



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

“Eso es imposible”: Willow, el fin de la magia¹

‘That’s impossible’: Willow, the end of magic

Joaquín Trujillo Silva

Universidad de Chile

jtrujillo@cepchile.cl

Fecha de recepción 20/08/2018	Fecha de evaluación 05/10/2018	Fecha de aceptación 15/11/2018
----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------

Abstract:

Using the "structure of feeling" (Williams), we propose a reading of the script of *Willow* (1988), from feminist theory, postcolonial studies and deconstruction. The article suggests that the film appropriates classic texts from religious and fantasy literature to propose that magic is a form of power and power a special case of trick. The trick, in turn, may be appropriated by the subaltern characters.

Keywords: Willow (film); Religious literature; fantastic literature; parasite; witch; dwarf; magic; power; trick; patriarchy; subaltern.

Resumen:

Sirviéndola de la estructura de sentir (Williams), se propone una lectura del guion de *Willow* (1988), desde la teoría feminista, los estudios poscoloniales y la deconstrucción.

El artículo propone que la película se apropia de textos clásicos de la literatura religiosa y fantástica para proponer que la magia es una forma de poder y el poder un caso especial de truco. El truco, a su vez, puede ser apropiado por los personajes subalternos.

Palabras clave: Willow (película); Literatura religiosa; literatura fantástica; parásito; bruja; enano; magia; poder; truco; matriarcado; subalterno.

¹ El autor agradece la colaboración de Natalia Cisterna, Domingo Martínez y Camilo González.

“Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own”

Shakespeare, *The Tempest* (epílogo)

0. Introducción

El cine es, por su relación con la clase obrera, además de un fenómeno cultural popular, uno muy unido al desarrollo de la tecnología, gracias a la cual pudo trascender el *establishment* del teatro (Williams, 2018: 163-164). Uno de los filmes que quedaron inscritos en la historia tecnológica de los efectos especiales, por haberse estrenado el *morphius*² en él, es *Willow*³, película de 1988, dirigida por Ron Howard y producida por George Lucas. *Willow* fue un relativo fracaso de taquilla pero, con el tiempo, llegó a constituirse en una cinta de culto propia de los formatos de cine televisivo. El caso particular de *Willow* se hace más atractivo porque en vez de basarse en un libro de épica medieval, dio origen a una saga de tres libros que escribió el mismo George Lucas, al no disponer de fondos para continuarla en la pantalla como la también suya *Stars Wars*, lo que hace de *Willow* una saga fracasada⁴. A su vez, la idea para la película que dio origen a los libros resultó de un evento práctico, de orden propiamente económico y jurídico: Lucas no pudo hacerse con los derechos de autor de *El hobbit*, de JRR Tolkien, de tal suerte que no tuvo otra opción que inventar una trama que se le pareciera, pero lo no suficiente como para caer bajo una acusación de plagio. Veremos que estos no son los únicos aspectos en que esta cinta revela una rica parasitología que se desenvuelve en una inversión de jerarquías (Hillis Miller, 1990), que ya en su propia banda sonora se anuncia: una especie de plagio del tema principal de la *Sinfonía Renana*, de Robert Schumann.

En este artículo propongo poner en *mise en abyme* el guion de *Willow* a la luz de cuatro corrientes de la teoría crítica contemporánea: la deconstrucción, la teoría feminista, los estudios postcoloniales y los estudios culturales (estos últimos especialmente como marco teórico). Estas cuatro maneras de leer son muy apropiadas para el caso de *Willow*, pues la cinta tiene, como la tragedia griega algo de insistemizable (Williams, 2014: 37), en parte porque su calidad de pastiche parasitario es una problemática yuxtaposición de formas fijas, intertextualidades de la literatura clásica y religiosa⁵. Sin embargo, o, mejor dicho, precisamente *gracias a eso*, esto es, a su incomodidad con lo prefijado, por ocultarlo, la trama de *Willow* se hace tan jugosa para un análisis de este orden.

² Véase "1.5 A Brief History of Computer Animation / Chapter 1 Introduction" en *Computer Animation*, 27.

³ Conocida en España como *El valiente Willow*.

⁴ *Shadow Moon* (1995), *Shadow Dawn* (1996), *Shadow Star* (2000).

⁵ La transtextualidad (architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad) de *Willow* puede resumirse en un pastiche o incluso una "parodia seria", en los términos del *Palimpsestos*, de Gerard Genette (1989; 37).

El artículo se divide en una primera parte en que relato los hechos estilizados del guion y enfatizo aquellos fundamentales a la luz de los cuatro enfoques mencionados; en la segunda parte presento una serie de figuras conjeturadas que desarrollan los cuatro enfoques; finalmente, en la tercera parte, y a modo de conclusión, desarrollo tres estructuras de sentir (Raymond Williams) para *Willow*.

1. El guion

La trama tiene lugar en un espacio y tiempo indeterminados que hacen pensar en: la baja edad media todavía pagana del ciclo artúrico; una edad media de un universo paralelo; una edad media contrafactual, que se perpetuó y que, con ello, abolió el concepto de historia —que, en cierta medida, es *v.gr.* el caso de *Peleas y Melisande*, de Maurice Maeterlinck—, concepto, en buena parte, un prejuicio postmedieval nuestro. No podemos saberlo pues la película no entrega ninguna información: ninguno de los topónimos existe ni ha existido nunca en la historia europea y no se hacen alusiones a fechas o calendarizaciones. Lo que sí hallamos son objetos típicos de la Alta Edad Media: armaduras, carretas, espadas, sayos, tinajas de vino, copas, instrumentos musicales arcaicos, arietes. La arquitectura es la de los viejos castillos europeos del postimperio romano como los que proliferan en Gales. En la película no hay ningún palacio, pero sí el interior de la nave central del castillo de la reina Bavmorda, cuya arquitectura no es propiamente medieval, sino que parece un escenario intergaláctico. Por otra parte, los espacios naturales (bosques, riachuelos, caídas de agua, pastizales, lagunas, islotes) menos entregan información de temporalidad histórica. La única referencia concreta es la mención, muy al pasar, de “un cruzado”. Es decir, la historia “oficial” parece desarrollarse tangencialmente a la trama de *Willow*. Otro detalle, que es solo visual, es el traje de la reina Bavmorda, el cual a ratos recuerda al de una abadesa y los trajes de sus monjes, al de los druidas.

Al principio, una voz en *off* nos informa que se vive “una época de terror”⁶, y que el mundo yace bajo el poder de la poderosa Reina Bavmorda. Informa además que los “profetas” han augurado en nacimiento de una niña —señalada con una marca de nacimiento— que acarreará la caída de esta reina. Para evitarlo, la reina ha secuestrado a todas las mujeres⁷ encinta, haciendo a sus esbirros revisar una a una las recién nacidas para hallar a la niña que “lleva la marca” y así sacrificarla en un ritual. Se alude así a dos episodios bíblicos, el de Moisés (en Éxodo 1), y el de la matanza de los

⁶ *Willow* (1988). En adelante, todos los diálogos son anotados entre comillas, sin más. Se sigue el diálogo efectivo de la cinta en el cual hubo muchas improvisaciones de los actores y actrices.

⁷ Aquí, como en el resto de este artículo, entiendo por mujer “una identidad constituida por una repetición estilizada de actos” (Judith Butler), de suerte tal que se trata de una abreviatura, que, como veremos, la película desglosa (Butler, 1998: 297).

inocentes por el Rey Herodes (Mateo 2: 16-18 y el apócrifo *Evangelio armenio de la infancia*).

La niña nace, la marca figura en su brazo, la reina es alertada por Sorsha, su hija. La madre se las arregla para que la partera huya del castillo con la recién nacida, en otro claro guiño a Éxodo (la desobediencia civil de las parteras, Sifrá y Puá, a las órdenes infanticidas del faraón de Egipto, en Éxodo 1: 15-20; pero, en este caso, las víctimas son las niñas, no los bebés varones).

La reina Bavmorda envía a su general en jefe Kael y a su hija Sorsha en busca del bebé. Los perros cazadores de la reina —una especie de hienapuercoespín de color pardo— hallan a la partera junto al río, se lanzan sobre ella y la destrozan. Pero antes, la partera recuesta a la niña sobre una improvisada balsa hecha de ramas secas y la deja correr río abajo (también como en la Torá⁸).

Atascada la balsa en un dique río abajo, la niña es descubierta por dos hermanos, unos niños enanos, de la etnia de los Nelwyns, que pertenecen a la aldea de enanos que viven en la rivera de ese río. Ellos y su madre rescatan a la niña, pero el jefe de familia, Willow Ufgood, los reprende: “es un bebé daikini”, explica, es decir, perteneciente a “los gigantes que viven más allá de las montañas” (los seres humanos, prepotentes, imperialistas y bárbaros, según los enanos).

Willow es un enano poco convencional. Un sensible aprendiz de brujo, que a diferencia de los demás enanos de la aldea es muy hábil cultivando la tierra. El ramplón y abusivo prefecto local y estanquero de las semillas —el pseudocapitalista de la trama, Burglekutt— acusa a Willow de haberle robado semillas, y que debe pagárselas (“porque yo soy el único vendedor de semillas”). Willow afirma primero que ocupó “magia” y, después, “que las recolectó en el otoño pasado”. El vendedor de semillas ríe, porque no cree tanto en la magia, ni menos en los poderes de este enano poco convencional, al que grita “¡tú no eres hechicero, eres un payaso!”.

Puesto que Willow busca ingresar como aprendiz de High Aldwin (el viejo mago de la aldea), concurre a la feria anual en compañía de sus dos hijos. En la feria, los enanos se divierten bailando, tocando viejos instrumentos, bebiendo y comerciando (en clara referencias a las actividades de los Hobbits de Tolkien). Aparece el viejo mago que hace una pregunta, una especie de acertijo: “¿cuál es el dedo que controla el mundo?”, mientras exhibe su mano a los aspirantes a aprendiz. Cada uno de ellos señala uno de los dedos de la mano del mago. Pero ninguno acierta y el mago anuncia que no recibirá aprendices ese año. Fracasado, Willow continúa en la feria haciendo trucos como el de hacer desaparecer a lechones. Sus trucos fracasan: todos se ríen de él, especialmente el prefecto.

⁸ Si bien no es enteramente correcto que Moisés navegó el río, como piensa la cultura popular (véase Éxodo 2: 1-10). La leyenda del niño arrastrado por las aguas la recrea el poema de Victor Hugo, *Moisés sobre el Nilo*, en el que el niño si flota en un caudaloso Nilo (Hugo, 1840).

Los aldeanos entran en pánico con la irrupción de los perros de la reina, que destruyen todo a su paso y se lanzan preferentemente sobre los bebés. Cuando se retiran de la aldea, los enanos conjeturan que los perros buscaban un bebé. Willow, por su parte, barrunta que el bebé que buscaban era aquella niña hallada en el río y vuelve rápidamente a casa, en donde está su esposa, para quitarle de los brazos a la niña y llevarla al consejo de la aldea. En el consejo, se culpa a Willow de haber introducido en la paz de la aldea este “mal augurio”, y se lo conmina a llevar a la niña hasta “la tierra de los daikinis” y entregársela al primer gigante con que se tope. El mago de la aldea propone un grupo de acompañantes para Willow, entre los cuales figura el vendedor de semillas, el mejor guerrero del pueblo y el mejor amigo de Willow (Meegosh, el equivalente a Sam, en *El señor de los anillos*). Los enanos atraviesan las quebradas y montañas con el bebé. Llegan a un páramo, un “cruce de caminos” (como desprovisto de tiempo, semejante al del cuento *Dragon*, de Ray Bradbury). Sobre el páramo cuelgan jaulas al interior de las cuales se exhiben esqueletos. Dentro de una de ellas hay un prisionero vivo, que agoniza de sed. Es un humano y el vendedor de semillas propone entregarle a él a la bebé para volverse de una vez a casa. Como Willow desconfía de prisionero, rehúsa entregarle la niña. Sus acompañantes deciden dejarlo solo, regresan a la aldea, excepto Meegosh. El hombre prisionero dice ser Madmartigan “el mejor espadachín que jamás haya existido”, y le propone a Willow que lo libere para “hacerse cargo de la niña”. Finalmente, Willow abre la jaula y se la entrega.

Cuando va regresando en compañía de su amigo a la aldea, ve pasar a un aguilucho con la niña entre sus garras y a un micro duende, de la raza de los brownies, montado sobre el pájaro. Un ejército de brownies ataca a Willow y Meegosh, ambos caen en una trampa, quedan inconscientes y se despiertan de noche, atados (como en la escena de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift⁹).

Un espíritu del bosque, un hada incorpórea, que es la reina de los brownies, Cherlindrea (especie de Urdómiel, de Tolkien), se aparece y ordena a sus brownies liberar a Willow y Meegosh. Ella explica que esa niña es la que los profetas han predicho que destruirá a Bavmorda, que esa niña ha elegido a Willow para que la cuide y la lleve al reino de Tiraslin (algo así como el país de los elfos, en *El señor de los anillos*), donde unos reyes bondadosos la cuidarán. Para el viaje, el hada le entrega a Willow una poderosa vara mágica (como un anillo, una flauta, una espada, en otros relatos). Esa vara pertenece a los duendes, a las fuerzas más profundas de la naturaleza, y debe ser ocupada por la hechicera Fin Raziel, que es una bruja buena, que ha sido confinada a una isla desierta por la poderosa reina Bavmorda. Willow debe

⁹ Se alude a la famosa escena en que Gulliver despierta tras haber sido atado por los liliputienses, también famosa en el cine animado. Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, parte 1.

llegar a esa isla, entregar la vara a Fin Raziel y seguir al castillo de los reyes buenos para entregarles a Elora Danan, que es el nombre de la niña.

Willow acepta el encargo, pero le pide a su amigo que regrese a la aldea. Sigue solo, pero acompañado por Franjean y Rool, dos brownies que lo guían caóticamente, los bufones de la trama.

Para cambiar los pañales de Elora, Willow entra en una especie de prostíbulo-taberna-casa habitación (espacio sórdido similar a otros de *Stars Wars* y de *Blade Runner*), en el cual los humanos se emborrachan y se golpean. Dentro de la taberna Willow ingresa en una habitación en la que una mujer y Madmartigan se divierten. Como el cónyuge de la mujer también entra, ella disfraza a su amante de mujer y lo presenta a su esposo como “su prima Hilda”. Por supuesto, el borracho se arroja sobre Hilda para manosearla. Mientras tanto, la taberna es redada por las tropas de la reina. Su hija Sorsha va revisando al interior del prostíbulo el brazo de todos los bebés, para asegurarse de que no lleven la marca. A fin de evitar el acoso, el travestido Madmartigan le quita a Willow a Elora de los brazos, diciendo que “los enanos no sirven de niñera”. Sorsha entra en la habitación, busca escudriñar el brazo de Elora, pero Willow se lo impide. Sorsha descubre que Madmartigan es un travesti, no una mujer. Él, Willow y los brownies se dejan caer, desde el segundo piso, sobre una carreta y huyen a bordo llevándose a Elora. Comienza una persecución de la que salen sanos y salvos. Madmartigan quiere seguir su viaje, pero los brownies indican que en esa misma dirección se halla la isla desierta a la que deben acceder. Por esto, el grupo continúa unido el viaje. Junto al lago, Madmartigan se despide, y dice a Willow que se lleve “a esas lagartijas [los brownies] para ahogarlas”.

Al entrar en la isla desierta Willow no halla más que escombros, osamentas y a una rata, una rata que habla y que dice ser la gran hechicera Fin Raziel, pero transformada por la malvada reina (alusión a la metamorfosis de Gandalf en *El señor de los anillos*). Willow la traslada y le presenta a Elora. La rata clama de felicidad: por fin se ha cumplido una parte de la profecía (como en el caso del viejo santo Simeón, en Lucas 2: 22-32).

La rata pide a Willow que con magia le devuelva su forma original. Willow explica que él no es hechicero, que solamente sabe “algunos trucos”. “No puedes saber trucos, debes saber magia real”, lo alecciona la rata —hasta las ratas lo maltratan— y lo obliga a improvisar un hechizo que ella le enseña. Con ese hechizo y la vara Willow no logrará más que transformarla en un cuervo, un cuervo que habla y da instrucciones (como el que salva la vida de San Benito, según la leyenda medieval, o el parlante del poema de Edgar Allan Poe, *El cuervo*).

Pero antes, los esbirros de Bavmorda atrapan a Madmartigan que les indica el lugar donde se hallan Willow y la niña. Los aprehenden y los arrastran hasta un campamento militar en la cima de un nevado.

Enjaulado otra vez, Madmartigan dice a Willow que lo ayude a escapar “en lugar de conversar con esa maldita rata”. Pero la rata replica, que en su

forma humana es “una mujer joven y hermosa” y que cuando la recupere “acabará con en ese ejército”.

Uno de los brownies golpea a Madmartigan con el “polvo de corazones rotos”, un polvo perteneciente a los duendes del bosque que funciona como un elixir de amor de las novelas de caballería. Hechizado, Madmartigan acompaña a Willow hasta la tienda donde duermen Sorsha y Elora. Entra en la tienda, pero al verla dormir comienza un ridículo monólogo similar al de Romeo junto al balcón, en el cual le confiesa su amor. Ella en realidad simula dormir, mientras escucha entre ofendida y complacida el cursi monólogo, lo amenaza con su espada, advirtiéndole: “si te acercas ahora sí que te convertirás en mujer”, pero él la abraza y ella se deja. Con la espada, él destruye la tienda, Willow huye con Elora deslizándose montaña abajo a bordo de un escudo. Los brownies, que no entienden por qué tanto alboroto, se preguntan si acaso el descalabro se explique “por algo que dijimos”.

Willow y Madmartigan llegan hasta una aldea ubicada al pie de la montaña. Se esconden, mientras Fin Raziel, ahora como cuervo parlante, informa desde lo alto la posición de las tropas enemigas.

En la aldea entra Sorsha, pero Madmartigan la secuestra, obliga a las tropas que la acompañan arrojar las armas al suelo, y consigue caballos para él y Willow. Ambos escapan al galope, llevando Willow a Elora y Madmartigan a Sorsha, apercebida con un cuchillo al cuello.

Sorsha logra fugarse, pero Willow y Madmartigan continúan cabalgando hasta que ven aparecer el espléndido castillo de Tiraslin, donde los reyes bondadosos deben darles protección y adoptar a Elora. Pero el castillo está embrujado. En su interior todos están transformados en estatuas de hielo o sal (como en Génesis 19:26) y hay excrementos de trolls por todas partes. El cuervo informa: “Esto es obra de Bavmorda”.

La profecía hasta aquí se ha cumplido, pero a partir de ahora ha fallado. Asustado, Willow, sirviéndose de la vara, transforma a un troll en un inmenso monstruo de dos cabezas al que Madmartigan, a duras penas, vence.

Los soldados de Bavmorda capturan a la niña, pero ahora se suman a Willow aldeanos, remanentes del ejército de Galladorn —reino también vencido— y otros personajes dispuestos a rebelarse contra el poder, que tienen sus esperanzas puestas en la niña como también en el advenimiento de una nueva época, con todos los aspectos de un movimiento milenarista medieval, distinto de una herejía (Federici, sa: 51).

Los conjurados asedian el tenebroso castillo de Bavmorda, quien los transforma en cerdos. Willow logra que Raziel recupere su forma humana. Ha pasado tanto tiempo en la forma de rata que, como humana, ya es una anciana.

Mediante una treta que Willow ingenia ocupando un mecanismo de control de plagas aprendido en su aldea, el grupo, roto el hechizo gracias a Fin Raziel, penetra en el castillo y se bate con los soldados de la reina. Raziel y Willow, guiados por Sorsha, se abren camino hasta la torre más alta, en la que Bavmorda ha invocado las fuerzas naturales que desatan la tormenta.

Mientras desarrolla el ritual “que confinará el espíritu [de Elora] al olvido”, los tres abren las puertas y lo interrumpen. Raziél se adelanta y declara solemnemente: “Cherlindrea me ha dado su vara, Elora será la reina”. Se desarrolla entonces un duelo entre ambas brujas (al estilo del de Gandalf y Saruman en la Torre de Orthanc de *El señor de los anillos*) en el que Raziél acaba vencida. Willow intenta huir llevándose a la niña, pero Bavmorda, con un solo gesto, bloquea todas las puertas de castillo. Recién entonces la reina se entera de la existencia del enano y le pregunta quién es. “Soy Willow Ufgood, un gran hechicero, mejor que Raziél, mejor que usted, soy el mejor de todos”, y le arroja una de las bellotas mágicas suministradas por High Aldwin, que toca el brazo de la reina, convirtiéndolo en piedra. Con un solo ademán, Bavmorda se deshace de la piedra, reduciéndola al polvo: “¿hasta ahí llegan tus poderes, enano?”, se burla y le ordena que deposite a la niña en el altar para concluir el interrumpido ritual. “No, bruja estúpida”, grita Willow, agregando que con su magia la enviará a un lugar “donde el mal no exista”. “No existe un lugar como ese”, replica la reina. Willow recita unas palabras de magia y hace desaparecer a la niña; la reina transporta la vara a su mano, la alza contra Willow, pero un rayo que cae sobre la vara destruye a Bavmorda, descomponiéndola en humo rojo. Raziél despierta, “¿dónde está la niña?”, pregunta. Willow explica que la hizo desaparecer con “un truco para cerdos”. “¡Bien hecho”, admite Raziél.

En la penúltima escena, frente al castillo de Tiraslin, los nuevos reyes Sorsha y Madmartigan, convertidos en padres de Elora, despiden a Willow. Raziél le obsequia un libro de magia. En la última escena, Willow entra en su aldea. Su esposa y sus hijos lo abrazan.

2. Conjeturas

2.1 Willow y Madmartigan

Willow invierte los paradigmas del héroe: al poner a un enano, una especie de Calibán (*The Tempest*, de Shakespeare), un tipo fisiónómico que en el canon clásico servía como bufón, como engendro o como mero extra¹⁰, en el rol del héroe aplomado, serio; mientras que hace del espadachín, el atlético y esbelto protagonista de la épica clásica o caballeresca, e incluso la coral tragedia, un fantoche, un a medias bufón a medias doble agente y mercenario, redimido, en buena parte, por la dignidad del “indigno” enano, como si la “bondad” (que no la hay) de Triboulet convirtiera al rey Francisco de Valois (en *El rey se divierte*, de Victor Hugo). Si hubiera que ser más concretos, esta relación invierte la de Sigfrido y Mime, el héroe y el enano, en el acto primero del *Sigfrido*, de Wagner. Tal como en *Sigfrido*, el enano necesita del héroe¹¹ (“eres un gran espadachín y eres diez veces más grande que yo,

¹⁰ Que fue el caso de los roles desempeñados en otras películas por Warwick Davis, el actor enano que encarna a Willow.

¹¹ Véase Richard Wagner, *Sigfrido*, acto I.

idiota”, grita Willow), pero en *Willow* el verdadero héroe no es el espadachín, sino el enano. El espadachín es un mercenario anárquico, que se decide en parte gracias a la retórica que desempeña el enano.

Ahora bien, la retórica del enano es la de un hobbit burgués de mullidos aposentos. Por ejemplo, el travestismo, la desviación del caballero Madmartigan contrastan con la medianía convencional del enano en la escena en que el primero da de comer a Elora “una raíz negra”: “Soy padre de dos hijos y jamás debe dársele raíz negra a un bebé”, lo espeta. Madmartigan explica que “le gusta” y que gracias a la raíz “le crecerá [a Elora] pelo en el pecho”. “La futura emperatriz de Tiraslin —reacciona Willow— lo menos que necesitará será un pecho peludo”.

2.2 Willow y Fin Raziel

En este caso se observa otra relación desviada. Desde que sufría convertida en una rata, abandonada en una isla desierta repleta de osamentas —lo que sin duda alude al hábitat de las brujas en cementerios, como en el cuento de Lovecraft *The House of the Witch*—, Fin Raziel, enterada de que Willow es un granjero y mero aprendiz de mago, lo desprecia una y otra vez. No entiende por qué el hada de los bosques Cherlindrea le ha enviado “a un granjero” para devolverla a su “forma humana”. Los prejuicios iniciales de Fin Raziel se ven refrendados, porque Willow falla dos veces en los intentos de reformarla (la convierte sucesivamente en cuervo y en cabra, que, junto a la rata, son todos animales oscuros en el bestiario judaico); y en el intento final, la hace pasar por la forma de tigre y de avestruz. Pero toda la magia “blanca” de Fin Raziel parece incapaz de contrarrestar la magia “oscura” de Bavmorda. En la lucha final entre ambas archi rivales —que, además, nos retrotrae a escenas clásicas de enfrentamientos femeninos como el de Isabel y María en *María Estuardo*, de Schiller¹²— los poderes de Fin Raziel no son suficientes para derrotar los de Bavmorda. En el ámbito de la magia, *Willow* parece deslizar la tesis según la cual el mal, al final, triunfa.

Inmediatamente después de la destrucción de Bavmorda, Fin Raziel recupera el juicio, pregunta por Elora, Willow le explica que la ha hecho desaparecer “con el truco”: “Bien hecho”, exclama ella, la enemiga de los trucos, que cuando era una rata había exigido: “¿Trucos? ¿Trucos? Debes aprender magia real, no trucos”. Veremos, hacia el final, que es este el punto central de la cinta.

2.3 Willow y Bavmorda

La bruja es un tópico social. Fue Jules Michelet, con su ensayo *La Sorcière*, quien comenzó una historiografía seria sobre el personaje social de la bruja, que alcanza una revisión magistral en *Calibán y la bruja*, de Silvia Federici. Ya Michelet observó que su “caza” tuvo que ver con la disputa que el

¹² Véase Friedrich von Schiller, *María Estuardo*, acto III, escena 4, en el parque de Fotheringhay.

gremio médico hacía con la Iglesia por la utilización de los cadáveres para fines de investigación (lo cual también habrían perseguido las curanderas) (Michelet, 1886: 122). El tópico de la bruja, más que propiamente medieval, aparece tras la persecución de herejes en la segunda parte de la Edad Media (Federici, sa). En el caso de *Willow*, el tópico es el de la bruja que participa de "sacrificios de niños" (Federici, *Op. Cit.*: 67), que vemos identificado ya en Michelet con las supuestas brujas que desentierran cadáveres infantiles, pero no es solamente ese el motivo por el cual Bavmorda, más que una bruja, es una reina, y una reina muy poderosa. Brujas hay también otras y son buenas, o sea, participan favorables a las protagonistas y no gozan de tanto poder.

Ahora bien, en su esplendor, la reina Bavmorda no sabe nada sobre Willow. Nunca lo ha visto, nunca ha recibido información acerca de su existencia. Ni siquiera, durante el enfrentamiento con Fin Raziél, repara en que el enano acompaña a su enemiga. Recién conoce al enano en la escena final, cuando derrotada Fin Raziél, él, en una acción desesperada, intenta huir con Elora. La débil "magia del bosque", con la que Willow intenta convertir a Bavmorda en piedra, falla, al punto que lo coloca en el ridículo ("¿Hasta ahí llegan tus poderes, enano?"). Bavmorda también desprecia a este "enano" y le ordena que ponga "a la niña en el altar", como si se tratara de un sirviente.

Entonces es cuando Willow recurre al más pedestre de todos sus trucos: "el para hacer desaparecer cerdos", con el que despertaba la hilaridad de la aldea. Con este truco oculta a Elora, sin dejar antes anunciar que enviará a la niña "a un lugar donde el mal no exist[e]". Bavmorda replica que no existe tal lugar.

El enfrentamiento que tiene lugar en este momento es el de los territorios posibles y el de sus soberanías, el de la utopía y la distopía. Bavmorda no cree en la existencia de un lugar donde no exista el mal. Ella se halla segura en su poder porque ese poder alcanza todo lugar imaginable. Willow, en cambio, confía en que aquel lugar pueda existir, pero, en realidad, no envía a la niña a dicho lugar, sino que simplemente la oculta ahí mismo, a pasos del núcleo del mal. Es aquí cuando el más pedestre de los trucos, presentado con la retórica decisiva —con el "discurso" apropiado—, resulta más poderoso que la magia negra más sofisticada.

2.4 Bavmorda y Elora

¿Se cumple realmente la profecía? ¿Qué hace la niña para destruir a Bavmorda, según habían predicho "los profetas"? La niña no hace absolutamente nada. Ella se deja arrastrar por sus protectores. ¿En qué consiste, entonces, su capacidad de resistencia a la dominación de la reina? No lo sabemos. Es posible, sin embargo, hacer algunas conjeturas.

Tal vez la profecía era autocumplida. ¿Qué significa esto? Al organizar con su fuerza simbólica a todos los personajes de la película, buenos, malos y neutrales, en torno a la niña, la profecía, es decir, el mero cuento, cumple la función de conducirlos a todos a un gran enfrentamiento, enfrentamiento que, tal vez, sin ese cuento no se hubiera producido. El caso es que este truco del

cuento no puede ser conocido por nadie, ni siquiera por los personajes más poderosos. Elora es un mero significante y el cuento de Elora hace sentido porque significa la restauración de una tradición de reyes bondadosos. “La tradición —explica Williams— no es el pasado, sino la interpretación del pasado, una selección y valoración”, es más, agrega: “El presente es un factor en la selección y la valoración” (Williams, 2014: 36), ese presente es la necesidad imperiosa de resistir al nuevo poder que supone Bavmorda. Con todo, ¿no es la magia la que destruye finalmente a Bavmorda, una magia que viene del cielo en la forma de un rayo destructor, el rayo de Zeus, ese que roza a Michael Kohlhaas cuando recién comienza su cacería? No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que esa tormenta que finalmente destruye a Bavmorda había sido generada por ella misma, había sido invocada. Al parecer, el ritual consistía en atraer los rayos al altar de la torre más alta para que la propia naturaleza destruyera a la niña, sin nunca herirla de muerte; es más, en varias ocasiones Bavmorda insiste en que le “traigan a la niña con vida”. En esto parece consistir el procedimiento ritualístico. De ahí que la lluvia caiga permanentemente sobre el rostro de la niña durante el ritual, mientras se ilumina con los rayos que acosan caóticamente el altar, sin nunca tocar a Elora. Es precisamente esa tormenta —y no otra— la que destruye a Bavmorda y no la magia. La función del truco, en cambio, colabora con la naturaleza. Bavmorda cree que en verdad Willow ha hecho desaparecer a Elora, y es por eso que recurre a la vara que ha quedado inutilizada tras la caída de Fin Raziél. Esta vara, con la que la ya debilitada Bavmorda planea deshacerse de Willow, es la que actúa como una suerte de pararrayos decisivo. El lector —porque esto es una lectura— se pregunta si toda la “profecía” no habrá consistido sino en lo siguiente: poner la vara de los duendes a disposición, no tanto de Fin Raziél, como sí de la misma Bavmorda, para que la propia naturaleza pudiera hacer su trabajo. Sin embargo, ¿existe tal naturaleza? Como veremos, es dudoso.

2.5 Los reyes de Tiraslin

Los supuestos reyes de Tiraslin, que según la información del hada del bosque Cherlindrea, habrían de adoptar a Elora y hacerla princesa, no existen. En la trama constituyen una mera esperanza, esperanza cierta que se cae al hallarse su palacio embrujado, pero que cumple la función de movilizar la acción de Willow, Madmartigan y Raziél. En este momento, en que ha fallado una pieza fundamental del plan, y que, por lo tanto, toda la profecía parece quedar anulada, Willow y Madmartigan siguen combatiendo, ahora sin más esperanzas que salvar a la niña y tal vez perderse ellos mismos en la gesta.

Sin embargo, los reyes de Tiraslin sí existen. Ellos son Sorsha y Madmartigan, la renegada hija de la reina y el anarquista y bufonesco espadachín, que, tras la caída de Bavmorda, ocupan el trono.

¿Cómo es posible que sea la heredera de Bavmorda la nueva reina? Este es uno de los elementos más extraños de la trama. ¿Acaso la dinastía

sinistra sigue en pie? Ella gobernará y será la madre adoptiva de Elora. Como se verá a continuación, el reino de las amazonas continúa, pero ha extirpado de él a una de ellas.

2.6 Madmartigan y Sorsha

Es una relación agresiva desde el primer momento. El amor-odio que se profesan recuerda a la *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, pero en este caso Aquiles no intenta complacer a Penthesilea, y Penthesilea, por su parte, no lo mata ni se lo come a mordiscos (porque “besos y mordiscos se parecen” (von Kleist, 1999: 123)). La escena de la tienda de campaña, hasta la cual Madmartigan logra escabullirse, recuerda la tienda del campamento asirio en el *Libro de Judith*, mas, en este último caso, es la mujer la que se cuelga al interior del dormitorio itinerante (Judith 13:2-10).

Las miradas entre él y ella están siempre acompañadas de palabras violentas y soeces: en la que Madmartigan está travestido, y ella vestida de guerrero, él susurra entre los velos: “Qué hermosa eres”, ella le dice: “Y tú eres muy fuerte”, le arranca el velo, y grita: “¡No eres mujer!”. Luego, durante el viaje a la cumbre, él va maniatado y arrastrado por una carreta, mientras ella monta un caballo. Ella le pregunta, observándolo desde la altura: “¿Y tú, qué miras?”; “Tu pierna —responde él— quiero romperla”. “Y tú falda, ¿ya no las tienes?”; y él: “Lo importante aún lo tengo”; ella: “no por mucho tiempo”. Tras secuestrarla, él la lleva adherida a su cuerpo, y le dice: “Si no quitas tu cabellera de mi cara te rapo”; ella se burla: “¿No es cierto lo que me decías anoche?”; “¿qué te dije?”; “que soy tu sol, tu luna y tu cielo estrellado”; “¿eso dije?”, pregunta, mientras ella lo golpea y escapa. Él intenta detenerla, la prende por la cintura, ella le da de patadas, pero cuando llegan sus soldados a rescatarla, como la mujer de Lot, Sorsha vuelve la cara hacia Madmartigan antes de sumarse a sus tropas.

Cuando Madmartigan se encuentra vencido, en el suelo, con el filo de la espada de Sorsha sobre sí, recién entonces Sorsha lo prende del cuello, lo levanta, lo pone a la altura de su rostro y lo besa. Sorsha es aquí una Penthesilea que vence a Aquiles, según su código que la obliga a derrotar en batalla a sus amantes; la diferencia, empero, es que la Penthesilea de Kleist, devora a Aquiles (von Kleist, ídem), en cambio, Sorsha se une a él.

2.7 Willow y High Aldwin

El carácter serio de la “magia real” es recurrentemente puesto en duda. El mago de la aldea, pese a la marca de estatus de que goza, tiene mucho de farsante: al presentarle Willow a la niña, “consulta a los huesos” para averiguar qué hacer: “los huesos no me dicen nada”, admite. Luego, cuando la aldea despide a la expedición que habrá de llevar a la niña hasta la tierra de los humanos, el mago genera una paloma: “sigan a la paloma”, ordena, pero alguien responde: “la paloma volvió a la aldea”. “Ignoren a la paloma”, acaba el mago.

Pero es también el mago High Aldwin quien en su pachorra entrega a Willow las primeras armas, no tanto de mago, como sí de ilusionista. Lo veremos más adelante.

2.8 Sorsha y Bavmorda

Se trata de una relación entre madre e hija en que la hija se revela contra la madre —Electra/Clitemnestra, por ejemplo, en el ciclo de *La Orestíada* de Esquilo, y las dos *Electra*, de Sófocles y Eurípides, o el de Pamina con la Reina de la Noche (*Die Zauberflöte*)—. No sabemos cómo es que Sorsha existe. ¿Bavmorda ha eliminado al padre?¹³ Es posible que se trate de una “partenogénesis”, una forma de reproducción autónoma de que eran acusadas las brujas, y que Jules Michelet menciona en su clásico texto, atribuyéndolo a la forma propia de reproducirse de ciertas especies como crustáceos, algunas algas e insectos.

La maternidad de Sorsha comienza cuando ella misma, escudriñando a cada una de las recién nacidas, descubre la marca en el brazo de la niña que, finalmente, se convertirá en su hija adoptiva, como heredera suya y reina (im)prevista de Tiraslin. Su maternidad la descubrirá gracias a “una mujer que no es mujer”, con la cual lucha y de la cual se enamora, convirtiéndola en su consorte y padre de la niña.

Pero hay además un aspecto notable: los poderes de Bavmorda no alcanzan a Sorsha, porque ella también es una bruja. Cuando Sorsha se ha ya pasado a las filas de Madmartigan, a las puertas del castillo, él tendrá su primer y único intercambio con Bavmorda, diciéndole que es “un guerrero”. Ella replicará: “Tú no eres un guerrero, eres un cerdo. ¡todos son unos cerdos!”, con lo que todas las fuerzas rivales quedaran transformadas en una piara, a excepción de Sorsha, que figura en medio de los rebeldes e increpa a su madre.

Es más, Sorsha parece ser la “hija del faraón”, que en el Éxodo es la única capaz de proteger al niño Moisés, de los afanes dominantes de su padre. El faraón no es capaz de oponerse al “capricho” de su hija con el bebé que ha sido rescatado del río.

2.9 El proyecto Bavmorda

El proyecto de Bavmorda está en curso y es el de la dominación total del mundo conocido: sus afanes son imperiales. Sabemos de sus campañas militares y triunfos invictos. Han caído el reino de Galladorn y el de Tiraslin, el primero un reino soldadesco, el segundo, uno de ensueño.

En su proyecto de dominación, la reina dice que “esa niña nunca tendrá poder sobre mí”. Y es que es ella quien debe tener todo el poder, sin otro rival. En términos de Foucault (1986) —que no fue muy experto en el tema de las

¹³ En ningún momento Sorsha alude ni vindica a su padre, como la rebelde Electra, “su deseo de ser en el origen” (Cixous, 1995: 16).

bruja¹⁴—, Bavmorda, tal como el *Edipo rey* de Sófocles, lo que hace es ir construyendo poco a poco su propia ruina mediante la fortificación de su propio poder. Nos explica Foucault que a Edipo no lo destruye la trágica curiosidad sobre su procedencia biológica —que es lo que muchos han aventurado— sino su búsqueda del poder que, en su caso, equivale al saber (Foucault, 1986: segunda conferencia), es decir, al control de lo que ha pasado y ha de pasar a fin de intervenir la peste (pues el adivino Tiresias ha dicho que la peste es efecto de un asesino impune, sin aclarar que dicho asesino es el propio Edipo)¹⁵. Así, cada uno de los actos de poder de Bavmorda, mediante los cuales busca deshacerse de la niña, la aproximan a su propia destrucción *que porta la niña*. Si la reina no hubiese encarcelado a todas las mujeres encinta, ¿no hubiese nacido y vivido la niña entre aldeanos?; si no la hubiese perseguido en la aldea de enanos, ¿no hubiese crecido como una más de ellos?; si no la hubiese capturado y expuesto a un ritual de aniquilación, ¿cómo la tormenta invocada por la misma reina pudiera haberla destruido? En realidad, lo extraño es que la niña no hace absolutamente nada para destronar a la reina. Es la reina, en cambio, la que, ansiosa, prepara el ritual desde antes de que la niña nazca (al inicio del filme, pide a uno de sus monjes que lo detenga mientras comprueba que la niña lleve la marca). En rigor, lo único que hay es una niña con una marca de nacimiento que “de alguna manera se las arregla para esquivar [a su ejército]”. De esta forma, el caso de Bavmorda se enmarca en el de los héroes y heroínas de la tragedia griega, pero como dice Raymond Williams, pasado por el filtro de la tragedia en la edad media, en la que el “individuo” puede restarse de la rueda de la fortuna si no se sube a ella (Williams, 2014: 40). En la griega, en cambio, la fatalidad viene para cazar a su presa. Así, si seguimos la teoría de Hegel —odiada por Goethe—, según la cual el inamovible Creonte, de *Antígona* de Sófocles, es también una fuerza heroica vencida por el destino, aparecen ciertas imágenes que hacen del proyecto de Bavmorda uno que va más allá de la naturaleza, es decir, un proyecto propiamente político. No es casual que, advertida por uno de sus “druidas” sobre “los signos” que revelan que “Sorsha la traicionará”, ella agrade al oráculo, tal como Creonte a Tiresias en *Antígona*¹⁶: “confío más en su lealtad que en la tuya”, le dice.

2.10 Estructura matriarcal hegemónica

Tras el proyecto de Bavmorda impera, sin embargo, una estructura matriarcal. *Willow* es pensada, rodada y estrenada, en parajes del Reino Unido (además de Nueva Zelanda y California), con sus dos actrices consagradas inglesas¹⁷, cuando Gran Bretaña no solamente está regida por una mujer, la

¹⁴ Porque, como explica Silvia Federici, ni siquiera las mencionó en su análisis (Federici, sa: 17, 30-31).

¹⁵ Sófocles, *Edipo rey*, versos 376-377.

¹⁶ Véase Sófocles, *Antígona*, versos 1025 y siguientes.

¹⁷ Patricia Hayes (1909-1998) y Jean Marsh (1934-), escritora y Oficial de la Orden del Imperio Británico, Fin Raziell y Bavmorda, respectivamente.

Reina Isabel II (1951-), sino que su primera magistratura es llevada por Margaret Thatcher (1979-1990) y otra mujer, Lady Diana de Gales (1981-1996) se transforma en la princesa y próxima reina-consorte, que pronto se divorcia. Esto hace pensar en un deseo, una “estructura del sentir” (Williams, 2000).

Una supuesta estructura matriarcal que no se tensiona ni pone en cuestión con el enfrentamiento de las fuerzas proclives y contrarias a Elora hay en *Willow*. En rigor, Bavmorda gobierna su reino de afanes imperiales, Cherlindrea rige los bosques; Fin Raziel es la hechicera llamada a enfrentarla; Sorsha es la heredera de Bavmorda y, a la vez, la heredera de Elora, como madre putativa suya. Sólo sabemos de un rey de Galladorn, que ha caído bajo Bavmorda, y cuyo remanente de su ejército anda disperso. Con la caída de Bavmorda el trono será ocupado por Sorsha y Elora como princesa sucesora. El elemento patriarcal es confinado a la subordinación. El general Kael, los soldados de Nocman, los druidas barbados siguen órdenes de Bavmorda; Airk, el general de los remanentes del ejército de Galladorn junto con el anárquico Madmartigan, e incluso Willow, siguen primero las órdenes de Fin Raziel (en forma de rata, cuervo o cabra) y luego las de Sorsha; los brownies, en tanto, reciben órdenes de Cherlindrea, el hada de los bosques, y cuando dejan de estar a sus órdenes, de Fin Raziel. No hay en *Willow* ningún personaje masculino que sea cabeza de grupo, solo mandos intermedios. La batalla final entre las dos brujas, la buena y la mala, es una apropiada metáfora de esta jerarquía del poder, como también la amenaza invisible de Cherlindrea sobre Bavmorda, y el reino restablecido de Tiraslin con Sorsha, Elora y Madmartigan como mero consorte.

3. A modo de conclusión

¿Cuál es la “estructura del sentir” que emerge de este cuadro de distintas figuras que se tensionan entre sí? El concepto responde a “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas” (Williams, 2000: 154). A modo de conclusión, presento tres alternativas no incompatibles, tres emergencias del espíritu en *Willow*:

1. *El matriarcado*: Federici sostiene que la caza de brujas fue un momento decisivo, equivalente a la derrota del matriarcado que explicó Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, significando la destrucción de “todo un mundo de prácticas femeninas, relaciones colectivas y sistemas de conocimiento que habían sido la base del poder de las mujeres en la Europa precapitalista” (Federici, sa: 157).

Pero, ¿puede afirmarse que el problema no son las mujeres, que el problema es el poder? En el momento en que la batalla entre Bavmorda y Fin Raziel se hace más violenta, arrojándose rayos, fuego, hielo, y toda suerte de hechizos que animan a las cosas inanimadas a

su alrededor, Fin Raziel deja de ser la dama blanca, el hada “cristiana” impoluta, víctima de la bruja malvada, y se comporta como una violenta bruja de escoba, que grita conjuros y ríe de forma siniestra, conforme a la imagen tradicional que resultó de la caza de brujas y que fue consagrada en el *Fausto* de Goethe¹⁸. En ese momento, en que Raziel parece haber triunfado, Bavmorda actúa como si estuviese muerta y, asaltándola por sorpresa, puede derrotarla.

Una hipótesis es que el caso de Bavmorda sea el del aleccionamiento de una mujer indomable, como en los ejemplos del teatro inglés isabelino (Federici, sa: 155) (una Thatcher finalmente caída en desgracia), pero Bavmorda es la líder de hombres especialmente agresores, ella misma agrede a las aldeanas y contra ella se moviliza un grupo de hechiceras. Pero, ¿por qué no pudo ser un brujo el rey contra el cual se movilizó la rebelión? Si bien el fuego que la reduce baja del cielo y no sube de la tierra, es un rayo y no una hoguera, ¿qué viejos resortes de la caza de brujas están implícitos en la elección y caracterización de los personajes, especialmente el de Bavmorda? (por ejemplo, ¿en su disolución, en humo rojo, por efecto de un rayo, como si fuese quemada en una hoguera?) Es más, ¿qué descrédito de las prácticas de la mujer hay en el descrédito de la magia a manos del más simple de los trucos? ¿Por qué el edulcorado Calibán es celebrado contra la mujer poderosa, contra la mujer en todas sus prerrogativas? ¿Se trata de una invectiva contra Thatcher, contra la mujer-poder que se ha “convertido” en un hombre para igualárseles? ¿Cómo funciona esta “doma de la furia” (otra traducción para *The Taming of the Shrew* (*La fierecilla domada*) de Shakespeare? A este respecto, el personaje viene a equilibrar esta ruina de la trama es Sorsha, que como la Pamina de *La flauta mágica*, se rebela contra esa lamia nocturna que es la Reina de la Noche, pero a diferencia de la dócil hija de Mozart, Sorsha es también una hechicera, de cabello rojo encendido, que vence a su presa y la atrapa para sí. Esta es una fiera no domada por el guion, que se convierte en la nueva reina y que no agrede a otras mujeres como ella. ¿Proclama el salto del feminismo de la *igualdad* al de la *diferencia*?

El tipo de solución en la que desenlaza *Willow* fue muy común en el fenómeno del cine popular, especialmente en los “antiguos melodramas”. Raymond Williams explica que “las resoluciones son individuales y excepcionales, e incluso los lobos a los que todos podemos abuchear tienen parientes, dentro del mismo sistema, que son los buenos perros guardianes” (Williams, 2018: 169).

¹⁸ Véase la escena “En la cocina de la bruja”. Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, versos 2500 y siguientes.

2. *El enano*: Se trata de la santa rebelión de los pequeños, y de los más pequeños entre los pequeños.

El actor Billy Barty, de 1,10 mts. (High Aldwin en *Willow*), que desde los años 30 desempeñó roles de menor importancia, fue el fundador de Little People of America, organización activista por los derechos de las minorías de “gente pequeña”. Esta misma comunidad celebró que en *Willow*, por primera vez, el papel principal lo ocupase un miembro de esa minoría postergada y que el problema de la discriminación que aquella sufría fuese visibilizado.

El del “enano” es, por así decirlo, un problema análogo a la de la negritud, que no puede ser disimulado¹⁹. Los brownies, por ejemplo, permanentemente insultan a los personajes que están, jerárquicamente, por debajo de su líder, el hada Cherlindrea, a pesar de que esos personajes los quintuplican en tamaño. El caso más paradigmático es el de *Willow*, al que le dicen: “Esa vara es para que la ocupe un gran mago, no un pobre enano como tú”.

A esto se agrega un problema complementario: *Willow* es un enano entre gigantes, pero, en su propia aldea, es un fracasado aprendiz de brujo, un Calibán, en el que Federici verá un símbolo del rebelde anticolonial, pero, principalmente, del proletariado mundial (Federici, sa: 21). *Willow* es un Calibán, aparentemente desprovisto de poder, enternecido por su amor conyugal, por la paternidad redentora. Pese a que, a primera vista, lo creemos un enemigo de la bruja, es el cómplice de tres brujas, y sí es un luchador contra la dominación de los daikini, es decir, los gigantes que tratan a su comunidad despectivamente de “pecks”. Los seres humanos (daikini) —que, en los términos de Said, han “orientalizado” a los enanos— no se imaginan que “un pobre enano”, “un granjero”, “un aprendiz de trucos” (que es el trato que le prodigan a *Willow*, buenos y malos pero humanos) pueda vencer al mayor de los poderes conocidos, contra el cual tantos soldados viriles han fracasado.

Es muy llamativo, por otra parte, que aquí el Calibán sea puesto a luchar contra la bruja Bavmorda, como, en términos de Federici, el proletariado antagonizado con la bruja, o sea, la mujer.

3. *La magia*: En principio hay que decir que, a diferencia de sus anfitriones (*El hobbit* y *El señor de los anillos*), *Willow*, una película de magia, pone en cuestión la magia.

El espectáculo de la magia tiene varias etapas sucesivas y a veces más o menos simultáneas. En su formato de vodevil y televisivo, pueden establecerse al menos dos: una, vinculada a los videntes,

¹⁹ Cesaire cita la siguiente reflexión de Émile Faguet, que lo dice todo: “El bárbaro es, después de todo, de la misma raza que el romano y que el griego. Es un primo. El amarillo, el negro, no son de ninguna manera nuestros primos”. (Cesaire, 2006, 24).

hipnotistas, psíquicos, es decir, a la magia “real” sobrenatural, y otra, posterior, a los grandes efectos de ilusionismo, que no intenta presentarse como magia “real”, sino que admite siempre su ámbito farsesco, o sea, se trata de la diferencia progresiva entre, por ejemplo, Erik Hanussen, Uri Geller y David Copperfield. El mismo concepto de “efectos especiales” del cine industrial (ámbito en el que *Willow* innovó) supone “el efecto” y no “la magia real”, alude a la ciencia y no a la criptociencia esotérica. La idea que, poco a poco se va instalando, es que la magia no es más que ilusión y la ilusión, en definitiva, una forma de poder; no hay poder mágico, el truco es el poder y el poder es “el dedo”, “no mi dedo, tu dedo”, como explica al inicio el High Aldwin: un mago que, al revelar su truco, entrega un poder, el poder de saberse dueño del poder, y que, al hacerlo, al desligarse de este conocimiento monopólico suyo, se hace menos mago y más filósofo político. Hallamos en esta transformación una alusión al Próspero que se deshace de sus facultades de mago para conservar, o recuperar, las de mero gobernante en *The Tempest* de Shakespeare.

Bavmorda, en cambio, recurre a los “poderes del universo para enviar a la niña al más vil de los mundos”. Esos “poderes” son específicamente la electricidad de las tormentas, en una época en que no podía generarse artificialmente. Como recuerda Michelet, era precisamente la bruja el personaje asociado a la generación de campos eléctricos, por eso la bruja fue imaginada como “electricidad femenil” (Michelet, 1889: 10), un preámbulo del estereotipo de “mujer histórica”²⁰, Cherlindrea se aparece como una nebulosa eléctrica y desaparece como trueno. La electricidad, por natural que parezca, está, bajo tal óptica, motivada.

La artificialidad incluso de lo natural se traduce en que la lectura del “poder de la naturaleza” sea una lectura política, de subversión al poder. Ya dijimos que parece ser que la “naturaleza” es la que destruye el proyecto de Bavmorda. *Willow*, sin embargo, plantea posiblemente que aquella naturaleza no es tal, o, mejor dicho, su poder tiene un trasfondo de *poder*. Sabemos, desde que aparece el hada Chelindrea, que es en buena medida ella quien está a cargo de los entes “naturales”. Tal como en la propuesta de dalla Costa & James, que explicaron que la división del trabajo es antes una división sexual del trabajo (porque el capitalismo “mitificó” el papel productivo y reproductivo de la masa trabajadora en el ámbito doméstico), “la naturaleza” deja aquí de ser ese mítico fenómeno sin voluntad, y pasa a tenerla, deja de obedecer exclusivamente las leyes de la naturaleza para pasar a obedecer, también, voluntades deliberadas. Su aparición no es discursiva, sino que golpea en la forma del rayo, como el de Zeus. Lo que ocurre es que Bavmorda, como Creonte, no está suficientemente consciente de los

²⁰ Para eso puede verse, por ejemplo, Libbrecht (1995).

poderes en juego. No sabe que al invocar a “la naturaleza” para destruir a la niña, lo que hace es invitar a una bruja que no entra por una puerta—como su otra enemiga Fin Raziel— sino que por la ventana más alta de la más alta torre, la misma por la que han de pasar los rayos con cuyos “poderes debe llenarse el altar [del sacrificio]”; o bien, sabiéndolo, se cree capaz de controlarlos a su favor, como en el caso de una fuente eléctrica artificial.

Es decir, y, en síntesis, lo que emerge en *Willow* es una creciente inverosimilitud del poder de la magia acompañado de un ataque a la magia del poder.

Prisionera de la reiteración de la magia, Bavmorda se ha hecho incapaz de identificar el truco, "cuyo origen puede revelarse siempre o cuyo fin siempre puede ser entendido en la forma de presencia", explica Derrida (1972: 270). Bavmorda ha quedado prisionera de la magia que ya comienza su declive. Paradójicamente, sus últimas palabras, al ver que Elora ha desaparecido por obra de un insignificante enano, son: “Eso es imposible” (por segunda vez, ahora en tono que mezcla impotencia, desesperación e incredulidad), acaso porque más que en la magia, creía en su propio poder, como si la realidad no estuviese solventada en la fantasía. Ella, que, para tomar por sorpresa, y así derrotar, a su rival Fin Raziel, había actuado su propia muerte.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género”. *Debate Feminista* 18 (1998).
- Cesaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*; prólogo y traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Derrida, Jacques. “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas”. En *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, s.a.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Madrid: Abada. 2010.
- Hugo, Victor. “Moïse sur le Nile”. En *Odes et Ballades*. París: Furnet et C°, Libraires et Editeurs, 1840.

- Kleist, Heinrich von. *Pentesilea*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- Libbrecht, Katrien. *Hysterical psychosis: a historical survey*. Londres: Transaction Publishers, 1995.
- Materlinck, Maurice. "Pelear y Melisande". En *Teatro*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Michelet, Jules. *La bruja*. Barcelona: Luis Tasso Serra, Impresor-Editor, 1886.
- Hillis Miller, Joseph. "El crítico como anfitrión". En *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco / Libros, 1990.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House – Mondadori, 2002.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. London: Penguin Books, 1996.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Santiago: Universitaria, 2010.
- Sófocles. "Antígona". En *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2006.
- Sófocles. "Edipo Rey". En *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2006.
- Williams, Raymond. "Cine y socialismo". En *Política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2018.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.