



UAEM

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS**

TESIS

Representación del personaje monstruoso como
anormal en “Circe” y “Bruja” de Julio Cortázar.
La marginación del *Otro* como extraño

Que para obtener el título de:
**Licenciada en Lengua y Literatura
Hispanicas**

Presenta:
Olimpia Inna Flores Gajos

Asesora de Tesis:
Dra. Berenice Romano Hurtado

Toluca, Estado México, 2023

Índice

Introducción.....	4
I. Del monstruo cultural a las brujas de Cortázar	15
1.1 La figura de la bruja clásica y su reelaboración en Cortázar	15
1.1.1 La figura de Circe en La antigüedad	16
1.1.2 La Edad Media de la bruja	17
1.1.3 La bruja en una Modernidad fantástica	19
1.2 El monstruo como ente social a partir de Cohen	25
1.2.1 La bruja en el discurso de Cohen	25
1.2.2 La percepción de los monstruos literarios a partir de su evolución cultural	32
1.2.3 Lo femenino monstruoso en los personajes de Paula y Delia	34
II. Imagen de la mujer sobrenatural como determinante de lo extraño en el relato fantástico	41
2.1 Lo extraño como detonante del relato fantástico a partir de la teoría de Campra	42
2.1.1 Lo extraño en los personajes de las brujas	43
2.1.2 El territorio de la ficción en el desarrollo de Paula y Delia	47
2.1.3 Derivación del género: lo neofantástico y lo neogótico en los cuentos	51
2.1.4 Seres extraños en nuestra realidad, los caminos de lo fantástico	58
2.2 Las brujas de Cortázar como seres abyectos y su interacción con el resto de personajes.....	58
2.2.1 El personaje femenino como ser abyecto desde la teoría de Kristeva	58
2.2.2 La fatalidad de las brujas (o las mujeres) en el relato fantástico.....	68
2.2.3 Lo perverso proyectado en los monstruos sociales	70
2.3 Relación del personaje sobrenatural con lo anormal a partir de Foucault	75
2.3.1 Lo anormal y su relación con lo sobrenatural	75
2.3.2 Modelo cultural de un poder transitorio.....	79

2.3.3 Del individuo a lo colectivo	84
III. Desarrollo narrativo del <i>Otro</i> monstruoso.....	86
3.1 La literariedad del <i>Otro</i> social	87
3.1.1 La ilusión del Otro a partir de la teoría de Emma León.....	87
3.1.2 Dualidad en las brujas de Cortázar; caracterizadas como un Otro fuente de deseo y rechazo	91
3.1.3 La voz narrativa que configura al Otro monstruoso.....	99
3.2 Lo social enfrentado al Otro monstruoso de la bruja.....	103
3.2.1 Marginación del personaje extraño por su diferencia	103
3.2.2 La amenaza de la alteridad de Paula y Delia como monstruos culturales dentro del relato.....	109
Conclusiones.....	116
Referencias	119

Introducción

Tras el proceso independentista, la literatura se establece en Latinoamérica como un esquema para tratar de definir una identidad nacional; en Argentina específicamente se desarrollan textos como *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, “El matadero” de Esteban Echeverría, entre otros. Sin embargo, llegó un punto en el cual los escritores argentinos trabajaron su literatura fijándose en lo universal, que se compenetraba con una propuesta de escritura característica de Latinoamérica. En el caso de Argentina, se cultivó una vasta producción de literatura fantástica que cada autor desarrolló a partir de su poética. Se establece este género con una producción amplia en el Río de la Plata; cada autor lo desarrolló a su manera, con múltiples variantes literarias y características diversas, una noción del género fantástico.

De este contexto parte el escritor argentino Julio Cortázar, quien empezó desarrollando una literatura meramente fantástica, que con el tiempo se iría fijando también en cuestiones sociales y políticas de la época. Su producción literaria estuvo fundamentalmente centrada en la literatura fantástica, aunque una de sus obras más importantes, *Rayuela*, publicada en 1963, lo situaría como escritor del *Boom* latinoamericano.

Cortázar creó una propuesta de género fantástico que desarrolló a partir de sus cuentos: adoptó su propio estilo en este género representativo de su poética. Algo que en su país crearía una identidad literaria basada en la multiculturalidad, a partir de todos los escritores que aportaron al desarrollo del género fantástico en el ámbito literario. Respecto a esto Verdevoye dice:

Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes migratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un lugar cortado del mundo, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de los cuentos de Lugones, de Quiroga, Borges, Bioy Casares, etc. (Verdevoye, 1980:284)

Con lo cual se entiende que, a pesar de sus aspectos maravillosos, el género fantástico es un reflejo cultural representativo de la identidad multicultural que se vivía en el Río de la Plata.

Los textos de Cortázar desarrollan temas como el doble, la relación entre fantasía y realidad, problemas de la percepción, el deseo, la muerte, lo sobrenatural, entre otros, con narraciones que producen extrañamiento y sitúan al lector en representaciones de realidades posibles, las cuales a pesar de poseer el elemento fantástico, siempre apelan a situaciones reconocibles en nuestra realidad. Esto propuso a la literatura fantástica como una manera de entender el mundo real desde otra perspectiva, aunque a su vez, suele derivar en una característica fatalidad.

Un tema muy presente en la poética cortazariana es esa otredad que desarrolla mediante el género, al tomar conciencia del ser del Otro en el mundo, cuya experiencia diferenciada se ve afectada por un hecho fantástico. En la obra de Cortázar se exploran las individualidades de distintos personajes desde esa perspectiva del otro desconocido, en la que su estar en el mundo es abordado por medio de la representación de lo extraño que se ve marginado. Es así que Ajuria establece:

El hombre pierde la percepción limitada de la realidad y entra en un sistema que se abre a otra comprensión del mundo que lo rodea. Al poder atisbar los elementos de esa realidad “otra”, se produce un extrañamiento que sólo puede ser definido como fantástico. Lo fantástico es parte del sistema que permite abrir los límites de lo percibido normalmente. (Ajuria, 2005:98)

Con un desarrollo de lo fantástico que interpreta la cotidianidad a través de la exploración de realidades imposibles para esta. Cuyo contraste es justo lo que permite generar un extrañamiento ante realidades distintas, para con ello cuestionar las diferencias de la normalidad real.

Muchas veces se vincula con una realidad social fundamental, la cual se encuentra aparentada al haberse configurado mediante el relato fantástico en un cuento que entremezcla la realidad con la ficción. Ejercicio que pierde los límites entre ambas concepciones, donde lo fantástico termina utilizándose para explorar distintas facetas tanto de la realidad propia como la de otros.

Por ello, el presente trabajo exploró cómo a partir del tema literario de la otredad, y desde su perspectiva de mundo, el autor desarrolló una reestructuración de los personajes femeninos Paula y Delia de los cuentos “Bruja” y “Circe”, respectivamente, cuya construcción está basada en la mitología de la bruja. Personajes que en sus textos se ven condicionados por una marcada estructura social, poseyendo una naturaleza anormal del ser

de la bruja; posible, gracias a la literatura fantástica que las sitúa en un entorno real, el cual, determina a estos personajes anormales por su condición de diferencia, que marca el devenir de estas brujas a partir de normas sociales vigentes en nuestro mundo real; que en este caso margina al ser anormal que es el elemento fantástico del relato.

Se abordó la forma en que, debido a sus características, los personajes se configuran como monstruos, excluidos por su anormalidad frente a lo socialmente aceptado. Presentan una postura diferente a la del resto de los personajes del relato, pues su forma de ser rompe con lo esperado de ellas, al mismo tiempo, poseen un poder sobrenatural que juega con el deseo de los otros y de ellas como personajes individuales. Esto las configura a partir de su condición de monstruos, en la perspectiva que de ellas tiene el entorno que las está marginando. Algo que resulta esclarecedor en la teoría del monstruo desarrollada por Jerome Cohen:

The monster is continually linked to forbidden practices, in order to normalize and to enforce. The monster also attracts. The same creatures who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasies; the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint. This simultaneous repulsion and attraction at the core of the monster's composition accounts greatly for its continued cultural popularity, for the fact that the monster seldom can be contained in a simple, binary dialectic (thesis, antithesis... no synthesis). We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair. (Cohen, 1996:17)

Debido a que el monstruo inquieta, a causa de todas las prácticas diferentes que se le atribuyen, las cuales provocan extrañamiento por salirse de la norma; al tiempo que juegan con una repulsión pero a la vez atracción contrapuestas. Es censurado culturalmente justo por esa posibilidad de libertad y cambio de perspectivas que ofrece. El monstruo da miedo porque implica romper con lo conocido, enfrentándose con ello a resultados impredecibles y cambiantes.

Estos personajes femeninos son vistos y juzgados por esa mirada del otro, la exploración del autor, el resto de los personajes del relato, e incluso su propia visión ante lo que saben que no es normal para el entorno que les rodea. Un contexto con prejuicios ante lo diferente, está marcando el devenir de estos personajes femeninos que se ven presionados por una naturaleza anormal que, pese a ser aceptada por ellas, termina excluyéndolas de su entorno e influye en sus circunstancias.

En la investigación se desarrolló cómo es esa estética; la que establece una marcada distinción sociocultural configurada en los personajes de Paula y de Delia, los cuales se presentan con marcadas similitudes en sus relatos, aunque ambas sean caracteres distintos. Pese a que las historias cambian y los dos personajes femeninos varían en personalidad, las dos se desenvuelven en su entorno a partir de las reacciones que este tiene ante lo anormal. También representan transgresiones por su forma de actuar de manera distinta a lo que se espera por parte de su género; ser dominantes, independientes, artistas creadoras. Con el punto en común de que su individualidad marca esa otredad incomprendida que las aísla del resto del entorno social.

Este recorrido por los personajes llevó no solo por el análisis de la obra de Cortázar, sino por esa reinterpretación que se hizo en el relato, de lo que se ha configurado como un monstruo social; ese monstruo marginado, que representa la figura de la bruja y de aquel rechazo por quien significa algo diferente que por desconocimiento causa miedo. Con todo lo que representa históricamente la figura de la bruja, se está configurando el texto literario desde la mirada de Cortázar, que la reestructura en sus cuentos, como ese extraño anormal siempre presente. Algo que Foucault expone en su discurso:

Los mecanismos de la Inquisición van entonces a codificar, retomar, juzgar, reprimir, quemar, destruir la brujería. [...] un discurso exhaustivo y una autoridad exclusiva. Por otra parte, esto se advierte de inmediato en el hecho de que, después de todo, la bruja es, en esencia, aquélla a quien se denuncia, que es denunciada desde el exterior por las autoridades, los notables. La bruja es la mujer de la orilla de la aldea o el límite del bosque. La bruja es la mala. (Foucault, 2007:192)

Un discurso cuya codificación expone Cortázar en su texto literario, pues sus brujas son esas mujeres de la orilla consideradas malas y son denunciadas por esta misma condición. A partir de esta denuncia se reconstruye la imagen de estas en su representación, en los cuentos fantásticos.

Todo ello derivó en esta investigación, en la que se analizaron los cuentos “Bruja” y “Circe” de Cortázar, como personajes que surgen representando a ese otro extraño, diferente y por lo tanto marginado, que se puede leer desde la idea del monstruo, donde la otredad que son Delia y Paula se complementa con la posesión de un poder sobrenatural, caracterizado por el género que están desarrollando los cuentos. Se habló de una situación social representada claramente en los personajes, en la que el anormal y diferente, tiene

cierto poder a partir de una perversión que genera atracción por parte de una sociedad verosímil, que a su vez, está marginando y definiendo al otro como un ser monstruoso. Un reflejo que a partir de los mecanismos narrativos de lo fantástico, permitió abordar esa otra perspectiva e imagen de quien se está excluyendo por ser diferente, que se analizó al identificar cómo funcionaban estos personajes a partir de su caracterización en concordancia con la forma en que están configurados como elementos del relato fantástico.

Con ello, el objetivo general de la presente tesis se propuso como el de analizar los mecanismos narrativos que llevan a la marginación del *Otro* monstruoso como anormal en las brujas de Cortázar. Para ello se buscó demostrar la hipótesis de que las brujas, en “Circe” y “Bruja” de Julio Cortázar, se caracterizan como representación del personaje extraño, sobre mecanismos narrativos que llevan a la marginación del *Otro* monstruoso que es también anormal. Con los objetivos particulares que, de acuerdo con la estructura del discurso, tienen el propósito de:

- Identificar la forma en la que se está caracterizando a la bruja como personaje extraño.
- Contrastar cómo se lleva a cabo la representación de la figura anormal en el desarrollo de ambos cuentos.
- Exponer la forma en que las voces narrativas influyen en la representación del personaje monstruoso.
- Advertir la percepción social generada en el relato, que establece la figura de la bruja como un *Otro* perverso.
- Mostrar cómo influye el modo en que se define a los personajes en las características del relato fantástico.

En este sentido, lo que se propuso como investigación para este proyecto fue desarrollar a los personajes de las brujas que se utilizan como recurso narrativo en el relato fantástico de Cortázar. Esto teniendo en cuenta la caracterización y los mecanismos narrativos que se les da a estos personajes, desarrollados a partir de una percepción de *Otredad* anormal; además de establecer el modo en el que la ambientación y el resto de personajes influyen en la narración, ante las representaciones de estas brujas que constituyen una constante ambivalencia entre el deseo y el rechazo que generan, para su entorno.

Alrededor del presente tema, se abordaron las representaciones narrativas en la obra de Cortázar que se han realizado en diversos artículos y trabajos académicos; en ellos se analizan elementos de otredad, representaciones de seres sobrenaturales y la reinterpretación en la literatura fantástica realizada por el autor en su obra. De la diversidad de artículos que hay, para esta investigación se seleccionaron aquellos que desarrollan los conceptos a tratar en relación con su aplicación a los objetos de estudio, porque ninguno aborda con profundidad esa Otredad, caracterizada e influida en los esquemas narrativos de Cortázar a partir de cómo la bruja, por su característica de personaje femenino, interactúa con su entorno.

Así fue que este trabajo se centró en el desarrollo de la *Otredad* en los cuentos “Circe” y “Bruja” de Cortázar, en los que se caracteriza al personaje de la bruja como un ser anormal, monstruoso y sobrenatural. Se trata de personajes femeninos que generan una atracción perversa como fuente de deseo para su entorno. Al ser la figura de la bruja una reelaboración que surge de la mitología, resultó interesante ver cómo desde una perspectiva más actualizada, se reconfigura un personaje que por su anormalidad es marginado de la sociedad.

Ya se ha trabajado la otredad en la obra de Cortázar, sin embargo, este análisis es importante al destacar el concepto del *Otro* monstruoso como recurso de la narrativa fantástica, marcado justamente en las dos brujas. El tratar de definir los elementos del cuento, en el que se hace uso de personajes monstruosos como lo son las brujas, permite entender cómo se está utilizando esta imagen en la cual se mezclan lo existente y lo mitológico. En una reelaboración donde el relato presenta un personaje extraño, situado en un contexto más cercano a la realidad actual. Por esto, el encuentro entre mundos posibles, donde el contexto narrativo es parecido a la realidad, pero el personaje es sacado de una ficción maravillosa; genera un choque entre realidades que definen el desarrollo del relato y configura los mecanismos narrativos que se están llevando a cabo en éste.

De ahí, que esta investigación se dirigiera a realizar un análisis mediante el contraste de ambos textos; al centrarse en la *Otredad* monstruosa que representan los personajes femeninos de las brujas, y el modo en que esto va formando ciertas determinaciones creadas a partir del contexto en el que está enmarcado y cómo se desenvuelven los personajes a partir de ello. En cuanto a la teoría que se retomó en torno a la presente

investigación, esta partió de conceptos como la otredad, lo monstruoso y lo anormal; los cuales se establecieron como base para desarrollar su aplicación en los cuentos de Cortázar a partir del *otro* monstruoso. Para ello se abordaron autores como Jeffrey Jerome Cohen, Michel Foucault, Julia Kristeva, Rosalba Campra, Hélène Cixous, Emma León, Tzvetzan Todorov, Jaime Alazraki, Jacques Lacan, entre otros; que hablan tanto de las teorías de lo fantástico como del fenómeno social, del anormal que es determinado como monstruo social. Temas que se entrelazan para definir las características que conforman la estructura del relato fantástico a partir de lo real.

El *monstruo* encarna la diferencia de su entorno cultural; criatura que, a pesar de estar ligada a prácticas prohibidas, implica atracción y repulsión a un tiempo. Tiene un sentido dual que representa libertad y desesperación al ser su cuerpo agresión, dominación, pero también libertad de expresión y placer. Como ser que representa lo marginado, el *monstruo* funciona de acuerdo con lo dicho por Cohen en: “an alluring projection of (an Other) self” (Cohen, 1996: 17). La *otredad* se vuelve una proyección de uno mismo que en general no es agradable de reconocer, por ello, se reprime. Porque los monstruos son cuerpos significativos, por lo que, el hablar del cuerpo del monstruo se refiere a una construcción cultural que incorpora los significados del miedo, el deseo, la ansiedad y la fantasía, que en el cuerpo que representa esta percepción cobra vida como constructo independiente.

Esa parte del poder que oprime, y las estructuras sociales que marginan a los que son diferentes, se desarrolla en *Los Anormales* de Michel Foucault. Quien habla de un sistema donde la incertidumbre que el *anormal* representa socialmente, lo hace ser marginado por su entorno. Respecto a esto también se habló de *lo grotesco* que clasifica algo, como señala el mismo Foucault, por: “el hecho de poseer por su *status* efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo” (Foucault, 2007: 25). Lo *grotesco*, que como concepto se vuelve parte de los discursos formulados por la sociedad, tienen poder e influye en los individuos susceptibles al conocimiento y la verdad.

Los *anormales* se ven determinados por un encuentro con el crimen o la locura. Estos seres producen una violencia continua, de unos hacia otros, que se sale de la norma de control de las estructuras sociales, y para reprimirlo se aplica un castigo que se determina a partir de los mecanismos establecidos por el poder, que busca aterrorizar para

imponerse al crimen, sistemas de poder en los que estos seres *anormales* no encajan y por tanto se les margina; se pretende excluirlos y a pesar de ello están contemplados dentro del propio sistema cuando se buscan los medios para disgregarlos del resto.

En este caso lo *anormal* se relaciona con la construcción de las mujeres brujas de los cuentos. La concepción de estas fue cambiando de acuerdo con lo que convenía al sistema al que servían. Conforme a las creencias míticas paganas, eran mujeres como curanderas o sabias que entendían el funcionamiento del entorno natural y sabían sacar provecho de ello ligándolo con la práctica espiritual; antes eran seres que formaban parte del colectivo, pero que con la cristianización empezaron a ser cazadas al contraponerse al nuevo sistema de poder con el que ya no encajaban. Hay un cuerpo social y uno individual que proyectan cosas diversas, de ahí que Foucault establece: “el cuerpo de las brujas era un cuerpo totalmente rodeado o, en cierto modo, beneficiario de toda una serie de prestigios” (Foucault, 2007:197). La Reforma las volvió marginadas por la diferencia que representaban y las volvía un riesgo para los mecanismos de poder que buscaba instaurar la Iglesia.

Las brujas suponen una parte de la sociedad que no se quiere ver por las transgresiones que implican a la norma del sistema, por lo tanto, se apartan. Se insertan por ello en el concepto del *Otro*, que Jacques Lacan establece como un objeto de deseo que dentro de los constructos del lenguaje es dividido. Donde lo absoluto del sujeto es objeto de deseo, en función de su estar fuera del significado que lo limita. Debido a que la unidad real del individuo carece de sentido, el deseo completo es una forma de idealización que al encontrarse se hace de forma fragmentaria.

La imagen del *otro* se construye a partir de fragmentos que solo se vuelven una totalidad ante la ausencia completa, creada a partir de imágenes, que surgen de un imaginario que en el mundo real no cumple con la trascendencia que se le ha adjudicado. Una cosa son los personajes de Delia y Paula, y otra lo que los personajes que las rodean han formado en su imaginario sobre ellas; también difiere lo que son auténticamente a partir de su narración que depende de la voz narrativa que cuenta la historia. Es así que se recurrió a Emma León y la asociación al monstruo que se ve reflejada en los demás, para establecer con ello los diferentes mecanismos con los que se puede abordar en los relatos el monstruo que se configura en el Otro.

Se retomó también el concepto de la *alteridad* que surge por la experiencia social del *otro*, como se ve en Krotz: “del o de los encuentros concretos de los que nace y de las configuraciones culturales e históricas siempre únicas, de las cuales estos encuentros son, a su vez, partes integrantes” (Krotz, 1994: 19). Son *otros* diferentes donde se pretende reconocer lo que les hace iguales, mediante la búsqueda antropológica de la igualdad en la diversidad.

Se abordó esto con Rosalba Campra, cuya propuesta permite una conversación de los mundos posibles de la ficción, con una realidad que se extiende. Tanto Todorov como Borges hablan de los temas de lo fantástico, pero Campra aborda el desarrollo que la narración fantástica tiene como género a partir de lo que acontece en estos textos. Lo que pasa en el texto fantástico se clasifica con los problemas que presenta, zonas de indefinición en las que la ficción plantea una realidad contradictoria con verdades propias. La arquitectura que confronta lo real y lo fantástico se establece sobre un “mundo representado” en el relato que no entra en el orden natural de aquello que se define como “lo real”.

En los cuentos los personajes de las brujas son el elemento que viola las normas de la realidad en la que se encuentran; por lo demás, lo que rodea al relato es incluso una reproducción de una cotidianidad real. *Lo monstruoso* de Paula y Delia es la transgresión que rompe con la norma y da pie al relato fantástico; algo relacionado con la construcción de estos personajes que se representa con conceptos como la abyección, retomado del texto *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva.

Se partió de *lo abyecto*, para subrayar el sentido de la rebelión del ser con el entorno que le amenaza. Es algo que nuevamente se presenta como objeto de deseo, al tiempo que genera rechazo: se opone al yo debido a que es excluido del conjunto. La abyección de sí es la forma culminante cuando personajes como Delia y Paula encuentran lo imposible en su propio ser. Se establece esta *abyección* como una crisis narcisista a partir de la cual se sostiene el “yo” mediante una excesiva severidad en el *otro*, que no es más que lo que expone Kristeva como: “la violencia del duelo de un ‘objeto’ desde siempre perdido” (Kristeva, 2004: 24).

La figura de la bruja es la de un *otro* cuya concepción se ha establecido mediante procesos históricos hasta llegar a su reelaboración en los cuentos de Cortázar. Entra en

juego la construcción que se hace de los personajes tanto por su caracterización de anormalidad como por las implicaciones de lo femenino que Hélène Cixous relaciona con lo literario. Cixous determina que la *alteridad* del *otro* es algo que se establece mediante la dialéctica. El reconocimiento de uno mismo se da en el otro, por eso ese *otro* representa una amenaza, por la existencia de una diferencia presente en la *alteridad*. Se habló, a su vez, de lo femenino que parece un concepto establecido, y en realidad se presenta como una noción sumamente amplia al ser las mujeres cuerpos vistos desde un discurso masculino, como es el caso del presente objeto de estudio. Desde esa mirada interiorizada se pudo analizar la norma en que se construye lo literario, tanto lo narrativo como los personajes que parten de ese discurso en el que estos no son únicamente femeninos, sino monstruos dentro de todo lo que influye en la construcción de sus cuentos.

En conjunto, estos textos, así como el presente estudio, desarrollan desde su perspectiva la noción de construcción social que, por medio de discursos, se formula en el imaginario colectivo, que con imágenes está creando un *otro* anormal, que resulta en un objeto que representa al mismo tiempo tanto deseo como repulsión.

Para ello, el orden y la estructura de los tres capítulos establecidos en el índice sirvieron al propósito de desarrollar la investigación a partir de los distintos conceptos recuperados de la teoría; la cual, se relacionó con los relatos de Cortázar, para realizar un análisis que examinara los elementos del tema a tratar en el presente trabajo.

Se partió del primer capítulo titulado “Del monstruo cultural a las brujas de Cortázar”, en el que se abordó la imagen de la bruja, tanto mítica como cultural, que posteriormente reelabora Cortázar a partir de este trasfondo en sus cuentos; donde se buscó ver ese paso de la bruja social a su caracterización en los cuentos y el modo en que los personajes actúan como sociedad a partir de esto, al relacionarse con las brujas monstruosas.

Eso llevó al capítulo 2, “Imagen de la mujer sobrenatural como determinante de lo extraño en el relato fantástico”, donde se habló de manera más específica de cómo lo extraño está definiendo el relato fantástico. Aunque esté situado en un mundo realista, el relato se ve definido por el personaje de la bruja y la extrañeza que genera para quienes le rodean.

En el capítulo 3, titulado “Desarrollo narrativo del *Otro* monstruoso”, se abordaron los mecanismos narrativos en los cuales se inserta el *otro* que adquiere la característica de monstruoso en el caso de las brujas de los cuentos de Cortázar.

Lo anterior desembocó en la presente investigación en la que se refleja una caracterización de Delia y Paula como brujas, que en los cuentos, son definidas a partir de cómo las caracteriza su contexto. Algo reflejado en el desarrollo de cada cuento y que se ve determinado por los prejuicios puestos en la construcción de estos personajes, con características tales como la anormalidad, lo monstruoso y la abyección, que las convierte en *Otros* marginados y hacen que como consecuencia de esto se determine la trama de sus relatos.

I. Del monstruo cultural a las brujas de Cortázar

El monstruo es producto de lo cultural, surge en las comunidades que lo crean en sus imaginarios con recursos como el relato oral; concepciones que sirven para explicar su realidad cotidiana, de un modo que resulte lúdico pero a la vez didáctico. Es así que estos relatos creados por el colectivo, con el tiempo van dando forma también a temores arraigados en la construcción establecida, que se traducen en figuras como la del monstruo. Así también toma forma la bruja, como un monstruo creado por la cultura a partir de ciertas acciones que realizan sujetos sociales, los cuales se asocian a lo monstruoso; por ello, en las historias se advierte del riesgo que conlleva el contacto con entes extraños y malignos. Estos seres se retoman de distintas épocas y contextos sociales, las brujas llegan en cierto punto a ser arquetipos, pues su maldad y perversión son reconocidas con solo mencionarlas en las historias, se sabe que representan algo malo y negativo, debido a que se relacionan con artes censuradas y prohibidas.

Es así que Cortázar retoma al ser monstruoso, pero lo coloca en la realidad de Argentina y el contexto de su época; donde la bruja sigue siendo el mismo ser rechazado culturalmente, debido a que rompe esquemas sociales arraigados a costumbres y creencias a las que se rebela. Ha cambiado la época, pero se reconstruye el riesgo con el que es considerada la bruja, con más fuerza que antes incluso, porque lo que se rechaza y excluye es al personaje que se está posicionando como el extraño o diferente, el ser monstruoso que se presenta como anormal.

1.1 La figura de la bruja clásica y su reelaboración en Cortázar

Hay una bruja clásica, la de los relatos orales, en los que algunas incluso llegan a tener nombre e historia propia; tal es el caso de Circe, que en la mitología griega tiene sus propios elementos asociados al personaje específico. Pero la bruja en general, como arquetipo, ha pasado por varios procesos históricos que se abordarán más adelante, ya que su concepto empezó con las mujeres que tenían conocimientos de hierbas y artes místicas, y eran consideradas sabias en sus pueblos. Es con un proceso de reforma que las religiones antiguas se censuran y son consideradas paganas, condenando en el proceso las prácticas rituales que antes se acostumbraban, y colocando un estigma que significaba el castigo

social para aquellas mujeres que eran consideradas brujas, porque llevaban a cabo ciertas prácticas arcaicas que la nueva religión dominante condenaba.

Cortázar rescata la figura de la bruja de estas concepciones e imágenes de un contexto y realidades sociales pasados, y la reelabora para insertarla en un mundo posible más cercano al siglo XX. Los cuentos de Cortázar están situados en un espacio de apariencia real, que se ve alterado por la figura de una bruja extraída de las sociedades de antaño, que aunque se inserte en un ambiente de más actualidad, parece mantener vigente un reflejo de su cultura en la esencia del monstruo.

1.1.1 La figura de Circe en La antigüedad

Como en todas las mitologías, los personajes que las conforman se vuelven polifacéticos debido a que van cambiando de formas en los distintos relatos en los que aparecen y cuyos primeros significados se han tratado de reconstruir de manera posterior. La mitología romana, bebió en gran parte de la mitología griega, a partir de la cual, realizó variaciones de mitos para formar unos más afines a su cultura, más enfocada en la guerra. Entre estos personajes se encuentra el de Circe, presente en las historias de ambas mitologías, que tuvo encuentros con los grandes héroes de estas a partir de los cuales se conoce su historia.

En la *Odisea*, una de las grandes epopeyas de la Grecia antigua, Homero presenta a Circe cuando Ulises llega a la isla Eea. El héroe decide enviar a la mitad de sus hombres a explorar y estos se encuentran con la hechicera que les ofrece un banquete envenenado que los transforma a todos en cerdos. Únicamente un hombre de la tripulación consigue huir para advertirle a Ulises del peligro. Este se dirige a salvar a sus hombres, y aconsejado por Hermes recoge unas hierbas que evitan que la bebida que le ofrece la bruja lo convierta en bestia a él también. Tras esto, a Circe no le queda más remedio que regresar a los hombres de Ulises a su forma original; también se ha enamorado del héroe, al que ayuda en su viaje de regreso a casa, después de que este pasara un año en su isla. En otros relatos se dice que tuvieron tres hijos juntos antes de que el héroe partiera.

A su vez, en la epopeya *La Argonáutica* de Apolonio Rodio, se hace una descripción del reino de Circe, cuyas maneras son descritas como exóticas, y donde se destaca que se vea siempre seguida y rodeada de tranquilas fieras que son los hombres a los que ella ha convertido. En este pasaje, Circe efectúa un rito para purificar el pecado que han cometido Jasón y Medea al asesinar a traición al hermano de esta última. Historia que le da

a Circe también esa característica de sacerdotisa o mensajera de los dioses que puede realizar un rito para absolver los crímenes.

En *Las metamorfosis*, en este caso desde la perspectiva romana, Ovidio establece en el capítulo “Escila y Circe”, a Circe como una diosa hija del Sol, cuyo palacio se encontraba lleno de víctimas que ella había convertido en bestias. En este apartado, Glauco acude a ella a pedirle que por medio de sus conjuros o hierbas le ayude a conquistar a Escila. Circe se enamora de Glauco y decide declararle su pasión, pero este la rechaza, por lo cual la diosa decide vengarse de Escila. Para ello prepara sus hierbas y alza plegarias a la diosa Hécate, la deidad de las hechiceras, procediendo a envenenar a Escila, provocando que de la parte inferior de su cuerpo surjan varias cabezas de perros. Este acontecimiento deja de manifiesto los poderes de Circe, que consigue quedarse con Glauco tras envenenar a su adversaria con una transformación que torna parte de su cuerpo en forma de fieras.

En estas y otras historias los rasgos fundamentales de Circe no se han modificado. Se habla de una hechicera que conserva su parentesco con el sol, su costumbre de transformar hombres en bestias, sus actos que se ven impulsados por venganza o amor, la envuelve el misticismo de una sacerdotisa y finalmente su condición de hechicera que, mediante brebajes hechos con hierbas, sacrificios y conjuros, realiza actos mágicos; sobre todo el de efectuar metamorfosis en los hombres a los cuales convierte en animales.

1.1.2 La Edad Media de la bruja

Con el establecimiento de la iglesia católica hecha por el emperador Constantino que dio libertad de culto al cristianismo, hay una transición que termina por dejar de lado los mitos antiguos, que pasan a ser considerados religiones paganas. Se rompe con esas primeras concepciones tanto del mundo griego como del romano, que se empiezan a ver incluso como inferiores y carentes de verdad, de forma despectiva, en comparación con la nueva religión.

En el s. XV, con el Renacimiento europeo y los procesos históricos de una época que —en el arte— empieza a tener concepciones antropocentristas, que establecen el humanismo y la búsqueda de la razón, se empiezan a dar discursos que reivindican el papel de la mujer en la sociedad; tal es el caso de *Defensa de las mujeres* de Feijoo. Sin embargo, pese a ese momento de humanismo en el que el predominio de la razón permite que las mujeres empiecen a tener voz, hay también un proceso de demonización de la figura

femenina por parte de la Iglesia. Así, Celades explica los procesos de estigmatización de las mujeres por medio de la imagen de la bruja:

[...] en paralelo al movimiento de la Querrela de las Mujeres se produce un proceso religioso y misógino que busca la demonización de aquellas mujeres que no siguen los cánones patriarcales en general y los asociados al trabajo permitido a las mujeres en particular —como es el caso de las comadronas y las sanadoras, a las que asemejaron con la imagen peyorativa y diabólica de la bruja—. Porque aquellas mujeres que transgredían los límites de los roles que para ellas habían fijado las estructuras patriarcales e iban más allá de la frontera de la esfera doméstica y servil ponían en peligro las bases de la arquitectura androcéntrica, por lo que debían ser acalladas desde todos los estamentos de la vida pública: sociales, económicos, jurídicos y políticos. (Celades, 2019: 6)

Como expone, se busca entonces la subyugación de la mujer con la llamada caza de brujas de la mano de la Inquisición, que para establecer sus creencias como únicas y verdaderas, buscaría erradicar la herejía por medio de la violencia. Se institucionaliza el proceso mediante los llamados juicios por brujería, en los cuales las mujeres acusadas de este crimen, aunque también unos cuantos hombres, eran sometidas a juicios en los que las acusadas eran torturadas hasta que confesaban y eran castigadas por los crímenes que se les atribuyeran.

Se condena la imagen de la bruja que antes se veía de múltiples formas, tenemos el ejemplo de Circe como hechicera, que en la mitología podía ser malvada o buena de acuerdo con la historia en la que se representara, si bien convertía en bestias a quienes la ofendían también ayudó a Jasón y Medea en la expiación del asesinato cometido. Sin embargo, en este periodo histórico, la figura de la bruja se muestra como una representación completa del mal, un periodo de histeria colectiva en el cual quien era acusada de bruja estaba condenada, ya fuera porque tenía conocimientos en hierbas curativas o simplemente era señalada de manera infundada por cualquier persona que, por el motivo que fuera, quería que las sospechas recayeran en alguien de su entorno.

La llamada brujería se relaciona en esta nueva concepción del mundo cristiano con la herejía y el diablo. La feminidad era un símbolo de pecado y la mujer rebelde era reprobada debido a que se le consideraba un ser inferior, y era objeto de temor si esta poseía aptitudes iguales o superiores a las del hombre. La figura de la bruja representa lo monstruoso como cualidad femenina, quien era señalada como tal era excluida de lo social.

Se caracterizaba a estas mujeres en rituales prohibidos, se decía que copulaban con el diablo y se mostraban conviviendo con animales que las simbolizaban como las cabras o las serpientes; además de la evidente atracción que sus hechizos efectuaban en los hombres para dominarlos. En su iconografía se le asociaba con el vuelo, al que recurría para asistir a rituales como el *Sabbat* judío, cuyas concepciones se unen a las de las brujas, ya que también era condenado por la Inquisición en sus ritos considerados herejes.

Pese a la tragedia del proceso, la figura de la bruja adquiere asimismo un sentido de libertad, debido a que como se señala en el texto *Calibán y la bruja* de Silvia Federici, esta se trató de una guerra de clases en la que la sublevación era controlada por la dominante, que infundía el miedo por la magia a los estratos sociales más bajos, donde las reuniones de los aquelarres o sinagogas de las brujas se etiquetaban como diabólicas, para dispersar algo que en realidad podía tratarse de reuniones secretas que los campesinos realizaban de noche en los bosques para planear la sublevación.

1.1.3 La bruja en una Modernidad fantástica

De estos antecedentes históricos parte Julio Cortázar cuando retoma la figura de la bruja para su literatura. En el caso de “Circe” en relación con esa hechicera de la mitología griega, y en “Bruja” con características más propias de cómo era representado este ser en la baja Edad Media. Sin embargo, ambos personajes se retoman de estas concepciones del pasado para insertarse en el siglo XX de Cortázar, en el cual, vemos cómo sus caracterizaciones extraídas de un mundo antiguo, donde la magia era parte de los procesos sociales, conviven en el género fantástico como un elemento que causa extrañeza en el lector, al relacionarse con una realidad más cercana.

El contexto e historia de estas mujeres se desarrolla a partir de que fungen como el elemento fantástico de sus relatos insertos en una época moderna, donde si bien tienen poderes, al tratarse de un relato fantástico, es algo que no genera extrañeza para las personas que les rodean. Parece ser que su condición de brujas sirve como una característica más, para dar énfasis a una diferencia determinante por la cual, son anormales para su entorno social. Es un contraste entre lo real y lo fantástico que explica Roas:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del

propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. (Roas, 2001: 9)

Con esto se pretende llegar a una problematización, no de la condición de estos personajes como brujas, sino de lo que sus características implican en el desarrollo del relato; donde a pesar de tratarse de historias con elementos y narrativas diferentes, los puntos de la interacción de estas con los demás, convergen, debido a que se salen de la norma. Por lo que, el resto de personajes que configuran una sociedad, van a actuar a la par de los mecanismos narrativos, cuyas circunstancias implican marginar al que no encaja con las convenciones establecidas. Porque el realismo de este mundo posible, choca con la amenaza de lo fantástico del relato que es la bruja, por la forma en que esta es representada.

Se parte del personaje de Paula, que en su relato se presenta desde su perspectiva como un personaje triste y melancólico que ha dejado pasar su vida por reprimirse. En este proceso ella, como parte del mecanismo social, sabe que su poder es anormal e incluso en ella causa rechazo porque sabe que para su entorno pasará igual, sin embargo, termina por sucumbir al deseo de proyectar a voluntad sus anhelos, aunque esté en constante relación con la aversión que esto provocará para su entorno. Se aparta de la gente para poder ejercer su poder de demiurgo de manera sigilosa, aunque es consciente de que no puede huir de la forma en la que está estructurada la sociedad en la que vive, por eso finge y vive en el constante temor de que los demás descubran su anormalidad. Hay un contraste en cómo su marginación y soledad, implican la posibilidad de libertad.

Con Delia en cambio, debido a que la focalización del relato recae en Mario, se ve en todo momento la aversión que produce para su entorno. Algo que únicamente Mario no parece notar, por la atracción que siente hacia ella; aunque el resto de la sociedad le advierta del riesgo que representa su diferencia. Delia también crea, pero con ella se encuentra a la vez la constante destrucción de la muerte; en los efectos de su personaje al relacionarse con los demás, está presente una constante ambivalencia entre Eros y Tánatos. Es curioso porque también tiene una capacidad de metamorfosis para su entorno, que evoca a la figura mitológica en la que está basada en sus distintos elementos, como los animales que la siguen y parecieran ser dominados por ella, como se ve en el relato: “Mario notó una

vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos” (Cortázar, 2016: 77).

Pese a que ambos cuentos narran historias diferentes, e incluso la perspectiva del narrador cambia, el mecanismo narrativo de los dos personajes parece coincidir en puntos fundamentales. Se parte del hecho de que ambas son marginadas de lo social, Paula se aleja para vivir una vida tranquila, pero porque entiende cómo funciona su contexto social y es consciente de que si descubren lo que es la condenarían. En el caso de Delia, se puede leer cómo la familia y todos los que rodean a Mario, le advierten que no debe acercarse a ella debido a las extrañas circunstancias que envolvieron sus relaciones pasadas. Como se ve, ninguna se salva de estar envuelta en las habladurías del pueblo en el que viven; algo que da constancia de la soledad en la que se ve envuelto el *Otro* que se categoriza como diferente por su entorno.

En ambas se encuentra la manifestación del deseo, Paula lo crea con su poder, mientras que a Delia son sus novios quienes se dedican a cumplir sus caprichos. Tienen la característica dual de que crean y destruyen. Paula dota de vida a una muñeca, pero también se la quita; mientras que Delia crea los bombones con los que pareciera efectuar una transformación de los hombres, en animales: de los cuales parece que el pez y el gato son los dos novios anteriores a los que a su vez termina matando. Puede considerarse que ambas se han vuelto asesinas y criminales; también, en distintos grados, sus actos llegan al punto de transgredir las normas sociales, aunque sean acciones que no se concretan ni castigan en lo mundano por el misticismo desconcertante con que están rodeadas. Algo que se puede rescatar en el siguiente fragmento: “Se acordaba ahora del pez de color, los Mañara habían dicho que era regalo de la madre de Héctor. Pez de color muerto el día anunciado por Delia” (Cortázar, 2016: 89). Pues los seres vivos que han pasado por la vida de Delia, de un modo u otro han acabado muertos.

Las agujas y el tejido, con una carga simbólica que da significación a este elemento dentro del relato, son elementos fundamentales en los que ambos personajes coinciden en su caracterización de brujas como puede encontrarse en Cirlot:

La acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida, sobre todo ésta en sus aspectos de conservación y multiplicación o crecimiento. [...] La expresión «trama de la vida» habla con elocuencia sobre el simbolismo del tejido. No sólo se trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos

elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo. (Cirlot, 1992: 428)

Esto se relaciona también con el tejido de las arañas al pensar en la idea de la telaraña, que a su vez se destaca en “Circe”, cuando se menciona una afición por parte del personaje hacia las arañas; algo que matiza en sus características la representación del personaje sobre todo en el sentido de creación y destrucción que se le da, además de que este es un animal que, como la bruja, también mantiene una relación con la luna. Que de nuevo se explica en Cirlot: “En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro” (Cirlot, 1992: 77).

Las dos son artistas que manifiestan habilidades y sensibilidad en ese sentido, como en el hecho de que tocan el piano, destacando también la afición de ambas por la creación de bombones, aunque Paula lo haga por complacencia propia y Delia por lo que manifiesta como diversión, que tiene en realidad el propósito oculto del efecto que estos tendrán en Mario. Al ser también el chocolate un alimento que es considerado afrodisíaco, resulta llamativo cómo es aquello con lo que Delia realiza distintas pruebas, que parecieran perfeccionar una receta que puede a su vez pensarse como poción de amor; debido a que es algo que le va ofreciendo a Mario de manera progresiva, experimentando cada vez más con el bombón que él prueba primero poco y luego de modo más constante, en el proceso de un romance en el que parece que él está cada vez más enamorado a la par que Delia va perfeccionando las pruebas de los bombones, hasta el punto que él le propone matrimonio de una forma que, como se ve en la siguiente línea, parece impulsiva: “Antes de irse le pidió que se casara con él en el otoño. Delia no dijo nada, se puso a mirar el suelo como si buscara una hormiga en la sala. Nunca habían hablado de eso, Delia parecía querer habituarse y pensar antes de contestarle” (Cortázar, 2016: 87). Algo que al final, con el último bombón que contiene la cucaracha, se descubre como la condena de haber probado tantas veces el veneno del dulce, con lo que se presiente, que Mario ya no podrá escapar al destino que tuvieron también las anteriores parejas de la muchacha.

Es evidente la característica de atracción que se da por parte de los varones hacia ambas, saben que deben alejarse de ellas, sobre todo de Delia, donde todos le advierten a Mario del peligro; sin embargo, es más fuerte el dominio que ambas tienen para atraer y mantener a quienes ya han caído en sus encantos, aunque el resto del entorno proclame la aversión que sienten por ellas. Puede interpretarse que estos hombres no se dan cuenta de lo que les advierte el resto, porque han sucumbido al hechizo de las brujas, que incluso les han dado pócimas como el té que siempre ofrece Paula a los pretendientes que la visitan o los licores y bombones de Delia; ya que incluso se deja de manifiesto que las únicas visitas que reciben ambas son las de aquellos que se les acercan con alguna esperanza romántica, mientras el resto del mundo se mantiene apartado. Algo que se ve en el fragmento recuperado: “Ya enteramente aislada de sus semejantes, Paula negó el té a los amigos y éstos presintieron la regencia de un macho en la casa. Tristes de corazón, se volvieron al pueblo” (Cortázar, 2006: 70). Se tiene entonces una constante en el hecho de que Paula y Delia, pese a ser repudiadas, son a un tiempo capaces de generar deseo en los hombres que las cortejan.

Los dos relatos culminan con la máxima manifestación del poder de ambas al amparo de la luna, elemento fuertemente asociado a la mujer y la bruja. Con Delia se ve cómo el romance se va desarrollando con Mario siempre en el ambiente nocturno; que es donde le da a probar sus bombones, se besan, se prometen y finalmente culmina el relato. En el caso de Paula, es tras su muerte y a la luz de la luna que arde la capilla y ella parece renacer desnuda en una especie de ritual, al cual, están irremediabilmente atraídos aquellos que la pretendieron en vida y sucumbieron a su hechizo. Significativo por cómo la noche y la luna son partícipes del poder de la bruja, su magia o lo extraño, se efectúa al amparo de estos elementos; al ser la luna un motivo fuertemente ligado a la mujer, sus ciclos y, con elementos duales, que son asociados a diversas diosas femeninas de la mitología griega. Como se puede encontrar en Cirlot:

Otro componente significativo de la luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos. Por eso la luna se asocia a la imaginación y a la fantasía, como reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el sol fulgurante de la intuición. (Cirlot, 1992: 284)

Esta asociación de la bruja con la luna es un elemento que en los relatos también se desarrolla por el peligro que representa la bruja y lo imaginativo que resultan sus creaciones y acciones, que tienen cierto aire mágico y por tanto maravilloso.

A su vez, resulta llamativo que ambas brujas sean representadas con un vestido azul en el momento culminante del texto. El vestido azul lo lleva Paula cuando decide dar rienda suelta a su poder, mientras que Delia, que al principio está de luto, lleva también un vestido celeste al final de su relato, cuando Mario descubre en el chocolate restos de cucaracha y ya está irremediablemente condenado. Pareciera que el autor le diera al color azul, que ya transmite una sensación de calma, la particularidad de expresar el poder de la bruja; pero a un tiempo cierto sentido de libertad en la manifestación de una voluntad reprimida que finalmente se revela. Como se puede leer en el relato: “Y como aquella vez, concentra su deseo en los ojos, proyecta la mirada sobre la mesa baja puesta al lado de la mecedora, toda ella se lanza tras su mirada hasta sentir de sí misma como un vacío, un gran molde hueco que antes ocupara, una evasión total que la desgaja de su ser, la proyecta en voluntad...” (Cortázar, 2006: 67-68). El color de la ropa elegida por estas mujeres también es una manifestación de la concreción de su deseo, es señalado porque lo eligen cuando se permiten dejarse llevar por su afán individual

Estas brujas son el elemento fantástico que transgrede el entorno de su relato, porque en este, sus poderes pasan de ser una concepción mitológica o de la iglesia a en efecto, contener un elemento mágico y sobrenatural representado con la carga simbólica y significativa con la que están caracterizadas, propiedades que se enfrentan con una sociedad normal. Con la culminación de un relato fantástico que relaciona nuestro mundo real, con la construcción literaria que de la bruja hace Cortázar, algo, que por su verosimilitud, produce en el lector un extrañamiento ante la interacción de estos seres con la forma de proceder de los mecanismos sociales de nuestro mundo. Como señala Roas:

Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como

evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (Roas, 2001: 8)

Porque lo sobrenatural, que se trata de evadir al final, es algo que el lector enfrenta de lleno en el relato. El fenómeno que trastorna la estabilidad de la gente considerada parte de la normalidad, son los personajes de las brujas, los cuales suponen una amenaza al causar una desestabilidad en torno a un mundo real cuyos absolutos sociales son confrontados y puestos en duda.

En estos cuentos el espacio vital, época o ambiente de la bruja —el contexto en general— ha cambiado en contraste con las representaciones originales, de las cuales retoma Cortázar las características de sus personajes; sin embargo, el hombre y sus mecanismos sociales son los mismos. Se extrae la figura de la bruja de dos eras distintas y se le coloca en una época más actual para la cual de nuevo representan y se desarrollan en historias similares a aquellas en las que están basadas, algo que reproduce en lo literario mecanismos sociales que no han sufrido modificaciones, pese a que las circunstancias se hayan alterado. Debido a sus poderes, las brujas tienen esa característica de monstruo que por su diferencia representan un riesgo para su entorno, aunque estas se encuentren insertas de manera ineludible en la cultura; pues como se ve en los cuentos y las mitologías, la interacción del resto con la figura de las brujas sigue manteniendo las pautas establecidas en sus representaciones, que manifiestan en la esencia del monstruo, un reflejo de la sociedad.

1.2 El monstruo como ente social a partir de Cohen

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de crear monstruos, erigir deidades, darle forma al mundo que le rodea para tratar de explicarlo y entenderlo. Esto se efectúa con la imaginación que ha encontrado sentido al plasmarse en el arte, por medio de la palabra en el ámbito literario. El monstruo en sí tiene distintas funciones y se le representa o crea con ciertos propósitos de acuerdo con el símbolo para el que es usado. Sus características son desarrolladas por Cirlot:

Simbolizan también, según Diel, una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras. Son por ello el oponente, el adversario por excelencia del «héroe» y de las «armas» (potencias positivas concedidas al hombre por la divinidad; de ahí el origen misterioso, milagroso o mágico de la mayor parte de

armas usadas por los héroes en los mitos y leyendas). Las armas son, pues, lo contrario de los monstruos. Señala Diel que, por paradoja, el enemigo quimérico — la perversión, la llamada de la locura o de la maldad *per se*— es el fundamental en la vida del hombre. En el aspecto o plano social, el motivo del monstruo que devasta un país simboliza el reinado nefasto de un monarca pervertido, tiránico o débil. La lucha contra el monstruo significa el combate por liberar a la conciencia apresada por el inconsciente. La salvación del héroe es la salida del sol, el triunfo de la luz sobre las tinieblas, de la conciencia o del espíritu sobre el magma patético. (Cirlot, 1992: 306-307)

Entre estas creaciones se encuentran los monstruos sociales que dentro de las ficciones, se erigen como seres sobrenaturales y maravillosos con poderes fantásticos, las brujas son un ejemplo de ello.

A partir de esto, Jeffrey Jerome Cohen crea una teoría sobre el monstruo, en la que este ser, más que algo surgido de la imaginación sin sentido, se explica como un imaginario común, que sirve como medio para conjurar miedos sobre elementos del mundo que no se entienden. El monstruo es, entonces, un mecanismo cultural utilizado para explicar algo que el ser humano aún no logra descifrar, en este caso las brujas, o ciertos comportamientos censurables y sobrenaturales que las creencias del momento asocian con ellas. Esto ha evolucionado a lo largo de las épocas a partir de distintas historias y literaturas, que le atribuyen a la figura monstruosa de la bruja características acordes con el momento histórico en que se encuentra la sociedad. Estos seres son entonces monstruos sociales, que reflejan cómo va cambiando el imaginario colectivo; en este puede encontrarse el monstruo femenino, que manifiesta ciertas nociones sociales del rol de la mujer presentes en el momento de su creación.

1.2.1 La bruja en el discurso de Cohen

Respecto a la teoría del monstruo, en el capítulo “Monster Culture (Seven Theses)”, Jerome Cohen habla de cómo las sociedades han interpretado como monstruos a sujetos marginados, esto, para tratar de explicar el mundo que les rodea, algo que a lo largo de la historia y por medio de distintos procesos históricos y sociales, se ha erigido como parte de una cultura que ha dejado multitud de fragmentos en las bases que conforman ese mundo, entre ellos, el establecimiento de la figura del monstruo. Este autor propone que los monstruos son engendrados por una cultura como una forma para explicarla, debido a que

un monstruo surge a partir de un momento cultural específico. Por ello, para comprender la figura de la bruja, debemos entender también su posición como monstruo.

Se parte de esta idea al establecer un significado en el cuerpo del monstruo, que al relacionarlo en este caso con el de la bruja, Cohen afirma que: “literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy” (Cohen, 1996: 4). Esto se traduce en cultura pura, debido a que muestra una diferencia en los personajes de Paula y Delia, quienes fungen como una representación que podría revelar parte de la forma de ser de una sociedad, por lo que se considera diferente en esta. Algo que también se refleja en las figuras de los monstruos que son representados en la literatura, de donde se extraen esos elementos que por algo generan temor, ya sea por desconocimiento o porque no logran entenderse por completo y por tanto se les determina como monstruos.

Este reflejo de la sociedad se relaciona a su vez con la segunda tesis del texto de Cohen, en la que se apunta a que el monstruo siempre consigue escapar reforzando el mito en torno a esta figura. Debido a que el atraparlo representaría un conocimiento del ser, lo cual rompería con el miedo e incertidumbre contenidos en el desconocimiento que este representa. Esto se ve en los relatos de Cortázar con dos brujas que son temidas por su entorno, y que por sus características son desplazadas.

Ya se matiza una caracterización del monstruo que se crea a partir de la concepción que la sociedad ha formado de este. En sus procesos históricos, es la sociedad la que crea la figura de la bruja como parte de los mitos e historias que tratan de explicar al mundo y que, posteriormente se verán reinterpretados en la literatura fantástica de distintas épocas; donde el miedo social al monstruo parece mantenerse debido a las crisis en las cuales Cohen explica, que estos monstruos surgen del margen, cuando la normalidad se ve alterada, y emerge justamente en esta alteración que se presenta como diferente y cambiada. Como se ve en el extracto:

The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond—of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual. (Cohen, 1996: 7)

En los cuentos, entonces, el monstruo tiene una función meramente dialectal. Incorpora los conceptos del Otro que se encuentra en el exterior, construido a partir de su cuerpo, que se forma con las implicaciones que conlleva la alteridad de la que es portador.

Todas estas características que pueden encontrarse en la figura de la bruja como monstruo, se unen al elemento que poseen de alterar los bordes de lo posible, ya sea mediante encantamientos o turbaciones de la realidad; lo monstruoso de la bruja recae en su posibilidad de jugar con las normas del mundo que nos rodea. Esto puede explorarse mejor en la literatura; los artificios que representan una variación a la realidad y la normalidad de la bruja, se pueden abordar como elementos fantásticos que en la ficción explora posibilidades como las de crear cosas de la nada. Sin embargo, esta transgresión imposible repercute en el otro, pues la comprensión no alcanza para explicarlo, por ello incluso si es plasmada en la ficción, la normalidad presente en ella establece a estos seres como monstruos; esto debido a que las transgresiones que generan son imposibles y tal muestra de alterar lo posible y conocido produce miedo, como sostiene la teoría de Cohen: “the monster of prohibition pólices the borders of the possible, interdicting through its grotesque body some behaviors and actions, envaluing others” (Cohen, 1996: 13).

Este temor se desarrolla en la sexta tesis, que destaca esa noción del miedo por el monstruo, como una forma que en realidad disfraza una especie de deseo que este genera. Algo que se retomará más adelante debido a que resulta fundamental el modo en que esta ambivalencia se ve representada en la figura de la bruja de ambos relatos. Hay un rechazo por parte de la sociedad hacia el monstruo; y el desconocimiento que representa, es un riesgo al no saber a qué atenerse frente a la figura de estos seres, un instinto primordial de huida. Pero estos monstruos son a su vez seductores; todo lo que representan por el misterio que les envuelve, cargado con la característica de feminidad enfatizada en las brujas, produce un deseo que desemboca en el juego entre un perseguidor y una víctima, donde los papeles se ven constantemente intercambiados. Es entonces cuando Cohen propone un cuestionamiento fundamental: “Do monsters really exist? Surely they must, for if they did not, how could we?” (Cohen, 1996:20), donde se establece la creación de monstruos como algo inherente al ser humano y parte de sus procesos culturales.

Esto se ve claramente en el personaje de Paula que teme ser cazada por su condición de bruja, la magia parece ser un elemento de temor extra, pero lo fundamental de su

marginación recae en su incumplimiento de los elementos sociales como su inusual independencia. Tanto ella como Delia son mujeres que atraen a los hombres, y la sociedad dota lo que estas mujeres representan con características que remiten al miedo, porque es una forma de controlar estos elementos que desajustan la estructura social. Aunque en este caso es también evidente que en el relato sí poseen un poder sobrenatural, que por la sospecha de riesgo es suficiente para prevenir algo que es considerado peligroso por su transgresión a lo humano. Cohen lo describe así: “Porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. [...] Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Cohen, 2007: 61). Se entiende entonces que únicamente por existir está violando los límites de lo posible, con lo cual el monstruo es de por sí algo ilegal y prohibido desde su origen.

Se aborda un deseo que se representa fundamentalmente en la manifestación del monstruo, a partir de su cuerpo; incluso se alude a cómo en tiempos de carnaval, como lo es el Halloween, este impulso fantasioso se reproduce en el deseo, que permite que se realice a salvo y de manera efímera una aceptación de lo marginal, que se retoma cuando se exterioriza en expresión y juego, que conjura el miedo al liberar lo reprimido. Como se explica en el texto de Cortázar: “Su vida es así; tiene miedo, quisiera comer bombones” (Cortázar, 2006: 67). Algo que en los cuentos llega a su máxima representación, en las escenas finales de ambos personajes, tal cual son. Con Paula que se muestra literalmente desnuda y libre por primera vez tras su muerte, y con Delia, que en la violencia que ejerce Mario sobre ella ríe victoriosa, porque a pesar del daño ha triunfado en el propósito de dominio que ha estado maquinando y en el cual por fin ha revelado su verdadera intención de hacer daño al otro, que es lo que a lo largo de todo el relato se ha esperado de ella.

Este deseo remite a la noción de *femme fatale* con el cual se ha llegado a relacionar a estos personajes. Tópico que también se construye a partir de lo que el entorno establece de estas mujeres, más de lo que en realidad es verdad. Se sospecha y habla de que Paula tiene múltiples amantes que la mantienen debido a todos los lujos que posee; mientras que Delia también cumple con el arquetipo de hacer que hombres que son considerados buenos como Mario se alejen de su familia, perdiéndose y condenándose por una mujer que lo ha seducido con sus malas artes y que tiene una fama negativa, como en el caso de Delia, a la

que no se le perdona siquiera el luto por el novio muerto. Una perspectiva que se sostiene en el propio cuento: “Las mujeres no tienen toda la culpa. Si creen que Paula vende en secreto su cuerpo es porque el origen de tan insólito bienestar les es incomprendible. Está la cuestión de su casa de campo. Las ropas y el auto, la piscina, los perros finos y el abrigo de visón. Pero el amante no habita en el pueblo, eso es seguro [...]” (Cortázar, 2006: 69). Esa duda, ante el bienestar inusitado del personaje que no ha seguido las normas convencionales, solo puede explicarse desde lo negativo que está prohibido e implica cierto aire de corrupción en sus actos.

Se representa siempre a estas mujeres con un efecto de perversión. Pero no se presenta necesariamente en su intención, sino que la interacción con su entorno es el que determina su caracterización. Algo en lo que influye mucho la focalización dada, ya que en el caso de “Bruja”, al verse la perspectiva de Paula, se ve el proceso y la dificultad que representa para el personaje la interacción con el resto debido a su diferencia; mientras que con Delia, que está más alejada debido a que solo se forma el personaje a partir de lo que su entorno percibe de ella, se le da un tono más oscuro debido a esta ambigüedad, dotado de una intención que se presenta siempre como amenazante y perversa. Lo inevitable es que estos personajes causan temor en el otro y terminan por determinar más la identidad de su contexto social al ser individuos que por ser nombrados monstruos, son el fragmento abyecto de la sociedad en que se les coloca, algo que las ha definido en su caracterización y en el desarrollo de una trama, cuyo efecto determina en sus elementos el propósito de lo fantástico. En relación con este tema específico, resulta esclarecedora la explicación de Roas respecto a lo que supone la transgresión y amenaza de lo fantástico para la solidez de nuestra realidad:

La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector. [...] Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», puesto que al referirme al «miedo» no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, [...] Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). (Roas, 2001: 30)

Este proceso en el desarrollo del relato provoca una inquietud ante lo que supone el personaje fantástico. No ante lo que realmente es, sino, ante las especulaciones de los posibles malestares que podrían llegar a propiciar en la normalidad real.

Es en la séptima tesis de Cohen en la que se habla de que el monstruo se para en el umbral de llegar a ser, donde se representa el conocimiento de esta oscuridad con que se ha imbuido a los monstruos sociales como un medio de autoconocimiento. Estos monstruos pueden ser marginados, pero inevitablemente van a volver a representarse y reinterpretarse en lo cultural, debido a que determinan nuestro lugar en la historia; por algo la figura de las brujas que retoma Cortázar, pese a venir de concepciones antiguas, se renueva adaptándose de manera sencilla a la realidad de un relato más actual. Pueden insertarse en las distintas épocas y sociedades, porque son la representación de lo que el ser humano desconoce del mundo que le rodea, algo que por eso se ve con la bruja en una expresión que genera inquietud. Cohen dice: “These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. They ask us why we have created them” (Cohen, 1996: 20). Lo que establece a los monstruos como un medio colectivo de explorar cómo es que el ser humano está definiendo el mundo a partir de sus creaciones monstruosas.

Con esto, puede establecerse esa imagen del monstruo como un ser que se forma socialmente a partir de la cultura y contextos sociales de los cuales se impregna. Estos monstruos son construcciones culturales que se sitúan en los mitos y se vuelve un reflejo del entorno real. Debido a que se desarrollan como concepciones creadas desde un imaginario colectivo, formados para explicar lo extraño y atenuar el miedo a lo desconocido. Algo que en relato fantástico, al manifestar la posibilidad de representar a estos seres, dotados además de sus características humanas con algo como la magia, influye en el efecto que estos elementos desarrollados en una narración generan cuando sus características se contraponen con la concepción de lo real, que también convive con lo normal. Respecto a esto, Bessiére afirma: “Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición

popular” (Bessiére, 2001: 84). Lo que propone lo fantástico como una proyección de la imaginación por medio de un discurso, que no hace más que codificar las perspectivas de la realidad humana.

1.2.2 La percepción de los monstruos literarios a partir de su evolución cultural

Es así que las brujas surgen como monstruos sociales que se establecen en el inconsciente colectivo, a partir de características fantásticas que se representan en lo artístico. Esto por medio de construcciones que establecen el estigma de lo monstruoso como propiedad femenina. De lo cual habla Celades en su texto:

La significación de la figura de la bruja trasciende más allá de la representación infame, horrorosa y maléfica. La bruja es la personificación de la idea de una mujer liberada de cualquier sometimiento, dominación y limitación. Es decir, eran mujeres que sobresalían en aquellos campos que estaban reservados a los hombres. La solución patriarcal para este problema pasaba por la represión en una sociedad misógina que las consideraba maliciosas, inmundas y débiles de cuerpo y mente, a través de la opresión que produce el terror y la violencia extrema hacia las mujeres. Un colectivo especialmente afectado fue el de las sanadoras que pasaron de curar heridos o ayudar en los partos con plantas medicinales a realizar sortilegios y pociones. Dicho de otra manera, transitaron de la licitud a la ilicitud y, por lo tanto, a ser perseguidas y castigadas. (Celades, 2019: 16)

Se expone así una significación en la figura de la bruja que está representando un castigo a ciertas prácticas ilícitas, cuya sanción empieza por darles a quienes realizan estos actos, el estigma de monstruo con el nombre de bruja.

Algo que en la realidad es un mecanismo de marginación que podemos ver inserto en los procesos políticos y sociales, que le dan un sentido a la imagen del monstruo que cobra fuerza y difusión cuando se establece en el arte. A su vez, pasa a formar parte de la ficción por medio del imaginario cultural, que en este caso ha dotado a las brujas con una caracterización mágica pero perversa. Porque las brujas de Cortázar tienen quizás esa noción de manipular hierbas y hacer brebajes, pero no con una intención curativa, sino con esa connotación negativa que la recreación de este ser retomado de lo cultural ha adquirido.

La literatura da la posibilidad de representaciones mágicas, como el poder de Paula de manifestar sus deseos. Pero en lo social no cambia, debido a que termina por reproducirse el miedo al monstruo que es diferente. Se parte de una realidad en la cual el ser del monstruo es temido y se relaciona con lo fantástico por estos poderes que rompen con el orden natural. Tiene una acepción m tico-religiosa, pero a la vez puede estudiarse en

su dimensión biológica. En su paso a lo fantástico, tiene también una carga significativa en su origen; como expone Santiesteban: “El monstruo es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo” (Santiesteban, 2000: 99). Lo cual deja claro que la construcción de la bruja es metáfora en su parte mágica y extraña, pues sus poderes irreales no son más que una representación fantástica de la otredad.

Incluso si se piensa que la bruja posee un aquelarre, este es un pequeño grupo que se busca disolver, pero que a un tiempo da un sentido de pertenencia con otros iguales aunque se trate de un grupo minoritario. Que no es el caso de los personajes de los cuentos de Cortázar, que en su representación, y pese a convivir con otros, están irremediabilmente solas, debido a que nadie puede comprender su condición, por la sencilla razón de que no se presenta nadie más que comparta esta magia y caracterización anormales. Pareciera que es algo que logra concretarse en “Bruja” al final del relato: todo culmina en triunfo cuando tras una vida en soledad forma parte de un grupo del que estuvo huyendo siempre por los riesgos que conllevaba relacionarse con otros al ser diferente. “Cuando vierte el té en las finas tazas su gesto tiene algo de triunfante, contenido por un carácter tímido que se rehúye a sí mismo la ostentación de lo logrado. A solas, Paula recuerda su labor de demiurgo; la lenta, meticolosa realización de los deseos” (Cortázar, 2006: 69).

Sin embargo, algo que queda de manifiesto es que estos personajes son siempre peligrosos para su entorno y estructura social. Paula, a pesar de alejarse, termina influyendo en quienes alguna vez convivieron con ella; algo más marcado en el personaje de Delia que en su convivencia social, siempre se ve relacionada con la muerte para aquellos que la pretendieron. Que de nuevo aparece en las especificaciones establecidas por Cohen acerca del monstruo: “This refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions” (Cohen, 1996: 6). Porque son personajes que se salen de ese orden de las cosas, y se consideran peligrosas debido a que no se pueden incluir en la estructura sin que sus actos pongan en riesgo al sistema.

1.2.3 Lo femenino monstruoso en los personajes de Paula y Delia

Estos personajes rechazados son femeninos porque la figura de la bruja recae principalmente en la subyugación de la mujer, que en las concepciones sociales se empieza a definir como un ser corrupto, con el propósito de reprimir una libertad que puede resultar peligrosa, por los cambios que esta es capaz de significar en el orden social establecido. Un estudio que desarrolla Federici a lo largo de su texto *Calibán y la bruja*, donde de nuevo se expone la importancia del cuerpo en la construcción del monstruo:

Como ha demostrado Foucault, la mecanización del cuerpo no sólo supuso la represión de los deseos, las emociones y las otras formas de comportamiento que habían de ser erradicadas. También supuso el desarrollo de nuevas facultades en el individuo que aparecerían como otras en relación al cuerpo y que se convertirían en agentes de su transformación. El producto de esta separación con respecto al cuerpo fue, en otras palabras, el desarrollo de la identidad individual, concebida precisamente como «alteridad» con respecto al cuerpo y en perpetuo antagonismo con él. (Federici, 2010: 211)

Y es justamente ahí donde surge la alteridad o el concepto del *Otro*, del cuerpo de la bruja, de una figura que en su representación bella, es a la vez símbolo de perversidad. Pero también por el choque de algo que se define como una identidad individual, que se confronta con una comunidad acostumbrada a acatar un orden en el que todos deben seguir los mismos lineamientos sociales. Donde el rol de la mujer en sociedad es el de jugar un papel sumiso frente a la figura del hombre, opuesto a la independencia que tanto Paula como Delia representan, lo cual conlleva violencia por el cambio y la oposición a la norma que esto genera.

En este terreno de la alteridad, los personajes se presentan no solo por su característica de bruja, sino por la de mujer libre, que es la concepción medieval de la que surge el monstruo. Puede entenderse a las brujas desde la narrativa de Cortázar; porque su construcción se fundamenta en lo humano, son sus elementos sobrenaturales, lo extraño, lo que está generando rechazo. Como lo expresa Levinas: “El Ser del ente —Diferencia en sí y, por lo tanto, Alteridad— ilumina, según Heidegger, en la medida en que se encuentra oculto y siempre ya sepultado en el olvido” (Levinas, 2001: 48). El problema del ser de la bruja recae por ello en una diferencia cuyo problema es su violencia. Paula acepta su Yo en el momento en el que decide crear para sí un vestido azul y su anillo, el problema es que aceptar esto en su caso implica limitar la interacción con el resto, apartarse de la sociedad

por la violencia en que esto puede desembocar, teme ser cazada como se hacía con las brujas desde la antigüedad. Si no existieran estos elementos, su desvelamiento como *Otro* terminaría por difuminar su estado de alteridad.

Sin embargo, existen, en una ambivalencia perpetua de sus distintos elementos que aunque puedan parecer opuestos en la bruja se relacionan de manera paralela en conceptos como el rechazo y el deseo. Donde las brujas son a su vez cuerpo, porque a partir de este demuestran que son humanas, cuerpo que a su vez genera atracción y es representado como perverso por el efecto casi mágico que produce en los otros; un cuerpo como el de Paula que cuando se muestra libre tras su muerte lo hace por medio de su desnudez, que es una libertad capaz de generar escándalo porque se opone al pudor y la moral social que oculta el cuerpo mediante la vestimenta. Un cuerpo que la bruja no teme mostrar en todo su esplendor: aunque la desnudez se propone como algo vergonzoso, ella ha revelado estar por encima de los lineamientos establecidos. Algo presente en el siguiente fragmento: “[...] con Paula y la capilla ardiente que se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable” (Cortázar, 2006: 62). Es con su cuerpo que toda la vida había sido reprimido que por primera vez revela su naturaleza, la de la bruja, como ser capaz de renacer tal cual es.

Este énfasis en la feminidad de la bruja, le da al concepto un carácter monstruoso, porque la bruja es en parte monstruo y en parte producto de cómo ha decidido definirla su entorno, donde es innegable que la postura social ante las mujeres afecta a su representación. Ante esto resulta clara la explicación de Beteta, en relación con la visión monstruosa que se ha construido alrededor de la feminidad en los discursos del sistema predominante:

El patriarcado proyecta una visión de la feminidad en la que todas aquellas mujeres que no se ajustan a los ideales históricos de obediencia y sumisión son categorizadas como «sujetos monstruosos». [...] El paradigma de bruja que proyectan los discursos demonológicos se sustenta en una serie de roles transgresores que cuestionan los ideales de feminidad impuestos por el patriarcado. Los tratados, y especialmente el *Malleus Maleficarum*, subrayan el carácter monstruoso de las brujas por su vulneración de los ideales de feminidad: las brujas son mujeres solas, sin hijos, con unos conocimientos específicos sobre el cuerpo femenino [...] El sistema social aísla y estigmatiza todas aquellas manifestaciones, actitudes y comportamientos que se escapan de la norma porque todo aquello que es

«diferente» representa una amenaza para el estatus social. Y las brujas constituyen el paradigma de la «mujer diferente o monstruosa». (Beteta, 2016: 614-615)

A Paula se la juzga por ser una mujer independiente, se habla de que debe tener amantes ricos, pues es la única forma de explicar lo bien que le va en la vida y su independencia, no se concibe la posibilidad de que pueda valerse por sí misma; ni siquiera está la opción de un trabajo, pues el tener un hombre a su lado es lo único que le puede dar seguridad, algo que se ve incluso en el hombre que crea, ahí todos sus pretendientes se alejan, pues se sospecha la presencia de una figura masculina que predomina.

Con Delia hay más de lo mismo en la constante atracción de varones que ven por ella; Mario lo hace, toma su papel de pretendiente y la provee de todo lo que necesita para hacer bombones, también pretende protegerla de los anónimos, pues la considera un ser delicado que no puede sobreponerse a algo que cree que están pasando ambos. La protege porque la supone más débil que él, no se le considera en el mismo rango humano; por eso, cuando se revela como superior por su poder hay un rompimiento definitivo del relato que representa el despertar de un Mario antes devoto que entonces la ataca. Como se presenta en el cuento: “Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho [...]” (Cortázar, 2016: 93). No se concibe que pueda tener más poder la mujer que ha sido subyugada, por ello causa horror y rechazo, incluso en los Mañara, aunque es evidente que entra en juego el elemento mágico de por medio en que transforma a sus pretendientes en otros animales. Porque el personaje de Delia tiene a su vez la característica de araña creadora y destructora a su vez, cazadora calculadora que teje su red hasta que su presa se ve irremediabilmente atrapada y envuelta en esta.

Queda de manifiesto que estas mujeres son monstruos, porque en su ser está latente la característica del *Otro* que se opone a lo esperado, a lo que es normal, la interacción con ellas siempre implica un riesgo para la vida de quienes la tratan. Y el cuerpo de la alteridad, es su presencia en el mundo, con el que se identifica como diferente, pero también puede disimularse dentro de las estructuras sociales. Así aborda Herrera la problemática formada a propósito del cuerpo femenino:

Uno de los orígenes de la problemática en torno a la mujer, tiene que ver con el cuerpo. [...] Es el cuerpo y su funcionalidad, la que la ha situado por gran parte de la historia en funciones que tienen que ver con el ámbito de lo privado, del hogar. Pero también, es el cuerpo, en un formato público, el que expone a la mujer desde una perspectiva de objeto, siendo cosificada, transformándose entonces, en objeto de deseo. Hace referencia a esas mujeres objeto, que son estereotipos de ser, lo son de esas otras. Son transformadas en deseo y meta a alcanzar, como si aquello las llevase a existir. Es probable, que de alguna manera se salga de una forma de alteridad para pasar a otra que le otorga un rango mayor dentro de la otredad. Ello evoca el actual culto al cuerpo, que más que ver con salud, tiene ver con aquello que se muestra a él o los espectadores, y el lugar entonces que se ocupa en la jerarquía social. (Herrera, 2018: 234)

Es el caso de ambas brujas, quienes a pesar de que al final terminan por alejarse del resto, comienzan sus relatos como un engranaje más del mecanismo social. Cuando revelan su naturaleza, que en ambas se da a la par del deseo que sienten los hombres por ellas, es que se presenta un sentimiento en la comunidad tanto de atracción como de rechazo, que termina por determinar su caracterización como personajes.

Resulta significativo el hecho de que estos personajes se ven influidos también en su desarrollo por su género. Como lo femenino es reprimido, es algo que no tiene poder, de ahí el problema con la mujer libre a partir de la cual surge la bruja, tanto por el poder que se expone para influir en los hombres, como por los escalones sociales cuando se muestra una ventaja sobre el resto; Llamativo incluso, porque las dos brujas son descritas como mujeres de veintitantos años a las que se les ha pasado la edad usual para casarse. Un juicio que expone con claridad el propio texto: “La juventud de Paula ha sido triste y silenciosa, como ocurre en los pueblos a toda muchacha que prefiera la lectura a los paseos por la plaza, desdeñe pretendientes regulares y se someta al espacio de una casa como suficiente dimensión de vida” (Cortázar, 2006: 66). Lo femenino es por ello siempre rebajado, el poder del género es censurado y clasificado de impuro, y es que en su esencia lo fantástico de la bruja, representa una transgresión y violencia a una realidad que debe ser censurada. Así lo expone Jackson: “Platón expulsó de su república ideal a todas las energías transgresoras, las que se expresan a través de lo fantástico: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso” (Jackson, 2001: 148).

Estas mujeres que se caracterizan por poseer, tienen un poder que podría tornarse violento; por el cual, son apartadas de su contexto. Es entonces cuando se inserta el

planteamiento de Cohen acerca del monstruo, como un reflejo de los procesos de pensamiento sociales. Tema que aparece en el estudio de Federici: “La caza de brujas fue, por lo tanto, una guerra contra las mujeres; fue un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social. Al mismo tiempo, fue precisamente en las cámaras de tortura y en las hogueras en las que murieron las brujas donde se forjaron los ideales burgueses de feminidad y domesticidad” (Federici, 2010: 255); porque en la forma que se estructura lo social, se decide qué está permitido y qué se sale de lo normal.

Estas construcciones del monstruo surgen cuando se decide que ciertas características presentes en el ser humano deben ser rechazadas y otras aceptadas por las normas que rigen la convivencia social. Por lo cual, a quienes rompen con la norma se les da el nombre de monstruo y se les atribuyen cosas perversas, algo visto en la bruja histórica que se refleja en la creación fantástica del relato que retoma una figura del imaginario colectivo, porque además de su característica sobrenatural, las brujas de Cortázar transgreden las normas sociales del rol que se espera de ellas como mujeres. Es entonces cuando, por la relación con un poder violento que es marginado de su sociedad, su elemento monstruoso entra en diálogo con la feminidad con que son caracterizados estos monstruos, mismo que presenta en su discurso Foucault:

En efecto, ¿de dónde se toma esa idea, esa especie de concepción del poder para la cual éste pesa en cierta forma desde afuera, masivamente, según una violencia continua que algunos (siempre los mismos) ejercen sobre los otros (que también son siempre los mismos)? Del modelo o la realidad histórica, como lo prefieran, de una sociedad esclavista. La idea de que el poder —en lugar de permitir la circulación, los relevos, las combinaciones múltiples de elementos— tiene como función, esencialmente, prohibir, impedir, aislar, me parece una concepción que se refiere a un modelo también históricamente superado, que es el modelo de la sociedad de castas. (Foucault, 2007: 58)

El único motivo del control que expone el poder ejercido sobre la bruja, es el de reprimir algo que expone las fisuras de lo establecido en el modelo social. Se ejerce una violencia sobre los otros, que son las brujas, aisladas para que no alteren con sus concepciones una estructura fácilmente alterable.

Esta sociedad de clases se ve más marcada en Paula por los beneficios y lujos que obtiene con su poder. Con Delia se remite nuevamente al símbolo de la araña porque la característica de dominación y poder en este insecto es evidente. Y es que Delia parece

mantener la calma del insecto, tejiendo con lentitud una red en la que su presa, que es Mario —y los pretendientes anteriores a él—, se va enredando lentamente. Con sus bombones y su belleza poco a poco va envolviendo a la víctima en su trampa, que se ve atraída a la tela de araña que es la casa de Delia, víctima, que al final, se debate y ataca en vano para salvarse, cuando se da cuenta del peligro y ya no tiene escapatoria, pues ya está inevitablemente envuelta en la red. Su simbología es desarrollada más a detalle por Cirlot:

La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en ese sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones; la destructividad del insecto no hace sino ratificar ese simbolismo de lo fenoménico. Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel «sacrificio continuo», mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva. Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada; y por sus fases, afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación). Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña. (Cirlot, 1992: 77)

Este fenómeno se da en Delia de manera sumamente simbólica en sus elementos, sobre todo por ser tejedora de ilusiones en Mario, al que esto termina destruyendo; con la ambivalencia de que crea bombones que transforman a alguien a quien eventualmente destruirá. También significativo por la característica lunar de la araña que parece conferir los poderes de Delia, o por lo menos ser la cómplice, ya que a la luz de la luna transcurren los acontecimientos fundamentales de la trama. Como puede verse en el presente ejemplo: “La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas. El polvillo del caparacho triturado” (Cortázar, 2016: 93). La luna en ese momento es la que revela el horror a Mario, algo claro para los demás, que a pesar de ello él no había podido distinguir a la luz del día; es solo con la claridad de la luna, que es la que expone el máximo poder de la bruja, que hasta ese momento culminante se revela cómo con ella había efectuado con plenitud sus poderes.

Ambas brujas son personajes polifacéticos, tanto débiles como fuertes, todos sus aspectos parecen formarse a partir de ambivalencias y contrastes. Se retoma también de la mitología griega al personaje de Aracne, la cual es condenada por los dioses griegos por considerarse mejor tejedora que la diosa Atenea, mito en el que el desafío a lo impuesto y la libertad de expresión, termina con la condena de este personaje que como castigo por su osadía es convertido en araña. Aunque en menor medida, Paula también tiene ciertas características de araña; se parte del tejido y sus presas parecen ser aquellos que la pretendieron y a los cuales siempre les ofrecía té. En el caso de ambas también parecen ser castigadas por su desafío a la norma, por preferir relacionarse con una vida más apegada a lo natural.

Resulta significativo porque estas brujas están fuertemente ligadas a la naturaleza y a los animales, a Delia se la caracteriza siempre rodeada de estos, atrayendo a algunos y dominando a otros. “De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte” (Cortázar, 2016: 85). Paula a su vez presenta la ambivalencia de vida y muerte empezando con la mosca, su existencia consiste en una materialización de los anhelos, sin una aspiración más allá de la autocomplacencia. Con esto se remite a lo primitivo por esa parte inherente al ser humano que tiene a su vez origen en los instintos, que muchas veces se consideran ya superados por la humanidad, con los cuales las brujas se relacionan abiertamente e incluso abrazan.

El monstruo, lo femenino, el símbolo de Aracne y Circe con sus múltiples rostros, son difíciles de entender por la complejidad que contienen; y lo que no se entiende causa temor, otorgando un poder sobre aquellos dominados por el miedo. Esto eventualmente desemboca en violencia, que parece manifestarse por el mismo rechazo expuesto desde el principio hacia estos personajes, un miedo ejercido en las brujas que se prejuizgaban como peligrosas, hasta que lo esperado de ellas aconteció como algo inevitable. En parte porque venía en su naturaleza anormal esa violencia, pero, por otro lado, porque era aquello que el entorno siempre proyectó sobre ellas, donde ejercer la voluntad libremente, es un acto rebelde que merece ser condenado como un crimen. En este sentido, señala Foucault:

El déspota es el individuo cuya existencia se confunde con el crimen y cuya naturaleza, por tanto, es idéntica a una contranaturaleza. Es quien hace valer su

violencia, sus caprichos, su sinrazón, como ley general o razón de Estado. Vale decir que, en sentido estricto, desde su nacimiento hasta su muerte, o, en todo caso, durante todo el ejercicio de su poder despótico, el rey —o al menos el rey tiránico— es simplemente un monstruo. (2007: 95)

Y las brujas son rechazadas, justamente porque ponen sus caprichos antes que a las leyes generales del actuar social. El problema es que este ejercer del libre albedrío no está exento de violencia, porque para obtener sus propósitos se perfila y se toma en cuenta únicamente el deseo individual que buscan cumplir las brujas durante toda su existencia, por medios que se perciben como contranaturales y que afectan al colectivo; es ahí donde se matiza la silueta del monstruo.

Su forma de actuar es atribuida a un despotismo que se relaciona con lo fenoménico de la bruja, la apariencia y cómo se presenta, lo que remite nuevamente a la concepción de Cohen de que los monstruos son entes sociales, porque más allá de su poder es su contexto el que va orillando a estos personajes a ser considerados monstruos por sus características particulares. Elementos que se salen de la norma y cuyo rasgo sobrenatural hace que se les dé la etiqueta de monstruo, etiqueta que les coloca la estructura social; tanto porque no cumplen con lo que se espera de ellas como personajes femeninos, como por el rasgo monstruoso que ha determinado sus relaciones con su entorno.

II. Imagen de la mujer sobrenatural como determinante de lo extraño en el relato fantástico

La concepción femenina ha sido simbolizada en el arte en las distintas épocas y culturas, construida por imágenes colectivas que atribuyen ciertas características específicas a los roles que tienen que cumplir tanto el hombre como la mujer, al ser parte de un grupo que vive en comunidad. De estos procesos históricos se desprende a su vez la concepción de la bruja como ser sobrenatural, la cual realiza actos que van en contra de las normas sociales, con crímenes que antes se atribuían a otras minorías que se buscaba erradicar, como los judíos; de ahí el vuelo nocturno, las danzas con el diablo y el hurto de niños; cuya relación con la noche y lo extraño, asociado a las prácticas nocturnas de estos seres, se explora en los capítulos siguientes.

Cuando la bruja es determinada como tal y se coloca en el relato fantástico, sirve como mecanismo literario que establece el elemento extraño, ya que su presencia y sus actos ponen en marcha los artilugios que producen el efecto esperado en el lector: uno de

extrañeza y desconcierto ante lo que se está presenciando. Es el ser extraño el que da forma al relato fantástico, pues su devenir inusual va construyendo en su desarrollo un territorio de la ficción, que incluso se torna en una derivación del género que da como resultado lo neofantástico y lo neogótico, cuyas posibilidades son enmarcadas por las nuevas formas de representar lo extraño del monstruo en los relatos.

2.1 Lo extraño como detonante del relato fantástico a partir de la teoría de Campra

Lo extraño, entre otras acepciones, puede asimilarse como algo que transgrede las leyes de la realidad a la que estamos acostumbrados; si se retoma desde esta perspectiva, se puede afirmar que el elemento extraño y su forma de actuar, se está enfrentando a una norma que se ha vuelto obsoleta, porque en la actualidad han cambiado las concepciones que se tienen de la relación entre el sujeto y el mundo:

Elegir el evocar nuestra actualidad bajo el signo del acontecimiento y no bajo el de la actuación, es reconocer lo extraño de dicha actualidad, sugerir que la actuación no tiene pertinencia en el mundo de la alienación. Convertir esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente es, a la vez, plantear que la norma cotidiana se nos ha hecho extraña y, en consecuencia, reconocer nuestra dependencia [...] (Bessiére, 2001: 99)

Eso se retoma desde el relato fantástico, los personajes son cuestionados por la comunidad con la que se relacionan, debido a que replantean lo extraño que resulta mantener cierta normalidad; algo que se sostiene por medio de prejuicios, que surgen de las nociones de distintas épocas que no aceptan convivir con otras concepciones de mundo, por eso la bruja es estigmatizada como el ser extraño.

Esto sirve para definir una característica del género fantástico explicada por Campra, que en sus categorías expone de manera más específica cómo los relatos, que cumplen con estos elementos, se ven determinados por el efecto que esta sensación de desconcierto produce en el lector. Algo que pasa con las brujas de Paula y Delia, provocan la sensación de extrañeza, tanto para el resto de personajes, como para el lector, porque poseen una característica extraña que desconcierta, al oponerse a la realidad cotidiana con la que están siendo contrastadas:

Desde este punto de vista, el problema se plantea como consecuencias de la reducción de nuestro concepto de realidad a la realidad percibida. Se trata, pues, de una parcialidad recortada por las posibilidades de los sentidos humanos. [...] En la

literatura fantástica, en cambio, el desfasaje actúa en otro nivel: todo lo que sucede puede referirse al campo de la experiencia sensorial, de la vivencia del sujeto, y todo lo que sucede es verdad, aunque se trate de verdades discrepantes. Esa discrepancia crea el espacio de duda [...] (Campra, 2008: 86-87)

Este espacio de duda se utilizará para desarrollar la imagen de la mujer sobrenatural que es la bruja, todo regido por la experiencia sensorial, que influye en cómo interpretan los personajes su entorno. Es cuando se amplían las posibilidades de la realidad que conocemos, que lo extraño se opone a lo cotidiano, tambaleando las fronteras de lo posible e irreal; pero esta falla de la normalidad, que confunde, se busca suprimir para que no modifique la realidad aparente a la que se está acostumbrado, porque el mundo posible es demasiado cercano a nuestra realidad tangible. Esto desemboca en que el relato se vea determinado por el intento de exterminar el elemento extraño, que por su efecto provoca los componentes esperados del relato fantástico que se abordarán más adelante, y determina al ser sobrenatural como el detonante de ese conflicto, por la sensación de extrañeza que produce.

2.1.1 Lo extraño en los personajes de las brujas

Al hablar del género fantástico se recurre a Todorov y a su texto *Introducción a la literatura fantástica* (1981), donde no solo realiza un recorrido por los distintos autores que han hablado acerca de lo fantástico, sino que establece una teoría de la literatura fantástica a partir de los puntos que elige de diversos autores, para entrar en diálogo con su propia propuesta. Sin embargo, la teoría de Todorov sigue siendo tentativa, establece temas de lo fantástico que el propio autor es consciente que no engloban todos los textos que pueden contener el elemento fantástico. Hay diversos textos que pertenecen a lo fantástico, aunque no traten los temas que él propone de manera general, y que también podrían aplicarse a otras tipologías genéricas, como aquellas que tratan lo extraño o lo maravilloso.

Pese a que la teoría de Todorov muchas veces ayuda a definir lo fantástico de un texto, es la parte de los elementos formales del relato establecida por Rosalba Campra en su texto *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), la que se puede utilizar de manera más específica al momento de clasificar una narración en esta tipología. Se hace uso principalmente de Campra debido a que su teoría se enfoca en el efecto que produce el

texto, la cual engloba de manera más amplia los relatos que, pese a no tener los temas esperados, se insertan en lo fantástico por sus características sintácticas.

Todorov establece lo fantástico, a partir de la agrupación de los temas en aquellos del yo y del tú; Campra va un paso más allá, pues ella aborda el género fantástico no solo con temas que son aplicables a otros géneros, sino a partir de sus características específicas en el desarrollo del relato. El encuentro con lo fantástico, es algo que Rosalba Campra matiza por medio de las categorías sustantivas consistentes en las relaciones yo-otro, aquí-allá, antes- después; y las categorías predicativas que se centran en la ambivalencia de lo concreto-abstracto, el objeto animado-inanimado y finalmente lo humano-inhumano, que en el caso de las brujas de los textos de Cortázar se puede clasificar como relato fantástico, a partir de las teorías tanto de Todorov como de Campra. Las brujas de por sí son personajes que surgen de los temas de lo fantástico que establece Todorov: “en tanto que la mayoría de los autores clasificaba los temas bajo rubros tales como: vampiro, diablo, brujas, etc.” (Todorov, 1981: 110). A partir de esto, las brujas surgen en los temas del yo como lo sobrenatural tradicional que se relaciona con lo moderno, mientras que en los temas del tú, se desarrollan en el deseo sexual del diablo y la libido como parte de un inconsciente colectivo que convive con el inconsciente individual del otro.

Aunado a esto, se destaca que los relatos “Bruja” y “Circe” se insertan en lo fantástico también por el elemento de extrañeza, que los seres fantásticos de las brujas producen al relacionarse con su entorno. Ambos cuentos con una característica de lo extraño, que es el miedo que produce lo sobrenatural, su característica recae en la vacilación que este elemento provoca en el lector del texto, expuesto en la teoría de Bessiére:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas. (Bessiére, 2001: 85)

Algo que es relativo a lo considerado real y anormal en una sociedad, y que cumple con la categoría sustantiva de Campra, quien habla acerca de la relación entre el yo y el otro, como el enfrentamiento constante que tienen las brujas como seres sobrenaturales al

relacionarse con el resto de la sociedad considerada normal, y que a su vez, entra dentro de la categoría predicativa que relaciona lo humano con lo inhumano.

Cuando se habla de lo extraño como concepto, se hace referencia al género que se define como tal, si al finalizar el relato los fenómenos descritos en este, presentan una explicación que deja intactas las leyes de la realidad. Este se relaciona con lo fantástico en una clasificación de un subgénero que establece Todorov que es lo fantástico-extraño, que se representa como algo sobrenatural explicado. El término también puede ser usado al hablar del efecto que produce el relato fantástico, que puede desarrollarse debido a que lo fantástico siempre va ligado a algo extraño que provoca una vacilación en la realidad del lector, donde la resolución resulta ambigua.

Al abordar la ambigüedad de lo extraño tanto en “Bruja” como en “Circe” que se clasifican en lo fantástico, se entiende que los acontecimientos ya tendrán ciertos elementos. Lo extraño se introduce en el género como eso que provoca vacilación en el lector, debido a que se encuentra en un mundo que parece calca de lo real donde el elemento que causa confusión son Paula y Delia; las cuales resultan ambiguas debido a que podría explicarse que su extrañeza surge del hecho de que son brujas, algo que solo se sugiere con Delia. Sin embargo, el efecto de extrañeza recae en el desarrollo de los personajes, que se ven determinados a partir de su condición, porque parece ser que lo extraño de su relato, más que por lo maravilloso del poder de la bruja, se efectúa por su forma de relacionarse en sociedad, que es lo que genera la duda de si de verdad son rechazadas por su naturaleza de brujas o sencillamente por una personalidad que se contrapone a los ideales sociales.

Este concepto de lo extraño, es algo que determina cómo se desarrolla la narración de estos cuentos. Los cuales parten de dos personajes femeninos que incomodan por su característica sobrenatural, pero también, por sus peculiaridades como entes sociales. Parece que a su sociedad, le molesta más el éxito y la independencia, en el caso de Paula, y las extrañas circunstancias que rodean las relaciones de Delia —que nunca se llegan a desvelar más que por habladurías—, que su característica de brujas como tal, porque esa sociedad nunca se entera en realidad de que son brujas. La transgresión recae en la alegoría de su poder mágico, que incluso con Delia solo es sugerido, lo sobrenatural se difumina en su extrañeza con un actuar por parte de los personajes que ya de por sí es inusual para el

entorno que los rodea y que es lo que va matizando la ambivalencia en el relato fantástico; ya que las brujas causan extrañeza tanto por su magia como por su forma de actuar en el orden social, donde esto último parece incluso más importante para darles su característica de anormales, que la propia naturaleza sobrenatural de la bruja, porque ambos personajes están a su vez ligados a un fuerte carácter asocial. Esto se explica mejor abordando la teoría de Campra:

Hay cuentos en los que no aparecen fantasmas, o en los que las secuencias presentan un desarrollo completo y, sin embargo, no dudamos en catalogarlos como <<fantásticos>>. Esta clasificación se apoya en una forma del silencio que podemos situar en el plano de la causalidad. La cadena causal es —en la concepción occidental por lo menos— la garantía del orden y de la existencia del mundo. (Campra, 2008:118)

Con esta afirmación puede sostenerse que la relevancia de lo fantástico en los cuentos no recae en el poder sobrenatural y maravilloso de las brujas, sino en la forma en que sus acciones como individuos sociales tienen la capacidad de alterar y desestabilizar el orden normal del mundo.

La cosa con las brujas, es que en efecto son un elemento extraño que rompe con el orden del mundo en el que sus personajes se ven situados. Por ende, esto es causa de que en el relato se vea un rechazo por este elemento sobrenatural, que determina cómo se va a desarrollar en la narración lo que ya se estableció como una amenaza para su entorno.

Pareciera que la magia es un pretexto para aludir a personajes anormales, a quienes el contexto social no rechaza por su magia sino por su diferencia. En el caso de Paula se supone que vende su cuerpo para costear los lujos que posee, debido a que es una mujer independiente económicamente, ya que no cumple con el rol de buscar un marido que la mantenga. Delia, por su parte, es una mujer que genera atracción en diversos pretendientes a los que parece manipular para cumplir sus caprichos, sin embargo, tiene esa condición de ser rechazada por las desgracias que han ocurrido a su alrededor, con una característica algo criminal, pues sus interacciones siempre desembocan en la muerte de sus novios. Algo que se sugiere en el relato con un efecto fatal: “Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se la dejaba” (Cortázar, 2016: 94). Muertes que, como los poderes de Delia, están rodeadas de cierta ambigüedad. Este velo de misterio se da justo por el desconocimiento

que se tiene de su verdadera identidad, ya que son acontecimientos únicamente sugeridos por lo que dicen las malas lenguas de estos personajes.

Es aquí donde se alude también a lo neofantástico, pues hay un desdoblamiento de lo perverso en el *Otro* que son las brujas, que como tal no hacen más que remitir a cosas que son consideradas malas, como la lujuria o la avaricia en ellas proyectadas. Como expone Roas:

[...] lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo. (Roas, 2001: 37)

Se postula entonces que lo anormal, no es más que una forma en la que el contraste entre lo normal y lo sobrenatural permite que se revele de manera más contundente que esa anormalidad que se destaca, es algo presente en nuestra realidad que se suele obviar.

Porque lo malo de estos personajes más allá de la extrañeza que causan sus poderes, recae en el rompimiento que representan para lo esperado de ellas en su sociedad como mujeres. Lo cual no cumplen; no solo por su característica sobrenatural, sino también porque esta implica un actuar distinto al esperado, más independencia en el caso de Paula, y poderes de atracción, por parte de Delia. Lo importante en estos personajes no es realmente su representación como individuos, parte de su caracterización recae en cómo las percibe el resto de su entorno, pues esto define las circunstancias en que se desarrollará el relato, ya que a pesar de su marginalidad siguen formando parte de un mecanismo social, en cuyas normas está el controlar aquello que es considerado como transgresor de la norma.

2.1.2 El territorio de la ficción en el desarrollo de Paula y Delia

Campra establece sus territorios de la ficción a partir de un imaginario donde la realidad es inestable. Esto no solo se desarrolla en los contenidos, sino también en el modo de representación del mundo que se hace en el relato, que pese a sus similitudes, resulta ambiguo en aspectos fundamentales. Así lo expone la autora: “Es por esto que la superposición o entrecruzamiento de los órdenes representa una transgresión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector este escándalo

racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia” (Campra, 2008: 27). Esta característica no decrece en el caso de los personajes que son el centro del relato.

Realmente el entorno percibe que hay algo extraño en los personajes, y no es porque presientan que son brujas, sino porque esto conlleva un relacionarse distinto. El *otro* no se considera como tal por su característica fantástica, o en este caso mágica, como lo representan las brujas, sino por esa convivencia incompetente con el resto donde no se cumple con los moldes sociales esperados. La característica de lo fantástico que aparenta recaer en lo extraño, resulta configurarse en la transgresión a las concepciones que son definidas como propias de la realidad de lo humano.

Por ello, se propone lo fantástico como una isotopía de la transgresión que no tiene realidad. En el relato fantástico hay un encuentro entre lo fantástico y lo realista que en su choque crea interrogaciones, debido a que no se sabe en qué nivel actúa la descripción. Es lo real representado que no coincide con la experiencia real del lector. Campra lo describe de manera más específica: “En este sentido, pues, la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción” (Campra, 2001: 161). Con esto se puede considerar a las brujas como *otredad* no por ser sobrenaturales, lo son por su actuación a lo largo del relato fantástico.

Como se ha visto, las brujas al final no son más que un reflejo del temor social por aquellos que infringen la norma. Son concepciones creadas a partir de habladurías de quienes se ven incomodados por la anormalidad, lo sobrenatural es un elemento anexo a las posibilidades de magia del relato fantástico; pero la transgresión de las nombradas brujas, recae en la libertad que manifiestan al no cumplir con los lineamientos sociales esperados del personaje femenino. Tema abordado en el discurso de Jackson:

La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura. Como «arte» de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o reescrita en términos más trascendentales que transgresores. Su amenazador no-hacer, o disolución, de las estructuras dominantes ha sido rehecho y recubierto por la alegoría moral y la ficción mágica. (Jackson, 2001: 143)

Porque en el centro literario se trata de plasmar la realidad lo más fielmente posible a la razón, mientras lo fantástico aborda personajes marginales como lo son las brujas. Este tema es considerado intrascendente por sus alegorías irracionales, consideradas amenazantes a las estructuras establecidas, percepción que se extiende a la obra y género en que estos seres son representados.

Culturalmente, la figura de las brujas como tal no se vuelve una transgresión de lo natural, sino de lo impuesto para el rol de la mujer en sociedad. Porque la mitología se vuelve una proyección de cómo se dirigen las sociedades humanas, que reprimen a la minoría que actúa diferente o que se contrapone a lo impuesto de manera cultural. Algo que se explora en profundidad a partir de sus representaciones históricas en el texto de Federici:

La caza de brujas fue también instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. Esto quiere decir que los cazadores de brujas estaban menos interesados en el castigo de cualquier transgresión específica, que en la eliminación de formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que pasar a ser vistas como abominables ante los ojos de la población. (Federici, 2010: 233)

El problema de las brujas es que se rebelan ante esa opresión y control establecido del cuerpo femenino. Se marcan como seres marginales porque sus comportamientos transgreden un orden económico, cuya estructura se fundamenta en someter a la figura femenina, considerando brujas a aquellas que lo desafían.

Dicho esto, se matiza que los personajes de Paula y Delia parecen definirse a partir de la mirada de su contexto sociocultural. Paula, al ser consciente de sus poderes, teme ser cazada por lo extraños que estos resultan, debido a que sabe de las cazas de brujas de la Edad Media. En el caso de Delia esto es aún más evidente, debido a que en el relato nunca se concreta realmente su naturaleza sobrenatural, se habla de lo extraña que es su forma de ser y algunos elementos que destacan a los ojos del resto, como el hecho de que los animales parecen sucumbir a su influencia. Sin embargo, Delia solo sugiere una naturaleza mágica en la relación que se hace de ella con la diosa Circe en el título, pero su extrañeza se ve rodeada del halo de misterio que se forma a partir de la percepción que los demás han creado de ella. Esta ambigüedad da lugar a dos lecturas: que Delia en efecto posee un poder sobrenatural, o que solo es extraña por lo inusual de su ser para un entorno, y por las

tragedias que ha vivido con las muertes de sus pretendientes, lo que ha creado un mito en torno a ella y a su constante asociación con el deceso de otros. Algo que se interpreta desde la perspectiva del narrador del relato: “-Es inútil, está viejo y enfermo. Mañana se va a morir. A él le sonó el anuncio como un retorno a lo peor, a la Delia atormentada del luto y los primeros tiempos” (Cortázar, 2016: 87). Debido a que se percibe el texto desde los juicios que hace Mario quien, aunque no quiera, está influenciado por lo que le ha contado su entorno de Delia; dejando de lado que ciertas actitudes de la muchacha pueden venir sencillamente de su naturaleza peculiar; el juicio de Mario ya está determinado de algún modo por su entorno incluso antes de llegar al final del relato.

De ahí que la transgresión de lo fantástico en este caso, se enfoque en una percepción distorsionada de lo real. Lo cual se da en la perspectiva individual en un cuento y en la colectiva en el otro; en un margen que da pie a la duda generada por la ambigüedad. En el caso de Paula: “Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona es siempre sospechosa porque nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado (Campra, 2008: 92). Mientras que con Delia, la fragmentación de la focalización se limita a lo que es capaz de percibir el narrador a partir de su entorno, con anuncios vacíos y distorsiones, debido a que el relato se forma desde un recuerdo difuso: “En otros esquemas más elaborados, la duda surge debido a la multiplicidad de voces narrantes que superponen su testimonio” (Campra, 2008: 93), que, pese a dar parte de la historia, no puede abarcar en su totalidad todos los detalles, porque hay partes que desconoce y que se quedan como sugerencias que el lector interpreta.

Es así como se establecen los territorios de la ficción en estos dos cuentos, desde perspectivas distintas que desarrollan a los personajes considerados anormales, a partir de la interioridad de uno de ellos en el caso de “Bruja”, y con la percepción general de los demás en el caso de “Circe”. Lo que da un panorama general que al contrastarse deja de manifiesto que, quien es establecido como el *otro* se margina al saberse diferente y a la vez es la sociedad la que lo repudia, determinando hasta cierto punto una forma de dirigirse en el relato, que es considerada la esperada y la que deben seguir aquellos que no se rigen por el actuar cotidiano.

2.1.3 Derivación del género: lo neofantástico y lo neogótico en los cuentos

De ahí que la poética de Cortázar se clasifique en el género fantástico. Sin embargo, esta se desarrolla y determina de manera más amplia, con matices que despliegan el subgénero, en concepciones como lo neofantástico y lo neogótico. Que se verá representado en el desarrollo y elementos que componen los relatos, con características que determinan no solo la ambientación de los cuentos sino los procedimientos narrativos que construirán el género en torno al relato.

En principio se habla de una posmodernidad literaria, en la cual, los textos de Cortázar se desarrollan en el concepto de neofantástico, esto debido a que a partir de la Primera Guerra Mundial, se establece un nuevo tratamiento en la forma de contar historias. Hay una reflexión sobre el lenguaje y las formas discursivas, así como una recurrente confrontación de la idea del tiempo y el espacio. Características que describe Estrada: “Asimismo la voz narrativa funge como requisito para la eficacia del texto cuya función es situar al lector en el plano interno de la historia, el “yo” provoca la simpatía del receptor de la obra logrando identificarse con él” (Estrada, 2013: 29). Algo que es fundamental en los narradores de ambos cuentos, debido a que las focalizaciones repercuten en la forma en que se transmite y desarrolla el relato.

En la construcción de lo fantástico de Cortázar, se presenta el concepto de una narración paradójica, ya que retomando a Alazraki se habla de un relato influido por el contexto, en este caso de la posguerra, que se forma de distintas características que lo vuelven un híbrido:

Podemos decir que es un género posmoderno porque busca reinventar la realidad a través de un lenguaje nuevo: las metáforas que le permitirán describir ese nuevo orden. Sin olvidar el entorno que imperaba en la posguerra, lo absurdo de la vida, la inestabilidad y la fragmentación de la identidad hacen del hombre posmoderno el único objeto fantástico del siglo XX. (Estrada, 2013: 63)

En este caso es la bruja y su naturaleza de mujer la que se enfrenta a un ambiente posmoderno en el que debe romper los absolutos tradicionales, aunque es evidente que esto implica la inestabilidad mencionada.

Algo que puede identificarse en los personajes, cuyo sentido y caracterización como brujas, resulta más metafórico que realmente relevante por su condición mágica. Ya que, el desdoblamiento de los personajes y su representación como seres sobrenaturales, no es más

que una reproducción de una versión del mundo real, escondida tras una máscara de lo sobrenatural, que no es más que la exhibición de algo que siempre estuvo ahí, pero no se quería ver.

Como ya se ha propuesto, sobre todo con Delia, su naturaleza sobrenatural es solo una sugerencia, pero la importancia del relato recae en cómo se desarrolla a partir de su condición extraña como personaje. Algo también presente en “Bruja”, donde a pesar de que Paula sí manifiesta de manera evidente un poder sobrenatural, es un elemento que forma parte de un trasfondo más profundo en el relato, cuyo sentido fundamental desarrolla una sociedad de apariencias donde se va encasillando a los individuos a partir de criticar actos aislados de estos, lo cual condena de manera inevitable su interacción con el resto.

Los textos de Cortázar tienen elementos fantásticos, pero el propio autor era consciente de que el género de «lo fantástico tradicional» del siglo XIX que se le otorgaba a su poética, no contenía todas las concepciones que venían con las nuevas cosmovisiones del siglo XX; era una clasificación que se le atribuía a falta de un término más específico que englobara las características más sobresalientes de sus cuentos. Porque era una innovación al género fantástico, desarrollado a partir de los acontecimientos posteriores a sus primeras representaciones:

Respondían a una visión de la realidad inédita todavía, una realidad «maravillosa», como la llama Cortázar, para explicar: «Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones». (Alazraki, 2001: 275)

Lo que hacen las brujas de Cortázar, y también la representación de todos los personajes que las rodean, no es más que explorar los diferentes aspectos de la naturaleza humana y sus rostros culturales, cuya interacción con aquellos seres más auténticos como son las brujas, producen un sentido de aberración, ante la tergiversación que se opone a la realidad prefabricada en la que viven los demás. Era lo trascendente enfrentado a lo cotidiano, realidad que resultaba incluso más nítida al ponerle esos elementos maravillosos, que permiten darse cuenta de la fuerza de lo mundano que siempre había estado ahí disimulado y oculto, con lo fantástico como medio de representar la apariencia de lo real y sobre todo de lo humano.

Así se crea lo que se determina como imágenes o parábolas literarias, que más que inventar una nueva realidad, están representando la nuestra desde una segunda perspectiva. Se transgreden para ello algunas normas de lo real que sirven para abordar la existencia desde una visión más contundente, porque lo que hacen es darle un nuevo tratamiento a lo que por ser cotidiano suele pasar inadvertido. El abordarlo desde otra perspectiva, hace que se le dé un nuevo énfasis a eso que siempre estuvo ahí, haciendo que se le preste atención desde la problematización de estos elementos en el entorno. Lo cual menciona Alazraki:

A esas imágenes de la otredad alude Cortázar en su definición de lo fantástico: «Para mí lo fantástico» —explica— «es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir». No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX, sino esfuerzos orientados a intuirlo y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantásticos» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. (Alazraki, 2001: 276)

Pues sus otros son neofantásticos debido a que su carácter sobrenatural no tiene una intención exclusiva de horror en el lector, sino un intento de evidenciar cómo reacciona el entorno ante Otro. Quien, aunque es distinto y destaca por ello, resulta ser una faceta más contenida de la naturaleza humana.

Algo que en este caso se identifica en las brujas, tanto por la forma en que son tratadas, como diferentes, las mujeres que no cumplen con ciertos roles sociales, como en general aquellos individuos considerados anormales. Por incumplir la normativa de lo que se ha establecido que debe ser lo obligado en una sociedad, para no ser excluido por los demás al existir algo reprobable en el actuar. Y es ahí donde se utiliza un elemento fantástico que llama la atención y destaca algo que formaba parte de la realidad, algo en lo que no se suele reparar, pero que puede repensarse si se analiza.

Esto se ve en la nueva representación que se les da a estos relatos de brujas. No se habla simplemente de Paula como una mujer que está mal vista por tener dinero y ser independiente, se le da un giro perteneciente a lo maravilloso, que justifica eso con un poder sobrenatural. Pero también queda inserta la crítica de que aquellas mujeres que

tengan esas características, independientemente de la forma en la que lo hayan obtenido, serán señaladas y rechazadas por la forma en la que se dirige la sociedad. Como ocurre con los pretendientes de Paula tras su muerte: “Es entonces que los amigos de Paula deben luchar contra el desatado rencor de todo un pueblo cristiano. [...] Lo que se elige en este mundo ha de mantenerse en el otro. Y son pocos, apenas cinco hombres silenciosos, los que acuden por la noche a la residencia para velar el cadáver de la amiga” (Cortázar, 2006: 71). Se condena no solo al que es diferente, sino al que convive con este, desafiando el margen al que se le ha condenado.

Lo mismo ocurre con Delia, la cual podría considerarse en la realidad, como una mujer cuya vida ha sido trágica y que ha perdido a dos novios que fallecieron, con una actitud algo excéntrica pero que no implica realmente que ella tenga culpa, lo maravilloso solo se entiende a partir de sugerencias. Es concebida como *femme fatale* para Mario, cuando en realidad su personalidad está formada a partir de retazos de lo que los demás han visto e interpretado de ella, como la propia insinuación que se le da al lector acerca de su característica sobrenatural. Y es con este sentido difuso de los personajes y su relato que la ambigüedad de lo fantástico entra con más fuerza a criticar el orden social con el cual se dirige la época de la posmodernidad.

Es entonces que se proponen estas características desde una nueva perspectiva que se aplica de manera más específica a los elementos de los cuentos de Cortázar. Lo neogótico que se desarrolla con la evolución del género fantástico en su relación con la concepción de una realidad establecida. Algo que en el texto literario, funge como una extensión de la realidad, que al demostrar fisuras en la misma, genera un terror que inquieta porque se mantiene oculto en nuestra cotidianidad. Esto lo expresa Spyridon:

En todo caso, en lo neogótico cortazariano ya no deambulan las criaturas infernales de las desatadas imaginaciones decimonónicas, pero sí las sombras internas y externas, malignas y tenebrosas que se arrastran por nuestro mundo hipertecnista que, aun así, sigue siendo incapaz de sosegar a base de las incompletas respuestas racionalistas sobre las eternas preguntas ante lo desconocido. (Spyridon, 2016: 332)

Porque esta representación en el género es una forma de ver cómo percibe el otro una experiencia de la realidad que cada quien configura de un modo distinto.

La intencionalidad de lo fantástico ha cambiado, debido a que la modernidad racional resulta de por sí insólita en sus elementos. Mientras que de lo extraño surge la

literatura gótica de terror. Hay un punto de encuentro temático en estos textos, lo cual causa dificultad para clasificarlos en un género, debido a que ambos comparten algunos de sus elementos y características, en una relación con el lector que tiene el propósito final de desembocar en su desconcierto o temor.

Hay nuevas concepciones para clasificar los textos, específicamente establecidas en la poética de Cortázar que siempre estuvo influido por el gótico; llegando a ser incluso traductor de Edgar Allan Poe. Lo gótico surge de lo extraño, de un género cuyo terror se resuelve al final del relato de ficción:

La literatura gótica pues se obsesiona con edificios viejos, tenebrosos y claustrofóbicos, signos de la decadencia humana. Le atraen los espacios degenerativos y en plena descomposición. En su evolución se puede utilizar como cronotopo cualquier espacio cerrado como conventos, cárceles, manicomios, los lugares subterráneos de las urbes o incluso la mente humana. La funcionalidad de los espacios cerrados corresponde a nuestro inconsciente y opera de tal modo en nuestra cultura postfreudiana a fin de que reconozcamos en su estructura las criptas de nuestros deseos reprimidos, así como las de nuestras neurosis. (Spyridon, 2016: 337)

Debido a que estos seres sobrenaturales no son más que alegorías que representan de manera simbólica ciertos componentes de la realidad a la que se alude, que tratan de exponer cierta represión de aspectos de la naturaleza humana. Es así como se inserta lo neogótico en la literatura cortazariana, con hechos inquietantes que encajan en nuestra cotidianidad y no hacen más que representar algo más de esta que se sitúa en lo insólito.

Aquí entra parte de la literatura gótica que a su vez se veía reflejada en “Bruja” y “Circe”, ya que estos personajes se retoman de arquetipos que el autor rescata de la mitología e inserta en su realidad cotidiana, desde esas mujeres sobrenaturales a las cuales alude para destacar algo más; una representación simbólica de la condición de la mujer en sociedad. Algo estudiado por Spyridon: “Se trata de encarnaciones de los poderes demoníacos atribuidos a Cortázar a un cierto tipo de feminidad. El escritor se apropia de la imagen de la mujer maligna referida a modelos mitológicos y freudianos de sexualidad, neurosis y frustración” (Spyridon, 2016: 344). Estos comparten elementos tanto de lo fantástico como de lo gótico, de lo cual surge la concepción de lo neogótico que se establece mejor con los elementos que componen la poética de Cortázar, porque define una

concepción de lo fantástico y su relación con lo gótico y extraño, en la cual se puede insertar el desarrollo de estos cuentos.

En el Río de la Plata hay una amplia reverberación del género fantástico. El propio Cortázar reflexiona en torno a este fenómeno que se desarrolla de manera extendida en Argentina, en su texto “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”; pareciera que el género fantástico es una marca identitaria de la literatura de su país, como este expone: “la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo específicamente <<gótico>> es con frecuencia perceptible” (Cortázar, 1975: 145). Debido a que la realidad argentina es expresada en gran parte desde esta mirada que se inserta en lo cotidiano, abordado desde su desdoblamiento en lo fantástico.

Lo gótico entra ahí como un elemento de la literatura cortazariana, como parte de la cosmovisión argentina que se ve reflejada en el autor desde los referentes que le influyeron en su infancia, hasta los elementos que permeaban la realidad cultural en la que estaba situado. Porque para él lo gótico forma parte de la propia realidad desde la infancia, por la cosmovisión del mundo del entorno en el que se encontraba. Lo cual justifica recurriendo a su experiencia de vida: “Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida [...]” (Cortázar, 1975: 146). Lo fantástico en Cortázar no es más que una extensión en la literatura de una realidad gótica fuertemente arraigada a sus experiencias y formas de entender el mundo.

Esta implicación de los elementos góticos en la literatura fantástica, dio pie a una escritura en la que algunas características del género gótico y el fantástico se entremezclaron para abordar una otredad. Lo gótico se manifestaba, más que por una escenografía que previene el extrañamiento que conllevaba al horror, en lo fantástico, donde el misterio se desarrolla en su nivel más exigente de asimilación y escritura. Con ello, el concepto de neofantástico se atribuye mejor a estos cuentos cortazarianos; por los elementos que no siguen las formas básicas de lo gótico y lo fantástico, más que en lo que transmite el texto, desde una perspectiva centrada en lo real, en la que el uso del lenguaje y

las formas literarias juegan un papel fundamental en la asimilación que se tiene de estos textos por parte del lector.

La intencionalidad de lo fantástico, ha cambiado de lo maravilloso a un sentido encaminado a lo gótico, perspectiva desde la cual pueden abordarse los cuentos de Cortázar, que establece con esto el concepto de neofantástico. Con este panorama, analizar el cuento de “Bruja” conlleva acercarse no solo al horror gótico del monstruo representado en la bruja medieval, sino ver cómo el texto sitúa y realiza a través del lenguaje la construcción de un nuevo ser monstruoso, el cual se desarrolla en un mundo moderno donde el ser diferente es conjurado, porque la otredad genera miedo al resto. Algo retomado de los monstruos góticos clásicos, pero en este caso en un contexto más cercano a la realidad argentina de otra época, en la que estos seres extraños más que ser cazados son marginados.

A la vez, en “Circe” se da toda una ambientación que sugiere la presencia de una bruja que incluso se relaciona con la mitología de la deidad que le da nombre al relato. Los temas son a su vez más cercanos al contexto, debido a que las supersticiones ya no son tan fuertes como antaño, hay un énfasis en el comportamiento del entorno ante estos seres transgresores de las normas establecidas, de lo que es correcto en el imaginario colectivo. Lo gótico termina por ser como el propio Cortázar lo propone, una extensión de esa niñez en la que se cree en cosas desde una perspectiva que acumulaba terrores maravillosos insertados en lo fantástico, que están ligadas de manera intrínseca a ciertas creencias fuertemente arraigadas y proyectadas en el imaginario social, y que al no tener una cercanía con lo maravilloso, ya no pueden justificar las reacciones de la gente ante el hecho de un personaje que materializa objetos de la nada, algo que en Paula se desarrolla con algo más tangible al contexto actual, que son las habladurías de que tiene amantes que justifican su acomodada vida.

Estos temas encuentran una nueva forma de abrirse a la realidad social entrando de lleno a esta; con cuentos cuya composición renueva el desarrollo del género fantástico que ya no se ajusta como concepto a las nuevas creaciones que se insertan en el mismo. Hecho, cuyos motivos, esclarece Spyridon: “La epifanía de un mundo inquietante en la realidad establecida ha sido la temática cardinal de una ilustre estirpe de autores que desde la era decimonónica hasta la actualidad han sido inscritos bajo el membrete tan amplio como

abstracto de la literatura fantástica” (Spyridon, 2016: 332). Que en el caso de la poética de Cortázar, se puede desarrollar de manera más específica con el término de literatura Neogótica, centrada a renovar las formas de lo gótico con algunos elementos de la literatura fantástica del Río de la Plata. La cual alude mejor al tratamiento de los textos que ha hecho en su obra este escritor que se fundamenta en lo gótico, llevando un paso más allá de lo clásico a una representación más cercana a una Modernidad, en la cual, se implica la necesidad de verse representada en lo fantástico con las formas góticas que Cortázar encontraba en su modo de abordar una perspectiva particular de la realidad.

2.2 Las brujas de Cortázar como seres abyectos y su interacción con el resto de personajes

La abyección es un concepto complejo, cuyas aristas y acepciones recubren la imagen femenina y las ideas, sobre todo negativas, que se tienen de esta. Al ser la bruja un sujeto fuertemente ligado a la feminidad, termina englobando la esencia de lo abyecto, pues estos seres poseen los elementos considerados perversos en lo femenino, por las nociones de lo que se ha fijado como correcto en la normativa social. Así se da forma a las brujas como fatales, por sus cualidades transgresoras que se busca reprimir debido a las representa como monstruos sociales perversos, que, en realidad, reflejan construcciones sociales; sobre todo en el relato fantástico, en el que se demuestra la fatalidad que conlleva ir en contra del sistema, porque quienes se ven envueltos en relaciones con estos seres condenados, son irremediabilmente arrastrados también a un destino funesto.

2.1.4 Seres extraños en nuestra realidad, los caminos de lo fantástico

Es así como lo fantástico, género tan característico de la zona del Río de la Plata, es retomado por Cortázar para darle una estructura particular muy propia, gracias a los referentes góticos que lo formaron. Lo fantástico neogótico rescatado y reinterpretado de las corrientes europeas, se ajusta ahora a las concepciones existentes en la realidad latinoamericana, así como sus elementos y la forma de desarrollarlos en las narraciones.

Derivan de esto los dos relatos que llevan la figura de la bruja a una nueva perspectiva, en un encuentro entre su concepción original y su reinterpretación en otro contexto sociocultural, el cual se ha visto influido por esas figuras algo alejadas de su

cotidianidad. No es la bruja de la Edad Media o la mitología griega, pero la esencia del arquetipo y el efecto que produce en su entorno es el mismo. Son una representación del rechazo a la mujer libre e independiente; los tiempos y las circunstancias de la narración han cambiado, pero se mantiene la esencia del efecto ambivalente que producen las brujas: tanto de atracción mística como de rechazo por la oscuridad, que representa lo desconocido y sus prácticas.

Las brujas funcionan dentro del relato como ese ser sobrenatural que existe para trastornar el orden de lo real, pero también romper o alterar la normalidad. Seres extraños que lo son no por su poder, sino por su característica de monstruos. Bradford así lo expone:

[...] en ello subyace la transgresión, lo que escapa a lo normal, lo que desordena el orden establecido. Su presencia visibiliza un exceso, una no pertenencia, por eso delimita lo que es admisible desde un punto de vista biológico, físico, ético, moral. En consecuencia, de lo monstruoso deviene el miedo, el terror frente a lo que excede los límites. Ahora bien, tales límites son trazados por cada sociedad de acuerdo con los marcos de referencia históricos, políticos, epistemológicos, científicos y éticos desde los que pone sentido al mundo. De allí que la categoría de “lo normal” se modifique con cada época y lugar [...] Lo monstruoso, en este sentido, se relaciona con lo fantástico, pues se trata aquí también de eventos que bordean el borroso límite de lo posible y suscitan el miedo, el horror. (Bradford, 2014: 70)

Porque la representación de la bruja en el relato fantástico, está trastocando el concepto de normalidad a partir de las características del contexto en el que se está moviendo. Por eso, aunque poseen ciertos elementos de las brujas antiguas, el papel de Paula y Delia es el de transgredir los límites de su momento social, donde lo fundamental no es su particularidad sobrenatural sino su forma distinta de actuar como mujeres que se suponen en edad casadera.

El definir al monstruo es una actitud meramente social, es la forma en que se presenta una comunidad frente a la perspectiva de un individuo que transgrede los conceptos que se han establecido como aceptables en esta. De ahí que lo fantástico proponga en la bruja, una forma de reinterpretar a aquellos individuos que se contraponen a las convenciones del entorno con el que están vinculados.

Lo fantástico se encuentra estrechamente ligado a lo monstruoso, debido a que son conceptos de lo literario que surgen a partir de lo aceptable y verdadero. Las brujas son seres extraños para nuestra realidad, que cuando entran en relación con esta demuestran de manera contundente las características de su funcionamiento. El monstruo sirve como un

ente antinatural que destaca por ello, y al confrontarlo con el ser humano deja ver con su contraste la verdadera naturaleza de la que el otro carece. En este sentido Santiesteban especifica:

El monstruo sería, según la teoría tomista, un ser contingente. De hecho todos los seres, excepto Dios, son contingentes, pueden ser sin existir, no son necesarios ya que su esencia no determina su existencia. La existencia se entendería como actualidad de ser, y el ser puede dejar de existir, es decir, de ser actual (se puede o no existir ya que no se es necesario). Según esta teoría, Dios es, sin embargo, necesario. El monstruo sería el ser contingente por excelencia. En ocasiones su existencia determinada y perfectamente clasificada se muestra poco clara [...]. (Santiesteban, 2000: 97)

Como ser contingente su sentido recae no en su existencia, sino en la propuesta de lo que representa. Porque la sociedad ha creado un monstruo así, ya que ese ente social está reflejando un temor general.

La imposibilidad de los poderes de la bruja, contrasta con los mecanismos de funcionamiento posibles en la realidad, con la problematización que representa para ellas estar insertas en un entorno social con cuyas estipulaciones chocan o se oponen. La individualidad que difiere del resto, que es original y discrepa de lo usual en el colectivo, es alejada en el mundo real. Lo fantástico no hace más que evidenciar de manera más contundente este fenómeno social en que se rechaza al que es diferente, y mezcla en ello la lógica textual y extratextual con las formas de actuar en la naturaleza humana que es ficcionalizada.

De ahí surgen Delia y Paula dentro de los cuentos de Cortázar, más que como brujas, como representaciones de seres extraños insertos en nuestra realidad, donde lo que destaca no son sus poderes, sino la forma en cómo se desenvuelven en su relación cotidiana con el resto; un encuentro que no resulta del agrado de todos por su característica de inusual. Más que por su efecto maravilloso, la imagen de la mujer sobrenatural de las brujas se desarrolla a partir del impacto que producen en su entorno, lo fantástico les da una característica mágica, que las hace contrastar con la norma que están rompiendo. Pero lo que les permite destacar realmente de lo cotidiano es la característica del ser de la bruja, en la que el personaje se reconoce como individuo, cuyas particularidades incomodan y se oponen a las de los demás. Para lo cual Nandorfy expone:

Jackson sustituye la dicotomía de Todorov entre la realidad cotidiana y lo sobrenatural por la oposición entre la cultura y el inconsciente. Del mismo modo que Todorov restringe lo que denomina realidad al estrecho y simplificado reino de lo racionalmente cognoscible, Jackson simplifica la noción de cultura, al identificarla con el poder de una ideología dominante y represora [...] Para Jackson, la obra literaria es un producto social y también un espejo que refleja nuestros deseos inconscientes, y que, en consecuencia, señala la vía de una cura para los males de la sociedad. (Nandorfy, 2001: 254)

Se trata con dicotomías cuya oposición en distintos ámbitos, como los aspectos sociales, provoca que la ideología dominante trate de reprimir a aquella que se le opone. La bruja es una representación de deseos sociales inconscientes, por lo que es apartada para preservar la cultura y su realidad cotidiana. Esto conlleva a que los caminos de lo fantástico se desarrollen como un constante choque entre lo extraño y lo real. Se coloca a los monstruos, y en este caso a la bruja, como una representación que refleja un inconsciente colectivo, cierto temor a la mujer que posee las características específicas de personajes como Paula y Delia, que no conviven de manera común con la sociedad, sino que se destacan por tener una individualidad diferente que entraña misterio por su desconocimiento.

Retomar la imagen de la bruja, es solo una forma de representar por medio de su arquetipo ese miedo al otro que siempre ha existido. Algo que se acentúa cuando este otro destaca por tener una característica distinta, porque ese ser extraño que se percibe desentona con la realidad, provoca un estado de alerta y de instinto de supervivencia por parte de quienes lo rodean y se sienten amenazados ante lo que desconocen y no entienden. Porque al no poder definir con certeza cómo va a actuar esa figura extraña, se rechaza y margina como una forma primitiva de supervivencia ante lo desconocido, frente a lo que se tiene cierta curiosidad, pero también miedo, por lo que se procede con cautela.

2.2.1 El personaje femenino como ser abyecto desde la teoría de Kristeva

La representación del personaje femenino se está haciendo desde una realidad social que considera abyectas ciertas características de la feminidad. O más bien elementos que se incumplen en lo que es considerado femenino, y que destacan por sus poderes de perversión a partir de una particularidad de abyección, con todo lo que esto conlleva en su multiplicidad de sentidos.

A partir de la teoría de Kristeva se establece el concepto de lo abyecto con múltiples acepciones, que determinan el significado de este como una apariencia particular del

individuo: “Entonces la abyección es una especie de *crisis narcisista*: atestigua lo efímero de ese estado al que se llama, sabe Dios por qué celos reprobatorios, <<narcisismo>>; es más, la abyección confiere al narcisismo (a la cosa o al concepto) su estatuto de <<semblante>>” (Kristeva, 2004:24). Algo que se produce en la bruja con los ritos de impureza que sustituyen y ofenden lo sagrado. Hechos usualmente provocados y vistos por la concepción social de la imagen femenina, que se refleja en la relación y efecto que se tiene ante el encuentro con seres que por sus características son considerados monstruos, por la forma en la que influyen en los otros.

Su impacto en el entorno y en el mismo individuo que proyecta esta característica de la perversión en las brujas, marca la presencia de lo abyecto en estas. Porque presentan un rasgo monstruoso, que genera perversión en la interacción con el resto. Una sensación que tiene múltiples matices y significados, porque lo que para unos puede ser interpretado como un deseo romántico, para otros se trata de una atracción meramente perversa. Señala Kristeva que:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (Kristeva, 2004: 7)

Abyección en la que con sus caracteres se reconocen Paula y Delia. Es evidente por la dualidad que conllevan de un deseo tanto de rechazo como de atracción, que se presenta en la forma en la que las percibe el mundo con el cual interactúan, pero incluso en sí misma en el caso de Paula que se sabe abyecta; y con Mario en el caso de Delia, pues este la ve e interpreta desde distintas facetas de su estar en el mundo.

En los relatos se ve claramente la figura de la bruja, que de por sí es un monstruo transgresor con una dualidad de significados, que contravienen lo esperado de ellas como seres humanos, pero también como feminidad cuyo rol ya se ha establecido en la sociedad. Su rareza se ve marcada por ir en contra de su papel femenino de madre, esposa, hija, que sigue todo aquello que se supone debe hacer como mujer; la rebelión resulta riesgosa al

sistema que termina dándole la característica de monstruo, por ello se margina lo que puede resultar abyecto y que puede ser riesgoso e influir en el resto; porque contraviene a las convenciones sociales. En este sentido, las brujas rompen con normas importantes como la del matrimonio, como expone Foucault: “[...] la regla del matrimonio era en definitiva muy respetada. [...] ¿A qué se debía esto? Sin duda al control eclesiástico, a un control social y hasta cierto punto también judicial, quizás” (Foucault, 2007: 250). Una forma de control que al rechazarse afecta otras estructuras de dominio sociales; ya que todos estos roles que se busca seguir son formas de control, que si no se cumplen llevan a apartar al rebelde. Algo que se espera de las brujas para que haya una normalización en el sistema con el que conviven; como los padres de Delia que le temen, pero que ya no pueden hacer nada para llevarla al camino esperado e instaurar un control sobre su actuar, por lo cual simplemente se apartan.

La imagen de la bruja se inserta a la vez con una característica de deseo que es considerado algo perverso y que debe desaprobarse, pero que siempre mantiene una característica dual de contraste, debido a que, si bien causa miedo, a la vez hay algo cautivador en ello que provoca atracción. Genera rechazo, deseo y otros contrastes en la multiplicidad de significados y caras que pueden representar en su imagen. Respecto a esto Kristeva dice:

Es decir que hay existencias que no se sostienen con un *deseo*, siendo el deseo, deseo de objetos. Esas existencias se fundan en la exclusión. Se distinguen nítidamente de aquellas entendidas como neurosis o psicosis, que articulan la negación y sus modalidades, la *transgresión*, la *degeneración* y la *forclusión*. Su dinámica cuestiona la teoría del inconsciente, pues ésta misma es tributaria de una dialéctica de la negatividad. (Kristeva, 2004: 14)

Delia, por ejemplo, es amada por Mario, mientras que es temida por su familia. Paula es envidiada por la gente, pero resulta atractiva a los hombres que la pretenden. Los personajes se perciben desde características ambivalentes, pero siempre con un tono negativo para la mayoría, de perversión abyecta. De Delia se dice que ha seducido y atraído a Mario con sus malas artes, lo mismo pasa con Paula y los hombres que tras su funeral, terminan sucumbiendo a su poder de atracción en el incendio en el que resurge; algo antinatural en cuyas redes, que se suponen malignas, están inevitablemente atrapados.

La resignificación de la bruja se da al insertar la figura de la mujer en el concepto del monstruo, pero con la imagen femenina que posee los mismos elementos de antaño en la sociedad moderna. Sus problemas son cíclicos y mantienen el rechazo por la mujer con ciertas características distintas. A pesar de que las épocas han cambiado, los conflictos sociales se mantienen; una estrategia de identidad que propone Kristeva, que se enfrenta desde conceptos opuestos como lo son lo puro y lo impuro, cuya distinción lleva a determinar ciertos rasgos presentes en lo considerado transgresor en el género femenino, porque la civilización se sigue manejando por normativas específicas, con un castigo para quienes las rompen. En el caso de la mujer, el ser definida como bruja y todo lo que esto conlleva en su relacionarse con el otro:

Lo fantástico, lo monstruoso, es lo desconocido que se aparece, que fuerza los límites de lo decible, pues lo que se percibe es aquello que no tiene nombre ni explicación. Y en lo desconocido reside el miedo. Ese miedo a lo que no puede pensarse ni nombrarse subyace a lo fantástico y a lo monstruoso. Lo desconocido es lo que no es propio, donde no es posible reconocerse, lo que nos excede, lo que no es, lo que no somos, lo otro. (Bradford, 2014: 73)

Normas que implican un rechazo al que las transgrede, un estigma al que es diferente y contraviene lo que se ha establecido moralmente. Algo que se expone con claridad en el propio cuento: “Las esposas, las hermanas, los profesores de moral lugareña; hay quienes aspiran a que Paula se corrompa en la soledad de su casa, libre y abandonada como su vida” (Cortázar, 2006: 71). Este estigma hace que se cree un monstruo y un mito en torno al individuo que contraviene las normas sociales. Y se establece como monstruo, no porque tenga un poder fantástico en verdad, sino porque viola lo convenido.

Por medio del monstruo se da una forma al individuo diferente, porque la sociedad no es capaz de entender, genera un racismo contra la etnia del anormal por las consecuencias que su existencia puede llegar a tener en el impacto a su entorno: “[...] el racismo contra el anormal, contra los individuos que, portadores de un estado, de un estigma o de un defecto cualquiera, pueden transmitir a sus herederos, de la manera más aleatoria, las consecuencias imprevisibles del mal que llevan consigo o, más bien, de lo no-normal que llevan consigo” (Foucault, 2007: 294). Y el racismo contra Paula y Delia no es por su poder sobrenatural, sino por el estigma que las distingue como seres no-normales.

En este caso, la bruja es un ser perverso, abyecto. La bruja es el monstruo con que se resignifica a la mujer rebelde, esta mujer diferente es un ser que como ya se ha visto en Paula y Delia, se está oponiendo a las normas sociales por el simple hecho de ejercer su libertad individual. Y la reacción del resto ante esta oposición es la represión primaria que se separa de lo que teme. Kristeva sostiene que:

Este es el punto en que la escritura reemplaza al niño fóbico que somos, porque sólo hablamos de angustia. La escritura no transforma la confrontación con lo abyecto como fantasma de deseo. Muy por el contrario, despliega sus estrategias lógicas y psico-pulsiones, constituyentes de la metáfora-alucinación mal llamada “objeto de la fobia”. (Kristeva, 2004:60)

Las brujas son seres abyectos desde la tradición, la mujer representada de manera monstruosa por romper ciertas convenciones sociales. Son así porque contienen aquello perverso, proyectado en lo abyecto que propone Kristeva. No ser ni sujeto ni objeto, la suciedad, la abyección de sí, en que el sujeto, devela la pérdida de su propio ser, el olvido, entre otros elementos que van conformando la multiplicidad de sentidos que construyen lo abyecto a partir de contrastes que son interpretados como extraviados.

Es así que se determina cómo el resto no está de acuerdo con la forma de ser y comportamientos de Paula y Delia, que son censurados y señalados de manera negativa. Se les da la etiqueta de brujas a estas mujeres abyectas, que en los relatos son apartadas por reconocerse como diferentes. Son perversas desde una acepción negativa debido a que sus particularidades resultan atractivas a los hombres, pero generan repulsión en los que se dan cuenta de que ese deseo se produce por lo diferente y adverso que se rige bajo acepciones que no son las controladas por la norma, y que por ello generan un estado de alerta y autodefensa en el colectivo que rechaza al individuo que se rebela por ser distinto.

Un miedo que puede pasar fácilmente de la cautela a la violencia por ambas partes, debido a que el miedo recae en el desconocimiento del otro. Así, la reacción ante la abyección individualista y perversa de la bruja, no es más que un instinto primordial de supervivencia de aquel que se presiente conlleva un riesgo, porque no se sabe en qué momento desestabilizará una norma que ofrece una noción de uniformidad que se supone segura, porque se mantiene dentro de los límites de la estructura.

El personaje de Paula rompe con todo esto al llegar a una abyección de sí, debido a que ha cumplido todas las posibilidades y deseos en la vida que su poder le permite, lo cual le ha dejado sin propósito aparente. Lo cual concuerda con lo dicho por Kristeva:

La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Kristeva, 2004:12)

Paula se ha desvinculado del deseo, lo cual la libera como individuo social. Ha obtenido y creado todo lo que podía ambicionar y en ese punto se aburre. Porque ha trascendido el plano de la anormalidad, ya no añora nada como lo harían los demás, lo que le da al anormal otra característica en torno a su forma de actuar de acuerdo con los deseos que suelen influir en el proceder usual de los demás. En el siguiente extracto del cuento se ve ese cansancio de quien sabe que su labor en la vida ha culminado:

Ella recuerda ahora su labor de demiurgo. Es casi de noche; Paula no está triste y sin embargo hay una mano fría que se apoya en su pecho, cubriéndole el hueco entre los senos con una firme opresión. «Estoy cansada», se dice. «He tenido que pensar tanto, que desear tanto...». Comprende, sin palabras, la tremenda fatiga de Dios. También ella necesita su séptimo día para ser enteramente feliz. (Cortázar, 2006: 70)

Porque es solo entonces, cuando deja de desear, que el personaje se despoja de sus temores mundanos de ser descubierta y muere; para renacer purificada desde la máxima manifestación de un sujeto que ha pulverizado lo imposible en sí mismo, que eran las ataduras que su miedo a demostrar su poder antes le imponían, y de las cuales por fin se ha escindido. El encuentro del ser individual de la bruja se concreta en una libertad particular que también posee Delia y las hace romper con el deber ser social al que se oponen desde su naturaleza, considerada perversa y abyecta.

De ahí que surja un horror que se define desde el miedo a ese rompimiento con las leyes que rigen el mundo, presente en la concepción de que en la literatura se aterrizan estas imágenes apocalípticas repetitivas ante un temor común al ser humano, esto, debido a una libertad desencadenante de la perversión de quien se deja guiar por sus anhelos propios. Kristeva afirma en torno esto:

[...] toda literatura es probablemente una versión de ese apocalipsis que me parece arraigarse, sean cuales fueren las condiciones socio-históricas, en la frontera frágil (“border-line”) donde las identidades (sujeto/objeto, etc.) no son o sólo son apenas -dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas. (Kristeva, 2004:277)

La individualidad de Paula como personaje, se construye a lo largo del relato a partir de cómo se forma en su identidad como bruja; Delia está cimentada en esta, por ello el entorno ya tiene fuertemente arraigado su miedo hacia ella por el riesgo que representa.

Todo esto desembocando en el ser como portador de este horror, que en el caso de la bruja se establece como sujeto generador de caos no solo en el entorno, sino también en ellas como individuos, cuyo estar en el mundo implica un constante conflicto con este. Como señala de nuevo Kristeva:

El dolor como lugar del sujeto. Allí donde adviene, allí mismo donde se diferencia del caos. Límite incandescente, insoportable, entre adentro y afuera, yo (moi) y otro. Aprehensión primera, fugaz: “dolor”, “miedo”, palabras últimas que apuntan a esa cresta donde el sentido oscila en los sentidos, lo “íntimo” en “los nervios”. El ser como mal-estar. (Kristeva, 2004:185)

Se les teme como portadoras de dolor, ya que las brujas sufren su condición, pero también pueden propiciarlo en su entorno. Se les reprime para evitar que lleven el malestar que se les atribuye a quienes las rodean, que se apartan de su convivencia para que el rostro público no atravesase a su vez un dolor que viven las brujas en su aspecto más íntimo.

Lo abyecto se relaciona con la perversión que tiene un sentido transgresor para el entorno, esto desemboca en lo artístico, cuya implicación se ve desarrollada en ambos personajes de las brujas. De esto se afirma que: “[...] se diría que se escribe sobre lo insostenible desde las posiciones superyoicas o perversas” (Kristeva, 2004:25). Los personajes de estos cuentos son plasmados en el texto literario como una oposición a la moral y a las leyes de su entorno, que transgreden desde una escritura que las inserta como algo abyecto y perverso. Esto se opone a las leyes sociales por cómo se desenvuelven las brujas en sus contextos, desde lo que se estipula como su característica perversa; hasta las leyes naturales que se violan desde la desviación del orden normal de las cosas, como la manipulación de la materia o incluso de la muerte.

Porque el reconocerse en el Otro, en el caso de un ser como el de la bruja considerado perverso, no hace más que reflejar la naturaleza propia de la cual se trata de

huir y que se busca reprimir para encajar en lo social. Paula y Delia son por ello el constante recordatorio de verdades que se niegan, como el deseo o la muerte. Su abyección se vuelve así un reconocimiento de la propia perversión que el conjunto social niega y margina, para no verse influido por algo que puede alterar el orden establecido que cimienta aspectos como las leyes o creencias de lo aceptado socialmente, que de ser alterado por más individuos, llevaría al caos de las estipulaciones y absolutos que controlan y dan seguridad a la construcción social.

2.2.2 La fatalidad de las brujas (o las mujeres) en el relato fantástico

La fatalidad es este elemento del relato fantástico que se caracteriza por el presentimiento de que un acontecimiento funesto va a pasar, en torno a algo que genera sospecha y que al final se concreta en algo terrible para el personaje. En este caso es el destino que conlleva el ser de la bruja y el de los varones que se relacionen con ellas. Como se explora en López:

Para Borges existen dos esferas, el universo natural y el universo mágico. Lo fantástico surge cuando lo contingente, la «casualidad», se configura con una verosimilitud que hace que la intervención subversiva del universo mágico en el universo natural se torne en fatalidad. Para Borges lo fantástico está fuera de toda lógica. En los cuentos fantásticos lo característico es que no termina de aclararse si los incidentes son señales premonitorias que luego se cumplen o bien se trata del azar. Esta ambigüedad tiñe el relato de oscurantismo, a medida que esas simples coincidencias se descifran en causalidad desconcertante. (López, 2009: 120)

Algo que se retoma del fatalismo del Romanticismo, son las transgresiones como la perversión, que conllevan tragedias como la muerte a aquellos que se involucran con estas mujeres consideradas fatales. Esta fatalidad que se establece como inherente al relato fantástico, se enlaza a la imagen de la bruja: su presencia en este género implica que su desenlace siempre terminará siendo fatal. Ya sea para sí misma o para el entorno que la rodea, su uso en el relato fantástico siempre deviene en un final funesto. Potenciado por el misterio o las sugerencias, que al no concretarse realmente, dejan a oscuras ciertos elementos del relato, que generan duda sobre las posibilidades de los acontecimientos y provocan el efecto ambiguo esperado.

Lo fatal recae en los personajes a partir de que estos toman y siguen adelante con decisiones que se presentan como erróneas para su desarrollo en la trama. El hecho de que Mario sea advertido por su familia de que Delia puede representar un riesgo, y que aun así

este decida seguir cortejándola, está determinando su destino. Algo que el propio narrador enfatiza: “Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos” (Cortázar, 2016: 80). Por involucrarse con la mujer considerada parte de una alteridad que para él genera deseo, mientras que su familia se da cuenta del riesgo que conlleva relacionarse con ella, no por su posición de poder funesto, sino porque los antecedentes de sus noviazgos previos la han marcado socialmente como una amenaza. Lo aclara López: “Así, la atmósfera de inquietud y esa especie de fatalidad que se impone en el desenlace hace que se viva de modo más intenso —más objetivo— la fragilidad de la vida sostenida en un hilo, el cual se puede romper por un presentimiento” (López, 2009: 455). Mario ha estado en riesgo desde que conoce a Delia, pero cuando sus sospechas son contundentes, ante una revelación aterradora, ha llegado el desenlace que confirma todo temor previo. Ahí la inquietud se convierte en una certeza, en la que ya solo queda la resolución fatal.

En el caso de la bruja en Cortázar, la fatalidad se hace más presente para los hombres que interactuaron con ellas, que para la propia bruja, cuya existencia *per se* no era del todo buena porque llevaba el sino de mujer fatal, con todas las implicaciones negativas que esto suponía para su estar en el mundo. En ambos relatos se deja ver un destino funesto para los varones. Los pretendientes de Paula siempre parecen terminar muertos o convertidos en animales que eventualmente morirán, mientras los de Delia terminan atrapados en el incendio de la capilla y a su merced ante lo que parece su renacimiento. En ninguno de los dos relatos se concreta qué pasó con los personajes masculinos, pero se sugiere un destino funesto. Algo de lo que el propio Cortázar habla desde la teoría:

Una de las formas en que lo fantástico ha tendido siempre a manifestarse en la literatura es en la noción de fatalidad; lo que algunos llaman fatalidad y otros llamarían destino, esa noción que viene desde la memoria más ancestral de los hombres de cómo ciertos procesos se cumplen fatalmente, irrevocablemente a pesar de todos los esfuerzos que pueda hacer el que está incluido en ese ciclo. Ya los griegos hablaban de la ananké, palabra que los románticos franceses y sobre todo Víctor Hugo recogieron y utilizaron mucho. Esa noción de que hay ciertos destinos humanos que están dados y que, a pesar de todos los esfuerzos que haga un hombre creyéndose libre, se van a cumplir es muy fuerte en los griegos a través de ese concepto de la ananké. (Cortázar, 2013: 71)

Esto es algo que se ve en la literatura de los griegos, la Edad Media y el mundo contemporáneo. Una forma que adopta lo fantástico en la que se ve lo que Cortázar define

como: “sentimiento de la fatalidad [...] tiene que cumplirse a pesar de cualquier esfuerzo que un hombre pueda hacer para escapar a su destino” (Cortázar, 2013: 73). Un sentimiento que se concreta dando cierre a la atmósfera de temor del relato fantástico, cuando el destino fatal alcanza a los personajes de manera ineludible.

La fatalidad como elemento del género fantástico, se ve ligada de manera inmanente a la imagen de la bruja, es parte de las características del género, pero también se retoma el concepto de *femme fatal*. Para Paula y Delia como brujas, como mujeres y como el otro, su condena es en vida; a otros, en este caso los varones, los contaminan condenando su final. Si se ha establecido que la bruja no es más que una forma de conjurar el miedo a la mujer libre y que rompe la normativa social, se llega a la conclusión de que ese estar en el mundo de forma libre e independiente que representa la bruja, se ve marcado por una fatalidad en la que el relato terminará con un desenlace de estas características.

2.2.3 Lo perverso proyectado en los monstruos sociales

Como ya se ha establecido con Cohen, los monstruos no son más que proyecciones sociales de un miedo colectivo por cosas que se salen del control y que se establecen como monstruosas, se afirma en Prestía que estas se encuentran: “[...] enmarcadas en una coyuntura histórica y política determinada, tales producciones no harían sino reflejar, de manera más o menos soterrada, los miedos y espectros colectivos en situaciones sociales convulsas o traumáticas” (Gubern en Prestía, 2014: 326). En el caso de la bruja, es un monstruo que se forma a partir de ciertas imposiciones culturales de un momento histórico específico, en que se inculca un miedo a lo perverso, de lo cual, la bruja es un reflejo. Como se retoma de Jameson: “[...] es necesario comprender la capacidad del género fantástico de *desfamiliarizar* la realidad para, en ese mismo movimiento, elaborar un discurso capaz de arrojar luz sobre alguna arista de su tiempo histórico presente” (Jameson en Prestía, 2014: 326). Esta *desfamiliarización* se efectúa con aquellos elementos que se representan en la bruja medieval censurada por la iglesia.

Las representaciones de las brujas son siempre de mujeres bellas, que generan un deseo carnal perverso en el hombre. Sin embargo, es un deseo prohibido que contraviene aspectos sociales como el matrimonio y la maternidad. Como la sexualidad libre y sin propósito de reproducción se establece como algo pecaminoso, la figura de la bruja es un

monstruo que en la sociedad representa todo lo perverso del deseo. Esto se ve en el estudio de Federici:

[...] una inversión total de los valores sociales, que concuerda con la imagen de la bruja como personificación de la perversión moral que sugieren muchos de los rituales atribuidos a la práctica de la brujería [...] Efectivamente, la bruja era un símbolo viviente del «mundo al revés», una imagen recurrente en la literatura de la Edad Media, vinculada a aspiraciones milenarias de subversión del orden social. (Federici, 2010: 243)

La transgresión del ser sobrenatural es respecto a los valores que pervierten y corrompen con sus prácticas, que por tanto se atribuyen a la brujería. Paula y Delia son el ejemplo claro, porque son mujeres hermosas que por ello atraen a los hombres y son cortejadas. Pero como brujas, esto siempre conlleva una contraparte oscura, pues en ellas se proyectan los miedos de un rompimiento con las concepciones sagradas y lo que mantiene estabilizada una normalidad social que se rige por ciertas reglas que ninguna de las brujas cumple. Como el hecho de no casarse por parte de Paula, que es muy mal visto, pues es rechazada cuando se cree que vive bien por tener amantes, rol femenino que se ha problematizado. Algo que se deja claro en el relato: “Ella cosecha las miradas, recoge comentarios por boca de pocos amigos de familia que acuden a veces, con lenguaje libre de preguntas, a beber una taza de té. Sonríe tristemente y dice que no le importa, que es feliz” (Cortázar, 2006: 69). La sexualidad es un tema importante cuando se trata de juzgar, reprimir y rechazar a la mujer. Y es lo que cargan también estos personajes.

Es necesario recalcar que toda esta mitificación de los personajes, se hace a partir del desconocimiento que la sociedad tiene de ellos. Como no se sabe prácticamente nada de sus vidas, las suposiciones y el rumor colectivo es lo que forma el prejuicio en torno a ellas. Como con Delia, de la que solo se sabe que se le han muerto dos novios y las reacciones de ella que el entorno vislumbró, a partir de lo cual la familia de Mario se convence de que no es un buen partido y que es peligroso involucrarse con ella. Se sigue para ello una línea de pensamiento que surge de lo que le han dicho los demás sobre el tema: “Cuando Héctor se suicidó los vecinos vieron demasiadas coincidencias, en Mario renacía la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre” (Cortázar, 2016: 78). Es realmente un método primitivo de autodefensa, en la que se genera un miedo a lo desconocido, pues las imágenes que tiene el entorno de estas mujeres se

forman a partir de fragmentos de sus vidas, porque nadie las conoce realmente en su totalidad, conocerlas las humanizaría y rompería con el mito que se ha creado a partir de la información ambigua que se tiene de ellas.

El miedo surge de este desconocimiento, algo que va ligado a lo perverso y abyecto. Se tiene miedo a lo perverso porque se ha considerado por siglos una práctica pecaminosa castigada por la religión, y por no entender realmente los procesos biológicos de la naturaleza humana. La sexualidad, sobre todo femenina, siempre fue sancionada y vista como algo que solo podía realizarse de manera institucional, por medio del matrimonio y con un propósito reproductivo. Por ello, la atracción y el deseo que se atribuye a las brujas y que evidentemente no va ligado a estas prácticas consideradas sagradas, las coloca como la representación de algo negativo y abyecto. Algo que Foucault explora más a fondo en su obra:

Esta práctica, esta técnica de la doble calificación, organiza lo que podría denominarse el dominio de la perversidad, la muy curiosa noción que empieza a aparecer en la segunda mitad del siglo XIX y va a dominar todo ese campo de la doble determinación y autorizar la aparición, en el discurso de expertos que no obstante son cultos, de toda una serie de términos o elementos que son manifiestamente anticuados, irrisorios o pueriles. [...] lo que salta a la vista son términos como “pereza”, “orgullo”, “empecinamiento”, “maldad”; se trata de elementos biográficos que se nos cuentan, y de ningún modo de principios de explicación del acto, sino especies de reducciones anunciadoras, escénicas infantiles, escénicas pueriles que son ya algo así como el análogo del crimen. (Foucault, 2007: 40)

Es así como se matiza en el personaje una perversión que se liga a lo malévolo. Aspectos que tienen más relación con la oposición al carácter del personaje que con una forma de actuar de la que realmente se tenga constancia que sea peligrosa. Es únicamente por las excentricidades de la bruja, que incomodan, que las casualidades en torno a ella son vinculadas con el crimen, cuando en realidad todo se trata de algo circunstancial.

Las brujas son construidas como mujeres fatales, porque atraen a los hombres con sus poderes de seducción considerados perversos, lo cual puede llevar la perdición de estos. Para ello se destacan ciertas características:

[...] al analizar la construcción de la mujer mortífera, destaca su carácter contradictorio: la *femme fatale* combina su dulzor — entre cuyos símbolos se cuentan la belleza física, la voz y el arte culinario — con una crueldad innata y una

gran depravación que conducen intencionadamente a la muerte de sus víctimas. La combinación de dichas características opuestas está muy presente en la representación simbólica de la *femme fatale*. (Houvenaghel y Aagje, 2008: 735)

Esta dualidad está representada en Paula y Delia, un arquetipo repetido en la literatura que se reconfigura en el tiempo y las culturas, pero cuya esencia se mantiene. Cualidades y defectos que ya se han mencionado en ambas brujas, que recaen tanto en sus características femeninas como en sus poderes, y establecen una feminidad fatal para el hombre en sus implicaciones en el relato. Esto supone en la bruja una maldad ligada a la perversión que se le atribuye.

La máxima expresión de esto es el resurgimiento de Paula que se levanta de entre las llamas desnuda. Donde la simbología del fuego ya es sumamente significativa en su alegoría de presentarse finalmente tal cual es ante aquellos de los que antes se escondía. Y supone un renacimiento. Una purificación. Sus elementos los expone Cirlot:

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como «agente de transformación», pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad) (57). En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. (Cirlot, 1992: 209)

Se infiere que los hombres que la cortejaron están perdidos en esa imagen final en la que una capilla sagrada arde en llamas, debido a que ha sucumbido ante los poderes de un ser que toda su vida ha sido reprimido y finalmente renace mostrándose como es realmente, como un ser poderoso capaz de resurgir. Porque en esta imagen del fuego se presenta esa dualidad del mismo, como agente de destrucción en el caso de los hombres, pero de regeneración y purificación para la bruja que renace esta vez libre y en todo su esplendor; donde la nada para su creación la convierte a ella en una unidad en la que es un todo completo y por fin realizado. Es una con la naturaleza de la cual proviene y que en su creación ha dominado, uniéndose a ella con esa imagen incluso de mujer-naturaleza, que no puede más que condenar a los hombres de la capilla.

[...] y Esteban es ya una burbuja de gelatina, bello y lamentable en su sillón que cede como él ante el avance de la nada. Del techo entra un chorro de luz plateada quitando nitidez a los resplandores de la capilla ardiente. Por la suela de los zapatos sienten ahora los cinco amigos filtrarse una humedad de tierra fresca, con césped y

tréboles, y cuando se miran, incapaces de pronunciar la primera palabra de la revelación, están ya solos con Paula, [...] (Cortázar, 2006: 62)

Es una mujer naturaleza que influye a quienes se encuentran en su entorno, que formaron parte de algo que incluso se puede llegar a considerar una especie de culto en torno a ella.

Las brujas son esos otros anormales que se construyen como un símbolo de la fobia social ante lo que se ha establecido como perverso. Algo que se aborda con Freud como una perturbación sexual, malestar cultural que suele aplicarse al enfermo mental o al criminal; elementos que pueden encontrarse en ambos personajes. Paula parece desarrollarse en su propio mundo simbólico, mientras Delia tiene cierta noción de asesina; por ello se ligan a un sentido de lo perverso, que forma parte tanto del ámbito sexual como del social, que por la fobia que supone lleva al límite y a la periferia la existencia de estos personajes. Estos conceptos son abordados por Kristeva:

Metáfora proyectada o alucinación, el objeto fóbico nos condujo por un lado a las fronteras de la psicosis, y por otro al poder potencialmente estructurante de la simbolicidad. En ambos casos nos hallamos frente a un *límite: límite* que hace del ser hablante un ser que sólo dice al separar, en la discreción de la cadena fonemática y hasta en las construcciones lógicas e ideológicas. (Kristeva, 2004: 65)

Se produce de nuevo una ambivalencia enfrentada, porque el límite de estos objetos fóbicos representa siempre dos posibilidades de explicación en su encuentro con el mundo.

Dentro de lo perverso, también entran elementos como el orgullo, la independencia, el conocimiento, la rebeldía, entre otros. Lo que lleva a pensar que esta perversión, adjudicada a la bruja en el ámbito sexual, también es una forma de censura en otros aspectos sociales. Libertad de pensamiento que es denigrada para poder ser controlada. Como se explora en Federici:

El hecho de que la bruja fuera mujer también era destacado por los demonólogos, a quienes regocijaba que Dios hubiera perdonado a los hombres de semejante azote. Como ha hecho notar Sigrid Brauner (1995), los argumentos que se usaron para justificar este fenómeno fueron cambiando. Mientras que los autores del *Malleus Maleficarum* explicaban que las mujeres tenían más tendencia a la brujería debido a su «lujuria insaciable», Martín Lutero y los escritores humanistas pusieron el énfasis en las debilidades morales y mentales de las mujeres como origen de esta perversión. Pero todos señalaban a las mujeres como seres diabólicos. (Federici, 2010: 246)

Explicaciones que apuntan a la bruja específicamente como mujer, buscando minimizarlas por hechos como la lujuria, de la cual en cambio se exculpaba a los varones.

Se proyectan como mujeres hermosas que llevan a la perversión del hombre y que luego se revelan como seres oscuros, capaces incluso de fornicar con el demonio. No son más que una personificación del problema que conlleva socialmente la mujer libre, que rompe con instituciones como la iglesia y el matrimonio, representada con una sexualidad pecaminosa y abyecta; que como no se puede controlar, es excluida y marcada como objeto que debe ser rechazado para que no contamine al resto. Son consideradas inferiores mentalmente porque de este modo serán controladas por las esferas de poder que han establecido como inferior a la mujer, supresión de la que participa todo el entorno social que cumple la norma. Sin embargo, en los cuentos de Cortázar ya hay cierta reivindicación de estos personajes femeninos. Porque aunque son marginadas, por lo menos ya no son débiles mentales ni lujuriosas, sino mujeres inteligentes, poderosas e independientes, que trascienden incluso al mito del que se retoman.

2.3 Relación del personaje sobrenatural con lo anormal a partir de Foucault

En este punto es necesario establecer un contraste entre el personaje sobrenatural —que tiene poderes o características que van más allá de la propia naturaleza, como su nombre lo indica— y la anormalidad, que es algo presente en la realidad cotidiana, ya que puede encontrarse en individuos como los enfermos mentales o los criminales, tal como señala Foucault. Al juntar estos dos elementos se expone la naturaleza de la bruja, que es un ser sobrenatural, por sus poderes místicos pertenecientes a la hechicería, pero que a su vez posee una caracterización anormal representada en sus acciones dentro de una sociedad al oponerse a la cotidianidad normal; de ahí que el actuar de la bruja, desde sus orígenes, haya sido estigmatizado como el de un ser que comete actos considerados ilegales para la comunidad cristiana en la que habita.

Esto se construye a partir de modelos de poder establecidos, en los que lo cultural se enfrenta a seres como las brujas, que deben ser derrotadas para que haya paz, pues su existencia misma es un desafío al sistema dominante y a las normas que lo rigen, debido a que la naturaleza de la bruja es ilegal y transgresora tanto de lo natural como de las normas sociales. Para abordar esto, se retoma a la bruja como un individuo independiente, que debe convivir con un colectivo con cuyas reglas no encaja, pues se trata de un sujeto que quiere

hacer su voluntad pensando únicamente en el anhelo particular, pero que necesariamente convive con una sociedad en la que hay ciertas normas a cumplir para convivir en paz; estas terminan por ser transgredidas de manera inevitable, por la naturaleza autónoma que lleva a la bruja a formar parte del margen.

2.3.1 Lo anormal y su relación con lo sobrenatural

El personaje sobrenatural, elemento inmanente al relato maravilloso, es una característica que también forma parte del relato fantástico. Sin embargo, como ya se ha mencionado, su aparición en este último implica una irrupción, que no causa desconcierto para el entorno aparentemente cercano a la realidad con que se encuentra. Esta inserción en la normalidad resulta significativa, pues llama la atención sobre ciertos temas que de otro modo pasarían inadvertidos.

Se parte del concepto de lo sobrenatural, como ese elemento maravilloso del relato fantástico que irrumpe en la realidad sin alterar el curso de lo normal. Cortázar lo establece como una característica general del cuento moderno, en el que los temas son infinitos, pero lo sobrenatural se presenta como un elemento para configurarlos:

Su campo es perfectamente apto para hacer frente a cualquiera de estos temas, y pensando en el camino de la imaginación pura, se abre con toda libertad para la ficción total en los cuentos que llamamos fantásticos, los cuentos de lo sobrenatural donde la imaginación modifica las leyes naturales, las transforma y presenta el mundo de otra manera y bajo otra luz. (Cortázar, 2013: 28)

Son estas posibilidades de la imaginación, que transforman la realidad que conocemos, lo que permite analizar lo existente bajo otra mirada y pensarlo desde nuevas perspectivas.

En cuanto a lo anormal, presente también como característica inherente del ser sobrenatural, Foucault lo define como un tema legal, que se utiliza para regular el devenir del individuo que contraviene las normas en la sociedad:

Con la pericia tenemos una práctica que concierne a anormales, pone en juego cierto poder de normalización y tiende, poco a poco, por su propia fuerza, por los efectos de unión que asegura entre lo médico y lo judicial, a transformar tanto el poder judicial como el saber psiquiátrico, a constituirse como instancia de control del anormal. Y en tanto constituye lo médico judicial como instancia de control no del crimen, no de la enfermedad, sino de lo anormal, del individuo anormal, es a la vez un problema teórico y político importante. (Foucault, 2007: 49)

Esto se entiende desde una perspectiva en que la bruja se establece como anormal, ya no por el crimen que se le atribuye, sino por la práctica social de normalización heterogénea que se ha impuesto y que se usa como instancia para volver uniforme el actuar del individuo.

Es entonces que el monstruo humano del que se deriva el concepto de lo anormal se establece como una anomalía que: “es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado. Va a seguir siendo aún durante mucho tiempo algo así como un monstruo pálido. [...] la genealogía de la anomalía y el individuo anormal, es la que podríamos llamar la figura del individuo a corregir” (Foucault, 2007: 63). Porque el rechazo al individuo diferente, la creación del monstruo y el elemento sobrenatural en torno a este, no son más que formas de instaurar una ley ante la problemática del anormal, que se debe seguir si se quiere formar parte de lo social. La figura del monstruo es entonces el rechazo por aquello que se sale de lo conocido y habitual, en este caso el actuar de la mujer en sociedad.

Estos dos conceptos se encuentran en ambos cuentos, donde se entiende lo sobrenatural como parte del poder de la bruja y lo anormal como un elemento de carácter social. Paula y Delia son mujeres que se establecen como socialmente incorregibles, monstruosas por su anomalía. Hay un miedo a estos seres, por las consecuencias que saben que tendrían de ser descubierto su poder, como puede verse a continuación: “Le fue preciso borrar la obra que fatalmente sería descubierta y atraería sobre ella el nombre y el castigo de las brujas. Paula conocía su pueblo; no tuvo valor de huir. Casi nadie huye de los pueblos, y por eso los pueblos triunfan” (Cortázar, 2006: 68). Son poderosas por su característica fantástica y mágica, pero marginadas, como castigo por las implicaciones de esto que conllevan una diferencia en su relacionarse con el otro.

Esta anormalidad se presenta en ambas brujas en su característica social, porque se percibe extrañeza en ellas con las implicaciones de su carácter sobrenatural, que al tratar de ocultar las aparta del resto. Este punto de encuentro remite a la idea de los enfermos mentales y criminales, que son parte del mecanismo social, pero son colocados en el margen de este. El relegarlos, sirve de ejemplo para el resto. La propia Delia podría establecerse en esa noción de criminal que debe ser castigada, porque se infiere que mata, pero a falta de pruebas para aplicar en ella la ley, se le separa desde lo social. Tanto Paula

como Delia son mujeres inteligentes, pero se les trata como a los vulnerables del margen, son peligrosas como estos, porque sus condiciones las vuelven impredecibles, castigándolas como forma de control para mantener la uniformidad en los demás, que temen ser rechazados como ellas o terminar como los novios de Delia.

Los actos lícitos e ilícitos, determinados por el ejercicio del poder, establecen a las personas entre normales y anormales. Algo que aborda Foucault desde el ámbito de la legalidad: “Así pues, la cuestión de lo ilegal y la de lo anormal, o bien la de lo criminal y la de lo patológico, ahora están ligadas, no a partir de una nueva ideología dependiente o no de un aparato del Estado, sino en función de una tecnología que caracteriza las nuevas reglas de la economía del poder de castigar” (Foucault, 2007: 93). Esto distancia del ámbito social porque la anormalidad es algo individual que excluye.

La anomalía es lo que condena al castigo a aquellos que la poseen, que se propone como medida de reinserción. El miedo al castigo cuando el individuo se sabe vigilado por el constructo social y sus poderes, hace que se rija bajo lo establecido, separándose cuando se detecta una diferencia que desestabiliza en la norma, pero que está prevista como elemento que debe llevarse al margen. Concepto que explica Foucault: “Y precisamente el momento de aparición de lo que podría llamarse una tecnología de la anomalía humana, una tecnología de los individuos anormales, se producirá cuando se haya establecido una red singular de saber y poder que, en todo caso, reúna o invista las tres figuras según el mismo sistema de regularidades” (Foucault, 2007: 66). Algo de lo que la propia Paula es consciente, como sabe su anomalía en cuanto a los otros: es ella la que se margina por miedo a una represalia peor:

Se llevan el plato y Paula está a salvo. Pero ella jamás confesará la verdad; jamás dirá que no ha visto caer la mosca en la sémola. La ha visto aparecer, que es distinto. Todavía estremecida por el recuerdo, Paula se pregunta la razón de no haber insistido, alcanzado la seguridad de lo que sospecha. Tiene miedo: ésa es la respuesta. Toda su vida ha tenido miedo. Nadie cree en las brujas, pero si descubren una la matan. (Cortázar, 2006: 67)

Se ve forzada a ocultar una anomalía que si se descubriera la condenaría en el orden social, aunque de todos modos el hecho de tener que esconderlo ya la obliga a moverse en las sombras del margen.

El paso del monstruo a lo anormal se establece con técnicas psicológicas que lo convierten en tal por sus anomalías. Una práctica expuesta en la sociedad que describe Foucault: “Cuyos elementos se reparten de una forma en que interrogaba a esos grandes monstruos caníbales a una práctica que es la interrogación, el análisis, la medición de todos los malos hábitos, pequeñas perversidades, maldades de niños, etcétera” (Foucault, 2007: 108). La anormalidad del monstruo no es tan contundente, es la suma de pequeños elementos perversos, que en su conjunto incomodan. Este instinto anormal se determina por conductas elementales y cotidianas, que representan una problemática a partir de la noción de un instinto que se busca enderezar. En el caso de la instancia familiar, que son los padres de Delia, se supone que son los que deberían enderezar su proceder anómalo, pero han fracasado como institución, pues en lugar de corregirla como se esperaría de la familia, le temen.

Son justamente instituciones como la familia o la iglesia, las que determinan cómo debería regirse el individuo, pero su fracaso plantea una noción fija desde la estructura que no contiene la diversidad de lo individual. Así se redime de cierto modo la figura de la mujer anormal, que la ley y la psicología suprime, pero no por un carácter inferior como tal, sino por una anomalía poderosa que se opone a los centros de poder instaurados.

2.3.2 Modelo cultural de un poder transitorio

La bruja como modelo cultural de un miedo social, representa a su vez la noción de un poder sobrenatural que debe ser vencido por el ser humano. Es la representación de la lucha del bien contra el mal, donde la bruja clásica debe ser derrotada para que en la población haya paz. Sin embargo, en la época moderna, la bruja es un ser que no es inocente ni malévolo por completo. En Cortázar se resignifica por completo en un ser que es ambivalente, individual, pero también conforma el colectivo. Es así que se reivindica la imagen, se reconoce humanidad en Paula y Delia, que se problematiza por su otro elemento que es extraño a la sociedad.

En cuanto al poder que posee la bruja, es uno que se enfrenta al de la ley y las normas de las sociedades humanas. Estas normas imponen una normalidad, a partir de esto se establecen leyes civilizatorias que proponen un olvido a tradiciones paganas, que son consideradas como inferiores y parte de una barbarie. La época moderna se enfrenta a una reminiscencia de la cultura popular medieval, que es la superstición y el miedo a lo

desconocido, confrontada con la realidad moderna y concedora. Un contraste que deja ver que la sociedad, por lo menos en cuanto a la forma de relacionarse con el otro, no ha cambiado tanto como se piensa, pues el progreso reprime aspectos fundamentales de la naturaleza, para establecer otros modelos a seguir. Esto es estudiado desde una propuesta histórica por Federici:

Merchant considera que la raíz de la persecución de las brujas se encuentra en el cambio de paradigma provocado por la revolución científica, y en particular en el surgimiento de la filosofía mecanicista cartesiana. [...] La mujer-bruja, sostiene Merchant, fue perseguida como la encarnación del «lado salvaje» de la naturaleza, de todo lo que en la naturaleza parecía alborotador, incontrollable y, por lo tanto, antagónico al proyecto asumido por la nueva ciencia. [...] La explicación de Merchant tiene el gran mérito de desafiar la suposición de que el racionalismo científico fue un vehículo de progreso, centrando nuestra atención sobre la profunda alienación que la ciencia moderna ha instituido entre los seres humanos y la naturaleza. También entrelaza la caza de brujas con la destrucción del medio ambiente y conecta la explotación capitalista del mundo natural con la explotación de las mujeres. (Federici, 2010: 281)

Estas nociones de control modernas, formuladas por leyes civilizatorias, no son más que una forma de establecer sistemas de poder que imponen un estado de violencia déspota por parte de quien instauro su voluntad en lo social.

El poder es ejercido por alguien que impone violencia sobre el otro. Una tesis sostenida por Foucault: “Un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón” (Foucault, 2007: 95). Esta violencia en la bruja implica una libertad y realización del individuo que rompe con lo social, erigiéndose en su identidad, pero para ello debe existir el elemento violento, ya que, para romper con las concepciones impuestas, debe enfrentarse a estas. Algo que se esclarece a partir de los procesos históricos:

No es una casualidad que el monstruo aparezca en relación con el proceso de Luis XVI y en referencia a las masacres de septiembre que, como ustedes saben, eran una especie de reivindicación popular de una justicia más violenta, más expeditiva, más directa y más justa que la justicia institucional. Estas dos figuras del monstruo aparecieron sin duda en torno del problema del derecho y el ejercicio del poder punitivo. (Foucault, 2007: 101)

Porque el monstruo, como se ha visto, se construye desde la cultura, con el propósito de entender el mundo y enfrentarse a poderes que de otro modo serían infranqueables. Se trata de buscar una justicia popular, que desde el colectivo hace frente a poderes superiores que muy pocos individuos poseen.

El monstruo sobrenatural es violento porque fractura la naturaleza de la normalidad. Se opone a esta, lo que implica una supresión contra la cual debe luchar para defender su identidad primordial que mantiene oculta, pues remite a algo antiguo, primitivo y natural; como el renacimiento de Delia en su desnudez, y lo que trata de suprimir la sociedad moderna es ese instinto primordial y violento, que se considera parte animal y de la barbarie. Esto surge del lenguaje que da forma a los conceptos:

En los ámbitos de la literatura y de las nacientes ciencias sociales, la palabra multitud pasa a ser parte del nuevo vocabulario que piensa y significa la experiencia urbana y a designar una nueva forma de barbarie, una amenaza a las fronteras de la civilización. De esto el carácter ambivalente de la modernidad, una experiencia que tiene en el miedo uno de sus sentimientos fundamentales: se vive un permanente sentimiento de inquietud ante la amenaza, real o virtual, de un sitio a las fronteras del mundo civilizado. (Clóvis, 2014: 95)

Se busca romper con la naturaleza primitiva, por eso el hecho de ver que otro sucumbe ante esta, representa una amenaza que desafía al mundo civilizado, en el cual el orden colectivo es lo que da estructura al devenir del individuo.

En este enfrentarse entre lo civilizado que es el corpus social que se rige por las normas, y la barbarie que establece lo primitivo de la bruja, se presenta un enfrentamiento entre lo colectivo y el individuo. Tema explorado por León desde su ambivalencia:

[...] la Otredad monstruosa refleja para el sujeto o comunidad que lo fabrica una negación absoluta de todo el sentido de la vida, de la naturaleza, de la humanidad, entonces el criterio que recoge la valoración más alta, la más amada para diferenciarse de él, es el *antrópino*, exclusividad universal del hombre, cualidad específica e inapelable que lo monstruoso o *terátino* retrae como una emanación indirecta y degradada. Lo terátino y lo antrópino corresponden a esa serie de parejas -como el Bárbaro y el Civilizado, el Enemigo y el Amigo- cuyos dos elementos tienen origen en una sola división que, al mismo tiempo que los hace existir, los pone en una contraposición irresoluble, afirma Droit. (León, 2011: 49)

Esta división de elementos se define a partir de quien ostenta el poder, que es el colectivo, erigiéndose por sus valoraciones comunes, contra la debilidad de un individuo que se considera puede quitar el poder por portar lo sobrenatural. Estas sociedades y concepciones

comunes determinan en su conjunto una verdad que, para quien piensa distinto, resulta la contraparte.

La bruja, pese a su forma humana, es apariencia y máscara, pues su poder sobrenatural la ha dotado de la identidad del monstruo. Y este es violento, ejerce un poder que implica riesgo para aquellos con los que convive por la incertidumbre de su actuación, lo cual la vuelve impredecible. Dice de esta Foucault: “Por otra parte, esto se advierte de inmediato en el hecho de que, después de todo, la bruja es, en esencia, aquella a quien se denuncia, que es denunciada desde el exterior por las autoridades, los notables. La bruja es la mujer de la orilla de la aldea o el límite del bosque. La bruja es la mala cristiana” (Foucault, 2007: 190). La bruja es el margen de las religiones paganas que a su vez el cristianismo establece como formas de barbarie, la representación dicotómica del mal que se enfrenta contra el bien. La naturaleza de la bruja es una marca en el individuo, que conlleva una violencia que se ejerce por el poder que se tiene sobre las masas, cuando son controladas por el miedo.

Con esto se establece terminantemente una lucha entre el monstruo y la gente “normal”, el monstruo es sobrenatural, y esto conlleva una inhumanidad, que justifica el rechazo que se ejerce sobre éste y su exclusión del ámbito común de lo social. A un tiempo, se puede explicar con otros factores de marginación como los cubiertos por la psiquiatría; al fin y al cabo, a la bruja también se le liga a cierto grado de locura al explorar su devoción a la luna, relacionada en otros ámbitos con un estado “lunático”:

Antes de ser una especialidad de la medicina, la psiquiatría se institucionalizó como dominio particular de la protección social, contra todos los peligros que pueden venir de la sociedad debido a la enfermedad o a todo lo que se puede asimilar directa o indirectamente a ésta. La psiquiatría se institucionalizó como precaución social, como higiene del cuerpo social en su totalidad. (Foucault, 2007: 115)

La anormalidad, considerada ya como una patología, debe eliminarse, para mantener a salvo al resto del individuo enfermo, defectuoso, que no cumple con las normas. Es por ello señalado; incluso las instituciones crean mecanismos de selección para apartarlos y que no “dañen” a los demás con su diferencia.

Sin embargo, el poder de la bruja en este caso se debe a la ansiedad social que genera en los demás, que en el momento que dejen de temerles puede explotar y volverse en su contra con la conocida caza de brujas. Es el regreso a la barbarie, la civilización se

mezcla con los mecanismos de la naturaleza en que el más fuerte vence, pero la manada puede dominarlo, con el miedo como acuciante. El poder de la bruja es momentáneo, porque el miedo que produce pronto puede tornarse en su contra, este es el conocimiento que lleva a Paula a ser tan discreta: “Los temía como a sí misma” (Cortázar, 2006: 67). Su poder la vuelve vulnerable, debido a que por más poderosa que sea el colectivo la supera, por eso le teme.

El monstruo es aquel que rompe con aquello que ha hecho que una sociedad se mantenga; se retoma aquí el enfrentamiento entre lo que se considera barbarie y civilización. Lo perverso de la bruja, como represión de ciertos elementos de la naturaleza humana, en este caso el déspota desde una posición de poder, que a su vez puede tornarse en la rebelión violenta de un pueblo. Foucault entonces describe al individuo considerado como tal:

El déspota es el hombre sólo. Es aquél que, por su existencia misma y su mera existencia, comete el crimen máximo, el crimen por excelencia, el de la ruptura total del pacto social por el cual el cuerpo mismo de la sociedad debe poder existir y mantenerse. El déspota es el individuo cuya existencia se confunde con el crimen y cuya naturaleza, por tanto, es idéntica a una contranaturaleza. Es quien hace valer su violencia, sus caprichos, su sinrazón, como ley general o razón de Estado. Vale decir que, en sentido estricto, desde su nacimiento hasta su muerte, o, en todo caso, durante todo el ejercicio de su poder despótico, el rey —o al menos el rey tiránico— es simplemente un monstruo. (Foucault, 2007: 95)

Paula, por su mero acto de creación, ya implica un proceso de destrucción de aquello que ha generado, Delia también ejerce un dominio violento sobre quienes le rodean. Por ello, ambas pueden ser consideradas déspotas, e incluso se percibe la forma en que el entorno reacciona a partir de ello: “Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abrió paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara” (Cortázar, 2016: 75-76). El despotismo del poder que poseen es evidente, también el riesgo que conlleva para ellas, pues en cualquier momento sus crímenes pueden ser juzgados por el resto.

Este poder transita del monstruo al hombre, el primero se sabe sobrenatural, pero el segundo, le vence cuando le enfrenta con su comunidad. Esto es algo que se presiente en ambos cuentos de Cortázar. Ya todo el pueblo margina a Delia porque se percibe algo raro en ella, no quieren que se acerquen los muchachos, en el caso de Paula triunfa, pero es de

nuevo la oralidad social la que la rechaza y es en sí una situación violenta, pero ella se erige con su poder al final. Se trata de un intercambio constante, de un poder que no hace más que representar los mecanismos de enfrentamiento social entre el colectivo normal y el temido Otro anormal y monstruoso.

2.3.3 Del individuo a lo colectivo

La marginalidad social, en la cual el individuo se recluye, parece gestarse a partir de un colectivo que configura su normativa social con ciertos filtros de normalidad aparente. Quien no cumple con estos, en la instancia política, religiosa, social o cultural, pasa a formar parte de una minoría que se vuelve individual y se margina:

En síntesis, se trataba, en efecto, de prácticas de exclusión, prácticas de rechazo, de marginación, como diríamos hoy. Ahora bien, ésa es la forma en que se describe, y creo que aún en la actualidad, la manera en que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños, los pobres. En general se describen los efectos y los mecanismos de poder que se ejercen sobre ellos como mecanismos y efectos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento; es decir, todo el arsenal de conceptos o mecanismos negativos de la exclusión. (Foucault, 2007: 51)

En estas formas de control, se gestan imágenes como la de la bruja, para quitarle credibilidad y desmeritar ciertos elementos de la sociedad que no convienen a los núcleos principales de poder. Es así como los temores sociales a lo sobrenatural, se manipulan para poder controlar a la gente, excluyendo y cazando a quienes se oponen a lo que se quiere establecer. Respecto a esto Foucault sostiene: “Pasamos de una tecnología del poder que expulsa, excluye, prohíbe, margina y reprime, a un poder que es por fin un poder positivo, un poder que fábrica, que observa, un poder que sabe y se multiplica a partir de sus propios efectos” (Foucault, 2007: 55). En esta tecnología del catolicismo, aparece la brujería en sus límites exteriores, donde los mecanismos de control, le dan un carácter de discurso individual que aleja a estos seres de una concepción de pertenencia a lo social. Se les señala y separa para que no contaminen al resto con sus ideas, pues se protege un pensamiento monológico que debe ser seguido por todos.

Lo colectivo, como las características comunes con las cuales deben cumplir los integrantes de una sociedad con normativas establecidas, propone las formas de actuar inadecuadas como enfermedades que deben curarse o extirparse de raíz. Concepciones

donde la bruja es un ser incorregible por sus actos, que no hay forma de enderezar, ni siquiera por la instancia de la familia, que es uno de los núcleos centrales de encauzamiento del individuo, como ya se vio con Delia, a quien sus padres temen; o del rechazo social que sufre Paula, que no se corrige sino se aleja para poder cumplir sus propósitos a gusto. Este hecho de rebeldía a los sistemas, que buscan crear un colectivo uniforme en cuanto a creencias y costumbres, dota a estos seres de una perspectiva distinta e independiente del mundo: “El incorregible, por su parte, se refiere a un tipo de saber que en el siglo XVIII se va constituyendo lentamente: el que nace de las técnicas pedagógicas, de las técnicas de educación colectiva, de formación de aptitudes” (Foucault, 2007: 67). Se rompen los intereses de la colectividad con estos seres, porque las brujas representan una enfermedad del cuerpo social que se excluye justamente para tratar de subsanar el efecto que esto puede producir en el mecanismo. El individuo es peligroso e incorregible ante la ley, pues no cumple con la disciplina en el actuar, impuesta por los mecanismos de poder.

El género fantástico, de por sí, incurre en una violencia que amenaza la realidad, el individuo de la bruja, es un concepto que no solo se traduce en una amenaza a la realidad en la que se encuentra, sino en algo que contraviene todo lo establecido por un colectivo, donde el ser de la bruja es el único engranaje social que no encaja, pues si es retirado funciona toda la maquinaria. Por tanto, la bruja es totalmente individuo, Paula y Delia están profundamente solas y desarrollan su ser individual pese a que conviven con otros, pues se separan de lo social a la hora de construir su carácter como personajes independientes y a la vez individuales.

En Paula es evidente, se aleja de la civilización de la cual huye de manera permanente para construir su casa, que a su vez forma parte de los caprichos de su identidad, en un lugar aislado. Pero la persigue la conciencia de todo con lo que se le ha formado desde pequeña, de lo cual se sabe transgresora: “Sin embargo la detenía el temor de manejar cuestiones financieras, acrecentar sospechas latentes en todo saludo, más precisamente en los muchos silencios desdeñosos. Una tarde, a solas en su tierra, pensó crear la casa pero tuvo miedo. La vigilaban, la seguían; en los pueblos una casa no brota de la nada” (Cortázar, 2006: 69). Con Delia se da como introyección, Mario convive con ella pero nunca llega a conocerla realmente, ella no muestra su verdadera cara hasta el final en el que Mario parece verla como realmente es, pero de nada sirve ya si está condenado.

Delia está inserta en la sociedad, pero es evidente que no pertenece a esta, destaca por su falta de adecuación, pues todos hablan de que hay algo malo en ella. Es este el punto en el que el desarrollo del individuo choca con la conciencia colectiva de necesidad, de pertenencia a un grupo al cual debe adaptarse, si no, se es eventualmente excluido.

Como las brujas se desenvuelven de manera anormal en su contexto, rompen con las normas establecidas en este. Por ello, a su vez, el ámbito social colectivo ejerce mecanismos de poder para controlar y marginar a estas mujeres, dándoles el nombre de brujas, o sencillamente rechazando a personajes como Paula y Delia, a las que ni siquiera llegan a reconocer como tales, y que el lector infiere como brujas por esta determinación ya dada de sobrenatural, a mujeres con ciertas características por las cuales son marginadas.

Con esta independencia de la bruja se conquista una autoconciencia individual, pero se pierde el formar parte de una sociedad. De nuevo se entra a esa noción de que el individuo diferente es excluido, porque su diferencia le marca a partir de las concepciones que se forman en torno a este. Lo cual, deja la posibilidad de distintas perspectivas de estas brujas, ante la duda de si representan un riesgo real, o es algo únicamente presentado por el prejuicio.

III. Desarrollo narrativo del *Otro* monstruoso

En este capítulo se desarrolla un análisis del Otro monstruoso como ese ser fuera de la norma que inquieta por ser delictuoso, y venir de una categoría de la imaginación que falsifica operaciones ordinarias de la naturaleza, como expone Canguilhem en su texto “La monstruosidad y lo monstruoso” (1962); esto se hace a partir de los elementos narrativos que construyen al monstruo y que se encuentran en estos cuentos de género fantástico. Se aborda el Otro de la bruja como actante femenino desde la teoría de Emma León, la propuesta social de Foucault y las perspectivas de Campra y Kristeva; todo esto desde los mecanismos literarios que propician el encuentro fantástico realizado por la representación de la bruja en los cuentos. La Otredad de la bruja se inserta en el relato adquiriendo la característica de monstruoso, porque en su desarrollo las brujas poseen elementos propios del género fantástico, como el extrañamiento y la ambigüedad, que juegan un papel fundamental en la construcción de la historia; este denota una realidad tangible que solo la ficción es capaz de revelar de manera contundente, como lo son ciertos roles de la mujer en

sociedad, que se abordan desde la figura del monstruo poderoso e independiente que implica un destino fatal.

3.1 La literariedad del *Otro* social

Así se llega al hecho de que el Otro, pese a ser marginado, también actúa y forma parte del colectivo como elemento social, que desentona, pero a la vez sirve de ejemplo para el resto de individuos que pretenden mantenerse en el núcleo. Este actante tiene una función en el relato, su caracterización destaca y resulta llamativa para el lector y para los personajes que le rodean, aquí entra en juego un deseo que se relaciona paralelamente con el rechazo que provoca el Otro, quien genera discordancia en lo social por su diferencia; es esta ambivalencia la que a lo largo del relato configura una narración enmarcada por el encuentro con el Otro, en una historia cuya fantasía presenta una sociedad cercana a nuestra cotidianidad real.

3.1.1 La ilusión del Otro a partir de la teoría de Emma León

El *Otro* parte del encuentro entre dos concepciones, es el ser humano enfrentado a algo que trata de negar u ocultar. A sus temores más oscuros, desdoblamientos o proyecciones de cosas que se han establecido como negativas y que aun así, conforman una parte del mundo, pero se excluyen en un intento por fingir que no existen. León explica esto desde las perspectivas que se forman de aquellos con quienes se convive: “El hombre tiende a destacar el contraste con otros, sobre todo desde el punto de vista cultural, nos dice la etología, y es muy probable que se desarrollen estereotipos altamente negativos incluso respecto de los vecinos a los que se teme, porque la especie humana tiene una disposición a sentir temor de los extraños” (León, 2011: 53). La bruja es un ser que por lo mismo se excluye, el ser humano pretende negar características de una naturaleza primitiva a la que se incorpora la herejía, la sexualidad y otros tipos de conocimiento; que pueden significar un poder que se teme porque no se entiende.

En este sentido, existe una noción de aversión hacia los personajes femeninos que destacan por ciertas cualidades, Paula y Delia son mujeres inteligentes, independientes y que rompen con las expectativas sociales. Por eso se les determina como la Otredad a partir de la cual, las diferencias que presentan son merecedoras de exclusión y rechazo social.

Hasta cierto punto la libertad que eligen, como Paula que decide aislarse para hacer uso de su poder, las condena. Federici describe este proceso:

A medida que las mujeres ganaron más autonomía, su presencia en la vida social comenzó a ser más constante: en los sermones de los curas que regañaban su indisciplina (Casagrande, 1978); en los archivos de los tribunales donde iban a denunciar a quienes abusaban de ellas (S. Cohn, 1981); en las ordenanzas de las ciudades que regulaban la prostitución (Henriques, 1966) y, sobre todo, en los movimientos populares, especialmente en el de los heréticos. (Federici, 2010: 50)

Esto es una forma de control; quienes eran marcadas ya no podían destacar. El éxito de Paula fastidia, por eso se le señala, la libertad de Delia es mal vista, lo que hace que no sea adecuado juntarse con ella.

Esta serie de procesos sociales se exponen en el texto literario como una representación del establecimiento del monstruo, que no es más que el individuo distinto que encarna una Otreidad que incomoda y provoca aversión, porque se opone a las imposiciones sociales a las que se está acostumbrado. Sobre esto dice León:

La aversión es un universo poblado de diferentes modulaciones y relaciones con otros afectos y sentimientos. Algunos la han definido como la malevolencia innata que se siente hacia determinados sujetos; una propensión inexplicable a malquererlos, a encontrarlos antipáticos, cargantes, fastidiosos. Todo lo cual puede disparar de manera automática sentires de hastío, horror y hasta de odio. (León, 2011: 56)

Se percibe maldad en Delia, se le atribuye perversión a Paula, pero no son más que proyecciones en ellas de lo que la sociedad rechaza o niega. En la figura de estas brujas se construye todo lo que ha sido en apariencia limpiado de la civilización, ellas causan rechazo porque son la abierta representación de deseos ocultos que todos tratan de negar, por lo mismo ellas son excluidas.

Ambas brujas son representadas como mujeres sumamente bellas, lo que causa aversión es lo que representan simbólicamente sus acciones. Lo que se rumora acerca de ellas, como que Delia ha matado a sus ex novios o que Paula tiene amantes; se dice con el fin de disminuirlas y quitarle valor a lo que aparentan, por medio de atribuirles actos que son considerados denigrantes. De nuevo es la noción que se tiene del individuo, y no lo que este es en realidad, lo que puede volverle negativo a los ojos de una colectividad que cree que este contraviene a sus normas y valores:

En la aversión, el movimiento parte de un valor superior que se tiene respecto a aquello que el Otro muestra para buscar su declive, su disminución o su perversión deformante, dando lugar a constelaciones sensibles que enriquecen y reafirman el sentido negativo con toda una gama de coloraciones e intensidades posibles, según sea el repertorio de valores culturales y de otras dimensiones sociales y contextuales de una comunidad. (León, 2011: 55)

Las brujas son señaladas como malvadas, por lo tanto, todo lo que hagan será considerado malo, censurable y obtenido por malas artes. No importa que en realidad no sea así, porque ya se les ha marcado con una aversión que las considera como individuos negativos para el resto.

De ahí que las murmuraciones sociales y la oralidad vayan construyendo en torno a quien se identifica como malévolo, la imagen monstruosa de la bruja. La bruja es creada por el colectivo, lo que se murmura en torno a Delia sobre todo, es lo que forma al personaje, que vemos desde la mirada social que ya le ha determinado como diferente; no la conocemos realmente, solo las opiniones y perspectivas que otros tienen de ella la construyen, y esto la determina. La mirada de Mario, aunque él se niegue a aceptarlo, ya está contaminada y predispuesta a interpretar de cierto modo los actos de Delia con base a todo lo que se dice de ella: “Y cuando volvía del trabajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse -a veces con caramelos o un libro- a la muchacha que había matado a sus dos novios” (Cortázar, 2016: 76). El propio narrador etiqueta a Delia como la asesina de sus dos novios desde el principio del relato, porque así se le ha conocido desde siempre, aunque no haya constancia de ello e incluso Mario diga que puede que la propia Delia no este enterada de estas habladurías. Pero por esas etiquetas, todo lo que ve que acontece a su alrededor lleva siempre cierta carga de sospecha de algo oculto. Algo similar ocurre con Paula, pero a ella sí la conocemos desde su interioridad, que a su vez se ve conflictuada y determina su aislamiento porque se sabe diferente y señalada por una sociedad de la que forma parte como alguien que no encaja, que ha cometido una transgresión y por eso debe ser alejada.

Es entonces que entra en juego la angustia: angustia ante el encuentro con la bruja, angustia que siente la familia de Mario por la incertidumbre que tiene con respecto a los antecedentes románticos de Delia. Resultan profundas las ramificaciones de este concepto, sobre todo en el género fantástico:

La angustia no se dispara ante objetos definidos, sino que se la ve como una especie de espera dolorosa ante la ocurrencia de algo que, al no estar identificado, puede ser más peligroso y temible. [...] un estado que en su nivel más agudo puede llevar a una crisis violenta. El miedo, en cambio, identifica sus objetos de manera más precisa, se dice que lleva a lo conocido porque está asociado a un archivo de daños desarrollando en los esquemas tempranos y experimentados a lo largo de la vida — directa o virtualmente, personal o colectivamente, de una generación o de varias. El miedo es objetivación de la angustia genérica, darle un cauce y encontrarle una causa. La angustia se transforma en miedo como una forma de exteriorización necesaria y de distensión interna: su condensación en miedo puede permitir una colocación y paradójicamente disminuir o disolver la incertidumbre difusa, sustituyéndola por una certidumbre concreta, aunque también amenazante. (León, 2011: 219-220)

Se trata de dar forma, e identificar en algo físico, aquello que no está al alcance del entendimiento. Lo que pasa en el caso de Delia es que la sociedad le es hostil, porque la identifica como la amenaza, con Paula ocurre algo similar, es señalada y se crean rumores en torno a ella por lo reservada que es con su vida, la poca información que se tiene de ella causa sospecha.

Sin embargo, esta hostilidad culmina al final de ambos relatos, después de todo un proceso en que se señaló y dio forma a las brujas a partir de características que hicieron que otros las clasificaran de monstruosas. Se infiere entonces que el Otro es ilusión y apariencia, que se va formando en lo que el discurso social proyecta en el individuo. La incertidumbre de la naturaleza de las protagonistas genera angustia y les da una identidad negativa solo con suposiciones, identidad que se opone a las concepciones tanto del personaje como del narrador. Esto cumple con los elementos que establece Todorov: “En primer lugar, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación de los hechos; también él cree a veces en su locura, pero nunca llega a la certidumbre [...] Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido se deba a la ilusión” (Todorov, 2001: 61). Esta ilusión, producto de la ambigüedad, da forma al relato fantástico, con un texto que deja ver ciertos elementos del proceder social ante lo desconocido. Una forma de abordar en lo fantástico una realidad más contundente y absoluta que la auténtica establecida, como expone el propio Cortázar: “una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo” (Cortázar, 2013: 50). Porque en esta realidad entra la bruja demiurgo, la bruja fatal, pero también una representación de los mecanismos sociales y su rechazo al diferente.

Esta angustia o miedo ante lo otro como peligro potencial, no es más que un medio para darle forma a lo desconocido, y enfrentar el miedo que la diferencia produce: “Así, un recurso principal para afrontar la alteración, la angustia y el sentido de vulnerabilidad es precisamente fabricar monstruos, lo cual no puede lograrse sin la intervención del miedo” (León, 2011: 220). Este triunfo del miedo en el ámbito social rige todos sus mecanismos, la propia Paula tiene miedo de las posibilidades de su magia por temor no a lo que hace, sino a ser señalada, a ser aquella pieza identificada como defectuosa en lo social, la cual debe ser retirada para que el conjunto funcione de manera adecuada.

De aquí surge un discurso del miedo ante el Otro, ante lo perverso. Un discurso representado en los cuentos, que están reflejando los procesos sociales que dividen a los individuos entre los normales morales y aquellos que por ser peligrosos, son considerados enfermos mentales o criminales. Con estas etiquetas se marca e identifica a aquellos que generan temor de ser un peligro para el colectivo:

[...] es el discurso que no sólo se organiza en torno del campo de la perversidad, sino también del problema del peligro social: vale decir que será igualmente el discurso del miedo, un discurso cuya función será detectar el peligro y oponerse a él. Así, pues, se trata de un discurso del miedo y un discurso de la moralización, un discurso infantil, cuya organización epistemológica, íntegramente gobernada por el miedo y la moralización, no puede sino ser irrisoria, aun con respecto a la locura. (Foucault, 2007: 43)

Este miedo es algo que en lo literario configura cómo se ha construido lo desconocido para el ser humano. Así, cuando este se vuelve civilizado, figuras como la bruja se mantienen en sus relatos, como alegorías de esa convulsión social que niega cosas establecidas como primitivas, pero que aún constituyen una parte importante de la naturaleza del ser humano, como la ignorancia misma.

3.1.2 Dualidad en las brujas de Cortázar; caracterizadas como un Otro fuente de deseo y rechazo

A partir de las teorías del Otro, se da forma al estar del ser humano en el mundo en relación con otros individuos; autores como Lacan y Krotz lo establecen desde el psicoanálisis y teorías antropológicas, respectivamente. De este encuentro y las construcciones de cosmovisiones de cómo debe ser el ser humano, surgen las concepciones del Otro monstruoso, que se considera una alteridad, cuando uno de estos individuos es diferente y

se opone a su contexto, debido a que las características que se le atribuyen son percibidas como un riesgo.

Las ideas del mundo se construyen a través de la palabra, así es con el Otro. Para ello hay que tomar conciencia de un yo que se construye a partir de la imagen que de este se forman los otros. Respecto a esto apunta Lacan: “Aquí hay una diferencia radical entre mi no satisfacción y la satisfacción supuesta del otro. No hay imagen de identidad, reflexividad, sino relación de alteridad fundamental. Hay que distinguir, por lo menos, dos otros: uno con una A mayúscula, y otro con una a minúscula que es el yo. En la función de la palabra de quien se habla es del Otro” (Lacan, 2008: 354-355). El enfrentamiento entre el uno y el otro es siempre la raíz de los mecanismos literarios; la oposición a las concepciones sociales de personajes como Delia y Paula, son lo que echa a andar los acontecimientos del relato, porque la diferencia es lo que genera el conflicto en los cuentos.

Con Krotz se marca en este punto la cuestión de alteridad ya mencionada con Kristeva, que en este caso determina al Otro como un problema ante los conceptos de identidad y diferencia humana, los límites entre la concepción de uno mismo y del resto. Son amplias las atribuciones que se les dan a estos conceptos:

Esta alteridad u otredad no es sinónimo de una simple y sencilla diferenciación. O sea, no se trata de la constatación de que todo ser humano es un individuo único y que siempre se pueden encontrar algunas diferencias en comparación con cualquier otro ser humano (dicho sea de paso que la misma constatación de diferencias pasajeras o invariantes de naturaleza física, psíquica y social depende ampliamente de la cultura a la que pertenece el observador). Alteridad significa aquí un tipo particular de diferenciación. Tiene que ver con la experiencia de lo extraño. Esta sensación puede referirse a paisajes y clima, plantas y animales, formas y colores, olores y sonidos. Pero sólo la confrontación con las hasta entonces desconocidas singularidades de otro grupo humano —lengua, costumbres cotidianas, fiestas, ceremonias religiosas o lo que sea— proporciona la experiencia de lo ajeno, de lo extraño propiamente dicho. (Krotz, 1994: 18)

Algo que puede establecerse en torno al concepto de alteridad es que esto conlleva una concepción de lo Otro como diferente y extraño, ese desprendimiento en que el individuo se da cuenta de algo ajeno que representa lo que es diferente y se enfrenta con sus propias concepciones y absolutos. Krotz establece esto afirmando: “Alteridad no es pues, cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho

menos abstracto a algo diferente, sino siempre a otros” (Krotz, 1994: 19). Algo que se busca evitar a toda costa, pues no se quiere cuestionar lo establecido.

El punto de encuentro entre estas teorías de la Otredad es esa noción de que hay un ser diferente al estar del individuo en el mundo. Esta percepción puede resultar conflictiva en el punto en el que no se logra entender por completo a ese ser externo, la incertidumbre ante lo impredecible de acciones que no se dominan como las propias, causa temor e inestabilidad. Por eso la alteridad o el Otro resulta tan conflictiva, es ese encuentro con lo ajeno que no se entiende, cuya presencia, ante la incertidumbre de lo impredecible que representa, significa un riesgo debido a que contraviene lo estable y conocido. Porque el ser del Otro es transgresión, que produce rechazo, pero a la vez atracción.

Ahora bien, en los cuentos se ve esto con las brujas, que son una Otredad extraña con una fuerte ambivalencia entre el deseo y la repulsión. Esto se aborda desde León, que habla de cómo es esta relación con el entorno:

[...] para establecer vínculos con el mundo y con los Otros, a menos que sea de manera conflictiva, penosa; titubeante entre la atracción y la repulsión, entre preferir un lazo de comunicación y la repulsión, entre el preferir un lazo de comunicación y socialidad positiva y el detestar tal necesidad. Ante este desgaste de la economía cognitiva y afectiva se altera y el esfuerzo de ordenamiento se hace más grande, la búsqueda de balance impulsa narraciones sensibles orientadas a configurar formas con sentido pero basadas en distorsiones, abstracciones selectivas e inferencias arbitrarias, etiquetaciones estereotipadas y sobregeneralización. (León, 2011: 221-222)

El personaje de Mario es el ejemplo más específico de esto, construye su mundo alrededor de estas concepciones de los demás acerca de Delia. Por ella siente un deseo romántico y sexual, la corteja porque quiere conquistarla y poseerla. Pero a un tiempo es capaz de sospechar algo extraño en ella, por las advertencias de su familia quizás, tiene cierto grado de predisposición al rechazo, que se revela al final cuando parte por la mitad el chocolate con la cucaracha, no lo come por completo porque sospecha de ella pese a desearla, está alerta porque sabe que es una alteridad. Entonces también se mantiene hasta cierto punto atento ante acciones extrañas como la desconfianza de los padres que se alteran ante hechos como que la hija decida volver a la creación de bombones, por lo que esto implica. Un juego entre el deseo, con cierto aire de peligro dominante presente, y el rechazo que el

personaje ve a su vez reflejado en la forma de relacionarse de Delia con los animales. Es algo que se construye de este modo a partir de la narración del personaje:

Un gato seguía a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara.[...] La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo —Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro—, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor. Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. Fue entonces cuando Mario oyó los primeros chismes. (Cortázar, 2016: 77-78)

La postura del personaje se nutre de los puntos de vista e interpretaciones subjetivas de aquellos que le rodean. Con chismes de una época en la que Mario ni siquiera tenía un trato directo con Delia, por lo cual no tiene con qué contrastar perspectivas particulares de quienes le relatan los sucesos del pasado de la muchacha.

El monstruo que es Delia, es esa forma con sentido que ha creado lo social a partir de la superstición, en torno a las desgracias de sus anteriores novios, es etiquetada con inferencias arbitrarias. Puede que lo de los novios sea un accidente, que los padres simplemente sean desconfiados o asociales, nunca se concreta como malvada realmente, pero está la duda por su extrañeza, y eso ya es suficiente para que se hable mal de ella; el que no se aclare suma desconcierto en el lector y la atmósfera del cuento se sostiene en lo inquietante. Asimismo, Paula nunca ha hecho daño a nadie realmente, pero se presiente que su prosperidad no es del todo normal, y la desconfianza ante el Otro hace que sea separada.

Existe esta búsqueda del Otro en el que se reconocen elementos propios que el individuo trata de suprimir, por eso quien los muestra abiertamente es ocultado porque es la aparición de todo lo que se trata de negar, como el deseo o la sexualidad. Algo que se da tanto con Paula como con Delia, quienes causan envidia debido a que son representadas como mujeres bellas y atractivas, por lo mismo atraen pretendientes. Son condenadas porque esto causa un desorden que se teme, porque no se sabe si sus actos pueden conllevar incluso el riesgo del crimen. Esto no es único de la literatura, sino que se retoma justamente de procesos sociales y judiciales relatados por Foucault:

Cierto personaje que, de algún modo, se ofreció al aparato judicial; un hombre incapaz de asimilarse al mundo, a quien le gustaba el desorden, que cometía actos extravagantes o extraordinarios, odiaba la moral, renegaba de sus leyes y podía

llegar hasta el crimen. De manera que, a fin de cuentas, el condenado no es el cómplice efectivo del asesinato en cuestión: es ese personaje incapaz de asimilarse, que ama el desorden y comete actos que pueden llegar hasta el crimen. Y cuando digo que fue este personaje el efectivamente condenado, no quiero decir que, gracias al perito, en lugar de un culpable se hubiera condenado a un sospechoso (lo que es cierto, desde luego), sino más. Lo que en un sentido es más grave es que en definitiva, aun si el sujeto en cuestión es culpable, lo que el juez va a poder condenar en él, a partir de la pericia psiquiátrica, ya no es precisamente el crimen o el delito. Lo que el juez va a juzgar y sancionar, el punto al que se referirá el castigo, son precisamente esas conductas irregulares, que se habrán propuesto como la causa, el punto de origen, el lugar de formación del crimen, y no fueron más que su doblete psicológico y moral. (Foucault, 2007: 30-31)

Las brujas son condenadas porque representan desorden en sus actos extraordinarios, son personajes incapaces de adaptarse al mundo; lo cual es grave pues su rebeldía en cualquier momento puede conllevar la ejecución de un crimen sancionable. Por eso desde un principio se señalan sus conductas irregulares que, en la experiencia social, se consideran causa de un posterior desenlace fatal.

Es fundamental la relación con el Otro, debido a que esto configura una norma que se ejemplifica por medio de los anormales, que se temen pero son castigados; así se mantiene al resto siguiendo las reglas para no correr el mismo destino de marginación que tienen como castigo aquellos que son considerados defectuosos. Por ello Paula tiene tanto miedo a una naturaleza que al principio niega y mantiene oculta, por las represalias que sabe puede tener, se cierra por miedo al castigo social. Ella es consciente de cómo funciona su entorno y a partir de esto determina su forma de actuar: “Ahora que ella puede, que lo puede todo. Dueña del mundo, si solamente se animara a... Pero el miedo y la timidez le cierran la garganta. Bruja, bruja. Para las brujas, el infierno” (Cortázar, 2006: 69). Sin embargo, lo que es, no lo define únicamente Paula, también influye lo que piensan los demás de ella, lo cual escapa a su control por más que trate de mantener un perfil bajo.

Al tomar conciencia del estar del otro en el mundo, y el encuentro con la propia individualidad, se ve un proceso de los mecanismos sociales en que ciertas normas deben regular estos encuentros. Tema tratado por Foucault:

Sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso. La diferencia entre la lisiadura y la monstruosidad va a marcarse en el punto de encuentro, el punto de fricción entre la infracción a la ley marco, natural, y a la ley instituida por Dios o

por las sociedades, en ese punto de encuentro de dos infracciones. (Foucault, 2007: 69)

Las brujas lo son porque trastocan el orden natural de las cosas, el estatus social de las mujeres de su época. Estas infracciones a las leyes establecidas son consideradas propias de una naturaleza que se relaciona con lo monstruoso.

Estos Otros extraños presentan una ambivalencia social en su relacionarse que puede ser el origen de su expulsión. Porque vemos cómo Paula y Delia generan en los hombres que enamoran un deseo que puede ser considerado un instinto de atracción sexual, que evidentemente está mal visto por una sociedad cristianizada. Por ello, estas brujas que presentan deseo, son a su vez rechazadas y consideradas perversas y repudiadas por su contexto. El personaje de Mario presenta ambas caras de esta visión, él se ve atraído por Delia, pero al final logra ver también ese lado perverso al que se enfrenta al darse cuenta de que la caracteriza como un ser que debe ser repudiado. Esto también es retomado por Foucault:

Volvemos a encontrar aquí el tema que estaba en el fundamento mismo de la operación de brujería, el vínculo con el diablo. Pero podrán advertir que, en ese juego del placer, el consentimiento, el no rechazo, la pequeña complacencia, estamos muy lejos de la gran masa jurídica del consentimiento dado de una vez y para siempre y autenticado por la bruja, cuando firma el pacto que ha concertado con el diablo. (Foucault, 2007: 197)

El conflicto recae en que no hay consentimiento en ese poder de atracción que ejerce la bruja, el rechazo del entorno se da cuando este nota la manipulación, cuya fuente de poder supone que tiene un origen en actitudes consideradas negativas. Como el pacto con el diablo que ofende a la religión o la forma en que actúan los personajes de Delia y Paula, cuya individualidad libre se opone a su entorno, debido a que al desprenderse e ignorar los lineamientos establecidos que sigue el colectivo, se rebela a estos confrontando la funcionalidad de sus esquemas. Por eso debe ser desacreditada la forma en la que viven estas mujeres, porque no es algo posible para el resto sin que se desestabilicen los absolutos impuestos.

Es así como la Otridad que es la bruja en el relato fantástico, pone en conflicto concepciones de una normalidad que no quiere ser alterada, y que suprime cualquier elemento que se interponga a su devenir cotidiano. Dice León: “En tales términos el Otro deviene en actos de afectación de las lógicas del sentido establecidas por cualquier

comunidad humana, para reconocerse a sí misma con respecto a otras ubicadas en el campo de lo extraño y no familiar” (León, 2011: 62). Es ese temor que surge cuando el ser humano se da cuenta de que hay una identidad distinta a lo que se conoce, que puede desestabilizar los absolutos que se tienen, como la religión; para evitar ese riesgo, se censuran las libertades del otro. En este caso con la clasificación de brujas, que por sus particularidades llaman la atención y destacan, son deseadas y envidiadas, pero también excluidas y consideradas nocivas, porque se teme el riesgo que conlleva la incertidumbre que representan.

En este punto entra la duda de si realmente se tiene miedo al otro, o si de lo que se tiene miedo es de ser como el otro. Paula y Delia entran en una categoría del extraño. Un extraño que causa curiosidad, pero es por ello aislable. Respecto a esto resulta esclarecedora la explicación de Bauman en torno a porque el extraño es considerado como tal:

El extraño lo es no por sus propias características, sino en función de una determinada definición de orden social que incluye tanto como excluye a determinados sujetos o grupos: la aparición del extraño es consecuencia inevitable de los proyectos de ordenamiento social (Bauman, 2001: 20). Es lo que Bauman denomina la «actitud del jardinero» (1997: 75) o, directamente, la «práctica del Estado jardinero» (2005a: 51): cuando diseñamos un orden social más «integrado», descubrimos en mayor medida elementos que no encajan en nuestro diseño. De esta manera, la figura del extraño, «que no es solo el “desconocido”, sino el ajeno, el que está “fuera de lugar”», se transforma en una amenaza. (Bauman en Izaola y Zubero, 2015: 116)

Así es como Paula y Delia se ven determinadas no por su identidad real, sino por lo que no gusta de esta, al no encajar en su sociedad se les atribuyen características que están consideradas negativas. Incluso por desconocimiento son una amenaza, porque se oponen a la normativa establecida, se revelan ante esta por su propia naturaleza.

Y como se establece con Kristeva, el sujeto de deseo fóbico es meramente un símbolo de la desautorización sexual. Paula y Delia son símbolos de aquello que no está permitido, porque ambas siguen el camino que quieren, sin importar lo que dice el resto, por eso incluso los padres de Delia le temen. De este modo se determinan estos personajes, que actúan en consecuencia de una naturaleza que se considera abyecta:

La abyección —encrucijada de fobia, de obsesión y de perversión— comparte la misma economía. El asco que se deja escuchar en ella no toma el aspecto de la conversión histérica, pues ésta es el síntoma de un yo (*moi*) que, excedido por un “objeto malo”, se desvía, se purga y lo vomita. En la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. A diferencia de la histeria que provoca, pone mala cara a lo simbólico pero no lo produce, el sujeto de la abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes. (Kristeva, 2004: 64)

Por eso se margina a la bruja, se establece como una mujer perversa, u objeto malo que puede contaminar al resto con ideales que corrompen lo establecido. Entonces se censura y aleja, se le degrada considerando malignos sus proceder, así, quien trate de seguirlos es consciente, como Paula, de que correrá el mismo destino.

El ser de la bruja, tanto de Delia como de Paula, se establece como algo negativo, porque el lenguaje, las habladurías y lo que se dice acerca de ellas, las construye como mujeres monstruo. Más que sus actos realmente, es lo que se dice de ellas, lo que el entorno habla en el relato acerca de ellas, lo que les da esa noción de perversidad; cuando vemos, por ejemplo, que Paula no hace nada malo realmente, porque es ella quien cuenta su historia, sin embargo, los personajes que la conocen con sus palabras ya han construido una imagen perjudicial de ella: “Las mujeres retardan con charlas su vuelta de misa, apoyando en la sombra espesa de los árboles placeros el deseo de quedarse. Han visto asomar a Paula bellamente vestida de azul, y la contemplan insidiosas en su furtivo camino solitario. El misterio de esa nueva vida las altera, las enajena; apenas puede tolerarse que el misterio resista tanta prolija indagación” (Cortázar, 2006: 68). Analizan de manera negativa su forma de actuar solitaria, enigmática e incluso caprichosa y por eso es considerada mala, cuando son actos inocentes que vistos desde otras perspectivas pueden tener interpretaciones más amables. Se tiene indignación por su reserva, que la mantiene alejada del ámbito social.

No son malas por lo que hacen, es el contexto social en el que están inmersas, a partir del lenguaje, el que lo hace y construye con ello los acontecimientos del relato ya marcados por los supuestos culturales. Todas las sociedades construyen imágenes de sus monstruos, por ello, “Sea como sea, debemos ser conscientes de que estas imágenes son eso, imágenes, construcciones sociales elaboradas mediante la selección arbitraria de ciertos rasgos diferenciales de esas personas o grupos” (Izaola y Zubero, 2015: 106). Son imágenes que se forman dependiendo de la perspectiva que tiene quien cuenta la historia.

En este caso es negativa, porque está estructurada en un arraigado esquema social que no perdona un devenir cuyo fundamento es el ser individual.

Es así como se presupone que realmente ese magnetismo que se atribuye a la bruja, además de que es por motivos de deseo sexual, trata de una atracción que surge de querer transgredir o salirse de las prohibiciones, usualmente rectas de la sociedad, donde estos seres se presentan como una forma de libertad que contienen lo usualmente censurado, algo que resulta llamativo justamente por esa posibilidad de evasión de la normalidad. Es así que el deseo surge de la prohibición, de querer evadir lo obligado. Algo que la propia Paula experimenta cuando aún se resiste a su naturaleza: “Es preciso comer, antes que la frente de la madre se pliegue con sorprendido disgusto, antes que el padre, a su izquierda, diga: «Paula», y deposite en esa simple nominación una velada suerte de amenazas. Comer la sopa. No tomarla: comerla. Es espesa, de tibia sémola; ella odia la pasta blanquecina y húmeda” (Cortázar, 2006: 67). Esto permite una libertad que a su vez supone un costo, Paula decide usar sus poderes, pero esto implica aislarse, por esto también causan a la vez rechazo y repulsión, por el miedo que puede tener el individuo a ser excluido del colectivo al que pertenece. Así que se siguen los preceptos y se rechaza al que se ha etiquetado como diferente o monstruoso, aunque en secreto se desee y suene tentador llevar una vida que aparenta ser tranquila, fácil y acomodada como la de Paula.

3.1.3 La voz narrativa que configura al Otro monstruoso

Al momento de configurar al monstruo en el relato fantástico, es fundamental el tipo de narrador y la focalización a utilizar, porque esto determina el efecto que produce y la ambigüedad del monstruo. Por eso, el relato fantástico suele tener una narración en primera persona que nunca está segura del todo de lo que está pasando. Estas son clasificaciones que establece Todorov que, sin embargo, en cada relato se desarrollan de manera particular de acuerdo con las necesidades de la historia que se presenta y el efecto estético que se busca producir a partir de los recursos literarios utilizados. Reisz expone acerca de esto: “Cortázar logra en este texto una ambigüedad que Todorov erigiría en paradigma de lo «fantástico puro» y lo logra a través de un narrador «no-representado» que, por ser tal, no nos exime, sin embargo, de «dudar de su palabra»” (Reisz, 2001:215). Esta “no-representación” del narrador, delimita los cuentos al abordar perspectivas con enfoques específicos hacia cierta postura que se tiene del anormal. De este modo se da esa

ambigüedad característica del relato fantástico, debido a que se tratan posturas subjetivas de las que se puede dudar en algunas cosas, porque se ven influenciadas por diversos factores que provocan variaciones en los sucesos.

Así sucede con “Circe”, donde el narrador, que es un familiar de Mario, sigue la historia como narrador homodiegético, que conoce los hechos a partir de ciertos fragmentos de información de diferentes fuentes, cuya autenticidad se encuentra comprometida por la subjetividad de la gente, que contaba las cosas a partir de una perspectiva de rechazo hacia Delia; con lo cual construye un relato con la distancia del tiempo a partir de memorias que no son muy claras o que poseen ciertos vacíos y alteraciones, así como las habladurías que recuerda haber escuchado en la época del tema. Esto entorpece la veracidad de los acontecimientos, pues no hay un recuerdo completo ni conciso como el propio narrador confiesa, con una focalización externa que habla de Delia desde la tercera persona. Desde el principio admite ciertas modificaciones involuntarias del discurso: “Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos [...]” (Cortázar, 2016: 82). Por ello, nunca llega a saberse del todo la verdad de Delia, a la que solo conocemos por los ojos de los demás; esa ambigüedad es lo que produce un efecto fantástico debido a que se sabe lo que acontece, pero incluso el final queda en el aire con un efecto de repetición.

Este narrador resulta llamativo, porque parece construir todo el relato a partir del artificio de lo que perciben los demás. Desde el principio queda claro cuando se habla de esta construcción del relato a partir de lo que decían los vecinos, la chica de la farmacia, Don Emilio; todo se construye a partir de las voces de todos los que describen a Delia como la muchacha que mató a sus dos novios. No se está seguro de si creer o no ciertas cosas, pero se cuentan desde esta perspectiva comprometida y eso influye en el tono que adopta el relato: “Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. [...] —<<no porque yo lo crea, pero si fuese verdad qué horrible>>—” (Cortázar, 2016: 75). Es esta voz colectiva la que da forma al monstruo desde un tipo de narrador usual en el relato fantástico.

Es así como crea en torno a Delia el concepto del Otro. Es ese Otro que no se entiende porque es diferente y desconocido, que se está construyendo a partir del discurso normal y de las convenciones culturales que ella incumple, por lo que se convierte en alteridad. Respecto a esto dice Cixous:

El *otro* escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente, No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos «otro» es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, «su» otro. Y con la terrible simplicidad que ordena el movimiento erigido en sistema por Hegel, la sociedad se propulsa a mis ojos reproduciendo a la perfección el mecanismo de la lucha a muerte: reducción de una "persona» a la posición de «otro», maquinación inexorable del racismo. Es necesario que exista el «otro», no hay amo sin esclavo, [...] Si el otro no existiera, lo inventaríamos. Por otra parte, es lo que hacen los amos: se hacen los esclavos a medida. Con una exactitud perfecta. Y montan y alimentan la máquina de reproducir todas las oposiciones, que hacen funcionar la economía y el pensamiento. (Cixous, 1995: 25)

Porque justamente el Otro se está construyendo desde fuera de Delia, no la entienden y por eso se forma una mitología en torno a ella, propia del personaje clásico de Circe con todo y sus atributos. Como la ya mencionada atracción y dominio que tiene sobre los animales y hombres, a los que a su vez transforma en bestias, su característica de hechicera que prepara pociones mágicas, que en el caso de Delia se relaciona con los también señalados bombones, incluso la pérdida de los hombres de los que se han enamorado; todos estos elementos se interpretan desde la distancia, que juzga a ambos personajes por sus destinos y acciones criminales sin tomar en cuenta su perspectiva individual.

En “Bruja”, en cambio, se representa el uso de la primera persona en que vemos la visión de Paula como monstruo, el llamado por Todorov como narrador representado. Esto da cierta perspectiva en torno a los acontecimientos, podría decirse incluso que hay una especie de terror a lo social que le oprime. Sin embargo, se mantiene cierta ambigüedad de los hechos, sobre todo al final, cuando hay un cambio de narrador con la muerte de Paula. Así, en el relato fantástico: “El problema se vuelve más complejo en el caso de un narrador-personaje, de un narrador que dice <<yo>>. En tanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad; pero en tanto personaje, puede mentir” (Todorov, 1981: 60). Porque el hecho de que sea un narrador autodiegético con una focalización interna, resulta eficiente para lo ambiguo, porque se debe creer el discurso de un individuo único

que habla desde su perspectiva que puede estar alterada o manipulada por sus circunstancias.

Es evidente que la voz narrativa es la que configura al Otro monstruoso, por ello, hay dos tipos de voces presentes en el relato fantástico de acuerdo con el efecto que pretenda provocar con su uso. Ya sea darle esa distancia a los acontecimientos acerca de ese Otro, que se realiza con un narrador externo al monstruo, al cual, no le queda del todo claro qué está pasando, como es el caso de “Circe”, que sugiere un efecto sobrenatural que puede también tener una explicación con la locura o el engaño de los sentidos. O bien hacer uso de la primera persona, que presenta a partir de la perspectiva del monstruo, los hechos desde su punto de vista, cuya visión y postura se ve a la vez influida por los deseos y cosmovisión del mundo propios del personaje; por lo cual es subjetiva y poco confiable en algunos detalles. Esto se determina a partir de la función que se pretende en el relato: “Es posible distinguir dos, según que el narrador sea exterior a la historia, o uno de sus agentes principales. Siendo exterior, puede o no autenticar él mismo las palabras del personaje, y el primer caso vuelve el relato más convincente, como en el pasaje citado de ¿Un loco?” (Todorov, 1981: 62). Sin embargo, esta elección de narradores, si bien puede influir en la forma de presentar el relato fantástico, puede lograr el objetivo estético y ambiguo en ambos casos; algo que vemos efectuarse en los cuentos pese a que estos posean dos tipos distintos de narrador.

En ambos relatos el Otro vence, porque sobrevive al asesinato, Paula resurgiendo de sus cenizas y Delia sobreviviendo a Mario. Como no se pudo destruir al Otro monstruoso, este renace de todo lo que implica su marginación y opresión, y se alza esta vez más fuerte e independiente. Es así como estas mujeres se erigen venciendo el discurso que las oprime por su diferencia; son monstruos de la Modernidad que en lugar de ser destruidos como en los relatos clásicos, sobreviven y defienden hasta cierto punto la belleza de lo usualmente representado como monstruoso: resurgen de una concepción en la que su estar en el mundo es considerado transgresor por su diferencia, pues se mantienen firmes en su existencia. Puede hablarse así de una escritura acerca del género femenino: “En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral - «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión” (Cixous, 1995: 55). Aunque en

este caso es una escritura masculina, es importante la representación de los personajes femeninos, donde el monstruo femenino que es la bruja, usualmente destruida al final en los relatos clásicos, en este caso se reconstruye.

Con esto queda de manifiesto la importancia del tipo de narrador para configurar la perspectiva desde la que se aborda el devenir del relato y sus personajes, de lo cual se desprende el desarrollo que se hace de las cosmovisiones del Otro, porque es a partir de cómo se percibe al diferente que tiene ciertas características que chocan con la normalidad, que estas generan el conflicto en el relato. Elementos de los personajes que no son más que el reflejo de una sociedad que determina a la bruja, por ciertas libertades, donde se establece una figura femenina de la que se espera solo siga ciertas normas dispuestas desde un discurso que en este caso se presenta como patriarcal, y que la existencia de estos personajes pone en entredicho.

Lo que pretende esta función del narrador es la vacilación del lector, que es a un tiempo una vacilación ante los absolutos de la sociedad en que se está presente y las normativas que la representan. Cixous lo explica a partir de ciertas interpretaciones más imaginativas que se pueden tener del mundo real:

A veces, vemos cómo una nube adquiere la forma de un dragón, de un león, de un oso; a veces, algún vapor errante ofrece la imagen de una torre, de un castillo, de un peñasco dentado, de una montaña abrupta, o de un promontorio azulado cubierto de árboles, que nuestra vista engañada ve vacilar en el aire. ¿Has observado con atención, alguna vez, esos fantasmas crepusculares? (Cixous, 1995: 104)

Una realidad normal y aparente, con absolutos establecidos, que se mueven cuando en el relato se presentan nuevas formas que se le oponen y contravienen. Desestructurando concepciones a partir de una vacilación social, que se busca reinterpretar por medio de las formas que está dando del mundo el relato fantástico.

3.2 Lo social enfrentado al Otro monstruoso de la bruja

El Otro, que posee las características del monstruo, representa un personaje extraño que es tratado como tal por la sociedad. La bruja ostenta el estigma del monstruo, la persecución de quienes llevan esta marca ha dejado claro el acoso y la censura, que vive el ser considerado monstruoso cuando su imagen es construida en la sociedad, como menciona Canguilhem:

La existencia de monstruos pone en duda el poder que la vida tiene para enseñarnos el orden. La aparición de esta duda es inmediata, por prolongada que haya sido nuestra confianza anterior [...] Sólo porque, en tanto que hombres, somos seres vivos, un malogro morfológico es, a nuestros ojos vivientes, un monstruo. Imaginémoslos pura razón, pura máquina intelectual que verifica, calcula y computa, inertes e indiferentes por lo tanto a los datos de nuestro pensamiento: el monstruo sería solamente lo otro, un orden distinto al orden más probable. (Canguilhem, 1962: 33)

Es así que la bruja como monstruo se está enfrentando a lo social, en una lucha primitiva donde el individuo trata de sobrevivir a un colectivo cuyo orden desafía, que también quiere proteger su integridad de comunidad con cierto orden y normativas. Por esto el ser de la bruja, considerado alteridad, se convierte en un monstruo cultural; afrenta que llevan los personajes de Paula y Delia, lo cual construye la forma en la que se desenvolverán en sus respectivos relatos, como personajes individuos cuyas características son una amenaza para la sociedad representada; en consecuencia, esta se enfrenta tanto al entorno real como al mundo posible, que en las historias sigue fielmente los efectos fatales que conlleva la caracterización de la bruja como monstruosa.

3.2.1 Marginación del personaje extraño por su diferencia

La marginación del personaje extraño está representando los mecanismos sociales de control, que excluyen al individuo que es diferente, Foucault habla de cárceles y psiquiátricos, pero en los cuentos se ve esta exclusión a nivel social. Es así que se ejercen instancias para gestionar la presencia del anormal en lo social y que no afecte a los demás. Con Paula es más gentil, vive una vida en el campo aparentemente apacible y llena de lujos, pero de todos modos es excluida. Delia está inserta en la sociedad, pero ya ha sido señalada como portadora de desgracias, y a pesar de que no se le puede castigar directamente porque no hay prueba del crimen, y solo se trata de habladurías, son justamente estos estigmas en los que se nota que ya se le rechaza, porque ya ha sido determinada como distinta. Mario trata de oponerse a ello, pero llega un punto en el que no puede evitar verse influenciado por su entorno: “Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que se anexaban episodios indiferentes para darles un sentido” (Cortázar, 2016: 78). Lo social no solo construye a la bruja como un monstruo, sino también determina las creencias y posturas de quienes le rodean; porque cada individuo representa en el sistema ciertas características que le incluyen en este, a pesar de que trate de rebelarse

a ellas. Si se excluye a un individuo por completo ya es un monstruo; si es como Mario que solo siente atracción, pero nunca se aleja por completo de lo normal, se termina cediendo a un condicionamiento de rechazo al anormal al que estuvo expuesto desde pequeño y que solo se ve alterado momentáneamente por ese encuentro fortuito con el Otro.

Todo esto se establece a partir de un error, un desliz que comete el personaje al dejarse llevar por su deseo y que le hace descubrirse como monstruo. Puede pensarse que el equívoco de Paula para resaltar es el anillo de diamantes que hace aparecer, aunque carga también el peso del asesinato de la muñeca, algo que nadie sabe, pero da la noción del peligro que puede llegar a representar su naturaleza si no se controla; todos estos acontecimientos suman para construir al monstruo:

¿Era un ser humano? Sí lo era, sí lo era. Cómo pudo ella dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñecas de infancia. El anillo, el vestido azul, todo estaba bien; no había pecado en desearlos. Pero concebir la muñeca viva, pensarla sin renuncia... Aquella medianoche, la figurita se sentó en el borde de la mesa sonriendo con timidez. Tenía pelo negro, pollera roja, corselete blanco; era su muñeca Nené, pero estaba viva. [...] Y entonces la mató. (Cortázar, 2006: 68)

Con Delia es algo distinto, debido a que también se construye como monstruo a partir de su excentricidad extraña y lo que ha pasado con sus novios, además, a ella la conforma a su vez como monstruosa lo que dice de ella el entorno, que la considera con el estigma de *femme fatale*. Esta marca condiciona las interpretaciones de los demás, como ya es considerada anormal, solo se espera el punto culminante en que demuestre sus rasgos monstruosos; en un desarrollo descrito por Foucault como un juego entre lo natural aceptado o lo natural que ha sido censurado por la ley y la transgresión:

A partir de allí se puede comprender una serie de equívocos que seguirán frecuentando el análisis y el *status* del hombre anormal, aun cuando éste haya rebajado y confiscado los rasgos del monstruo. En la primera fila de esos equívocos, un juego nunca controlado del todo, entre la excepción de naturaleza y la infracción al derecho. Éstas dejan de superponerse sin dejar de actuar una con respecto a la otra. La distancia natural con respecto a la naturaleza modifica los efectos jurídicos de la transgresión y, sin embargo, no los borra por completo; no remite lisa y llanamente a la ley, pero tampoco la suspende; la entrapa y suscita efectos, desencadena mecanismos, exige instituciones parajudiciales y marginalmente médicas. (Foucault, 2007: 298)

Ambas parecen transgredir la naturaleza con su poder sobrenatural, de ahí su determinación de monstruo, debido a que sus equívocos no son solo crímenes, sino que tienen esa noción de que están yendo en contra de la naturaleza humana, lo que provoca que se castigue con la justicia de la normativa humana.

La ley toma en cuenta dentro de sus transgresiones estos defectos considerados monstruosos, es por ello que la Iglesia, como institución, realiza la caza de brujas como un ejercicio de poder, con la intención dar ejemplo al resto de lo que implica la transgresión para aquel que es considerado monstruoso. Y como el individuo no quiere ser señalado, lo hace antes con el Otro con tal de salvarse. Esta caza de brujas, como se ve en Foucault, es un mecanismo político que pretendía sentar las bases de una sociedad capitalista, cuyos procesos fueron puestos en marcha por quienes ostentaban el poder en la Edad Media:

Lo que todavía no se ha reconocido es que la caza de brujas constituyera uno de los acontecimientos más importantes del desarrollo de la sociedad capitalista y de la formación del proletariado moderno. El desencadenamiento de una campaña de terror contra las mujeres, no igualada por ninguna otra persecución, debilitó la capacidad de resistencia del campesinado europeo ante el ataque lanzado en su contra por la aristocracia terrateniente y el Estado; siempre en una época en que la comunidad campesina comenzaba a desintegrarse bajo el impacto combinado de la privatización de la tierra, el aumento de los impuestos y la extensión del control estatal sobre todos los aspectos de la vida social. La caza de brujas ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcó a los hombres el miedo al poder de las mujeres y destruyó un universo de prácticas, creencias y sujetos sociales cuya existencia era incompatible con la disciplina del trabajo capitalista, redefiniendo así los principales elementos de la reproducción social. (Federici, 2010: 223)

Mecanismo de control del Estado en el que se ha roto el sentido de colectividad, donde ya solo se piensa y lucha por un bienestar individual. Porque el Otro que no se entiende, causa desconfianza, y representa una amenaza que debe ser controlada. Y esto debido a que ya no forma parte del colectivo, sigue un régimen del capitalismo donde el ser ya ve únicamente por sí mismo y toma en cuenta una postura antropocentrista; por eso se busca el bienestar propio dejando de lado lo social de lo que también se forma parte y que eventualmente interfiere en las decisiones de los personajes. Esto debido a que ambas mujeres han creado universos propios, de costumbres y creencias que rompen e incomodan lo social que sigue lineamientos establecidos.

La bruja, como ser individual y Otredad, también se deja guiar por sus intereses individuales. La propia manifestación de poder de Paula, es la creación de todo objeto que

deseo y hace aparecer, ejerciendo su voluntad para un beneficio propio e individual. Su poder es usado sobre todo para cumplir caprichos, la angustia viene del temor de que esto pueda convertirse en violencia desde distintos ámbitos: “—Sea como sea —pronuncia Paula—, me gustaría tener aquí unos bombones. Sonríe ante la fácil y ventajosa sustitución de anhelos; su horrible ansiedad de fuga se ha resumido en un modesto capricho” (Cortázar, 2006: 66). Delia también es caprichosa, sus novios cumplen todos sus deseos, son el medio para conseguir lo que quiere, como el licor para sus bombones. Es así como la voluntad de las brujas se determina también por esa noción de perspectiva individual, incluso egoísta que las lleva a obtener aquello que desean, aunque lo correcto para la sociedad es ser altruista con los demás. Que vean por sus antojos individuales y que su voluntad se construya en torno a estos, es algo que se opone a un colectivo para el cual las virtudes son opuestas al egoísmo propio.

Con este poder de obtener lo que quieren, las brujas demuestran de cierto modo su superioridad, es la época moderna de una sociedad capitalista, y esto implica una forma de control del que tiene un poder económico y adquisitivo, el que puede hacerse fácilmente de objetos materiales como en el caso de Paula. Algo cuyo sentido de nuevo se esclarece desde el discurso de Foucault, porque la voluntad individual está afectando a un proceso jurídico del que todo individuo social, incluso el monstruoso, forma parte:

En esta última, la voluntad de la bruja que está involucrada es, en el fondo, una voluntad de tipo jurídico. La bruja suscribe el intercambio propuesto: tú me propones placer y poder, yo te doy mi cuerpo, te doy mi alma. La bruja suscribe el intercambio, firma el pacto: en el fondo, es un sujeto jurídico. Y en ese concepto podrá castigársela. En la posesión (como podrán presentirlo en todos los elementos, los detalles que recién les mencioné), la voluntad está cargada con todos los equívocos del deseo. La voluntad quiere y no quiere. (Foucault, 2007: 195)

Por ello debe ser castigado por su transgresión, porque se trata de un intercambio que está fuera de la ley. Un intercambio corrupto que le da a la bruja ese poder de obtener lo que quiere, como Delia que al ser novia de Mario es agasajada con presentes, un intercambio que se da con base en lo que desean ambos y que a pesar de ello resulta negativo porque llega a oponerse a ciertos códigos morales establecidos. Como el hecho de que Mario esté solo con Delia en la casa sin los padres presentes, lo cual está mal visto.

La voluntad de la bruja es de una independencia y libertad que se quiere suprimir, porque es algo que no tienen los demás. Paula posee una independencia económica, Delia

es demasiado liberal, pues también se mueve por el mundo a partir de sus deseos individuales. Así se constituye una cosmogonía en la que la realidad de la bruja sigue las normas propias de su voluntad, rige su estar en el mundo a partir de un pensamiento meramente individual, lo que podía establecer una especie de antropocentrismo del monstruo o del Otro. Esto debido a que los personajes han construido una realidad en la que les gusta estar y que se conduce a partir de sus deseos, pero que choca al entrar en contacto con lo social, debido a que ese mundo individual no puede existir al relacionarse con los demás, pues transgrede las normas del colectivo en que se encuentran con una realidad común, ya que si todos crearan una propia sería un caos de realidades formadas a partir de los deseos individuales de cada individuo. León plantea la inestabilidad que provoca el Monstruo al presentar nuevas verdades y formas de realidad que no se habían concebido antes, pues no cabía la posibilidad de algo así dentro de los límites establecidos por la norma:

La Otredad es altamente constructora de realidades, dispara procesos dadores de sentido y significado de carácter ontogénico al nivel más primario sobre el modo como las cosas están en el mundo. Su alteridad radical pone en movimiento el corazón y sus pasiones, para encontrarle un sentido a esa enorme confusión que provoca toda anomalía y desviación radical; para hacer más fluido ese ejercicio de equilibrista que el sujeto realiza (sin tener muchas veces conciencia) sobre todo el horizonte de posibilidades, situaciones y circunstancias en que se ve inmerso, implicado y que, llanamente, hacen de la aparición del Otro un Monstruo simplemente un Monstruo. (León, 2011: 63)

Paula es de por sí creadora de realidades; crea un mundo a su gusto a partir de la aparición de objetos. Delia, por su parte, está sumida también en su realidad individual, tanto así, que solo la conoce poco aquel que la corteja, porque incluso sus padres le temen. Ambas han creado una realidad a partir de su alteridad y deseos, sin embargo, es una realidad frágil, pues se opone a las circunstancias del mundo, debido a que es algo que se ha creado desde el estímulo de un antojo y no de manera consciente. Como se puede ver en “Bruja”: “Empieza Paula a sentir la tentación, por primera vez intensa hasta darle náuseas. Por qué no, por qué no. Afirma preguntando, pregunta al afirmar. Es ya algo fatal, hay que hacerlo” (Cortázar, 2006: 67). Se trata una lucha constante entre el deseo que da forma al monstruo y quedarse en los límites de lo socialmente aceptado; pero una vez que un personaje ha sido

persuadido por la tentación, se tiene la certeza de que es inevitable su condena dentro de la fatalidad del relato.

Esto lo aprende Paula cuando ve que el uso impulsivo de su poder puede llegar a llamar la atención. Pretende controlarlo, pero le domina la tentación de obtener lo que quiere y, pese a intentar ser discreta, en ningún momento se salva de la crítica social. El relato de Delia está fundamentado principalmente a partir de cómo la está juzgando la voz colectiva que la considera una mala mujer; aunque no se tenga prueba de ello, solo se sabe que es diferente porque tiene rasgos que incomodan, como su aparente magnetismo hacia los seres vivos que la siguen con temor. Esto siempre es tomado en cuenta desde la perspectiva de Mario: “[...] usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre. Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente” (Cortázar, 2016: 76) Cuyas interpretaciones tienen siempre presente, aunque adopte una postura que concuerda o no con ello, lo que dice el entorno de Delia; porque no puede desvincularse, aunque quiera, de las opiniones de un ámbito social que le ha formado como individuo. Algo a lo que se opone al inicio, pero al final resulta ineludible para un personaje que durante todo el relato no hizo más que enfrentarse a perspectivas sociales, un hecho que termina por validar de manera contundente al verse expuesto al monstruo en un desenlace fatal.

Es así como se construye el personaje extraño, que al ser poderoso se dedica a obtener todo aquello que le apetece. En estas brujas, el concepto del monstruo, se forma porque son seres que se mueven en el mundo rigiéndose únicamente por lo que les dictan sus deseos, algo que consuman a partir de su poder, ya sea de creación o atracción. La colectividad les está juzgando porque poseen una libertad individual, poderosa y única a ellas, de ahí que se les clasifique como seres extraños. Y como destacan y son diferentes a la norma, son alejadas para no entrar en conflicto con esta, al oponerse al sistema establecido de valores, creencias y formas de proceder en el mundo.

3.2.2 La amenaza de la alteridad de Paula y Delia como monstruos culturales dentro del relato

Dentro del relato, tanto Paula como Delia son consideradas monstruos, porque la sociedad ya las rechaza por su diferencia. Se construyen como alteridad teniendo siempre presente

una ambivalencia que vuelve ambigua su identidad para el entorno, debido a que resulta contradictorio cómo pueden representar a la vez conceptos que se saben opuestos, como el rechazo y la atracción. Respecto a esto afirma Bessiére:

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, «otra» justamente. Más que de la derrota de la razón, extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza. Discurso fundamentalmente poético porque invalida la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge, sin embargo, la obsesión de una legalidad que, a falta de ser natural, puede ser sobrenatural. Forma mixta de caso y adivinanza, se construye sobre la dialéctica de la norma que, indicio de otro orden, no es necesariamente la de una armonía, y cuyas prescripciones suponen otros tantos problemas. Se burla de la realidad en la medida en que identifica lo singular con la ruptura de la identidad, y la manifestación de lo insólito con la de una heterogeneidad, siempre percibida como organizada, como portadora de una lógica secreta o desconocida. Alimentado con el escepticismo y el relativismo de la creencia, muestra el rechazo de un orden que es siempre una mutilación del mundo y del yo, y la espera de una autoridad que legitime y explique todo orden, todo el orden. (Bessiére, 2001: 98-99)

En lo social se busca un orden para el cual la bruja como alteridad representa un problema, debido a que lo desestabiliza. Paradójica por su siempre presente ambivalencia de sentidos, esta representación de dos lados opuestos les hace significar un riesgo, pues sus conceptos, al no poder definirse, están en constante movimiento; y este cambio continuo les vuelve impredecibles.

Ahora bien, las determina el hecho de ser consideradas criminales, pero es evidente que ya sea por sugestión del entorno, o por su propia naturaleza, llegan a construirse como tal una identidad monstruosa. Es decir, debido a que se ven determinadas por la transgresión que cometen a partir de que entran en contacto con la muerte. Paula, de manera más accidental, tiene esa escena en que da vida a la muñeca, un poder de demiurgo equivalente al de un dios, pero este poder creador conlleva a su vez destrucción, dada por su propia mano cuando el temor por lo hecho la lleva a asesinar a la muñeca. Algo menos marcado en Delia que a su vez es creadora, aunque no de vida, pero sí se le da ese rasgo incluso judicial de que puede llegar a ser la asesina de sus novios, a pesar de que no hay manera de comprobarlo; con ella también se sugiere el asesinato de los animales, en los que se insinúa se han convertido los novios, primero el pez dorado y luego el gato, que es más evidente por las astillas en los ojos. Ambas demuestran que su poder en efecto puede

representarse como un riesgo, que aunque traten de dominarlo tiene dos contrapartes, pues ambas, como ya se ha dicho, son capaces tanto de crear como de destruir. Dice Foucault:

Los internados de oficio son automáticamente señalados como peligrosos. En el fondo, con la internación de oficio, la administración efectúa por sí misma, y de hecho, la síntesis entre peligro y locura que la monomanía, antaño, tenía que demostrar teóricamente. Lleva a cabo esa síntesis no simplemente con respecto a algunos casos, algunos sujetos excepcionales y monstruosos; la realiza en todos los individuos cuya internación se dictamina. Por lo tanto, la monomanía homicida dejará de ser la especie de gran problema político-jurídico-científico que era a principios de siglo en la medida en que el deseo de asesinato o la posibilidad, en todo caso, del peligro, el desorden y la muerte se hará coextensa a toda la población asilaría. Todos los que están en el hospicio son virtualmente portadores de ese peligro de muerte. (Foucault, 2007: 136)

Son criminales que no pueden ser sancionadas en lo judicial porque no hay pruebas para ello, por lo tanto, son señaladas y castigadas por la normativa de un rechazo social, algo más tradicional en los usos y costumbres de una comunidad.

Es imprescindible pensar en que Paula huye de un centro social y se margina, mientras que Delia permanece en este; a partir de aquí, se determina el devenir de ambos relatos. Por un lado, la primera busca una aparente libertad, en la que puede ser, sin la intervención de las críticas sociales, pero la propia acción de recluirse ya representa un motivo de desconfianza que la pone en la mira social, de la cual nunca logra alejarse por completo; incluso sigue teniendo pocas visitas que, cuando terminan, van marcando un deceso, pues Paula ha quedado sin propósito al haber concretado todas las creaciones que deseó. Delia por su parte está en el centro y está expuesta a que sus actos criminales, que realmente solo son sospechas y sugerencias, sean señalados y se le acuse y determine por ellos. Sin embargo, al final, ninguna puede escapar del encuentro que debe tener el Otro con lo normal para darle sentido al relato; porque es ese encuentro con el Monstruo que incomoda, lo que da pie a que la sociedad y sus elementos actúen para poder dominar o controlar aquello que se sale de la norma, lo sobrenatural que transgrede. Lo interesante en este caso es que no resulta en una condena para ellas, pues se da un giro a la trama que permite una nueva posibilidad más abierta a la trascendencia del poder de la bruja.

Independientemente de sus faltas de naturaleza social, excentricidad y poder, parecen verse rodeadas, o se sospecha por lo menos en ellas, una naturaleza violenta, pues en su otredad criminal y monstruosa están imbuidas por la Muerte. Transgresión primigenia

que implica arrebatarse la vida a otro ser vivo, y confirma los temores de la iglesia ante el pecado. Algo que confirma la postura de Foucault: “Por lo tanto, la monomanía homicida dejará de ser la especie de gran problema político-jurídico-científico que era a principios de siglo en la medida en que el deseo de asesinato o la posibilidad, en todo caso, del peligro, el desorden y la muerte se hará coextensa a toda la población asilaría” (Foucault, 2007: 136). El temor al monstruo no es solo por la incertidumbre que conlleva, sino por el riesgo que implica de que pueda ser portador de muerte. Porque como ser aislado ya existe ese peligro de muerte para quienes les rodean, que es justamente la desconfianza que causan en el relato y por lo cual se marginan, ante la extraña naturaleza del poder de dominación que se percibe poseen.

Pese a ser criminales, ellas no son destruidas, logran trascender y dar un giro distinto al destino del monstruo. En una nueva concepción en la que este ya es un ser consciente de su condición y conquista esa identidad, la domina. Algo que se ve sobre todo con Paula que al final del relato renace de las llamas, poderosa y con lo que le rodea a su merced, ha dejado atrás el sin sentido en que se había convertido una vida complaciente en la que ya no tiene nada que hacer. Y cuando todo desaparece, la casa, los objetos, ese hombre creado, es cuando también se libera de su muerte; ya no está atada a sus miedos y abraza su naturaleza monstruosa. Con Delia se percibe cuando, al final también, muestra su verdadera cara, cuando ya ha dominado a su presa. Mario incluso se da cuenta de la cautela que todo ese tiempo habían tenido los Mañara para con Delia, debido a que le temen y ella les tenía dominados como solía hacer con los animales. Es así que se quebrantan estructuras de poder del sistema, como el de la institución familiar: “Se notaba también que los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban” (Cortázar, 2016: 88). Quieren advertirle a Mario y se propone que le ven como una esperanza de libertad, pero incluso cuando el padre se encuentra a solas con Mario no alcanza a decirle nada; como si el dominio de Delia, que sospecha algo, surtiera efecto incluso en su ausencia; o como si de nuevo se tratase de suposiciones y ambivalencias de la ambigüedad, con unos Mañara que pueden a su vez interpretarse sencillamente como personas poco expresivas o recelosas de los demás.

La connotación negativa de la bruja se reivindica de nuevo dando un giro al final, que el tipo de relato permite contrastar esta vez con una ambivalencia entre las connotaciones tanto negativas, como positivas, de la característica sobrenatural en la bruja;

la cual depende por completo de la perspectiva de quien interpreta sus actos. Hay una dualidad del ser de la bruja, cuyas acepciones suelen moverse entre dos extremos que pueden parecer por completo opuestos:

Así, mientras en la Edad Media la prostituta y la bruja fueron consideradas figuras positivas que realizaban un servicio social a la comunidad, con la caza de brujas ambas adquirieron las connotaciones más negativas —relacionadas físicamente con la muerte y socialmente con la criminalización— y fueron rechazadas como identidades femeninas posibles. [...] mientras la bruja pudiera ser asesinada; la bruja era el sujeto social más peligroso, el que (ante los ojos de los inquisidores) era menos controlable; era ella quien podía dar dolor o placer, curar o causar daño, mezclar los elementos y encadenar la voluntad de los hombres; incluso podía causar daño sólo con su mirada, un malocchio (mal de ojo) que presumiblemente podía matar. (Federici, 2010: 271)

Es entonces que, ante el miedo a esto, se busca controlar o dominar por medio de las opciones que tiene lo social como comunidad. Porque ambas representan el riesgo del criminal, una amenaza de seres que sobre todo en “Circe” se presienten como potenciales asesinos o criminales; que pueden llegar a romper la norma de lo moralmente correcto en el caso de “Bruja”.

Lo judicial y sus normas entran en juego aquí, pues se debe regular este poder que poseen Paula y Delia, que está usándose de manera corruptible, sometido únicamente a los deseos e intereses de un ser individual que es la bruja, la cual controla a su gusto a los hombres que atrajo. Un contrapunto se da si se piensa que esta atracción realmente no fue por su poder, sino porque estos varones las veían como objeto de deseo, y la sociedad ya las estaba gestionando y rechazando desde la desconfianza que estas brujas propiciaban. Todo esto desde el miedo que suponen, cuyos fenómenos son tratados por León:

El miedo —como salida a situaciones especialmente difíciles y envueltas en peligros potenciales- tiene bien puestos los pies en una serie de trastornos internos y manifiestos, de distorsiones e inferencias arbitrarias o parciales, sean parte de una experiencia pasada o de una vivencia del presente. Ya se han mencionado los fenómenos del pensamiento dicotómico o polarizado caracterizados por hacer estimaciones y valoraciones extremas en blanco o negro, en bueno o malo, y en los que no caben los matices; de la proyección catastrofista y la magnificación de los aspectos negativos. [...]

Tales sentires de índole catastrófica sobre el transcurso futuro de acontecimientos y comportamientos del Otro están basados en supuestos daños que ellos pueden

provocar a la vida, a la situación en que uno está, a los seres queridos, a los mundos propios. (León, 2011: 222)

En general, lo judicial funge en estos casos clasificando al sujeto de criminal, pero en el relato este proceso es construido desde el monstruo y el rechazo social que este provoca como tal.

Por medio de estos elementos en el relato fantástico, se ve un proceso que tiene impacto en lo cultural, donde el miedo juega un papel fundamental en el devenir de los acontecimientos. Porque el miedo domina e impulsa a los personajes a cometer actos que usualmente, en un estado no alertado, no cometerían. Un tema social que retoma Bessiére desde la teoría literaria:

En una cultura donde se tiende hacia la especialización de los textos, a cada función cultural le corresponde un género, un tipo de texto adecuado: el relato fantástico parece la máquina perfecta para narrar y para producir efectos «estéticos». Su ambigüedad, sus incertidumbres calculadas, su utilización del miedo y de lo desconocido, de datos subconscientes y del erotismo, lo convierten en una organización lúdica. (Bessiére, 2001: 101)

La bruja, como reflejo de los procesos culturales en los que se mueve, sirve para abordar de manera contundente a la sociedad, en un género fantástico, cuyos mecanismos estéticos se sirven de los efectos que producen estos seres sobrenaturales, como el miedo, para reinterpretar atisbos y detalles presentes en su entorno. Esta representación lúdica de la sociedad busca evidenciar, por medio de las sensaciones que produce el relato, verdades inherentes a la naturaleza humana que se han tratado de reprimir u olvidar, donde el monstruo es el constante recordatorio de esto en su representación de lo prohibido, a lo cual se teme por las consecuencias destinadas al transgresor.

De ahí que, la incertidumbre del entorno ante los personajes de Delia y Paula, les lleve a marginarlas. Se sirve del relato fantástico para establecer la incertidumbre que representa, que es realmente por lo que son consideradas factores sociales de riesgo, que van hilando no solo su relato, sino esa utilización de mitos como el de Circe o el de las brujas medievales. Suponen un miedo más arcano justamente a figuras incomprendidas, en torno a las cuales, se crean historias míticas para tratar de darle forma a aquello que no se comprende y darle una tangibilidad organizada a lo desconocido, que por medio de la oralidad, logra advertir sobre aquello riesgoso que provoca miedo en lo social.

Por esto, los personajes dentro del relato representan una amenaza como alteridad, caracterización que determina cómo actúa el entorno con ellas, y por tanto la construcción del relato fantástico. Esto, debido a que el hecho de ser personajes anormales, estructura el devenir de la historia, porque al considerarse Paula y Delia como una amenaza, se les atribuyen las características de monstruos culturales, como lo son las brujas, que por ello son señaladas, temidas, marginadas y por lo tanto, caracterizadas como un riesgo; son acorraladas de este modo hasta que muestran una naturaleza violenta oculta, inherente al monstruo pero también al miedo primitivo de defensa de todo ser humano, construcción de nuevo ambivalente en ambos personajes, que se mueven entre el monstruo y lo humano.

Conclusiones

La presente investigación se fundamentó en la hipótesis principal de que: las brujas, en “Circe” y “Bruja” de Julio Cortázar, se caracterizan como representación del personaje extraño sobre mecanismos narrativos que llevan a la marginación del Otro monstruoso como anormal. Es decir, que por medio de los elementos de lo fantástico, se expusieron aquellas particularidades que en el relato resultan significativas para la construcción de una narración que retrata ciertas características del mecanismo social, en las cuales se está desarrollando el personaje sobrenatural de la bruja, como ser anormal que contraviene a su entorno.

Fue así como se desarrolló el tema de la Otredad a partir de la marginación del anormal en el relato fantástico, por medio de un análisis de los mecanismos narrativos que se contrastaron en los cuentos “Bruja” y “Circe”. En ese sentido, se pudo confirmar que los elementos sobrenaturales en el relato fantástico, y la construcción de la narración en torno a estos, juegan un papel fundamental para representar una realidad que en la ficción desarrolla de manera más extendida, representaciones de los mecanismos sociales que se abordan en estos relatos.

De ahí se llegó al propósito esperado en los objetivos, con el desarrollo de un estudio que abordó la caracterización de los personajes de las brujas como actantes sociales, que fungen como caracteres de un relato fantástico que establece y plasma una perspectiva propia de cómo se estructuran ciertos mecanismos de la realidad social. Que, como se vio, permiten analizarla de manera más profunda desde las características propias del género fantástico, gracias a su reinterpretación de lo real, en una ficción que no hace más que evidenciar lo que siempre estuvo ahí.

Se analizaron para esto los mecanismos narrativos que confluyen en la marginación del Otro monstruoso como ser anormal, pero también se contrastó cómo se llevó a cabo la representación de la figura anormal en el desarrollo de ambos cuentos, para poder identificar cómo se caracterizó a la bruja como personaje extraño. Con esto, se expuso la importancia en el juego de las voces narrativas en la representación de un personaje monstruoso, para un texto, cuyas construcciones se realizan desde una perspectiva social, ya que, como se mostró, esta influye en el modo en que se define a los personajes en las

características del relato fantástico; pues esta percepción es la que establece la figura de la bruja como un *Otro* perverso.

Esto llevó a los puntos fundamentales de cómo el fenómeno de lo fantástico funciona de manera distinta en ambos relatos, a pesar de que los dos utilizan la misma figura simbólica de la bruja y sus elementos, debido a que el efecto que produce se realizó a partir de diversos recursos narrativos propios del género y la literatura.

En el caso de “Bruja”, elementos como la narración en primera persona, la presente subjetividad del personaje-narrador, y otras características del género como el efecto de desconcierto que se genera al final, permitieron observar una estructura narrativa en la cual la propuesta del personaje anormal se muestra desde su perspectiva. Lo cual permite ver una construcción individual de mundo del ser considerado monstruoso, influida a la vez por una subjetividad que da pie a la ambigüedad, que desarrolla el estar en el entorno social del que se sabe diferente, y como se demostró, es llevado a determinar su devenir a partir de esto.

En “Circe”, en cambio, la construcción que se hace desde un narrador perteneciente al entorno social, que tiene vacíos de la memoria, que está contando acontecimientos que no recuerda del todo bien y que reconstruye a partir de una edad difusa la identidad de un personaje que no conoció bien y del cual, tiene como referencias básicamente las habladurías, dota al cuento de una característica ambigua que juega un papel fundamental en el tono del relato. Esto permitió observar lo esperado en cuanto a la forma en la que el género va construyendo alrededor del ser sobrenatural su característica anormal, a partir de vacíos y meras sugerencias, que es justamente cómo se conforma un *Otro* que es considerado como extraño para su entorno social.

A partir del análisis y estudio de estas obras, y su desarrollo tanto desde las teorías de lo fantástico como desde teóricos que abordan el fenómeno social del anormal, clasificado como monstruo social y marginado, se ha podido confirmar la propuesta principal de que, a pesar de sus diferencias en los recursos literarios que construyen las tramas de los cuentos, ambos poseen un punto de encuentro en una realidad social que margina al diferente. Esta se establece a partir de características de lo fantástico, que están hablando de una problemática social desde la caracterización de los personajes y las representaciones de las que son brujas, lo cual denota el hecho de que la mujer considerada

como poderosa, crea un rechazo general a partir de las habladurías de un colectivo que por temor las excluye. Como se analizó, esto las determina como Otro extraño y diferente que debe ser gestionado por los mecanismos de control que mantienen el orden de las sociedades, y que generan monstruos en los anormales que se oponen a sus normativas.

Con esto, se logró observar también la forma en la que la caracterización de los personajes permite ver en lo sobrenatural aquello que es considerado como un monstruo social, como puede serlo la mujer inteligente, poderosa e independiente que por ello es etiquetada de bruja; se controla para que no destaque algo que puede desestabilizar los absolutos de la estructura. Algo que con las posibilidades de lo fantástico, se configura desde la mirada de Cortázar, en un texto literario que reestructura la imagen de la bruja en una realidad cercana a la del autor, donde el rechazo por el monstruo que representa algo diferente, provoca reacciones como el repudio y el miedo, hechos que se ven claramente en los cuentos, y marca, como se demostró, el devenir del relato.

Referencias

- Ajuria Ibarra, E. (2005). "Capítulo 4. Julio Cortázar: lo fantástico y la otredad para poder percibir la verdadera realidad social" (97-148). *Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y de Julio Cortázar*. Tesis Licenciatura. Literatura. Puebla: Departamento de Filosofía y Letras, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". En *Teorías de lo fantástico* (265-282). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Bessiére, I. (2001). "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". En *Teorías de lo fantástico* (83-104). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Beteta Martín, Y. (2016) *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/37932/1/T37284.pdf>
- Bradford, M. L. (2014). "Lo fantástico, lo monstruoso". En *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV* (70-74). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Campra, R. (2001). "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En *Teorías de lo fantástico* (153-191). Madrid: ARCO/LIBROS.
- _____ (2008). *Territorios de la Ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- Canguilhem, G. (1962). "La monstruosidad y lo monstruoso" *Diógenes*, N.40, (33-47).

Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Celades Negre, S. (2019). *Caracterización artística de la bruja en el Renacimiento europeo*.

Trabajo de fin de Máster. España: Universitat Jaume I.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. España: Anthropos.

Clóvis, G. (2014). “La modernidad, una experiencia monstruosa: literatura y sensibilidad urbanas en Curitiba en las primeras décadas del siglo XX”. En *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV* (94-98). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Cortázar, J. (1975) “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata.” en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°25. pp.145-151. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993

_____ (2006). “Bruja”. En *Cuentos Completos I. Cortázar* (66-72). México: Alfaguara.

_____ (2015). *Clases de Literatura. Bekerley, 1980*. México: Alfaguara.

_____ (2016). “Circe”. En *Bestiario* (75-94). México: DeBolsillo.

Estrada Huitrón, S. (2013). *El desdoblamiento del personaje como juego neofantástico de la posmodernidad*. México: Facultad de estudios superiores Acatlán de la UNAM.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Argentina: Fondo de cultura económica.

Herrera Durán, M. J. (2018). “La otredad tiene rostro de mujer”. *CUADERNOS DE*

TEOLOGÍA, X, 224-249.

Houvenaghel, E. H. y Monballieu, A. (2008). "El eterno retorno de la mujer fatal en 'Circe' de Julio Cortázar." *Bulletin of Hispanic studies*, 85, 853-866.

Izaola, A. y Zubero, I. (2015). "La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos" (105-129). Vol. 100, Núm.1, Universidad del País Vasco: Papers.

Jackson, R. (2001). "Lo <<oculto>> de la cultura". En *Teorías de lo fantástico* (141-152). Madrid: ARCO/LIBROS.

Jerome Cohen, J. (1996). "Monster Culture (Seven Theses)". En *Monster Theory: Reading Culture* (3-25). University of Minnesota Press: ProQuest Ebook Central.

Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. México: siglo xxi editores.

Krotz, E. (2004). "Alteridad y pregunta antropológica." En *Constructores de Otridad* (16-21). Buenos Aires: Antropofagia.

Lacan, J. (2008). "Introducción al gran Otro". En *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955* (353-370). Buenos Aires: Paidós.

León, E. (2011). *El monstruo en el otro: sensibilidad y coexistencia humana*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Madrid: UNAM y Ediciones Sequitir.

Levinas, E. (2001). *La huella del otro*. México: Taurus.

López Martín, L. (2009). *FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO EN EL SIGLO XIX*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Nandorfy, M. J. (2001). "La literatura fantástica y la representación de la realidad". En *Teorías de lo fantástico* (243-261). Madrid: ARCO/LIBROS.

- Prestía, M. J. (2014). “El hombre y la ciencia en la era del terror nuclear. Reflexiones en torno al monstruo de Godzilla (1954)”. En *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV* (326-330). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Reisz, S. (2001). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. En *Teorías de lo fantástico* (193-221). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico* (7-44). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Sánchez Arce, C. (2017). *Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina*. México: Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Santiesteban, H. (2000). EL MONSTRUO Y SU SER. Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, XXI (81), [fecha de Consulta 24 de Julio de 2022]. ISSN: 0185-3929. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105>
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora.
- _____ (2001). “Definición de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico* (47-64). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Verdevoye, P. (1980). “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata.” (283-303). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, 283. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A>

Complementaria

Alazraki, J. (1983). *En Busca del Unicornio: los Cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una Poética de lo Neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos.

_____ (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Gubern, R. (1979). "Las Raíces del Miedo". En Gubern, R. y Prat, J. (1979) *Las Raíces del Miedo*. Barcelona: Tusquets Editores.

Jameson, F. (1982). Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? *Science-Fiction*

Studies, Volume 9, 147-158. Recuperado de

<https://blogs.commonsgorgetown.edu/engl-594-fall2013/files/2013/08/>

[JamesonProgressVersusUtopia.pdf](#)