Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 27 (primavera de 2025)

Varia

Hacia un "brujesco lúdico" *made in France*: intermedialidad e imaginario en *Marianne*

Mercedes MONTORO ARAQUE
Universidad de Granada
mmontoro@ugr.es
https://orcid.org/0000-0001-8698-7480

Resumen

Inspirada en la práctica del palimpsesto y del diálogo interartístico, la serie francesa de televisión *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigura el arquetipo de la bruja a partir del canon mítico de Lilith. De la infancia y adolescencia de la protagonista, con sus miedos y culpabilidades, surge un «brujesco lúdico» *made in France* en una realidad aparentemente estable. Los múltiples procedimientos intermediales y simbólicos utilizados en la dramaturgia de la serie me llevarán de un lado, a demostrar cómo este brujeril contemporáneo, no exento de lo lúdico, conlleva a la disolución de la dicotomía realidad/ficción. Y por otro, cómo dicha dimensión siniestra originada en una naturaleza prístina y un bosque primigenio –filmada en Bretaña– es recreada y resignificada ahora, como «construcción subjetiva», sometida a «la interacción» (Roas, 2011: 26, 22).
Palabras clave: *maleficium*, circularidad, culpa, mediación dionisíaca, lectoespectador

Résumé

Inspirée par la pratique du palimpseste et du dialogue inter-artistique, la série française de télévision *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigure l'archétype de la sorcière, en s'appuyant sur le canon mythique de Lilith. De l'enfance et de l'adolescence de la protagoniste, avec ses peurs et sa culpabilité, émerge une « sorcellerie ludique » *made in France*, dans une réalité apparemment stable. Les multiples cas d'intermédialité et les procédés symboliques utilisés dans la dramaturgie de la série m'amèneront, d'une part, à démontrer comment cette sorcellerie contemporaine, non exemptée du ludique, permet la dissolution de la dichotomie réalité/fiction. Et d'autre part, comment cette dimension inquiétante, issue d'une nature sauvage et d'une forêt vierge – filmée en Bretagne –, est désormais recréée et resignifiée, comme une « construction subjective », soumise à « l'interaction » (Roas, 2011 : 26, 22).
Mots clé : *maleficium*, circularité, culpabilité, médiation dionysiaque, lecteur-spectateur

Abstract

Inspired by the practice of palimpsest and inter-artistic dialogue, the French TV series *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigures the archetype of the witch, based on the mythical canon of Lilith. From the childhood and adolescence of the protagonist, with her fears and guilt, a

* Artículo recibido el 30/04/2024, aceptado el 2/04/2025.

«playful witchcraft» made in France emerges, in an apparently stable reality. The multiple intermedial and symbolic procedures used in the dramaturgy of the series will lead me, on the one hand, to demonstrate how this contemporary witchcraft, not devoid of playfulness, leads to the dissolution of the reality/fiction dichotomy. And on the other, how this sinister dimension, originating in pristine nature and a primeval forest –filmed in Brittany–, is recreated and re-signified now, as a «subjective construction», subjected to «interaction» (Roas, 2011: 26, 22).
Keywords: *maleficium*, circularity, guilt, Dionysian mediation, reader-spectator

1. Introducción

¿*Marianne* es una miniserie fantástica francesa (Netflix, 2019) donde el horror anula completamente lo lúdico? ¿O precisamente, su dicotómica trama compositiva (realidad/ficción), su porosidad genérica, su metaficcionalidad[1] y su hábil cóctel de enrevesados procedimientos intermediales[2] explícitos –que van de Hawthorne a Lovecraft[3], pasando por Machen[4] o el ineludible Poe[5]– son procedimientos que nos permiten inferir su consideración como «construcción subjetiva»? ¿Una construcción «subjetiva» en la que la necesaria interacción e implicación del «lectoespectador» (Mora,

[1] Recordemos junto a Roas (2011: 41) que la metaficción es uno de los recursos que caracteriza al fantástico contemporáneo, donde el efecto fantástico surge «de esa impactante (e imposible) metalepsis, de esa intersección entre dos órdenes irreconciliables, entre los que aparentemente, no existe continuidad posible».

[2] Abordaré la intermedialidad desde el punto de vista de Irina Rajewsky (2005: 44 y ss., traducción de la autora del artículo), atendiendo a su clasificación tripartita. Así, al hablar de intermedialidad en *Marianne*, haré alusión tanto a la «intermedialidad como combinación de medios» (cine y novela) en donde se pasa de una «mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales a una "verdadera" integración», como a la «referencialidad intermedial», donde «un medio dado» –el cine en este caso– «evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional» (la literatura). Entenderé, por último, la «relación intramedial» como intertextualidad entre dos prácticas significantes similares.

[3] En el episodio 7, leemos el *incipit* de su *Moloso* (*The Hound*, 1922). Esta referencia explícita anuncia, junto al omnipresente faro y la circularidad de sus ruidos, la amenazante presencia del cánido poseído por Marianne a través de 3 secuencias fragmentadas contiguas. Tras repetir en bucle los disparos de Emma, se reproducen percepciones diferentes de la experiencia frente al perro, subrayando, de este modo, la polifonía psicotrópica generada por el horror cósmico lovecraftiano.

[4] Con la referencia intermedial, *El gran dios Pan* (1894), las fuerzas naturales diabólicas y destructivas, derivadas de Dioniso-Pan, transitan de la literatura al universo de la serie: «à la fin du récit était inscrit dans sa main: *Et diabolus incarnatus est, et homo factus est*» (epígrafe, ep. 2).

[5] El poema "Annabel Lee" (1849-1850), y su «sépulcre», «près de la bruyante mer» (epígrafe, ep. 6) es un juego intermedial más con el bostoniano Poe. Pósters en la habitación de Emma (ep. 8, 9:01); la inestabilidad mental de su protagonista; o alusiones paródicas como, «on l'enterre vivante à la Edgar A. Poe» (ep. 6, 5:25) son algunos otros.

2012) torna dicha mera recreación filmográfica de lo brujesco en «brujesco lúdico»[6]? Intentaré demostrar, en las líneas que siguen, de qué modo *Marianne* puede considerarse un entretenimiento inteligente y de calidad, donde la visualización de lo extraño coteja la narrativa de lo inquietante, sin por ello, obviar un tratamiento lúdico[7] de los cánones del género. Con una banda sonora folk-rock[8] de reminiscencias célticas y una actualización de la feminidad maléfica con ecos de Lilith, la serie arrastra herencias intramediales, de primerísimo nivel, asumidas y digeridas[9], sin por ello volverse asfixiantes. Los códigos simbólicos y discursivos típicos del género, la magnificencia de los efectos sonoros y la evolución de su personaje principal resultan tan bien ejecutados en esta acertada dosis de realidad-ficción-imposibilidad que el espectador se enfrenta a dicha «irrupción de lo anormal», planteándose, como asegura Roas (2001: 37, 32), «si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto».

Veremos en las páginas que siguen en qué medida el brujesco en *Marianne* –oscilante entre el canon del Folk Horror[10], en su versión francesa y el margen que se autoriza el fantástico posmoderno–, puede calificarse como «brujesco lúdico». Por lúdico (del lat. *ludus*), no haré alusión, exclusivamente, a los fugaces destellos de humor que hacen respirar el suspense y acercan lo imposible a lo real sino, sobre todo, al juego consciente y placentero que se otorgan guionistas y creadores en esta serie francesa para interactuar constantemente con el espectador y generar una creación artística de lectura plural, cinematográficamente conseguida. Para ello, abordaré, en primer lugar, lo brujesco como reconfiguración de ese Otro monstruoso cuyos atributos remontan a Lilith. La constante evolución de Marianne[11] frente a la progresiva desorientación oníricosicotrópica de la antiheroína, luchando contra molinos de viento, y los incesantes

[6] La finalidad principal de su director, Samuel Bodin, es «faire peur», a pesar de que, como sugiere Stephen King, «there are glints of humor that give it a STRANGER THINGS vibe» (Twitter, 27/09/2019). Cuando aludo a algún comentario de Bodin y no es referenciado, el lector debe remitirse al podcast de Dédale nº 14 (véase: https://www.youtube.com/watch?v=ky9DRGUn4VQ).

[7] Ironía y parodia, asegura Roas (2011: 175) son, «dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantástico […] sin que […] ello implique la pérdida de su dimensión inquietante».

[8] Que van desde una banda sonora firmada por Thomas Cappeau hasta temas complementarios, como *Film noir* y *Dark Stuffs* de Dust Lovers; *Stretching out* (Carney y Cranny), *Tu dors sur moi* (Réhault).

[9] Entre las que Bodin confiesa: *Hérédité* (Ari Aster, 2018); *The Conjuring* (James Wan, 2013) y, sobre todo, *Prince des ténébres* (Carpenter, 1987).

[10] «La trilogía seminal del Folk Horror» coincide en el tiempo «con el renacimiento del Folk Británico musical, la contracultura hippie, el neopaganismo y el ocultismo de los 60 y los 70» (Hormigos Vaquero, 2023: 195).

[11] El nombre atribuido a la bruja alude, inequívocamente, a la figura altamente simbólica de la heroicidad y el ideal libertario (Montoro Araque, 2018), dentro del ámbito cultural francés. Por consiguiente, dicha atribución orienta argumentalmente la interpretación y sublima, de entrada, al personaje siniestro que se apoderará progresivamente de Emma. El desenlace feliz parece así anunciado y simbólicamente dirigido desde el título de la serie.

diálogos y cruces intermediales y simbólicos recreados en la serie, sumen al espectador en una confusión coincidente con la de la protagonista. De esta trágica circularidad de su dramaturgia, metaforizada por el continuo girar estridente del faro frente a la tempestad, surge lo brujesco. Un brujesco concebido como acto creativo lúdico, reconfigurado y resignificado en el aislado paisaje bretón, en donde no solo se «exige la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el cuestionamiento» continuo «de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto» (Roas, 2011: 36).

2. Reconfiguración de un brujesco *made in France:* «On joue ?»

Lo brujesco ya ha sido abordado magistralmente desde diferentes puntos de vista, tanto en obras clásicas (Murray, 1921; Caro Baroja, 1955; Ginzburg, 1966; Mandrou, 1968; Cohn, 1975; Lisón Tolosana, 1992) como en investigaciones recientes[12]. Sin embargo, para el cineasta francés Bodin[13], lo brujesco –cuya finalidad es, ante todo, transmitir horror– es también un juego, entendido como «mélange de tons» que permite desarrollar la dramaturgia de esta serie de horror sin caer en la parodia. Un juego consistente en una «combinación intermedial» (Rajewsky, 2005) constante que lleva a una resignificación no unilateral del producto resultante. La impresionante cultura fantástica de Bodin, tanto en lo que a referencias librescas y cinematográficas se refiere[14] se reflejará en algunos aspectos a lo largo de la serie (como se indicará más abajo) modelando su propio imaginario y traduciéndose visualmente a través de un universo artístico-ficcional-mediático polimórfico.

De hecho, la equilibrada estructuración de la serie en capítulos del libro[15] que está por escribir –capítulos representados en la pantalla a través de una secuencia de proyección animada de paso de páginas o animación en *flipbook*– genera de entrada, un dinamismo lúdico entre dos soportes tradicionales, como el cine y la novela, que

[12] Para un análisis exhaustivo de la bibliografía existente desde principios del siglo XX remito a Campagne (2009: 17-26).

[13] Su proyecto inicial de solo «7 pages» tuvo que ser desarrollado junto a otro autor, Quoc Dang Tran, para respetar el plazo de 14 semanas exigido por el distribuidor Netflix. Aunque el episodio piloto y las «7 pages» sean del director y creador de la serie, los arcos narrativos fueron desarrollados gracias a la colaboración del veterano co-autor.

[14] Un rico bagaje del horror anglófono (que será evocado somera y parcialmente, más abajo) y que va desde *The haunting* de Robert Wise (1963) –y la novela de Shirley Jackson en la que se inspira, *La Maldición de Hill House* (1958)– al Stephen King de *It* (1986), *Pet Sematary* (1983) o de *Misery* (1987), así como de la ciudad ficticia de Castle Rock, en Elden, pasando por John Carpenter o *The Shining* (Stephen King, 1977; Stanley Kubrick, 1980), *The Visit* de M. Night Shyamalan (2015), Wes Anderson y un largo etcétera.

[15] Dicha estructuración consiste no solo en iniciar cada uno de los episodios respectivamente, con una referencia literaria de N. Hawthorne (ep. 1), A. Machen (ep. 2), Montaigne (ep. 3), L.-F. Nicolaïe (ep. 4), J. M. Barrie (ep. 5), E.A. Poe (ep. 6), Lovecraft (ep. 7) y H. James (ep. 8), sino en plasmar los títulos de cada capítulo de la próxima novela de Emma Larsimon sobre Marianne.

transforman el simple espectador en «lectoespectador» y la ficción en metaficción. Dicho dinamismo, consistente en la ejecución de una construcción en abismo con una puesta en escena basada en múltiples cortes en segmentos fílmico-literarios, contribuye a subrayar la perplejidad e inquietud ante lo inquietante, al cuestionar desde el inicio, la veracidad de nuestra percepción, incluso en lo que al medio utilizado se refiere. Así, cuando «la realidad cotidiana acaba siendo invadida», doblemente, «por la esfera del mundo de la ficción» (Roas, 2011: 41), el lectoespectador interactúa superponiendo significados y capas de sentido a dicha narración diegética principal metaficcional.

La historia comienza *in media res* cuando el personaje principal, Emma Larsimon, famosa escritora de novelas de terror y falta, ahora, de inspiración debe regresar a su ciudad natal, Elden, porque descubre que el espíritu maligno que le acecha en sus sueños desde su niñez (y ha inspirado hasta el momento, la trama de sus novelas) parece estar actuando en el mundo real. Así, una de las primeras escenas es un plano medio de la autora leyendo frente a un auditorio abarrotado de lectores (realidad) la última entrega de *Lizzie Larc* (ficción), personaje femenino con el que se identifica y que la llevará a traspasar el límite entre la realidad y la ficción. Homenajeando, sin duda, a la Elisabeth con personalidades múltiples del *The Bird's Nest* de Shirley Jackon (1954), el hipocorístico cinematográfico *Lizzie* (Hugo Haas, 1957) apunta de esta manera, a desdoblar la acción entre el personaje novelístico y el personaje real, quién debe superar angustias existenciales en lo que a las relaciones afectivas (y maternales, sobre todo) se refiere. Será, por consiguiente, la falta de "inspiración" de la escritora lo que motiva la aparición (en el mundo real) del espíritu maligno, exhortándola con ello, continuamente a escribir y permitiendo de esta manera, la existencia (ficticia) de lo brujeril. Lo inquietante que acecha a Elden en una aparente realidad se confunde así, con la angustia existencial y creadora de esta antiheroína escritora que debe seguir recreando ficcionalmente lo brujeril. De esta manera y como asegura Roas (2011: 41), «lo que esa intersección de niveles de ficción» empieza a «pone[r] en entredicho es nuestra propia (idea de) realidad».

El capítulo 1 («Caroline») de la novela de Emma Larsimon que está por escribir (*Les nouvelles aventures de Lizzie Larc*) nos invita a descubrir, a modo de prolepsis (desde el episodio 1), al personaje de Caroline como primera víctima de lo brujeril. Víctima que descubrimos anunciada (en la escena de la posesión de Emma por Marianne durante su adolescencia) a través de un *flashback*, tan solo en el episodio número 5. Pero ¿quién es la víctima y quién es el verdugo? Este episodio, clave, se inicia con la pesadilla de una Emma adolescente (que arrastra un complejo y sobre la que recae una culpa) y se cierra con el cuestionamiento sobre la dualidad[16] Emma/Marianne.

[16] Tras un primer binomio femenino (Emma/Camille), de herencia jacksoniana, el desdoblamiento identitario entre la Emma adolescente y la adulta conduce en el fantástico contemporáneo, según Roas (2011: 161, 166), bien, a la «total disolución del yo» (Emma deviene Emma-Marianne); bien a la

Cuestionamiento, por otra parte, coincidente con el resquebrajamiento del círculo de sororidad entre los amigos de la infancia. Dicho círculo, reproducido durante la invocación a la bruja, focaliza la atención sobre la posesión de Emma, sobre su individualización y ligazón con la bruja desde la infancia y, por consiguiente, sobre su más que probable culpabilidad frente a la muerte de Lucie. Empero, la metáfora circular se extiende a los continuos movimientos giratorios del faro de Elden, al escudo del demonio Beleth[17], y al tiempo cíclico de las apariciones brujeriles (Murray, 1986: 61), trascendiendo así de lo individual, a lo colectivo; de la historia al folklore y tradición; de la realidad a la ficción y a la creencia. El espectador empieza a cuestionar la verdadera identidad de Emma/Marianne, cuyos nombres proporcionan, además, una clave de lectura simbólica como escritura en espejo o anagrama a partir del sufijo celta *-anne*[18]. Nuestra sensación de inseguridad bascula entre lo real (Emma), lo histórico-simbólico-alegórico (Marianne) y lo ominoso (la bruja Marianne) que progresivamente fusionan y se confunden. Al permitirnos ver el esqueleto estructural de la trama en capítulos por escribir (y epígrafes), la hibridación cine-novela, con su estructura abismal, parece dar su fruto: no sólo aporta la perspectiva retrospectiva narrativa (que enlaza con la historia y lo ancestral) sino que direcciona la recepción de la diégesis principal como ficción. El *Unheimlich* surge pues, de lo doméstico e íntimo, «es una suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Freud, 1974: 2484). El lectoespectador se sume así, en un enrevesado laberinto espacio-temporal cuya complejidad se multiplica con procedimientos intermediales continuos –ya se trate del guiño a las célebres sesiones de espiritismo de Victor Hugo, citado por una de los «gamins de l'épave»; o bien de la plasmación en la pantalla de los capítulos 9 y 10 de la futura novela de la protagonista– que le exigen desentrañar, de manera lúdica e interactiva, lo que pertenece al recuerdo, al inconsciente, a la culpabilidad; al pasado, presente o futuro; en definitiva, que le impiden esclarecer la frontera entre la realidad y la ficción.

El suspense está, de este modo, asegurado en las diferentes fases del arco narrativo, gracias a los diálogos intermediales que vamos descubriendo al hilo de la trama y a su estilizada puesta en escena. Si desde el capítulo 1 de la novela (ep. 1) quedó claro

transformación –*via* el «recurso de la literalización de las comparaciones»– de la joven Emma en adulta bruja esquivada y temida por todos.

[17] Byleth, *rex magnus et terribilis*, 85 lég. W20 (Wier, 1577, citado por Boudet, 2003).

[18] Junto a Morgane y otras divinidades celtas, dicho sufijo remite a la gran diosa matriarcal (Ana o Dana). La etimología de «Anna ou Enna», «la mère des dieux d'Irlande», y «déesse-mère des Bretons», alude tanto a la idea de prosperidad como a la de inspiración: «la racine sanskrite est *ápnah* "produit, possession, richesse" (lat. *ops*). Le monde de la déesse est», asegura Walter (2014 : 34), «porteur d'inattendu» y «surnaturel». La elección de los nombres de Emma y Marianne (o Mari+Anne, como se observa en el dibujo de Bodin, https://www.instagram.com/p/B2eYNx2CvHr/?hl=es) no es pura casualidad. La historia corrobora esta hipótesis con la existencia de brujas célebres como Jehanne de Brigue, las múltiples Anne acusadas en los procesos de brujería de Bergheim (1582-1683) o en el Registro de Châtelet (1390-91): (Gauvard, 1997).

que los personajes de la Emma escritora no eran inventados sino soñados[19]; en el capítulo 2, "Elden" (ep. 1), el desolado paisaje marítimo de Bretaña[20] con fondo sonoro de carcajadas y tarareos infantiles[21] anuncia ya la fantasticidad del espacio primigenio y prístino donde va a desarrollarse la acción en la ficción; y donde, sin embargo, encontramos, en carne y hueso, a los personajes de la novela. Dicho espacio ancestral —espacio físico, real, familiar e íntimo— se sitúa simbólicamente en la frontera del espacio civilizado, y será, al mismo tiempo, un espacio generador de alteraciones de identidad, metamorfosis y de posesiones, cuyo origen es el poder maléfico de la bruja Marianne:

> Marianne, née un mardi
> Heureuse le mercredi,
> Mariée le jeudi,
> Sorcière le vendredi[22]
> Attrapée un samedi
> Dimanche devant le jury
> Exécutée lundi
> Et sous terre le mardi[23].

Ahora bien, tanto si remontamos a la gran persecución europea de caza de brujas de los siglos XIV-XV –época en la que sitúan los guionistas al personaje «histórico»[24] Marianne Basselin (1587), esbozando el doble error cometido por el poder clerical (1617)– como si atendemos a su reconstitución por la tradición oral legendaria y popular[25] ¿qué atributos arquetípicos se recuperan en esta reconfiguración posmoderna

[19] Derivado de Lilith (en hebreo «laïl», noche) y de su identificación con aves nocturnas (lechuza o coruja) lo brujesco se define como actividad noctívaga.

[20] La serie ha sido grabada en Bretaña: Finistère, Côtes-d'Armor (Doëlan, Clohars-Carnoët, Pléneuf-Val-André, Fréhel, Jugon-les-lacs, Plévenon) y en Île-de-France.

[21] Se recurre a la canción popular infantil –como en *El hombre de mimbre* (1973), inspirado en la novela *El ritual* (1967, de David Pinner); o como en la obra de Shirley Jackson, a menudo inspirada por las «Child Ballads» (Hattenhauer, 2003: 187)– dejando claro así, que Elden se rige por otras leyes que escapan al mundo real y vienen dictadas por la que nació y murió "un martes", en una especie de bucle temporal que implica proactivamente al receptor.

[22] Entre las creencias populares de la Edad Media, el viernes era considerado un día en que los brujos circulaban por doquier merodeando tras los humanos (Walter, 2017: 35).

[23] Canción tarareada en la serie, de manera recurrente, desde el episodio 1.

[24] Entre los juicios por brujería clasificados por Soman (1977: 791) en los 75 años (1564-1639) en los que «les poursuites [...] furent les plus nombreuses», no existe ninguna sentencia conocida con este nombre. La fecha (1587) remite quizás, a la persecución del principado-arzobispal de Triers (1585, Alemania) llamado «a convertirse en poco tiempo en el locus de las más feroces cazas de brujas de la historia europea» (Campagne, 2009: 30).

[25] Probablemente se trate de una canción popular infantil de la Bretaña francesa, dado que existe una similar referenciada en Alfred Bouquet*, Légendes, contes et chansons populaires du Morbihan* (Vannes,

de lo brujesco? ¿A qué procedimientos se recurre para que «dos órdenes paralelos, alternativos, opuestos se encuentren»? ¿Qué «lógica», concretamente, se cuestiona (Roas, 2011: 42)?

Ahn Ríos (2016: 91) apunta que en la literatura grecolatina se detecta ya «la gestación de ciertos atributos de la bruja moderna», entre los que cabe señalar, «la metamorfosis y el *maleficium*». Aunque la literatura ha sido el vector principal del estereotipo de brujas que «vivían aisladas en cuevas, ruinas u otros sitios marginales, se alimentaban de la sangre humana, raptaban y devoraban a niños y cambiaban constantemente de forma» (Ahn Ríos, 2016: 93), es pertinente, sin embargo, remontar al mito (Ginzburg, 66; Campagne, 2009: 46) y al arquetipo de Lilith (Tartarotti, citado por Campagne, 2009: 50), dado que los atributos de él derivados, aportan pistas elocuentes. De orígenes sumerios, Lilith se relaciona con los mitos de creación y con la serpiente, como recuerdo de un culto muy antiguo en el que se honoraba a una Gran Diosa denominada «Grand Serpent» o «puissance cosmique de l'Éternel Féminin», «adorée sous les noms d'Astarté, Istar o Ishtar, Mylitta, Innini ou Innana[26]» (Couchaux, 1988: 958). Si como asegura Bodin, su personaje es la confrontación de una doble feminidad, ¿Marie+Anne no sería entonces, la reconfiguración de dicho poder cósmico de lo eterno femenino? (Rodríguez, 2016: 140)

Las huellas de Lilith están, en cualquier caso, presentes, en varias ocasiones en esta reconstitución de lo brujesco. En primer lugar, a través de su mirada luminosa, inquietante y penetrante (ep. 6, 34:47) que se confunde con la proyectada por el suntuoso faro, omnipresente en la pantalla. La etimología de Lilith es bastante reveladora al respecto. Como asegura Brigitte Couchaux (1988: 959), su nombre puede derivarse de «la racine indo-européenne **la* (crier, chanter) d'une part» –son numerosos los susurros, cantos y carcajadas en la serie; «et du mot grec λάω d'autre part (…) [qui] donne l'idée de lumière, ou plus précisément celle de "voir avec une vue perçante", "voir la nuit", "s'affranchir de l'obscurité"». Los ojos de Marianne asustan y guían «confusamente» en la noche (como el faro) con una mirada que se revela ambivalente, mediadora entre vida y muerte; con una desgarradora mirada, como la que consigue reproducir la actriz Mireille Herbstmeyer (ep. 2, 15:59; 29:10), que nos recuerda la del escalofriante Jack Nicholson de *The Shining* (1980). La doble pupila de la bruja descrita

1857), bajo el título: «la semaine de la mariée» (Bouquet. Citado por Rolland, 1883: I, 177), en la que observamos la creencia en días fastos y nefastos desde la Antigüedad romana (Walter, 2017: 31).

[26] Según Glassner (2012 : 261-263) «la déesse Inanna/Ishtar est la divinité protectrice des cabaretières ; elle est elle-même la cabaretière par excellence (…) Sa taverne se situe aux confins du monde, au carrefour fatidique où s'arrêtent les routes des mortels et où commence la traversée vers l'autre monde, celui des dieux, des immortels ». Los guionistas parecen haberse inspirado en el episodio 8 de esta travesía hacia el otro mundo de la mano de la bruja-cabaretera Innana/Ishtar; así como de la asociación de Emma con lo brujesco por su condición de «maîtresse de son corps, libre de toute tutelle masculine et débarrassée des oripeaux de la maternité».

por Ovidio[27] ejercía una fascinación tal que podía «agir à distance de manière naturelle», con «la vue» o «l'ouïe» (Delaurenti, 2012: 219). Esta acción a distancia acordona a la protagonista, con susurros reproducidos en bucle desde el hoyo circular (donde fue enterrada la bruja) e indicaciones de una mano-garra, omnipresente desde el inicio, que guía a la víctima hacia un destino que la lleva a su propio pasado. Que dicha mano sea una herencia de uno de los títulos fílmicos emblemáticos del Folk Horror[28], *Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971) o que venga inspirada de *Prince of Darkness* (John Carpenter, 1987) –cuando Emma, como Kelly, observan la mano proyectada de la entidad diabólica en un espejo mural, antes de encontrarla encapuchada[29] (ep. 8, 9: 21)– es un procedimiento intramedial que el propio Bodin subraya como probable. La insistencia de dicho atributo en la pantalla[30] –metonimia de la condenada a muerte– y sobre todo, el «modelo de narrativa y temporalización circular» (Hormigos Vaquero, 2023: 195) –concretado formalmente por la metáfora del «cauchemard composé de bruits giratoires» (Lovecraft, *The Hound*, ep. 7)–, me lleva a situar la serie dentro de los cánones del folk horror, *made in France*. Y ello no sólo por la estrecha relación de lo brujesco con el paisaje ancestral marítimo donde se sitúa la diégesis; sino por la materialización del tiempo primigenio de las apariciones brujeriles como circularidad y ciclo eterno (Murray, 1986: 61) que cerca, incluso, a protagonista y espectador.

Tal y como se desprende, por otra parte, del título de uno de los palimpsestos citados en la serie en su versión alemana de 1519, *Nürnberger Hexenhamme –Malleus Maleficarum* (1486)–, «la praxis del maleficio se convirtió en el aspecto primordial de la brujería moderna» (Ahn Ríos, 2016: 98). Actos maléficos en la serie como la substitución o robo de niños –Lucie y el recién nacido de Sébastien (ep. 5, 20:42; ep. 4 42:24)– o la transformación de hombres en animales –ya sea por desollamiento, mutilación o castración sicológica de sus víctimas, (ep.2, 45:09; ep.1, 8:58; 47:22; ep. 4, 13:24)– son un ejemplo. Empero, las cuestiones básicas sobre lo brujesco –derivadas

[27] Ovide, *Les amours*, I, 8, 1,15-18.

[28] Como asegura Hormigos Vaquero (2023: 195), siguiendo a Jesús Palacios (2019), este término «fue usado por el escritor Mark Gatiss para rebautizar tres títulos fílmicos británicos emblemáticos: *El inquisidor* (*Witchfinder General*, 1968, Michael Reeves), *La garra de Satán*» y «*El Hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy), y lo hizo así, en su serie documental para la BBC *A History of Horror* (2010). Gatiss estaba parafraseando a Piers Haggard, director de *La garra de Satán*, quién catalogó como Folk Horror su propia película en una entrevista en *Fangoria* en 2003».

[29] La capucha o coroza, utilizada por la inquisición española y portuguesa (López Villar, 2022: 19) es aquí sustituida por un antifaz con la cruz marcando su infamia y por la cuerda alrededor del cuello. No hay constancia legal en Inglaterra, asegura Murray (1986: 101) de condenas «en la hoguera»: las «brujas eran ahorcadas».

[30] Entre otras, la escena del parto (ep.4, 25:03), con ecos del *Allien* de Ridley Scott (1979); la escena de la mano y el señuelo en la portada del libro (ep. 1, 2:54); la escena de una garra en la sesión de espiritismo (ep. 5, 14:10) y en la primera pesadilla de Emma (ep. 1, 13:58). Recordemos, además, que Lilith es conocida igualmente como «la main d'Innana» (Couchaux, 1988: 958).

del palimpsesto principal, *Tratado Molitor* (1489), «y que formaban parte del discurso demonológico de la época»– son conocidas y explotadas por los guionistas: «alteraciones de la naturaleza, práctica de *maleficium* para causar daño e impotencia sexual, la posibilidad de engendrar hijos con el demonio, las metamorfosis propias y sobre otros, la habilidad para transportarse o volar, y la asistencia a reuniones nocturnas» (Ahn Ríos, 2016: 127).

Retomemos ahora, una cuestión básica para el fantástico posmoderno como es la alteración de identidad (Roas, 2011: 157), coincidente con la capacidad brujeril de metamorfosis o posesión (Ahn Ríos, 2016: 91). Ya se trate de posesión –el inspector de policía Samuel[31] anuncia que Marianne «va devenir vous, un par un», (ep. 7, 02:26)– con proceso de levitación o contorsión; o bien, de metamorfosis propia, lo ominoso se perfila progresivamente, a través de diferentes estereotipos del imaginario fantástico-brujeril. La entidad brujesca es en primer lugar, una lamia alcahueta desvergonzada que micciona y esputa sin contención alguna ante Emma y Camille (ep. 1, 32:59) o sobre el cadáver de su propia hija (ep. 2, 31:58), cuya vulgaridad parece heredada del *Exorcista* de William Friedkin (1973). Esta vieja viril –probablemente inspirada, por el imaginario local bretón[32]– lanza conjuros y realiza señuelos con carne, dientes y pelo humano para marcar la residencia de la próxima víctima (ep. 4, 43:27; ep. 2, 8:23). En segundo lugar, lo brujesco deviene criatura marina, *Mari-Morgan* bretona[33] o sirena tentadora, ante la que sucumben Tonio (ep. 3, 2:32; ep. 4, 39:31) y Arnaud (ep. 7, 13:05) en el entorno costero. El imponente faro del cabo Fréhel (Plévénon) es el decorado elegido por el director para que Arnaud perezca ante una mano-garra proyectada en la pared, que anuncia la cara de Marianne invertida y sus ojos vacíos, tras la superposición de la

[31] Lo policial y lo fantástico comparten el gusto por el enigma, aportando cada uno una solución diferente. La serie privilegia el segundo, en detrimento del método científico-policial, que se torna irrisorio, puesto que Samuel fracasa en su primer intento de invocación de la bruja (ep. 6, 18:31). El simpático y flexible rol asignado al inspector, quién demuestra científicamente la relación de causa-efecto entre la escritura de Emma y los sucesos acaecidos, finaliza, junto al cura, martirizado. La serie justifica dicho fracaso en masculino, recurriendo a lo fantástico y a la ficción diegética de la serie como «cronotopo» (Bajtín, 1989: 237-238). Así, la relación ficción-realidad cobra sentido cuando Emma, dubitativa, afirma: «c'est moi qui fait ça». La precisión de las coordenadas espacio-temporales «reales» (ep. 6, 20:05; 22:19) justifican la ausencia de la bruja a la invocación del inspector Ronan en la sesión de espiritismo por la posesión «fantástica» sucesiva, en una temporalidad paralela, de Sam y Sébastien (casa de Emma), Camille (hospital) y Sam (escuela).

[32] Diferentes imágenes y tarjetas postales existentes de Naïa, «la sorcière de Rochefort-en Terre» y sus particulares ojos «blancs, gros, hagards (…) laiteux, brouillés» (Géniaux, 1903. Citado por Éveillard y Huchet, 2004: 50) han podido intervenir en la configuración de Marianne.

[33] Según el folklorista Paul Sébillot (2002 : 382), las sirenas pueden asimilarse a las *Mari Morgan*, «qui se tenaient de préférence dans le voisinage des côtes, à l'entrée des cavernes, à l'embouchure des rivières. Très effrontées et versées dans la science des maléfices, elles poursuivaient les jeunes pêcheurs des leurs sollicitations amoureuses : ceux qu'elles parvenaient à séduire étaient entraînés sous les eaux et on ne les revoyait jamais».

imagen del rostro del hermano fallecido. En tercer lugar, lo brujesco se modela como joven mujer seductora vestida de negro; es un personaje sicopompo que embriaga y cautiva con su dulce voz. Esta esposa del diablo, y mujer ambivalente y mediadora arrastra a Emma en el episodio 8, tal y como el espectador adivina a través del texto mecanografiado y la voz en off de las *Nuevas aventuras de Lizzie Larc*: «sur le flanc d'une vague noire, dans un courant de néant, Lizzie et la sorcière nagent noyées dans les tourments» (ep. 7, 28:24).

¿Cómo definir o acotar, por consiguiente, este brujesco *made in France*, teniendo en cuenta el interesante y constante «juego» intermedial que nos brindan sus guionistas, las diversas perspectivas (que nos orientan tanto a lo factual como hacia lo ficcional) y las reflexiones metadiscursivas sobre la historia que dicho juego genera? Si volvemos a Lilith, homóloga asirio-babiloniana del personaje griego de Lamia, el calificativo de «madre devoradora» nos puede brindar pistas complementarias. De hecho, asegura Campagne (2009: 151) «entre los actos abominables que se atribuían a las brujas en la Europa moderna, el infanticidio ocupó siempre un lugar preeminente». Recodemos que Emma mantiene, por una parte, una relación conflictiva con su madre (que no concluye hasta su asesinato por parte de la aún indefinida entidad brujeril) lo que la hace mantener un comportamiento errático; y que, por otra, Emma arrastra un complejo de culpa frente al infanticidio de Lucie. El infanticidio, noción calificada por el propio Bodin como «horreur inaceptable», en relación a *The Shinning* (King, 1977), queda así, doblemente sugerido, con el filicidio materno de Marianne, tras su pacto con Beleth (ep. 4, 31:16). El célebre palimpsesto *Tractatus De Lamiis et Phythonicis* o *De lamiis et phithonicis mulieribus,* del jurista y profesor, Ulrich Molitor (1489), –que asentó, precisamente, el arquetipo de la bruja como asociación de *lamia* y *strix*[34] (Ahn Ríos, 2016: 89)– nos invita así, a reconsiderar lo monstruoso, lo brujesco y la maldad, distorsionando la frontera entre realidad, Historia y ficción.

La culpa por infanticidio, ciertamente inexcusable, queda sancionada con el «juicio de Marianne Basselin» en la reconfiguración ficticia del incunable de 1489. La fuente histórica, imprescindible para comprender la tratadística demonológica y los procesos judiciales de los heréticos y brujas desde el siglo XV deviene así, el punto de partida de una nueva inversión lúdica que afecta a lo histórico y cuestiona, incluso, lo ético. Los 7 grabados existentes en el manuscrito original son, de esta manera, transformados en ilustraciones –o alegorías sobre pergamino creadas por Hubert Griffe[35]– que permiten

[34] En los *Fastos* de Ovidio, precisa Ahn Ríos (2016: 94), las striges eran «mujeres de día y búhos de noche, y son clara progenie de la arpía clásica: un hibrido entre ave, monstruo y mujer». Sin embargo, etimológicamente, es posible la relación folklórica de la strige con cualquier «ave de mal presagio que se alimenta de sangre y de carne humana», como el cuervo de *Marianne* (Walter, 2017: 43).

[35] Véase: https://hubert_griffe.artstation.com/

asociar, falazmente, la obra de 1489 y la diégesis fantástica –¡versificada![36]–, de Marianne Basselin ¿Lo realmente inaceptable y horrorífico es lo brujesco? El epígrafe del episodio piloto sobre el «soñador» americano (descendiente de uno de los jueces «de los procesos de hechicería de 1692», John Hawthorne) me lleva a pensar que, probablemente, Bodin quiera hacer, como Hawthorne, «del arte una función de la conciencia», sugiriendo que «el mal cometido por una generación perdura y se prolonga en las subsiguientes, como una suerte de castigo heredado»; y también, de la estética, un «sueño dirigido y deliberado», que en cualquier caso, contribuye a obstaculizar, a través de lo fantástico, nuestra percepción de lo aparentemente real (Borges, 1979: 57-70). En otras palabras, la realidad aparece en *Marianne* recreada por un elenco de constructos ficcionales y de una aparente historicidad, a través de diálogos múltiples que no cesan de hacerse eco y que conllevan incluso, como asegura Roas (2011: 29-30), a la «disolución de la dicotomía realidad/ficción». Al ser vista como «simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad» la diégesis metaficcional de *Marianne* está basada «en su propia ficcionalidad». El conflicto se teje entonces «entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible» en donde lo inexplicable, se cuestiona, a través de al menos, cuatro subjetividades: protagonista, lector de *Lizzie Larc,* espectador; y sobre todo, la del director de la serie, cuestionando, a partir de la escritora-bruja mediadora, tanto la lógica histórica (realidad) como la lógica arquetipal (ficción) y haciendo, así, posible la intersección y la confusión entre ambos órdenes irreconciliables.

Lo brujesco en la serie no puede entenderse, por consiguiente, sin tener en cuenta la fragmentación de sus atributos, el eco generado por los múltiples procedimientos intermediales o la polifonía de sus interpretaciones. Lo que al inicio de la serie es alteridad brujeril enmarcada «intermedialmente» por la ficción literaria, deviene progresivamente, asunción de la violencia por ella generada y por último, aquiescencia de dicha identidad (ep. 8, 2:43). Nombrar es crear; decir es existir; designar es vencer (ep. 4, 17:32). En la nominación de lo brujesco, en la aceptación del Otro imposible (onírico, psicotrópico o ficcional-metafórico) radica el margen acordado al canon de lo brujesco en la serie. Derivada del griego προφητεία (*prophēteía*), toda profecía implica un «decir del yo» proléptico asumido. Sentencias como «je repars jamais sans rien» (ep. 3, 35 :47) o «Vous allez mourir» (ep. 7, 02:30) devienen enunciados performativos. Así, junto a la omnisciencia del narrador metaficcional –que juega a borrar en el espectador el hilo discursivo– el poder performativo de lo brujesco (derivado de la oniromancia y creatividad de la protagonista-escritora) conduce a un «fantástico lúdico» *made in France*: «On joue ?», leemos en el episodio 4. Marianne-Emma juega con sus víctimas y los guionistas juegan e interaccionan con el espectador. Ahora bien, tal y como aseveran, con un nuevo guiño a la cultura francesa –a través del intertexto del episodio 3, «les jeux des enfants, ne sont pas des jeux» (Montaigne, *Les Essais*, I, 22)–, ¿desean los guionistas posicionarse...

[36] La poesía es, según Núñez-Ramos (2008), un eterno presente que nos acerca a la verdad, una experiencia subjetiva donde se puede alcanzar la universalidad.

¿Desean los guionistas posicionarse, junto al humanista y su obra abierta de 1580, contra la condena de hechos falsos o incomprensibles, como fue la brujería (*Les Essais*, I, 26)?

A dichos niveles de complejidad del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 237-238) y de intermedialidad ficcional, se añade el propio lenguaje gráfico-narrativo del director (derivados del guión y del *story-board*, desgraciadamente, fuera de mi alcance). Escenas con estructuras fragmentadas, *flashback*, *flashforward*, trasloques o incluso, numerosos fundidos en negro dilatan el efecto fantástico y traen a colación el drama de la persecución histórica de mujeres brujas, con la finalidad de sugerir la inversión de la realidad y de la ficción: «aux autres, maintenant, les souffrances et tourments» leemos en el texto «Renaissance» (ep. 2, 44:07). Se enturbia entonces, la percepción histórica del espectador en torno a la «culpa» atribuida a lo brujesco en femenino –con una bruja ahora «real» andrógina que es capaz de reescribir la historia– y se contribuye a cuestionar la coexistencia de lo posible y lo imposible, como asegura Roas (2011: 36), tanto «dentro como fuera del texto». El cine fantástico *made in France* permite así, sacar a la luz el soterramiento (por las dinámicas de poder y por la delimitación histórica de los miedos) de inquietudes y cuestionamientos socioculturales sobre la caza de brujas.

Marianne es pues una ficción fantástica francesa posmoderna[37], que siguiendo las teorías filosóficas constructivistas (Goodman, 1978; Bruner, 1986; o Watzlawick, 1984), postula que la realidad puede ser reinventada; y que sólo existe como «construcción subjetiva» (Roas, 2011: 26) en una interacción constante con el lectoespectador. Reinventar los cánones fantásticos de lo brujesco, es una apuesta conseguida en esta miniserie francesa, en la línea de otras precursoras del «folk horror trasvasado al ámbito contemporáneo» (Palacios, 2021: 202), como *Halloween III: el día de la bruja* (John Carpenter, 1982). Y ello, no sólo recreando una realidad basada en la continua generación de ficcionalidad —yuxtaponiendo así, de manera conflictiva diferentes órdenes de realidad—, sino recurriendo a los procedimientos interartísticos e intermediales arriba evocados. Las «alteraciones de la identidad» –¡magistrales en la serie!–; la dotación de «voz al Otro» –con nuevas formas proactivas de recepción–; y la sugerida «combinación de lo fantástico y el humor» –con diferentes guiños a Poe, por ejemplo– son procedimientos que, sin duda, demuestran la «búsqueda de nuevas formas de comunicar» en el cine fantástico francés, con el fin de «objetivar lo imposible» (Roas, 2011: 157, 175).

3. Resignificación del paisaje bretón: del «bois cornu» a «Harrow Bay»

Pero ¿qué es lo imposible, cuando hablamos de brujesco posmoderno *made in France*? ¿Qué es lo real, si lo brujesco se inmiscuye en él como historia reinventada, como juego de niños o como ficción por escribir? ¿Con qué lógica se narra ahora la

[37] Entre las innovaciones señaladas por López Villar (2022: 158) figuran, «el binomio ficción-realidad», su «argumento sugerente», la importancia otorgada «al nombre del monstruo» –en la línea de «Nunca digas su nombre (Stacy Title, 2017) y Babadook (Jennifer Kent, 2014)»– o sus «introducciones literarias».

historia sobre lo brujesco, a través de esta voz del Otro/-a que carea el más allá para reescribirla, apelando a la proactividad del lectoespectador?

Lo brujesco no sólo es ese ente fantástico y sobrenatural que se encuentra en un espacio opuesto a la realidad. En *Marianne*, lo brujesco se expande hacia el espacio natural que lo alberga, ya se trate de espacios subterráneos (como el orificio circular del bosque), como de espacios marítimos enclavados en la fictiva Elden, filmados geográficamente, entre Doëlan y Cap Fréhel. Lo brujesco se mimetiza incluso con el faro-falo tanto por sus constantes chirridos –o «bruits giratoires» (ep. 7)–, como por sus destellos en la noche, en un paralelismo claro con las carcajadas, susurros y miradas brujeriles de Marianne. Lo brujesco aflora en un paisaje bretón, «aislado», «agreste», en «bosques primigenios y umbríos», con «aislamiento físico y mental de los actantes, separados de su civilizado mundo social o sitos en una comunidad que encarna otro sistema ético y de creencias»; en «espacios naturales» donde «se desatan acontecimientos ominosos o sucesos perturbadores relacionados con la antigüedad pagana o los ritos ancestrales que perviven: brujería, chamanismo, sacrificios humamos, animismo, sectas» (Hormigos Vaquero, 2023: 195). Ritos ancestrales y sacrificios humanos que nos recuerdan que el «bosque con cuernos» es un lugar propicio, siguiendo a Cosacov-Belaus (2011: 20-22), a «la Religión de las Cabras», cuyo origen remonta, entre otros dioses, al romano Cernunnos (Murray, 1986: 15-34), al dios griego de origen egipcio Dionisio Zagreus o a Pan. En dicho paisaje forestal –filmado en «la forêt domaniale de Sénart»–, han resucitado las creencias ancestrales paganas del dios orgiástico a través de sus legiones de demonios y su «sacerdotisa» (Murray, 1986: 21-22), Marianne. El escudo de Beleth –reproducido como «marca» (Murray, 1986: 79) sobre el vientre de la madre de Emma (ep. 2, 45:28); en la escuela del faro (ep. 6, 12:45); en el acta del pacto con el diablo (ep. 7, 1:30); o en libros y muros del zulo de Daugeron (ep. 4,13:42), tal y como *Le livre des esperitz* o *la Pseudomonarchia daemonun* (Wier, 1577) lo describen (Boudet, 2003)– es el preámbulo a una iconografía más precisa del demonio, reproducida en los grabados ficticios del tratado Molitor (ep. 4, 17:52, 32:23).

A dicho entorno de la infancia, o «prado del macho cabrío», se asocian igualmente las cualidades y atributos que describen hiperbólicamente a esta antiheroína escritora. Influenciadas por los universos de Poe, Jackson, Machen, Lovecraft entre otros, dichas cualidades denotan su pertenencia al cortejo de Dioniso, a través de su obsesión por el «vino», «la fertilidad» y «el delirio» que a la vez genera un gran pánico, sustantivo derivado del dios Pan (Cosacov-Belaus, 2011: 23, 27). Al estar íntimamente ligado al aspecto vegetal o cósmico de Dioniso, «divinité arbustive», este bosque cornudo invita a la protagonista a «sortir de soi (*extasis*)», a «apprivoise[r] la violence» y a inscribirla «dans une dynamique, celle de la socialité» (Maffesoli, 1985: 190-196).

Esta entrada «dentro de la norma» de la bruja para el personaje inspirado físicamente de la serie de cómics *Tank Girl* (1988) supone un rito de iniciación en el bosque cornudo consistente en su absorción (ep. 8, 13:37) por la «bouche d'ombre»

(Hugo, 1856) o «boca del abismo de oscuridad» del *Fauno de mármol* (Hawthorne, 1860. Citado por Borges, 1979: 72). Filmada desde el interior, dicha boca ancestral recuerda las diferentes representaciones de «l'Ankou»[38], personaje perteneciente a «la très ancienne mythologie qui a vécu si longtemps dans tous les royaumes celtiques» (Éveillard y Huchet 2004: 88); así como otras muchas escenas implícitas cruzadas extraídas del Stephen King de *It* o *Misery* o de las últimas líneas de *The Turn of the Screw* de H. James (1898) que sirven de introducción al episodio final. Por su ambientación dentro de un paisaje forestal familiar[39], Bodin planifica un discurso visual que contribuye a «destruir nuestra falsa sensación de seguridad, de control sobre el entorno» (Navarro, 2019: 142), que el espectador creía ancestral e inamovible.

Así, tras el abrazo de Emma y Marianne –con el que se sienta definitivamente la confrontación directa entre dos mujeres opuestas, punto de partida de la serie, según el propio Bodin–, se inicia el viaje sin retorno por un entorno real que muta, inundándose de fantasticidad y simbolismo. Devenido lugar siniestro y pétreo, cercado por un océano sombrío, dicho entorno familiar deja atisbar un nuevo Gólgota (con tan solo 2 cruces): el control brujeril ejercido sobre Emma esboza dicho espacio como enclave para la cruz emergente de la tercera mártir. «L'auteur et la sorcière, c'est écrit depuis longtemps», deben «marche[r] près de l'eau noire», recuerda Marianne a Emma (ep. 8, 16 : 48). Esta asociación indestructible, contradictoria y complementaria guarda, sin duda, un eco de las inolvidables parejas en femenino jacksonianas enfrentadas a sus propias contradicciones, en las que el horror era un horror doméstico y donde como aquí, es el drama familial (maternal) y social anclado en lo cotidiano lo que alimenta el terror. Su encuentro con el «homme sombre» –en una alusión directa al «hombre negro» de Angers (1593) (Murray, 1986: 24) o al de *The Scarlet Letter* de Hawthorne (1850), evocado desde el primer epígrafe– pone en evidencia que el infierno no siempre proviene del más allá, sino de lo circunvecino, del fuero interior, o de la «maldición» sobre la propia «raza» (Borges, 1979: 58). Si Emma resiste es porque, como escritora –aparente bruja, como Jackson en la vida real (Hattenhauer, 2003: 16)– que se sale de la norma puede igualmente, mitigar su diferencia. Con esta fusión osmótica entre lo brujeril y lo real, anclado en un paisaje forestal y marítimo ancestral-real se consigue, por una parte, la atenuación de su «otredad»; y, por otra, que el lectoespectador se sitúe «al otro lado», haciendo posible que lo fantástico seamos nosotros, y lo brujesco, lo real (Roas, 2011: 169-170). «On est les

[38] «Il suffit de prononcer son nom pour éprouver un sentiment d'effroi. L'Ankou, la mort personnifiée, est un (sinistre) personnage de la Basse-Bretagne, illustré dans le granit des ossuaires (Ploudiry, Lannédern, Brasparts, Landivisiau, La Roche-Maurice) et des églises (La Martyre, Bulat-Pestivien) ou le bois des statues (Ploumilliau et Saint-Mathieu de Morlaix)» (Éveillard y Huchet, 2004 : 87).

[39] Para la reconstitución de dicho paisaje forestal familiar se recurre, sin embargo, a la «fragmentación de tiempo y espacio, al montaje en paralelo, al uso del color rojo» (ep. 2, 28:31) y «a la presencia del elemento acuático» como «puente de conexión entre el mundo visible y el invisible» (Palacios, 2021: 176), procedimientos propios del folk horror que observamos en filmes como *Don't look now* (Nicolas Roeg, 1973).

enfants d'Elden, les enfants des enfants de ceux qui l'ont punie», asegura Xavier (ep. 8, 8 : 49). La inversión realidad-ficción apela a una mediación e intervención proactiva ¿El acto de escritura permitiría expiar esa falta? Elden se presenta como encrucijada entre pasado, presente y futuro; y Emma, como escritora subversiva libertaria —¡nueva Marianne, "*made in France*"!—, capaz de intervenir, si lo desea, en el curso de los acontecimientos. Bajo su pluma, Lizzie hará que este «enfer […] près de la mer» pueda transformarse en «renaissance» y en «retrouvailles» (ep. 2, 30: 28; 44:09).

En espera de conocer una segunda temporada, el espectador se contentará con un último procedimiento intermedial. La resignificación del brujesco francés cobra sentido cuando el paisaje ancestral anclado en Bretagne se torna universal, por alusión a una naturaleza y una «tierra que grita» y «pierde el equilibrio»[40]. Con este último procedimiento, aludiendo implícitamente a la obra de Aurelia Skye (2022) –en la que la noción de autoría y género es, asimismo, ambigua–, y al paisaje de *Harrow Bay* –que hace eco a las teorías ecológicas medioambientalistas y ecofeministas contemporáneas–, no sólo se actualiza y resignifica el folk horror y el brujesco *made in France;* el director francés demuestra su universo plural y abiertamente literario, haciendo de lo fantástico y lo brujesco un dinamismo lúdico proactivo al que los guionistas nos invitan a adherir. Y ello, no sin un cierto tono humorístico que denota, igualmente, cierto sano escepticismo ante la «aparente» realidad.

> On ne revient pas à la vie. Pas comme ça, il faut que la terre crie, qu'elle perde l'équilibre. Mais Harrow Bay n'a jamais aimé l'équilibre. Ses rues sont l'église de Satan. Sa forêt, un nid de serpents. Lillian en est un. Lillian a fait tout ce que la nuit lui a soufflé. Il a noyé cinq vœux dans les eaux en crue, pendu cinq enfants près des tours à feu. Lillian a sacrifié bambins et bétail, offert son corps et son âme. Alors, comment Marianne aurait pu résister… [tintements métalliques] Si bien invitée ? Lillian sourit. Aux autres, maintenant, les souffrances et tourments. Le déséquilibre est là. La terre crie à nouveau. Alors, dans son cercueil Lizzie Larc ouvre un œil. La voilà prête à faire dans la mort ce qu'elle faisait vivante ; chasser Marianne. Encore et encore. Vaille que vaille. Et alors, seulement, pourront avoir lieu les retrouvailles (ep. 2, 44 :07).

4. A modo de conclusión…

Como «simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad», la diégesis metaficcional de *Marianne* está basada «en su propia ficcionalidad» (Roas, 2011: 29). La serie apunta, por consiguiente, hacia un brujeril posmoderno *made in France*

[40] El nombre de Lilith tiene además, una filiación semítica e indo-europea que permite asociarlo con el dios de la atmósfera Enlil (derivado del término sumerio *lil*, que significa 'viento', 'aire', 'tempestad') (Couchaux, 1988: 958).

donde la dimensión inquietante, siniestra y ominosa, originada en una naturaleza prístina y un bosque primigenio, sea ahora resignificada como indefinición e imprecisión, como diversidad y multiplicidad, como «extrañeza» verdadera o como veracidad (histórica) falsa; como ente que insta a reescribir la Historia. Lo brujeril deviene así, una «construcción subjetiva» (Roas, 2011 : 26, 22) en la que al menos, cuatro instancias narrativas (lector, espectador, personaje, autora) perciben, sienten y transmiten la omnipresencia del faro/falo en el paisaje de Bretaña, rectificando dicotomías hasta ahora inquebrantables (realidad/ficción, sueño/razón, verdad/mentira, hombre/mujer); multiplicando focalizaciones, visiones y perspectivas de este nuevo brujeril y sugiriendo con ello, nuevas lecturas de la realidad y de la ficción; abriendo nuevas vías, por consiguiente, que aúnan inconsciente, drama familiar, Historia, realidad y ficción, en aras de cuestionar la veracidad, incluso histórica, de nuestra percepción.

Por ello, y como guiño al «falogocentrismo» (Derrida, 1998: 21) imperante con el que se aborda generalmente lo brujesco y la caza de brujas, se alza el heroísmo «andrógino» final de Emma-Marianne, coincidente con su paso al acto de la escritura (ep. 7). Y ensombreciendo con él, la presencia de los mártires crísticos del Gólgota (inspector y cura). La estetización de esta experiencia vital-creativa, muta así, en heroicidad de lo femenino-andrógino, un brujesco, que pecaría de ser exclusivamente histórico y femenino. De nuevo, la polifonía generada por este «lúdico» brujesco inquirido por Bodin demuestra así, no sólo que esta serie *made in France* sincretiza hermenéuticas que incluyen perspectiva de género, consideraciones ecocríticas o visiones del mundo en las que ese Otro/a femenino puede tornarse fecundidad, amor[41] o incluso, «bienveillance» –la del propio Bodin, que pretende, como director, «faire emmener le spectateur vers son imaginaire»– , sino que demuestra también, que la serie recrea un arquetipo inveterado, ahora «investi dans une culture et une conscience» (Durand, 1996 : 105) donde se tematiza «el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura» (Reisz, 2001: 194).

En definitiva, gracias a la interiorización de la aventura fantástica y a la proyección extraficcional de la subjetividad diegética, la conciencia del lectoespectador posmoderno puede interactuar, sin totalitarismo monocéfalo, con la acertada renovación intermedial, lúdica y lúcida de lo brujeril propuesta en la serie francesa, *Marianne*.

Referencias bibliográficas

[41] Es según el propio Bodin, la temática en torno a la que giraría, de existir, una segunda temporada: la «damnation par amour». Es, a juicio de Gauvard (1997), lo que las brujas del proceso de Châtelet sufrieron, cuando concluye : «la prostitution parisienne et la sorcellerie sont parfaitement intégrées à la vie des hôtels princiers et royaux […] Au total ces sorcières sont plutôt de bonnes mères qui ne semblent chercher qu'à légitimer l'union avec le père de leurs enfants ».

AHN RÍOS, María Soraya (2016): *La transformación de la lamia antigua en bruja moderna: edición crítica y traducción del* De lamiis et phitonicis mulieribus *de Ulrich Molitor* (1489). Tesis doctoral dirigida por Alejandra Guzmán Almagro. Barcelona, Universidad de Barcelona. URL: https://www.tesisenred.net/handle/10803/403201#page=1

BAJTÍN, Mijaíl (1989): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», in *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, Madrid, 237-409.

BOUDET, Jean-Patrice (2003) : « Les *who's who* démonologiques de la Renaissance et leurs ancêtres médiévaux ». *Médiévales*, 44. DOI : https://doi.org/10.4000/medievales.1019

BORGES, José Luis (1979): «Nathael Hawthorne», in *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 56-75.

BRUNER, Jerome (1986): *Actual minds, Possible Worlds*. Harvard University Press.

CAMPAGNE, Fabien Alejandro (2009): *Strix Hispanica: demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

CARO BAROJA, Julio (1955): *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial.

COHN, Norman (1975): *Europe's Inner Demons: An Inquiry Inspired by the Great Witch Hunt*. Sussex, New Amer Library.

COSACOV-BELAUS, Eduardo (2011): *Caza de brujas en Europa medieval. Una mirada psicoanalítica y de género.* Córdoba (Argentina), Ed. Brujas.

COUCHAUX, Brigitte (1988): «Lilith», in *Dictionnaires des mythes littéraires.* París, Rocher, 958-964.

DELAURENTI, Béatrice (2012): «Femmes enchanteresses. Figures féminines dans le discours savant sur les pratiques incantatoire au Moyen Âge», *in* Anna Caiozzo y Nathalie Ernoult (eds), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*. París, Armand Colin, 215-226.

DERRIDA, Jacques (1998): «Tímpano», in *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 15-35.

DURAND, Gilbert (1996): «Pérennité, dérivations et usure du mythe», *in* Danièle Chauvin (ed.) *Champs de l'imaginaire*. Grenoble, ELLUG.

EVEILLARD, James & Patrick HUCHET (2004): *Croyances et superstitions en Bretagne.* Rennes, Éditions Ouest-France.

FREUD, Sigmund (1974): « CIX-Lo siniestro (1919)», in *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, vol. VII, 2483-2505.

GAUVARD, Claude (1997): «Renommées d'être sorcières : quatre femmes devant le prévôt de Paris en 1390-1391», *in* Franco Morenzoni, & Élisabeth Mornet, (eds.), *Milieux naturels, espaces sociaux: Études offertes à Robert Delort.* París, Éditions de la Sorbonne, 703-716. DOI : https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.27794

GÉNIAUX, Charles (1903) : *La vieille France qui s'en va*. Tours, Mame.

GINZBURG, Carlo (1966): *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra cinquecento e seiscento*. Turín, Einaudi.

GOODMAN, Nelson (1978): *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hacket.

HATTENHAUER, Darryl (2003): *Shirley Jackson's American Gothic*. State University of New York Press.

HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2003): «Historias extraordinarias: *Toby Dammit* de Federico Fellini y los *Cuentos* de E. Allan Poe», *in* Carlos Lozano García *et al*., *Lo siniestro. III Curso de Cine y Literatura*. Burgos, Universidad de Burgos.

HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2023): «Terror forestal, Folk horror y brujería». *Brumal*, XI/1, 189-209. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.901

HUGO, Victor (1911 [1856]) : *Les Contemplations*. París, Nelson.

INSTITORIS, Henri & Jacques SPRENGER (1990) : *Le marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)*. Grenoble, Jérôme Million.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1992): *Las brujas en la historia de España*. Madrid, Temas de Hoy.

LÓPEZ VILLAR, Rebeca & Susana CENDAN (2022): *¿Quién no es bruja? Lo brujesco en las representaciones audiovisuales del siglo XXI*. Vigo, Universidad de Vigo, Dardo.

MANDROU, Robert (1968): *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique.* París, Plon.

MAFFESOLI, Michel (1985): *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie.* París, Libraire des méridiens/Poche.

MARTIN, Alan & Jamie HEWLETT (2012): *Tank Girl.* Londres,Titan Books.

MOLITOR, Ulrich (1926): *Des Sorcières et des Devineresses par Ulric Molitor*. París, Librairie critique Emile Nourry.

MONTAIGNE, Michel de (1859 [1580]): *Essais*. París, J. Bry.

MONTORO ARAQUE, Mercedes (2018) : «L'entre-deux libertaire : Marianne-s, regards croisés », *in* Claude Fintz & Véronique Costa (eds.), *La réalité en procès, exploration de l'entre-deux.* Valenciennes, P.U.V., 143-167.

MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.

MURRAY, Margaret (1921): *The Witch-Cult in Wester Europe*. Oxford, Oxford University Press.

MURRAY, Margaret (1986): *El dios de los brujos.* México D.F., Fondo de Cultura Económica.

NAVARRO, Antonio José (2019): «Sombras paganas. El nuevo Folk Horror de las islas británicas», *in* Jesús Palacios (coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*. Barcelona, Hermenaute, 133-155.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2008): *La poesía*. Madrid, Síntesis.

PALACIOS, Jesús (2021): *La pantalla esotérica. Cine y ocultismo en 50 películas*. Barcelona, UOC.

RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités*, 1/6, 43-64. DOI: https://doi.org/-10.7202/1005505ar

REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», *in* David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 193-221.

ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», *in* David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 7-44.

ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Málaga, Páginas de Espuma.

RODRÍGUEZ ARIZA, Jorge (2016): «Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo», *Brumal*, 4/2, 117-141. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.310

ROLLAND, Eugène (1883): *Recueil de Chansons populaires de la France*. París, Maisonneuve et Cie, t. 1.

SÉBILLOT, Paul (2002): *Croyances, mythes et légendes des pays de France*. París, Omnibus.

SKYE, Aurelia (2022): *Harrow Bay (Paranormal Women's Fiction)*. Amourisa Press, 3 Vol (13 libros).

SOMAN, Alfred (1977): «Les procès de sorcellerie au parlement de Paris (1565-1640)». *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 32/4, 790-814. DOI: https://doi.org/10.3406/ahess.1977.293855

WALTER, Philippe (2014): *Dictionnaire de mythologie arthurienne*. París, Imago.

WALTER, Philippe (2017): *Croyances populaires au Moyen Âge*. París, Éditions Gisserot.

WATZLAWICK, Paul (1984): *The invented reality*. Nueva York, Norton & Company.

WIER, Johan (1577): *Pseudomonarchia dæmonum*. Bâle, col. 911-934.

FILMOGRAFÍA

BODIN, Samuel [dir.] (2019): *Marianne.* Empreinte Digitale, Federation Entertainment. Distribuidora: Netflix. Serie de TV.