

EL TRATAMIENTO NARRATIVO DE LA MAGIA EN *THE WITCHER*: HACIA UN TIPO DE MONTAJE INSPIRADO EN LA SINCRONICIDAD JUNGUIANA

THE NARRATIVE TREATMENT OF MAGIC IN *THE WITCHER*: TOWARDS A TYPE OF EDITING BASED ON JUNGUIAN SYNCHRONICITY

Raúl Álvarez Gómez

Universidad Rey Juan Carlos

raul.alvarez@urjc.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2680-8660>

Resumen

Este artículo propone un análisis narrativo de la representación de la magia en la serie de Netflix *The Witcher* (2019), basada en la saga literaria de Geralt de Rivia creada por el escritor Andrzej Sapkowski. Interesa de manera particular el tipo de montaje empleado en las escenas en las cuales uno, dos o los tres personajes principales de la serie (Geralt de Rivia, Yennefer y Ciri) convocan sus poderes mágicos. La hipótesis de partida sostiene que estos personajes manifiestan sus dones según unas pautas temporales que parecen coincidir con las de las tres categorías del concepto de sincronicidad según Jung. De tal manera que se darían los siguientes pares narrativo-temporales: Geralt de Rivia–sincronicidad inmediata, Yennefer–sincronicidad a distancia y Ciri–sincronicidad desfasada. Lo significativo de esta correspondencia radicaría en que el montaje de las escenas que muestran fenómenos mágicos trataría de recrear estas tres temporalidades, bien por separado, bien a la vez. Este tratamiento narrativo daría lugar a un tipo de montaje específico que distinguiría *The Witcher* de otras

series de fantasía contemporáneas como *Juego de Tronos* (2011-2019), *La Casa del Dragón* (2022) o *La Rueda del Tiempo* (2021).

Abstract

This article proposes a narrative analysis of the representation of magic in the Netflix series *The Witcher* (2019), based on Geralt of Rivia's literacy saga created by writer Andrzej Sapkowski. Of particular interest is the type of editing employed in the scenes in which one, two or all three main characters of the series (Geralt of Rivia, Yennefer and Ciri) summon their magical powers. The starting hypothesis holds that these characters manifest their gifts according to temporal patterns that coincide with those of the three categories of the Jungian concept of synchronicity. Thus, the following narrative-temporal pairs would occur: Geralt of Rivia-immediate synchronicity, Yennefer-distance synchronicity, and Ciri-lagged synchronicity. The significance of this correspondence lies in the fact that the editing of the scenes depicting magical phenomena tries to recreate these three temporalities, either separately or at the same time. This narrative treatment gives rise to a specific type of montage that distinguishes *The Witcher* from other contemporary fantasy series such as *Game of Thrones* (2011-2019), *The House of the Dragon* (2022) or *The Wheel of Time* (2021).

Palabras clave

The Witcher; Netflix; Andrzej Sapkowski; Car Gustav Jung; Literatura fantástica; Plataformas de streaming de vídeo; Análisis narrativo.

Keywords

The Witcher; Netflix; Andrzej Sapkowski; Car Gustav Jung; Fantasy literature; Video streaming platforms; Narrative analysis.

1. Introducción

El 20 de diciembre de 2019, Netflix estrenó la primera temporada de *The Witcher*, basada en la saga de Geralt de Rivia creada por el escritor polaco Andrzej Sapkowski. El lanzamiento de esta serie confirmó una estrategia comercial que HBO había iniciado unos años antes con la producción de *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, 2011-2019). Esto es, la tendencia de las plataformas de *streaming* de video a adaptar exitosas sagas literarias de fantasía épica o de aventuras, por el convencimiento de que los cientos de miles o incluso millones de lectores de las obras originales constituyen un estimable público potencial para las correspondientes versiones televisivas. Sin llegar a los registros de audiencia y críticas positivas que logró *Juego de tronos*, la apuesta de Netflix se ha convertido, en efecto, en uno de los reclamos más convincentes de esta plataforma para atraer abonados en todo el mundo (Zorrilla, 2021).

Henry Cavill, su protagonista hasta la tercera temporada ha sido una pieza clave en la consecución de este objetivo, dada su fama internacional como Superman; además, y no es un detalle menor, de su pasión por el material literario de Sapkowski, el Warhammer y otros mundos de fantasía (González, 2022). A estas consideraciones cabe sumar el hecho de que *The Witcher* es una franquicia transmedia en toda regla. Los libros representan el punto de partida de una negocio millonario que ha dado lugar, con distinta suerte artística y comercial, a una serie de videojuegos multiplataforma, varios juegos de rol y de mesa, tres colecciones de tebeos y dos *spin-off* de la serie producidos también por Netflix: la miniserie *The Witcher: origen de sangre* (*The Witcher: Blood Origin*, 2022) y la película animada *The Witcher: la pesadilla del lobo* (*The Witcher: Nightmare of the Wolf*, Kwang Il Hang, 2021). Más lejos en el tiempo quedan las adaptaciones realizadas por el director polaco Marek Brodzki, primero con la película *Wiedźmin* (2001) y después con la serie de televisión *Wiedźmin* (2002).

Hasta el momento de escribir estas líneas, el interés de los servicios de *streaming* por la literatura fantástica no ha hecho sino aumentar en todas sus vertientes, de la fantasía medieval a las hazañas de espada y brujería, pasando por la aventura épica aderezada con elementos mágicos. Lo confirman los estrenos prácticamente consecutivos de *La rueda del tiempo* (*The Wheel of Time*, 2021-) y *El señor de los anillos: Los anillos de poder* (*The Lord of the Rings: The Rings of*

Power, 2022-), en Amazon Prime Video, así como de *La casa del dragón* (House of the Dragon, 2022-), en HBO Max.

En este panorama tan competitivo, y en el que la teórica base de espectadores establecida para cada título parece actuar como guardián de las esencias, ¿qué distingue *The Witcher* en lo formal respecto de otras series?, ¿ofrece algún elemento dramático, estético o narrativo de interés, o es únicamente una franquicia más adscrita a una corriente de probado éxito comercial? La tesis inicial sostiene que los creadores de *The Witcher* proponen un original tratamiento narrativo de lo magia, en términos de montaje, que parece ajustarse de manera general al concepto junguiano de sincronicidad, y de manera específica, según lo requiera cada escena, a una, dos o las tres categorías concretas que Jung estableció para distinguir la sincronicidad de otros fenómenos temporales relacionados con la simultaneidad. Señalo y defino dichas categorías en el marco teórico.

Ahora lo significativo pasa por apuntar que esta estrategia narrativa es similar a la que emplea Andrzej Sapkowski para describir la magia en su ciclo de cuentos y novelas sobre Geralt de Rivia (Michalska, 2020). Aunque el escritor nunca ha declarado que se haya basado en la sincronicidad de Jung para crear sus personajes mágicos, los estudios de Michalska y otros autores (Michulka, 2015; Balbuena, 2022; Freire-Sánchez, 2022) señalan esta analogía, así como otras posibles conexiones de su saga con otros conceptos de la obra de Jung, en concreto, la teoría de los arquetipos. Estas aproximaciones justifican como mínimo el uso de la sincronicidad junguiana como herramienta hermenéutica para analizar el montaje de las escenas mágicas de *The Witcher*. Se trataría, por lo tanto, de un caso de adaptación intertextual, de la literatura al medio audiovisual, de una técnica narrativa que la otorgaría a la magia un tipo de temporalidad concreta: la sincronicidad.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

Jung define el fenómeno de la sincronicidad como un tipo de coincidencia significativa entre un acontecimiento psíquico (un sueño, un pensamiento, un deseo) y otro de carácter físico-objetivo (un encuentro, un terremoto, una muerte) sin que exista ninguna relación causa-efecto entre ambos, aunque sí

de contenido. Dicha coincidencia puede ser inmediata, a distancia o desfasada en el espacio-tiempo (Jung, 2012, 23). El primer supuesto lo hemos vivido todos alguna vez: pensar en alguien, y que ese alguien nos llame por teléfono. Se trata de una coincidencia entre un pensamiento y un hecho.

El segundo supuesto estaría relacionado con lo que comúnmente se conoce como sueños premonitorios. Una persona sueña con una catástrofe que ocurre al cabo de un tiempo. Se trata de una coincidencia entre un sueño o una visión y un evento de carácter general. El tercer supuesto entra en el territorio de los deseos particulares. Un hombre imagina que se casa y, al cabo de los años, la boda resulta tal y como él la imaginó. Se trata de una coincidencia entre un anhelo y un evento distante, similar en cierto modo a un *déjà vu*.

Con esta teoría, Jung elevó a un nuevo y polémico ámbito de discusión el debate tradicional entre hechos causales y hechos casuales, ya que, según sus críticos, abría una peligrosa puerta a las mancias y otras creencias cabalísticas basadas en visiones, profecías, augurios y premoniciones. Jung no llegó tan lejos en sus escritos, aunque sí estaba convencido de que ciertas conexiones psicológicas que suelen asociarse al azar, como las descritas en el párrafo anterior, están ligadas a procesos psíquicos profundos y complejos vinculados a lo oracular y ciertas técnicas adivinatorias. De hecho, si Jung desarrolló el concepto de sincronicidad fue a causa de la fascinación que ejerció en él la tradición del I Ching, el antiguo oráculo chino, de la que tuvo conocimiento en el entorno del grupo de estudios Eranos (Mañas y Loredó, 2020).

El desarrollo de esta propuesta también fue fruto de su amistad y colaboración con el físico austríaco Wolfgang Pauli, uno de los padres de la mecánica cuántica. El empeño de éste por averiguar si existía un patrón de comportamiento entre las partículas más pequeñas del universo se correspondió con los esfuerzos de Jung por explicar esas conexiones psicológicas que parecen darse al margen de la lógica (Lindorff, 2004). *La interpretación de la naturaleza y la psique* (1952) recoge las monografías de ambos al respecto: la ya citada de Jung y *La influencia de las ideas arquetípicas en las teorías científicas de Kepler*, de Pauli.

Es importante señalar que Jung distingue la sincronicidad del sincronismo, que sería una mera simultaneidad entre dos hechos. Lo que le confiere a ésta su

singularidad es que se trata de una simultaneidad entre dos sucesos vinculados por el sentido, pero de manera acausal. La sincronicidad además se caracteriza por tres aspectos que resultan cruciales para comprender el montaje de las escenas mágicas de *The Witcher*. Uno: la ocurrencia del evento físico se acompaña de una experiencia emocional, psíquica, que se manifiesta al mismo tiempo que dicho evento. Dos: el contenido de la experiencia sincrónica tiene un carácter simbólico que puede ser trascendente o revelador para quien la vive. Y tres: las sincronías están relacionadas con situaciones de afectividad, presentándose en momentos de transición naturales (nacimiento, muerte, amor, viaje, crisis, disyuntiva) o catalizados por algún elemento químico, en estados alterados de conciencia (Jung, Op. cit.).

En la década de 1970, un grupo de intelectuales interesados en la fantasía heroica y de aventuras inauguró una línea de investigación que se acercaba a estas narrativas desde ámbitos muy distintos a los estudios literarios tradicionales. Historiadores, filósofos, lingüistas y psicoanalistas, muchos de ellos vinculados a la Sorbona, la Escuela Normal Superior de París y el Centro Nacional para la Investigación Científica (también en París), empezaron a trazar círculos concéntricos desde sus especialidades hacia la prosa de J.R.R. Tolkien, H.P. Lovecraft y Robert E. Howard, cuyas obras más notorias, publicadas en los años treinta en revistas de ciencia-ficción y fantasía, en los años setenta gozaban de una renovada popularidad gracias a ediciones baratas en libros de pequeño formato, tipo bolsillo.

Es inevitable referirse a Tzvetan Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica* (1970) como hito de aquel interés académico por desentrañar las claves semióticas, míticas, psicológicas y filosóficas de *El hobbit* (J.R.R. Tolkien, 1937), *En las montañas de la locura* (H.P. Lovecraft, 1931) y los relatos protagonizados por Conan de Cimmeria (Robert E. Howard, 1932-1936). No sólo, puesto que los estudios de Todorov y sus contemporáneos abarcaban también los meandros de la ciencia-ficción, la fantasía medieval y el terror (López Santos, sf.). Es el caso de las propuestas de Louis Vax –*Arte y literatura fantásticas* (1973), *La séduction et l'étrange. Étude sur la littérature fantastique* (1975)–, Irène Bessière –*Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974)– y Rosemary Jackson –*Fantasy, the literature of subversion* (1981)–. El germen conceptual de estas obras es *Au coeur du fantastique* (1965) de Roger Caillois.

El empeño de esta generación no era del todo nuevo. Primero Frazer con *La rama dorada* (1890) y más tarde, en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del XX, otro conjunto de pensadores, entre los que destacan Joseph Campbell, Carl Gustav Jung, P.G. Castex, Roland Barthes, Jacques Lacan, Karl Kerényi y Pierre Grimal, se habían acercado a las religiones y las mitologías –que constituyen, junto con las fábulas y los cuentos populares centroeuropeos, la base narrativa de la literatura fantástica del siglo XX– con el propósito de explicar la conexión psíquica, semiótica, simbólica y/o histórica entre lo inconsciente y esas historias de naturaleza ejemplar (Roas, 2001). Suele citarse ad nauseam *El héroe de las mil caras* (1949), de Campbell, por su influencia decisiva en la creación del universo *Star Wars*, aunque tan o más determinantes fueron los estudios de Jung en torno a los arquetipos así como las genealogías de mitos, del Mediterráneo al Ganges, elaboradas por Grimal.

Las aproximaciones de Todorov y otros autores en activo en los años setenta a la literatura fantástica destacan por tender un puente entre sus propias ideas y las de esa generación anterior, mayormente Campbell, Barthes y Jung, para exponer una visión holística de sus planteamientos; en definitiva, pretenden que sus ideas, en torno al asunto o tema que sea, encajen en un único sistema de significado, valoración e interpretación. La resonancia de Jung se deja sentir en las obras capitales de Todorov, Vax, Bessière y Jackson. También en ciertos enfoques de Julia Kristeva sobre las relaciones entre crítica literaria, teoría de la lingüística y arquetipos femeninos, y en títulos hoy olvidados como *The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien, and the Archetypes of Middle-Earth* (1979), de Timothy R. O'Neill. La sombra de Jung sobre lo fantástico-mitológico se cifra en dos títulos: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (1959) y, el más pertinente para esta investigación, *Sincronicidad como principio de conexiones acausales* (1952).

3. Hipótesis, objetivos y metodología

Teniendo en cuenta la influencia que ejercieron los estudios de Jung relativos a los arquetipos sobre el análisis e interpretación de cierta literatura fantástica y de aventuras, así como en la formulación de algunos imaginarios fantásticos, caso de los mundos de Tolkien, no parece descabellado afirmar, en línea con otros autores ya citados, que el universo de Andrzej Sapkowski bebe en cierta

medida de ese estado de la cuestión, siquiera por su probado conocimiento de esas y otras aproximaciones a las mitologías heroicas (Koszarska, 2010).

Lo que propongo en este artículo es extender el alcance de la posible influencia de los arquetipos de Jung en la conceptualización de los personajes mágicos de Sapkowski al concepto de sincronicidad, de tal manera que tanto en sus relatos como en la serie de Netflix se pretendería ofrecer una base verosímil a la magia ligándola a una noción, la sincronicidad, que señala una posible convergencia temporal entre ciertas experiencias psicológicas y la naturaleza.

No hablamos del pensamiento mágico en su consideración básica o esencial, sino de una propuesta de conexión o coincidencia no causal entre el mundo interior y el mundo exterior en la que dialogan Plotino (el alma individual versus el alma universal), Filón de Alejandría (el ser humano como un microcosmos), Leibniz (la teoría de las mónadas), Jung (los arquetipos, el inconsciente colectivo y la sincronicidad), Spinoza (lo abstracto y lo universal), Gustav Fechner (su propuesta de las visiones diurna y nocturna en estrecha relación conceptual con su paralelismo psicofísico), Nietzsche (ciertos aspectos de su tesis sobre eterno retorno) o el telurismo de Keyserling.

Mi hipótesis de partida señala que en *The Witcher* la magia se presenta al espectador justamente así: como la manifestación de una sincronía entre el pensamiento de los personajes mágicos (el mundo interior) y los hechos que los rodean (el mundo exterior). El montaje es el recurso narrativo que expresa en imágenes dicha relación. No se trata de brujos, hechiceros o magos convencionales, capaces de convocar sus poderes ante una amenaza o en una situación de necesidad, sino de hombres y mujeres cuya psique conecta con los aconteceres del mundo físico en momentos concretos. Unas veces porque lo desean y otras porque soñaron o predijeron esos instantes, pero siempre debido a fuerzas que se escapan de toda lógica y razón. Los protagonistas no mágicos consideran fantásticas estas coincidencias y sus expresiones tangibles –bolas de fuego, rayos eléctricos, don de la invisibilidad, control mental, etc.– precisamente porque no aprecian en ellas una causa conocida. Representan «la irrupción de lo extraño y lo maravilloso en el mundo ordinario» (Todorov, 2016: 57).

El objetivo principal de esta investigación es demostrar que existe una correspondencia entre la idea de magia que (re)presenta *The Witcher*, resultante de la sincronía entre la psique de sus personajes principales y el mundo natural, tal y como sucede en los relatos de Sapkowski, y su tratamiento narrativo a través del montaje. Para ello se ha optado por una metodología de análisis cualitativo aplicado al lenguaje cinematográfico que incorpora elementos de los estudios correlacionales de cine y psicología (Mitry, 2002; Münsterberg y Griffith, 2004) y elementos de los análisis orientados a la interpretación del contenido desde el punto de vista del montaje (Casetti y Di Chio, 1996; Sánchez-Biosca, 1996).

Tras el visionado de las tres temporadas de *The Witcher* emitidas hasta la fecha de la finalización de este artículo, se seleccionaron para su análisis los tres personajes mágicos de la serie –Geralt de Rivia (brujo), Yennefer (hechicera) y Ciri (Niña Sorpresa)– que vendrían a representar respectivamente cada una de las tres categorías de la sincronicidad junguiana. Importa menos la caracterización dramática de cada rol a partir de las convenciones clásicas de la construcción de personajes (físico, emotividad, relaciones con otros personajes, etc.) que determinar el patrón narrativo correspondiente a la manera en cada uno de ellos convoca la magia y lo mágico en el universo de ficción de *The Witcher*, para definir, en consecuencia, cuáles son las estrategias de montaje que se emplean para ello en cada caso.

4. Resultados de la investigación

4.1. Geralt de Rivia, o la sincronicidad inmediata

El gran protagonista de *The Witcher* es Geralt de Rivia, el brujo (*wiedzmin*, en el original polaco) que da título a la serie y la saga de videojuegos basadas en los libros de Andrzej Sapkowski. Aunque su apariencia y sus atributos sugieren la presencia de un guerrero, su auténtico poder reside en su capacidad para combatir contra los monstruos (kikimoras, estriges, dríades, kirikkas, dragones, ghouls y otras especies de un bestiario fabuloso) que habitan las tierras del Continente, sirviéndose de un brebaje secreto que expande sus facultades físicas y sus sentidos psíquicos. Pertenece a una casta especial de seres mágicos, los brujos, cuya existencia sobre la tierra se ve cada vez más amenazada por la

civilización humana. Es más: los humanos son los verdaderos «monstruos» en la obra de Sapkowski, considerada por algunos autores como una alegoría contemporánea sobre el racismo en el continente europeo (Krapyvnytska, 2022).

El hecho de que Geralt convoque sus fuerzas mágicas solo en presencia de terribles criaturas, y que además lo haga ingiriendo una pócima que lo sume en un evidente estado alterado de conciencia, remite a la primera categoría de la sincronicidad según Jung; esta es la coincidencia inmediata entre un pensamiento y un hecho. Cuando Geralt ve o siente indicios que revelan la amenaza de un monstruo, toma el bebedizo y se dispone para el combate. Es entonces cuando su mente conecta con el mundo físico de un modo mágico-maravilloso que lo faculta para hacer frente a las fuerzas del Mal. Deja de ser Geralt para convertirse en el brujo Lobo; un lobo es un animal que caza, y de un lobo es exactamente la cabeza que, en forma de colgante, Geralt lleva atado al cuello y lo diferencia de otros brujos. Es su ánima animal simbólica (F1).



F1. *The Witcher* (Netflix, 2019)

Esa experiencia en parte traumática, en parte transformadora desencadena una respuesta emocional también de carácter simbólico: el monstruo muere y Geralt cobra más poder. Este modelo narratológico-mágico se repite en cada lucha, y recuerda de manera evidente el esquema de las tres características esenciales de la sincronicidad según Jung. La suma de ambos sistemas se

traduce en la siguiente propuesta de un patrón general válido para todos los personajes mágicos de *The Witcher* (F2):

| Evento psíqu. | Catalizador | Evento físico | Experiencia | Símbolo |
|---------------|-------------|---------------|-------------|---------|
|---------------|-------------|---------------|-------------|---------|

F2. Patrón narrativo general de la magia en *The Witcher* (autoría propia)

En el caso de Geralt, el esquema quedaría de esta manera particular:

| Evento psíqu. | Catalizador | Evento físico | Experiencia | Símbolo |
|---------------|-------------|---------------|-------------|---------|
| El mal | Brebaje | Monstruo | Combate | Lobo |

F3. Patrón narrativo particular de la magia de Geralt de Rivia (autoría propia)

La representación audiovisual de este esquema se apoya en un tipo de montaje insólito en otras producciones comerciales de este género, la fantasía de aventuras, por cuanto se basa en planos largos y/o planos secuencias que permiten visibilizar sin corte alguno la simultaneidad inmediata entre el evento psíquico y el evento físico. La planificación y el montaje no obedecen al tradicional modelo causa-efecto. Es decir, a una imagen no le sigue la imagen consecuente, generalmente en plano-contraplano, porque el acontecer de los hechos en *The Witcher*, tanto en las novelas como en la serie, se aleja del pensamiento lineal. Como sostienen Gawronski & Bajorek (2020), el imaginario de Sapkowski se encuentra más cerca del pensamiento oriental (intuitivo, subyacente, sincrónico, acausal) que del pensamiento occidental (racional, mecánico, diacrónico, cuantificable).

4.2. Yennefer, o la sincronicidad a distancia

En el mapa general de acontecimientos que configuran *The Witcher*, Yennefer es el segundo personaje con más peso dramático después de Geralt de Rivia. Inteligente, hermosa y decidida, pertenece a una estirpe única entre los seres mágicos: la Logia de las Hechiceras. En femenino plural, porque se trata de una orden secreta compuesta en exclusiva por mujeres bendecidas por el don de

la visión; anticipan y presienten hechos venideros, generalmente trágicos y mortales. Yennefer encarna también el interés romántico y sexual de Geralt, pero esa condición es secundaria para el propósito de este estudio.

Lo relevante es su facultad visionaria, a la manera de las adivinas del folclore clásico centroeuropeo. Dicho don no es un regalo del cielo, puesto que las hechiceras de esta hermandad pierden a cambio la fertilidad. Este pacto tiene una clara significación simbólica: la capacidad de ver el desarrollo de la vida por la capacidad de crear vida.

La conexión psicológica de Yennefer con el mundo físico no tiene el carácter inmediato del poder sincrónico de Geralt. En su caso cabe hablar de una sincronicidad a distancia, equivalente a la segunda de las categorías establecidas por Jung. Cuando Yennefer sufre una visión anticipatoria, y empleo adrede el verbo sufrir porque para ella se trata de una experiencia psíquica lacerante, su nexo con el evento físico del futuro se proyecta como la profecía de un acontecimiento general. En otras palabras, Yennefer y sus compañeras de la Logia atisban el porvenir, si bien son incapaces de determinar con exactitud cuando tendrá lugar un determinado suceso. El momento exacto lo señala la ocurrencia efectiva, visible, del evento físico; es entonces cuando esa suerte de sincronicidad apriorística cobra pleno significado, produciéndose la experiencia emocional y el fenómeno simbólico correspondientes. El esquema narratológico-mágico de Yennefer sería pues el siguiente:

| Evento psíqu. | Catalizador | Evento físico | Experiencia | Símbolo |
|---------------|-------------|---------------|-------------|-----------|
| El futuro | Don | Combate | Mutación | Obsidiana |

F4. Patrón narrativo particular de la magia de Yennefer (autoría propia)

Se habla de transformación o metamorfosis y no de lucha como experiencia emocional porque, a diferencia de la sincronicidad inmediata del don mágico de Geralt, necesaria para batallar en cualquier momento contra monstruos, en el caso de Yennefer la postergación de la conexión psíquico-física implica una

vivencia forzosamente futura y, por ende, de carácter transformador. Este matiz tiene una doble connotación simbólica para las Hechiceras (F5).



F5. *The Witcher* (Netflix, 2019)

Cuando estas renuncian a la fertilidad, sufren una transformación física que paradójicamente las convierte en mujeres de gran belleza. Este proceso, muy doloroso, anticipa de alguna manera el tormento que supone conocer el destino de los hombres y no poder cambiarlo. De ahí también se explica que el amuleto de Yennefer sea una piedra de obsidiana, el mismo tipo de vidrio volcánico –a veces translúcido, a veces opaco– que utilizaban los augures en la Grecia clásica.

Las Hechiceras, no obstante, pueden invocar ciertos poderes mágicos en situaciones de amenaza, como queda patente en algunas escenas de la serie. Véanse, por ejemplo, los dos últimos capítulos de la primera temporada. La magia aquí tiene el carácter clásico y convencional de otras producciones: un ser mágico se enfrenta a un rival con sus facultades maravillosas. Se trata de una excepción. En la representación visual del primer supuesto, el de las visiones anticipatorias o proféticas, se recurre a un montaje, igual que en el caso de Geralt, fuera de lo común en las adaptaciones de fantasía épica, ya que pasado, presente y futuro convergen en una misma línea temporal, a la manera

del cine de Christopher Nolan. La sincronicidad a distancia cristaliza, en el tiempo mágico de la Logia de las Hechiceras, en un montaje de planos sin relación de continuidad espacial. El espectador contempla instantes desgajados del tiempo diacrónico.

4.3. Ciri, o la sincronicidad desfasada

En tercer y último lugar, Ciri, princesa de Cintra, discípula de Geralt y figura clave en el desarrollo del conflicto bélico que ocupa buena parte de los acontecimientos de la saga literaria de Sapkowski. Se la suele denominar la Niña Sorpresa de Geralt porque su vínculo con éste se origina cuando el Brujo, después de salvar la vida del padre de Ciri, a cambio acepta someterse a la Ley de la Sorpresa, una vieja costumbre por la cual una persona salvada de un peligro o de una muerte segura puede ofrecerle cualquier cosa a su benefactor. Ciri es ese «premio» inesperado. Como inesperado es el hecho de que Ciri, al poco de comenzar su entrenamiento mágico con Geralt, se manifieste como una Fuente; es decir, un ser bendecido con poderes mágicos innatos.

La singularidad de las Fuentes reside en que su afinidad con la Fuerza (así se llama la magia pura en el universo de Sapkowski) se desata cada vez que sufren una experiencia emocional fuerte. Por lo general, visiones de futuro y premoniciones que atan su destino personal al del mundo. Por este motivo se puede asociar a Ciri a la tercera categoría de la sincronicidad, la que observa simultaneidades entre un evento psíquico particular y la materialización de éste en el futuro (F3). Esta es la tipología que más críticas le valió a Jung, puesto que podría dar pie a la legitimación de asuntos como las profecías autocumplidas, la negación del libre albedrío, el supuesto cientifismo de la astrología o el mapa del destino (Lindorff, Op.cit.). Es cierto que Jung criticó tempranamente los excesos espiritistas de su época, pero, como William James, con el tiempo se interesó mucho por ellos y terminó desarrollando una posición no exenta de simpatía, como prueba la ambigüedad de su *Libro Rojo* (1914-1930).



F6. *The Witcher* (Netflix, 2019)

Otro de los alias o sobrenombres comunes de Ciri es la Dama del Espacio y el Tiempo, que da cuenta de manera poética de la clase de conexión simbólica entre su psique y diversos eventos físicos que marcan el devenir de la humanidad y del resto de razas del Continente. La habilidad mágico-sincrónica de Ciri se distingue de la de Yennefer por cuanto sus visiones la atañen en primer lugar a ella como Fuente y en segundo lugar al futuro de sus seres queridos, siempre con una proyección distante en el tiempo. Se puede hablar, por consiguiente, de sincronicidad desfasada en la medida en que las profecías de Ciri se cumplen al cabo de los años y no tienen un carácter tan general como las de Yennefer. En muchas ocasiones, además, dichas profecías se concretan cuando ella misma ya las había olvidado o las consideraba tan solo un mal sueño.

No obstante, la singularidad más significativa de Ciri es el hecho de que también puede despertar sus poderes ingiriendo los brebajes que preparan los brujos en su fortaleza de Kaer Morhen. Es una criatura mágica dual, la más rara, por infrecuente, en las tierras del Continente, y lógicamente también la más temida y deseada por los hombres. Esta naturaleza le permite saltar de una sincronicidad desfasada a una sincronicidad inmediata y viceversa. El esquema narratológico-mágico de este personaje sería pues el siguiente (F7):

| Evento psíqu. | Catalizador | Evento físico | Experiencia | Símbolo |
|-----------------|-------------|---------------|-------------|------------|
| Presente-futuro | Don-Brebaje | Combate | Catarsis | Golondrina |

F7. Patrón narrativo particular de la magia de Ciri (autoría propia)

Los dos primeros pasos son duales porque dual es la condición mágica de Ciri: maneja tanto el tiempo presente como el futuro, y la sincronicidad se manifiesta bien a través de su don, bien por medio de un brebaje. En cualquiera de ambos supuestos, la experiencia emocional de la sincronicidad en las vivencias de Siri desemboca en eventos catárticos, liberadores. De ahí se infiere que su amuleto simbólico sea la golondrina, ave libre por antonomasia que representa la lealtad y la fidelidad; también la vuelta al hogar, el anhelo máximo de Ciri dada su condición de eterna desterrada. Teniendo en cuenta estas consideraciones, se entiende que en las escenas protagonizadas por Ciri el montaje alterne los recursos narrativos descritos para Geralt y Yennefer. La encrucijada perfecta entre ambos tanto en lo mágico como en su traslación narrativa.

5. Discusión de resultados y conclusiones

Para satisfacción de sus colegas cercanos –Freud, su maestro, el más notable–, y pese a que el I Ching fue práctica habitual en la sociedad de Eranos, Jung no utilizó la sincronicidad para sancionar la astrología, la videncia o cualquier otra creencia paranormal. Tampoco para darle credibilidad a la cábala o el tarot, como temieron algunos de sus detractores cuando se interesó por el significado psicológico, desde el punto de vista de los arquetipos, de los arcanos mayores de la baraja (Nichols, 2019). Sí tuvo la audacia, en cambio, de afirmar que la sincronicidad constituía una de las claves de bóveda de su visión holística de la psicología analítica, puesto que la acausalidad bien podría suponer una tercera vía, con respecto a la casualidad y la causalidad, para explicar fenómenos psíquicos tan esquivos como el *déjà vu*, los presentimientos y las visiones oníricas (Jung, 2015). En estos particulares sí se opuso a la exigencia cientifista de Freud.

Esa fina línea por la que Jung tuvo la prudencia de caminar sin precipitarse al abismo podría haber sido no obstante una fuente de inspiración para algunos escritores contemporáneos de fantasía como Andrzej Sapkowski, cuya saga

dedicada al guerrero y brujo Geralt de Rivia bien podría representar, a tenor del análisis aquí expuesto, un original punto de encuentro entre las formas clásicas de la narrativa popular centroeuropea y algunas de las aportaciones más significativas del psicólogo suizo, entre ellas la teoría de los arquetipos y el concepto de sincronicidad (Balbuena, 2022).

Lo mágico en *The Witcher*, por lo tanto, no se sostiene sólo en la combinación de claves mitológicas y folclóricas de distintas fuentes orales y escritas para definir personajes y escenarios; fundamentalmente las recopilaciones de cuentos populares de Europa del Este publicadas a mediados del siglo XIX, la Materia de Bretaña y la literatura medieval nórdica. Tampoco en la puesta en escena de esos personajes y escenarios en un mundo de fantasía coherente con ciertos imaginarios mágico-medievales, deudores en la mayor parte de casos de las ilustraciones de John Howe y Alan Lee para *El señor de los anillos*.

Se apoya de manera decisiva en insertar y combinar estos elementos en un montaje sincrónico que apuesta por las tomas largas y los planos secuencia, en lugar del tradicional plano-contraplano característico del montaje diacrónico, para representar visualmente la pauta temporal de las tres categorías de la sincronicidad junguiana: la sincronicidad inmediata, la sincronicidad a distancia y la sincronicidad desfasada, tomando como referencia en los tres casos el continuo espacio-tiempo.

Al público se le acerca de este modo a un sistema de creencias cosmogónico, tan propio de Andrzej Sapkowski como de Carl Gustav Jung, en el que se mezclan hábilmente la cábala judía, el tarot y la astrología con la tradición folclórica de las culturas eslavas, los cuentos de hadas centroeuropeos y las leyendas medievales anglosajonas. El resultado principal del análisis propuesto en este artículo se traduce en dos esquemas narratológicos. Uno de tipo general, que sintetiza la representación audiovisual de las tres categorías de la sincronicidad junguiana. Y otro de tipo particular, válido para cada uno de los tres personajes protagonistas, que concreta los recursos dramáticos y narrativos que emplean los creadores de la serie para representar la magia.

Referencias bibliográficas

- BESSIÈRE, Irène (1993), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París: Larousse.
- CAILLOIS, Roger (1965), *Au coeur du fantastique*, París: Gallimard.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1996), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- CASTRO VALBUENA, Antonio (2020), «El héroe crepuscular como arquetipo mítico en la fantasía épica contemporánea. Geralt de Rivia, entre la luz y la oscuridad», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6, pp. 53-82.
- CORDASCO, Rachel (2021), «Andrzej Sapkowski», *World Literature Today*, (95), 1, pp. 7-8.
- FREIRE SÁNCHEZ, Alfonso (2022). *Los antihéroes no nacen, se forjan: arco argumental y storytelling en el relato antiheroico*, Barcelona, UOC.
- GAWRONSKI, Slawomir & BAJOREK, Kinga (2020), «A Real Witcher. Slavic or Universal; from a Book, a Game or a TV Series? In the Circle of Multimedia Adaptations of a Fantasy Series of Novels "The Witcher" by A. Sapkowski», *Arts* (9), No. 4, p. 102.
- GONZÁLEZ, Alberto (2022), «Henry Cavill cumple su sueño y visita la sede de Warhammer». En <<https://vandal.elespanol.com/noticia/r14817/henry-cavill-cumple-su-sueno-y-visita-la-sede-de-warhammer>> (5 de julio de 2023).
- IMRE, Anikó (2023), «Illiberal white fantasies and Netflix's The Witcher», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, pp 1-18.
- JACKSON, Rosemarie (2015), *Fantasy, the literature of subversion*, Nueva York: Routledge.
- JUNG, Carlo Gustav (2009), *Arquetipos e inconsciente colectivos*, Barcelona: Paidós.
- (2012). *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Barcelona: Paidós.
- (2015). *Psicología y alquimia*, Madrid: Trotta.
- Krapynytska, Marta (2022), «The Theme of Magic in Andrzej Sapkowski's The Witcher Saga Cycle of Novels», *NaUKMA Research Papers. Literary Studies*, 3, pp. 91-99.
- LINDORFF, Dave (2004), *Pauli and Jung. The Meeting of Two Great Minds*, Wheaton, Illinois: Quest Books.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam, «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?». En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#l_0_> (12 de julio de 2023).
- MAÑAS, Cruz y LOREDO, José Carlos (2020), «Psicología profunda y género oracular: una aproximación al I Ching en el Centro Eranos», *Revista de historia de la psicología*, 41 (4), pp. 16-23.

- MICHALSKA, Anna M. (2020), *Otherness and Intertextuality in The Witcher. The Duality of Experiencing Andrzej Sapkowski's Universe* (Tesis doctoral).
- MICHUŁKA, Dorota (2010) «Looking for Identity: Polish Children's Fantasy Then and Now». *Filoteknos*, 84.
- MITRY, Jean (2002), *Estética y psicología del cine: Las formas*, Madrid: Siglo XXI.
- (2002), *Estética y psicología del cine: Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI.
- MÜNSTERBERG, Hugo (2004), *The Film. A Psychological Study*, Nueva York: Dover Publications.
- NICHOLS, Sallie (2019), *Jung y el tarot: un viaje arquetípico*, Barcelona: Kairós.
- O'NEILL, Timothy R. (1979), *The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien, and the Archetypes of Middle-Earth*, Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin Harcourt.
- PORADECKI, Mateusz (2020), «The limits of magic: A study in breaking through barriers in fantasy fiction», *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*, 57 (2), p. 113-128.
- ROAS, David. (2001). «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp. 17-44.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2016), *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México: Coyoacán.
- VAX, Louis (1973), *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba.