


# WITCHPLOITATION el CINE como contrafem

VOICE-OVER ★

A close-up, high-contrast photograph of a woman's eye. The eye is dark and looking slightly to the right. The eyelashes are long, dark, and heavily coated with mascara. The skin around the eye is a warm, reddish-brown tone, matching the background of the page. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the eyelashes and the curve of the eyelid.

Durante las décadas de los sesenta y setenta, la imagen de la bruja fue relevante en importantes movimientos religiosos, políticos y sociales. Así, los imaginarios cinematográficos se volvieron terreno fértil para su arquetipo; uno de ellos fue el *witchploitation*, una particular expresión fílmica surgida a contracorriente del entonces incipiente feminismo posmoderno.

# QUOTATION: no expresión minista



★ JOSÉ ALBERTO ALAVEZ CASTELLANOS\*

\*Profesor en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), México, y miembro del grupo de investigación "Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación", Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

## Introducción

Después de los estragos de la Segunda Guerra Mundial y como una expresión de la desconfianza frente al pensamiento racional científico, en el mundo occidental surgió una suerte de neopaganismo asentado en el pasado mítico. De entre las vertientes de ese pensamiento mágico religioso neopagano, apareció el movimiento Wicca<sup>1</sup> iniciado por el escritor británico Gerald Gardner a mediados de los cincuenta, pero hiperpopularizado —y también comercializado— una década más tarde por el estadounidense Raymond Buckland. Una de las principales razones, mas no la única, del éxito del neopaganismo Wicca en Estados Unidos fue su vinculación natural con algunos de los movimientos políticos y sociales efervescentes en ese momento, particularmente con el feminismo. Al tiempo que la brujería *New Age* comenzaba a llamar la atención de ciertos sectores juveniles en San Francisco, Nueva York y otras importantes ciudades estadounidenses, feministas radicales como Mary Daly publicaban influyentes textos como *The Church and the Second Sex* (1968) en donde

la filósofa y teóloga estadounidense exponía la estrecha relación histórica entre la hegemonía de la iglesia y la opresión de las mujeres. En otoño de 1968, el conglomerado de grupos feministas de protesta W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*) tomó por sorpresa las cuadras de Wall Street;

El aspecto más relevante de W.I.T.C.H. fue la elección de su símbolo central: "la bruja". Al elegirlo las feministas se reconocían con todo lo que se les enseñaba a las mujeres que no debían de ser: feas, agresivas, independientes y malignas. Las feministas tomaron este símbolo y lo transformaron, no en la "bruja buena", sino en un símbolo de poder femenino, conocimiento, independencia y martirio. (Eller, 1993, p. 55)<sup>2</sup>

1 "Neobrujería" nacida en Inglaterra, inspirada por Gerald Gardner (1884-1964), que consideraba a la brujería medieval como una supervivencia perseguida del paganismo, la "vieja religión", que en la actualidad algunos movimientos bastante difundidos tratan de redescubrir, sobre todo en Estados Unidos. (Filorama, 2001, p. 400)

**Foto:**  
*La brujería a través de los tiempos*

2 Cabe señalar que esta dinámica no solo se presentó en el entorno estadounidense, ya que la amalgama ideológica y simbólica entre el feminismo y el revival de lo brujesco también se dio, con sus propios términos, en otros países.



Fuente: FilmAffinity





Fuente: Bloody disgusting

Algunos meses antes, en ese mismo año, el mundo del cine vio el estreno de *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, 1968), cinta que, partiendo de buenas actuaciones, un guion bien desarrollado y una excelente realización, ganó desde entonces un merecido lugar de reconocimiento en el cine de terror. Aunque las aproximaciones de *El bebé de Rosemary* a la brujería y al satanismo no presentan indicios de pretender reivindicar el arquetipo de la bruja en su carácter emancipatorio, sí es posible realizar una lectura de corte feminista a partir de la toma de decisiones en torno al cuerpo y al embarazo de su protagonista, Rosemary Woodhouse (Mia Farrow).

Conviene señalar también que, en 1968, tuvo lugar el relanzamiento de *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*. Benjamin Christensen, 1922) en Estados Unidos. En esta versión, la cinta originalmente silente incorporó una narración de William Burroughs junto con música de jazz a cargo de Daniel Humair, lo que valió, en gran medida, la popularización, revalorización y justiprecio de la cinta como uno de los primeros largometrajes en abordar puntualmente el tema de la brujería histórica, lo que lo posiciona como una piedra angular en la historia del cine sobre brujas. La contundencia y belleza extraña de la propuesta visual de *La brujería a través de los tiempos* es acompañada con algunos de los cuestionamientos fundacionales en el cine protagonizado por brujas ¿Realmente existieron? ¿De qué se les acusaba? ¿Qué conductas y actitudes hacia las brujas del pasado prevalecen hacia algunas mujeres de la actualidad?

Pareciera que, a partir de entonces, las brujas y la brujería estarían muy presentes en un buen número de producciones

---

En Francia, de 1976 a 1981, la intelectual feminista Xavière Gauthier encabezó la publicación de la revista *Sorcières* ("Brujas"), mientras que en Italia, por esos mismos años, las activistas feministas gritaban en las calles la consigna "tremate, tremate, ¡le streghe son tornate!" (¡tiemblen, tiemblen, las brujas han regresado!).

**Foto:**  
*Las torturas  
de la  
inquisición*

cinematográficas hasta muy entrada la década de los setenta. En ocasiones, la apuesta fue la recreación del fenómeno histórico de la caza de brujas como en la película británica *Cuando las brujas arden* (*Witchfinder General*. Michael Reeves, 1968), protagonizada por Vincent Price, y en la sumamente interesante *Martillo para las brujas* (*Kladivo na čarodějnice*. Otakar Vávra, 1970) distribuida fuera de Checoslovaquia también bajo el nombre *Witchhammer*. Mientras que otras veces, las brujas y su brujería fueron llevadas a las circunstancias y problemáticas de la época actual, tal y como se presenta en cintas como *Superstición* (*Season of the Witch*. George A. Romero, 1972), donde una mujer de mediana edad encuentra en la brujería un escape de la cotidianidad, y en la trilogía brujeril a cargo de Dario Argento, cuyo germen se remonta a *Suspiria* (1977) y su aquelarre disfrazado de academia de danza.

En medio de este abanico de posibilidades cinematográficas de las brujas emergió el *witchploitation* que, como todo subgénero ligado al cine de explotación, no deja de tener cierto encanto "entrefotogramas" (para no decir "entrelíneas") pese a las abyecciones plasmadas en la pantalla y pese a ser el reflejo de las perversidades y los crímenes del mundo fuera del encuadre.

### La preconfiguración del cine de explotación de brujas

En *Las brujas del infierno* (*The Witchmaker*. William O. Brown, 1969), una serie de asesinatos —que hoy día serían clasificados como feminicidios— son el motor para

que un grupo de “especialistas en lo paranormal” liderados por el Dr. Hayes (Alvy Moore) se adentre en los pantanos de Luisiana con el afán de resolver los misteriosos crímenes. Dentro del grupo destaca la presencia de Anastasia (Thordis Brandt), quien ha sido incluida en la pesquisa dadas sus extraordinarias facultades parapsíquicas, las cuales, de acuerdo con la joven, provienen de su abuela, una antigua bruja.

A diferencia de lo que sucede con las buenas películas policíacas, *Las brujas del infierno* —más bien, una cinta de terror serie B— no deja para el final las identidades de los perpetradores de los crímenes ni las explicaciones de sus motivaciones: detrás de los terribles asesinatos en “el bayou” están el salvaje Luther (John Lodge) y la bruja Jessie, ambos líderes de un conventículo satánico ávido por extraer la sangre de mujeres jóvenes y bellas para poder llevar a cabo todo tipo de rituales y perversidades. Las fallas en el guion de la cinta dirigida por W. O. Brown hacen que muy temprano deje de ser relevante la resolución de los asesinatos y, de un momento a otro, el único objetivo del grupo de investigadores de lo paranormal termina siendo su propia supervivencia, aunque, de manera un tanto absurda, hagan todo lo posible por permanecer en el lugar de los crímenes aún a sabiendas del inminente peligro que corren sus vidas.

Si bien *Las brujas del infierno* definitivamente no destaca por sus valores de realización ni por su complejidad narrativa, la posible relevancia de la película radica en que parece preconfigurar con claridad las características del subgénero *witchploitation* que se volverá sumamente recurrente en los años inmediatamente posteriores: la presencia de mujeres jóvenes y atractivas como víctimas o como practicantes de rituales brujeriles —con desnudos o semidesnudos de por medio—, la sobreexposición de contenidos explícitamente

violentos y escatológicos, así como la preminencia del estridentismo audiovisual muy por encima de cualquier indicio de profundidad o complejidad narrativa.

### La caza de brujas y Laura Mulvey

*Las torturas de la inquisición* (*Hexen bis aufs Blut gequält*. Michael Armstrong y Adrian Hoven, 1970), conocida en otras latitudes como *Mark of the Devil*, muestra una serie de persecuciones, torturas y ejecuciones de mujeres acusadas de brujería en una población austriaca de mediados del siglo XVIII. La cinta fue objeto de censura en varios países debido a la violencia explícita de las escenas de tortura, lo cual indudablemente la podría acercar al subgénero de terror *splatter*. Asimismo, la película despliega numerosos desnudos femeninos fortuitos que traen como consecuencia la sobresexualización y cosificación de las actrices que interpretaron a las mujeres acusadas de brujería, hecho que exhibe de manera evidente los principales argumentos desarrollados en el ensayo *Placer visual y cine narrativo*, publicado en 1975 por la teórica cinematográfica británica Laura Mulvey.

*Placer visual y cine narrativo* es uno de los textos con mayor resonancia dentro de la teorización del género en torno a su representación dentro del espacio cinematográfico. En este ensayo de apenas unas cuantas cuartillas, Mulvey problematiza desde una perspectiva psicoanalítica “dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven forzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado” (Mulvey, 2001, p. 365).

La ensayista recupera dentro de sus planteamientos algunos postulados del filósofo marxista Louis Althusser para argumentar cómo es que la ideología, afirmada en sí misma mediante las prácticas e instituciones sociales y culturales, afecta e interpela a los sujetos sin que estos puedan “escapar” de ella. Mulvey sostiene que las convenciones formales del cine sitúan a las audiencias en una posición de indefensión y aceptación ante una ideología patriarcal articulada a través de las películas. La autora adopta también las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan para determinar que el cine se estructura de acuerdo con la lógica del “inconsciente patriarcal” y los privilegios del deseo masculino, así “la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (p. 370). De acuerdo con Mulvey, mientras que el protagonista masculino avanza en la trama de la película a través de su mirada y de sus acciones, el espectador —también pensado siempre como masculino— se vuelve partícipe

Foto:  
Cuando las  
brujas arden



Fuente: IMDb





Fuente: IMDb

de una dinámica narcisista en la que establece un vínculo identitario con el protagonista dentro un proceso reiterativo de descubrimiento de su propia imagen —lo que Lacan ubica como el “estadio del espejo”—. Entretanto, los personajes femeninos son presentados apenas como objetos pasivos erotizados cuyo principal, y a veces único, sentido radica en estimular el placer visual tanto del protagonista de la cinta, como de los espectadores que la observan.

Para Mulvey, resulta indispensable “socavar la mirada voyerista-escopofílica [masculina] que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional” (p. 377), para así destruir, simultáneamente, el enaltecimiento del placer masculino asociado con la truculenta ilusión del cine que termina por atar a los sujetos —de forma inconsciente— a una ideología patriarcal. Para romper con estas prácticas, Mulvey invita a crear un cine alternativo, que no privilegie la escopofilia masculina y en el que no se degrade a la mujer. Definitivamente ni *Las torturas de la inquisición* ni todo el cine que se puede definir como *witchploitation* se liberan de la escopofilia masculina y de los constructos ideológicos que lo sostienen.

### Un pináculo (con ciertas contradicciones) del *witchploitation*

En *Virgin Witch* (Ray Austin, 1972), Christine (Ann Michelle) y su hermana menor Betty (Vicky Michelle), tras escaparse de su hogar, deciden disfrutar de su independencia probando suerte en Londres. Inmediatamente después de su contratación como modelo en la agencia de publicidad dirigida por Sybil Waite (Patricia Haines), Christine es seleccionada para protagonizar una sesión fotográfica que se llevará a cabo en la casa de campo del Dr. Gerald Amberley (Neil Hallett), es-

**Foto:** *Virgin witch* poso de Sybil. Betty acompaña a su hermana a la sesión que durará todo el fin de semana, pero al poco tiempo se revela que la agencia es solo una fachada para reclutar a muchachas, convertirlas en brujas y hacerlas formar parte del aquelarre dirigido por Sybil y el Dr. Gerald. Mientras que Christine se muestra cada vez más interesada por la brujería y por ir ascendiendo dentro de la jerarquía del aquelarre, Betty se resiste a las prácticas brujeriles y sus intentos rituales por arrebatarle su virginidad.

*Virgin Witch*, una película fácil de categorizar como *witchploitation*, privilegia el voyerismo y los desnudos femeninos por encima de su complejidad narrativa; no obstante, sin llegar a profundizar demasiado y seguramente sin la intencionalidad explícita de sus realizadores, por momentos se aproxima someramente a la problematización de ciertas cuestiones patentes en el contexto de su realización, como la utilización de los cuerpos femeninos en la publicidad, las relaciones lésbicas y la agencia de las mujeres en la toma de decisiones sobre su destino y sexualidad.

### La reivindicación del *witchploitation*

*The Love Witch* (2016) es una cinta *sui generis*. A primera vista, pareciera que simplemente se trata de un *pastiche* que rinde homenaje a las películas *exploitation*



Fuente: FilmAffinity

de satanismo y brujería de los años sesenta y setenta. Su protagonista, Elaine Parks (Samantha Robinson) utiliza su belleza física, su encantadora personalidad y sus poderes sobrenaturales como bruja para seducir a numerosos hombres, los cuales, bajo un abanico de infortunios, terminan siempre predestinados a una muerte trágica, dejándola sola, insatisfecha y frustrada en su intento por encontrar el “amor verdadero”.

Bajo esta primera lectura del argumento, se podría inferir que la película pretende mostrar que el hedonismo insaciable y los truculentos métodos de esta bruja y *femme fatale* traen como consecuencia su infelicidad perenne y el malogro de todos sus planes. Sin embargo, la apuesta de Anna Biller —directora, guionista, productora y editora de la cinta— va mucho más allá de lo inmediatamente aparente en la línea argumental y se vale de numerosos recursos cinematográficos para llevar su propuesta hacia derroteros más críticos y reflexivos en torno al cine, a las mujeres y a las brujas.

En primer lugar, Biller hace evidente el aparato cinematográfico, es decir, nunca deja de hacer palpable la noción de que se está viendo una película y que todo lo que sucede en la pantalla es ficción. Eso lo logra a través de distintos recursos, tales como los valores visuales exagerados en la dirección de arte —casi rayando en lo *camp*—, la dirección actoral forzada, la recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles —otra de las características del cine *witchploitation*—, así como el manejo de encuadres y movimientos de cámara que, en su abuso y frecuencia, conllevan la patencia de la lente. Tal noción constante de lo cinematográfico, inevitablemente, lleva a la reflexión en torno al medio ¿Qué es lo que se ve cuando se ve una película protagonizada por una bruja joven y atractiva?

Adicionalmente, el desarrollo de los personajes en el filme en función de su género trastoca las lógicas convencionales que prevalecen en la enorme mayoría de las cintas de *witchploitation*, ya que en *The Love Witch* son los personajes

**Foto:**  
*The Love Witch*

femeninos los que presentan un desarrollo complejo y multidimensional, mientras que los masculinos resultan torpes, unidimensionales y con una participación y relevancia completamente subordinadas a la línea narrativa general definida por las mujeres en la pantalla.

La impecable realización anacrónica de la película es otro de sus aciertos. En varias escenas, lo que se ha desplegado en la pantalla se distancia por completo del año en que se estrenó la cinta y, sin lugar a dudas, logra trasladar la mirada hacia cuatro o cinco décadas atrás.

Pese a las virtudes mencionadas anteriormente, cabe señalar que *The Love Witch* sí presenta un punto flaco frente al universo cinematográfico al que hace referencia y critica: no es una película con un ritmo precisamente ágil, cuestión que, en parte, se debe a su duración cercana a las dos horas, metraje que considerablemente resulta más extenso que el de la enorme mayoría de las cintas de *witchploitation*, misóginas, mal escritas, mal dirigidas y muchas veces mal actuadas, pero dinámicas y, como todo gusto culposo, entretenidas. ◻

### Referencias

Eller, C. (1993). *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Beacon Press.

Filoramo G. (2001). *Diccionario Akal de las religiones*. Ediciones Akal.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (p. 364-377). Ediciones Akal.