

## HEROICIDAD Y EXCLUSIÓN EN LA FANTASÍA CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE *BRUJAS DE ARENA* DE MARINA TENA \*

HEROICITY AND EXCLUSION IN CONTEMPORARY FANTASY: THE CASE OF MARINA TENA'S *BRUJAS DE ARENA*

ISABEL CLÚA GINÉS  
Universidad de Sevilla  
iclua@us.es

Recibido: 05.09.2021  
Aceptado: 10.02.2022

**RESUMEN:** Este trabajo explora el tratamiento de figuras marcadas por la exclusión y la liminalidad en la fantasía contemporánea centrándose en el caso de la novela *Brujas de arena* (2021), de Marina Tena. Desde una original hibridez textual, que mezcla rasgos de la fantasía clásica con notas de las llamadas ficciones climáticas, la novela articula su trama en torno a dos figuras marcadas por la exclusión (parias) que los desarraiga de cualquier comunidad –tanto de origen como de posible llegada– lo que los convierte en seres entre dos mundos (tránsfugas). Ello permite reflexionar sobre los mecanismos de opresión de las comunidades y las posibilidades de resistencia a ella.

**PALABRAS CLAVE:** Fantasía, ficción climática, exclusión, parias, tránsfugas

**ABSTRACT:** This paper explores the treatment of figures marked by exclusion and liminality in contemporary fantasy, focusing on Marina Tena's novel *Brujas de arena* (2021). Using an original textual hybridity, which mixes features of classical fantasy with notes of the so-called climatic fictions, the novel articulates its plot around two figures marked by exclusion (pariahs) that uproot them from any community –both of origin and of possible arrival–; this experience turns them into beings between two worlds (defectors). This allows us to reflect on the me-

---

\* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto "Tránsfugas y parias modernas: género y exclusión en la cultura popular del s. XXI" (FEM2017-83974-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

chanisms of oppression of the communities and the possibilities of resistance to it.

KEYWORDS: Fantasy, Climate fiction, Exclusion, Pariah, Defector



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se sitúa en el territorio de la literatura no-mimética o literatura proyectiva, esto es, aquella que construye su universo ficcional a partir de la ruptura, divergencia o transgresión respecto a las leyes de nuestro mundo empírico. Así, en los universos ficcionales de esta modalidad literaria ocurren “hechos que en dicho mundo empírico no pueden darse debido a una imposibilidad pragmática quizás física, quizás espacial o temporal” (Moreno 2010: 91). Utilizo de manera interesada esta definición, innegablemente amplia, porque permite agrupar tres grandes modalidades textuales que están muy próximas en términos de producción, circulación y consumo y que a menudo se entrecruzan entre ellas; me refiero a la ciencia ficción, el terror y la fantasía.

Las tres han compartido, y en cierta medida, aún comparten diversos prejuicios críticos derivados de su consideración como géneros populares, adjetivo que se asocia a un consumo masivo (no siempre real) así como a una inferioridad cualitativa y un carácter complaciente orientado a ganarse el favor del público (Williams 1983: 239). Es este último elemento el que ha motivado, a mi entender, “una de las tergiversaciones más habituales respecto al potencial interpretativo de lo fantástico como modalidad autónoma de ficción (o de lo no mimético en general) [...] aquella postura crítica que lo considera incompatible con las preocupaciones sociopolíticas del *hic et nunc* humano” (Gregori 2020: 100). Sin embargo, su carácter proyectivo y, por ende, su capacidad para repensar los límites y las convenciones que construyen nuestra realidad las dota de un potencial crítico que los estudios especializados han ido indagando de manera cada vez más intensa.

Cabe matizar, no obstante, que ese potencial político de las ficciones proyectivas no es simétrico y, mientras está bien asentada la idea de que la ciencia ficción mira hacia el futuro o se sirve de la tecnología para interrogarse sobre el presente o que las textualidades centradas en la inquietud o el terror se valen de esos afectos/efectos para hacer aflorar ansiedades culturales de manera evidente,<sup>2</sup> la fantasía es tachada a menudo, y de forma paradójica, o bien de apolítica o bien de conservadora, nostálgica o conformista.

---

<sup>2</sup> Obviamente, se trata de una simplificación del potencial crítico de ambos géneros, que ha sido explorado de forma consistente por la crítica. Por ejemplo, en el caso de la ciencia ficción, el concepto de *nóvum* acuñado por Suvin (1979) y no necesariamente anclado al futuro o la tec-

Este juicio descansa, a mi modo de ver, en la interpretación tosca de algunos de sus rasgos definitorios, en concreto, su estructura cómica y efecto de maravilla (Attebery 1992), que acaba conduciendo a la atribución de un carácter despolitizado y escapista.<sup>3</sup> Igualmente, los escenarios predominantes (pretecnológicos y medievalizantes) de la fantasía épica, central dentro del género, parecen reforzar esta idea al derivarse de ellos una serie de tropos como los modelos de género patriarcales, las relaciones jerárquicas entre clases, la presentación del orden metafísico del mundo como algo natural y deseable o la glorificación de la violencia bajo la apariencia de heroísmo.

Sin embargo, este tipo de apreciaciones son inexactas y están muy vinculadas a la centralidad de la obra de Tolkien en el centro del canon de la fantasía:<sup>4</sup> si bien es cierto que esta apareció como etiqueta genérica reconocible en la década de 1960 al hilo del éxito comercial de *The Lord of the Rings* (1954-55) (Kelso 2010), no es menos cierto, como señalan Clute y Grant (1997), que “[t]he expansion of Fantasy was a consequence of the counterculture of the 1960s, but that period’s usually progressive values were largely antithetical to texts like J R R Tolkien’s *The Lord of the Rings* (1954-1955)”, especialmente en lo que se refiere a su política de clase, racial y sexual. Así, aunque el modelo tolkieniano fue central en el desarrollo del género –también en parte por sus valores críticos con la industrialización y el militarismo–, propició al mismo tiempo el surgimiento de la llamada fantasía revisionista, “a conscientious attempt to make the condition of fantasy new by discarding standard genre tropes” (Clute y Grant 1997), de carácter esencialmente político.

A pesar de que la fantasía revisionista no siempre ha tenido como eje lo genérico-sexual, es indudable que este ha sido uno de los más fértiles y destacados.<sup>5</sup> No es casual, si tenemos en cuenta que en las décadas de los 60 y los 70 se consolida el feminismo tanto en el ámbito académico como social. En consonancia con este ambiente, se reeditan autoras pioneras como C.L Moore

---

nología, es el elemento de extrañamiento cognitivo en el que descansa, en buena medida, ese potencial. En el caso del terror, por ejemplo, son bien conocidas las lecturas de Jackson (1981) acerca de la capacidad de lo fantástico para hacer subvertir la realidad haciendo aflorar deseos y terrores inconscientes. La perspectiva psicoanalítica que adopta Jackson también es recurrente en los estudios sobre gótico llegando incluso a atribuir a esta modalidad un carácter heterotópico (Botting 2012).

<sup>3</sup> Lo plantea con claridad Csicsery-Ronay al señalar que la imaginación, con la que se vincula la fantasía por encima de cualquier otra facultad, es vista como “the most vulnerable and exposed of human faculties, the most likely to be seduced and confounded by the capitalist manipulation of consciousness”; de ahí que se deduzca que “[i]ts natural inclination is to falsify reality, to indulge in fear and pleasure” (2003: 288).

<sup>4</sup> Recordemos que Attebery plantea el género como un “fuzzy set” cuyo centro es claro, Tolkien, y sus bordes difusos. Pero conviene recordar también la pertinente apreciación de Mendlesohn (2013) acerca de que ese centro no es donde reside la esencia de la fantasía sino donde empieza nuestro reconocimiento de la fantasía, lo que está determinado por la fortuna editorial de Tolkien, pero podría haberse configurado de otro modo.

<sup>5</sup> La entrada de Clute en *The Encyclopedia of Fantasy* se centra sobre todo en este eje, pero no hay que olvidar el trabajo de autores como Michel Moorcock, Tad Williams, Terry Pratchett o China Miéville, que han revisado los tropos de la fantasía de manera muy militante privilegiando otros parámetros.

o Evangeline Walton y surgen nuevas y reconocidas autoras dentro del género, como Patricia McKillip, Mary Stewart, etc. que, como ha sido ampliamente subrayado, renuevan la tradición con enorme solidez (Attebery, 1992). En ese sentido, la monografía de Spivack (1987) –pese a estar limitada al estudio de escritoras anglófonas de los 70 y 80 y ceñirse a una visión del género (*gender*) un tanto esencialista y, desde luego, alejada de la multiplicidad de significados y experiencias que tras la Tercera Ola se le atribuye al término “mujer”– ofrece a través del análisis de autoras como Ursula K. Le Guin, Marion Zimmer Bradley, Vera Chapman o las anteriormente mencionadas McKillip, Walton y Stewart, una reveladora panorámica de los mecanismos recurrentes en la fantasía revisionista escrita por mujeres.

Entre ellos ocupa un lugar primordial la elección de protagonistas femeninas que redefinen la noción de heroicidad al desligar atributos como la resolución o el coraje físico de objetivos como el poder o la dominación, e introducir la realización personal o la protección de la comunidad como motores de la acción heroica (Spivack 1987: 8). En consonancia con este procedimiento, se destaca la redefinición de los roles femeninos y masculinos tradicionales, que se presentan de un modo más poroso y que, por tanto, se invita a desnaturalizarlos. Igualmente, este carácter revisionista alcanza más allá del *gender* para modificar elementos puramente textuales; así, se constata la preferencia por narrativas circulares frente al modelo lineal de la *quest*; el abundante uso de la reescritura de relatos históricos o míticos cediendo la perspectiva a figuras femeninas que han ocupado posiciones subsidiarias en el relato canónico; la predilección por escenarios premedievales o altomedievales, que evitan la exaltación de lo caballeresco y permiten introducir la idea de sociedades matriarcales; y, finalmente, el rechazo del dualismo moral, el enfrentamiento entre el Bien y el Mal, que ha articulado buena parte de la fantasía.

Salvando todas las diferencias respecto al trabajo de Spivack, es indudable que muchos de esos rasgos son todavía vigentes en la fantasía actual. Valga el ejemplo de las recientes y exitosas novelas *Uprooted* (2015) y *Spinning Silver* (2018), de Naomi Novik, que cumplen a la perfección con varios aspectos de esta tradición previa: el protagonismo femenino que reformula la idea de heroicidad, la reescritura como mecanismo de renovación (en ambos casos nutriéndose del universo de los cuentos de hadas) y el rechazo frontal a una visión maniquea del mundo que permita distinguir entre héroes y villanos. El ejemplo de Novik, y por eso lo traigo a colación, resulta muy significativo a la hora de delinear algunas de las características de la ficción revisionista en la actualidad. Para empezar, ambas novelas han sido reconocidas por la crítica, pues han sido finalistas o ganadoras de los tres grandes galardones del género,<sup>6</sup> lo que muestra a las claras que no estamos hablando de oscuras y minoritarias versiones de la fantasía sino de fórmulas bien asentadas en el paisaje del género. En segundo término, ambas dan buena cuenta de la tendencia generalizada a la hibridación textual, pues aunque

---

<sup>6</sup> *Uprooted* fue la ganadora del premio Nebula 2015 y Locus 2016 a la mejor novela de fantasía y finalista del Hugo. *Spinning Silver* fue la ganadora del premio Locus 2019 a la mejor novela de fantasía y finalista del Hugo ese mismo año.

su adscripción a la fantasía es indiscutible, utilizan tropos del gótico (la reclusión, el erotismo tortuoso, etc.) de manera consistente; la hibridación es extensible a otra de las grandes triunfadoras de la crítica en los últimos años, N.K. Jemisin, cuya trilogía *Broken Earth* (2015-2017) cabalga entre la ciencia ficción y la fantasía, e incluso ha sido etiquetada como *science fantasy*.<sup>7</sup> Pese a que los enfoques y tratamientos de estas autoras son muy distintos, ambas tienen en común, y este es el último rasgo reseñable, una evidente inclinación a explorar temáticamente los mecanismos de opresión y discriminación en los mundos ficcionales que construyen, yendo más allá del género –que no deja de ser un elemento central– en lo que podríamos llamar una visión interseccional de la opresión con especial atención a los aspectos raciales y, además, en el caso de Jemisin, con un fuerte componente ecocrítico.

Este brevísimo esbozo de la fantasía actual en el ámbito anglosajón se hace indispensable para pulsar las tendencias que están adaptándose y redefiniendo el género en el ámbito hispánico, en el que también podemos apreciar el impacto y relevancia de la fantasía de corte revisionista escrita por mujeres. Valga como ejemplo la concesión del premio Celsius 2017 a *Róndola*, de Sofía Rhei, una novela que juega con las expectativas de género y sexualidad fijadas por los cuentos de hadas y la fantasía clásica y que se nutre del tono humorístico y desenfadado de grandes referencias del género, como Terry Pratchett.<sup>8</sup> Entregados desde 2008 a la mejor novela de fantasía, ciencia ficción o terror dentro de la Semana Negra de Gijón, los Celsius son un ejemplo más de la consolidación de la oferta y consumo de la literatura proyectiva en nuestro entorno cultural en las últimas dos décadas, en las que se han diluido las fronteras que separaban la esfera del *fandom* y la del *mainstream*, se ha multiplicado la oferta en los catálogos editoriales tanto especializados como generalistas y ha eclosionado una nueva cantera de escritores y escritoras (Sánchez Trigos, Clúa y Moreno Serrano 2020).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Las tres novelas de la trilogía han ganado el Hugo en 2016, 2017 y 2018, siendo las novelas de Novik finalistas en las ediciones de 2016 y 2018. En los Nebula, *The Stone Sky* fue la ganadora en 2017 y *The Fifth Station* fue finalista en la edición de 2015, que ganó Novik con *Uprooted*. En los premios Locus a la mejor novela de fantasía, las autoras los han ganado sucesivamente: Novik en 2016 y 2019 y Jemisin en 2018.

<sup>8</sup> Rhei fue la segunda mujer en conseguir el galardón tras Elia Barceló, quien lo recibió en 2014 por *Hijos del clan rojo*. Este año la ganadora ha sido Mariana Enríquez por *Nuestra parte de noche*. Que en trece ediciones solo haya habido tres ganadoras y todas ellas en las ediciones más recientes resulta significativo.

<sup>9</sup> Esta transformación se aprecia en numerosos indicadores que merecerían un estudio extenso en sí mismos, pero me voy a limitar a apuntarlos de manera no exhaustiva. Uno de ellos es la regularización y aparición de nuevos foros de encuentro y debate, por ejemplo, el Congreso Nacional de Fantasía y Ciencia Ficción, más conocido como HispaCon, que arranca su celebración regular en la década de los 90 tras algunas ediciones en los 70 y 80 de carácter minoritario; otro ejemplo inexcusable es el Festival Celsius 232, celebrado anualmente desde 2011 y que se ha convertido en un evento fundamental en lo que se refiere a la literatura proyectiva nacional e internacional. Otro indicador relevante es el auge de editoriales independientes (por ejemplo, Insólita, Cerbero, Sportula, Saco de Huesos, Pulpture, Triskel...) en ocasiones apoyadas por nuevas fórmulas de financiación articuladas en la red, como el micromecenazgo, y canales de autoedición como Lektu (creado en 2014), que han facilitado la aparición de nuevas voces. Un tercer y último elemento es la multiplicación de portales, fanzines en red, blogs y videoblogs especializados que han dinamizado y amplificado el consumo de este género.

Precisamente el espectacular aumento de la presencia de escritoras en este ámbito –escritoras que, además, están en la vanguardia de la calidad y por ello llamando la atención de la crítica y el público– va en consonancia con la tendencia anglosajona, con la salvedad de que, en el ámbito español, la movilización es más reciente y creciente y se ha vehiculado en distintas y exitosas iniciativas que han abierto el mercado y el público para las escritoras. Es de justicia mencionar la publicación de antologías de autoras como uno de los elementos más transformadores de este escenario; en este aspecto, es innegable el papel de la serie *Alucinadas* (Sportula/Palabaristas) que, impulsada por Cristina Macía y Cristina Jurado en 2014, ha dejado cinco volúmenes consagrados a las escritoras de ciencia ficción. La trascendencia de esta iniciativa ha sido considerada –con razón, a mi juicio– como un “cambio de paradigma [...] que ha permitido visibilizar el trabajo de las autoras de lo insólito como nunca había sucedido anteriormente” (López Pellisa 2019: 75). Y aunque *Alucinadas* se haya dado por cerrada, otras antologías, más allá de la ciencia ficción, como *Distópicas* (Libros de la Ballena, 2018) y *Posthumanas* (Libros de la Ballena, 2018), *Terroríficas* (Palabaristas, 2018), *Insólitas: Relatos de autoras de ciencia ficción y fantasía LGBT+* (LES Ediciones, 2018), etc. han servido de puerta de entrada a la publicación a numerosas autoras. En esa misma línea, iniciativas como las cuatro ediciones de los premios Ripley de ciencia ficción y terror para escritoras, otorgados por la editorial Triskel entre 2017 y 2020, o la aparición de editoriales –por ejemplo, Crononauta–, portales –como La Nave Invisible– o proyectos colaborativos –como Proyecto Artemisa– con evidente enfoque de género han sido claves para abrir mercado y crear redes de colaboración que han fomentado la aparición de nuevas carreras literarias femeninas.

Son estas las coordenadas en las que se ubica la obra de Marina Tena, quien ha desplegado principalmente su escritura en los territorios de la fantasía y el terror. Su obra abarca una larga lista de relatos aparecidos en diversas antologías (*II Premio Ripley* [Triskel Ediciones, 2018], *Insólitas* [LES Editorial, 2018], *Misteria I: Relatos de misterio LGBT+ escritos por autoras* [LES Editorial, 2019], *Terroríficas II* [Palabaristas Press, 2019]), así como tres novelas cortas, dos volúmenes de relatos y dos novelas en algunas de las editoriales más relevantes de este ámbito, como Cerbero o Saco de Huesos. Ello la ha convertido en una de las autoras emergentes de mayor proyección. Precisamente, *Brujas de arena* (2021, Insólita), recién presentada en el Celsius 232, supone una confirmación de ese potencial: articulada mediante un modelo textual que impregna de una atmósfera distópica al universo en el que se desarrolla la trama, la novela propone interesantes vueltas de tuerca sobre figuras –como las brujas– y patrones narrativos –el *coming of age* del protagonista– habituales de la fantasía y, sobre todo, plantea un escenario opresivo en el que la hostilidad de la naturaleza es canalizada violentamente hacia una minoría, convertida en chivo expiatorio de la comunidad en que se desarrolla la trama. Es en este entorno invivible, por los rigores climáticos y la organización casi totalitaria de la sociedad, donde el encuentro de los protagonistas abre la reflexión sobre las personas a las que se ha desprovisto de cualquier valía y humanidad, pero también sobre los costes

que tiene para la comunidad y los individuos aceptar estas prácticas sin articular ninguna resistencia.

## 2. MAGIA QUE PUDRE: BRUJERÍA Y CATÁSTROFE CLIMÁTICA

*Brujas de arena* se sitúa en un mundo secundario parco y austero en todos los sentidos. Con una geografía propia apenas esbozada, el elemento esencial en él son los rigores climáticos que minan los recursos disponibles: el agua es un bien escaso, proveerse de alimentos es una proeza y la situación va a peor puesto que el desierto avanza tragándose lo que antaño fueron pueblos prósperos. La premisa encaja en parte con las ficciones climáticas, que suelen “recrear, ya sea en un presente o en un futuro ficticio, contextos distópicos vinculados con los efectos del cambio climático, el calentamiento global, la contaminación, la explotación de los recursos naturales, o desastres nucleares que afecten al medioambiente y al ecosistema” (Marín 2019: 229); sin embargo, la novela la vincula de manera original a los propios patrones de la fantasía, más en concreto a lo que Clute y Grant denominan *thinning*, un deterioro o degradación del universo que puede estar ligado a una figura oscura, responsable de ese daño. En *Brujas de arena* esas figuras son, aparentemente, las brujas:

–Zoe, ¿es verdad lo que dicen? ¿Que la magia hace que la tierra sea cada vez más seca? –Ella se encoge de hombros. La pregunta no le importa o no sabe la respuesta. Antes había pueblos donde ahora solo hay arena. Y las brujas no llevan tanto tiempo sobre la tierra.

–O puede que los hombres no lleven tanto tiempo matándonos.

– ¿Crees que es eso?

Se encoge de hombros de nuevo. (Tena 2021: 160)

Y precisamente para acabar con esa “magia que pudre el mundo” y que, no casualmente, es patrimonio exclusivo de las mujeres, los cazadores de brujas hacen “lo que hay que hacer para mantener a salvo al resto” (2021: 34), persiguiéndolas sin descanso y obligando a cualquiera que conozca de la existencia de una de ellas a denunciarla para acabar ejecutándola sin compasión:

Sé lo que hacen con las brujas, lo que le hicieron a nuestra madre. Normalmente eligen la horca. A veces deciden celebrar un espectáculo, una fiesta macabra, y organizan una hoguera donde quemarlas vivas. Otras veces son más rápidos y se limitan a pegarles un tiro en la cabeza. (Tena 2021: 26)

Las brujas, por tanto, se sitúan en una posición de exclusión y rechazo total, que las convierte en parias de su propio mundo, en un “grupo cuya humanidad se construye como de menor valía –si no es que se niega completamente” (Varikas 2011: 126); así, de hecho, se las presenta ya en el relato autopublicado “La bruja y el perro” (2018), que plantea por primera vez este mundo ficcional: “Las brujas no son mujeres aunque tengan su forma. No son humanas. No hay que tener piedad con ellas” (Tena 2018: s.p.). La radicalidad de la exclusión que padecen

las enlaza crudamente con la impresionante imagen seminal del paria, desarrollada por Bernardin de Saint Pierre, y que Madame de Staël comenta en estos términos:

... la situation du Paria, de cet homme d'une race maudite, abandonné de l'univers entier, errant la nuit dans les tombeaux, faisant horreur à ses semblables sans l'avoir mérité par aucune faute; enfin, le rebut de ce monde où l'a jeté le don de la vie. [...] Nul être vivant ne le secourt, nul être vivant ne s'intéresse à son existence. (Staël 1796: 328)

Es esta última frase, no obstante, la que relaciona de manera más novedosa a la novela con la figura del paria, pues la complicidad del resto de sujetos con el sistema que excluye al paria será un elemento clave de la novela, como explicaré más adelante.

Sin embargo, cabe antes aproximarse a cómo se configuran las brujas/parias de la novela dentro de la tradición pues se plantean algunas cuestiones de interés en lo que concierne a su presentación como "escoria de este mundo", ya que la narrativa consigue enlazar distintos lugares comunes del imaginario en torno a la bruja y abrir, al mismo tiempo, nuevos matices. En realidad, la idea de que la bruja es una figura de Otriedad es bien conocida y ha sido declinada en la fantasía y el terror de manera recurrente. Si bien no es el momento de detallar las numerosas aproximaciones críticas al tema, sí conviene recordar algunos puntos esenciales: el primero es el amplio consenso en entender que la bruja viene a canalizar los temores patriarcales más absolutos respecto a la diferencia sexual; así lo plantea Creed en su influyente estudio sobre la monstruosidad femenina, donde afirma que "witch is defined as an abject figure in that she is represented within patriarchal discourses as an implacable enemy of the symbolic order" (1993: 76). Aunque Creed se ciñe a la representación de la bruja en el cine de terror desde una perspectiva feminista y psicoanalítica, otros estudios diametralmente opuestos en términos metodológicos coinciden en esta percepción; es el caso de Hutton (2017), quien desde un enfoque histórico subraya cómo ya en sus orígenes, en el mundo clásico, el estereotipo no puede entenderse al margen de una sociedad patriarcal, que desconfía de las mujeres y las excluye del poder político. Más allá va Silvia Federici (2014) al retomar la figura de la bruja y vincularla con los procesos de asentamiento del capitalismo en la modernidad, de suerte que, según la investigadora, las brutales cazas de brujas son una expresión patente de la intensificación de las relaciones patriarcales, que acaba por expulsar definitivamente a las mujeres del espacio público y la esfera laboral y confinándolas a la domesticidad y las tareas reproductivas.

Mucho de este acervo nutre a la presentación de las brujas en la novela, pues aunque efectivamente existen mujeres dotadas de poderes mágicos, el texto es capaz de recrear la atmósfera de alienación general por la que cualquier mujer que se desvíe mínimamente de lo que se espera de ella es susceptible de ser tachada de bruja; es el caso de Indivar, la hermana del protagonista masculino, Kilian, quien pese a llevar una vida miserable, en la que solo hay espacio para

garantizarse una subsistencia muy precaria, va a ir concentrando las sospechas de su comunidad:

... mientras más nos rodea el desierto, más supersticiosa se vuelve la gente y ya hay quien se queja de que una chica trabaje en cosas de hombres. Ella, más que nadie, tiene que mantenerse alejada de los rumores y de los dedos que buscan un blanco al que señalar. [...]  
Nadie olvida quiénes son los hijos de una bruja. No dicen nada, pero nos observan.  
En especial a Indivar, por supuesto. (Tena 2021: 17)

Obviamente, ser hijos de una bruja –a quien su propio esposo denunció– les hace cargar con un estigma que refuerza su condición de marginados y que se intensificará en el momento en que unos cazadores aparezcan en Fraguas buscando a Indivar. Repudiado por sus vecinos, quienes se niegan a comprar el agua que Kilian transporta trabajosamente desde el único manantial disponible –“No quiero enfermar, gracias. A saber si está manchado de magia de la bruja” (2021: 37)–, y expulsado del mísero alojamiento del que disponía por las mismas razones, Kilian emprenderá una huida hacia adelante, atravesando el desierto, en cuyo corazón se dice que habitan las brujas, buscando a su hermana.

Será en esta travesía, a través de la relación con Zoe, una bruja de historia particular, cuando Kilian empiece a asumir que la categoría “bruja” tal vez sea más porosa de lo que imaginaba, menos una realidad sustantiva que una manera de mirar a determinadas mujeres y mantener un chivo expiatorio en el que purgar ritualmente todos los males que afligen a su comunidad. En este sentido, Kilian se da cuenta, como afirmaba Federici, de que las brujas son “potencialmente, todas las mujeres” (2014: 259).

–¿Hay brujas allí?  
–Hay brujas en todas partes.  
–Hasta que las encuentran –murmuro.

Zoe lo ha comentado como si cualquier mujer pudiera tener magia en la sangre. Claro que sé que ellas lo ocultan, y cada cierto tiempo se descubre que una mujer de la que nadie sospechaba es capaz de usar la magia para hacer crecer sus plantas o para matar animales, pero la forma en que Zoe lo ha dicho me hace pensar que son muchas más de lo que yo creía.

[...]  
Cualquiera puede serlo; he visto brujas jóvenes y viejas, algunas que parecían inocentes y otras mujeres miserables a las que no me atrevía a mirar a los ojos. Cualquiera podría serlo y cualquiera podría ocultarlo [...] Por primera vez me doy cuenta de que hay brujas que han vivido toda su vida entre nosotros y nunca nos hemos percatado. (Tena 2021: 67-68)

Si la novela recoge esta idea de la bruja como figura de Otriedad en la que el patriarcado descarga sus miedos y frustraciones, también elabora las reescrituras a contrapelo que tanto han abundado en la literatura proyectiva. Me refiero a las expresiones que revalorizan aquello que la sitúa en el punto de mira del pa-

triarcado: el poder, que queda desprovisto de su carácter amenazador y se reivindica celebratoriamente como atributo femenino. Este tipo de enfoque tiene múltiples concreciones, pero una de las más representativas es la que lo conecta a la exploración de culturas y modelos de espiritualidad no patriarcales, lo que cristaliza en visiones neopaganas que a menudo vinculan la magia con el culto a la Diosa y antiguos matriarcados. Es, por ejemplo, el enfoque que adopta la célebre *The Mists of Avalon* (1984), de Marion Zimmer Bradley, que reformula a la célebre Morgana de la leyenda artúrica evocando una sociedad pagana que se está extinguiendo a manos del modelo patriarcal cristiano, donde esas mujeres antaño poderosas, como Morgana, son demonizadas y acusadas de hechicería.

*Brujas de arena* juega en parte con esa idea del matriarcado utópico, un espacio que es imaginado, entre el temor y la envidia, como un verdadero oasis en medio de la esterilidad del desierto:

Si llega donde las brujas, Indivar estará a salvo. Pienso en todas esas cosas que nos llegan, los rumores que arrastran los nómadas: dicen que donde viven hay plantas, ríos y pájaros. Que son más de cien, y hay quien dice que más de mil, mujeres salvajes: jóvenes, ancianas o niñas. Que todas veneran a la reina bruja como si fuera una diosa voraz y protectora. Su nombre es Enjambre y se pronuncia en voz baja, con respeto. Dicen los que viajan por las dunas que la reina bruja tiene mil ojos y un millón de bocas diminutas bajo la arena dorada de su desierto. (Tena 2021: 40)

Sin embargo, el reino de las brujas que dibuja la autora está lejos de la idealización propia de las figuraciones neopaganas que tanto influyen en la fantasía revisionista de los 70 y los 80. Aunque, en efecto, la ciudad de las brujas se modela sobre los tópicos que vinculan a lo femenino con la naturaleza y, por tanto, en el contexto de la narración constituye un espacio paradisíaco por contraste con la esterilidad del mundo circundante, queda lejos de plantearse como un matriarcado armónico: “No todo es idílico. Hay gestos bruscos, muecas y alguna discusión en voz alta. Son una comunidad unida por un enemigo común, y se protegen entre ellas, pero eso no quiere decir que estén de acuerdo en todo” (2021: 128). La ferocidad de las brujas protegiéndose ante la amenaza exterior se aprecia en toda su crudeza con la llegada de Kilian –a quien pertenece esta reflexión– quien es atacado sin piedad por la reina de las brujas, Enjambre,<sup>10</sup> al internarse en su territorio. No obstante, es Zoe quien permite atisbar las grietas de esa comunidad femenina: bruja ella misma, dotada del poder de rastrear la magia, la muchacha tampoco logra “pertenecer por completo a la comunidad (religiosa, étnica, social o intelectual) de la que proviene” (Varikas 1995: 87) debido a su pasado, cuando fue esclavizada y utilizada cruelmente por los cazadores de brujas –entre ellos, su padre– para encontrar a sus homólogas. Zoe, cuya

---

<sup>10</sup> La construcción de Enjambre es uno de los puntos más originales de la novela; la figura recoge la idea de abyección asociada a las brujas a través de un cuerpo metamórfico, que se convierte en enjambres de distintos insectos. Sin embargo, esta capacidad no siempre es repugnante y amenazadora, sino que adopta otros matices, por ejemplo, cuando se convierte en un conjunto de luciérnagas que guían a Kilian y su hermana de vuelta al reino de las brujas.

condición de bruja la excluye del mundo de los hombres y cuyo pasado traumático la separa de sus iguales, las brujas, acaba deviniendo entonces un sujeto desarraigado cuya posición liminal, entre dos mundos, la aproxima a la figura del tráfugo que plantea Leibovici.

### 3. ZOE ES MEJOR QUE PERRO: VIDAS SACRIFICABLES Y SUBJETIVIDADES TRÁNSFUGAS

Aunque comparte protagonismo con Kilian, Zoe es el personaje en el que se dibuja de manera más aguda la deshumanización y la negación de subjetividad motivada por la exclusión de la comunidad. Su primera aparición en la trama va ligada al temor a los cazadores que expresa Kilian al pensar en su hermana:

Aparecen cada cierto tiempo. Hace tres veranos vino el famoso grupo que llevaba con ellos una bruja adiestrada. Una chica un año, tal vez dos, mayor que Indivar, de pelo fino y claro y mirada vacía. Podía detectar la magia y encontrar otras brujas. Se referían a ella como “el Perro”, y la llevaban como llevarían a un perro peligroso. Estaba sentada en el suelo, con el collar de hierro y luces parpadeando en el cuello cubierto de costras y marcas. Tenía los ojos de un castaño tan claro que amarilleaba, y el rostro sin expresión. Yo la miraba y pensaba en Indivar, en si podría acabar vagando por el desierto encadenada por un grupo de cazarrecompensas que la tratase como un animal. La chica no se acercó a por agua, así que fui yo quien se la llevó. Uno del grupo lo encontró gracioso y rompió a reír diciendo que “al chico deben gustarle los animales, mira cómo le da de beber al Perro”. Ella no reaccionó.

Como si estuviera hueca.

Meses después nos llegaron los rumores de que el Perro se había vuelto en su contra. Como todas las noticias que llegan de boca en boca, no se sabe a ciencia cierta qué pasó. Ellos desaparecieron, o están muertos. El Perro sigue viajando por el desierto. Se sabe que es bruja, al menos en parte. (Tena 2021: 22-23)

Al margen del asfixiante clima moral por el que el solitario gesto de compasión de Kilian es objeto de mofa y desprecio, me interesa del fragmento la animalización del personaje, que no puede ser más evidente y perturbadora. Es un rasgo, además, que permanece durante la trama: el propio nombre de la muchacha, que descubriremos más adelante, Zoe, remite etimológicamente a lo animal. Sabemos también que el término *zoé* ha ocupado un lugar importante en las reflexiones sobre el control de la vida y los sujetos gracias a la atención que le presta Agamben en *Homo sacer* (1998). Como es sabido, el pensador distingue entre *bíos* y *zoé* para diferenciar la vida cualificada, propiamente humana, de aquella contingente, sacrificable y fuera de cualquier protección política. Este apunte teórico ayuda a definir la existencia de Zoe en manos de los cazadores, pues en efecto es un cuerpo disponible, explotable y sacrificable. De hecho, en “La bruja y el perro” (2018) se explora muy crudamente esta dimensión; en ella se nos muestra justo esa elipsis del pasaje anterior, esto es, el momento en que la joven se vuelve en contra de los cazadores. Y lo que destaca en el relato es la exploración de la violencia que padece pero también de la que se ve obligada

a infligir para sobrevivir al darse cuenta de que ella misma va a tener más valor como “trofeo de caza” que como rastreadora y delatora. Al mismo tiempo, el relato también planta la semilla de lo que será otro rasgo fundamental del personaje en la novela, la imposibilidad de encontrar su lugar en el mundo, pues en ninguna de las comunidades en las que se mueve es considerada un sujeto legítimo y ni siquiera ella es capaz de definirse como un sujeto pleno:

“Zoe, Zoe, soy Zoe”. No es un perro, no del todo. Tampoco es una chica, no tanto como desearía. No ser nada del todo hace que sienta vértigo en el estómago.

Zoe no es un perro, no del todo, y el collar le quema más que nunca. A lo mejor es una bruja, aunque tampoco se sienta como ella. Zoe camina entre dos mundos pero es Zoe. “Zoe, Zoe, Zoe”. Zoe es fuerte, y no quiere morir.

Y no va a dejarse morir. (Tena 2018: sp.)

Zoe incorpora, pues, en su trazado como personaje muchos de los rasgos que Leibovici atribuye al tráfuga, en especial en lo que concierne a la extranjería, la liminalidad y el habitar un espacio *entre-deux*, que desemboca en una experiencia de soledad y desgarró. Flisek y Moszczyńska destacan en su lectura de Leibovici precisamente este último punto, recordando cómo “el estar entre dos mundos distintos, genera en sujetos tráfugas, según la filósofa francesa, un malestar resultante de una incapacidad de asentamiento mental duradero” (2020: 43), lo que habitualmente deriva en narrativas que nunca se aproximan a resoluciones emancipatorias puesto que ese malestar sigue siendo un elemento constitutivo de la subjetividad del tráfuga. Así, en *Brujas de arena*, aunque haya conseguido dejar de ser el Perro, sigue acompañada por esa imposibilidad de encajar en el mundo –“estará atravesando las dunas para volver a esa ciudad que no quiere llamar hogar. [...] se siente más cómoda recorriendo el despiadado desierto que junto a aquellas personas que podrían llegar a quererla” (2021: 189)–. La sensible mirada de Kilian sobre Zoe va a anudar una y otra vez su traumático pasado y su incierto presente y también va a asociarla insistentemente al desierto, expresión literal del no-lugar situado entre habitados y también, claro, expresión de la soledad y el vacío que se ciernen alrededor de Zoe:

–He pasado casi toda mi vida cazando brujas. Me llevo mal con mucha gente.

¿A cuántas de las tuyas ha ayudado a matar? ¿Cuántas en la ciudad tendrán hermanas, madres o amigas que nunca llegaron porque el Perro las encontró antes? [...]

No fue su elección que su propio padre la tratara como un animal de presa y que la usaran para cazar brujas. Recuerdo la primera vez que la vi, la vez que le di agua. Estaba tan sucia, con la correa alrededor del cuello, que no parecía humana. No parecía que nadie la hubiera tratado nunca como una persona. (Tena 2021: 153)

–Pertenezco al desierto.

–Pero es una ciudad de brujas. Y tú eres una de ellas, Zoe.

–A medias.

Entiendo a qué se refiere. Cuando los cazadores la tenían cautiva la trataban más como un animal que como una persona. Pero no la mataban, su magia solo afectaba a las otras brujas. Zoe tiene un sitio en el corazón del desierto, junto a las otras brujas, pero no se siente una más allí, igual que tampoco encajaría tratando de vivir una vida como el resto de cualquiera de los pueblos. Como ella dice, pertenece al desierto. (Tena 2021: 157)

Será en ese desierto, no obstante, en el que el personaje transita como una nómada, donde finalmente podrá acceder al encuentro con los otros y empezar a sobreponerse y recomponerse.

#### 4. NO SEAS COMO LOS HOMBRES: VÍCTIMAS, HÉROES Y VERDUGOS

La peripecia que permitirá a Zoe ir más allá del desprecio y la exclusión será el inesperado encuentro con Kilian, quien comparte protagonismo con ella y actúa como foco de la narración. Aunque es evidente que las dinámicas de exclusión que se ponen en juego en la novela pivotan alrededor de la magia y las mujeres, en una decisión audaz y en cierto modo inusual, la autora aborda este mundo asfixiante desde la mirada de un sujeto que debería estar a salvo de esos procesos de estigmatización. Sin embargo, no es así, y el personaje de Kilian permite plantear cómo la deshumanización del "diferente" conduce al trauma individual y a la barbarie colectiva. La elección de la brujería como *leit-motif* de la novela pone el foco en cómo el hecho de ser mujer ha funcionado en determinados momentos como un estigma que ha privado a la mitad de la población de los derechos más básicos e incluso de la consideración como sujetos plenos. Pero la elección de Kilian como foco de la narración permite ir más allá e interrogarse de qué modo los silencios, complicidades y la pasividad de los otros sostienen esta desigualdad. De hecho, el clásico *coming of age* que la novela desarrolla mediante el viaje de Kilian va en esta línea, pues su encuentro con Zoe en el proceso de búsqueda de su hermana le enfrentará a sus propias decisiones y le permitirá transferir la traumática pérdida de la madre y posteriormente de la hermana del espacio del duelo privado al del compromiso colectivo y la acción.

Esto se logra a través de la historia personal de Kilian, que se ve desgarrada por la brutalidad de las cacerías de brujas, que llegan a su propio hogar. La novela arranca, de manera contundente, con la evocación de la pérdida de la madre, bruja, denunciada por el propio el propio esposo (y padre del protagonista): "Nuestro padre vendió a nuestra madre por un pedazo de tierra que nunca dio frutos" (2021: 11). La dramática escena culmina con la madre maldiciendo al padre y la tierra, en la línea del imaginario tradicional sobre la bruja—"Que esta tierra sea tu tumba, porque nunca te dará otra cosa que cadáveres" (2021: 12)—y una interpelación que acompañará a Kilian, a modo de ritornello, durante toda la narración: "Nunca seas como los hombres" (2021: 12)

Así, ese "no ser como los hombres" que interioriza como vínculo con la madre no es tan fácil de cumplir, como se desvela cuando los cazadores de brujas acuden a buscar a su hermana Indivar y, lejos de mantener una postura heroica, acaba delatándola movido por el miedo:

Cierran la puerta al irse y me doblo en dos, sujetándome la pierna por debajo del corte. No duele tanto, pero me sacudo con los ojos cerrados, en silencio, no sé si de miedo o de alivio. O de asco. “No seas como los hombres”. No quiero serlo. No quiero ser como los hombres que entregan a sus mujeres por algo de tierra, o por enfado. Pero acabo de traicionar a Indivar por miedo. Por no tener el valor de enfrentarme a ellos. (Tena 2021: 34)

Kilian se encuentra entre el no querer ser como los hombres y el verse arrastrado por las propias dinámicas de dominación y terror que le conducen a traicionar a quien más quiere y, desde ahí, a una vergüenza y un odio contra sí mismo que, en última instancia, le lleva a un viaje imposible y desesperado hacia el desierto, en busca de su hermana. Es en este viaje, en su relación con Zoe, cuando será capaz de conectar esa actitud con algo mayor que las cualidades individuales y asumir de forma clara cómo su complicidad es también exclusión. Así, cuando Zoe le recrimina su pasividad ante los procesos a los que se ven sometidas las brujas, Kilian asume su culpa y, más importante, es capaz de conectar su silencio con su propia exclusión:

—A las brujas se nos mata y a nadie le importa.

—No todos somos así.

—¿Tú has intentado alguna vez defender a alguna?

La pregunta se me clava en la garganta y se me astilla bajo la piel. Pestañeo con furia y busco algo en lo que fijar la mirada para no ver a mi madre cuando la empujaban hacia la plaza donde iban a matarla. No, no hice nada. Ni con mi propia madre, ni las otras veces que he estado entre el resto del pueblo, testigo en silencio de la muerte de una bruja.

Cada una de las veces que anunciaban la ejecución de una bruja sentía sudores fríos y ganas de vomitar. Desde la plaza se escuchaba el redoble de tambores, Cada una de las veces que le supliqué a Indivar que me dejase quedarme en casa, que no quería verlo, que no podía verlo.

[...] “Tenemos que ir. Nosotros no podemos levantar ninguna sospecha, Kilian”. Su voz sonaba llena de odio, de cenizas, de culpa. Y tenía toda la razón, así que me vestía con manos torpes y me quedaba pegado a ella, con los dientes muy juntos para controlar las náuseas y los ojos fijos en el suelo de la plataforma de la horca. (Tena 2021: 69)

La imagen de los hermanos que se desgrana en estas líneas los aproxima a la figura del advenedizo, que Varikas retoma de Arendt. El advenedizo acepta “los valores que lo devalúan y lo deshumanizan y lo convierten [...] en una *exception admise*” (Varikas 2011: 133); la meta final de su devenir es la asimilación, es decir, se trata de priorizar la aceptación de la misma comunidad que le atribuye una falta, una marca de inferioridad. Ello implica asumir una paradójica dinámica de ocultación que será exactamente la que lleven Kilian e Indivar en el arranque de la novela: esforzándose en mantener un perfil bajo, ser lo menos visibles posible para tratar de borrar el estigma de la madre bruja, participando incluso —como se aprecia en el pasaje anterior— en ceremonias que aborrecen solo para evitar que las sospechas recaigan sobre ellos. Se trata, a fin de cuentas, de una “vida clandestina” que tampoco tiene resolución feliz, pues el estigma nunca se borra.

La conciencia que toma Kilian respecto a su ambigua posición dentro del terrible régimen de control y castigo en el que vive es clave para empezar a articular su camino emancipatorio y ajustar cuentas con su pasado. Así, aunque no hay una reconciliación con el padre, sí consigue, desde esta conciencia de haber sido víctima pero también cómplice de los verdugos, proyectar sobre él una mirada comprensiva al descubrir que traicionó a su esposa para proteger a su hija. De ese modo, el mandato materno de “no ser como los hombres” no se articula como un ejercicio limpio de oposición, sino que se asume como un proceso consciente, difícil y lleno de aristas, como se aprecia cuando Kilian reflexiona sobre la existencia de hombres buenos:

Los hay. Tiene que haberlos. Adri es bueno, no tengo ninguna duda. Y también lo es Jonas, que entregó a su hija a Zoe para salvarla. Por la forma en la que la abrazaba no tengo dudas de que habría entregado también su vida. Zoe también cree que lo soy, aunque tenga miedo a equivocarme, a fallar, a hacer algo tan mal como mi padre. No creo que ser bueno sea algo que venga de dentro. Es una elección consciente, un esfuerzo que al final se hace mecánico, igual que dar un paso tras otro para atravesar el desierto. (Tena 2021: 176)

Ese esfuerzo se irá verbalizando progresivamente en la novela, configurando un ideal muy particular de héroe. Por un lado, a diferencia del modelo tradicional, en el que el héroe hace un uso legítimo y no problemático de la violencia, Kilian se muestra mucho más comedido y crítico al respecto, sabedor de los abismos a los que puede llegar –“No. No quiero ser ese hombre que arranca un ojo como si eso remediara haber perdido el suyo. Si lucho, que sea para ayudar a alguien, no para vengarme” (2021: 179)–. Por otro, el ideal que va desgranando lo convierte en un héroe en cierto modo feminizado, lo que, recordemos, constituye uno de los rasgos que Spivack atribuía a las obras de escritoras de fantasía: así, el ideal de masculinidad al que aspira se basa en el cuidado, la protección y la integridad –“Yo quiero ser así. Alguien que no vende a quien ha querido cuando las cosas no van bien. Alguien que protege. Que cuida. En quien se puede confiar” (2021: 87)–. Esta disposición contrasta con la de Zoe quien justamente adopta un papel mucho más masculinizado, al ser un personaje más agentivo, contenido emocionalmente y resolutivo a la hora de infligir violencia.

## 5. ATRAVESAR EL DESIERTO: CONCLUSIÓN

Como se ve, el protagonismo en la novela descansa en dos personaje complejos, marcados por el régimen de exclusión del mundo en el que viven: paria la primera por un estigma que la conduce a la deshumanización más absoluta, superar esa condición la llevará a actuar como una tráfuga que no logra encontrar su acomodo en el mundo ni reconocerse como sujeto pleno; pese a no alcanzar las cotas de alienación y crueldad que padece Zoe como bruja, Kilian encarna otra cara de la exclusión, la que intenta ser borrada u obliterada a costa de la humillación y la renuncia –de ahí su parentesco con el advenedizo– en una vida precaria que también acaba por estallar y dejarle a la intemperie:

Yo no pertenezco a un sitio. Vivo en Fraguas, pero sus calles me dan lo mismo. Yo era parte de una familia hasta que se quebró en un millar de fragmentos afilados. Tenía un hogar con mi hermana hasta que la hicieron huir sin que hubiera podido decirme a dónde. Sin mí. Supongo que hay gente que pertenece a sitios y otros que nos pertenecemos unos a otros. Y, cuando estamos solos, estamos tan perdidos como si de pronto el desierto desapareciera bajo nuestros pies. (Tena 2021: 157)

Esta falta de pertenencia a un lugar o a una comunidad también podría ubicar a Kilian en la categoría de tráfuga; sin embargo, su naturaleza sensible y su integridad, las mismas que le llevan a darse cuenta de la responsabilidad en su silencio y aquiescencia ante las atrocidades que padecen las brujas, le permite una apertura que pasa por hacer, como se ve en la cita, del vínculo con los otros un espacio donde habitar.

Más allá del viaje, las aventuras, el aprendizaje... lo que la novela plantea es el improbable encuentro de dos sujetos desarraigados en el espacio más desolado posible y la construcción, a través del reconocimiento del otro, de un espacio común. Resulta curioso cómo Arendt, autora clave en la reflexión sobre el paria, la exclusión y el totalitarismo, utiliza la imagen del desierto como lugar opuesto al espacio político, donde se pierde cualquier relacionalidad con los seres humanos y el individuo queda aislado (Straehle 2017). En la novela, precisamente, el desierto es el espacio del vínculo en el presente, el lugar donde Kilian y Zoe se encuentran y se reconocen el uno al otro, lo que permite resignificarlo: "Por primera vez pienso que el desierto, infinito y salvaje, no es solo arena llena de muerte y crueldad que avanza, imparable, movida por el hambre [...] por primera vez pienso en cruzarlo con más ganas que miedo" (2021: 249). Y por ellos es también la promesa de futuro que clausura la novela arrojando algo de luz a un universo ficcional cruel y despiadado dotado de un inmenso potencial para reflexionar sobre la exclusión y sus consecuencias.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (1999). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Attebery, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Botting, Fred (2012). "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture", in *A New Companion to the Gothic*, ed. David Punter. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell. DOI: <<https://doi.org/10.1002/9781444354959.ch1>>.
- Clute, John y John Grant (eds.) (2012). *The Encyclopedia of Fantasy*, <<https://sfencyclopedia.wordpress.com/2012/11/25/the-encyclopedia-of.fantasy/>> (31 de agosto de 2021).
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan (2003). "Lucid Dreams, or Flightless Birds on Rooftops?", *Science Fiction Studies*, 30.2: 288-304.

- Federici, Silvia (2014). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Flisek, Agnieszka y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2020). "Romance de la *Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara: entre la autobiografía tránsfuga y el autorretrato de un sujeto cínico", *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 32: 41-58. DOI: <<https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.03>>.
- Gregori, Alfons (2020). "'Senserostre és el malnom': los parias en la narrativa breve no mimética española y catalana del s. XXI", *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 32: 99-112. DOI: <<https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.06>>.
- Hutton, Ronald (2017). *The Witch: A History of Fear, from Ancient Times to the Present*. New Haven y Londres: Yale University Press. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1bzfpmr>>.
- Kelso, Sylvia (2010). "Out Of Egypt: histories of speculative fiction and Carole McDonnell's 'Wind Follower'", *Extrapolation*, 51.1: 82-98. DOI: <<https://doi.org/10.3828/extr.2010.51.1.6>>.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Routledge.
- López-Pellisa, Teresa (2019). "*Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción*", *Hélice*, 5.2: 75-96.
- Marín, Marta (2019). "Distopías climáticas en el cine contemporáneo: Ecofeminismo para salvar el mundo en *Mad Max: Furia en la carretera*", *Saitabi*, 69: 227-246. DOI: <<https://doi.org/10.7203/saitabi.69.15949>>.
- Mendlesohn, Farah (2013). "Peake and the Fuzzy Set of Fantasy: Some Informal Thoughts", in *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake*, ed. G. Peter Winnington. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 61-74.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal.
- Sánchez Trigos, Rubén, Isabel Clúa y Fernando Ángel Moreno Serrano (2020). "La literatura proyectiva española desde las crisis: una visión de conjunto", *Quimera: revista de literatura*, 439-440: 20-25.
- Spivack, Charlotte (1987). *Merlin's Daughter. Contemporary Women Writers of Fantasy*. Nueva York: Greenwood Press.
- Staël, Madame de (1796). *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Lausana: Jean Mourer/Hignou et Comp.
- Straehle, Edgar (2017). "De parques, plazas y oasis: una exploración de los espacios políticos en Hannah Arendt", *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 6.10: 21-49.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario [1979]*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Varikas, Eleni (1995). "Paria: una metáfora de la exclusión femenina", *Política y Cultura*, 4: 81-89.
- Varikas, Eleni (2011). "Los desechados del mundo. Imágenes del paria", *Andamios*, 8, 16: 123-136. DOI: <<https://doi.org/10.29092/uacm.v8i16.467>>.
- Williams, Raymond (1983). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.