

Hadas y brujas en el cómic. La (de)construcción de los mitos femeninos

Elvira Luengo Gascón

Universidad de Zaragoza, España

eluengo1@unizar.es

Resumen

Analizaremos en este artículo en primer lugar, brevemente, los orígenes del mito de las brujas (Caro Baroja, 1961; Finke, 1926). En segundo lugar, para la actualización del mito en la Literatura infantil y juvenil se ha tomado como ejemplo el álbum *Brujeando ¡Se acabó la magia!* (Valero y Guarnido, 2008). En este texto, se contempla el cómic¹ con la particularidad del género y algunas cuestiones que lo caracterizan; se estudian tres aspectos que destacan y sobre los que queremos centrar nuestra atención: 1- la funcionalidad del miedo para reír en la Literatura juvenil, 2- el exorcismo de la misoginia a través del cómic y 3- la crítica al consumismo.

Palabras clave: Mitos, cómic, hadas y brujas, miedo, misoginia.

Fairies and Witches in Comics. (De)Construction of Feminine Myths

Abstract

In this article, we will firstly analyse the origins of the myth of witches (Caro Baroja, 1961; Finke, 1926). Secondly, to update the myth in children's and youth literature, the album *Brujeando ¡Se acabó la magia!* (Valero y Guarnido, 2008), has been taken as an example. Within

this text, the comic is contemplated with the specificity of the genre and some questions that characterise it; three outstanding aspects are studied and on which we wish to focus our attention: 1. the functionality of fear to laugh in youth literature; 2. the exorcism of misogyny through the comic; and 3. the criticism of consumerism.

Keywords: Myths, comic, fairies and witches, fear, misogyny.

1. INTRODUCCIÓN

Si la bruja y sus múltiples representaciones aparecen como un arquetipo de nuestra cultura (literatura, pintura, ballet) es que estuvo antes viva. Representada como ser sospechoso, perseguido, experta en encantamientos y fórmulas mágicas, tiene la función de instauración del mito (Mircea Eliade). Su permanencia en nuestras conciencias le confiere existencia y perennidad; en nuestras noches nos asusta, seduce y divierte. Responde al horizonte de la espera (Jauss, 1978) y se define por el miedo social. La vuelta del mito y de nuestras tradiciones orales, nos lleva a su proceso de mutación irreversible y su universo simbólico aborda tres ámbitos de nuestra actualidad: el psicoanálisis, el feminismo y la publicidad.

Sprenger dit (avant 1500): “Il faut dire l’*hérésie des sorcières*, et non des sorciers; ceux-ci sont peu de chose”. – Et un autre sous Louis XIII: “Pour un sorcier dix mille sorcières”. “Nature les a fait sorcières”. –C’est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l’exaltation, elle est Sibylle. Par l’amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière, et fait le sort, du moins endort, trompe les maux (Michelet, 1966: 2).

1.1. Mithos, Logos, Ethos y Eros

Julio Caro Baroja en su libro *Las brujas y su mundo* señala:

Las brujas, según las creencias comunes, llevan a cabo una serie de acciones, en circunstancias históricas distintas, en países con una cultura diferente y con una estructura social que propicia los cambios del mito. El problema de la Brujería se tiene que esclarecer, en gran parte, examinando la conciencia del que se juzga víctima de los brujos y brujas, no la de es-

tos, y es un problema de sociedades dominadas por un miedo particular, no de individuos plenamente convencidos de su poder (Caro Baroja, 1961: 12).

La vida del hombre, su espacio y su tiempo, considerados de un modo cualitativo y concreto son la base de la mayoría de las concepciones cosmológicas del hombre antiguo. Este hombre tuvo una concepción dramática de la Naturaleza, en la que lo divino y lo demoníaco, el orden y el caos, el bien y el mal se hallan en pugna constante y con una existencia ligada a la vida del hombre mismo (Caro Baroja, 1961). En muchos pueblos de Europa, y también de otros continentes, el cielo, el firmamento azul, el día iluminado, se asociaron a la noción de un principio superior, ordenador, masculino y paternal, a la idea de una divinidad suprema en suma (*Ibidem*). Es frecuente hacer distinciones entre lo religioso y lo estrictamente mitológico y establecer teorías autónomas acerca del origen de los mitos y de los ritos como puede ser, por ejemplo, las ideadas por escuelas tales como la de de “Natur-Mythologie”, cuyo carácter excesivamente poético ha sido criticado con razón² (Caro Baroja, 1961: 23). Otras escuelas subrayan los aspectos sociales de la Religión. Sin caer en una interpretación sociológica, vamos a considerar –como afirma Julio Caro Baroja– que toda Religión, como sistema según el cual se adora a algo, consta de cuatro aspectos que de acuerdo con la terminología griega (superior a todas cuando se trata de llegar a la esencia de las cosas por medio de palabras), son los que siguen: “Mythos”, “Logos”, “Ethos” y “Eros” (1961: 23). En cada sistema religioso, lo que es mítico, lo que se ajusta a razón y lo que se ajusta a moral y a reglas sociales de amor o desamor son partes estrechamente unidas entre sí; y claro es que frente a los valores positivos, dentro del sistema, es decir frente a las divinidades más reverenciadas, frente a los mitos de significado más elevado, frente a las razones y dogmas prestigiosos, frente a las reglas morales más potentes y autorizadas, o frente a los amores más fuertes, quedan los seres sobrenaturales o míticos más temidos u odiados, las razones que se consideran peligrosas o erradas, las conductas contrarias a la moral y los odios o las pasiones más ofensivas. El sistema religioso, pues, funciona en conjunto, o no funciona (*Ibidem*: 23). De tal manera que entre los antiguos indoeuropeos, el cielo era en sí un Dios, un Dios ordenador, un Dios paternal, un Dios supremo. Cuando estaba descontento por algo aparecía en forma tempestuosa, mandaba el rayo, precedido del trueno amenazador. El Júpiter latino, el “Thor” germánico, son versiones de la misma fe,

del mismo modo como el “jueves” de la semana en el habla española y el “Donnerstag” de la germánica son nombres paralelos del día consagrado a aquella divinidad superior a todas (*Ibidem*: 24).

El sol fue considerado como la divinidad suprema. El sol es el principio de la vida. La luna, a la que con máxima frecuencia se considera como de sexo *femenino*, es la que preside la noche y la que ampara a los muertos. Las ideas de *luna*, *mes* y *muerte* están relacionadas en más de una lengua y no sólo en las indoeuropeas. La luna es la mediadora por excelencia, la que sirve para regular las acciones de los hombres, pero no la que da fuerza a sus actos: su luz es fría e indirecta, muerta (*Ibidem*: 24). Durante el día fluye, pues, la vida de los hombres. Durante la noche éstos han considerado que la vida se paralizaba, que *debía* paralizarse e interrumpirse y que la muerte tenía su imperio: con la muerte y con la noche, por una vía creo que instintiva, se asocia el mal, o lo que es contrario al desarrollo de la vida normal. La noche es una cosa temible y esta impresión de misterio pavoroso (no de misterio augusto) la produce aun la psique de las personas más desprovistas de creencias religiosas concretas. Durante la noche se creía y se cree también que aparecen las almas de los difuntos en escena. Entonces, asimismo, se decía que salían de cavernas y espeluncas los espíritus que normalmente residían en otro elemento con el que hemos de contar: la *tierra*. La tierra es la *madre* de todo, del mismo modo como el firmamento es el *padre*. La luna y el sol alternativamente suben o bajan del uno a la otra en su ministerio cotidiano. Pero la tierra en sí se asocia con la creencia en seres que viven debajo de ella, en lo que, sin darle siempre un carácter peyorativo podemos llamar los *infiernos*: lo que está por debajo de nosotros (*Ibidem*: 25). Estas creencias constituyen los fundamentos de varios sistemas religiosos y, por lo tanto, de los diferentes aspectos de toda Religión que hemos llamado “Mythos”, “Logos”, “Ethos” y “Eros”, a saber: de un cuerpo de creencias míticas, de un orden *lógico*, de un orden *moral* y de un sistema de *amor* y *desamor* en la vida social.

A comienzos del siglo XX algunos autores defendían la tesis de que los mitos lunares eran los más importantes y primarios en todo el desenvolvimiento de la Mitología, de esta tendencia fueron Ehrenreich, Siecke y Winckler. Otros se declararon más bien solares. Con relación al culto lunar sostenían sus partidarios que era propio del “ciclo matriarcal agrícola” al que pertenecían muchos pueblos actuales y que sería también el de los agricultores más primitivos. Como desarrolla el escritor

vasco, estos se hallarían organizados con arreglo a un sistema de descendencia y formación de grupos sociales matrilineales, y dentro de tales grupos, la mujer, además de tener un papel importante en la vida económica, como cultivadora de plantas variadas, sería asimismo sacerdotisa, en un culto en el que la luna vendría a ser considerada como “madre primera” y dentro de un sistema religioso en el que el culto de los antepasados o mejor dicho de las *almas* de éstos (representados a veces por máscaras) tendrían un papel esencial. Sería también la mujer, dentro de este ciclo, muy experta en artes mágicas.

La crítica posterior ha destruido esta concepción teórica cíclica, pero aunque se rechace, no cabe duda de que la conexión entre ciertas actividades de la mujer, ciertas concepciones y creencias, que se han comentado, tienen relación con los ciclos culturales. Como defiende Julio Caro Baroja, esta conexión se puede fundar en las verdaderas “funciones” más orgánicas que sociales, como han defendido los antropólogos funcionalistas. La relación que se establece en muchas sociedades entre la luna, el mes lunar, la idea de mes y la menstruación de la mujer misma, ha debido de influir de modo decisivo en el hecho de que la luna como divinidad y la mujer como ser humano se hallan una y otra vez asociadas. Y esta relación básica ha podido contribuir a que se establezcan otras más complicadas, a través de vías menos claras, subconscientes, en que la sexualidad anda también por medio. Caro Baroja afirma que, con independencia de lo que señala la Etnología, la Historia religiosa y los filólogos, se puede demostrar que en Europa existió una época en la que se practicó la agricultura primitiva de forma parecida a la que se practicó hasta fechas modernas. En el Neolítico europeo existieron comunidades en las que la mujer cultivó la tierra y dio lugar a sistemas matrimoniales, en que sirvió asimismo de sacerdotisa y en que se dio culto a “Diosas Madres” con carácter ctónico y con carácter lunar también algunas de ellas. Estrabón describe la manera de vivir de algunos pueblos ajustados a sistemas de parentesco matrilineales, en los que la mujer tenía gran autoridad y significación económica, pues trabajaba la tierra y era propietaria, y en los que también se daba claramente un culto lunar³ (*Ibidem*: 28).

En las viejas religiones europeas, el dios del cielo y el sol y la luna como divinidades, entran en una serie de sistemas integrados, armónicos, con una estructura muy lógica en sí misma y un funcionamiento regular. Esta influencia se debe –según confirma Julio Caro Baroja– a mecanismos vitales que gravitan sobre generaciones pasadas y futuras, que

han dejado una huella indeleble en nosotros. Aunque los mitos sean parte de la tradición recibida por los hombres, hallan su fundamento en el mundo actual, en el mundo circundante. Malinowski ha puesto de relieve el papel de los mitos en la vida cotidiana⁴. Julio Caro Baroja cree que el mito es algo más que pura explicación tradicional, poética o simbólica, de los fenómenos de la Naturaleza. Es expresión de un orden en el que la Naturaleza misma está incluida: un orden que, en última instancia, imponen el hombre o la sociedad con sus medidas y convenciones (1961: 29). El autor vasco parte de una base general en la que describe dos sistemas: el que forma el cielo como elemento masculino, expresión de la paternidad, de la autoridad superior y el otro la Tierra como elemento femenino, expresión de la maternidad y de la fecundidad. El otro sistema es el que constituye el Sol y el Día como vida, como fuerza, como bien y la Luna y la Noche como Muerte y como Mal; como elemento femenino asimismo, pero no tan fecundo como la tierra. Este mundo elemental es representación y voluntad, como quería el viejo Schopenhauer, señala Caro Baroja. Pero ¿qué tiene que ver esto con el mundo de las brujas? Esta imagen de las partes y momentos del cosmos, del mundo en relación con unas sociedades humanas concretas condiciona la forma de los hechos mágicos y de lo que se engloba bajo el nombre de Hechicería y Brujería. Así como cada mito, sea celeste, sea solar, sea lunar o ctónico, tiene su función de orden moral, su significado de tipo incluso utilitario en la vida de la sociedad, cada mito también parece poseer un contrapunto mágico.

Como se sabe, el pensamiento mágico es aún más antiguo que el pensamiento religioso y que los procedimientos conminatorios, coercitivos, empleados por el que cree en la Magia, para obtener tales o cuales resultados (benéficos o maléficos). Del conjuro con el que se expresan la voluntad y el deseo, se pasó a la oración que implica acatamiento y vasallaje. Las fronteras entre la realidad física y el mundo imaginario y de los mitos no han sido siempre tan claras de contornos como mucha gente cree y lo que el hombre se imagina o ha imaginado, comprobando luego que no es cierto, ha habido un campo en el que lo natural y lo imaginario parecían interferirse, resultando que a personas se les atribuían rasgos y caracteres que nada tienen de natural. Las hechiceras, y aún más las brujas han sido los personajes más peregrinos dentro de un mundo en el que los hombres y animales, astros y planetas, luces y sombras, han sido considerados de modo familiar y pasional. Algunos autores que tratan el tema defienden la tesis de que la Brujería europea de la época de las gran-

des persecuciones, tiene unos *orígenes históricos* concretos, precisos, en el culto a Diana. Otros estudian la relación con los orígenes de la idea del diablo cristiano; otros, a la luz de ciertos movimientos sociales de la Edad Media. En cada una de las explicaciones que se han dado parece haber un elemento de verdad y la cuestión es integrar estos elementos en un todo, confiesa Julio Caro Baroja (1961: 39). Por lo que para la caracterización de la hechicera antigua, apunta el autor vasco, habrá que estudiar la relación concreta en la que aparecen asociados la noche, la luna, los genios de la noche mismos y ciertas mujeres a las que se atribuían determinados actos.

En el mundo clásico, la Magia se empleaba con intenciones torcidas para destruir las cosechas, para producir la lluvia, para enfermar a las bestias, para derrotar a los rivales, etc. La muerte se creía producida por ciertos hechizos. Por otro lado, constituye todo un mundo lo que podríamos llamar Magia erótica, la que está ligada a las relaciones y los deseos de los dos sexos⁵. La Magia grecolatina queda vinculada a las dos órbitas de la existencia, contrarias pero complementarias: la órbita del *Bien* y la órbita del *Mal*, y estas órbitas es imposible que queden fuera del campo de la Religiosidad. La Magia con fines benéficos era considerada como lícita y necesaria. Se dedicaban a ejercerla una serie de personas, desde los sacerdotes de determinadas divinidades a profesionales como los médicos. El mismo Estado mantenía a los encargados de adivinar el porvenir.

El mago o la hechicera, guiado por sus emociones y deseos actúa como el cómico en escena, poniéndose en el papel, aunque sea de modo más sincero. La dramatización es esencial. Más esencial aún si admitiéramos la tesis de Malinowski de que la Magia es una respuesta a la sensación de desesperanza que tienen el hombre o la mujer en un mundo que no pueden controlar [...] cuando se trata de Magia no utilitaria, ni positiva o de carácter público, sino de Hechicería enderezada a satisfacer pasiones violentas, el reproche pierde fuerza, por lo mismo que las pasiones son siempre iguales allí donde hay hombres y mujeres (Caro Baroja, 1961: 51).

Como estudia Caro Baroja en *Las brujas y su mundo*, durante varios siglos de la Antigüedad clásica, hallamos documentada la creencia en que ciertas mujeres (no por fuerza viejas siempre) eran capaces de transformarse a voluntad y transformar a los demás en animales que po-

dían también realizar vuelos nocturnos y meterse en los sitios más recónditos haciéndose incorpóreas, eran expertas en la fabricación de hechizos para hacerse amar o para hacer aborrecer a una persona, podían provocar tempestades y enfermedades, tanto en hombres como en animales y dar sustos o gastar bromas terroríficas a sus enemigos. Estas mujeres para realizar sus maldades tenían conciliábulos nocturnos en los que consideraban a la Noche, a Hécate y a Diana como divinidades protectoras o auxiliadoras en la fabricación de filtros, y bebedizos. Independientemente de sus poderes, a las mujeres que tenían la reputación de pertenecer al grupo, se las creía expertas en la fabricación de venenos y también en la de afeites y sustancias para embellecer y, a veces, se las utilizaba como terceras o mediadoras en asuntos eróticos (*Ibidem*: 64).

Dentro de la lengua clásica greco-latina, se registran una serie de nombres que aluden a diversos actos, operaciones y sustancias que constituyen una tradición tanto en la historia de la Hechicería como dentro de la del Humanismo, y que nos permiten sostener la tesis de que cuando, en pleno Renacimiento, el Bachiller Fernando de Rojas, genial autor de *La Celestina*, trazó la figura de aquella mujer y describió lo que el autor moderno ha llamado su “laboratorio”, pudiera, sin mucho riesgo de ser considerado como un escolar pedante, seguir a Horacio, Ovidio, etcétera, en sus descripciones hechiceriles y dar una idea de algo tan real en su tiempo como en el de ellos, por un método de puros préstamos literarios (*Ibidem*: 65).

El problema de la realidad de ciertos aspectos de la Hechicería vino a plantearse de nuevo al filo del siglo IX de una manera importante para la historia del tema que tratamos. De Enrique Finke, prestigioso medievalista alemán, se publica en 1926 su importante estudio *La mujer en la Edad Media*⁶; este compendio magistral presenta una serie de conferencias impartidas por el crítico que recogen sus estudios sobre el problema de la mujer⁷. Benjamín Jarnés fue un gran admirador de la obra de Finke y en su obra las mujeres tienen un papel capital, son protagonistas que se muestran inteligentes y con autonomía, deconstruyendo el papel tradicional femenino. Jarnés recordó siempre sus raíces y sus paisajes de infancia en toda su obra y una buena parte de ella se desarrolla en la etapa mejicana⁸. Pero lo que quiero destacar aquí es la novela que se gestó en estas tierras, *El aprendiz de brujo*; la obra quedó inédita a su muerte y se publicó por primera vez en 2007. En esta novela la protagonista es Trótu-

la y podría decirse que ella es en todo caso la bruja de Jarnés y el aprendiz de brujo es un protagonista, narrador y *alter ego* del autor ficcional que aprende de esta mujer, hechicera y maga, que atraviesa los siglos como el *Orlando* de Virginia Woolf indiferente a la factura del tiempo. Trótula representa la síntesis de las múltiples personalidades que puede adoptar una mujer y que tanto ha ocupado la pluma de Jarnés. Trótula, en *El aprendiz de brujo*, representa una concepción integral de los diferentes tipos de mujeres y de seres míticos: es niña, mujer seductora, pero también bruja y hada.

Dentro de la lengua clásica greco-latina, se registran una serie de nombres que aluden a diversos actos, operaciones y sustancias que constituyen una tradición tanto en la historia de la Hechicería como dentro de la del Humanismo, y que nos permiten sostener la tesis de que cuando, en pleno Renacimiento, el Bachiller Fernando de Rojas, genial autor de *La Celestina*, trazó la figura de aquella mujer y describió lo que el autor moderno ha llamado su “laboratorio”, pudiera, sin mucho riesgo de ser considerado como un escolar pedante, seguir a Horacio, Ovidio, etcétera, en sus descripciones hechiceriles y dar una idea de algo tan real en su tiempo como en el de ellos, por un método de puros préstamos literarios (*Ibidem*: 65).

El problema de la realidad de ciertos aspectos de la Hechicería vino a plantearse de nuevo al filo del siglo IX de una manera importante para la historia del tema que tratamos. De Enrique Finke, prestigioso medievalista alemán, se publica en 1926 su importante estudio *La mujer en la Edad Media*⁹; este compendio magistral presenta una serie de conferencias impartidas por el crítico que recogen sus estudios sobre el problema de la mujer¹⁰. Benjamín Jarnés fue un gran admirador de la obra de Finke y en su obra las mujeres tienen un papel capital, son protagonistas que se muestran inteligentes y con autonomía, deconstruyendo el papel tradicional femenino. Jarnés recordó siempre sus raíces y sus paisajes de infancia en toda su obra y una buena parte de ella se desarrolla en la etapa mejicana¹¹. Trótula, en *El aprendiz de brujo*, representa una concepción integral de los diferentes tipos de mujeres y de seres míticos: es niña, mujer seductora, pero también bruja y hada. Trótula es sabia, no tiene edad, posee la magia, la experiencia de la vida, la sensualidad y otros valores que el protagonista de esta novela jarnesiana quiere conocer, compartir y disfrutar con ella. Tratamiento, pues, que rechaza la misoginia tradicio-

nal tantas veces representada en la literatura universal. Este personaje, Trótula, mantiene enormes referencias intertextuales con el *Fausto* de Goethe, tan admirado por Jarnés. El origen de Trótula, confesado por Jarnés en sus escritos y en sus diarios, está en la obra de Finke. Es allí donde el autor aragonés encuentra los orígenes de esta figura histórica que tiene que ver con el tema que tratamos –Trótula fue una mujer que en la Edad Media se ocupaba de curar a los demás mediante sus artes, es comadrona y hechicera; bajo esta representación es como viene caracterizada esta mujer que tenía algún conocimiento de medicina, curaba a las mujeres y ayudaba en los partos. Trótula se encuentra entre las mujeres que destacan en la historia y poseen conocimientos de Medicina, de Botánica y de los efectos curativos de determinadas hierbas pero que la sociedad patriarcal no permite que ostenten más poder que el hombre por lo que históricamente han sido excluidas, marginadas y condenadas por los poderes en manos de reyes, pontífices y psiquiatras. Condenadas por brujas, dominadas por la locura y por la histeria han sido arrojadas a las llamas del silencio. Hoy, en la Literatura Infantil y Juvenil, las huellas de la Historia están presentes, los lectores conocen y parten de unos arquetipos generalizados y bien definidos que el cómic contempla como el intertexto con el que poder ejercer la parodia, el humor, la ironía o la sátira.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

BRUJEANDO ¡SE ACABÓ LA MAGIA!

En *Brujeando ¡Se acabó la magia!* los personajes se deslizan de la realidad al imaginario con la fuerza de los símbolos que los caracterizan tomando la revancha para exorcizar la misoginia subyacente en estos relatos. Las protagonistas del primer número de *Brujeando*, titulado *¡Se acabó la Magia!* son Febris, Brygia y Sortylegia, tres brujas hermanas que viven juntas en una cabaña en el bosque. Un día reciben un bebé hada, Hazel, que ha llegado por error a casa de las tres brujas. Mientras tanto, Titania, la reina de las hadas busca al bebé desaparecido con desesperación. Las cosas van a cambiar radicalmente para el trío de hechiceras, ya que además de esta inesperada criatura, también van a recibir la visita de su hija adoptiva Panacea, acompañada de su marido y su hija quienes, procedentes de la gran ciudad, tendrán dificultades para acostumbrarse a la vida rural y austera de sus parientes.

Transformada en personaje caricatural, con la máscara del teatro, la bruja se ha convertido en personaje fanteche, para reír. Las máscaras de las brujas simulan con humor o agresividad los intersticios del discurso social. Así, para reencontrar el mito inicial en la literatura destinada a los niños es necesario ir más allá de las imágenes y profundizar en el texto del álbum ya que el mito es un corte hecho en el tiempo, en la Historia, y en cada época se focaliza en algún aspecto. La bruja, ser dotado de palabra, habita la palabra de los otros contadores o inquisidores. La vuelta del mito a través de los textos literarios y, antes de ellos, la escucha de las prácticas y de las palabras de nuestras tradiciones orales hace afluir diferentes estratos de ayer y de hoy. ¿Quién es ella? ¿Cuáles son sus atributos y su contemporaneidad? Todas estas pistas nos llevan a emprender la arqueología del personaje y a aprehender los avatares del mito en su proceso de mutación irreversible (Gaborit, Guesdon, Boutrolle-Caporal, 1988:1306-1323).

Las brujas de *El Asno de Oro*, cuento iniciático, según Jung, constituyen una tentativa de rehabilitación del arquetipo femenino. “Au debut, la femme est tout” (Michelet) Desde esta afirmación, el recorrido femenino de la totalidad y de la transgresión en la Bruja se convierte poco a poco en el revés del hada, cristalizando los poderes negativos, preservando el sello de su saber y de sus poderes. Porque respecto a la contemporaneidad de la Bruja ¿qué subsiste del mito en nuestro mundo contemporáneo? La bruja y su universo simbólico afectan principalmente a los tres ámbitos de nuestra actualidad, como señalábamos al principio de estas páginas, el psicoanálisis, el feminismo y la publicidad. En este álbum, *Brujeando ¡Se acabó la magia!*, se muestran de la mano de la guionista y del dibujante en las viñetas del relato, con divertidas peripecias y con humor, una importante carga semiótica que censura el consumismo desmesurado y la fiebre por los concursos televisivos.

2.1. Funcionalidad del miedo para reír en la literatura juvenil

En la literatura juvenil de hoy, la bruja es un personaje fanteche del cual sólo se puede reír. Transformada en personaje (del latín *persona*, máscara) de teatro, a la bruja se le atribuyen caracteres fijos y comportamientos determinados previsibles por los lectores. La bruja se convierte en personaje senil, dotada de atributos precisos aunque desprovistos de sentido (escoba, rueca, búho, sombrero puntiagudo y verruga en la nariz). En las sociedades primitivas llevar la máscara era privilegio mascu-

lino, pero la Bruja, principio femenino perseguido, encuentra así el medio de reapropiarse de El Otro, de existir detrás de una mueca, un gesto fijado para ver al Otro sin ser reconocida. Los rasgos se acusan en una esquematización primaria y mórbida que el trazo y la tonalidad de los colores que elige el dibujante refuerza. Un ejemplo: la mitad de la serie de los *Caprichos* grabados de Goya, representan viejas desdentadas, horribles y diabólicas. Hay un ámbito literario en el cual la desencarnación del mito de La Bruja se ha instalado: el de la literatura juvenil.

Le personnage de la Sorcière a ainsi glissé progressivement de la réalité à l'imaginaire pour perdurer par la force des symboles qui la caractérisent. Les auteurs et illustrateurs d'albums pour la jeunesse livrent le plus souvent en pâture aux enfants, un personnage stéréotypé ou exsangue, résolument simpliste. Et il faut réunir plusieurs personnages de Sorcières pour tenter d'y retrouver la complétude du mythe primitif (Gaborit, 1988: 1319).

En la mayor parte de los casos estamos lejos de las Brujas tradicionales con rasgos terroríficos, la vestimenta de la perfecta Bruja comprendía, como mínimo, una capa y un cinturón con una bolsa conteniendo amuletos. Es el caso de las brujas del cuento de *Blancanieves*, el de la bruja de la *Bella Durmiente*, o el de la de *Hansel y Gretel*. Sin embargo, las brujas modernas desdramatizan, dando un rodeo, por la vía del humor, la angustia que podrían generar. Esta tradición, muy viva en Estados Unidos, se ha instituido en ritual en la fiesta de Halloween y en muchos lugares del mundo. Los niños, en Francia, en la víspera de La Toussaint, el Día de todos los Santos, se disfrazan para recibir regalos. En ¡*Brujeando!* también se desarrolla la fiesta de Walpurgis como broche final de la historia con todo lujo de detalles y con gran despliegue de medios narrativos y gráficos utilizando todos los recursos del lenguaje del cómic a través de las viñetas. En la fiesta de Walpurgis de este álbum se reúnen magos, hechiceros, fantasmas, monstruos, vampiros y toda una serie de criaturas que habitan en el lado oscuro. Para atemperar la fiesta de los monstruos y acercarla a la identificación con el lector infantil, los protagonistas monstruosos, pero humanizados, son acompañados por los retoños de este mundo oscuro que acuden sin faltar a la deseada cita porque se celebra cada cien años y nadie puede perdersela.

La imaginación de los ilustradores contemporáneos ha llevado un poco de color y de fantasía al esquema tradicional. A través del texto

tienden a uniformarse, de manera que la mayor parte de las brujas contemporáneas para caracterizar lo innombrable no tienen nombre; sin embargo, en esta adaptación al mito ocurre todo lo contrario, todos los personajes lo tienen. Esta divergencia discurre en paralelo a lo que se aprecia entre el anonimato, o la caracterización de arquetipos de los cuentos populares y los personajes creados por los autores del cuento literario que se muestran con una personalidad más definida, empezando por tener nombre propio. Además, hay que señalar que en este álbum todos los nombres reflejan un juego intertextual deliberado y parodian nombres míticos retomando así la tradición para enriquecer la lectura. Exige, pues, al lector juvenil la competencia literaria suficiente para reconocer aquellos mitos o narraciones en los que se identifican estos personajes. Consiguientemente se requiere del lector que reconozca, (o investigue) acerca de Titania, Oberón, el travieso duende Puck y otros muchos que nos remiten a hipotextos de los que también se nutren estos bosques habitados por el mundo de las hadas. Teresa Valero, para diferenciar bien al lector juvenil la separación de brujas y hadas, para elevar y separar a las brujas de las hadas, utiliza el verso como recurso y las hadas hablan en verso. Recurso narrativo que entra en una poética de ritmo y parodia, de juego y de contraste como lenguaje diferenciador y humorístico.

Las brujas, a imagen de sus ancestros conservan el poder de la metamorfosis. Muy a menudo, en los cuentos contemporáneos para niños, el personaje de La Bruja sirve de contrapunto, de interlocutor a un personaje moderno. Así pues, las provocaciones verbales hacen de las brujas personajes manipulados como marionetas, que sirven de portavoces del autor mismo y de sus fantasmas. Diríamos que de esta manera se logra que el autor entre en escena (Gaborit, 1988: 1320). Ocurre que la Bruja, por su parte, toma un tipo de revancha y exorciza la misoginia subyacente que puebla estos relatos, de modo que las brujas modernas de este álbum logran deconstruir el mito tradicional de maldad inherente a lo femenino.

Para reencontrar el mito inicial en la literatura destinada a los niños es necesario ir más allá de las imágenes y profundizar en el texto. Así, Robinson, soñado por Michel Tournier, se somete en su gruta a una especie de regresión en el seno materno, encerramiento saludable del cual debe renacer fortalecido. Éste es un ejemplo pertinente de reapropiación del mito que se opone a las numerosas obras que ponen en escena a Brujas con fines moralizantes. Las brujas se convierten en buenas o educa-

doras como ocurre con *Le château des Enfants volés* de María Gripe. Conviene reírse del miedo o dominarlo, amansarlo o amaestrarlo, es precisamente lo que pretende o a lo que tiende esta literatura juvenil. A través del juego, del humor, “lo tráfugo”, las verdaderas brujas del siglo XX no aparecen porque ellas se disimulan bajo el relumbrón de la bruja tradicional. En la literatura juvenil de hoy, la bruja es un personaje fantoche del cual sólo se puede reír. Las brujas modernas como las del álbum *Brujeando* desdramatizan por la vía del humor, la angustia que podrían generar.

2.2. Exorcismo de la Misoginia

En *Brujeando ¡Se acabó la magia!* Se representan tres niveles: el mundo de las brujas, el de las hadas y el humano, focalizado desde una perspectiva femenina como dos mundos separados. Sin embargo, un bebé de hada se introduce en el mundo de las brujas y desestabiliza con sus travesuras la tradicional enemistad entre ambos poderes arquetípicos femeninos. La parodia y la crítica se instauran a través del cómic en este álbum. El mundo mítico del arquetipo femenino se humaniza, sus protagonistas descienden al terreno de los problemas cotidianos de una sociedad representada aquí casi exclusivamente por mujeres. En el bosque de las hadas, habita Titania reina de las hadas con Oberón, su esposo que dormita, Puck, el pequeño duende que se divierte entre las hadas con sus juegos y otras hadas que desarrollan las tareas propias de una sociedad humana. Panacea, hija adoptiva de las tres brujas protagonistas, casada con un hombre es el vínculo que une ambos mundos. Este hombre es el pretexto para la crítica y la parodia sobre el consumismo humano, ridiculizando el mundo de los concursos televisivos. Se muestran dos mundos que se oponen entre sí y de alguna manera se complementan formando un universo fantástico, frente al realismo cotidiano actual del mundo humano.

Brujas y hadas representan su papel, sin embargo, desde la base semiótica del imaginario mítico universal que mantienen, irrumpen y conviven con la cotidianeidad de un mundo humanizado. Así pues, deambulan con sus rasgos estereotipados que les confiere su estatuto de brujas y en paralelo, el de las hadas caracterizadas desde la tradición, en un mundo femenino en el que adoptan también los rasgos propios de las mujeres despojados de todo idealismo o sublimación literaria, por tanto descritas desde una focalización narrativa femenina exorcizan la misoginia tradi-

cional. Desde el lenguaje del cómic y de la imagen que lo corrobora, el álbum ofrece la representación femenina en una triple vertiente: el hada, la bruja y la mujer de carne y hueso. Desde un punto de vista desmitificador de arquetipos ancestrales, se presenta un discurso divertido, con sencillez aparente que sumerge a los personajes en trivialidades cotidianas, pero que invita, no obstante, a la reflexión profunda de cuestiones verdaderamente de hondo calado.

El lector infantil hallará elementos de humor, de risa, al encontrar lo inesperado y lo inhabitual en escenas cotidianas. O, por el contrario, escenas cotidianas de su mundo en contextos del mundo de la fantasía, de forma que la extrañeza del encuentro y la asociación disparan los mecanismos humorísticos. Y ejemplos encontramos por doquier: “SMS “Martricaria, a vr si m dvuelvs l libro d hchizos q m dbes”” y la respuesta: “SMS “No tnis ni eda, mnu2 hela2 ago yo cn esas yerbas!” (Valero-Guarnido, 2008: 41).

Los modelos de mujeres que se presentan ante el niño rompen el canon conformista, pasivo, sumiso y dependiente del poder masculino. De manera que el lector más maduro advierte la crítica, la denuncia y la deconstrucción del mito. Vemos un mundo de mujeres, aunque en cuerpo de brujas, que reivindicar otros modelos familiares. Se trata del nuevo cómic como analiza Antonio Altarriba (1983) que apuntaba la importancia de lo “no dicho” (personajes, diseño, peripecias, símbolos, recursos gráficos, etc.) en los discursos dedicados al estudio del cómic. Incluso el propio Umberto Eco reconoce que respecto a la nueva configuración de los medios, los niños saben más y mejor que cualquier catedrático, y creo que con cierta ironía recomienda que: “Todos los catedráticos de teoría de la comunicación que se han formado a base de textos de hace 20 años deberían ponerse seriamente al día”. Altarriba señala:

[...] el cómic comparte con otras formaciones discursivas (cine, vídeo, etc.) algunos aspectos importantes—ordenación del discurso a partir de un cierto esquema narrativo, tratado de modo fragmentario en momentos-espacios distintos y secuenciales, sobre un soporte específico y reproducido industrialmente— se debe mantener la especialidad del cómic como objeto cultural, y consecuentemente su especificidad como objeto de estudio. Todo ello, pues, comporta la adecuación de la metodología de estudio (Altarriba, 1983).

Las tres brujas protagonistas, de *Brujeando ¡Se acabó la magia!* viven en su casa solas, no tienen maridos, sobreviven las tres airosamente, adoptaron una hija, Panacea, a la que han dedicado su cariño entre las tres. Se representa una estructura familiar que puede contemplarse con una visión totalmente moderna. La convivencia entre las tres no deja de tener sus alicientes, sus discusiones y discrepancias pero se respira una fuerte cohesión y buena concordia entre ellas. “¡Los años te han dejado sorda, querida! Vamos, cielo, un poco de leche y a la cama... No son horas de andar levantada para una brujita tan pequeña” (Valero-Guarnido, 2008: 26).

El dibujante, Juanjo Guarnido, para la representación del mundo de las hadas elige colores más suaves, más claros y formas más redondeadas, dominan los blancos en las viñetas, la vegetación y el bosque son verdes y exuberantes, al contrario que el mundo de las brujas en el que, en consonancia con la evocación del mal y el lado oscuro, dominan los colores negros, poca luz y líneas más duras. Esta identificación se mantiene a lo largo de todo el álbum, de manera que el cambio de ambientación, el paso del mundo de las hadas al de las brujas, se visualiza fácilmente por el dominio de los colores negros, o sus contrarios, celestes, amarillos y verdes que diferencian cromáticamente ambos mundos.

Las hadas, representan la belleza y la bondad femenina, generalmente rubias y esbeltas, rasgos que las identifican para reconocer el estereotipo. En *Brujeando ¡Se acabó la magia!* se respetan los códigos textuales y pictóricos. ¿Cuál es la novedad? La humanización total del hada, pues estas criaturas están caracterizadas con problemas y preocupaciones típicas del mundo humano femenino. A nivel pragmático sus tareas cotidianas ponen de relieve el interior del espacio femenino, doméstico y prosaico, no han perdido el poder de la magia pero asumen los tópicos costumbristas del rol femenino tradicional que incluye el cuidado de los hijos, aunque aquí los bebés sean repollos que se cultivan y crecen en la tierra. El mundo de las brujas y el de las hadas en el álbum aparece fuertemente marcado y separado totalmente el uno del otro. No hay comunicación como enemigas ancestrales que han sido siempre y en *Brujeando* lo siguen siendo. Sin embargo, se abre una brecha para desestabilizar este rígido principio, con lo cual se da entrada a la parodia, mediante una divertida peripecia que la guionista introduce. Teresa Valero incluye en estos dos mundos el mundo infantil. Las hadas tienen bebés repollo y uno de ellos escapa al control de las jóvenes hadas que se encargan de sus cui-

dados. Huye del huerto donde crece con otros muchos bebés de hada y se introduce en el mundo de las brujas. Siembra las dudas entre las tres brujas solteras respecto al origen, pero en cierta forma, aunque saben que es diferente, lo acogen y lo miman con afecto maternal. Texto e imagen avanzan y muestran, pues, la debilidad de la separación de esos dos mundos que en definitiva llegan a ser permeables. Ese repollo de hada, que proviene del lugar habitado por el enemigo, por las hadas, derrumba el mundo de enemistad y es bien acogido por las tres brujas que lo aceptan en adopción.

Podría considerarse esta intromisión del bebé hada en el mundo de las brujas una propuesta de aceptación a la diferencia. La ruptura de ese maniqueísmo tópico de la literatura tradicional infantil es el modelo que se ofrece al lector infantil como una apuesta por la tolerancia y la convivencia pacífica, desmitificando la maldad de las brujas. Desaparece la maldad del mito y el miedo se convierte en risa suscitando el afecto por esos tres personajes que son las tres brujas solteras, sin marido y sin hijos biológicos.

3. METODOLOGÍA

3.1 La crítica de cómic. Intento de examen de conciencia

Antonio Altarriba, en su intento de examen de conciencia señala algunas lecciones. Opone “erudición” a “estructura”, es decir, la toma en consideración no sólo de los datos y de los hechos sino también de *las relaciones* que los mismos mantienen *en sí o entre sí*. Esto equivale simplemente a repetir el viejo principio renacentista y que Montaigne acuñó ya en el siglo XVI de que “vale más una cabeza bien hecha que una cabeza bien llena”. [...] Se trataría por lo tanto de sustituir también en este terreno –Barthes, a cabalgar de nuevo– las pretensiones de establecer la “verdad” por las argumentaciones que prueben la “validez” del objeto analizado. Esta sería, seguramente, la única manera de evitar las descalificaciones y obstrucciones que, a veces, se hacen desde la “crítica” a algunas tendencias creativas y que le privan de vías de evolución y de posibilidades de reconocimiento¹² (Altarriba, 1985: 55):

[...] Ahora bien, si bien resulta indiscutible que todo medio de comunicación está obligado al mensaje, nadie puede decir que todo mensaje esté obligado a la narración. De hecho mu-

chas de las propuestas que por parte de algunos creadores se están haciendo en el momento actual y que cierta “crítica” condena por la “falta de guión” estarían más relacionadas –por tratamiento y empleo de recursos gráficos y por utilización de tiempos– con el registro de la poesía que con el de la narración y, aunque, presumiblemente, no cuenten nada, pueden decir mucho.

El autor citado añade que para que el cómic no esté obligado a ser narrativo, a un número elevado de tirada, a centrarse en un personaje, y sobre todo a plegarse a las reconducciones de cierta “crítica”, para que pueda encontrar la libertad de todas sus posibilidades de expresión, se propondrá que el cómic sea tan sólo una “serie de espacios que, conteniendo imágenes elaboradas manualmente y a menudo también textos relacionados con aquéllas de manera mayoritariamente no redundante, se yuxtaponen en el interior de una (varias) página(s) destinada(s) a la reproducción (*Ibidem*: 56). Desde esta perspectiva se advierten las enormes posibilidades que ofrece este género en el tratamiento de los temas a los que se acerca, otorgando a los autores la libertad entre el texto y la imagen para múltiples juegos de espejo en los temas, en su tratamiento y en su crítica.

3.2. Crítica al consumismo

En este caso, en *¡Brujeando!*, la libertad de expresión de texto e imagen dan lugar a estos tres centros de interés que analizamos. La crítica que persigue el texto hacia la sociedad de consumo, como señalan Lydia Gaborit, Yveline Guesdon y Myriam Boutrolle-Caporal (1988:1306-1323), se reproduce con contundencia entre el texto y la imagen. El único personaje humano, Rex, es un apuesto varón de complejión fuerte, casado con Panacea, bruja e hija adoptiva de las tres brujas protagonistas, Rex representa la seducción y el engaño del consumo. Caracterizado con todos los atributos de perfecto vendedor su único propósito es introducir en el mundo de los magos, brujas, duendes y fantasmas el consumo sin control. Así anuncia su reclamo publicitario: “¡Almacenes Rex, “todo lo que necesitas (y lo que no también)” ¡” (Valero-Guarnido, 2008: 38). En este mundo de monstruos y brujas, identificado como el lado oscuro, y portador del carácter más negativo de la sociedad, encuentra este personaje su público ideal para establecer sus negocios. Su desmedido interés por convencer a estos potenciales clientes le lleva a

estimular a ese público sediento de emociones, a la participación en los concursos que él promociona, de manera que el premio reside en que “el afortunado que concurse con nosotros podrá ganar en esta noche mágica un vale regalo para canjear en ¡Almacenes Rex!” (*Ibidem*: 38).

El análisis psicológico del consumidor y el estudio de las motivaciones ante las tentaciones de las tormentas publicitarias se pone en evidencia para cualquier lector, de cualquier edad: “ven a jugar, ven a jugar, ven a jugar, no tienes nada que perder y algo podrás ganar” (*Ibidem*: 38). Desatando los sentimientos menos ejemplares: ¿por qué tener lo mismo que los otros, cuando puedes tener más, más, más y provocar la envidia en tu vecinos...? (*Ibidem*: 38). Rex protagoniza al vendedor despiadado que por encima de todo pretende imponer su voluntad y engañar para conseguir la venta. Irrumpe en el mundo de las brujas convencido de su triunfo: “vaya... parece que su residencia está bastante anticuada... Je, je, je...” ¡cuántas carencias!” (*Ibidem*: 16). Ante la sorpresa de las tres, Brigia, Sortilega y Febris, y sintiéndose ofendidas e insultadas - sentimientos que a través de los dibujos de las viñetas se hacen patentes, con gran énfasis, para el lector- las tres brujas reaccionan. Pero el vendedor continúa con su táctica implacable tratando de intimidar y de provocar el deseo y la necesidad de adquirir nuevos objetos: “Tranquilas, ¡Rex las sacará de la Prehistoria...!” (*Ibidem*: 16) “¿Tienen televisión por cable?”. Las tres brujas están sorprendidas de la desfachatez de Rex, y de que Panacea se haya enamorado de él porque lo consideran un idiota.

Señala el vendedor: “Arcaicas damas... Hoy su vida cambiará... ¡¡¡El consumo llega a este territorio virgen e intacto!!!” (*Ibidem*: 19). A pesar de que se niegan a escuchar y se oponen frontalmente a sus pretensiones, él sigue hablando: “¡Van a experimentar el imperioso e irrefrenable deseo de poseer” (*Ibidem*: 19). Semejante discurso choca en las mentes de las brujas porque, como se sabe, pueden poseerlo todo con su magia. Con lo cual a Rex le resulta difícil continuar con su campaña publicitaria cuando le preguntan “¿poseer qué?” él responde: “¡¡¡Y qué importa, siempre que lo tengamos antes que otro!!!”. El relato en imágenes expresa con fuerza la oposición hacia este intruso al que las brujas se preparan para atacarle pues ya no soportan el asalto a su intimidad. La imagen parodia y ridiculiza esta figura masculina al mostrar un estereotipo exagerado del vendedor actual.

La crítica y la denuncia hacia este mundo del consumo enfrentan estos dos mundos y pone de relieve el sinsentido y la artificialidad que

invade la tranquilidad de la vida de las tres brujas. A su vez, la estructura narrativa se construye mediante núcleos familiares, esquemas sociales que, por otro lado, son reconocibles y se identifican con los lectores infantiles. Así, Rex y Panacea tienen una hija (hija de humano y de bruja, mezcla otra vez de dos mundos) que es un producto absoluto de la sociedad de consumo, como tantos otros niños. El pensamiento de la niña revela su inmersión en esa red que como tela de araña es una trampa que devora al individuo que se deja atrapar. Afirmar: “Padre, el futuro de esta gente es un rollo no hay anuncios, nominaciones, ni expulsiones, ni concursos, ni gente contando sus intimidades. Ni siquiera se puede mandar un SMS... (*Ibidem*: 19).

De forma que a Rex esta observación infantil le da la pista para descubrir que lo que puede venderles para introducirlas en el consumismo es una televisión. Efectivamente, en la fiesta de Walpurgis magos, brujas, fantasmas y monstruos de todo tipo, Panacea y Rex no desperdician la ocasión para presentar la televisión ese aparato que desconocen y que pretende revolucionar las costumbres de estos seres. A través de ella se introducen en el mundo de los concursos. Sin embargo, los resultados esperados por Rex en su beneficio se invierten y no consigue sus propósitos. Al enfrentar a dos brujas en un concurso, acaban recurriendo a su magia para solucionar los enigmas y ser más poderosas que su contrincante, de manera que Rex, que alardeaba de ser superior a todas ellas sumidas en un mundo primitivo, acaba siendo un juguete indefenso entre la escaramuza y la confusión que se desata en la fiesta de Walpurgis. Todos los asistentes a la fiesta disfrutan mostrando sus poderes y ocurren un sinnúmero de transformaciones, hechizos y efectos de magia. A todos ellos se suman las travesuras mágicas del bebé de hada que también asiste a la fiesta y que junto a los hijos de las brujas no cesa de mostrar sus poderes y sus dotes peleándose y multiplicando el caos.

4. ANÁLISIS/DISCUSIÓN

El álbum resulta tremendamente divertido pues abundan los elementos humorísticos mezclando anacronismos y actualizando la sociedad de los monstruos, llevan lentillas, no paran de lanzarse SMS, (reproducidos en el lenguaje de los SMS), pero manteniendo la ambientación gótica del característico castillo de brujas, vampiros, bosques y nocturnidad. Finalmente, las brujas consiguen ridiculizar al apuesto Rex paro-

diando al desgraciado vendedor. Tras haber mostrado la caricatura y la exageración de ese mercado consumista, fracasa y se dismantela denunciando desde dentro los mecanismos psicológicos que se abordan para manipular y convencer a la víctima. El lector puede ver cómo se recurre a estrategias mentales que ponen al descubierto el lado oscuro del ser humano, el dominio de una voluntad que inclina al individuo no a la lucha por ser mejor que el otro, sino por poseer más que los demás.

4.1. El guionista en el cómic

Así lo muestra Teresa Valero, la guionista del cómic, que ejerce una crítica subyacente sumergida en la parodia. Porque un guionista, ¿eso qué es? Le pese a quien le pese, más allá de la imagen del virtuosismo del dibujo, están la palabra, el discurso, la historia. Está el guión y, como señala Antonio Remesar (1985), no es por azar que el reconocimiento y titulación de los grandes del cómic, se deba precisamente al hecho de que son grandes narradores, y no sólo al de ser grandes dibujantes. En la operación de guionaje se asiste a una serie de toma de decisiones fundamentales para la existencia del cómic: se reduce el continuum de la acción a una serie de núcleos fundamentales; se organizan estos núcleos en función del tiempo del relato, lo que permite huir de la esclavitud de la línea recta, y pasar a la creatividad del bucle. El tiempo puede ir hacia delante o hacia atrás, el principio puede situarse en el justo medio, etc. Pero además la operación de guionaje nos permite explicitar y definir de antemano el “mundo” que se quiere transmitir: podemos otorgar una psicología a los personajes, los podemos ubicar en el mejor escenario posible y adecuar su conducta a las reglas propias de aquel, etc.

Antonio Remesar confirma que gracias al guión, se puede operar directamente sobre el lenguaje propio del medio. Creo que hay bastante distancia entre saber dibujar, y “*saber dibujar cómics*”. No es lo mismo, el dibujo del cómic, no depende sólo del estilo del dibujante, depende fundamentalmente de las reglas del juego, que han venido en denominarse “Lenguaje de los cómics”. Planos, angulaciones, puntos de vista, encuadres, secuencias, montaje, todos ellos son elementos propios del lenguaje, que deben conocerse y utilizarse competentemente. No quiero decir con esto que la mayor parte de dibujantes no sepan hacerlo, quiero decir simplemente que su utilización debe ser la adecuación, lo pertinente. Y esta pertinencia no la marca el gusto o el placer de la experimentación, la marca la narración, el guión. Es el guión, lo que suele denominarse

“guión técnico”, el instrumento que define las reglas del juego de cada historia concreta. Y este guión debe existir si se quiere que la historia sea legible, que el mensaje que pretende comunicar llegue al lector, que éste no se canse de ver y volver a ver virtuosismos estéticos que no llevan a ninguna parte (Antonio Remesar, 1985: 86-87).

5. CONCLUSIONES

El álbum que analizamos tiene como escenario el universo de las brujas, es aquí donde se apela al desencadenamiento de las pasiones humanas, los vicios y las debilidades focalizados a través del consumo. El mundo de las hadas ha quedado intacto, funciona estructuralmente como oposición y contraste. Con la excepción del bebé, del repollo de hada, del mundo infantil que se desenvuelve en un espacio prohibido, pero que deja de serlo porque definitivamente se instala en un mundo que no le pertenecía de antemano. Así pues, la magia del relato y las imágenes del cómic han logrado presentar el mito de las brujas exorcizando la misoginia, pues todos los personajes femeninos alcanzan valores positivos a contra corriente de lo que la tradición les ha colgado, como el del sambenito inquisitorial que se impuso a las mujeres de los siglos XVI, XVII y siguientes. Aquellas mujeres fueron condenadas por herejes y quemadas por brujas bajo la orden del Tribunal del Santo Oficio; quizá sometidas a juicios y autos de fe, encarceladas y perseguidas como Magdalena de la Cruz, Teresa de Ávila, Juana de Arco, y tantas otras, por rechazar el poder patriarcal, civil o religioso, y decidir vivir una vida de introspección o dedicada al estudio como Juana de Asbaje conocida asimismo por Sor Juana Inés de la Cruz.

Se produce la mutación irreversible del mito, tratado a través del cómic en la Literatura infantil y juvenil, y ese universo simbólico se sumerge en la actualidad entre el psicoanálisis, los planteamientos de reivindicación femenina y el ataque al consumismo como hemos tratado de demostrar. Con todo ello, se reclaman unos valores a través de estos textos destinados a los niños alejando el miedo y la amenaza del peligro de las brujas en un género, el de la historieta, o el cómic, que no suele frecuentarse demasiado en los estudios de la Literatura Infantil y Juvenil. Históricamente los poderes de algunas mujeres y sus conocimientos han asustado, por lo que se las ha estigmatizado de múltiples formas excluyéndolas de la sociedad. Hoy, la reconciliación pacífica se produce en el

cómico a través de la parodia, bajo el humor, y como reinterpretación del mito y de los saberes de la tradición oral.

Notas

1. Traducido y editado en su primera edición en castellano por Norma Editorial (2008), el dibujante es Juanjo Guarnido y el guión lo realiza Teresa Valero. Título original de la versión francesa: *Sorcelleries. Le ballet des Memés*.
2. Julio Caro Baroja toma la cita de B. Malinowski, "Myth in Primitive Psychology" en *Magic, Science and Religion and other essay*, New York, 1955 pp. 96-99.
3. Estrabón III, 4, 17-18: En un libro que publiqué hace mucho, señala Julio Caro Baroja, y que sería menester revisar, comenté éste y otros textos aportando algunas novedades según creo; Julio Caro Baroja, (1943): *Los pueblos del norte de la península ibérica*, Madrid.
4. B. Malinowski, (1955): "Myth in Primitive Psychology", en *Magic, Science and Religion and other essays*, New York, 93-148.
5. Las historias generales de la Brujería ya reúnen bastantes textos sobre la época clásica, empezando por la de Soldan *Geschichte der Hexenprozesse*, I (Stuttgart, 1880), 35-51, para los griegos; 52-85, para los romanos. Pero no es cosa de citarlas ahora (J. C. Baroja, 1961).
6. El maestro de Friburgo (Baden) publica su obra traducida al español por Ramón Carande a través de *Revista de Occidente* en 1926. El escritor español Benjamín Jarnés colaboraba en la *Revista de Occidente* con su director, Ortega y Gasset, asiduamente y pudo leer a Finke así como todas las novedades que publicaba la Revista madrileña.
7. Finke encontró en el Archivo de la Corona de Aragón una de las fuentes más caudalosas para el estudio de los últimos siglos de la Edad Media, su "Acta Aragonensia" recoge la correspondencia entre el rey Jaime II y muchos príncipes, reyes y pontífices que revelan su política. Benjamín Jarnés, escritor aragonés (1888- 1949), leyó este libro de Finke que recomendaba siempre.
8. Desde 1939 hasta 1949 Jarnés publica numerosas obras en el exilio americano: dos enciclopedias de Literatura, una serie de biografías noveladas de libertadores americanos (*Escuela de libertad*), novelas, ensayos, crítica periodística y reseñas literarias en prestigiosas

- revistas con las que ya mantenía colaboraciones literarias en España antes de su exilio.
9. El maestro de Friburgo (Baden) publica su obra traducida al español por Ramón Carande a través de *Revista de Occidente* en 1926. El escritor español Benjamín Jarnés colaboraba en la *Revista de Occidente* con su director, Ortega y Gasset, asiduamente y pudo leer a Finke así como todas las novedades que publicaba la Revista madrileña.
 10. Finke encontró en el Archivo de la Corona de Aragón una de las fuentes más caudalosas para el estudio de los últimos siglos de la Edad Media, su “Acta Aragonensia” recoge la correspondencia entre el rey Jaime II y muchos príncipes, reyes y pontífices que revelan su política. Benjamín Jarnés, escritor aragonés (1888- 1949), leyó este libro de Finke que recomendaba siempre.
 11. Desde 1939 hasta 1949 Jarnés publica numerosas obras en el exilio americano: dos enciclopedias de Literatura, una serie de biografías noveladas de libertadores americanos (*Escuela de libertad*), novelas, ensayos, crítica periodística y reseñas literarias en prestigiosas revistas con las que ya mantenía colaboraciones literarias en España antes de su exilio.
 12. En su artículo “La crítica de cómic. Intento de examen de conciencia” (Antonio Altarriba, 1985).

Referencias Bibliográficas

- ALTARRIBA, Antonio. 1985. **Neuroptica: estudios sobre el cómic**. Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Publicaciones. Zaragoza (España).
- APULÉE, L. 1975. **L'Âne d'Or ou les Métamorphoses**. Rééd. Gallimard. Paris (Francia).
- CARO BAROJA, Julio. 1961. **Las brujas y su mundo**. *Revista de Occidente*. Madrid (España).
- ECO, Umberto. 1979, 1993 2ª ed. **Lector in fabula**. Lumen. Barcelona (España).
- ELIADE, Mircea. 2000. **Aspectos del mito**. Paidós. Barcelona (España).
- FINKE, Enrique. 1926. **La mujer en la Edad Media**. *Revista de Occidente*. Madrid (España).
- GRIBE, María. 1975. **Le Château des Enfants volés**. Ed. De L'Amitié, GT Ra-geot. Paris (Francia).

- GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline; BOUTROLLE-CAPORAL, Myriam. 1988. “Les Sorcières” en **Dictionnaire des Mythes Littéraires**. direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher. Normandie. 1306-1326.
- GUARNIDO, Juanjo y VALERO, Teresa. 2008. **Brujeando ¡Se acabó la magia!**. Norma Editorial. Barcelona (España).
- JAUSS, Hans Robert. 1978. **Pour une esthétique de la réception**. Traducción del alemán por Claude Maillard, Gallimard. Paris (Francia).
- JUNG, C. G., 1971. **Les Racines de la Conscience**. Trad. Ed. Buchet-Chastel. Paris (España).
- MALINOWSKI, B. 1955. “Myth in Primitive Psychology”, en **Magic, Science and Religion and other essays**. pp 93-148. New York.
- MICHELET, Jules. 1966. **La Sorcière**. Garnier-Flammarion. Tours (Francia).
- REMESAR, Antonio. 1985. “El guión” en Antonio Altarriba, ed., **Neuroptica: estudios sobre el cómic**. Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Publicaciones. Zaragoza (España).