

Bruja soy; no te lo niego”: la voz femenina en la Cañizares del *Coloquio de los perros*

María Libertad Paredes Monleón
(Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas)

La voz femenina es la dimensión de una postura de mundo múltiple que vindica la libertad individual. En la voz femenina no hay un significado unificado ni totalizado, sino construido y plural, abierto al significado del acontecimiento de la palabra en el presente. Esta voz no puede simplificarse a que hable un personaje mujer, alcanza una complejidad mayor, al ser perspectiva específica de la realidad, cuyo enfoque expresa la otredad y la búsqueda de una voluntad propia. La voz femenina es, por tanto, presencia, introspección, disidencia. Si partimos de estas afirmaciones, ¿quién es la bruja Cañizares desde la dimensión de la voz femenina? ¿Quién es para sí misma? ¿Quién es para el ‘otro’, para la sociedad? Intentaremos dar posibles respuestas a estas inquietudes, centrándonos en tres aspectos: la poética de la ambigüedad como medio de construcción de la voz de la bruja, la expresión del deseo erótico y la crítica a la violencia masculina en los discursos de la Cañizares.

La Cañizares es una bruja sabia, una bruja crítica, que conoce cómo funciona la obra de Dios, cómo funciona la sociedad y cómo funciona ella misma dentro de las normas sociales, sexuales y culturales. Si bien es adepta al diablo, cuestiona las potestades que este dice tener, pero reconoce, a un mismo tiempo, que no tiene la suficiente fuerza de voluntad para dejar los placeres con él: “Todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala” (Cervantes 2001, 597). La voz femenina de la Cañizares implica, por tanto, no sólo la expresión del deseo erótico, sino una reflexión sobre su lugar en el mundo, lo cual supone la conciencia sobre sí misma, la conciencia sobre el otro y la conciencia sobre la sociedad, esto es, una ética de la existencia; la parte reflexionada de la libertad individual.

Ante el reconocimiento de la Cañizares de no poder dejar los deleites con el diablo, nos preguntamos ¿cuál es la distancia discursiva precisa que debe mantener para estar dentro de la sociedad sin estar fuera de sí misma y al mismo tiempo obedecer los impulsos del deseo erótico sin exiliarse? He ahí el juego en la palabra entre parecer y ser; el movimiento entre un ritmo ajeno y un ritmo propio; la tensión entre intentar definir su identidad en una sociedad en la que la bruja es el símbolo de lo ajeno, de lo prohibido, de lo *otro*. La voz de la Cañizares nace de la incertidumbre, de la contradicción. Estamos ante el juego de la poética de la ambigüedad cervantina para configurar personajes femeninos complejos, libres.

Es significativo observar que la novela que abre la colección de *Novelas ejemplares* es *La gitanilla*, y la que la cierra, *El coloquio de los perros*. Tanto Preciosa como la Cañizares presentan personajes femeninos atípicos, disonantes, en el sentido de que hacen una distancia de sí mismas y del mundo, que les permite reflexionar sobre su condición, por medio de una voz que no sólo es crítica de su entorno, sino plena de perspectivismo, con lo cual exteriorizan una mirada problematizada de la realidad. No olvidemos ese “parece que” con que inicia *La gitanilla*, y que está determinando sógnicamente, sin duda, tanto la voz de Preciosa, como la de la Cañizares, en la última novela de la obra, puesto que esa frase inicial es la clave cervantina para entender que nada en las novelas es lo que parece ser. Por

tanto, las voces femeninas de estos personajes deben estudiarse desde todas las aristas que plantean. Una de estas es que nada puede sostenerse como una verdad incuestionable, ni siquiera el hecho de que la mujer deba guardar silencio y estar sujeta a la voluntad masculina.

En el *Coloquio de los perros*, escuchamos una sinfonía de voces que definen la voz de la bruja, pero es significativo que entre estas se incluya su propia voz. El perro Berganza retrotrae en su discurso ante Cipión la palabra de la bruja; de este modo, la reproduce en discurso directo en el presente de su narración.

Cervantes utiliza la poética de la ambigüedad para la construcción de la voz de Cañizares. Hay varios planos narrativos sobre el discurso de la bruja, pues, en primera instancia el discurso de Berganza es el que trae al presente del diálogo la palabra de esta, pero está diferido a su vez por el relato que escribe el alférez Campuzano –perteneciente a la novela anterior al *Coloquio*, esto es, *El casamiento engañoso*– sobre cómo oyó y vio hablar a estos perros. Además confiesa a su interlocutor Peralta no saber si fue sueño o disparate. Peralta lee entonces el cartapacio de Campuzano, mientras éste duerme; de manera que el final del *Casamiento engañoso* sirve no sólo como marco narrativo de la *Novela y coloquio entre Cipión y Berganza*, sino como catalizador de la duda entre la verdad y la mentira, la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía. Existe un hilo de ambigüedad desde el principio hasta el final que refracta no sólo las voces de Cipión y Berganza, sino la de Cañizares.

La multiplicidad de perspectivas debida a los niveles narratológicos siembra la incertidumbre para concebir la voz de la bruja, que es parte medular no sólo para comprender el origen de los perros Cipión y Berganza, y la razón por la que pueden hablar, sino para enunciar, desde una posición central en la narración, una perspectiva femenina sobre aspectos de su identidad y el significado de sus actos. “Bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar; pero las buenas apariencias de las dos podían acreditarnos en todo el mundo” (Cervantes, 597).

La Cañizares intenta otorgar sentido a algunos aspectos de su existencia: su inclinación al deseo sexual, las prácticas grupales con otras mujeres (la Montiel y la Camacha) como el Aquelarre, la violencia masculina que ha recibido, y los vínculos que establece con la sociedad, definiéndose como una bruja, ya que menciona que la práctica de la hechicería la ha dejado; sin embargo, reconoce que la de la brujería nunca la podrá dejar, aunque lo intente:

Que has de saber, hijo, que como yo he visto y veo que la vida que corre sobre las ligeras alas del tiempo se acaba, he querido dejar todos los vicios de la hechicería en que estaba engolfada muchos años había, y sólo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar. Tu madre hizo lo mismo: de muchos vicios se apartó; muchas buenas obras hizo en esta vida; pero al fin murió bruja (Cervantes, 593).

La distinción entre brujería y hechicería tenía implicaciones morales y sociales de las que se desprende el hecho de que la Cañizares se autodefina como bruja. En palabras de Eva Lara Alberola, estudiosa de la representación de estas prácticas en la literatura áurea: “La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diablo para realizar

pactos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano” (Lara Alberola, 23), lo que convierte a la brujería, como explica Caro Baroja, en un fenómeno colectivo, en un verdadero culto religioso; que se encuentra fuera de la institución eclesiástica: “[...] vamos a hacer ahora una clara distinción entre Hechicería y Brujería y vamos a distinguir la Magia maléfica con caracteres más bien *individuales* (a la que llamaremos Hechicería), de la que presenta otros *colectivos*, asociada, al parecer, a un verdadero *culto* que para nosotros será *Brujería* propiamente dicha” (Caro Baroja, 126). Si bien Caro Baroja explica que la brujería es un culto colectivo que implica una alianza con el diablo, la Cañizares decide individualmente ser su adepta y por ello no puede dejar este pacto diabólico debido a que, como ella misma lo explica, los deleites sexuales con el diablo, a pesar de ser falsos, le mantienen condicionada la voluntad para decidir libremente: “[...] quiero decir que aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y el deleite mucho mayor es imaginado que gozado, aunque en los verdaderos gustos debe ser al contrario” (Cervantes, 600).

La Cañizares deja los “vicios” de la hechicería –que implican un control sobre las leyes de la Naturaleza, la alcahuetería, el remiendo de virgos, la comunicación con personas del más allá, y la transformación de hombres en bestias–, pero no los “vicios” de la brujería. Es consciente de que no puede o, más bien, no quiere dejar su relación con el diablo, por los deleites sexuales que le da. Aquí escuchamos la expresión del deseo erótico y el placer sexual como marcas de la voz femenina. Una visión particular y política sobre su estar en el mundo, una intención que expresa lo prohibido, pues en la cultura del XVII sólo era permitido pronunciarlo al hombre, pero esta voz arroja nueva luz sobre un pensamiento social disonante respecto a la norma.

Silvia Federici apunta que esta represión a la sexualidad femenina se debió a la creencia de que las prácticas sexuales “degeneradas” de la mujer eran un peligro público para el orden social y económico:

[...] una mujer sexualmente activa constituía un peligro público, una amenaza al orden social ya que subvertía el sentido de responsabilidad de los hombres y su capacidad de trabajo y autocontrol. Para que las mujeres no arruinaran a los hombres moralmente –o, lo que era más importante, financieramente– la sexualidad femenina tenía que ser exorcizada. Esto se lograba por medio de la tortura, de la muerte en la hoguera, así como de las interrogaciones meticulosas a las que las brujas fueron sometidas, mezcla de exorcismo sexual y violación psicológica. Para las mujeres, entonces, los siglos XVI y XVII inauguraron verdaderamente una era de represión sexual (Federici, 267).

Las prácticas sexuales de la Cañizares están en disonancia respecto a los mandatos sociales marcados para la sexualidad de la mujer. Su transgresión radica, además, en que es vieja y su sexualidad no es procreativa. Federici explica que la disciplina moral y sexual negaba a las mujeres viejas, que ya no eran fértiles, el derecho a una vida sexual; es por ello que el placer erótico en la Cañizares va en contra de este mandato, pues tiene como fin el gozo en sí mismo, no la reproducción. Su cuerpo es un cuerpo disidente que se opone no sólo a los dogmas de la Iglesia, sino también a los del Estado capitalista, como bien ha apuntado Silvia Federici sobre el actuar transgresor de las brujas respecto a la producción del capitalismo:

Eso significa que el cuerpo mecánico, el cuerpo-máquina, no podía haberse convertido en modelo de comportamiento social sin la destrucción, por parte del Estado, de una amplia gama de creencias precapitalistas, prácticas y sujetos sociales cuya existencia contradecía la regulación del comportamiento corporal prometido por la filosofía mecanicista. Es por esto que, en plena “Edad de la Razón” –la edad del escepticismo y la duda metódica– encontramos un ataque feroz al cuerpo, firmemente apoyado por muchos que suscribían la nueva doctrina (Federici, 198).

De hecho, cuando la Cañizares se queda tendida en el suelo después de untarse y Berganza la saca al patio y la deja expuesta a la mirada social, su cuerpo es despreciado, humillado, pues, sin duda, ha cuestionado con la práctica del placer la moral y la exigencia de generar cuerpos productivos.

Sí, el cuerpo de la Cañizares es un territorio de la transgresión porque no es un cuerpo mecánico o cuerpo-máquina que sirva para la producción; no, ella elige el placer y no se somete a la disciplina ni de la Iglesia ni del capitalismo. Sin embargo, esta discrepancia respecto al mandato social se deja oír ante un perro, por lo que la transgresión está diferida o puesta en los márgenes sociales.

Asimismo, su elección respecto a los placeres con el diablo implica el abismo de la libertad individual, ya que expresa no tener otra opción debido a que su alma está abandonada o dejada a causa de los placeres con el diablo, lo cual resulta contradictorio, ya que el alma tiene entendimiento, voluntad y memoria, pero pareciera que la Cañizares trata de demostrar que la suya está enajenada y que ha perdido estas potencias.

Reconoce que no tiene la suficiente fuerza de voluntad para dejar la brujería, pues esta práctica la vincula de manera directa el diablo, quien le da un placer tal que, aunque falso, es irresistible, aspecto en el que se da un condicionamiento de la identidad, es decir, la razón está supeditada a los instintos del cuerpo.

[...] en efecto, como es pecado de carne y de deleites, es fuerza que amortigüe los sentidos, y lo embelese y absorte, sin dejarlos usar sus oficios como deben; y así, quedando el alma inútil, floja y desmzalada, no puede levantar la consideración siquiera a tener un buen pensamiento; y así, dejándose estar sumida en la profunda sima de su miseria, no quiere alzar la mano a la de Dios, que se la está dando, por sola su misericordia, para que se levante. Yo tengo una destas almas que te he pintado. Todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala (Cervantes, 599).

¿La Cañizares decide o no decide? Complejo contestar, ya que por un lado, comprende racionalmente la falta de entendimiento de su alma para dejar los deleites de la carne y desde allí se justifica, pero pareciera que está decidiendo no dejar el placer erótico. Ante esta paradoja, entre razón y sin razón, Cañizares forja su identidad en el presente de la palabra.

La Cañizares es bruja humanizada y bastante racional, incluso teóloga, como ella misma se nombra. Es una bruja que duda y por tanto es un personaje que Cervantes ha construido de manera verosímil, pues en su discurso se muestra inconclusa, inacaba, en proceso de forjarse en y por la palabra. Al poner en su discurso contradicciones, Cervantes construye un personaje problematizado. La bruja pone en cuestionamiento la naturaleza del bien y del mal que coexiste en ella, piensa sobre su vida e intenta explicar las razones que

la inclinan a actuar de una u otra manera. La predisposición a la brujería, nos explica que corresponde a un vicio encarnado:

[...] la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza, y éste de ser brujas se convierte en sangre y carne, y en medio de su ardor, que es mucho, trae un frío que pone en el alma tal, que la resfría y entorpece aun en la fe, de donde nace un olvido de sí misma, y ni se acuerda de los temores con que Dios la amenaza ni de la gloria con que la convida (Cervantes, 599).

Su voz ante Berganza sirve como vía para construir una “identidad narrativa”, en términos de Ricoeur, en cuyo relato hace “una síntesis dinámica de lo heterogéneo”, en la que está configurando un sentido propio de su existencia, no sólo gracias a una “inteligencia narrativa”, sino de una “imaginación creadora” con la que se concibe a sí misma y a la sociedad que la rodea.

Parece entonces que nuestra vida, abarcada con una sola mirada, se nos aparece como el campo de una actividad constructiva, tomada en un préstamo de la inteligencia narrativa, por virtud de la cual intentamos reencontrar, y no simplemente imponer desde afuera, *la identidad narrativa que nos constituye*. Insisto en esta expresión de “identidad narrativa”, pues lo que llamamos la subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos, ni una sustancialidad inmutable, inaccesible al devenir. Es precisamente la especie de identidad que sólo la composición narrativa puede crear por medio de su dinamismo (Ricoeur, 205).

La subjetividad heterogénea en la identidad de la Cañizares cobra sentido en la palabra; de este modo, la llave para entender su discurso es la poética de la ambigüedad, pues sus enunciaciones son contradictorias. Duda al definirse y saber las causas de su comportamiento.

La voz de la Cañizares es un universo enigmático, cuyas oscilaciones sirven para potenciar significados; de esta manera, unas veces es específica en la enunciación, como cuando expone con minucia, por ejemplo, las prácticas de la hechicería, y otras no lo es – pues no siempre dice todo, ya que cuando habla sobre los deleites con el diablo se autocensura y no habla de ellos de manera explícita sino insinuada: “[...] gozamos estos deleites que te dejo de decir, por ser tales que la memoria se escandaliza en acordarse dellos, y así la lengua huye de contarlos [...]” (Cervantes, 600). No especifica porque se está automodelando en el discurso frente a Berganza.

El contraste entre especificidad y falta de esta en su voz muestra las estrategias retóricas de la Cañizares para configurar una identidad niebla, que se va construyendo sobre la marcha, es decir, en el presente de la palabra.

Ahora bien, se pensaba que los engaños del diablo atacaban fundamentalmente a la mujer, ya que desde la visión de los Padres de la Iglesia (del siglo V al VIII), esta era mucho más propensa al pecado que el hombre. La mujer era la fuente del mal y la que desviaba al hombre del camino del bien: recordemos el mito bíblico del pecado original, Eva como la culpable de la ruptura idílica del paraíso.

Siglos más tarde, los inquisidores Kraemer y Sprenger, por instrucción de Inocencio VIII, escribieron el *Malleus Maleficarum* (1486), en el cual se describe a la bruja como subordinada del diablo. Estos inquisidores hablan de la herejía que implica el pacto secreto

sexual que la bruja establece con el enemigo de Dios y cómo el diablo corresponde al goce insaciable de la mujer, por lo que las brujas al quedar escritas en este tratado adquieren un cuerpo definido que encarna el símbolo del mal y debe quedar no sólo excluido de la sociedad (como el loco o el leproso), sino exterminado, pues como explica Esther Cohen, la bruja se convierte en “el chivo expiatorio de una sociedad que, como todas, busca encontrar en alguien o en algo, la razón de todos los males, la *verdad* del mal” (Cohen, 42).¹

La Cañizares adjudica a su naturaleza, una naturaleza femenina, una actitud insaciable que no le permite dejar los placeres con el diablo, por eso habla de este humor frío y húmedo; lo cual está relacionado, desde su perspectiva, con desviación moral que la lleva a tener pensamientos de maldad, a pesar de que haga obras pías, como cuando explica que es hospitalera, pero, a pesar de eso, sigue “untándose” para tener “buenos ratos” con el diablo, pues, como sostiene, sus pensamientos se inclinan al mal: “así que siempre mis pensamientos han de ser malos” (Cervantes, 600).

Estas palabras muestran las intermitencias en el discurrir de su pensamiento, las apariencias ante la sociedad, el placer sexual que le dan las unturas y el estado de pobreza y vejez en que se encuentra, así como pensar que está inclinada al mal por ser mujer.

La situación de pobreza era habitual en las brujas y en la literatura, la figura de la Cañizares encuentra sus antecedentes en Canidia, la bruja que retrata Horacio en los Epodos 5 y 17, y, claramente, en la Celestina, pues están caracterizadas desde la vejez, la lujuria y la pobreza. La presencia de la figura de la Celestina en la construcción de la Cañizares es evidente no sólo por los juegos entre apariencia y realidad, sino por la complejidad psicológica que se manifiesta en los discursos de ambas. La Celestina, alcahueta, hechicera y bruja también, finge en una sociedad movida por el placer del sexo y el poder dinero, pues en la visión de mundo allí representada, ya no existe una divinidad que proteja; de este modo, “todo lo puede el dinero”, pronuncia Celestina, sin saber que esa codiciosa sed por medrar la llevará a su muerte. En los discursos de estas brujas se entrecruza la expresión del deseo sexual, con el de la pobreza y la necesidad, el engaño y la hipocresía necesarios para sobrevivir. Subyace en ambas la paradoja de ser y no ser libres a un mismo tiempo. La bruja cervantina y la bruja salmantina mantienen paralelismos evidentes en los que se palpan voces femeninas marginales en una sociedad laberíntica, confusa.

En el caso específico de la Cañizares se muestra un discurso híbrido que enuncia la complejidad de la palabra y por tanto del personaje, en quien se imbrican palabra ajena (la patriarcal) –pues dice estar inclinada al mal por ser mujer– y la propia. La voz de la Cañizares es la voz de una marginada que emerge del silencio, en una sociedad donde la bruja es el enemigo, el *otro*.

No dice en ningún momento de manera explícita que haya hecho pacto con el diablo; sin embargo, al nombrarse a sí misma “bruja”, podemos inferir que por las “unturas” y por “la costumbre del vicio” existe una alianza entre ellos. En el discurso

¹ Cuando Jules Michelet explica el *Martillo de las brujas*, llega a la conclusión de que se trata de una obra escrita por un hombre ingenuo y asustado que ve como único remedio quemar los cuerpos de mujeres supuestamente brujas: “Es un libro pedante, que reproduce ridículamente las divisiones y subdivisiones, utilizadas por los tomistas, es la obra de un hombre ingenuo, muy convencido, verdaderamente asustado, quien en este terrible duelo entre Dios y el Diablo, en el que *Dios permite* generalmente, que el Diablo tenga ventaja, no ve otro remedio que perseguir con la antorcha en la mano, quemando lo más rápidamente posible los cuerpos donde había hecho morada” (Michelet, 171).

dirigido a Berganza narra que va a unos convites en un gran campo (Sabbat, aquelarres), donde se creía que el diablo en figura de macho cabrío hacía una orgía con sus adeptos. Además, su condición de bruja se reafirma en que no puede alejarse de él; está sumergida buena parte de sí misma en el culto demonológico. La presencia del diablo, o más bien, su ausencia –ya que el diablo, teológicamente, es una ausencia de espíritu– resulta un vicio, que aunque la Cañizares reconozca de manera consciente en el discurso, la mantiene fuera de sí, como cuando va a los aquelarres ya físicamente, ya con la fantasía, es decir, por medio de imágenes oníricas o sobrenaturales.

Este conflicto se mantuvo desde San Agustín hasta el siglo XVII pasando, como señala Eva Lara,

de una doctrina eclesiástica que seguía los preceptos marcados por el *Canon Episcopi*, a la demonomanía y brujomanía plasmadas en el *Malleus maleficarum*. Se trata de dos posturas diametralmente opuestas: la brujería no existe como tal, se trata solamente de ensueños e imaginaciones producidas por el diablo *versus* la brujería sí existe, no se trata de sueños, sino de actos reales que pueden hacer mucho daño (Lara, 148).

Una de las improntas de la poética de Cervantes es mostrar las distintas opiniones sobre la realidad para hacernos ver que la relación entre las palabras y aquello que representan no es unívoca, sino todo lo contrario, plural. Se problematiza la percepción de la realidad, por medio de múltiples pareceres, los cuales, en este caso, la Cañizares enuncia.

La bruja expone las dos perspectivas culturales sobre la demonología, pero no se decanta por ninguna, ya que piensa que los límites entre la realidad y la fantasía son difusos, y no es posible hacer una distinción, por lo que a pesar de esta imposibilidad, el encuentro sexual con el diablo acontece “real y verdaderamente”, puesto que la realidad y la fantasía son dos ámbitos en los que se implica la vida íntima del individuo de manera total.

Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas, que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una u otra manera; porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo cuando vamos real y verdaderamente (Cervantes, 596).

¿Cómo entender la postura de Cervantes ante la demonología? Cuando Aurelio González estudia la magia en el teatro de Cervantes y medita sobre la postura del escritor respecto a los efectos del demonio en el individuo, afirma que estamos ante muchas caras de la realidad y esa es la genialidad de Cervantes: “A fin de cuentas, con lo que topamos es siempre con la imagen polifacética, aparentemente contradictoria, sutilmente irónica y llena de ingenio de una extraordinaria mente del Barroco: Cervantes” (González, 210). El lector debe tomar la decisión. Cervantes, ese ingenio lúcido del Barroco del que habla Aurelio González, no sólo construye personajes libres, sino lectores libres.

Aparentemente, el alma está enajenada por el placer que le da el diablo durante el Sabbat (aquelarre), transformado en cabrón, como símbolo de su potencia sexual; es por

ello que la Cañizares explica que el deleite le “tiene echados grillos a la voluntad”. Para que las brujas pudieran llegar hasta los grandes campos donde esto sucedía, se creía que debían untarse el cuerpo y la vulva con un ungüento de hierbas psicotrópicas, como explica la propia Cañizares, además de que dice que en comparación con la Camacha y la Montuela, ella era la mejor para confeccionar el ungüento: “[...] pero, con paz sea dicho de entrambas, en esto de conficionar las unturas, con que las brujas nos untamos, a ninguna de las dos diera ventaja, ni las daré a cuantas hoy siguen y guardan nuestra regla” (Cervantes, 593). Estas hierbas creaban un estado de alucinación y éxtasis en las untadas que borraba los límites entre la conciencia y la inconciencia, abriendo otros umbrales de conocimiento.

Ioan Culianu explica el poder alucinatorio de estas pomadas en las brujas, señalando que por ello había una confusión entre lo real y lo imaginado; además, al ungir este bálsamo en la vulva –una de las zonas del cuerpo donde mejor se absorbía el psicotrópico– había propensión a infecciones e inflamación

que explican, muy probablemente, las características sensaciones de presión que, acompañadas por una permanente excitación, que daban lugar a sueños eróticos de un determinado tipo. En el plano de la fantasmagoría, el sufrimiento físico provocado por el contacto con el palo de escoba y la absorción del ungüento se traducían en una relación penosa con un compañero dotado de un órgano viril excesivamente grande, y a veces escamoso (Culianu, 207).

De ahí la iconografía popular de la bruja volando hacia el Aquelarre sobre su escoba y los feminicidios que se produjeron en la gran caza de brujas en Europa.² El deseo femenino representa lo prohibido, aquello que debe controlarse, y como tal se expresa fuera del espacio de la norma: en los campos. “Vamos a verle muy lejos de aquí, a un gran campo, donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, y allí nos dan de comer desabridamente, y pasan otras cosas que en verdad y en Dios y en mi ánima que no me atrevo a contarlas, según son sucias y asquerosas, y no quiero ofender tus castas orejas” (Cervantes, 596). Es significativo que la expresión del deseo erótico sólo pueda acontecer en los márgenes de la sociedad. De esta misma manera, la voz de la Cañizares se hace escuchar ante Berganza durante la noche y escondidos a solas en su aposento.

En su discurso, la Cañizares se autocensura, pues mantiene acentos de un mandato ajeno; no es explícita sobre su vida sexual. El aquelarre se presenta en su palabra como una transgresión a los preceptos religiosos, ya que el acto sexual de la mujer con el diablo se consideraba una herejía pues se estaba conformando una religión contraria al catolicismo. Desde los preceptos teológicos presentes en el *Malleus Maleficarum*, las orgías con el diablo eran la forma más indigna de alejarse de Dios, según apunta Esther Cohen, y paradójicamente, en estas descripciones se está mostrando, en realidad, la lascivia de los inquisidores:

[...] la forma más indigna y herética de alejarse de un Dios puro y puramente espiritual. En muchos sentidos, podría decirse que el *Malleus* es un tratado de las

² Para el tema de la caza de brujas véase el ya citado *Calibán y la bruja* de Silvia Federici, y para el origen de la iconografía de la bruja, véase “Brueghel, el inventor de la iconografía de las brujas”. Disponible en línea < <https://www.descubrirrelarte.es/2016/06/05/brueghel-el-inventor-de-la-iconografia-de-las-brujas.html> > [Consulta: 20 de enero de 2023].

debilidades del cuerpo, un desmesurado ataque contra los placeres sexuales de las llamadas brujas, que no hacen sino poner al descubierto los placeres de la mujer en general; pero más concretamente aún, el *Malleus* desenmascara las fantasías eróticas de los hombres que las describen (Cohen, 45).

Otro aspecto de su voz en el que vemos un acento femenino es la expresión de la violencia y abuso sexual masculino. Cuando Berganza se convierte en “perro sabio” y entretiene al público con el atambor, uno de sus tantos amos, en el patio de un hospital de Montilla, éste le dice que haga saltos en honor de varios personajes famosos para que el conjuro cobre efecto y pueda saltar. Va mencionando así a varios para el conjuro: el viejo verde (que se casa con una menor), Pimpinela de Plafagonia (una prostituta), el bachiller Pasillas (el grado universitario más bajo), y como no salta mencionando todos estos personajes bajos, le pide por último que salte “a devoción de la famosa hechicera que dicen que hubo” en ese lugar. La Cañizares aparece en escena al escuchar que la llaman hechicera y, enojada, defiende su inocencia.

¡Bellaco, charlatán, embaidor e hijo de puta, aquí no hay hechicera alguna! Si lo decís por la Camacha, ya ella pagó su pecado, y está donde Dios sabe; si lo decís por mí, chocarrero, ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida; y si he tenido fama de haberlo sido, merced a los testigos falsos, y a la ley del encaje, y al juez arrojadizo y mal informado; ya sabe todo el mundo la vida que hago, en penitencia, no de los hechizos que no hice, sino de otros muchos pecados, otros que como pecadora he cometido (Cervantes, 589).

La Cañizares está exponiendo, ante el pueblo reunido para el espectáculo, ser inocente, ya que si ha sido llamada “hechicera” se debe en realidad a falsas acusaciones de hombres, cuyos testimonios carecen de razones. Asimismo, la Cañizares afirma que esas declaraciones se deben a la “ley del encaje”, con lo cual da a entender que son arbitrarias e injustas, puesto que en la “ley del encaje” el juez no se atiene a lo dispuesto en las leyes, sino a lo que él considera conveniente. Para seguir argumentando, añade que la acusación está fuera de la ley, pues el atrevido juez procedió sin estar bien informado sobre el caso. Se justifica explicando que su vida actual es de arrepentimiento por lo pecados que ha cometido no como “hechicera”, sino como “pecadora”. ¿A qué pecados se refiere? Una vez más a los deleites sexuales con el diablo, esos que resultan imposibles de dejar, esos que controlan su entendimiento.

Esta perspectiva femenina de defensa también la encontramos más adelante, cuando habla del maltrato padecido por un juez. Podríamos conjeturar que el juez abusó de su poder y se vengó por causas sexuales.

Verdad es que si algunos me estiman y honran por buena, no faltan muchos que me dicen, no dedos del oído, el nombre de las fiestas, que es el que les imprimió la furia de un juez colérico que en los tiempos pasados tuvo que ver conmigo y con tu madre, depositando su ira en las manos de un verdugo que, por no estar sobornado, usó de toda su plena potestad y rigor con nuestras espaldas (Cervantes, 600).

Podríamos inferir una venganza por parte del juez y la posibilidad de que la Cañizares esté poniendo sobre la mesa el abuso de poder masculino: una “ira” que no

corresponde a lo legal, sino un capricho personal, ya que se estaría utilizando la jerarquía institucional y política para un caso individual.

Estas dos muestras de una posición femenina en relación con los hombres nos hace decir junto con Steven Hutchinson que existe una noción de comunidad femenina cuando la Cañizares habla, no sólo porque la mayoría de los practicantes de brujería son mujeres, sino por la relación excluyente que entablan las tres brujas de la novela con los hombres. Un grupo de tres mujeres marginadas que forjan su identidad en la relación que establecen con la otra; un yo que se incluye en el conjunto del “nosotras”. Una comunidad “donde la Cañizares y sus colegas encuentran un ambiente más a su gusto es en zonas despobladas – montes y campos– en las que celebran sus reuniones efímeras e infundidas por lo prohibido en compañía de otras que son ‘nosotras’ ” (Hutchinson, 135).

La postura de la Cañizares sobre la injusticia de su maltrato, así como sobre su inocencia es una marca de voz femenina que expone la pugna entre sexos y cómo la dominación y la violencia de los hombres sobre las mujeres se hacen evidentes, por medio del ataque constante que hace el sexo dominante. Es verdad que la voz de la bruja se subsume a la noción de un “nosotras”, como señala Hutchinson; sin embargo, señala, asimismo, una postura singular en la que se distancia de la Camacha y la Montiel con pensamientos propios.

Todos estos aspectos de la voz de la Cañizares están fundidos en una realidad incompleta, pues Cervantes, como explica Castro, sabe armonizar los contrastes en un gran acorde y combinar la verdad vital con la verdad moralizante, “la norma moral, frente a lo inseguro y mentiroso de la arbitrariedad de las pasiones” (Castro, 467). La Cañizares denuncia esa realidad disonante, afirmándose como bruja y reconociendo las simulaciones ante la sociedad: “y con todo esto soy bruja, y cubro con la capa de la hipocresía todas mis muchas faltas” (Cervantes 2001, 600).

La Cañizares tiene una voz ambigua, contradictoria e inestable, en cuyas marcas establece lo que se espera de ella, lo que es, lo que parece ser y lo que desea. Es una voz que muestra introspección y un sentido ético de sí misma. Es una voz política que cuestiona los mandatos sociales exigidos a la mujer y que critica la violencia y el dominio masculinos. Es la voz de la otredad, el símbolo de lo ajeno, de lo prohibido, y desde ahí expresa una percepción propia sobre el derecho que tiene a decidir sobre su cuerpo y vivir el placer sexual. Una voz femenina altamente moderna que nos sigue diciendo mucho a las sociedades en el siglo XXI sobre la vindicación de la libertad individual en la mujer.

Obras citadas

- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*, Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Castro, Américo. “La ejemplaridad de las novelas cervantinas”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2:4 (1948): 451-474.
- Cervantes, Miguel de. *El coloquio de los perros*, ed. de Jorge López. Madrid: Crítica, 2001.
- Cohen, Esther. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. Universidad Nacional Autónoma de México / Taurus: México, 2013.
- Culianu, Ioan. *Eros y Magia en el Renacimiento*, prefacio de Mircea Eliade, trad. de Neus Clavera y Hélène Rufat. Madrid: Siruela, 2007.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- González, Aurelio. “Conjuros, magia y demonios en el teatro cervantino”. En María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española de los Siglos de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 195-212.
- Hutchinson, Steven. “Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 12:2 (1992).
- Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Universitat de València: Valencia, 2010.
- Michelet, Jules. *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. Rosina Lajo y María Victoria Frígola. Madrid: Akal, 2017.
- Ricoeur, Paul. “La vida: un relato en busca de narrador”, *Escritos y conferencias alrededor del psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 2009. 192-206.