el relato de los acusadores de la mujer como agente del demonio. Por supuesto, no pensamos que ello se produzca un continuismo con la misoginia de los cazadores de brujas, muy al contrario, lo que denota este hecho es el interés de nuestros historiadores fílmicos por entender, explicar por qué fueron precisamente las mujeres las víctimas más propicias de la caza y denunciar la injusticia que obviamente había en ello.

Cabría la posibilidad de sugerir que nuestros directores, en la mayoría de los casos, plantearon antes que películas de ficción, documentales o películas de no ficción. Rosenstone (2014: p. 135) reconoce que el documental nunca ha reflejado el mundo o su historia, sino que ha realizado «tratamiento creativo de la realidad». Todos nuestros directores parten con un hándicap con respecto a otros hechos históricos al tratar de un delito imaginario, como lo es la brujería, del que es imposible que queden pruebas materiales, por lo que el citado tratamiento creativo de la realidad es especialmente importante para levantar sus proyectos de no ficción, consiguiendo con ello un discurso historiográfico homogable al surgido de las universidades. Muchos de los historiadores que se limitan a criticar los errores y anacronismos del cine tienen cada vez menos espacio para ello en unas películas que, como hemos ido reflejando, cada vez han sido más fieles al relato histórico e incluso superan a éste por el simple hecho de la capacidad de evocación que el cine tiene. Como decía Rosenstone (2014, p.31); «fuera de los amurallados recintos de la palabra impresa se extiende un mundo de color, movimiento, sonido, luz y vida. Un mundo que se proyecta sobre las pantallas que apuntan hacia el pasado, se remite a él y lo presenta.»

Para proyectar el mundo de la brujería en la pantalla, Christensen utilizó de manera profusa los efectos especiales de su época para mostrarnos los vuelos nocturnos de las brujas y los aquelarres, mientras que Dreyer optó por todo lo contrario al prescindir de maquillaje de actores, limitando la iluminación artificial al mínimo en escenarios que

buscaban el máximo realismo y con actores vestidos de época. Dreyer buscó ser respetuoso con la cultura material de la época lo que, en el caso de Hytner y Miller, fue también santo y seña. Estos, como Dreyer, pusieron el máximo empeño en localizaciones perfectamente compatibles con el momento histórico, limitaron la iluminación artificial a lo imprescindible, e incidieron en una cuidada ambientación histórica incluyendo el vestuario de los actores. Miller, además, incluyó el habla de la época insertando fragmentos de las actas judiciales de Salem en su guion.

Nuestros historiadores fílmicos no solo se han fijado solo en documentos para plasmar el mundo de la brujería en la pantalla, sino que también han echado mano de manera altamente eficiente de todo el arsenal que el arte, sobre todo pictórico, les ofrecía. En el presente trabajo hemos reflejado cómo muchos artistas como Rembrandt, Ziarnko, Francesco María Guazzo, Teniers el joven o Goya, de manera más reiterativa por razones obvias, han inspirado muchas de las imágenes y detalles que estos directores han ofrecido en la pantalla.

Eggers ha recogido el legado de sus antecesores en la representación de la brujería en la pantalla con el uso de la iluminación natural, limitación del maquillaje a lo imprescindible, y llevado el reflejo de la cultura material e inglés de la época a sus más altas cotas. Tanto es así que incluso a los nativos ingleses les es complicado seguir los diálogos. Así como el historiador cuando se enfrenta al complejo lenguaje reflejado en los escritos de archivo y actas judiciales, tiene que adecuarse al lenguaje propio de la Edad Moderna, el director obliga a sus espectadores a hacer lo propio. De esta manera, el sueño de Zemon Davis de visionar en la pantalla un ejemplo jugoso que le permitiera actuar como antropóloga, observando la experiencia cotidiana en vez de verse relegada a los archivos se ha hecho realidad no solo para los historiadores, sino para cualquier espectador dispuesto a recoger el reto al que invita el director.

Un hecho que también hemos podido constatar es la huella que el presente deja en las obras fílmicas estudiadas, algo que comparte con la práctica histórica. Por ello hemos tenido que analizar muy detenidamente el periodo de entreguerras para encuadrar y contextualizar la obra de Christensen. Más personal fue la obra de Dreyer y por eso tendimos más hacia a la biografía, pero de nuevo el tozudo contexto tuvo que aparecer para explicar las propuestas del danés. La huella del presente es abrumadora en la obra analizada de Miller, que sin el telón de fondo de la Guerra Fría no es posible entender.

Eggers, con Dreyer, es probablemente la propuesta más independiente del contexto histórico que la envuelve, pero esto es en parte engañoso, pues como evidencia en sus notas de dirección, el norteamericano quiere meditar sobre el presente. «Las sombras de Salem están vivas en el inconsciente actual [...] Seguimos atrapados en ciclos de pensamiento realmente regresivos y feos. La bruja representa las sombras de lo desconocido, y la gente aún la señala con un dedo acusatorio». El estudio de la huella del presente nos ha revelado un hecho de sumo interés como lo es que nuestros directores, a través de la brujería, han intentado reflexionar sobre la realidad que a cada uno le tocó vivir. ¿No ocurre lo mismo cuando los historiadores reflexionamos sobre el pasado? Esto es especialmente patente en Miller (2011: p. 38), que terminaba un artículo sobre su obra *El crisol* diciendo:

El pueblo de Salem, aquella localidad piadosa, devota, en el mismo borde de la civilización blanca, me había enseñado, tres siglos antes de la rivalidad entre rusos y estadounidenses y los problemas que planteaba, que en la mente humana anida una especie de pestilencia, una fatalidad eternamente al acecho de que se den las condiciones apropiadas para su siempre peculiar su incesante e inaudito estallido de alarma, sospechas y asesinatos. Y dondequiera que se represente la obra, en cualquiera de los seis continentes, el público siempre siente cierta sorpresa al constatar que el mismo terror que ellos han experimentado, otros lo conocieron antes. Todo es muy extraño. Por otro lado, se sabe que el diablo tienta a los seres humanos para que olviden precisamente lo que es vital que recuerden. De otro modo ¿cómo es posible que sus interminables reapariciones vengán siempre acompañadas de esa extraordinaria sensación de sorpresa?

Todo lo anteriormente expuesto tiene importantes consecuencias siendo la primera que, como pedían Rosenstone y Zemon Davis, tenemos que considerar -al menos a estos directores- como profesionales de la historia. Para continuar, también como pedía Zemon Davis, aceptar que pese a las diferencias de narración entre cine e historia, se ha conseguido crear una narración histórica más dramática y fiel al pasado que la que se representa en los libros de historia. Conocidos estos hechos, la obligación de los historiadores de pensar epistemológicamente sobre su práctica y relato histórico se antoja ahora más que nunca en una urgente obligación.

Si, como creemos haber demostrado existen historiadores fílmicos, el próximo paso es que los historiadores nos hagamos con el lenguaje cinematográfico para contribuir y

apoyar en la labor del director y, ¿por qué no?, ponernos un día tras la cámara. Como decíamos en las primeras páginas de este trabajo, y es una obviedad, vivimos en una sociedad audiovisual, y la historia tiene que apostar también por éste formato. La historia no siempre se ha contado igual, ha sido un relato que se ha adaptado y evolucionado a lo largo del tiempo. Si el mensaje es el adecuado, el canal es un hecho accidental. En el caso de la brujería es algo más evidente en tanto en cuanto, en la difusión de la brujería, los artistas han tenido un papel principal y el cine solo ha sido el continuador de aquellos grabados renacentistas y barrocos.

En esta búsqueda historiográfica de la bruja en el mundo visual era necesario comenzar por el llamado séptimo arte como punto de partida. Entendemos que este trabajo, por su carácter pionero, tendrá que ser discutido y ampliado con las nuevas propuestas cinematográficas que surjan además de ponerse en relación con otros filmes de corte menos académico, pero que darán las claves al historiador para sondear y entender qué concepto de brujería se tiene a nivel popular como camino para adaptar su difusión a la sociedad, a la que en último término nos debemos.

Entender y explicar la representación de la bruja en el cine es el primer paso. Ya es una obviedad, como también hemos comentado al principio de nuestro trabajo, que las series de televisión está ocupando el lugar del cine como medio de difusión de prestigio a nivel audiovisual y ha comenzado a crear series donde la brujería es un elemento central -caso de *Salem* (2014-2017) o *Embrujadas* (Charmed, 1998-2006)- o muy representativo como lo es en la exitosa *Juego de Tronos* (Game of Thrones, 2011-actualidad). Evidentemente las dos últimas series citadas poco tienen que ver con la brujería histórica pero, de nuevo, es un hecho ante el que el historiador debe reflexionar. Cine y televisión no nos deben hacer olvidar el fulgurante ascenso de los videojuegos, donde la mujer mágica vuelve a estar representada ampliamente a la espera del análisis por parte del historiador.

Vivimos en una época donde los lenguajes y canales se multiplican y mutan a velocidades impensables hace apenas treinta años. El historiador, como garante de la calidad y cuidado del discurso histórico, no puede abdicar de su responsabilidad social y, con los elementos propios de su ciencia, debe atender a estas «nuevas» realidades.

5. Apéndices documentales

5.1. Abigail Hobb's Examination 20. Apr. 1692 in Salem Prison

This Examinant declares that Judah White, a Jersey maid that lived with Joseph Ing'rson at Cascoe, but now lives at Boston, with whome this Examinant was very well formerly acquainted, came to her yesterday in apparition, together with Sarah Good, as this Examinant was going to Examination, and advised her to fly, and not goe to be Examined, shee told them that She would goe; They Charged her if she did go to Examination not to Confess anything. She Said she would Confes all that She knew; They told her also Goody Osburn was a witch This Judah White came to her in fine Cloaths in a Sad coloured Silk Mantel, with a Top knot and an hood She Confesseth further that the Devil in the Shape of a Man came to her and would have her to afflict Ann Putnam, Mercy Lewis, and Abigail Williams , and brought their images with him in wood like them, and gave thorns, and bid her prick them into those images, which She did accordingly into Each of them one. and then the Devil told her they were afflicted which accordingly they were and Cryed out they were hurt by Abigail Hobbs . She Confesseth, She was at the great Meeting in Mr Parris's Pasture when they administered the Sacram'tt, and did Eat of the Red Bread and drink of the Red wine att the same Time.

(Essex County Court Archives, Salem -- Witchcraft Vol. 1 Page 50)

5.2. Examination of Tituba -- A Second Version Tittuba the Ind'n Woem'ns Exam'n March. 1. 1691/2

Q. Why doe you hurt these poor Children? Whatt harme have thay done unto you? A. they doe noe harme to me I noe hurt them att all. Q. Why have you done itt? A. I have done nothing; I Can't tell when the Devill works Q. what, doth the Devill Tell you that he hurts them? A. noe he Tells me nothing. Q. doe you never See Something appeare in Some shape? A. noe never See anything. Q. Whatt familiarity have you w'th the devill, or w't is itt if you Converse w'th all? Tell the Truth whoe itt is that hurts them? A. the Devill for ought I know. Q. w't appearanc or how doth he appeare when he hurts them, w'th w't shape or what is he like that hurts them? A. like a man, I think yesterday I being in the Lentoe Chamber I saw a thing like a man, that Tould me Searve him & I Tould him noe I would nott doe Such thing. she Charges Goody Osburne & Sarah Good as those that hurt the Children, and would have had hir done itt, she Sayth she hath Seen foure two of w'ch she Knew nott, she Saw them last night as she was washing the Roome, thay Tould me hurt the Children & would have had me gone to Boston, ther was .5. of them w'th the man, they Tould me if I would nott goe & hurt them they would doe Soe to mee att first I did agree w'th them butt afterward I Tould them I doe Soe noe more. Q. would they have had you hurt the Children the Last Night A. yes, butt I was Sorry & I sayd, I would doe Soe noe more, but tould I would feare God. Q. butt why #(did) did you doe Soe before? A. why they Tell mee I had done Soe before & therefore I must goe on, these were the .4. Woemen & the man, butt she Knew none but Osburne & Good only, the other were of Boston. Q. att first being w'th them, w't then appeared to you w't was itt like that Got you to doe itt A. one like a man Just as I was goeing to sleep Came to me, this was when the Children was first hurt, he sayd he would kill the Children & she would never, be well, and he Sayd if I would nott Serve him he would doe Soe to mee. Q. is that the Same man that appeared before to you?, that, appeared the last night & Tould you this?, A. yes. Q. w't Other likenesses besides a man hath appeared to you? A. Sometimes like a hogge Sometimes like a great black dogge; foure Tymes. Q. but w't did they Say unto you? A. they Tould me Serve him & that was a good way; that was the black dogge I tould him I was afrayd, he Tould me he would be worse then to me. Q. w't did you Say to him after that? A. I answer I will Serve you noe Longer he Tould me he would doe me hurt then. Q. w't other Creatures have you seen A. a bird. Q. w't bird? A. a little yellow Bird. Q. where doth itt Keep? A. w'th the man

whoe hath pretty things here besides. Q. what other pretty things? A. he hath nott showed them yet unto me, butt he S'd he would showe them me tomorrow, and he tould me if I would Serve him, I should have the Bird. Q. w't other Creatures did you See? A. I saw 2 Catts, one Red, another black as bigge as a little dogge. Q. w't did these Catts doe? A. I dont know; I have seen them Two Tymes. Q. w't did they Say? A. they Say Serve them. Q. when did you See them? A. I saw them last night. Q. did they doe any hurt to you or threaten you? A. they did Scratch me. Q. When? A. after prayer; and scratched mee, because I would not serve them and when they went away I could nott See. but thay stood before the fire. Q. what Service doe thay Expect fro you? A. they Say more hurt to the Children. Q. how did you pinch them when you hurt them? A. the Other pull mee & hall me to the pinch the Childr'n, & I am very sorry for itt; what made you hould yo'r arme when you were Searched? W't had you there? A. I had nothing Q. doe nott those Catts Suck you? A. noe never yett I would nott lett them but they had almost thrust me into the fire. Q. how doe you hurt those that you pinch? doe you gett those Catts? or other things to doe itt for you? tell us, how is itt done? A. the man Sends the Catts to me & bids me pinch them, & I think I went over to m'r Grigg's & have pinched hir this day in the morneing. The man brought m'r Grigg's mayd to me & made me pinch hir. Q. did you ever goe w'th these Woemen? A. they are very strong & pull me & make me goe w'th them. Q. where did you goe? A. up to m'r putnams & make me hurt the Child. Q. whoe did make you goe? A. man that is very strong & these Two Woeman, Good & Osburne but I am Sorry. Q. how did you goe? whatt doe you Ride upon? A. I Rid upon a stick or poale & Good & Osburne behind me, we Ride Takeing hold of one another & don't know how we goe for I Saw noe Trees, nor path, but was presently there, when wee were up. Q. how long Since you began to pinch m'r Parris's Children? A. I did nott pinch them att the first, butt he make me afterward. Q. have you Seen Good and Osburne Ride upon a poule? A. yes & have held fast by mee: I was nott att m'r Grigg's but once, butt it may be Send Something like mee, neither I have gone, butt that they Tell me, they will hurt me; last night they Tell me I must kill Some body w'th the Knife. Q. who were they that Told you Soe A. Sarah Good & Osburne & they would have had me kKilled Thomas Putnam's Child last night. the Child alsoe affirmed that att the Same Tyme thay would have had hir Cutt #[hir own throat] of hir own head for if she would nott they Tould hir Tittubee would Cutt itt off & then she Complayned att the Same Time of a knife Cutting of hir when hir master hath asked hir about these things she Sayth thay will nott lett hir Tell, butt Tell hir if she Tells hir head shall be

Cutt off. Q. whoe Tells you Soe? A. the man, Good & Osburnes Wife. Goody Good Came to hir last night w'n hir master was att prayr & would not lett hir hear & she Could not hear a good whyle. Good hath one of these birds the yellow bird & would have given mee itt, but I would not have itt & in prayer tyme she Stopped my Eares & would nott lett me hear. Q. w't should you have done with itt A. give itt to the Children. w'ch yellow bird hath bin Severall Tymes Seen by the Children. I saw Sarah Good have itt on hir hand when she Came to hir when m'r Parris Was att prayr: I saw the bird Suck Good betwene the fore finger & Long finger upon the Right hand. Q. did you never practise witchcraft in your owne Country? A. noe Never before now. Q. did you See them doe itt now? A. yes. today, butt that was in the morneing. Q. butt did you See them doe itt now while you are Examining. A. noe I did nott See them butt I Saw them hurt att other Tymes. I saw Good have a Catt beside the yellow bird w'ch was with hir Q. what hath Osburne gott to goe w'th hir? Something I dont know what itt is. I can't name itt, I don't know how itt looks she hath two of them one of them hath Wings & Two Leggs & a head like a woeman the Children Saw the Same butt yesterday w'ch afterward Turned into a Woeman. Q. what is the other thing that Goody Osburne hath? A. a thing all over hairy, all the face hayry & a long nose & I don't Know how to tell how the face looks, w'th Two Leggs, itt goeth upright & is about Two or three foot high & goeth upright like a man & last night itt stood before the fire In m'r Parris's hall. Q. Whoe was that appeared like a Wolfe to Hubbard as she was goeing fro proctures? A. itt was Sarah Good & I saw hir send the Wolfe to hir. Q. what Cloathes doth the man appeare unto you in? A. black Cloaths Some times, Some times Searge Coat of other Couler, a Tall man w'th White hayr, I think. Q. what apparel doe the woeman ware? A. I don't Know w't Couller. Q. what Kind of Cloathes hath she? A. I don't know w't couller. Q. What kind of Cloathes hath she? A. a black Silk hood w'th a White Silk hood under itt, w'th Topknotts, w'ch woeman I know not but have Seen hir in boston when I lived there. Q. what Cloathes the little Woeman? A. a Searge Coat w'th a White Cap as I think. the Children haveing fits att this Very time she was asked whoe hurt them, she Ans'd Goody Good & the Children affirmed the Same, butt Hubbard being Taken in an Extreame fit after she was asked whoe hurt hir & she Sayd she Could nott tell, but Sayd

they blinded hir, & would nott lett hir see and after that was once or Twice taken dumb
hir Self.²¹⁶

²¹⁶ New York Public Library -- Manuscripts and Archives Division. Fuente: Universidad de Virginia,
online Salem Wich Trials Documentary Archive ans Trasncription Project

5.3. Examination of Tituba -- Second Examination. March. 2 1691/2.

Q. What Covenant did you make w'th that man that Came to you? What did he tell you.
A. he Tell me he god, & I must beleive him & Serve him Six yeares & he would give me many fine things. Q. how long a gone was this? A. about Six weeks & a little more fryday night before Abigall was Ill. Q. w't did he Say you must doe more? did he Say you must write anything? did he offer you any paper? A. yes, the Next time he Come to me & showed me some fine things, Some thing like Creatures, a little bird something like green & white. Q. did you promiss him then when he spake to you then what did you answer him A. I then sayd this I tould him I Could nott beleive him God, I tould him I ask my maister & would have gone up but he stopt mee & would nott lett me Q. whatt did you promiss him? A. the first tyme I beleive him God & then he was Glad. Q. what did he Say to you then? what did he Say you must doe? A. then he tell me they must meet together. Q. w'n did he Say you must meet together. A. he tell me wednesday next att my m'rs house, & then they all meet together & thatt night I saw them all stand in the Corner, all four of them, & the man stand behind mee & take hold of mee to make mee stand still in the hall. Q. where was your master then? A. in the other Room. Q. What time of Night? A. a little before prayr time. Q. What did this man Say to you when he took hold of you? A. he Say goe & doe hurt to them and pinch them & then I went in, & would nott hurt them a good while, I would nott hurt Betty, I loved Betty, but they hall me & make me pinch Betty & the next Abigall & then quickly went away altogether & I pinched them. Q. did they pinch A. Noe, but they all lookt on & See mee pinch them. Q. did you goe into that Room in your own person & all the rest? A. yes, and my master did nott See us, for they would nott lett my Master See. Q. did you goe w'th the Company? A. Noe I stayd & the Man stayd w'th mee. Q. whatt did he then to you? A. he tell me my master goe to prayer & he read in book & he ask me what I remember, but don't you remember anything. Q. did he ask you noe more but the first time to Serve him or the secon time? A. yes, he ask me againe, & that I Serve him, Six yeares & he Come the Next time & show me a book. A. and when would he come then? A. the next fryday & showed me a book in the day time betimes in the morneing. Q. and what Booke did he Bring a great or little booke? A. he did nott show it me, nor would nott, but had itt in his pockett. Q. did nott he make you write yo'r Name? A. noe nott yett for mistris Called me into the other roome. Q. whatt did he say you must doe in that book? A. he Sayd write & sett my name to itt. Q. did you write? A. yes once I made a

marke in the Booke & made itt with red Bloud. Q. did he gett itt out of your Body? A. he Said he must gett itt out the Next time he Come againe, he give me a pin tyed in a stick to doe itt w'th, butt he noe Lett me bloud w'th itt as yett butt Intended another time when he Come againe. Q. did you See any other marks in his book? A. yes a great many Some marks red, Some yellow, he opened his booke a great many marks in itt. Q. did he tell you the Names of them? A. yes of two note more Good & Osburne & he Say they make them marks in that book & he showed them mee. Q. how many marks doe you think there was? A. Nine. Q. did they write there Names? A. thay made marks Goody Good Sayd she made hir mark, butt Goody Osburne would nott tell she was Cross to mee. Q. when did Good tell you, She Sett hir hand to the Book? A. the same day I Came hither to prison. Q. did you See the man thatt morneing? A. yes a litle in the morneing & he tell me the Magistrates Come up to Exa[mbar][spacebar]in mee. Q. w't did he Say you must Say? A. he tell me, tell nothing, if I did he would Cutt my head off. Q. tell us [tru] how many woemen doe use to Come when you Rid abroad? A. foure of them these two Osburne & Good & those two strangers. Q. you Say that there was Nine did he tell you whoe they were? A. noe he noe lett me See but he tell me I should See them the next tyme Q. what sights did you see A. I see a man, a dogge, a hogge, & two Catts a black and Red & the strange monster was Osburne that I mentioned before this was was the hayry Imp. the man would give itt to mee, but I would nott have itt. Q. did he show you in the Book w'ch was Osburne & w'ch was Goods mark? A. yes I see there marks. Q. butt did he tell the Names of the other? A. noe s'r Q & what did he say to you when you made your Mark? A. he sayd Serve mee & always Serve mee the man w'th the two women Came fro Boston. Q. how many times did you goe to Boston? A. I was goeing & then Came back againe I was never att Boston. Q. whoe Came back w'th you againe? A. the man Came back w'th mee & the woemen goe awaÿy, I was nott willing to goe? Q. how farr did you goe, to what Towne? A. I never went to any Towne I see noe trees, noe Towne. Q. did he tell you where the Nine Lived? A. yes, Some in Boston & Some herein this Towne, but he would nott tell mee wher they were, X²¹⁷

²¹⁷ New York Public Library -- Manuscripts and Archives Division. Fuente: Universidad de Virginia, online Salem Wich Trials Documentary Archive ans Trasncrption Project

5.4. The examination of Rebekah Nurse at Salem Village 24. mar. 1691/2218

- Mr. Harthorn. What do you say (speaking to one afflicted) have you seen this Woman hurt you?
- Yes, she beat me this morning
- Abigail . Have you been hurt by this Woman?
- Yes
- Ann Putman in a grievous fit cried out that she hurt her.
- Goody Nurse , here are two An: Putman the child & Abigail Williams complains of your hurting them What do you say to it
- N. I can say before my Eternal father I am innocent, & God will clear my innocency
- Here is never a one in the Assembly but desires it, but if you be guilty Pray God discover you.
- Then Hen: Kenny rose up to speak
- Goodm: Kenny what do you say
- Then he entered his complaint & farther said that since this Nurse came into the house he was seizd twice with an amaz'd condition
- Here are not only these but, here is the wife of Mr Tho: Putman who accuseth you by credible information & that both of tempting her to iniquity, & of greatly hurting her.
- N. I am innocent & clear & have not been able to get out of doors these 8. or 9. dayes.
- Mr Putman: give in what you have to say
- Then Mr Edward Putman gave in his relate
- Is this true Goody Nurse
- I never afflicted no child never in my life
- You see these accuse you, is it true
- No.

²¹⁸ The examination of Rebekah Nurse at Salem Village 24. mar. 1691/2. New York Public Library -- Manuscripts and Archives Division. Fuente: Universidad de Virginia, online Salem Wich Trials Documentary Archive ans Trasncrption Project

- Are you an innocent person relating to this Witchcraft.
- Here Tho: Putmans wife cryed out, Did you not bring the Black man with you, did you not bid me tempt God & dye How oft have you eat and drunk y'r own damaon What do you say to them
- Oh Lord help me, & spread out her hands, & the afflicted were greviously vexed
- Do you not see what a solemn condition these are in? when your hands are loose the pesons are afflicted.
- Then Mary Walcot (who often heretofore said she had seen her, but never could say or did say that she either bit or pincht her, or hurt her) & also Eliz: Hubbard under the like circumstances both openly accused her of hurting them
- Here are these 2 grown persons now accuse you, w't say you? Do not you see these afflicted persons, & hear them accuse you.
- The Lord knows I have not hurt them: I am an innocent person
- It is very awfull to all to see these agonies & you an old Professor thus charged with contracting with the Devil by the [a] effects of it & yet to see you stand with dry eyes when there are so many whet --
- You do not know my heart
- You would do well if you are guilty to confess & give Glory to God
- I am as clear as the child unborn
- What uncertainty there may be in apparitions I know not, yet this with me strikes hard upon you that you are at this very present charged with familiar spirits: this is your bodily person they speak to: they say now they see these familiar spirits com to your bodily #[spirits com to your bodily] person, now what do you say to that
- I have none Sir:
- If you have confess & give glory to God I pray God clear you if you be innocent, & if you are guilty discover you And therefore give me an upright answer: have you any familiarity with these spirits?
- No, I have none but with God alone.
- How came you sick for there is an odd discourse of that in the mouths of many --
- I am sick at my stumach --

- Have you no wounds
- I have none but old age
- You do Know whither you are guilty, & have familiarity with the Devil, & now when you are here present to see such a thing as these testify a black man whispering in your ear, & birds about you what do you say to it
- It is all false I am clear
- Possibly you may apprehend you are no witch, but have you not been led aside by temptations that way
- I have not
- What a sad thing it is that a church member here & now an other of Salem, should be thus accused and charged
- Mrs Pope fell into a greivous fit, & cryed out a sad thing sure enough: And then many more fell into lamentable fits.
- Tell us have not you had visible appearances more than what is common in nature?
- I have noe nor never had in my life
- Do you think these suffer voluntary or involuntary
- I cannot tell
- That is strange every one can judge
- I must be silent
- They accuse you of hurting them, & if you think it is not unwillingly but by designe, you must look upon them as murderers
- I cannot tell what to think of it
- Afterwards when this was som what insisted on she said I do not think so: she did not understand aright what was said
- Well then give an answer now, do you think these suffer against their wills or not
- I do not think these suffer against their wills
- Why did you never visit these afflicted persons
- Because I was afraid I should have fits too
- Note Upon the motion of her body fitts followed upon the complainants abundantly & very frequently

- Is it not an unaccountable case that when you are examined these persons are afflicted?
- I have got no body to look to but God
- Again upon stirring her hands the afflicted persons were seized with violent fits of torture
- Do you beleive these afflicted persons are bewicht
- I do think they are
- When this Witchcraft came upon the stage there was no suspicion of Tituba (Mr Paris's Indian woman) she profest much love to that child Betty Paris , but it was her apparition did the mischief, & why should not you also be guilty, for your apparition doth hurt also.
- Would you have me bely my self --she held her Neck on one side, & accordingly so were the afflicted taken
- Then Authority requiring it Sam: Paris read what he had in characters taken from Mr Tho: Putmans wife in her fitts
- What do you think of this
- I cannot help it, the Devil may appear in my shape.
- This a true account of the sume of her examination but by reason of geat noyses by the afflicted & many speakers, many things are pretermitted

Memorandum

Nurse held her neck on one sid & Eliz: Hubbard (one of the sufferers) had her neck set in that posture whereupon another Patient Abigail Williams cryed out set up Goody Nurses head the maid's neck will be broke & when some set up Nurses head Aaron Wey observed that Betty Hubbards was immediately righted

5.5. Examination of Martha Corey

Salem Village March. 24th 1691/2

Mr Hathorne.

You are now in the hands of Authority tell me now why you hurt these persons

Martha Kory.

I do not.

who doth?

Pray give me leave to goe to prayer

This request was made sundry times

We do not send for you to go to prayer But tell me why you hurt these?

I am an innocent person: I never had to do with

Witchcraft since I was born. I am a Gospel Woman

Do not you see these complain of you

The Lord open the eyes of the Magistrates & Ministers:the Lord show his power to discover the guilty. Tell us who hurts these children.

I do not know.

If you be guilty of this fact do you think you can hide it.

The Lord knows --Well tell us w't you know of this matter

Why I am a Gosple-woman, & do you think I can have to do with witchcraft too

How could you tell then that the Child was bid to observe what cloths you wore when some came to speak w'th you.

Cheevers.Interrupted her & bid her not begin with a lye & so Edw'd Putman declared the matter

Mr Hath:Who told you that

K.

He said the child said

Cheev:you speak falsly

Then Edw: Putman read again

Mr H.

Why did you ask if the child told w't cloths you wore

My husband told me the others told

Who told you about the cloaths? Why did you ask that question.

Because I heard the children told w't cloaths the other wore Goodm: Kory did you tell her

The old man denyed that he told her so.

Did you not say your husband told you so

K.

--

H.

Who hurtes these children now look upon them.

K.

I cannot help it

H.

Did you not say you would tell the truth why you askt that question: how come you to the knowledge --

I did but ask

You dare thus to lye in all this assembly You are now before Authority. I expect the truth, you promised it, Speak now & tell#[what cloths] who told you what cloths

K.

No body

H.

How came you to know that the children would be examined what cloth you wore

Because I thought the child was wiser, than any body if she knew

Give an answer you said your husband told you

He told me the children said I afflicted them

How do you know w't they came for, answer me this truly,

#will you say how you came to know what they came for

I had heard speech that the children said I #[afflicted them] troubled them & I thought that they might come to examine

But how did you know it

I thought they did

Did not you say you would tell the truth, who told you w't they came for

No body

How did you know

I did think so

But you said you knew so

Child:

H Q

There is a man whispering in her ear,

What did he say to you.

We must not beleive all that these distracted children say

Cannot #[he tell] you tell what that man whispered

I saw no body

But did not you hear

No, here was Extream agony of all the afflicted

If you expect mercy of God, you must look for it in

Gods way by confession

Do you think to find mercy by aggravating your sins

A true thing

Look for it then in Gods way#

So I do

Give glory to God & confess then

But I cannot confess

Do not you see how these afflicted do charge you

We must not beleive distracted persons

Who do you improve to hurt them

I improved none

Did not you say our eyes were blinded you would open them

Yes to accuse the innocent

Then Crossly gave in evidence

Why cannot the girl stand before you

I do not know.

What did you mean by that

I saw them fall down

It seems to be an insulting speech as if they could not stand before you.

They cannot stand before others.

But you said they cannot stand before you

Tell me what was that turning upon the Spit by you

You beleive the Children that are distracted I saw no spit

Here are more than two that accuse you for witchcraft

What do you say

I am innocent

Then mr Hathorn read farther of Croslys evidence

What did you mean by that the Devil could not stand before you

She denyed it

3. or 4. Sober witnesses confirm'd it.

What can I do many rise up against me

Why confess.

So I would if I were guilty

Here are sober persons what do you say to them

You are a Gosple woman, will you lye

Abigail cryed out next Sab: is sacrament day, but she shall not come there

Kory

I do not care

You charge these children with distraction: it is a note of distraction when persons vary in a minute, but these fix upon you, this is not the manner of distraction --

When all are against me w't can I help it

Now tell me the truth will you, why did you say that the Magistrates & Ministers eyes
are blinded you would open them

She laught & denyed it.

Now tell us how we shall know

Who doth hurt these if you do not

Can an innocent person be guilty

Do you deny these words

Yes

Tell us who hurts these: We came to be a Terror to evil doers

You say you would open our eyes we are blind

If you say I am a Witch

You said you would show us

She denyed it.

Why do you not now show us

I cannot tell: I do not know

What did you strike the maid at Mr Tho: Putmans with

I never struck her in my life

Here are two that see you strike her with an iron rod.

I had no hand in it

Who had

Do you beleive these children are bewicht

They may for ought I know I have no hand in it.

You say you are no Witch, may be you mean younever Covenanted with the Devil. Did
you never deal w'th any familiar

No never

What bird was that the children spoke of

Then Witnesses, spoke

What bird was it.

I know no bird.

It may be: you have engaged you will not confess. but God knows.

So he doth

Do you beleive you shall go unpunished

I have nothing to do w'th withcraft

Why was you not willing your husband should come to the former Session here

But he came for all

Did not you take the Saddle off

I did not know what it was for Did you not know w't it was for

I did not know that it would be to any benefit

Some body said that she would not have them help to find out witches.

Did you not say you would open our eyes why do you not

I never thought of a Witch

Is it a laughing matter to see these afflicted persons

She denyed it

Severall prove it

Ye are all against me & I cannot help it

Do not you beleive there are Witches in the Countrey

I do not know that there is any

Do not you know that Tituba Confessed it

I did not hear her speak

I find you will own nothing without severall witnesses & yet you will deny for all

It was noted w'n she bit her lip severall of the afflic- ted were bitten

When she was urged upon it that she bit her lip saith she what harm is there in it.

Mr. Noyes .

I beleive it is apparent she practiseth Witchcraft in the congregation there is no need of images

What do you say to all these thing that are apparent

If you will all go hang me how can I help it.

Were you to serve the Devil ten years tell how many

She laught

The Children cryed there was a yellow bird with her

When Mr Hathorn askt her about it she laught

When her hands were at liberty the afflicted persons were pincht

Why do not you tell how the Devil comes in your shape & hurts these; you said you would

How can I know how

Why did you say you would show us

She laught again

What book is that you would have these children write in

What book: were should I have a book I showed them none, nor have none nor brought none.

The afflicted cryed out there was a man whispering in her ears.

What book did you carry to Mary Walcott

I carryed none: if the Devil appears in my shape

Then Needham Said that Parker some time agoe thought this woman was a Witch

Who is your God

The God that made me

Who is that God

The God that made me

What is his name

Jehova

Do you know any other name

God Almighty

Doth he tell you that you pray to that he is God

Almighty

Who do I worship but the God that made [me]

How many Gods are there

One

How many persons

Theree

Cannot you say so there is one God in three blessed persons (then she was troubled)

Do not you see these children & women are rational & sober as their neighbours when your hands are fastened Immediately they were seized with fitts & the standers by

[Partially illegible on account of fold in paper.] said she was squeezing her fingers her hands being eased by them that held them on purpose for triall

Quickly after the Marshall said she hath bit her lip & immediately the afflicted were in an uproar [torn] why you hurt these, or who doth

She denyeth any hand in it

Why did you say if you were a Witch you should have no pardon.

Because I am a Woman

Salem Village March the 21't 1691/2

The Rever't mr Sam'll parris being desired to take in wrighting the Examination of Martha Cory , hath returned it as afores'd Upon hearing the afores'd and seing what wee did then see, together with the charges of the persons then present Wee Committed Martha Cory the wife of Giles Cory of Salem farmes, unto the Goale in Salem as p mittimus then Given out

*John Hathorne

*Jonathan. Corwin {

Assis'ts

(Reverse) Martha Kory Exam²¹⁹

The Rever't mr Sam'll parris being desired to take in wrighting the

Examination of Martha Cory , hath returned it as afores'd Upon hearing

ing the afores'd and seing what wee did then see, together with the

charges of the persons then present Wee Committed Martha Cory the wife of Giles Cory of Salem farmes, unto the Goale in Salem as p mittimus then Given out

*John Hathorne

*Jonathan. Corwin {

²¹⁹ Essex Institute Collection, no. 1, James Duncan Phillips Library, Peabody Essex Museum

Assis'ts

(Reverse) Martha Kory Exam

6. Fichas técnicas de las películas comentadas.

Ficha técnica: Las páginas del libro de Satán

- Título original: Blade af Satans bog
- Año: 1921
- Duración: 110 min.
- País: Dinamarca.
- Director: Carl Theodor Dreyer
- Guion: Edgar Høyer (Novela: Marie Corelli)
- Fotografía: George Schnéevoigt (B&W)
- Reparto: Helge Nissen, Halvard Hoff, Jacob Texiere, Hallander Helleman, Ebon Strandin, Johannes Meyer, Nalle Halden, Tenna Kraft, Viggo Wiehe, Emma Wiehe, Jeanne Tramcourt, Hugo Bruun, Elith Pio, Emil Helsengreen, Viggo Lindstrøm
- Productora: Nordisk Film
- Género: Drama | Siglo XVI. Cine mudo²²⁰

²²⁰ Fuente: Filmaffinity

6.1. Ficha técnica de Häxan: La brujería a través de los tiempos

- Título original: Häxan
- Año: 1922
- Duración: 105 min.
- País: Dinamarca
- Director: Benjamin Christensen
- Guion: Benjamin Christensen
- Música: Launy Grøndahl, Emil Reesen
- Fotografía: Johan Ankerstjerne (B&W)
- Reparto: Documentary, Elisabeth Christensen, Astrid Holm, Karen Winther, Maren Pedersen, Ella La Cour, Emmy Schönfeld, Kate Fabian, Oscar Stribolt, Benjamin Christensen
- Productora: Coproducción Dinamarca-Suecia; Aljosha Production Company / Svensk Filmindustri
- Género: Documental. Terror | Cine mudo. Brujería. Edad Media²²¹

²²¹ Fuente: Filmaffinity

6.2. Ficha técnica: La pasión de Juana de Arco

- Título original: La passion de Jeanne d'Arc
- Año: 1928
- Duración: 110 min.
- País: Francia
- Director: Carl Theodor Dreyer
- Guion: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil
- Fotografía: Rudolph Maté, Goestula Kottula (B&W)
- Reparto: Renée Jeanne Falconetti, Eugene Silvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud, André Berley
- Productora: Societé generale de films
- Género: Drama | Histórico. Cine mudo. Siglo XV. Religión. Película de culto.²²²

²²² Fuente: Filmaffinity

6.3. Ficha técnica de *Vampyr*. La bruja vampiro

- Título original: *Vampyr - Der Traum des Allan Grey*
- Año: 1932
- Duración: 68 min.
- País: Alemania
- Director: Carl Theodor Dreyer
- Guion: Carl Theodor Dreyer, Christen Jul (Novela: Sheridan Le Fanu)
- Música: Wolfgang Zeller
- Fotografía: Rudolph Maté (B&W)
- Reparto: Julian West, Sybille Schmitz, Henriette Gérard, Jan Hieronimko, Maurice Schutz, Rena Mandel
- Productora: Coproducción Alemania-Francia
- Género: Terror. Fantástico²²³

²²³ Fuente: Filmaffinity

6.4. Ficha técnica de **Dies Irae**

- Título original: Vredens dag
- Año: 1943
- Duración: 105 min.
- País: Dinamarca
- Director: Carl Theodor Dreyer
- Guion: Carl Theodor Dreyer, Poul Knudsen, Mogens Skot-Hansen (Obra: Hans Wiers Jenssen)
- Música: Poul Schierbeck
- Fotografía: Carl Andersson (B&W)
- Reparto: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neiiendam, Preben Lerdorff Rye, Anna Svierkier, Albert Hoeberg
- Productora: Palladium Productions
- Género: Drama | Siglo XVII. Religión. Brujería. Vida rural²²⁴

²²⁴ Fuente: Filmaffinity

6.5. Ficha técnica de El crisol

- Título original: The Crucible
- Año: 1996
- Duración: 123 min.
- País: Estados Unidos Estados Unidos
- Director: Nicholas Hytner
- Guion: Arthur Miller
- Música: George Fenton
- Fotografía: Andrew Dunn
- Reparto: Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davison, Rob Campbell, Jeffrey Jones, Peter Vaughan, Karron Graves, George Gaynes, Charlayne Woodard, Frances Conroy, Elizabeth Lawrence, Rachael Bella
- Productora: 20th Century Fox
- Género: Drama | Siglo XVII. Brujería²²⁵

²²⁵ Fuente: Filmaffinity

7. Filmografías de los principales directores analizados.

7.1. Filmografía de Benjamin Christensen

- Det Hemmelighedsfulde X (Sealed Orders) (The misterius X), 1914.
- Manden uden ansigt (The man without face), 1915
- Haevnens nat (Blind Justice) 1915.
- Häxan (Witchcraft through the Ages), 1922.
- Seine Frau, Die Unbekannte (His mysterious Adventure), 1923.
- Frau nit den schlechten Ruf (The woman who did), 1925.
- Cirkusdjaevelen (The devil´s circus), 1926.
- Mockery, 1927.
- The misterius island, 1926.1929.
- The hawk´s nest, 1928.
- Seven footprints to Satan, 1929.
- House of horror, 1929.
- Children of divorce, 1939.
- Barnet (The child), 1940
- Gå med mig hjem (Come home whit me), 1941.
- Damen med de lyse handsker (The lady whit the light coloured gloves), 1942.

7.2. Filmografía de Carl Theodor Dreyer

- Praesidenten (El presidente), 1918-1919.
- Blade af Satans bog (Páginas del libro de Satán), 1919-1921.
- Præstänkan (La mujer del párroco), 1920.
- Die Gezeichneten (Los marcados), 1921-1922.
- Der var Engang (Érase una vez...), 1922.
- Mikaël (Mikael), 1924.
- Du skal aere din hustru (El amo de casa), 1925.
- Glomdalsbruden (La novia de Glomdal), 1925-1926.
- La passion de Jeanne D'Arc (La pasión de Juana de Arco), 1927-1928.
- Vampyr (Vampyr) 1931-1932.
- Vredens Dag (Dies Irae), 1943.
- Ordet (Ordet), 1954-1955.
- Gertrud (Gertrud), 1964.

7.3. Filmografía de Nicholas Hytner

- The Madness of King George (1994)
- The Crucible (1996)
- The Object of My Affection(1998)
- Center Stage (2000)
- The History Boys (2006)
- The Lady in the Van (2015)²²⁶

²²⁶ Fuente: Filmaffinity

8. Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Mary Pickford. Fuente: Wikipedia.....	74
Ilustración 2 Theda Bara. Fuente: thehairpin.com	74
Ilustración 3. Philip Burne-Jones. The Vampire (1897). Fuente: Pinterest.....	75
Ilustración 4. Theda Bara como Cleopatra (J. Gordon Edwards, 1917). Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	76
Ilustración 5. Theda Bara en Salomé.(J. Gordon Edwards, 1918). Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	76
Ilustración 6. Franz von Stuck. El pecado,1893. Fuente: auladefilosofia.net	77
Ilustración 7. Dos bellos ejemplos de entradas del estreno de Häxan. Fuente; Pinterest Licencia Histórica.....	88
Ilustración 8. Desnudo perteneciente al sabbat. Fuente: Film Forever	89
Ilustración 9. Fotograma de Häxan. La bruja en su cocina. Fuente: gmm.io	89
Ilustración 10.Montaje con fotogramas de Häxan. Maren Pedersen interpretando a la pobre María frente al tribunal. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.	90
Ilustración 11. Fotograma de Häxan. El tribunal inquisitorial escucha las confesiones de la bruja. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	90
Ilustración 12. Fotogramas de Häxan. La joven Anna, víctima de la violencia inquisitorial. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.	91
Ilustración 13. Fotograma de Häxan donde se muestra un modo de tortura. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	92
Ilustración 14. La monja. Protagonista del filme Häxan. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.	92
Ilustración 15. Una monja histórica, muestras sus ansias de maternidad robando un niño Jesús de la imagen de la Virgen María. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	93
Ilustración 16. Fotograma de Häxan. Buscando las marcas del diablo. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	98
Ilustración 17. Benjamin Crhistensen caracterizado como el diablo. Fotomontaje con distintos fotogramas de Häxan. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.	99
Ilustración 18. Ziarnko (1612-1613). Aguafuerte para ilustrar la obra de Pierre de Lancre Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons. Fuente: Euskomedia Fundazioa	115

Ilustración 19. Fragmento del grabado de Ziarnko. <i>Banquete del sabbat devorando niños</i> . Fuente: arscultures.	116
Ilustración 20. Ilustración del Compendium Maleficarum de Francesco María Guazzo (s. XVII). Fuente: Pinterest de licencia Histórica.....	116
Ilustración 21. Fragmento de Las Brujas (1797-1798). Francisco de Goya. Fuente: Museo Lázaro Galdiano.....	117
Ilustración 22. Fotograma de Häxan. El diablo coge la ofrenda de un niño de la mano de las brujas. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	117
Ilustración 23. Ilustración de Martin Van Maële para la obra de Jules Michelet <i>La bruja</i> , editado en París (1911). Fuente: Pinterest.	118
Ilustración 24. Fotograma de Häxan. Diablos danzan frente al macho cabrío. Fuente: Pionterest Licencia Histórica.....	118
Ilustración 25. Daniel Teniers el Joven. Escena de brujería (1633).....	119
Ilustración 26. Fotograma de Häxan donde se observa un círculo mágico.	119
Ilustración 27. Fotograma de Häxan. El demonio llama al aquelarre a sus seguidores mientras el resto duerme.....	120
Ilustración 28. Fotograma de Häxan. El vuelo de las brujas hacia el sabbat. Fuente: Pinterest Licencia Histórica.....	120
Ilustración 29. Satán como poderoso inquisidor general. Fuente: De Devil´s Manor.	133
Ilustración 30. El monje arrepentido tras su violación. Fuente: Toronto Film Society	133
Ilustración 31. El insidioso clero observa a Juana. Fuente: Universidad de Valencia.	143
Ilustración 32. Maria Faconetti como Juana de Arco en varios fotogramas del filme. Fuente; NosoloHD.....	144
Ilustración 33. Los soldados se ríen de Juana y la coronan como a Cristo. Fuente: Miradas de cine.....	144
Ilustración 34. Juana se abraza a la cruz a los pies de la hoguera. Fuente: Criticclassic	145
Ilustración 35. Gray, acostado en la posada, ve con miedo cómo gira el pomo.....	156
Ilustración 36. Marguerite Chopin, la bruja vampiro. Fuente: Los lunes seriéfilos	157
Ilustración 37. La sombra del soldado. Fuente: Esculpiedo el tiempo 2.0.....	157
Ilustración 38. La sombra llega hasta su dueño. Fuente: Esculpiedo el tiempo 2.0... ..	158
Ilustración 39. Léone yace mortalmente enferma. Fuente: redfet.net	158
Ilustración 40. Gray, como espectro, ve su cuerpo en un ataúd. Fuente: redfet.net	159
Ilustración 41. Veronica Lake y Fiedric March, pareja protagonista de "Me casé con una bruja" (1942). Fuente: Mercado Libre.....	180

Ilustración 42. James Stewart y Kim Novac, protagonistas de	180
Ilustración 43. Absalon y su esposa Anne. Fuente; Youtube.	181
Ilustración 44. La dominante Merete y su nieto Martin. Fuente: Pinceladas de cine...	181
Ilustración 45. Tribunal que juzga a Marte. Fuente: El hombre martillo.	182
Ilustración 46. Marte frente a su acusador, Laurentius. Fuente: Carl T. Dreyer	182
Ilustración 47. La bruja grita desesperada cuando es levantada para lanzarla a la hoguera. Terror fantástico.....	183
Ilustración 48. Anne es ahora una mujer libre que se enfrenta a su marido. Fuente: Jour de Colere.....	183
Ilustración 49. Merete acusa a Anne junto al féretro de su hijo. Fuente: Revista Gurb	184
Ilustración 50. Mapa de Salem en 1692. Fuente: Salem Witch Trials documentary archive and transcription project	207
Ilustración 51. Aquelarre con Tituba. Fuente: Sensacine.com	242
Ilustración 52. De izquierda a derecha. John Putnam, Hale, Parris y Ann Putnam. Fuente: Justwast.....	243
Ilustración 53. Parris anuncia al pueblo de Salem la llegada de Hale. Fuente: Stale Popcorn.....	243
Ilustración 54. Abigail Williams, Winona Ryder, como puritana y mujer sensual en distintos momentos del filme. Fuente: Taringa.	244
Ilustración 55. Las niñas en actitud amenazante, capitaneadas por Abigail Williams, se acercan a Mary Warren. Fuente: Stale Popcorn	244
Ilustración 56. Las niñas en actitud amenazante, capitaneadas por Abigail Williams, se acercan a Mary Warren. Fuente: Stale Popcorn	245
Ilustración 57. De izquierda a derecha los jueces de Salem; Sewal, Danforth y Harthorne. Fuente: Rober Ebert´s Reviews	245
Ilustración 58. Johny Elizabeth Proctor. Fuente: El tornillo de Klaus.	246
Ilustración 59. Rebeca Nurse, John Proctor y Martha Corey camino del patíbulo.	246
Ilustración 60. De izquierda a derecha: Rebeca Nurse, John Proctor y Martha Corey en el cadalso. Fuente: Timetoast	247
Ilustración 61. La familia reza agradecida por encontrar una tierra propicia, pero el bosque se alza ante ellos amenzante. Fuente: Factoría del cine	281
Ilustración 62. Thomasin juega con su hermano Samuel tapándose la cara. Fuente: Revista Icónica.	282

Ilustración 63. Carteles promocionales del filme donde aparecen los demonios familiares y el macho cabrío. Fuente: ComingSoon.net.....	282
Ilustración 64. Los mellizos con su amigo Phillip el Negro. Fuente: Blog de Culturamas	283
Ilustración 65. La familia reza antes de la cena. Fuente: Las horas perdidas.....	283
Ilustración 66. La modelo Sara Stephens como la bella bruja, Fuente: Youtube.....	284
Ilustración 67. Cartel promocional de la película donde vemos, en un evidente homenaje a Häxan, a Thomasin internándose en el bosque camino del aquelarre. Fuente: Fimaffinity.....	285
Ilustración 68. Thomasin llega al aquelarre mientras el resto de las brujas se elevan por los aires. Fuente: Cinefilia.....	286

Bibliografía

(s.f.).

ADAME, A. (23 de 5 de 2016). Q&A Robert Eggers, La bruja. *Cine Premiere*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://www.cinepremiere.com.mx/entrevista-director-la-bruja-robert-eggers-58961.html>

ALVIRA, P. (2011). «El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas». *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia.*, III(4), 135-152.

AMBRÓS, A. y. (2007). *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Grao.

AMELANG, J. S. (2004). «Durmiendo con el enemigo, el diablo en los sueños». En VV.AA., M. TAUSIET, & J. S. AMELANG (Edits.), *El diablo en la Edad Moderna* (págs. 327-356). Madrid: Marcial Pons.

AMELANG, J. S. (2015). «Play it Again Sam: otra vez con la historia y el cine». En M. B. M.Hernández (Ed.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través del cine*. Zaragoza.: Institución Fernando el Católico.

AMELANG, J. S. (2015). *Play it Again Sam: otra vez con la historia y el cine*. (M. B. Hernández., Ed.) Zaragoza.: Institución Fernando el Católico.

ARRESEYGOR, G., BISSO, M., & RAGGIO, S. (1999). Teoría y práctica de la relación entre cine e historia. *Cuadernos del CISH, Primer semestre*, 231-244.

AUMONT, J. B. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

AZURMENDI, M. (2012). «A vueltas con el término aquelarre» Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XVIII). (J. M. USURNÁRIZ, Ed.) *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*.(9), 42-53.

BAECQUE, A. (2001). *Critique et cinéphilie*. Cahiers du cinéma.

BAECQUE, A. (2003). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture — 1944–1968*. Hachette.

- BÁEZ SALAS, E. (2012). «Häxan, una fórmula secreta. Un film compuesto por la confluencia de distintos registros cinematográficos». *III Congreso Internacional de la Asociación argentina de estudios de Cine y Audiovisual*.
- BARTRA, R. (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- BARTRA, R. (2011). *El mito del salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, C. (2009). *Mi corazón al desnudo*. Vigo: Maldoror ediciones.
- BEJARANO, D. (13 de 5 de 2016). Robert Eggers: “Brujería y Nueva Inglaterra son conceptos ligados”. *VOS Revista*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://vosrevista.es/2016/05/13/robert-eggers-brujeria-y-nueva-inglaterra-son-conceptos-ligados/>
- BENET, V. J. (2008). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BERGUER, P. y. (1977). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BLOOM, H. (2010). *Bloom's Guides: The Crucible*. Nueva York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOYER, P., & NISSENBAUM, S. (1972). *Salem-Village Witchcraft. A Documentary Record of Local Conflict in Colonial New England*. Boston: Northeastern University Press.
- BOYER, P., & NISSENBAUN, S. (1974). *Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUÑUEL, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. (M. LÓPEZ VILLEGAS, Ed.) Madrid: Páginas de Espuma.
- BURKE, P. (1999). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales (1929-1984)*. Barcelona: Gedisa.

- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURSTEIN, S. (20 de 2 de 2017). Entrevista con Robert Eggers, director t guionista de *The Witch*. *Mangazon*. Recuperado el 18 de 3 de 2017, de <http://www.mangazon.com/entrevistas-de-cine/4226-entrevista-con-robert-eggers-director-y-guionista-de-the-witch.html>
- BURTON RUSSELL, J. (1986). *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*. Cornell University Press.
- BURTON RUSSELL, J. (1995). *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*. Barcelona: Laertes.
- BURTON RUSSELL, J. (1995). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Laertes.
- BURTON, R. (1988). *The Prince of Darkness. Radical Evil and the power of Good in history*. Cornell University Press.
- CALVO, A. G. (5 de 11 de 2016). Entrevista a Robert Eggers y Anya Taylor-Joy ('La bruja'): "La audiencia necesita saber qué es realmente una bruja". *Sensacine*. Recuperado el 7 de 3 de 2017, de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18541851/>
- CAMPAGNE, F. A. (2009). *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2007). *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història.
- CARDINI, F. (1982). *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*. Barcelona: Península.
- CARO BAROJA, J. (2003). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

- CASTAÑEGA, F. M. (1994). *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas*. (J. R. MURO ABAD, Ed.) Logroño: Instituto de estudios riojanos.
- CASTELLI, E. (2007). *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Siruela.
- CASTELLÓ ESPINAL, U. (2015). «Experiencias en el cine de época. Intento de una receta casera». En M. Bolufer, J. Gomis, & T. M. Hernández (Edits.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. (págs. 117-133). Zaragoza.: Institución Fernando el Católico.
- CIRUELO, P. (1628). *Reprobación de las supersticiones* (2005 ed.). Madrid: Maxtor.
- CLARK, S. (2004). «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna». En M. TAUSIET, & J. S. AMELANG (Edits.), *El diablo en la Edad Moderna* (págs. 21-44). Madrid: Marcial Pons.
- COHN, N. (1987). *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza.
- COMA, J. (2005). *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras en Hollywood*. Barcelona: Inédita Editores.
- CULBERT, D. (1996). *La segunda Guerra Mundial. Cine e Historia*. Oxford: UP.
- CULIANU, I. P. (2007). *Eros y la magia del Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- DE CERTEAU, M. (1993). *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- DE COBARRUBIAS, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española. Compuesto por el licenciado Don Sebastian de Cobarruvias Orozco, Capellan de su magestad, Maestrescuela y Canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisicion. Dirigido...* (L. Sanchez, Ed.) Madrid.
- DÍAZ LARIOS, L. F. (2002). Romanticismo 8 : Actas del VIII Congreso. Los románticos teorizan sobre sí mismos, Bologna, Il Capitello del Sole, . «La visión

romántica de los viajeros románticos» (págs. 87-99). Saluzzo: Centro Virtual Cervantes.

DOMÍNGUEZ, X. (9 de 5 de 2016). La bruja 'The Witch' (2015) | Crítica y sinopsis. *Reels of Cinema*. Recuperado el 8 de 3 de 2017, de <http://reelsofcinema.com/critica-la-bruja/>

DOS, M. (2009). «Brujas de celuloide. Una selección». *Dossiers Feministes*(13), 135-146.

DREYER, C. T. (1999). *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós.

DULCE, J. A. (2000). *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon.

ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

EDELMAN, N. (2006). «Lo oculto y las terapéuticas espiritistas del espíritu y del cuerpo en Francia (1850-1914)» 0187. *Asclepio*, 58(2), 39-62.

ELIADE, M. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

ELVIRA SÁNCHEZ, J. I. (2013). «Pneumaturgia. Una mirada a lo oculto.». *Studia Hermética Journal*, III(1), 3-18.

ESPEJO ROMERO, R. (2011). Introducción. En A. Miller, *El crisol* (págs. 9-108). Madrid: Cátedra.

FEDERICI, S. (2015). *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de Sueños.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (2005). *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa Booket.

FERNÁNDEZ JUAREZ, G. (2016). Animismo y brujería caribela en El crisol (1996) de Nicholas Hytner. En M. J. ZAMORA CALVO (Ed.). Madrid: Abada.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (enero-junio de 2011). Comer en el aquelarre. Entre lo sublime y lo repugnante. Una perspectiva trasatlántica. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.*, LXIX(1), 95-112.

- FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*. París: Hachette.
- FERRO, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FERRO, M. (1991). «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». *Film-Historia*, I, 13-24.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.
- FOUCAULT, M. (2014). *Historia de la locura en la época clásica I*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- FREIBURG, J. (1997). «Escandinavia: 1918-1930». En M. PALACIO, & J. PÉREZ PERUCHA (Edits.), *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930)* (Vol. V, págs. 129-154). Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2015). «De espectador a historiador: cine e investigación histórica. Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción. En J. G. Mónica Bolufer (Ed.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GARCÍA, R. (13 de septiembre de 2007). El cine como recurso didáctico. *Eikasía. Revista de Filosofía*, III(13), 123-127. Recuperado el 14 de octubre de 2016, de <http://revistadefilosofia.com/13-08.pdf>
- GIMFERRER, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- GINZBURG, C. (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.
- GINZBURG, C. (2005). *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*. México: Universidad de Guadalajara.
- GISPERT, E. (2009). *Cine, ficción y educación*. Barcelona: Laertes.
- GOLUBOV, N. (2004). Salem, 1692. *Coloquio interdisciplinario sobre brujas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*, (págs. 45-54).

- GÓMEZ, F., & BORT, I. (2009). «Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 capítulos por temporada». *Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(1), 25-41.
- GOYENECHE-GÓMEZ, E. (Diciembre 2012). «Las relaciones entre cine, cultura e Historia: una perspectiva de investigación audiovisual.». *Palabra clave*, 15 N° 3, 387-414.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUELVENZU, J. M. (1 de 4 de 1997). El crisol. *Revista de Libros*(4).
- HALSUN, I. (1996). *Kitab Al-Agdiya*. Damasco: Institut Français d'Études Arabes .
- HANSEN, C. (1969). *Witchcraft at Salem*. Nueva York: George Braziller.
- HENNINGSEN, G. (2004). *The Salazar documents. Inquisitor Alonso de Salazar y Frías and Others Basque Witch Persecution*. Leiden-Boston: Brill.
- HENNINGSEN, G. (2010). *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza.
- HENNINGSEN, G. (2012). «El invento de la palabra Aquelarre» Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XIX). (J. M. USURNÁRIZ, Ed.) *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*(9), 56-65.
- HOPE ROBINS, R. (1998). *Enciclopedia de la brujería y demonología*. Madrid: Debate/Círculo.
- HORMIGOS, M. (2007). «La cueva de la triple diosas; el santuario de hechiceras y satánicas». En VV.AA., *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo* (págs. 475-507). Madrid: Valdemar.
- HUESO MONTÓN, Á. L. (1991). «Planteamientos historiográficos en el cine histórico». *Filmhistoria online*, I(1).
- HUESO MONTÓN, Á. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- HUESO MONTÓN, Á. L. (2014). *Hacer historia con imágenes*. Madrid: Síntesis.
- HUSTOS, J. (1998). *Memorias*. Madrid: Espasa Calpe.

- HYTNER, N. (2013). El rodaje de *El crisol*. En A. MILLER, *Las brujas de Salem y El crisol* (págs. 169-181). Barcelona : Tusquets.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine Alemán*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (1996). *Teoría del cine. la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRAMER, H., & SPRENGER, J. (1487). *El martillo de las brujas para golpear a las brujas y sus hechicerías con poderosa maza. Malleus maleficarum* (2004 ed.). (M. MONTESERÍN, Trad.) Valladolid: Maxtor.
- LABORDA, L. (2010). *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*. Lleida: Milenio.
- LANCRE, P. d. (2004). *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*. (E. Barberena, Trad.) Tafalla: Txalaparta.
- LEVACK, B. P. (1995). *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.
- Lifeboxset. (11 de 6 de 2016). La historia de la cabra de 'La bruja' es tan fascinante como la misma película. *Lifeboxset*. Recuperado el 19 de 3 de 2017, de <http://www.lifeboxset.com/2016/bruja-cabra-negra-pelicula/>
- LINK, L. (1995). *El Diablo. Una máscara sin rostro*. Madrid: Síntesis.
- LISÓN TOLOSANA, C. (2004). *La España mental 2: el problema del mal*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ AGUIRRE, S. (22 de 5 de 2016). 10 datos curiosos de La bruja (The Witch). *Cinepremiere*. Recuperado el 9 de 4 de 2017, de <http://www.cinepremiere.com.mx/10-datos-curiosos-the-witch-la-bruja-58951.html>
- LÓPEZ RIDAURA, C. (2013). "De villa en villa, sin Dios y ni Santa María", un conjuro para volar. En C. CARRANZA VERA (Ed.), *La ascensión y la caída*.

- Libros, bujas y posesas en México y Europa.* (págs. 37-58). San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis.
- LOSER, J. (12 de 5 de 2016). 12 películas para ver antes de 'La bruja'. *Gonzoo*. Recuperado el 16 de 3 de 2017, de <http://www.gonzoo.com/starz/story/12-peliculas-para-ver-antes-de-la-bruja-3936/>
- MALLAVIBARRENA, R. (2016). Brujas en 35 mm. En M. J. ZAMORA CALVO (Ed.), *Brujas de cine* (págs. 263-275). Madrid: Abada.
- MARTÍN SOTO, R. (2008). *Magia y vida cotidiana. Andalucía, siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Renacimiento.
- MARTÍN, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Alberto Santos.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. (2000). Las brujas de Salem y El crisol: las versiones españolas de la obra de A. Miller en el teatro, TV y cine. *Quaderns: Revista de traducció*(5), 147-160.
- MENGAL, P. (2003). «Melancolía erótica e histeria». *EDIDOS*(I), 110-127.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. (2006). *El gran libro de las brujas. Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*. Barcelona: RBA.
- MICHELET, J. (2004). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal.
- MILLER, A. (2011). *Al correr de los años*. Barcelona: Tusquets.
- MILLER, A. (2011). *El crisol*. Madrid: Cátedra.
- MILLER, A. (2013). Notas sobre la versión cinematográfica de Las brujas de Salem. En A. Miller, *Las brujas de Salem y El crisol* (págs. 165-168). Barcelona: Tusquets.
- MONGASTÓN, J. d. (1989). El Auto de Fe de 1610. En M. Fernández Nieto (Ed.), *Proceso a la brujería. En torno al Auto de Fe de los brujos de Zugarramurdi. Logroño, 1610*. Madrid: Tecnos.
- MONTERDE, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.

- MONTERDE, J. E., Selva Masoliver, M., & Solá Arguimbau, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- MONTERO DÍAZ, J. (2015). «Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales», *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Mónica Bolufer, Juan Gomis, Telesforo M. Hernández (eds.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MORALES LOMAS, F. (2013). El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephanie Meyer. Claves y fundamentos. *AnMal electrónica*, 123-160.
- MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del Diablo*. Madrid: Cátedra.
- MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del diablo. Siglos X-XII*. Madrid: Cátedra.
- MURRAY, M. (1978). *El culto de la brujería en Europa occidental*. Barcelona: Labor.
- NIETZSCHE, F. (1971). *Así habló Zaratrusta*. Madrid: Edaf.
- ORTIZ VILLETÁ, Á. (2015). «De la historia al cine pasando por la pintura ¿Película o tableau vivant?». En M. B. Hernández (Ed.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ORTIZ, A. (2009). *Tratado de la superstición occidental*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- PALACIOS, J. (2008). «Häxan, celuloide embrujado» *Libreto en Häxan/La brujería a través de los tiempos, dirigida por Benjamin Christensen. 105 m, b/n*. Versus entertainment. Digital Versalite Dise [DVD]. Película original AB Svensk Filmindustri.
- PALACIOS, J. (2011). *Libreto Paginas del libro de Satán*. Barcelona: A Contracorriente films.
- PALACIOS, J. (2016). La bruja. *Fotogramas*. Recuperado el 12 de 3 de 2017, de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-bruja>
- PEDRAZA, P. (2001). La vija desnuda. Brujería y abyección. *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane, I*, págs. 5-18. Roma. Recuperado el 18 de 1 de 2017, de http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_011.pdf

- PEDRAZA, P. (2007). «Satán en el cine nórdico». En *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo* (págs. 219-143). Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2014). *Brujas, sapoos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- PEDRERO SANTOS, J. A. (2008). *Terror cinema*. Madrid : Calamar ediciones.
- PELAZ LÓPEZ, J.-V. (2008). Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría. *HAOL*(15), 125-136.
- PÉREZ, J. (2010). *Historia de la brujería en España*. Madrid: Espasa.
- PIÑA, B. (5 de 11 de 2016). Robert Eggers: Incluso si Dios y el diablo son reales, la histeria religiosa existe. *Diario Público Digital*. Recuperado el 3 de 3 de 2017, de <http://www.publico.es/culturas/dios-diablo-histeria-religiosa-bruja.html>
- PLAZA VIDAL, A. y. (2009). El cine como recurso pedagógico para enseñar historia. *Educación Mediateca y Competencia Digital*.
- PRATS, L. (2007). *Cine para educar*. Barcelona: Belacqua.
- REAGAN, R. (1991). *Una vida americana*. Barcelona: Plaza y Janés/ Cambio 16.
- REVEL, J. (2005). *Las construcciones francesas del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIAMBAU, E. (1996). La posguerra y el maccarthysmo. En E. RIAMBAU, & C. TORREIRO, *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)* (Vol. VII, págs. 81-118). Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ PAREDES, A. (2016). *Devoto del hombre. El diablo en el cine estadounidense 1968-2013*. España: Tyrannosaurus Books.
- ROJAS, F. d. (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*. (G. SERÉS, P. DÍAS-MÁS, & E. AL, Edits.) Barcelona: Crítica.
- ROMA, S. (2008). «Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine.)». *Paradigma: revista universitaria de cultura*(5), 17-19.
- ROSENSTONE, R. A. (1995). La historia en la pantalla. En J. M. (coord), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense.

- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- ROSENSTONE, R. A. (2008). «Inventando la realidad histórica en la gran pantalla.». En B. d. Gloria Camarero (Ed.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. (págs. 9-18). Madrid: Ediciones JC.
- ROSENSTONE, R. A. (2014). «*La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos*», *Hacer historia con imágenes*. Ángel L. Hueso Montón, Goloria Camarero Gómez (coords.). Madrid: Síntesis.
- ROSENSTONE, R. A. (2014). *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp.
- SANFILIPPO, M. (2014). «Modelos de análisis del cine histórico: Francia, Estados Unidos e Italia». En VV.AA., & Á. L. (coords.) (Ed.), *Hacer historia con imágenes*. Madrid: Síntesis.
- SANTORO DOMINGO, P. (2014). «"Levantaos, muertos de Verdún!" Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra». *Sociología histórica*(4), 298-321.
- SERNA, J., & PONS, A. (2013). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.
- SHAKESPEARE, W. (2013). *La tragedia de Macbeth*. (L. ASTRANA, Ed.) Madrid: Aguilar.
- SIRERA, R. (2015). «Amar en tiempos revueltos. Dificultades de una serie diaria». En M. Bolufer, J. Gomis, & T. M. Hernández (Edits.), *Historia y cine. la construcción del pasado a través de la ficción*. (págs. 181-192). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. México.: Fondo de Cultura Económica.
- SORLIN, P. (1991). «Historia del cine e historia de las sociedades». *Filmhistoria online*, I(2), 73-87.

- SORLIN, P. (1996). *Cines europeos, Sociedades europeas*. Barcelona: Paidós.
- SORLIN, P. (2005). «El cine, reto para el historiador». *Centro de Investigación y Docencia Económicas*, V, 11-35.
- STEVENSON, J. (2006). *Witchcraft through the ages. The story of Häxam, the world's strangest film and the man who made it*. Guildford: FAB Press.
- TAUSIET, M. (1998). Brujería y metáfora: el infanticidio y sus traducciones en Aragón (s. XVI-XVII). *Temas de Antropología aragonesa*, 61-83.
- TAUSIET, M. (2004). *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición em Aragón em el siglo XVI*. Madrid: Turner.
- TAUSIET, M. (2009). «Ira humana e ira divina. La brujería vista por Carl Theodor Dreyer. En J. S. AMELANG, & M. TAUSIET (Edits.), *Accidentes del alma: Las emociones en la Edad Moderna*. (págs. 345-390.). Madrid: Abada.
- TAUSIET, M. (2010). Razonar lo irracional: una conversación con Stuart Clarck. *Historia Social*, 159-172.
- TAUSIET, M. (2016). Madres espectrales. Vampyr (Carl Theodor Dreyer, 1932) y sus antecedentes literarios. En M. J. ZAMORA CALVO (Ed.), *Brujas de cine* (págs. 91-117). Madrid: Abada.
- TORRIJOS, P. (2016). La bruja: una película anómala. *Jotdown*. Recuperado el 14 de 3 de 2017, de <http://www.jotdown.es/2016/05/la-bruja-una-pelicula-anomala/>
- TOVAR PAZ, F. J. (2007). «De Lucrecio a Benjamin Christensen: un análisis comparado de dos manifestaciones del género didáctico». *Anuario de estudios filológicos*, XXX, 423-438.
- TRÉPANIÉ, N. (2014). The Assassin's Perspective: Teaching History with Video Games. *Perspectives on History. The newsmagazine of American Historical Association*, Consultado el; 2/12/2016.
- TREVOR-ROPER, H. (2009). *La crisis del siglo XVII: religión, reforma y cambio social*. Buenos Aires: Katz editores.

- VEDDA, M. y. (2010). *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1997). *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra.
- VITOUX, F. (1986). *Cine, historia y enseñanza*.
- VV.AA (2008), «. a. (2008). «Entrevista a Carl Th. Dreyer por Michel Delhay» Originalmente publicada en: Cahiers du cinema N° 170, Septiembre de 1965. En VV.AA., *Buñuel. Dreyer. Welles*. (págs. 34-57). Madrid: Fundamentos.
- VV.AA. (1968). «Les cinéastes parlent». *Cahiers du Cinéma*.
- VV.AA. (1995). *Memory and History in Twentieth Century*. (K. Dorian-Smith, & P. Hamilton, Edits.) Melbourne, Australia: Oxford University Press.
- VV.AA. (2007). *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. (A. J. NAVARRO., Ed.) Madrid: Valdemar.
- VV.AA. (2016). *Brujas de cine*. (M. J. CALVO, Ed.) Madrid: Abada.
- WALKOWITZ, J. R. (1993). «Sexualidades peligrosas». En G. DUBY, & M. PERROT (Edits.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*. (Vol. 8, págs. 62-97). Madrid: Taurus.
- WICKMAN, F. (23 de 2 de 2016). All The Witch's Most WTF Moments, Explained: A Spoiler-Filled Interview With the Director. *Blog Slate*. Recuperado el 15 de 3 de 2017, de http://www.slate.com/blogs/browbeat/2016/02/23/the_witch_director_robert_eggers_on_the_real_history_behind_the_movie_s.html
- WILHELM KAPELL, M., & ELLIOT, A. B. (2013). *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*. Gran Bretaña.: Bloomsbury Academic.
- YAGÜE ALONSO, A., & DE GREGORIO GONZÁLEZ, C. (1999). Parálisis del sueño: ¿síntoma o enfermedad? *Psiquiatría Pública*, 11(3 Mayo-junio), 120-122.
- ZAMORA CALVO, M. J. (2002). Reflejos de mundos ocultos. Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro. *AISO*, (págs. 1885-1895).

ZAMORA CALVO, M. J. (2005). Kramer, Sprenger y sus seguidores en la Europa católica. En *Science, magie et religion, un compromis médiéval* (págs. 129-146). Presses Universitaires Valenciennes.

ZAMORA CALVO, M. J. (2013). «Mundus maleficarum. Estructura de un cónclave». En C. C. VERA (Ed.), *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*. (págs. 19-35). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

ZEMON DAVIS, N. (2012). *Esclavos en la pantalla*. La Habana, Cuba: ICAIC.

ZEMON DAVIS, N. (2013). *El regreso de Martín Guerre*. Madrid: Akal.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (1999). *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: Eunsa.