

Tres proyecciones brujeriles a través de la linterna mágica de Proust: reflexiones en torno a las interfases de proyección de imaginarios en el cine



Three Witchlike Projections Through Proust Magic Lantern: Reflections About Interphases of Imaginaries Projection in Cinema

ALAVEZ CASTELLANOS, JOSÉ ALBERTO

 JOSÉ ALBERTO ALAVEZ CASTELLANOS
josealbertoalavez@yahoo.com
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, México

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
ISSN-e: 2665-6728
Periodicidad: Semestral
vol. 5, núm. 1, 2023
designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 19 Enero 2023
Aprobación: 14 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5544274002/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.851>

© Fundación Univeristaria San Mateo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Resumen: Utilizando como anclajes citas puntuales provenientes del pasaje de la linterna mágica descrito en *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann* (1913) de Marcel Proust, este texto se aproxima a algunos ejemplos de “proyecciones” de imaginarios brujeriles presentados en tres películas: *Angeli bianchi, angeli neri* (1970), *Virgin Witch* (1972) y *The Love Witch* (2016). A través del aparato cinematográfico, cuya mecánica y mística comparten la estirpe de la linterna mágica, se reincidirá en el carácter ilusorio y a la vez ominoso inherente a los orígenes de la lucerna mágica, para reflexionar acerca de las interfases y mediaciones partícipes en las dinámicas de “proyección” del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos, no sin dejar de lado las implicaciones políticas de la imagen proyectada.

Palabras clave: Proust, cine, imaginarios, feminismo, brujas, interfases, superficie.

Abstract: This paper has taken specific citations from the magic lantern's passage described in *Remembrance of Things Past: Swann's Way* (1913) by Marcel Proust. It is also used as anchors to tackle some examples of witchy “projections” depicted in three films: *Angeli bianchi, angeli neri* (1970), *Virgin Witch* (1972) and *The Love Witch* (2016). Through the cinematic apparatus, which shares a common lineage with the mechanism and the mystical aura of the magic lantern, this text presents an approach to the illusory nature and ominous origins of the *laterna magica* to think about how the interfaces and mediations take part in the “projections” of the archetype of the witch on cinematic imaginary, always bearing in mind the political implications of the projected image.

Keywords: Proust, cinema, imaginaries, feminism, witches, interfaces, surfaces.

INTRODUCCIÓN

En Combray, todos los días, desde que empezaba a caer la tarde y mucho antes de que llegara el momento de meterme en la cama y estarme allí sin dormir, separado de

mi madre y de mi abuela, mi alcoba se convertía en el punto céntrico, fijo y doloroso de mis preocupaciones. A mi familia se le había ocurrido, para distraerme aquellas noches que me veían con aspecto más tristón, regalarme una linterna mágica; y mientras llegaba la hora de cenar, la instalábamos en la lámpara de mi cuarto; y la linterna, al modo de los primitivos arquitectos y maestros vidrieros de la época gótica, substituía la opacidad de las paredes por irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores, donde se dibujaban las leyendas como en un vitral fugaz y tembloroso. (...) Al paso sofrenado de su caballo, Golo, dominado por un atroz designio, salía del bosquecillo triangular que aterciopelaba con su sombrío verdor la falda de una colina e iba adelantándose a saltitos hacia el castillo de Genoveva de Brabante. La silueta de este castillo se cortaba en una línea curva, que no era otra cosa que el borde de uno de los óvalos de vidrio insertados en el marco de madera que se introducía en la ranura de la linterna. No era, pues, más que un lienzo de castillo que tenía delante una landa, donde Genoveva, se entregaba a sus ensueños; llevaba Genoveva un ceñidor celeste. El castillo y la landa eran amarillos, y yo no necesitaba esperar a verlos para saber de qué color eran porque antes de que me lo mostraran los cristales de la linterna ya me lo había anunciado con toda evidencia la áureo-rojiza sonoridad del nombre de Brabante. Golo se paraba un momento para escuchar contristado el discurso que mi tía leía en alta voz y que Golo daba muestras de comprender muy bien, pues iba ajustando su actitud a las indicaciones del texto, con docilidad no exenta de cierta majestad; y luego se marchaba al mismo paso sofrenado con que llegó. Si movíamos la linterna, yo veía al caballo de Golo, que seguía, avanzando por las cortinas del balcón, se abarquillaba al llegar a las arrugas de la tela y descendía en las aberturas. También el cuerpo de Golo era de una esencia tan sobrenatural como su montura, y se conformaba a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opusiera en su camino, tomándola como osamenta e internándola dentro de su propia forma, aunque fuera el botón de la puerta, al que se adaptaba en seguida para quedar luego flotando en él su roja vestidura, o su rostro pálido, tan noble y melancólico siempre, y que no dejaba traslucir ninguna inquietud motivada por aquella transverberación.

Fuente: (Proust, 1996, pp. 21-23)

El fragmento citado forma parte de “Combray”, el capítulo que abre *Por el camino de Swann* (1913), la primera entrega de las siete partes que conforman una de las obras cumbre de la literatura moderna: *En busca del tiempo perdido* (1913-27) de Marcel Proust. El pasaje aludido construye la rememoración del primer recuerdo infantil que aparece en la novela, justo después de una sesuda reflexión sobre los estados de duermevela y preludiando al “drama” de la ausencia del beso maternal antes de la hora de dormir, uno de los intrínquilos centrales presentados en “Combray”.

En busca del tiempo perdido es uno de los textos más eficaces en la generación de imágenes a partir de la palabra escrita. La novela de Proust logra una écfasis como pocas y con cada pasaje se despliegan escenas complejas en las que la elocuencia del escritor parisino no solo apela a la narrativa y a la emotividad, sino también al pensamiento. La minuciosidad en las descripciones y la capacidad para desarrollar reflexiones extraordinarias a partir de lo ordinario hacen que el proceso de lectura de Proust ofrezca un goce bastante peculiar más allá de lo meramente literario.

El motor de las ideas planteadas en este texto se encuentra en esos recovecos de las letras proustianas. Utilizando citas puntuales provenientes del episodio de la linterna mágica de *Por el camino de Swann*, se abordarán algunos ejemplos de “proyecciones” de imágenes de rituales bruñeriles provenientes de tres películas: *Angeli bianchi... angeli neri* (Scattini, 1970), *Virgin Witch* (Austin, 1972) y *The Love Witch* (Biller, 2016). A través del aparato cinematográfico, cuya mecánica y mística comparten la estirpe de la linterna mágica, se reincidirá en el carácter ilusorio y a la vez ominoso, inherente a los orígenes de la *laterna magica* para reflexionar acerca de las interfases y mediaciones partícipes en las dinámicas de “proyección” del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos, no sin dejar de lado las implicaciones políticas de la imagen proyectada.

LA LINTERNA MÁGICA COMO ALEGORÍA DE LA PROYECCIÓN DE IMÁGENES

Las primeras noticias que se tienen de la linterna mágica se remontan a varios siglos antes de su aparición en las páginas del texto de Proust. En 1671 Atanasio Kircher, sacerdote jesuita de origen alemán, presentó en su obra *Ars magna lucis et umbrae* (en español, La gran ciencia de la luz y la oscuridad) una serie de instrumentos que utilizaban la luz para la realización de diferentes funciones. A uno de estos artefactos le llamó “lucerna mágica”. Según la leyenda, el sacerdote jesuita presentó su artilugio en el Vaticano. Tras proyectar una serie de siluetas humanas que “parecían volar como apariciones” sobre los muros de un salón oscuro fue acusado de brujería y condenado por el “efectismo sofista” de su invento (Kircher, 2000). Resulta curioso que noticias más remotas de este artefacto también lo vinculan con imágenes cercanas a lo sobrenatural y lo macabro. Circa 1420, el veneciano Giovanni de la Fontana realizó una ilustración de la *laterna magica* proyectando la imagen de un demonio femenino; asimismo, en una temporalidad más cercana a la de Atanasio Kircher, en el año de 1659 el astrónomo, físico, matemático e inventor del reloj de péndulo neerlandés, Christiaan Huygens, pintaba esqueletos inspirados en la *Danza Macabra* de Holbein para proyectarlos en las paredes haciendo uso de un aparato con cristales biconvexos (Zielinski, 2006).

Con el paso de los años, la linterna mágica excedió –al menos relativamente– su tétrico tenor inicial y su popularidad se acrecentó a la par de su perfeccionamiento técnico. Para la segunda mitad del siglo XIX era común su utilización, ya fuera como material didáctico en lecciones escolares, como recurso efectista en espectáculos de magia y sesiones espiritistas –lo cual devolvió al aparato su patente vocación ominosa– o como juguete en las alcobas de los niños de cierta posición socioeconómica, tal y como se le presenta en las páginas del relato de Marcel Proust citado al comienzo de este texto.

El planteamiento funcional de la linterna mágica es básicamente inverso al de una cámara oscura, es decir, a través de un reflector cóncavo se potencializa una fuente de luz dentro del artefacto. Al ser canalizada mediante una serie de lentes que se encauzan a una laminilla con una imagen traslúcida, genera una segunda imagen que se proyecta sobre una determinada superficie (figura 1).

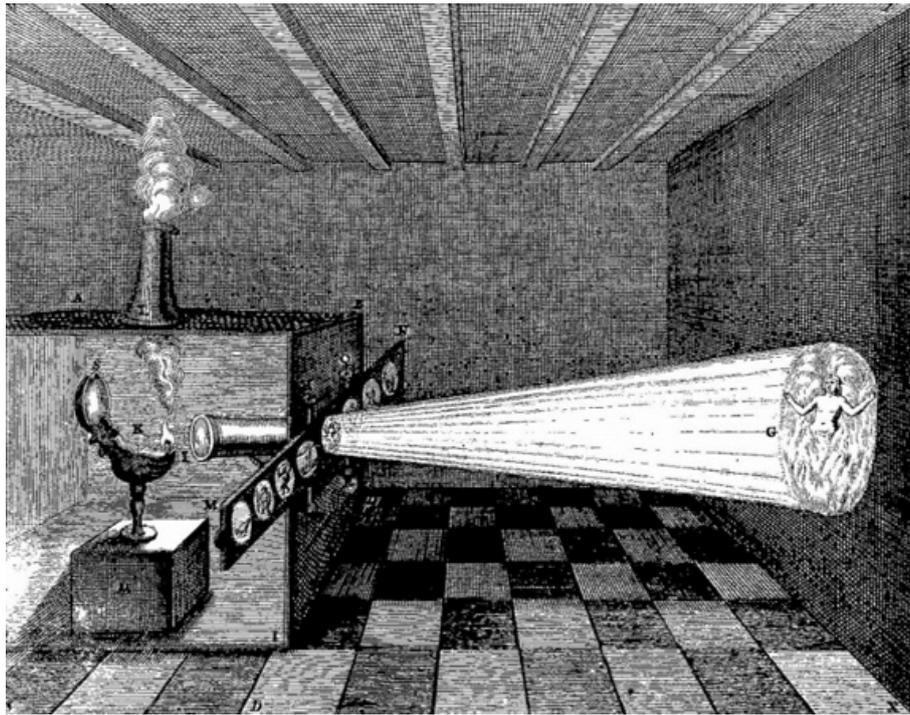


FIGURA 1

La “lucerna mágica” de Kircher

Nota. *Ars magna lucis et umbrae* (1671, p. 768)

Ahora bien, cada uno de los componentes que participan en la proyección de una imagen mediante una linterna mágica se pueden homologar con una serie de interfases que definen la manera en la que se “proyectan” las imágenes. Bajo este planteamiento, la intencionalidad perceptual –el “querer-hacer”, percibir la imagen o el “hacerla arder”, en términos de Didi-Huberman (2012)–, al ser encauzada gracias a ciertas condiciones circunstanciales (que ejercen su influjo sobre el soporte material de la imagen), proyecta una segunda imagen que puede amoldarse y distorsionarse en función de la espaciotemporalidad de asimilación al momento de su proyección (tabla 1).

TABLA 1
Proyección de una imagen

Agentes para la proyección de una imagen	Componentes para la proyección de una imagen con una linterna mágica	Interfases en la “proyección” de una imagen
1. Fuente y potencializador	Lámpara, vela o foco + Reflector concavo	Intencionalidad perceptual (el “querer-hacer” percibir la imagen, el “hacerla arder”)
2. Encauzadores	Sistema de lentes	Condiciones circunstanciales
3. Elemento material de la imagen	Laminilla traslúcida	Dispositivo utilizado para “proyectar” la imagen
4. PROYECCIÓN (IMPERCEPTIBLE)		
5. Soporte en el que se proyecta la imagen	Muro / pantalla / superficie	Espaciotemporalidad de asimilación
6. IMAGEN PROYECTADA PERCEPTIBLE		

Nota. Componentes que participan en la proyección de una imagen mediante una linterna mágica y su homologación con una serie de interfases que definen la manera en la que se “proyectan” las imágenes

Por supuesto, la omisión, distorsión, magnificación o minimización de cada una de las interfases partícipes en la proyección de una imagen trae como consecuencia la modificación –inclusive la eliminación– en el rastro perceptible de la imagen proyectada. Asimismo, cualquier variable en la combinación de estos componentes altera de forma importante el resultado final en la “proyección” de la imagen.

Para esclarecer las relaciones que se entablan entre la imagen proyectada y las interfases que la anteceden, a continuación se presentará una serie de ejercicios dialógicos en los que se yuxtapondrán fragmentos específicos del episodio de la linterna mágica de Proust. Lo anterior, con algunas representaciones cinematográficas del arquetipo de la bruja con tal de exhibir las variantes y variables del potencial político de las imágenes a partir de las lógicas implícitas en las interfaces y mediaciones de su proyección.

ANGELI BIANCHI... ANGELI NERI (1970)

“La silueta de este castillo se cortaba en una línea curva, que no era otra cosa que el borde de uno de los óvalos de vidrio insertados en el marco de madera que se introducía en la ranura de la linterna (...)”

Las líneas antes citadas del texto *proustiano* señalan la incapacidad de la linterna mágica para generar imágenes panorámicas –y, por ende, verosímiles– a partir de las laminillas traslúcidas, cuya naturaleza restringe las proyecciones a imágenes sesgadas e incompletas que, en su propia materialidad, quedan circunscritas y delimitadas dentro del marco de madera. A través de esa característica, la “magia” del aparato pareciera desvanecerse al revelar las limitantes en su funcionamiento, ya que el acto representacional se vuelve patente abriendo la fisura entre la realidad y la representación. Pese a ese obstáculo técnico, la narración de Proust permanece imperturbable e inmediatamente continúa con la descripción de la escena proyectada por la lámpara mágica. Hace entender que, a pesar de que el funcionamiento del aparato haya quedado develado, su contundencia para la construcción de imaginarios en ningún momento se ve interrumpida.

Las imágenes con un carácter “documental” poseen una naturaleza, inevitablemente ilusoria y fragmentaria pese a su supuesto apego a la realidad. *Angeli bianchi... angeli neri* (comercializada fuera de Italia bajo otros títulos como *The Satanists o Witchcraft '70*) es una película *mondo* constituida por una serie de pasajes sensacionalistas cuyo empeño reside en mostrar algunas de las expresiones del entonces emergente movimiento Wicca, junto con los albores en la “institucionalización” de rituales satánicos en distintos países como Inglaterra, los Estados Unidos y Finlandia. Dichos episodios –referenciales para aproximarse a los orígenes de las manifestaciones de la brujería y el satanismo posmodernos– se acompañan con una amplia variedad de otros “temas de interés”, tales como rituales *macumba* en Brasil, agencias espiritistas británicas, grupos contraculturales de hippies promotores del consumo de marihuana, así como los primeros experimentos de criogenia en un centro especializado de Los Ángeles[1].

Resulta evidente la planeación y la falta de naturalidad detrás de varias de las secuencias de *Angeli bianchi... angeli neri*, particularmente, en aquellos pasajes en los que se muestran los supuestos cultos satánicos y de brujería. La disposición en la pantalla de los y las participantes de los rituales se presenta al servicio de la *mise-en-scène* dentro del encuadre, mientras que, simultáneamente, todos los recursos de edición operan en función de la teatralidad y del dramatismo, antes que del verismo y de la supuesta objetividad “documental”. Ante estas circunstancias, se podría correr el riesgo de emitir un juicio fácil e inmediato que descalificara a *Angeli bianchi... angeli neri* como una película fallida. Sin embargo, su principal valía puede radicar, precisamente, en su efectismo ilusorio, el cual logra poner en operación imágenes atrayentes, ágiles y muy originales, que a la postre devinieron en la construcción de imaginarios multicitados y referenciados directa o indirectamente por numerosos materiales posteriores (figura 2).



FIGURA 2

Angeli Bianchi... Angeli Neri / Witchcraft '70 / The Satanists

Nota. Luigi Scattini (1970)

Pese a la apariencia patente del dispositivo cinematográfico a través de la presencia intrusiva de la cámara inmiscuyéndose en estos falsos “parajes prohibidos”, *Angeli bianchi... angeli neri*, al igual que la laminilla translúcida de la lámpara mágica de Proust, resultó ser un agente eficaz para la proyección de imaginarios. La utilización del dispositivo cinematográfico por Luigi Scattini –el director de la cinta– empapada por la contracultura juvenil del segundo lustro de la década de los sesenta, coincide con las representaciones

de lo brujeil y lo satánico, al menos para la década inmediatamente subsecuente. La sobre erotización y sobre exhibición –y, por ende, explotación– de la corporalidad femenina se convirtió desde entonces en un componente simbólico y estético difícil de desligar de las representaciones de rituales satánicos y brujeiles a través de la pantalla, reiterándose en numerosas ocasiones, particularmente dentro del subgénero de cine de explotación de brujas: el “witchploitation”. [2]

VIRGIN WITCH (1972)

*(...) El castillo y la landa eran amarillos, y yo no necesitaba esperar a verlos para saber de qué color eran porque antes de que me lo mostrarán los cristales de la linterna ya me lo había anunciado con toda evidencia la áureo-rojiza sonoridad del nombre de Brabante
(...) Golo daba muestras de comprender muy bien, pues iba ajustando su actitud a las indicaciones del texto, con docilidad no exenta de cierta majestad (...)*

Ambos fragmentos del recuerdo infantil de la linterna mágica denotan la correlación entre las palabras (el relato prefigurado) y las imágenes proyectadas. El primero de ellos alude a la preconcepción de la imagen, antes de su “aparición”. Al parecer, el relato de Genoveva de Brabante era bien conocido para el niño aludido por Proust y la lectura del texto en compañía de las proyecciones de la linterna; era una práctica rutinaria en las estancias de la casa de Combray, por lo que el simple hecho de hacer referencia a Brabante, acarrea consigo la generación de una serie de imágenes mentales, incluso antes de su aparición como imágenes proyectadas. En ese mismo sentido, el segundo de los fragmentos citados en este apartado refiere a la correspondencia entre la imagen proyectada de Golo y la imagen mental previa a la aparición del personaje.

La cinta británica *Virgin Witch* (1972), dirigida por Ray Austin, puede ser considerada como el pináculo del subgénero cinematográfico “witchploitation”. Exalta el voyerismo al servicio de la mirada masculina, preponderando la proliferación de desnudos femeninos muy por encima de la complejidad narrativa; las hermanas Christine (Ann Michelle) y Betty (Vicky Michelle) escapan de su hogar y deciden probar su suerte como modelos en la agencia de publicidad dirigida por Sybil Waite (Patricia Haines). La agencia resulta ser solo una simulación para reclutar a muchachas, convertirlas en brujas y hacerlas partícipes de los rituales del aquelarre dirigido por Sybil y su esposo, el doctor Gerald Amberley (Neil Hallett). Christine muestra interés por la brujería y desde un inicio se involucra con convencimiento en las prácticas del conventículo, mientras que su hermana menor (Betty) se resiste a formar parte de tales sacrilegios y, ante todo, evita caer presa de quienes le rodean, entidades perversas ansiosas por arrebatarle su virginidad para entregársela al mismísimo demonio (figura 3).



FIGURA 3

Virgin Witch

Nota. Ray Austin (1972)

Así como en *Angeli bianchi... angeli neri*, en *Virgin Witch* los cuerpos desnudos de las mujeres partícipes en los rituales de iniciación brujeril se convierten en una superficie llana para ser recorrida por los sumos sacerdotes a la par de la mirada de los espectadores. Los directores de ambas películas deciden transformar a sus mujeres-actrices-brujas en pura piel y superficie mediante su des-personificación, colocando a las actrices desnudas o semi desnudas de espaldas y completamente inmóviles. A su vez, tal dinámica reverbera a lo presentado en *Häxan* (Christensen, 1922), particularmente, en una de sus escenas finales en la cual se establece un paralelismo entre los procesos de escrutación médicos y los procesos de examinación de los cuerpos de las brujas (figura 4).

El montaje de planos en *Häxan* exhibe las relaciones de poder y saber repartidas entre hombres y mujeres (quien examina y dictamina siempre es un hombre). También muestra la objetivación del cuerpo femenino ante la mirada cómplice, tanto de la cámara como de quien especta pero, además, vuelve tangibles los juegos de correspondencia entre las imágenes proyectadas en la pantalla y los imaginarios previos redundantes en torno a lo que Laura Mulvey (2001) identifica como la mirada voyerista-escopofílica [masculina], la cual constituye un elemento fundamental del placer fílmico. De la misma manera que en el relato de la linterna mágica de Proust, muchas veces en los sutiles ejercicios de violencia de género perpetrados a través de la pantalla se proyectan imágenes que no resultan en nada ajenas a preconfiguraciones, ya sea dentro de la genealogía fílmica o inclusive en la mente del espectador que, así como el niño del texto proustiano, es conocedor (y partícipe) de las lógicas imbricadas en las imágenes que se proyectarán aún antes de que aparezcan en la superficie de la pantalla.



FIGURA 4

Häxan

Nota. Benjamin Christensen (1922)

THE LOVE WITCH (2016)

(...) Golo, que seguía avanzando por las cortinas del balcón, se abarquillaba al llegar a las arrugas de la tela y descendía en las aberturas. También el cuerpo de Golo era de una esencia tan sobrenatural como su montura, y se conformaba a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opusiera en su camino, tomándola como osamenta e internándola dentro de su propia forma (...)

(...) Golo, que seguía avanzando por las cortinas del balcón, se abarquillaba al llegar a las arrugas de la tela y descendía en las aberturas. También el cuerpo de Golo era de una esencia tan sobrenatural como su montura, y se conformaba a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opusiera en su camino, tomándola como osamenta e internándola dentro de su propia forma (...)

La impecable descripción de Proust recalca la inmaterialidad de las imágenes y cómo estas adquieren la forma de las superficies sobre las que se proyectan. Conforme al planteamiento de este texto, esa misma ductilidad se puede suscitar en las proyecciones de las imágenes en función de los soportes sobre las que se proyectan, es decir, de acuerdo con las circunstancias de asimilación específicas de un determinado contexto espaciotemporal.

La principal artífice de *The Love Witch* (2016), Anna Biller –directora, guionista, productora y editora de la cinta–, realiza un *pastiche* (recurso también utilizado por Proust en algún momento de su trayectoria literaria) a partir de filmes “witchploitation” de la década de 1970. Elaine Parks (Samantha Robinson), protagonista de la cinta, hace uso de su atractivo físico, su fascinante personalidad y sus poderes sobrenaturales como bruja para seducir a numerosos hombres, quienes tras un variado catálogo de infortunios terminan siempre predestinados a una muerte trágica, dejando a Elaine sola, insatisfecha y frustrada en su intento por encontrar “el amor verdadero”. Esta primera lectura argumental de *The Love Witch* podría sugerir que la película se focaliza en que el hedonismo insaciable y los cuestionables métodos de Elaine para encontrar el amor le traen como consecuencia su infelicidad perenne, así como el fracaso de todos sus planes. Sin embargo, la apuesta de Biller trasciende lo inmediatamente aparente en la línea argumental al valerse de numerosos recursos

cinematográficos para llevar su propuesta hacia derroteros más críticos y reflexivos en torno a la proyección de las brujas y de las mujeres a través del aparato cinematográfico.

La directora hace evidente el aparato, es decir, nunca oculta el hecho de que estamos viendo una representación, una simulación y que todo lo que sucede en la pantalla es ficción (intencionalidad, claramente opuesta a lo que Luigi Scattini pretende con *Angeli bianchi... angeli neri*). Biller exhibe esto mediante distintos recursos, como los valores visuales exagerados en la dirección de arte –abrazando lo *camp*–, la dirección actuarial un tanto forzada, la recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles; así como la utilización de encuadres y movimientos de cámara que, en su abuso y frecuencia, conllevan la patencia de la lente. La percepción constante del lenguaje cinematográfico acarrea a la reflexión en torno a la interfase ¿qué vemos cuando vemos una película? (figura 5).



FIGURA 5
The Love Witch
Nota. Anna Biller (2016)

De este modo, la propuesta de Anna Biller logra trastocar al dispositivo. Hace que las proyecciones arquetípicas se “abarquillen” entre los pliegues de la superficie sobre la que se proyecta la imagen y en esas irregularidades emerge su operación política. ¿Qué acontece cuando en el 2016, en una película dirigida por una mujer, se “re-proyectan” intencionalmente los imaginarios de cuatro o cinco décadas atrás; aquellos mismos que, en su sentido androcéntrico escopofílico original, operaron a contrapelo de la emergencia de las luchas de la Segunda Ola del Feminismo? La proyección se distorsiona, se texturiza, se pliega y se repliega sobre sí misma y no puede seguir siendo plana; así, *The Love Witch*, como un producto cultural surgido en segunda década del presente siglo, comienza a correr en paralelo con la efervescencia de las luchas feministas más recientes.

Las imágenes de explotación del pasado se vuelven dúctiles, comienzan a operar a manera de *détournement* y la exposición cínica de los cuerpos femeninos en la pantalla deviene en evidenciar la violencia en su contra, de la misma manera que las atrocidades sufridas por las mujeres resuenan a través de la denuncia pública de la mano de su hiper-mediatización, ya sea en redes sociales o en tenderos en instituciones educativas de diversas latitudes. En los tiempos del #MeToo la exposición de la violencia a través de su proyección puede convertirse en un acto de resistencia; el pastiche “witchploitation” en *The Love Witch*, como el cuerpo de Golo en el texto de Proust (1996) “se conforma a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opone en su camino, tomándola como osamenta e internándola dentro de su propia forma” (p. 23).

The Love Witch trasciende a la mera sobreexplotación de la corporalidad femenina y adquiere un carácter más bien emancipatorio en un tenor feminista a través de la sobreexposición de la violencia, con lo cual se logra el re-“ardor” de los imaginarios del cine “witchploitation”, revitalizándolos y reencauzándolos. Biller incita al espectador a adentrarse en las cenizas que dejó el cine B de la década de 1970, y acorde con lo expuesto

por Didi-Huberman en *Arde la imagen* (2012), la directora propone aventurarse a “soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su calor, su peligro” (p. 43).

REFLEXIONES FINALES

Los imaginarios brujeriles presentados a través de *Angeli bianchi... angeli neri*, *Virgin Witch* y *The Love Witch* se despliegan como proyecciones de ciertas intencionalidades políticas flotantes del contexto que los vio nacer.

En el caso del par de cintas producidas en los albores de la década de 1970, la puesta en funcionamiento de las interfases del aparato cinematográfico no resultó demasiado disímil de las condiciones de operación de la lámpara mágica descrita en el texto de Marcel Proust. Echando mano de la espectacularidad, del goce inmediato y de la reverberación de imaginarios, en ambas películas las proyecciones fílmicas operaron como vehículos eficaces para la sutil propagación de planteamientos e idearios en contraposición al aún entonces feminismo posmoderno emergente. Así como con la linterna mágica, las limitaciones técnico-tecnológicas implícitas en las proyecciones de *Angeli bianchi... angeli neri* no sesgaron su vehemencia, mientras que la reverberación repetitiva de los cuerpos-mujeres-superficie cosificados en *Virgin Witch*, sin duda, condujeron parte de su éxito.

En contraste, las proyecciones de *The Love Witch* se “abarquillaron” a la superficie de su contexto. Así, la recurrencia a los imaginarios fílmicos del *witchploitation* de los años 1970 devino en un ejercicio político de tergiversación a través de la imagen cinematográfica, en el cual los imaginarios del pasado se llevaron a derroteros afines con las luchas feministas del siglo XXI. Con ello se iluminó lo otrora opaco y quedando sustituido por imágenes vivas, es decir, “irisaciones impalpables, sobrenaturales apariciones multicolores, donde se dibujan las leyendas como en un vitral fugaz y tembloroso” (Proust, 1996, p. 21).

REFERENCIAS

- Austin, R. (1972). *Virgin Witch* [Película]. Tigon British Film Productions, Univista Production.
- Biller, A. (2016). *The Love Witch* [Película]. Oscilloscope Laboratories.
- Christensen, B. (1922). *Häxan* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Kircher, A. (2000). *Ars magna lucis et umbrae*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Akal.
- Proust, M. (1996). *Por el camino de Swann: En busca del tiempo perdido I*. Alianza Editorial.
- Scattini, L. (1970). *Angeli Bianchi... Angeli Neri* [Película]. Produzioni Atlas Cinematografica.
- Zielinski, S. (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press.

NOTAS

- [1] Al ser una película mundo, no resulta extraño que *Angeli bianchi... angeli neri* apostara por tal mezcolanza temática, de sobra arbitraria, con tal de sostener el interés en la audiencia original a la cual iba dirigida; siempre ávida de un abanico variopinto de curiosidades extraordinarias de alrededor del mundo.
- [2] Durante las décadas de 1960 y 1970 en diversas latitudes lo brujeril adquirió preponderancia dentro de importantes movimientos religiosos, políticos y sociales. Entretanto, los imaginarios cinematográficos de aquellos años se volvieron terreno fértil para la exploración de múltiples aproximaciones al arquetipo de la bruja, siendo una de ellas el cine de explotación de brujas, “*witchploitation*”, una particular expresión fílmica que navegó a contrapelo de los valores

y preceptos del entonces incipiente feminismo posmoderno. De forma resumida algunas de las características más recurrentes en el subgénero “witchploitation” son: primero, la presencia de mujeres jóvenes y atractivas como víctimas o como practicantes de rituales brujeriles (con desnudos o semidesnudos de por medio). Segundo, la sobreexposición de contenidos explícitamente violentos y escatológicos. Tercero, la preeminencia del estridentismo audiovisual muy por encima de cualquier indicio de profundidad y complejidad narrativa. Cuarto, dirección actoral forzada, con recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles. Quinto, personajes masculinos con un desarrollo complejo y multidimensional, mientras que los personajes femeninos resultan torpes, unidimensionales y con una participación y relevancia completamente subordinadas a la línea narrativa general definida por los hombres en la pantalla. Sexto, ritmo ágil y metraje generalmente no mayor a los 90 minutos.