



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

“The wicked witch is dead!”:
la reescritura de la bruja
en la literatura juvenil de
la cuarta ola

TESIS DE MÁSTER

Irina Navarro Fernández

Directora: Dra. Marta Fernández Morales

Oviedo, junio de 2021

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a Irina Navarro Fernández

D.N.I.:

TÍTULO: “*The wicked witch is dead!*”: la reescritura de la bruja en la literatura juvenil de la cuarta ola

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: brujas, cuarta ola, feminismo, activismo, literatura juvenil

DIRECTORA: Dra. Marta Fernández Morales

1. Resumen en español

La bruja ha estado ligada desde sus orígenes al poder femenino. Por este motivo, no es de extrañar que dicha imagen resurja con cada ola feminista evocando las ideas revolucionarias que se asocian con cada época. Con la llegada de la cuarta ola ha vuelto a surgir interés por la bruja como símbolo feminista. Por otra parte, la literatura juvenil ha demostrado en la última década que es capaz de evolucionar muy rápidamente de acuerdo con los intereses de su público objetivo. En los últimos años se han visto cada vez más títulos cuya temática principal es la representación de los movimientos sociales más relevantes. Mediante el análisis de dos novelas recientes protagonizadas por jóvenes brujas, este trabajo busca establecer una conexión entre la bruja en la literatura juvenil contemporánea y las características principales de la cuarta ola feminista.

2. Resumen en inglés

The witch has always been linked to female power, and thus it is not surprising to find reiterations of her image throughout every wave of feminism evoking the ideas associated with them. The fourth wave has caused a renewed interest in the witch as a feminist symbol. During the last decade, Young Adult literature has proven to evolve quickly to match the interests of its target audience, and in the last few years the most popular titles have revolved around very relevant social issues. Through the analysis of two recently published novels with young witches as main characters, this thesis seeks to establish a connection between the witch in contemporary YA literature and the main characteristics of the fourth wave of feminism.

V^oB^o

LA DIRECTORA DE LA TESIS
DE MÁSTER

LA AUTORA

Fdo.: Marta Fernández Morales

Fdo.: Irina Navarro Fernández

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña./D. Irina Navarro Fernández,
con D.N.I. , como autora/autor de la Tesis de máster/Proyecto
de investigación profesional titulada/o “*The wicked witch is dead!*”: la
reescritura de la bruja en la literatura juvenil de la cuarta ola.

por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra
sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de
investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten,
establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que
se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en
particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida
su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la
referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción
directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 17 de Junio de 2021

Fdo.: Irina Navarro Fernández



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

D./ Dña Irina Navarro Fernández, con DNI , estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 17 de junio de 2021

Fdo.: Irina Navarro Fernández

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora Marta Fernández Morales su constante ayuda, paciencia y apoyo a lo largo de este proceso. Cada corrección, cada charla, cada palabra de ánimo fueron una fuente de inspiración y motivación que atesoraré para siempre.

Gracias a mi aquelarre particular, todas las personas que han estado a mi lado en cada momento apoyándome y haciéndome ver nuevas perspectivas. Gracias por dejarme hablaros sobre brujas durante todo el año. Con amigas y amigos como vosotros es fácil creer en la magia.

Gracias a Emilio, mi compañero, que me levanta cuando me caigo y me da la mano cuando lo necesito. Tu apoyo inquebrantable me hace sentir invencible.

Gracias especialmente a Aurora, mi madre, que confía en mí hasta cuando yo no lo hago. Eres la mujer más fuerte que conozco, la mejor de las brujas, siempre mi modelo a seguir.

Por último, gracias a mi padre. Espero que sigas estando orgulloso.

Índice

Introducción: temblad, las brujas han vuelto.....	6
1. Marco teórico.....	9
1.1. De Morgana a Sabrina: evolución del arquetipo de la bruja en la cultura anglófona.....	9
1.2. Maldiciendo Wall Street: brujas y activismo en el movimiento feminista del siglo XX.....	20
1.3. El impacto sociocultural de la cuarta ola.....	29
2. Las brujas en la literatura juvenil anglófona.....	39
2.1. La literatura juvenil como herramienta para llevar los movimientos sociales a las estanterías.....	39
2.2. Las brujas del siglo XXI: símbolos del poder femenino en el activismo y la literatura de la cuarta ola.....	47
2.3. Análisis: <i>Summer of Salt</i> (Leno 2018) y <i>These Witches Don't Burn</i> (Sterling 2019).....	54
Conclusión.....	64
Obras citadas.....	66

Introducción: temblad, las brujas han vuelto

Las brujas han estado presentes en el imaginario popular desde los inicios de la cultura occidental. Símbolos de poder e independencia originalmente, fueron convertidas en villanas por los hombres en el poder, una imagen que perdura hasta nuestros días. El estereotipo es evidente: mujeres (normalmente mayores y solteras) que viven apartadas de la sociedad, que complementan la ciencia moderna con remedios tradicionales, que poseen poderes antinaturales a menudo asociados con el paganismo o incluso con Satán. En la fantasía y en los cuentos infantiles vuelan sobre escobas, elaboran pociones misteriosas en enormes calderos y suelen estar acompañadas de gatos negros, cuervos u otros animales. Sin embargo, con los años el estereotipo ha evolucionado. En la ficción han aparecido brujas buenas, brujas que se enamoran de humanos en lugar de maldecirlos, brujas que pueden incluso ser heroínas. En la vida real, se han convertido en uno de los mayores símbolos de la resistencia femenina: con populares consignas como “somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar”, el movimiento feminista se ha asociado con ellas, viendo en ese poder y en esa independencia características dignas de emular. Recientemente se ha observado un nuevo auge en popularidad de las brujas: el colectivo activista W.I.T.C.H, inactivo desde los años setenta, se hizo viral tras participar en diferentes protestas contra las políticas del presidente Donald Trump; grupos similares aparecieron en protestas feministas a nivel internacional; en la televisión y el cine han regresado personajes tan emblemáticos como Sabrina o las brujas de Roald Dahl; en la literatura, especialmente la juvenil estadounidense, las brujas han vuelto a las listas de los libros más vendidos. En este contexto, el objetivo de este trabajo es analizar cómo ha evolucionado la imagen de la bruja tanto en la ficción como en la realidad hasta el día de hoy, además de estudiar la posible relación entre este reciente resurgimiento en popularidad y el auge de la cuarta ola feminista.

En primer lugar, en el marco teórico se elaborará un recorrido histórico de la bruja como personaje ficticio en la cultura occidental, concretando luego en el contexto angloparlante. Luego se estudiará la influencia de la imagen de la bruja en la teoría y en el activismo feminista, desde un análisis de las cazas de brujas del Renacimiento hasta la presencia de éstas en la segunda y tercera olas del feminismo. Por último, se estudiarán los orígenes de la cuarta ola feminista, en la cual nos encontramos ahora mismo, para poder entender el contexto actual y cómo este ha favorecido el retorno de la bruja.

La siguiente sección ahondará en la literatura juvenil, que se ha convertido en una herramienta extremadamente útil para acercar al público joven a diferentes realidades de la sociedad contemporánea. Novelas como el *best-seller* de Angie Thomas *El odio que das* (2017) han demostrado ser eficaces a la hora de ayudar a adolescentes y jóvenes a procesar y empatizar con movimientos tan relevantes como, en este caso concreto, Black Lives Matter. Seguidamente, se hablará de las brujas en el contexto del siglo XXI, puesto que no solo han resurgido como símbolo en el activismo, sino que también se ha podido observar un creciente interés por la brujería como culto en el público adolescente, y con la llegada de las redes sociales parece que ese interés ha explotado en los últimos años. Finalmente, se analizarán dos novelas de literatura juvenil con brujas como protagonistas: *Summer of Salt* (2018), de Katrina Leno, y *These Witches Don't Burn* (2019), de Isabel Sterling. Mi objetivo es demostrar que estas dos novelas utilizan a la bruja no solo como personaje fantástico, sino como un símbolo del poder femenino que entronca con las características de la cuarta ola feminista.

La metodología que utilizaré para conseguir mi objetivo se basará en el análisis crítico de estos textos (*close reading*), poniendo especial atención en los aspectos que puedan relacionarse con la teoría para comprobar si se puede establecer una relación entre la bruja contemporánea y la cuarta ola. Abordaré este análisis desde lo que Donna Haraway definió como “conocimiento situado” (1995, 324), ya que parto de un contexto y una subjetividad feminista concreta como mujer blanca, europea y *queer*. Haraway aboga por reconocer la parcialidad crítica de la investigadora (1995, 326), asumiendo así que mis circunstancias, enfoques e intereses condicionarán el análisis. A pesar de esto, me enfrentaré a la investigación de manera exhaustiva y rigurosa, tratando de aportar un enfoque propio y original.

En las novelas seleccionadas como corpus, las protagonistas se enfrentan a diferentes violencias machistas, y en ambas consiguen que se imparta justicia contra sus atacantes. El uso de la brujería como metáfora ofrece un espacio en el que el joven público objetivo puede procesar la realidad del patriarcado desde la ficción y la fantasía, y la bruja como protagonista tiene el poder de hacer que lectoras y lectores se identifiquen con ella en lugar de verla como villana. La cuarta ola tiene como características principales, entre otras, el foco en la violencia sexual y el carácter intergeneracional e interseccional del movimiento. Tanto las novelas que se analizan en este trabajo como los demás libros sobre brujas publicados recientemente, que se mencionan más brevemente, incorporan estos temas y establecen la brujería como el

hilo común entre las mujeres, así como su herramienta para reclamar su poder y luchar contra sus opresores. Cabe afirmar entonces que el auge de la cuarta ola feminista y el de la popularidad de las brujas van de la mano, y que la literatura juvenil ha conseguido unir ambas temáticas con éxito, ofreciendo un gran potencial como herramienta para acercar el feminismo contemporáneo al público más joven.

1. Marco teórico

1.1. De Morgana a Sabrina: evolución del arquetipo de la bruja en la cultura anglófona

La figura de la bruja lleva en el imaginario colectivo desde la Antigüedad, y se reproduce en numerosas culturas a lo largo de los siglos. Algunos de los ejemplos más relevantes en la cultura occidental son las figuras divinas de Hécate y Circe en la mitología griega, la diosa celta Rhiannon o la maga del ciclo artúrico Morgana. Esta última es el primer ejemplo del arquetipo de la bruja que podemos encontrar en la literatura anglófona, y con ella comienza una tradición literaria que perdura hasta nuestros días. Desde el ciclo artúrico, pasando por Shakespeare y por clásicos de la literatura infantil como *El mago de Oz* (Baum 1900) o *Las crónicas de Narnia* (Lewis 1950-1956), hasta llegar a series de televisión tan emblemáticas como *Sabrina, cosas de brujas* (Scovell 1996-2003) y su reciente *remake* a cargo de Netflix, o *Embrujadas* (Burge 1998-2006), es evidente que la bruja ha sido fruto de inspiración y fascinación durante siglos. A pesar de que hoy en día parece que la narrativa alrededor del arquetipo ha evolucionado hasta el punto en que la bruja ha comenzado a ser la protagonista y heroína, no se puede ignorar que en sus orígenes se la escribió siempre como antagonista:

Las historias sobre las brujas ficticias y las ideas sobre las brujas “reales” se contaminan entre sí y dan lugar a nuevas versiones. ... Sin embargo, es justo decir que hasta el siglo pasado más o menos, cada vez que aparecía una bruja en una historia ... casi siempre se trataba de alguien que provocaba un peligro y buscaba la desgracia de los niños, de las mujeres honradas y de los hombres buenos y decentes. (Grossman 2020, 30)

Resulta especialmente interesante entonces analizar los orígenes y la evolución de este personaje. ¿Cómo llegaron las brujas a estar tan arraigadas en la cultura popular contemporánea? Aún más, ¿en qué momento lograron zafarse de la limitada narrativa a la que se las sometió durante siglos, desde los tiempos de las cazas de brujas?

Siendo Grecia la cuna de la cultura occidental, no es sorprendente encontrar los primeros ejemplos de brujas en los personajes de su mitología, y no puede pasar desapercibido que muchas de las características de brujas como Hécate o Circe todavía conforman el arquetipo que conocemos hoy. En *Brujas, guerreras, diosas* Kate Hodges

explica que Hécate formaba parte del Panteón griego de los titanes, más tarde derrotados por los dioses del Olimpo liderados por Zeus: se la veneraba “como un espíritu generoso. Era una diosa centrada en la mujer, una guardiana de los hogares... Esta Hécate era la patrona de las parteras, de las curanderas que ayudaban con la fertilidad ... también protegía a los recién nacidos y a los niños que llegaban al umbral de la madurez” (2020, 12). Sin embargo, su reputación se vio dañada cuando, en el siglo V a.n.e. se la comenzó a ver como una deidad del inframundo, y autores como Sófocles y Eurípides “la asociaron con la muerte, la brujería y la necromancia” (Hodges 2020, 12). Esta figura que tradicionalmente había sido una poderosa influencia para las mujeres griegas se convirtió en una bruja a la que temer, y esta representación perduró durante siglos, apareciendo en numerosas obras de arte y literarias como “la imagen unidimensional de la brujería” (Hodges 2020, 13).

Otra poderosa figura dentro del canon griego es Circe, hija del dios Helios y la ninfa Perseis, que en la *Odisea* de Homero se convirtió en la primera bruja de la literatura occidental. Algunas fuentes dicen que su propio padre la desterró a la isla de Eea, donde “pasaba los días dedicada a sus codiciados hechizos, recolectando hierbas en el denso bosque que bordeaba su palacio, acompañada de leones y lobos ... adiestrados mediante la magia” (Hodges 2020, 20). En la *Odisea*, Homero relata cómo Ulises llega a Eea y envía a parte de sus hombres a investigar la isla, y al ser descubiertos por Circe ésta los convierte en cerdos. Ulises, con la ayuda del dios Hermes, consigue evitar los hechizos de Circe y se acuesta con ella para poder rescatar a su tripulación. La figura de Circe pasó a la historia como una misteriosa hechicera y fascinó a numerosos artistas, pero no ha sido hasta tiempos recientes que autoras como Carol Ann Duffy o Madeline Miller han reescrito su historia para atribuirle más profundidad que la de su relación con dioses y héroes del canon (Hodges 2020, 21). En su novela *Circe*, publicada en 2018, Miller describe a una Circe mucho más compleja y desarrollada que la bruja que convertía a guerreros en cerdos: es una mujer ignorada y despreciada por su familia que en su exilio descubre una fuente de poder que creía prohibida, y que en la maternidad encuentra un propósito para existir y sobrevivir más poderoso que cualquier relación con un hombre. La manera en la que Circe extrae poder de la naturaleza, tanto usando hierbas como controlando animales, es quizá la más reminiscente de la figura de la bruja que luego abundaría en la tradición occidental.

Trasladándonos ahora a la mitología celta, no se puede ignorar la figura de Rhiannon, diosa de la luna. Es famosa por no dejarse someter por ningún hombre. Su

primer pretendiente, Pwyll, ordena raptarla, pero no consigue atraparla, y no es hasta que él mismo va tras ella y le pide que pare de cabalgar que ella habla con él, y en el mito “queda explícito que Rhiannon es quien ‘atrapa’ y seduce a Pwyll, y no a la inversa” (Hodges 2020, 44). Un año después, el día de su boda, Pwyll accidentalmente entrega a Rhiannon otro hombre, y es de nuevo ella quien se hace dueña de su propio destino y trama su propio rescate. Más tarde, cuando da a luz a su hijo éste es raptado y se la acusa de habérselo comido, y Rhiannon cumple su penitencia hasta que se encuentra al niño. Es una figura estoica que representa la fuerza de espíritu, y también ha inspirado a artistas a lo largo de los siglos, como por ejemplo el grupo musical estadounidense Fleetwood Mac, que en 1975 lanzó “Rhiannon”, una canción vagamente inspirada en la diosa y que animó a la cantante y compositora Stevie Nicks a investigar la tradición celta tras ella, inspirando así más canciones en años posteriores y solidificando una fascinación por la brujería y lo oculto presente en la imagen pública de la artista desde entonces (Whatley 2020, n.p.).

Centrándonos ya en la cultura anglófona, otra de las brujas más famosas de la tradición occidental es Morgana (también conocida como Morgan LeFay), un personaje cuyos orígenes son difusos pero que juega un papel esencial en las leyendas del rey Arturo. En su primera aparición en el mito artúrico, a manos de Geoffrey de Monmouth, Morgana puede “transformarse en animal, manifestarse como una arpía o una doncella y volar ... los hombres de Arturo confían sin dudar en Morgana y la llevan ante su rey herido ... Geoffrey retrata a esta maga y hechicera como un personaje amable, de extraordinaria fuerza y solidez” (Hodges 2020, 15-16). En otra interpretación del mito se presenta como hermana de Arturo, y continúa siendo un personaje bondadoso hasta que a principios del siglo XIII los monjes cistercienses la reescriben como una bruja seductora y siniestra. Estos monjes se dedicaban “a erradicar a los herejes; despreciaban a las mujeres ... y usaban los cuentos artúricos como propaganda de la religión cristiana” (Hodges 2020, 16). El personaje de una mujer inteligente y poderosa basada en mitos paganos suponía una amenaza para la visión que la sociedad medieval tenía sobre la mujer y la religión, por lo que Morgana queda reducida durante siglos a “una personalidad retorcida y malévol, la némesis de Arturo” (Hodges 2020, 17). Cabe recalcar que, al igual que Hécate, los orígenes bondadosos y basados en el poder femenino de Morgana fueron silenciados y manipulados por la sociedad patriarcal para promover la idea de que una mujer poderosa era intrínsecamente malvada y peligrosa. Morgana es sin duda el comienzo de una larga tradición en la representación de brujas

por parte de la cultura anglófona, y se puede suponer que muchas de las características del personaje, principalmente su papel antagonista y su posición como villana de la historia en contraposición al héroe, inspiraron la construcción del arquetipo con el que estamos familiarizadas hoy.

Avanzando hasta la era isabelina, William Shakespeare es sin duda uno de los autores más relevantes en cuanto que su representación de las Tres Brujas en *Macbeth* (1623) ha supuesto una de las mayores influencias en el canon occidental en lo que al arquetipo de la bruja se refiere. En la obra, las Tres Brujas (conocidas como “las Hermanas Fatídicas” en la traducción al español) revelan a Macbeth la profecía que afirma que está destinado a ser rey, lo cual pone en marcha la trama trágica que culminará con la destrucción del protagonista. En este sentido, su papel es el de profetas a la vez que tentadoras, lo cual es reminiscente de la tentación asociada con el Diablo, así como de agentes de caos y conflicto moral para los mortales en la obra (Frye 1987, 251). El concepto de la Tres Brujas, en concreto variaciones de estas tres hermanas, ha permanecido en el imaginario popular hasta nuestros días. En el First Folio el nombre con el que Shakespeare se refiere a ellas es “Wayward Sisters”, aunque en otras ediciones modernas de *Macbeth* también se las conoce como las “weird sisters”. En la cultura popular contemporánea es muy común la idea del trío de brujas, sean o no hermanas: en *El retorno de las brujas* (1993), una comedia de terror infantil producida por Walt Disney Pictures y dirigida por Kenny Ortega, las principales antagonistas son las hermanas Sanderson, tres brujas que, en plenos juicios de Salem, asesinan a la hermana del protagonista para absorber su juventud, y, antes de que los cazadores de brujas las ahorquen, realizan un conjuro que les permite resucitar siglos más tarde y tratar de absorber la juventud de más niños. En la saga de *Harry Potter* (1997-2007) J.K. Rowling incluye una pequeña referencia a las Hermanas Fatídicas cuando menciona al grupo musical The Weird Sisters en varios de los libros, y para el cual John Williams, compositor de las adaptaciones cinematográficas, escribió la canción “Double Trouble” en referencia a “doublé, double, toil and trouble”, una famosa frase de las Brujas en la obra. Más recientemente, en la serie de Netflix *Las Escalofriantes Aventuras de Sabrina* (Aguirre-Sacasa 2018-2020), las tres brujas adolescentes Prudence, Agatha y Dorcas son conocidas como las “Weird Sisters”. Otra famosa bruja *shakespeariana* es Sycorax, madre de Calibán en *La Tempestad* (1611). A pesar de que el personaje es exiliado y muere años antes de que comience la obra, su influencia y poder condicionan las acciones de los protagonistas, y se la describe como una bruja

cruel y peligrosa que consigue esclavizar a los espíritus de la isla donde se la abandona tras su juicio por brujería. La escritora y activista feminista Silvia Federici hace referencia a estos personajes en el título de su libro *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (2004), donde explora cómo la caza de brujas ayudó a establecer el papel de la mujer en la sociedad capitalista utilizando la violencia como método de subordinación.

Trasladándonos a los comienzos del siglo XX, una de las obras que más influenció el arquetipo de la bruja tal y como lo conocemos hoy en día es la novela infantil *El maravilloso mago de Oz*, escrita por L. Frank Baum en 1900, y considerada un clásico de la literatura estadounidense que “selló para siempre el concepto (y la terminología) de las brujas malas y las brujas buenas en la conciencia popular” (Grossman 2020, 32). Dorothy, la protagonista, se encuentra a lo largo del libro con cuatro brujas diferentes: la Bruja Mala del Este, que muere aplastada por la casa de Dorothy cuando ésta llega al reino de Oz; la Bruja Buena del Norte, que la recibe en ese momento, explicándole que ha salvado a los “munchkins” de la esclavitud a la que estaban sometidos y regalándole los zapatos mágicos de plata de la difunta bruja (los cuales se convertirían años después en los icónicos zapatos de color rubí gracias a la adaptación cinematográfica de 1939); Glinda, la Bruja Buena del Sur y la única con nombre propio, que no aparece hasta el final de la historia; y la Bruja Mala del Oeste, que actúa como la principal antagonista en el relato. A su llegada, Dorothy admite que pensaba que todas las brujas eran malas, lo cual la del Norte desmiente (Baum 2013, 11), añadiendo una nueva capa al arquetipo: la posibilidad de coexistencia entre brujas “malas” y brujas “buenas” en una misma narrativa. Tanto el libro como la película contribuyeron enormemente a la construcción de la bruja como la conocemos ahora, en particular gracias a la caracterización de la Bruja Mala del Oeste: la piel verde, la nariz aguileña, el sombrero puntiagudo negro y la habilidad para volar son características que el público de hoy atribuiría a la idea abstracta de bruja, no a un personaje en concreto. El impacto de estas figuras llegó incluso a inspirar la novela *Wicked: Memorias de una bruja mala* (Maguire 1995), una reescritura de la novela original en la que la protagonista es la Bruja Mala del Oeste (llamada Elphaba en el libro), y que a su vez inspiró el icónico musical de Broadway *Wicked*. Dicho musical se centra en la inesperada amistad entre Elphaba y Glinda, y la trama tiene lugar antes y después de que Dorothy llegue a Oz. En el musical se expone al Mago de Oz como corrupto, y la caída en desgracia de Elphaba y su consecuente reputación como la bruja mala se

exploran desde una lente completamente diferente, cuestionando así la naturaleza antagonista de la bruja original de Baum.

Otra icónica bruja de mediados del siglo XX es Jadis, la Bruja Blanca en la saga de C. S. Lewis *Las crónicas de Narnia*, antagonista principal en los libros *El león, la bruja y el armario* (1950) y su precuela *El sobrino del mago* (1955). Es representada como una poderosa tirana que somete al mundo de Narnia a un reino de terror y un invierno permanente. En *El sobrino del mago* se revela que Jadis usa un poderoso hechizo que destruye a todo ser vivo de un mundo menos el que lo utiliza, asesinando así a todo su reino, incluida su propia hermana, sumiéndose luego a sí misma en un sueño encantado. En *El león, la bruja y el armario* ya ha usurpado el trono de Narnia y se la conoce como la Bruja Blanca. Su principal objetivo es asesinar a los hermanos Pevensie, los protagonistas y, según una profecía, reyes legítimos de Narnia, ya que su presencia en este mundo es una amenaza para el reinado de Jadis. En este libro su primera aparición es como figura tentadora, ofreciendo a Edmund Pevensie dulces y promesas de poder a cambio de que traicione a sus hermanos. Esto es especialmente relevante sabiendo que C. S. Lewis escribió *Las crónicas de Narnia* como una alegoría del cristianismo, y mientras los humanos son “Hijos de Adán” e “Hijas de Eva”, de Jadis se dice que “desciende de la primera esposa de vuestro padre Adán, ... aquella a la que llamaban Lilith, ... no existe ni una gota de sangre humana en la bruja” (Lewis 2005, 102). Según la leyenda hebrea, Lilith se rebeló contra su compañero y se convirtió en un demonio nocturno. Para Lewis, este rechazo de la autoridad del marido supone una completa deshumanización. En el contexto de *Narnia*, donde el equivalente a Dios es un león (uno de los pocos animales cuyo sexo es evidente por su melena o la falta de ella), el hecho de que la Bruja Blanca desafíe su poder la convierte en un monstruo que no solo representa a Lilith al rebelarse contra la autoridad masculina, sino que también representa a Satán al revelarse contra la autoridad divina (McSporran 2009, 192-194). Una vez más, vemos a la bruja como un equivalente al Diablo, una figura inherentemente maligna que representa lo contrario a la pureza y la divinidad, y cuyo objetivo principal es asesinar a los niños protagonistas.

No es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando empezamos a encontrar un número cada vez mayor de brujas que pasan al papel protagonista. No abandonan su papel antagónico, evidente sobre todo en clásicos infantiles como las películas de Disney—la Reina Malvada en *Blancanieves y los siete enanitos* (Hand et al. 1937), Maléfica en *La bella durmiente* (Geronimi et al. 1959) o Úrsula en *La sirenita*

(Clements y Musker 1989), entre otras—o novelas como *Las Brujas* (1983) de Roald Dahl o *El Castillo Ambulante* (1985) de Diana Wynne-Jones, pero por primera vez se empiezan a ver narrativas en las cuales se celebra a la bruja como símbolo del poder femenino o simplemente como un elemento positivo de la cultura popular. Es también en este momento cuando aparece la popular saga infantil *The Worst Witch* (Murphy 1974-2018), donde la protagonista es una joven bruja que acude a una escuela de magia, pero cuya torpeza la convierte en la peor estudiante. La popularidad de la saga ha dado lugar a una película, varias series de televisión y una adaptación teatral, y es probablemente pionera en el uso de una escuela de magia como escenario principal para una trama con jóvenes brujas como protagonistas, concepto que obviamente explotaría décadas más tarde con la publicación de *Harry Potter y la piedra filosofal* (Rowling 1997). También es especialmente relevante la novela de John Updike *Las brujas de Eastwick*, publicada en 1984, y su aclamada adaptación al cine de 1987 dirigida por George Miller. En la novela se explora el poder femenino como, según el propio autor, una metáfora de las dificultades de las mujeres divorciadas tras el aumento de divorcios en los años sesenta (Fejer 2015, 137). Updike se enfrentó a críticas por el trato de los personajes, acusado de representar a mujeres que no son más que sus cuerpos, que solo existen cuando son vistos o utilizados por hombres. Su representación de divorciadas y solteras como brujas implica que ninguna mujer es moralmente buena: si no están casadas, se acostarán con cualquier hombre y esto provocará que se tengan celos entre ellas, por lo cual el matrimonio es la única herramienta que impide que las mujeres se maten entre ellas (Baym 1984, 165). A pesar de los rasgos problemáticos del libro, es interesante cómo la figura de la bruja se asocia a la independencia femenina en respuesta a los cambios en la sociedad estadounidense de la época, considerándose así un buen ejemplo de las indecisas políticas sexuales implicadas en las lecturas sobre brujas de la segunda mitad del siglo XX (Fejer 2015, 137).

Estas políticas se empiezan a ver en televisión, sobre todo cuando comienza a emitirse una de las series más populares de la cadena estadounidense ABC, *Embrujada* (Saks 1964-1972), una comedia cuya protagonista es una bruja que se casa con un humano, y cuya trama se centra en cómo sus poderes afectan a su vida cotidiana, dando pie a situaciones graciosas y entrañables. Irónicamente, este tipo de comedias en las que un hombre corriente se casa con una bruja surgieron a raíz del libro *The Passionate Witch*, escrito en 1941 por Thorne Smith, y su subsecuente adaptación cinematográfica *I Married a Witch* (Clair 1942), respuesta feminista a la introducción de la bruja como

símbolo feminista en esta época (Fejer 2015, 136). Hasta entonces, una de las características principales de la bruja era su carencia de rasgos propiamente femeninos y, a pesar de su poder, su destino siempre se reducía a morir o ser domadas: si una bruja se enamora deja de ser una bruja y vuelve a su lugar legítimo en el hogar. No es hasta la década de los sesenta que los escritores americanos contemplaron la idea de que las brujas pudieran ser liberales y liberadas a la vez, sin la necesidad de ser siempre malas mujeres (Fejer 2015, 136-137).

El mundo del cómic fue instrumental en este cambio. Tal y como explica Elvira Luengo Gascón, “la imaginación de los ilustradores contemporáneos ha llevado un poco de color y de fantasía al esquema tradicional. ... la mayor parte de las brujas contemporáneas para caracterizar lo innombrable no tienen nombre; sin embargo, en esta adaptación al mito ocurre todo lo contrario, todos los personajes lo tienen” (2015, 992-993). Los primeros comics de *Sabrina, the Teenage Witch* aparecieron en 1962 por parte de Archie Comics, introduciendo un personaje que, gracias a las posteriores adaptaciones en forma de series de televisión, se ha convertido en una de las brujas más queridas de la cultura occidental contemporánea. Más tarde, en los años ochenta y también en el mundo del cómic, Marvel introduce a Bruja Escarlata en el mundo de *Los Vengadores*; personaje que también ha ganado notoriedad en los últimos años gracias al universo cinematográfico de Marvel y la reciente serie *WandaVision* (Shakman 2021). Inicialmente Wanda aparece como una villana, pero rápidamente se convierte en superheroína; un territorio completamente nuevo para el arquetipo de la bruja. Sin embargo, volviendo a Sabrina, resulta fascinante cómo este personaje alcanzó tal popularidad que inspiró numerosas adaptaciones: desde la icónica serie de comedia de imagen real emitida en los años noventa, pasando por un par de series de animación y varias películas, hasta su última adaptación a manos de Netflix en 2018, con un tono más oscuro y adulto que las anteriores. Sabrina Spellman ha tenido una presencia relativamente constante en la cultura popular de las últimas décadas. Es un personaje especialmente interesante, ya que la premisa de la historia es que es hija de una humana y un brujo, y por tanto debe existir en dos mundos a la vez y vivir respetando las normas de ambos. Su relación con un chico humano a quien debe esconder sus poderes resulta similar a la dinámica de las comedias de los sesenta como *Embrujada*, pero al mismo tiempo la capacidad de explorar libremente en el ámbito privado con sus tías ofrece una celebración del poder de la bruja que marcó el tono de todas las adaptaciones, incluso la considerablemente más dramática *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* (Aguirre-

Sacasa 2018-2020). En esta última adaptación Sabrina aparece como una bruja feminista y adolescente, y se tratan temas más profundos que en la *sitcom* de los noventa: las estructuras de poder dentro de la religión satánica a la que pertenecen las brujas en este universo; el sexo y las diferentes maneras de percibir la sexualidad entre los personajes humanos y las brujas, así como el propio conflicto de Sabrina al formar parte de ambos mundos; los roles de género y el peligro de la masculinidad tóxica, tanto en los hombres mortales (como es el caso de Harvey Kinkle y su padre alcohólico) como dentro de la Iglesia de la Noche (en la que el padre Blackwood se obsesiona con eliminar a las brujas del poder y acabar con el matriarcado dentro de la familia Spellman). Es una serie que presenta a las brujas no como figuras liberadas de la opresión patriarcal, sino como víctimas de una subyugación comparable a la de las mujeres mortales. Tal y como describe Álvarez-Trigo, “la imagen de la brujería que nos encontramos en *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* establece un claro contraste con una de las más notables concepciones tradicionales de esta, conectada a ontologías matriarcales vinculadas a la naturaleza” (2021, 95).

Sin embargo, Sabrina Spellman no es la única bruja que dominó la cultura popular en los noventa y en el cambio de siglo. Esa época vio un resurgir de la popularidad de lo sobrenatural tanto en la televisión como en la literatura y el cine, y en concreto la bruja se presentó en una variedad muy diversa de personajes que invadieron tanto la pantalla como las librerías. La popularidad de las aventuras sobrenaturales se vio presente en series como *Embrujadas* (Burge 1998-2006) o *Buffy cazavampiros* (Whedon 1997-2003). Películas con protagonistas brujas como *Prácticamente magia* (Dunne 1998) o la saga infantil *Halloweentown* (Dunham *et al.* 1998-2006) se unieron a *El retorno de las brujas* (Ortega 1993) en el ámbito del cine. Terry Pratchett y Neil Gaiman exploraron de nuevo el arquetipo de la bruja profeta en su novela cómica *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* (1990), donde la bruja Agnes Nutter predice en la época de la caza de brujas cómo el Anticristo va a traer el Juicio Final a la tierra en los noventa. En 2019 Prime Video y BBC Two estrenaron una adaptación de la novela en formato de serie (Mackinnon 2019), protagonizada por Michael Sheen y David Tennant, aunque reduce la trama tanto de Agnes Nutter como de su descendiente Anathema y el ejército de cazadores de brujas, que tienen un papel más extenso en el libro.

La representación de magia más relevante de la literatura de los noventa corre a cargo de J. K. Rowling y la saga de *Harry Potter* (1997-2007), con sus correspondientes

adaptaciones cinematográficas (2001-2011). Su éxito lanzó la imagen de los magos y las brujas a un nuevo nivel de popularidad, y hoy sigue siendo una de las sagas más económicamente rentables de la historia. La representación de magos y brujas en *Harry Potter* supuso una revolución, ya que, en lugar de apoyarse exclusivamente en estereotipos, Rowling construyó una comunidad mágica en la cual no había un arquetipo de personaje que sirviera como villano, sino que cada uno se desarrollaba y actuaba en función de su personalidad, no de si poseía magia o no. Hermione Granger, la bruja más popular de esta trama, es uno de los personajes más inteligentes y poderosos, pero en ningún momento se teme su poder, puesto que desde el principio se muestra como bondadosa, generosa y comprometida con derrotar al verdadero villano. Esta subversión del arquetipo de bruja fue esencial para la manera en la que toda una generación comenzó a percibir la imagen tradicional de éstas, y uno de los pasos más importantes hacia la popularidad de la que gozan las historias con brujas y mujeres con poderes en la actualidad.

Tras el éxito a nivel mundial de *Harry Potter*, a lo largo de las dos últimas décadas en el campo de la literatura juvenil estadounidense se han comenzado a ver numerosas historias con brujas como protagonistas, y resulta interesante el análisis de los diferentes tipos de poder que se exhiben en estos títulos. En primer lugar, cabe destacar la novela *Carry On* de Rainbow Rowell (2015), la más similar a la estructura y las caracterizaciones presentes en *Harry Potter*, puesto que podría considerarse un homenaje a la saga dirigido a un público de mayor edad. Al igual que en la serie de Rowling, en el universo creado por Rowell los magos conviven secretamente con humanos sin magia, y los más jóvenes van a estudiar a un internado muy similar a Hogwarts. Penelope Bunce, la mejor amiga del protagonista, pretende evocar las mismas cualidades que Hermione Granger: inteligencia, poder y, sobre todo, pasión por derrotar el mal. La representación de brujas aquí no es diferente, pero prueba la consolidación de la subversión de arquetipos introducida por Rowling.

Otra categoría popular a la hora de representar a brujas es el grupo de chicas que comparten una serie de poderes, pero que no están necesariamente relacionadas con los estereotipos más clásicos del arquetipo más allá de la conexión con la naturaleza mediante la magia. No son poderes heredados ni ellas forman parte de una comunidad en la que puedan aprender, sino que parece que una fuerza externa ha escogido a este grupo particular de chicas jóvenes para otorgarles estos poderes, y éstas deben aprender a existir en el mundo con este nuevo añadido. Un gran ejemplo es *When We Were*

Magic, una novela de Sarah Gailey publicada en 2020 en la cual seis amigas, cada una con una especialidad mágica diferente, se ven involucradas en la desaparición de un compañero de su instituto, y deben hacer lo posible por evitar que la comunidad descubra el secreto que comparten. Este tipo de narrativas favorece historias donde la sororidad prima, puesto que los personajes solo pueden confiar plenamente en sus amigas, y la existencia de la magia debe permanecer secreta ante sus familias.

Finalmente, y quizás la categoría más en alza en los últimos años, estarían las historias que tratan de combinar la visión más tradicional de las brujas con una revisión del folclore asociado con éstas. Son historias en las cuales figuran brujas como curanderas y alquimistas, que usan la naturaleza como herramienta y que responden a muchos de los estereotipos asociados con el personaje, pero que se alejan de la demonización del poder femenino impuesta por el cristianismo y la sociedad patriarcal. Tres ejemplos publicados recientemente son *Summer of Salt* (Leno 2018), *These Witches Don't Burn* (Sterling 2019) y *The Once and Future Witches* (Harrow 2020). En el primero, cuyo estilo podría clasificarse como realismo mágico, el hilo conductor de la trama es la magia generacional de las mujeres de una misma familia. Los poderes de la madre le permiten crear remedios para casi cualquier mal, y a lo largo del libro las hermanas protagonistas expresan sus propios poderes, siempre relacionados con la naturaleza. A pesar de ser una representación muy sutil, no cabe duda de que es una imagen muy tradicional del arquetipo de bruja, pero alejado de la maldad y el abuso de poder asociados con éste. *These Witches Don't Burn*, por su parte, muestra diversas clases de brujas—incluyendo la religión Wicca, en la cual participan millones de personas alrededor del mundo—y hace un gran trabajo a la hora de subvertir el arquetipo, puesto que la trama está ambientada en Salem (EEUU) y los villanos principales son los descendientes de los antiguos cazadores de brujas. Por último, la novela de Harrow se podría calificar como fantasía histórica, puesto que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, pero con la variante de que la opresión de las mujeres y la desaparición de la brujería van de la mano, y el movimiento sufragista se convierte en una lucha por recuperar el poder tanto figurado como literal de las mujeres. Este libro es el que más se acerca de los tres al arquetipo tradicional de la bruja, pero a la vez es el que más eficazmente lo deconstruye y el que más abiertamente rechaza la demonización de la figura de la bruja por parte de los hombres en el poder.

En conclusión, el arquetipo de la bruja en la literatura anglófona ha formado parte del imaginario popular desde la aparición de las primeras historias que

conocemos, y resulta fascinante observar su evolución desde un personaje demonizado y utilizado como herramienta para subordinar a las mujeres hasta la celebración del poder femenino que podemos ver en la cultura contemporánea. No se puede negar que por su naturaleza independiente y poderosa era inevitable que la bruja se convirtiera en uno de los símbolos del movimiento feminista, y como tal su viaje desde el antagonismo al protagonismo parece la conclusión evidente tras siglos construyendo el arquetipo. Sin embargo, y a pesar de la popularidad de las brujas buenas, está claro que la bruja mala siempre ha fascinado a la humanidad, y parece improbable que sus días se hayan acabado. Con un poco de suerte, lo que desaparecerá será la expectativa de que las mujeres deban elegir entre ser la bruja mala o la mujer perfecta. Brujas o no, las mujeres poderosas están para quedarse.

1.2. Maldiciendo Wall Street: brujas y activismo en el movimiento feminista del siglo XX

Resulta imposible hablar de brujas en el contexto del movimiento feminista sin mencionar la persecución, tortura y ejecución de cientos de miles de mujeres entre los siglos XV y XVII tanto en Europa como en Norteamérica, así como el profundo análisis que realizó Silvia Federici sobre esta caza de brujas en su libro antes mencionado *Calibán y la bruja*. A pesar de ser un tema que ha interesado a muchos historiadores, durante años la investigación sobre este fenómeno fue llevada a cabo casi exclusivamente por hombres que en muchos casos escribían desde “un punto de vista favorable a la ejecución de las mujeres” (Daly 1978, 213). Según Federici, a menudo estos estudiosos fueron “dignos herederos de los demonólogos del siglo XVI”, que retrataban a las brujas como “necias despreciables, que padecían alucinaciones” y desacreditaban su posición como víctimas al presentarlas como “fracasos sociales ... o incluso como pervertidas que disfrutaban burlándose de sus inquisidores masculinos con sus fantasías sexuales” (2010, 220). Este periodo de la historia altamente traumático condicionaría no solo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la posición de las mujeres en la sociedad capitalista y patriarcal. La etiqueta de *bruja* se usó para eliminar a cualquier mujer que se alejara del rol impuesto de esposa y madre cristiana, ya que los cazadores de brujas no estaban tan interesados en castigar delitos específicos como en erradicar las “formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que ser vistas como abominables ante los ojos de la población” (Federici 2010, 233). En su libro *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las*

mujeres? Mona Chollet explica que muchas de las acusadas eran sanadoras que durante largo tiempo se consideraron miembros respetados de la comunidad, hasta que sus actividades se empezaron a considerar diabólicas, y añade que “en general, cualquier mujer que destacara podía suscitar la vocación de cazador de brujas. ... [T]anto un comportamiento como su contrario podían volverse en su contra” (2019, 17). Tal y como relata Federici, la persecución de brujas solía basarse en la demonización de las prácticas anticonceptivas que habían sido comunes en la sociedad durante toda la Edad Media, así como en acusaciones de infanticidio y perversión sexual:

En el siglo XVII las brujas fueron acusadas de conspirar para destruir la potencia generativa de humanos y animales, de practicar abortos y de pertenecer a una secta infanticida dedicada a asesinar a niños u ofrecerlos al Demonio. También en la imaginación popular, la bruja comenzó a ser asociada a la imagen de una vieja lujuriosa, hostil a la vida nueva, que se alimentaba de carne infantil o usaba los cuerpos de los niños para hacer pociones mágicas—un estereotipo que más tarde sería popularizado por los libros infantiles. (2010, 247)

Federici relata varias hipótesis propuestas para explicar el porqué de la caza de brujas, en la que, aunque se desconocen los datos exactos, se estima que murieron ejecutadas entre cincuenta mil y doscientas mil personas (Grossman 2020, 35) solo en Europa. La antropóloga Margaret Murray sostuvo en la década de 1920 que “las mujeres procesadas como brujas por los demonólogos eran ... practicantes de antiguos cultos de fertilidad destinados a propiciar los nacimientos y la reproducción” cuyo origen pagano amenazaba el poder de la Iglesia (en Federici 2010, 247-248). Otra explicación para los juicios por brujería es que fueron consecuencia de las crecientes tasas de mortalidad infantil que se vieron en los siglos XVI y XVII, y por tanto las brujas “eran acusadas por el hecho de que murieran tantos niños, de que lo hicieran tan repentinamente, de que murieran poco después de nacer o de que fueran vulnerables a una gran variedad de enfermedades” (Federici 2010, 249). Sin embargo, parece que Federici se decanta por la hipótesis que sostiene que el colapso demográfico que se vio en el siglo XVII hizo que la cuestión del trabajo se volviera urgente, por lo que parece posible que la caza de brujas pudiera ser “un intento de criminalizar el control de la natalidad y de poner el cuerpo femenino, el útero, al servicio del incremento de la población y de la acumulación de fuerza de trabajo” (2010, 250). Ninguna de estas teorías está

confirmada, pero esta autora considera que la preocupación por este gran descenso de la población fue una de las principales causas detrás de la caza de brujas.

Es indudable que la caza de brujas tuvo un impacto monumental en la construcción de la sociedad occidental como la conocemos hoy. Sin embargo, resulta sorprendente comprobar que muchos historiadores niegan que estas persecuciones estuvieran basadas en una profunda misoginia (Barstow 1999, n.p.). Académicos como Guy Bechtel, por ejemplo, detallan la demonización de la mujer previa a dichas persecuciones, para acto seguido negar tajantemente que estuvieran basadas en el antifeminismo, aportando argumentos débiles como que también se quemaba a hombres—aunque cierto, cabe destacar que a la mayoría no se les acusaba de brujería, sino de tener una relación con una bruja, o como crimen secundario añadido a otros cargos (Chollet 2019, 20). Otro argumento residía en que el antifeminismo, desarrollado a finales del siglo XIII, precede a la época de las hogueras—ignorando la posibilidad de que estos siglos hubieran servido para alimentar el odio a las mujeres que culminó en la caza de brujas (Chollet 2019, 20-21). Por otra parte, los historiadores marxistas que estudian la transición del feudalismo al capitalismo, salvo pocas excepciones, “han consignado la caza de brujas al olvido, como si careciera de relevancia para la historia de la lucha de clases”, a pesar de que las víctimas fueran mayoritariamente mujeres campesinas (Federici 2010, 220). Se ha ignorado la importancia del componente de género en los juicios por brujería durante décadas, y no fue hasta que el movimiento feminista reclamó a las brujas como símbolo de rebelión femenina que se comenzó a hablar desde esta perspectiva:

Las feministas reconocieron rápidamente que cientos de miles de mujeres no podrían haber sido masacradas y sometidas a las torturas más crueles de no haber sido porque planteaban un desafío a la estructura de poder. También se dieron cuenta de que tal guerra contra las mujeres, que se sostuvo durante un periodo de al menos dos siglos, constituyó un punto decisivo en la historia de las mujeres en Europa. (Federici 2010, 221)

Una de las primeras mujeres en reclamar el símbolo de la bruja y denunciar las atrocidades de los juicios por brujería fue la sufragista y abolicionista norteamericana Matilda Joslyn Gage, que asistió al Consejo Internacional de las Mujeres en 1888 y que, en 1893, escribió un tratado titulado *Woman, Church, and State* en el que dejaba clara su postura, diciendo que entre las acusadas estaban las personalidades “más científicas

de la época” y que “llamar ‘brujas’ a las mujeres brillantes era una manera de que la Iglesia pudiera demonizarlas y racionalizar el hecho de provocar su muerte” (en Grossman 2020, 34-35). Su texto no está exento de inexactitudes, pero según Kristen J. Sollée (2017, n.p.), fue la primera sufragista conocida en reclamar la palabra *bruja*. Esto cambiaría para siempre la imagen de esta figura en la cultura popular, ya que el yerno de Gage, L. Frank Baum, se inspiraría en ella para la creación de la Bruja Buena del Norte—la primera bruja buena de la literatura occidental.

Trasladándonos al ámbito del activismo feminista que se comienza a ver a mediados del siglo XX, es necesario hablar de la relevancia de la década de 1960 para este y otros movimientos sociales, especialmente en el contexto norteamericano:

Estos años estuvieron marcados en un primer momento por el alumbramiento de un fuerte movimiento anti-belicista, surgido como respuesta a la invasión de Vietnam. Este movimiento se unió con una profundización de las movilizaciones estudiantiles y con el desarrollo de la lucha por los derechos civiles de la población afro-americana, para radicalizarse mutuamente de forma retroactiva. En este contexto es que se fue delineando la formación de la llamada “Nueva Izquierda”. ... El ascenso del movimiento de mujeres norteamericano solo puede entenderse si se lo sitúa en este proceso. (Torres Aimú 2019, 43)

Es en este momento cuando surgen varios grupos y organizaciones de activismo específicamente feminista que se empieza a desligar de la Nueva Izquierda, al encontrar que “sus propios compañeros prestaban poca consideración para la discusión politizada de la sexualidad, o la agitación orientada a la especificidad de los problemas de la mujer” (Torres Aimú 2019, 44). Entre estas organizaciones se encontraba la New York Radical Women (NYRW, 1967-1969), que en 1968 acabó dividiéndose en las *políticos* y las *feminists*:¹

Las “*políticos*” consideraban que la opresión que sufren las mujeres obedece a la lógica sistémica que podría reconocerse como propia del actual régimen social, la sociedad burguesa. ... Las “*feminists*” comprendían que la supremacía masculina era un sistema de dominación autónomo y autosuficiente. (Torres Aimú 2019, 44)

¹ Se reproducen aquí los términos *políticos* y *feminists* tal cual aparecen en el texto de Torres Aimú, que adapta los términos originales “radical feminist faction” y “político faction”.

En otras palabras, la facción de las *feminists* reconocía que el poder de los hombres sobre el resto de la humanidad era la base tanto de la subordinación de clase como de la opresión que sufrían específicamente las mujeres. Llegaron a la conclusión de que las mujeres obreras debían crear espacios autónomos desde donde abordar los problemas derivados de esta opresión. Esto fue la raíz de su alienación de las *políticos*, que creían en una lucha de clase unida que no hiciera especial hincapié en la cuestión de la subordinación femenina. Es de esta separación de la que surge en Halloween de 1968 la organización Women International Terrorist Conspiracy from Hell (W.I.T.C.H.):

W.I.T.C.H es un todo de todas las mujeres. Es teatro, magia de la revolución, terror, alegría, flores de ajo, hechizos. ... Las brujas siempre han sido mujeres que se han atrevido a ser geniales, valientes, agresivas, inteligentes, inconformistas, exploradoras, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias. ... W.I.T.C.H vive y ríe en cada mujer. Es la parte libre de cada una de nosotras No hay una “casi” W.I.T.C.H. Si eres una mujer y te atreves a mirar dentro de ti, eres una Bruja. (W.I.T.C.H 2013, 75-76)

Si bien W.I.T.C.H. nació en Nueva York, pronto se formaron *covens* o aquelarres en varias ciudades estadounidenses; células que mantenían su autonomía en lugar de responder a una organización centralizada. Cada aquelarre usaba el mismo acrónimo para identificarse como parte del mismo grupo, pero “los términos con los que cada *coven* lo desglosaba se fue modificando según criterios estético-políticos, en relación con las intervenciones que desarrollaban” (Torres Aimú 2019, 46). Con colectivos activos en ciudades como Boston, Chicago o San Francisco, pronto se convirtieron en “una red de grupos feministas autónomos que jugó un papel importante en la fase inicial del movimiento de liberación de las mujeres en Estados Unidos”, reclamando ya por completo la figura de la bruja como símbolo feminista (Federici 2010, 221). Desde el principio W.I.T.C.H. recordó el papel de las brujas en la medicina tradicional, así como su rol como practicantes de abortos y proveedoras de métodos anticonceptivos. Las protestas que llevaban a cabo eran teatrales: las activistas aparecían disfrazadas de brujas y lanzaban maldiciones entonando canciones políticas, “se recitaba poesía, se empleaban elementos satíricos, música, estenciles, pegatinas y objetos útiles para recrear la figura de mujeres dotadas de poderes mágicos y violentos (escobas, pistolas de juguete)” (Torres Aimú 2019, 46). Robin Morgan, una de las participantes originales,

publicó en 1970 una antología de textos militantes titulada *Sisterhood Is Powerful* en la que incluye pasajes sobre W.I.T.C.H. Relata varias de las protestas en las que participó, siendo especialmente populares aquellas delante de la Bolsa en Wall Street (Chollet 2019, 25). Estas acciones, como puede apreciarse en las imágenes incluidas debajo, consistieron en rituales en los que W.I.T.C.H. se reapropiaba de la iconografía clásica de la bruja—capas negras, sombreros puntiagudos, escobas, conjuros y maleficios realizados en grupo, etc.—como símbolo feminista. También se hacían eco de la reputación satánica de la bruja pidiendo entrevistas con el Diablo, aunque muchas se acabaron arrepintiéndose de esto al darse cuenta de que estaban reforzando las ideas de la Iglesia Católica, que había creado a Satán y luego lo habían utilizado para perseguir y asesinar a brujas durante siglos (Morgan en Chollet 2019, 25). El elemento teatral era indispensable en el activismo de W.I.T.C.H., que formó un Teatro de Guerrilla de Brujas como estrategia para sus protestas: “Nuestro propósito a corto plazo es hacernos mejores brujas, atacar donde menos se espera, poseer a otras mujeres con la fiebre de las brujas y revelar que la rutina de la vida diaria es el teatro de la lucha” (W.I.T.C.H. 2013, 54-55). Su ingenio era evidente, no solo en la naturaleza creativa de su activismo, sino también en cómo cambiaban el significado de su acrónimo de acuerdo con la temática de sus protestas:

[E]l Día de la Madre un grupo pasó a llamarse Women’s Infuriated at Taking Care of Hoodlums... otro grupo que trabajaba en una importante compañía de seguros del Este pasó a llamarse Women’s Indentured to Traveler’s Corporate ... otro grupo de agentes ... se manifestaban de manera subversiva como Women’s Incensed at Telephone Company Harassment ... El último grupo que se oyó mientras se escribía esto fue Women’s Inspired to Commit Herstory... . (W.I.T.C.H. 2013, 70-71)



Fig. 1 – Ritual de W.I.T.C.H. en Wall Street, Octubre 1968

(Fuente: <https://digpodcast.org/2020/09/27/w-i-t-c-h/>)



Fig. 2 – Ritual de W.I.T.C.H., años 60

(Fuente: <http://www.lunalunamagazine.com/blog/witch-womens-lib>)

W.I.T.C.H. se disolvió en el año 1970, y no volvería a estar en activo hasta pasados más de cuarenta años, cuando diferentes aquelarres aparecieron en protestas contra el ya expresidente de Estados Unidos Donald Trump. Resulta complicado explicar con certeza esta desaparición, pero podría atribuirse a la evolución del movimiento feminista a finales del siglo XX y a la naturaleza de la tercera ola. En el contexto anglófono, la tercera ola feminista se sitúa en la última década del siglo XX. En la siguiente sección ahondaré con más detalle en las características de esta era del feminismo, pero puede que lo más relevante para el caso en cuestión sea el hecho de

que esta ola perdiera el carácter masivo del que gozó su predecesora. A pesar de que feministas y teóricas continuaron su labor y abordaron temas altamente ignorados por la segunda ola como la interseccionalidad, también se generalizó la idea de que se había alcanzado un estado de “postfeminismo”:

The term was first coined as far back as the 1980s but since the 1990s its discursive connotations have been analysed critically by feminists; earlier, more positive accounts of the meanings of postfeminism have waned as more and more critics identify the seductions of the term as comforting us with the assurance that feminism’s work is over. Postfeminism depends upon notions of feminism and feminist politics for its existence, but it often resorts to parody to diminish the historical importance of Second Wave feminism. (Whelehan 2010, 157-158)

Por una parte, las feministas de la tercera ola se esforzaron por destacar los errores de sus predecesoras, poniendo especial atención en cómo la segunda ola se centró predominantemente en las necesidades de mujeres blancas de clase media-alta, ignorando las diferentes opresiones que sufrían mujeres fuera de esos limitados parámetros. Por otra parte, la segunda ola como tal sufrió una campaña de desprestigio a manos, mayoritariamente, de los medios de comunicación, y la idea del postfeminismo se extendió, ridiculizando así muchas de las campañas que se intentaron llevar a cabo. Esto provocó una caída del activismo de calle y en masa que había sido característico de la segunda ola y en el cual W.I.T.C.H. había encontrado el ambiente perfecto para sus teatrales protestas. Este ambiente ya no existía en los años 90, y por tanto no sorprende comprobar que el activismo feminista se había alejado de estas brujas. A pesar de esto, tal y como desarrollé en la sección anterior, la bruja como personaje no desapareció en absoluto del imaginario popular. Me atrevería a afirmar que la década de los 90 y el comienzo del siglo XXI constituyeron una época dorada de la bruja en la cultura anglófona. Sabrina, las hermanas Halliwell y Willow en *Buffy, cazavampiros* fueron algunas de las brujas más icónicas de la televisión, y aún a día de hoy mantienen su popularidad. El primer libro de *Harry Potter* se publicó en 1997, desatando un nivel de fanatismo que cambiaría para siempre el mundo editorial. Hermione Granger se convirtió en el modelo a seguir de millones de niñas y niños, y su personalidad independiente y advocada por la igualdad la convirtieron, años más tarde, en un icono que sigue presente en las pancartas y camisetas de las manifestaciones feministas

contemporáneas, que han utilizado con frecuencia la frase “Sin Hermione, Harry habría muerto en el primer libro”. Algo que todas estas brujas ficticias tienen en común es que son fuertes, independientes y poderosas, y a pesar de que el concepto del postfeminismo sea cuestionable—y la mera existencia de una cuarta ola feminista prueba que, efectivamente, lo es—estos personajes evocan la idea de que las mujeres pueden tener poder y ser celebradas por ello. No se puede ignorar, sin embargo, que todas estas icónicas brujas son blancas, de clase media-alta y, a excepción de Willow, heteronormativas. Esto demuestra que el supuesto mundo postfeminista que los medios afirmaban era una realidad caía en el reduccionismo y la falta de inclusividad que la tercera ola trataba de combatir. A pesar de ello, las características de estos personajes se alineaban claramente con muchos de los ideales más progresistas de la década. Por este motivo la bruja, aunque no tan presente en el activismo de calle como en la segunda ola, se puede relacionar una vez más con el contexto feminista en el que se encuentra.

Se puede concluir que la historia de las brujas está entrelazada con la historia de las mujeres, y por tanto no es de extrañar que sea un símbolo tan arraigado dentro de movimiento feminista. Desde la Edad Media, las brujas representaron un poder femenino totalmente opuesto al rol que se quiso imponer a la mujer en el Renacimiento, lo cual supuso una gran amenaza para el *statu quo* que culminó en una guerra contra las mujeres larga y dolorosa. A pesar de la insistencia de muchos historiadores en ignorar el componente de género detrás de la caza de brujas, el movimiento feminista, de mano de autoras y activistas como Matilda Joslyn Gage, Robin Morgan, Mary Daly, Starhawk o Silvia Federici, se ha encargado de reclamar justicia para este pasado traumático.² El feminismo y la imagen de la bruja están conectados, tanto por el lado de las activistas que se enorgullecen de este símbolo, como por el de los detractores que lo usan como insulto. Tal y como recuerda Mona Chollet, en 1992 el *televangelista* estadounidense Pat Robertson denunciaba que el feminismo “anima a las mujeres a abandonar a sus maridos, a matar a sus hijos, a practicar la brujería, a destruir el capitalismo y a convertirse en lesbianas” (2019, 27)—a lo que muchas reaccionaron preguntando jocosamente: “¿Dónde hay que apuntarse?”. Habiendo analizado esta relación entre feminismo y brujas, se puede ver que la reaparición de W.I.T.C.H. en 2016 responde al

² Starhawk es una autora, activista y autoproclamada bruja estadounidense conocida por sus teorías sobre neopaganismo feminista y ecofeminismo. Su libro *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* (1979) se convirtió en un *best-seller* y hoy en día se considera una fuente básica sobre brujería contemporánea, la religión Wicca, el Movimiento de la Diosa, ecofeminismo y feminismo espiritual.

hecho de que hayamos entrado en una nueva ola del movimiento. En esta cuarta ola, el auge de las redes sociales ha puesto en el punto de mira muchos aspectos del feminismo que cada vez resulta más fácil extender a nivel global. No debería sorprendernos que las brujas sean uno de ellos.

1.3. El impacto sociocultural de la cuarta ola

La socióloga Rosa Cobo escribe en su artículo “La cuarta ola feminista y la violencia sexual” que, por tercera vez en su historia, el feminismo se ha convertido actualmente en un movimiento de masas, habiéndolo conseguido antes solo con el movimiento sufragista y con el feminismo radical de la década de los 70. La principal razón que expone para argumentar esto es que “por primera vez en la historia no encontramos un solo país sin presencia de organizaciones feministas o asociaciones que defiendan los derechos de las mujeres”, y añade incluso que “la globalización del feminismo es, sin duda, una característica de la cuarta ola” (Cobo 2019, 134). Es indudable que, en efecto, esta cuarta ola del movimiento feminista lleva ya unos cuantos años en auge, pero cabe preguntarse cuál fue su origen, cuáles son sus otras características, y cuál es su papel e influencia en la sociedad y la cultura.

En su libro *Feminismo 4.0: la cuarta ola* (2019), Nuria Varela se acoge a la siguiente división de las olas del feminismo: la primera ola se compondría de las primeras pensadoras que, sobre todo en el siglo XVIII, escribieron sobre la desigualdad entre hombres y mujeres; la segunda ola estaría marcada por la lucha por el sufragio femenino, que comenzaría en el siglo XIX y se extendería hasta principios del siglo XX; por último, la tercera ola surgiría a raíz de los movimientos sociales que cobraron protagonismo en la década de los 60, y estaría presente durante el resto del siglo XX. Sin embargo, cabe mencionar que existe una división alternativa, popular sobre todo en el contexto anglo-norteamericano. Esta división propone que las sufragistas compongan la primera ola, ya que fueron las responsables del primer movimiento de masas feminista. Además, en lugar de agrupar toda la segunda mitad del siglo XX en una sola ola, establece claras diferencias entre las feministas de los años 60 y 70 y las de la década de los 90:

[T]hird-wave feminism makes three important tactical moves that respond to a series of theoretical problems within the second wave. First, in response to the collapse of the category of “women,” the third wave

foregrounds personal narratives that illustrate an intersectional and multiperspectival version of feminism. Second, as a consequence of the rise of postmodernism, third-wavers embrace multivocality over synthesis and action over theoretical justification. Finally, in response to the divisiveness of the sex wars, third-wave feminism emphasizes an inclusive and nonjudgmental approach that refuses to police the boundaries of the feminist political. (Snyder 2008, 175-176)

Es decir, las feministas de la tercera ola fueron muy críticas con el activismo centrado exclusivamente en los problemas de mujeres blancas, que usaban términos como “sororidad” para crear una falsa sensación de unidad mientras se ignoraba la causa de las mujeres racializadas (Mann y Huffman 2005, 59). Por este motivo muchas feministas se desligaron explícitamente de la segunda ola, como por ejemplo Rebecca Walker, que a principios de los 90 declaraba explícitamente: “I am the Third Wave” (1992, 80). Es en esta misma época en la que se comienza a hablar de “postfeminismo”, un término ambiguo popularizado por los medios de comunicación. Rosalind Gill escribía que “after nearly two decades of argument about postfeminism, there is still no agreement as to what it is and the term is used variously and contradictorily to signal a theoretical position, a type of feminism after the Second Wave, or a regressive political stance” (2007, 147-148). Muchas autoras denunciaron este término como antifeminista al considerar que “a través de la cultura popular, sugiere que las mujeres han alcanzado todo lo necesario para sentirse plenas, por lo que no es necesario continuar luchando por sus derechos” (Jarava y Plaza 2017, n.p.). El postfeminismo representado en cine, televisión y otros medios disfrazó la sexualización del cuerpo femenino como empoderamiento:

In a shift from earlier representational practices, it appears that femininity is defined as a bodily property rather than a social, structural or psychological one. Instead of regarding caring, nurturing or motherhood as central to femininity ... in today’s media, possession of a ‘sexy body’ is presented as women’s key (if not sole) source of identity. The body is presented simultaneously as women’s source of power and as always unruly, requiring constant monitoring, surveillance, discipline and remodelling (and consumer spending) in order to conform to ever-narrower judgements of female attractiveness. (Gill 2007, 149)

La realidad es que los cambios sociales que se consiguieron gracias a los esfuerzos del movimiento feminista durante los años 60 y 70, sobre todo en el contexto estadounidense—derecho a abrir cuentas bancarias sin la firma de un hombre, acceso a anticonceptivos, etc.—fueron significativos pero insuficientes, sobre todo en el caso de las mujeres silenciadas por su raza, clase u orientación sexual. Sin embargo, para cuando llegó la década de los 90, parecía que la idea del postfeminismo se había aceptado socialmente, y el movimiento feminista perdió fuerza. Tal y como lo describía bell hooks en el año 2000, “la imagen de la ‘liberación de las mujeres’ que quedó y que permanece en el imaginario de la gente representa a mujeres que querían lo que tenían los hombres; y esto era más fácil de alcanzar” (2017, 24). Es decir, los avances que se habían conseguido hasta entonces beneficiaban principalmente los intereses de un grupo limitado de mujeres—blancas, burguesas y heterosexuales—y por tanto se dejó atrás la interseccionalidad que exigían las feministas de la tercera ola. El feminismo perdió poco a poco su peso reivindicativo, imponiéndose finalmente “la idea de que no importaba la tendencia política de una mujer, ya fuera conservadora o liberal: ella también podía incorporar el feminismo en su estilo de vida” (hooks 2017, 26). Esta partida de las exigencias más radicales frenó el avance de las feministas, que arrancaron el nuevo siglo decepcionadas con el estancamiento del movimiento y deseosas de volver a hacer de él un movimiento de masas:

La política feminista está perdiendo fuerza porque el movimiento feminista ha perdido definiciones claras. Tenemos esas definiciones. Reivindiquémoslas. Compartámoslas. Volvamos a empezar. Hagamos camisetas y pegatinas, postales y música hip-hop, anuncios para la televisión y la radio, carteles y publicidad en todas partes, y cualquier tipo de material impreso que hable al mundo sobre feminismo. Podemos compartir el mensaje sencillo pero potente de que el feminismo es un movimiento para acabar con la opresión sexista. Empecemos por ahí. Dejemos que el movimiento vuelva a empezar. (hooks 2017, 26-27)

Es en este contexto un tanto pesimista en el que el movimiento feminista comienza el siglo XXI. Sin embargo, pocos años después varios factores contribuirían a iniciar lo que ya hoy se conoce como la cuarta ola.

En primer lugar, la crisis económica de 2008 daría pie a numerosas protestas a nivel mundial como respuesta a las políticas de austeridad implantadas por los

gobiernos. A partir de 2010 se comenzaron a ver manifestaciones y plazas llenas de gente deseosa de cambio. Aunque se puede pensar que el movimiento feminista bebería de estas movilizaciones para dar impulso a esta nueva ola, lo cierto es que el feminismo “estaba en el corazón de todas las protestas, capacitado y dispuesto a luchar ... pero esta vez éramos muchas más y ... estábamos preparadas” (Varela 2019, 133-134). Comenzando por la huelga general que se convocó en Grecia el 5 de mayo de 2010, las feministas actuaron con rapidez y tras solo tres años “ya habían creado Casas de Mujeres Autogestionadas. ... La firme determinación de las mujeres griegas fue la de ayudarse en casos de violencia de género, frente a las disparadas deudas o frente a la dictadura de la austeridad” (Varela 2019, 134). Ese mismo año comenzaría la Primavera Árabe en Túnez, pero pronto se extendería por países como Egipto, Libia, Siria, Yemen o Argelia. El Cairo se convertiría en el centro simbólico de este movimiento, y aunque el feminismo estaba presente, también lo estuvo la brutalidad de la violencia contra las mujeres:

Fueron numerosas las violaciones a mujeres en la misma plaza con la complicidad de los concentrados, que no hicieron nada para impedirlo. A las jóvenes que eran detenidas se les hacía la prueba de virginidad, acusadas de putas. A finales de año tuvo lugar el incidente de “la chica del sujetador azul”. Agentes de seguridad la golpean, la desnudan y la arrastran en Tahrir mostrando su sujetador azul. ... Tres días después, multitudinarias manifestaciones de mujeres se celebraban en todo el país como muestra de rechazo al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas Egipcias. (Varela 2019, 135)

En 2011 las protestas se extenderían a América Latina, donde tuvieron lugar enormes movilizaciones estudiantiles, sobre todo en Chile, Colombia y México. El movimiento estudiantil mexicano se autoproclamaría la Primavera Mexicana, estableciendo una conexión con las protestas del mundo árabe que ya señalaba el carácter globalizado de estas nuevas revueltas. Ese mismo año Madrid fue testigo del 15M o “movimiento de los indignados”, convocado por varios colectivos descontentos con el bipartidismo en España. Las protestas se caracterizaron por su carácter pacífico, pero hubo tensiones entre las feministas presentes y parte de los manifestantes. Tras un número de agresiones sexuales cometidas en la Plaza del Sol, se desplegó una sábana en una de las fachadas con el lema “La revolución será feminista o no será” ante los abucheos de

muchos asistentes (Varela 2019, 135-136). La escritora Belén Gopegui publicó un artículo sobre este incidente, relatando que “la reacción de la carpa feminista fue convocar un taller de feminismo para principiantes a donde asistieron muchas personas. ... Fue un momento, uno más, de inteligencia colectiva en marcha” (Gopegui 2011, n.p.). En septiembre de ese mismo año tendría lugar en más de mil ciudades de Estados Unidos el movimiento OccupyWall Street, organizado desde las redes sociales. A raíz de estas protestas se teorizó sobre el activismo de las plazas, y las feministas Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser escriben el *Manifiesto de un feminismo para el 99%*:

La derrota de Clinton es nuestra llamada de alerta. Al poner de manifiesto la bancarrota del feminismo liberal abrió una brecha para desafiarlo desde la izquierda. En el vacío producido por el declive del liberalismo, tenemos la oportunidad de construir otro feminismo: un feminismo con una definición diferente de lo que se entiende por cuestión feminista, una orientación de clase distinta y un ethos distinto: un ethos radical y transformador. (Arruzza et al. 2019, n.p.).

Volvemos a ver un patrón de protestas retroalimentándose a nivel global, y es importante destacar el papel que tienen en esto las redes sociales, que sirven tanto de espacio organizador como divulgativo. En estas primeras protestas se comprueba que, al no depender de los medios de comunicación convencionales, las ideas y demandas que se exigen por parte de los protestantes se pueden extender de manera rápida y accesible tanto por sus propios países como por el resto del mundo. Los movimientos de masas son significativamente más fáciles de organizar gracias al alcance de las redes sociales.

En este contexto de protestas, el movimiento feminista comienza a organizar sus propias campañas. En 2011 las feministas italianas se manifiestan en contra de su “cosificación como objetos de intercambio sexual”. Las mujeres indias, que ya llevan años movilizándose contra la violencia sexual, estallan en 2012 tras la violación en grupo de una estudiante en un autobús. La joven moriría días más tarde, y las manifestaciones que desencadenaría esta tragedia “llevarían a endurecer las penas contra los violadores y a triplicar el número de denuncias por violación en la capital en los años siguientes”. Las mujeres turcas comenzarían una campaña de movilización tanto en las calles como en redes en protesta de las declaraciones misóginas del viceprimer ministro en 2014. En América Latina, donde desde hace décadas se lleva

peleando por el acceso seguro al aborto, las feministas saltan a las calles de nuevo con una marea de pañuelos verdes cuando el Senado de Argentina rechaza en 2018 el proyecto de ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (Varela 2019, 140-142). A la campaña por el aborto se le une en América Latina la lucha por la erradicación de los feminicidios, que en las protestas de 2015 se llevó a las calles bajo el lema “Ni una menos”; en 2016 el lema sería “Vivas nos queremos”, y en 2017 la consigna pasa a ser “Basta de violencia machista y complicidad estatal”. Tal y como se recoge en el libro *Vivxs nos queremos*, los reclamos englobaban a las asesinadas por feminicidio, las muertas por abortos clandestinos y las desaparecidas por redes de trata o asesinadas por su elección sexual o autopercepción de género, e incluían también los derechos de los animales (Nuñez Lodwick 2015, 43-46). El foco se puso no solo en los asesinatos de mujeres, sino también en la complicidad del Estado, así como en la defensa de los grupos sociales más marginados por la sociedad y afectados por diferentes tipos de opresión y violencia:

Esta vez inundamos las calles con una causa puntual “¡Basta de feminicidios!” pero faltan miles de *Bastas*: aborto clandestino, redes de trata, justicia patriarcal, violencia institucional y todos los reclamos que atraviesan el ancho y largo del país. Esto incluye personas atravesadas por el racismo, lesbotranshomofobias, lxs desprotegidxs y postergadxs de la sociedad, que estuvieron también en las plazas, alzando sus voces. (Santoro et al. 2015, 52)

En enero de 2017 se convoca en Estados Unidos la primera Women’s March el día después de la toma de posesión de Donald Trump como presidente, como protesta por una campaña plagada de misoginia. La idea original detrás de la Women’s March se atribuye a Teresa Shook, que creó una página al respecto el día después de las elecciones. La protesta original se convocó en Wahington D.C., donde llegaron a asistir más de medio millón de personas, pero el movimiento fue arropado por cientos de marchas hermanas por todo el mundo (Hartocollis y Alcindor 2017, n.p.) Meses más tarde explotaría el movimiento #MeToo en las redes sociales como denuncia viral de los abusos sexuales en Hollywood tras las acusaciones públicas contra el productor Harvey Weinstein por parte de numerosas actrices. Este movimiento fue originado por Tarana Burke en 2006 como el fin de empoderar a supervivientes de agresiones sexuales a través de la empatía:

The empathy that Me Too advances, however, is “transformative” rather than “passive.” “Transformative empathy” promotes listening rather than distancing or looking at speakers as “others.” It requires self-reflexivity and potential transformation of one’s own assumptions. The empathy for which Tarana Burke calls makes space for anger and rage that victim-survivors feel. ... Burke, then, defines empathy as that feeling of sharing an experience, of being in one’s same shoes. By first connecting between counselors, girls, and young women of color, Me Too’s programing, counseling, and advocacy seek to equip girls with knowledge and skills they need to “thrive” as sexual assault survivors. (Rodino-Colocino 2018, 97)

Burke se sintió inspirada para comenzar este movimiento por su propia experiencia silenciando a una joven que intentaba explicar el abuso sexual que había sufrido. A pesar de haber sufrido experiencias similares, Burke se descubrió a sí misma perpetuando el silencio que se ha impuesto durante años a las víctimas de agresiones sexuales. Con la creación de Me Too se propuso proporcionar un espacio donde empoderar a jóvenes supervivientes, especialmente mujeres racializadas de comunidades pobres, haciéndoles ver que no están solas (Rodino-Colocino 2019, 98). Una década más tarde, en respuesta al escándalo de Weinstein, la actriz Alyssa Milano se hizo viral en Twitter evocando las ideas de Burke:

If you’ve been sexually harassed or assaulted write ‘me too’ as a reply to this tweet. Me too. Suggested by a friend: “If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote ‘Me too’ as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem”. (@AlyssaMilano, 15 October, 2017)

Estas palabras acabaron desencadenando una avalancha de mujeres que, a nivel global, denunciaron públicamente abusos y violaciones usando el mismo *hashtag*, así como variantes como el #Cuéntalo en España. En su ensayo *Ahora contamos nosotras*, Cristina Fallarás extrae varias conclusiones del significado que tuvo el hecho de que #Cuéntalo cosechara tanto éxito tan rápido (casi tres millones de intervenciones en los diez primeros días). Principalmente, concluye que la falta de testimonios ha contribuido a que históricamente se tacharan estas denuncias de exageradas o falsas. Afirma también que la participación masiva de mujeres en el *hashtag* “demuestra que la escasez

de relatos no obedecía a una reticencia por parte de las agredidas, sino al hecho de que la sociedad y las instituciones públicas les habían negado un espacio donde hacerlo” (Fallarás 2019, 48). También recalca que la falta de denuncias en comisaría es prueba de la “nula confianza que a tantísimas mujeres agredidas les merecen las autoridades que deberían velar por su seguridad” (49). Asimismo, cuestiona “cuál es y ha sido la responsabilidad de los medios de comunicación de masas en el silencio que rodea y ha rodeado el relato de las mujeres sobre las agresiones machistas que han sufrido” (49). Aunque Fallarás se centre en el contexto español, no cabe duda de que estas conclusiones pueden extrapolarse al marco más internacional que surgió a raíz del #MeToo. Podría argumentarse que si cada ola del feminismo tenía un objetivo principal—conseguir el voto, emanciparse económicamente y lograr equidad en el entorno laboral, adoptar una perspectiva interseccional—la denuncia clave de la cuarta ola es contra la violencia sexual, y por tanto el #MeToo puede considerarse un punto de inflexión. Tal y como deseaban las feministas de la tercera ola, y como ya confirmó Rosa Cobo en 2019, el feminismo ha vuelto a convertirse en un movimiento de masas.

Aparte del especial hincapié que se hace en la lucha contra la violencia sexual, la cuarta ola feminista cuenta con varias características. Las principales, según Cobo (2019, 134-136), son su carácter global e intergeneracional, el papel fundamental de las redes sociales, y una transformación ideológica dentro del propio movimiento. Es la primera vez en la historia en la que todos los países del mundo cuentan con asociaciones feministas o que luchan por los derechos de las mujeres. Esta globalización del movimiento “pone de manifiesto tanto la fortaleza de las ideas feministas como el crecimiento de la conciencia social crítica frente a la desigualdad y la explotación de las mujeres” (Cobo 2019, 134). Además del enorme alcance con el que cuenta el feminismo a nivel mundial, Cobo destaca la entrada masiva de mujeres en el movimiento: “mujeres no militantes ... [que] se han movilizado primero, han conectado ideológicamente con las vindicaciones feministas, y ahora es cuando se están acercando a grupos feministas organizados” (2019, 134-135). El papel de las redes sociales en este proceso es indiscutible, sobre todo teniendo en cuenta la situación de apatía respecto al feminismo que denunciaba bellhooks en el año 2000. El uso de estas nuevas tecnologías para acercar a las mujeres jóvenes al activismo es una de las claves del éxito de la cuarta ola:

In a time and place where feminism was removed from communities, depoliticized, and generally dismissed in a post-feminist cultural

landscape, it is significant that young people are self-identifying as fourth-wave feminists who are active on social media, forming groups, and tackling small-scale activism. This indicates a fundamental approach to feminism and must be studied further. (Blevins 2018, 102)

Otra característica de la cuarta ola es la politización de realidades sociales que se habían naturalizado, como “los cuidados, el amor romántico, la maternidad, la sexualidad, la prostitución o la pornografía, de la misma forma que está politizando fenómenos patriarcales nuevos, como los vientres de alquiler” (Cobo 2019, 135). Esto responde a una cierta liberación de la hegemonía patriarcal, en el sentido de que, aunque no se haya puesto fin a la reacción del patriarcado, las mujeres se han posicionado estratégicamente a la ofensiva en lugar de a la defensiva. Además de este cambio en el aspecto combativo del feminismo, es también imperativo destacar que la cuarta ola viene con una transformación ideológica dentro del propio movimiento. Siguiendo las ideas de interseccionalidad introducidas por la tercera ola, la cuarta ha convertido las desigualdades entre las mujeres en el centro del imaginario feminista:

Esta transformación tendrá como correlato el surgimiento de un nuevo corpus teórico en el ámbito de la teoría feminista con el objetivo de afirmar y dar nombre a grupos de mujeres que no solo sentían el peso del poder patriarcal sobre sus vidas sino también el de otras opresiones. ... Se resignificaron viejas categorías, como raza, diferencia o diversidad, y se acuñaron nuevos conceptos como interseccionalidad, colonialidad del poder, agencia, mujeres racializadas o *queer*. ... [A]hora que el feminismo ha asumido la diversidad de las mujeres y se ha asentado esta idea en la configuración ideológica feminista, ya se ha podido desplazar el foco desde el interior del feminismo y de “las mujeres” hacia fuera, hasta los fenómenos sociales patriarcales más opresivos. (Cobo 2019, 136-137)

Es inconcebible una cuarta ola sin el peso del análisis interseccional que defendieron las feministas desde finales de los años 80. Si se combina esto con el alcance de las redes sociales y el carácter global de esta nueva ola, resulta especialmente alentadora la rapidez con la que la generación más joven de mujeres feministas ha asumido la importancia de este tipo de análisis. Este *boom* del feminismo se ha extendido rápidamente por todos los ámbitos de la sociedad y la cultura. Es imposible predecir el

futuro del movimiento, pero puede que el impacto que, tanto las movilizaciones físicas a nivel internacional, como las que se llevan a cabo en redes—especialmente tras el movimiento #MeToo—hagan de la cuarta ola del feminismo la más extendida y longeva. Tal y como desarrollaré en el siguiente capítulo, esto se ha traducido en el retorno de la imagen de la bruja con más fuerza que nunca: el grupo activista W.I.T.C.H. regresó a las calles de Estados Unidos en 2016, volviendo a conectar así la imagen de la bruja con el contexto feminista en el que regresa. Estas nuevas brujas son fieles a los orígenes performativos de la organización, pero sus protestas apoyan la causa de multitud de grupos oprimidos como el Black Lives Matter o las personas inmigrantes en peligro de deportación. Los nuevos aquelarres se organizan rápidamente gracias a internet, y su éxito en redes ha inspirado una nueva fascinación por la bruja que se ha trasladado rápidamente a la literatura, el cine y la televisión. Puede considerarse que la bruja contemporánea representa los valores troncales de la cuarta ola feminista, y su creciente popularidad puede verse como una respuesta natural al movimiento.

2. Las brujas en la literatura juvenil anglófona

2.1. La literatura juvenil como herramienta para llevar los movimientos sociales a las estanterías

A pesar de su incuestionable popularidad, uno de los mayores problemas asociados con la literatura juvenil en el ámbito académico es la dificultad de su definición. A la hora de investigarla, “la ambigüedad que rodea a menudo la definición, y en consecuencia, la delimitación de lo que es y no es LIJ, dificulta el consenso sobre lo que entra dentro de la disciplina” (Mínguez-López 2015, 96).³ A pesar de esto, la única certeza es que, efectivamente, la literatura juvenil existe y se puede considerar un campo intelectual independiente: “la producción autoral, editorial, crítica y académica de este momento, la realización de posgrados, postítulos, encuentros académicos, la existencia de bibliotecas especializadas, etc. dan cuenta de la constitución y autonomización del campo de la literatura infantil y juvenil” (Bustamante 2018, 50).

En los últimos años, la literatura juvenil ha presenciado una rápida evolución en cuanto a los temas y géneros que han cosechado más éxito entre los lectores jóvenes. El éxito de *Crepúsculo*, escrito por Stephenie Meyer en 2005, inspiró la publicación de gran número de sagas y novelas sobre romances supernaturales, como por ejemplo *Cazadores de sombras* (Clare 2007) o *Hush, Hush* (Fitzpatrick 2009). Más tarde, *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins (2008) daría comienzo a la era de las distopías o ficciones especulativas, donde destacaron libros como *Juntos* (Condie 2010) o *Divergente* (Roth 2011). Sin embargo, resulta especialmente interesante cómo el éxito de novelas como *Yo, Simon, homo sapiens* (Albertalli 2015) o *El odio que das* (Thomas 2017) volvieron a poner al frente del panorama literario juvenil el género realista y temas extremadamente relevantes hoy en día, como las experiencias de adolescentes LGBTIQ+ y el movimiento social Black Lives Matter. El éxito instantáneo de estas novelas, entre otras de temáticas similares, suscitaron un creciente interés en libros que relataran historias con las que los/as jóvenes pudieran sentirse identificados/as y que reflejaran la realidad multicultural de la sociedad estadounidense, alejándose momentáneamente de la ficción especulativa que dominó el mercado hasta entonces. El impacto de estas novelas puso además de manifiesto la importancia de la representación de minorías en la literatura dirigida al público adolescente, así como el papel

³ Tanto en español como en inglés, muchos autores prefieren el uso de acrónimos para abreviar los términos “literatura juvenil/literatura infantil y juvenil” (LIJ) y “Young adult literature” (YA o YAL). Las citas recogidas en este capítulo a menudo hacen uso de dichos acrónimos.

pedagógico de estas historias a la hora de introducir a la juventud en temas como el racismo, la homofobia o el machismo en la sociedad contemporánea:

Multicultural children's and young adult books often provide readers with social justice themes and all the accompanying complexities inherent in such themes. Instances of social, ethnic and political differences invite readers to explore the dominant infrastructures of contemporary society, question the positions of various social and ethnic groups, and amplify the voices of those often marginalised. (Graff 2010, 111)

Sin embargo, lo cierto es que el público adolescente no es el único que disfruta de la literatura juvenil. A raíz de la popularidad de sagas como *Crepúsculo* y *Los Juegos del Hambre*, cuyas adaptaciones cinematográficas elevaron aún más el éxito de las novelas, fue evidente que las audiencias adultas disfrutaban del contenido tanto como el público objetivo. En *Critical Foundations in Young Adult Literature: Challenging Genres*, Antero Garcia escribe que “part of the reason for these gains for YA literature is likely how these works speak to the greater human condition, and not just to the specific teen experience” (2013, xi). Michael Cart (2016, x) estima que, en 2014, las personas adultas fueron responsables del 65 al 70 por ciento de las ventas de literatura juvenil en Estados Unidos, atribuyendo estas cifras a la fama de autoras como las anteriormente mencionadas Meyer, Collins y Roth, así como a J. K. Rowling y John Green. Esto ha convertido a LIJ contemporánea en lo que se conoce como literatura *crossover*. Este término relativamente nuevo hace referencia al fenómeno por el cual la literatura “trasciende las fronteras de la edad y ha borrado, aún más la línea divisoria entre géneros, poniendo en evidencia el debate de la existencia de los géneros literarios absolutos y de la creación literaria exclusiva” (Hamm Cash 2014, 18). De acuerdo con Cart, “the crossover readership ... has led to a growing sophistication of YA books in both subject and style” (2016, x). Quizás esto explica el creciente número de novelas publicadas que, como en el caso de Albertalli y Thomas, no huyen de temas complejos y profundos, retratando cuestiones sociales a la orden del día. En el panorama de la literatura juvenil estadounidense no es una rareza encontrar este tipo de historias. Más bien todo lo contrario, puesto que estas temáticas se consideran el origen de la literatura juvenil como se conoce actualmente.

Los adolescentes no comenzaron a considerarse un grupo demográfico independiente hasta la Segunda Guerra Mundial, especialmente en la época próspera que Estados Unidos vivió en la década posterior. Poco a poco el mundo editorial comenzó a considerar a la juventud un grupo de mercado cada vez más atractivo, puesto que muchos comenzarían a disfrutar de dinero propio que anteriormente estaba destinado a la manutención de toda la familia (Cart 2010, n.p.). A pesar de esto, Cart considera que estas primeras novelas juveniles fallaron a la hora de acercar la literatura a los jóvenes, puesto que, aunque algunos de estos libros cosecharon mucho éxito, representaban una fantasía idealizada que ignoraba la realidad de muchos adolescentes: "...adolescence, in its first several decades at least, was primarily an experience of middle- and upper middle-class kids, who lived, for the most part, in all-white small towns. ... Small wonder that urban settings and youths remained largely invisible in YA fiction until the social upheavals of the turbulent 1960s" (2010, n.p.). Además, la sensación generalizada era que estos títulos no se escribían con el objetivo de alcanzar cierto valor literario, sino que eran "slick, patterned, rather inconsequential stories written to capitalize on a rapidly expanding market" (Alm en Cart 2010, n.p.). Esto cambiaría en 1967 con la publicación de *Rebeldes*, una novela de Susan E. Hinton que destacó por estar escrita por una autora de tan solo dieciséis años. Hinton declaró ese mismo año en un artículo para el *New York Times Book Review*:

teenagers today want to read about teenagers today ... the authors of books for teen-agers are still 15 years behind the times. In the fiction they write, romance is still the most popular theme, with a horse-and-the-girl-who-loved-it coming in a close second. ... Nowhere is the drive-in social jungle mentioned... . In short, where is the reality[?] (en Cart 2010, n.p.)

Rebeldes cuenta la historia de una guerra de clases simbolizada por dos bandas callejeras desde el punto de vista de Ponyboy Curtis, un joven de catorce años que pertenece al bando de los económicamente desfavorecidos "Greasers". Lejos quedan ya los romances en barrios ricos e historias sobre deportistas que tan poco habían impresionado a los críticos de los años 40 y 50. *Rebeldes* es un retrato de una sociedad real escrito por una autora que convivía en su día a día con adolescentes cuyas vidas eran muy similares a las de sus personajes, y por tanto fue capaz de plasmar una experiencia mucho más cautivadora para los lectores jóvenes y adultos de la época. Con esta novella comienza no solo una tradición de literature juvenil que sobrevive hasta

hoy, sino también “a hectic period of transition from a literature that had traditionally offered a head-in-the-sand approach to one that offered a more clear-eyed and unflinching look at the often unpleasant realities of American adolescent life” (Cart 2010, n.p.). Por este motivo es imposible decir que la novela juvenil realista se pueda considerar una moda del panorama editorial actual, sino que más bien es la base sobre la que se levantó la industria.

Lo que sí se puede afirmar es que durante la primera década del siglo XXI la literatura juvenil se había alejado del género realista que la hizo popular en sus inicios en favor de la fantasía, el romance supernatural y la ficción especulativa. Sin embargo, a lo largo de la siguiente década, autores como John Green o Rainbow Rowell devolvieron el realismo a las listas de mejores vendidos. Este nuevo resurgimiento de la novela juvenil realista, combinado con el auge de movimientos por la justicia social, creó el ambiente perfecto para la demanda de una literatura multicultural que contara con una representación adecuada de las minorías sociales que tradicionalmente han sido relegadas a papeles secundarios. Sumado a esto, no solo ha resurgido la novela realista, sino que se ha podido observar cómo la literatura juvenil en general ha explotado en términos de popularidad a lo largo de las últimas décadas. Sagas anteriormente mencionadas como *Harry Potter* (Rowling 1997-2007), *Crepúsculo* (Meyer 2005-2008) o *Los Juegos del Hambre* (Collins 2008-2010) fueron sin duda las catalizadoras de un *boom* editorial sin precedentes gracias a la inmensa cantidad de lectores/as que acumularon. Además de ver este éxito en los números de ventas, fueron las primeras obras de literatura juvenil que se beneficiaron del auge de las redes sociales. Lo que comenzó con blogs y foros para fans de estas sagas en los inicios del milenio, evolucionó hasta crearse una comunidad *online* de jóvenes lectores apasionados. Es posible que esta comunidad, que se expande a lo largo de todas las plataformas sociales, sea la principal causa de la rápida evolución y ascenso a la fama que ha visto la literatura juvenil de las últimas décadas. El hecho de que sean los propios adolescentes quienes reseñen y recomienden las novelas en plataformas como YouTube—donde se denominan *booktubers*—ha logrado acercar la literatura a la juventud de manera masiva:

Estos jóvenes auto-didactas, amantes de los libros, se encargan de presentar y reseñar títulos de temática juvenil así como de mostrar sus bibliotecas personales En rigor, constituyen una comunidad virtual

formada por apasionados de los libros, que graban videos hablando de literatura y de las acciones circundantes al libro: desde el deseo y la espera de una nueva entrega, las formas de adquisición, hasta el coleccionismo y el almacenamiento. ... Varios leen en el idioma original los libros que recomiendan. Son verdaderos facilitadores de lectura. (Ravettino Destefanis 2015, n.p.)

Es decir, son los propios jóvenes los que producen contenido para otros jóvenes sobre la literatura escrita con ellos como público objetivo, no solo como *booktubers*, sino en todas las plataformas sociales a su alcance: Instagram, TikTok, Twitter, etcétera. Es innegable el impacto que este fenómeno ha tenido en la industria, ya que muchos de estos creadores de contenido han amasado tal popularidad que han conseguido convertir lo que comenzó como un pasatiempo en un trabajo del que pueden vivir. La demanda de literatura juvenil aumenta cada vez más rápido, y es claro el papel que han tenido las redes sociales en este fenómeno. Cart ya dio cuenta de este aumento de popularidad que observó en 2014, y cabe asumir que esta tendencia ha continuado al alza desde entonces:

Twenty-five years ago, ... we considered it a good year for YA if 250 titles appeared. Today the number is more like 7,000! ... sales of the literature continue to escalate; for example: sales of books for young readers were up 22.4 percent in 2014, while adult sales took a nosedive ... demonstrating that young adult literature is the most dynamic, lively area of contemporary publishing. (2016, ix)

Teniendo esto en cuenta, resulta especialmente interesante analizar cómo este enorme aumento de los títulos juveniles disponibles, así como las temáticas realistas y de justicia social que gozan de mayor popularidad en el paisaje editorial actual, pueden ser una herramienta para acercar temas complejos al público joven.

Muchos expertos hacen hincapié en que el valor de la literatura juvenil no reside exclusivamente en su capacidad didáctica, sobre todo cuando se discute sobre la importancia de la representación de minorías étnicas, sexualidades no heteronormativas o diversas identidades de género. B. J. Epstein escribe, refiriéndose a literatura juvenil con personajes LGBTIQ+:

[S]cholars, teachers, parents, and other adults seem to think these texts ought to be realistic and educational, so that children can learn about this topic through literature. I do think it is very possible to disagree with the concept that literature, especially that for children and particularly in regard to sexuality, ought to be educational and/or realistic. (2013, 19).

Esta corriente de pensamiento se basa en la convicción de que la literatura juvenil no debe incluir representación multicultural en sus historias y sus personajes meramente con fines didácticos, sino porque es necesario reflejar fielmente la realidad de la sociedad en la que viven los lectores y lectoras jóvenes. Podría incluso argumentarse que centrar el análisis en la labor pedagógica de la literatura multicultural es dañino en su presunción de que la representación de minorías sirve principalmente como una herramienta didáctica para los grupos de lectores más privilegiados. Es decir, afirmar que el valor de representar las realidades de grupos marginados recae principalmente en lo que pueden aprender lectores que no pertenecen a dichos grupos contribuye a la nociva idea de que la existencia de minorías culturales se basa en servir a las necesidades de las clases privilegiadas. A pesar de esto, otros expertos sostienen que el componente educativo está innegablemente presente en la literatura juvenil por el mero hecho de “dirigirse a un sector de población en formación” (Mínguez-López 2015, 98). En este sentido, cabría explorar el valor que tendría esta literatura a la hora de introducir a los lectores a temas más complejos de los que se podrían tratar en textos infantiles. Además, parece ser que a nivel internacional el interés por consumir literatura que trate estas temáticas no deja de aumentar. La académica argentina Yanina Amelia Pastor Berroa afirma que “el libro infantil y juvenil argentino se ha caracterizado por estar a la vanguardia en la región porque desde hace varias décadas se ha incluido temas sociales difíciles y conflictivos, desde la ficción, y se ha construido un público lector juvenil consumidor de estas temáticas” (2019, n.p.). En su trabajo “Zona libre, dos novelas y un tópico. La violencia de género en la literatura juvenil”, utiliza un corpus de dos novelas cuya temática principal es la violencia machista para analizar el impacto del movimiento #NiUnaMenos y “cómo los libros de literatura juvenil interpretan los discursos de la prensa sobre violencia contra las mujeres al representar este tópico en la construcción de mundos ficcionales, como la novela realista” (Pastor Berroa 2019, n.p.). Una de sus conclusiones es que este tipo de novelas “presenta información para prevenir la trata de personas y visibiliza la violencia contra las mujeres ... En estas novelas

realistas se evidencia las formas en las que el amor y las relaciones sexuales se establecen como actos de violencia sobre la mujer, aparece sometida al varón y objetivada” (Pastor Berroa 2019, n.p.). Es decir, valora positivamente el uso de la literatura juvenil para acercar temas complejos como la violencia contra las mujeres al público joven, de manera que los tabúes que el movimiento #NiUnaMenos comenzó a romper en la sociedad argentina permanezcan al frente de las conversaciones de las generaciones más jóvenes. De manera similar, Michelle M. Falter y Shea N. Kerkhoff exponen en su artículo “Slowly Shifting out of Neutral” los beneficios de la literatura juvenil a la hora de fomentar este tipo de discusiones sobre temas tan complejos como la violencia racista:

Research has shown that narrative fiction has a greater impact toward empathy building and prejudice reduction than real life encounters. ... Multicultural YAL provides a mirror reflecting back on one’s own lived experiences, a window that allows one to view others’ lived experiences, or a sliding glass door in which one can enter another’s cultural, social or racial world ... As teacher educators, ... our YAL courses afforded us an opportunity to model and prepare our students to discuss race-based injustice and institutions of oppression, such as police oversight and abuses of power. (2018, 259)

Acercándonos al tema principal de este trabajo, cabe destacar un estudio realizado por Brittany Adams, titulado “‘I Didn’t Feel Confident Talking about this Issue... But I Knew I Could Talk about a Book’: Using Young Adult Literature to Make Sense of #MeToo”. En él, la autora explica cómo buscaba explorar “how young adult literature ... might be employed in the college classroom to support students’ development of critical literacy about contemporary social issues” (Adams 2020, 210). El estudio consistía en trabajar sobre una misma novela juvenil una vez por semana durante un semestre con doce alumnas y alumnos de primer año de carrera. La novela tendría como temática principal las agresiones sexuales y la cultura de la violación, y el objetivo del estudio era comprobar si a lo largo del proceso el alumnado adquiriría conocimientos críticos sobre estos temas gracias a la lectura. A lo largo del artículo, Adams destaca el caso de una de las participantes (“Paula”), no como representante de los resultados del estudio principal, sino “as a picture of what is possible” (Adams 2020, 213). Según la autora, Paula se auto-describía como procedente de un entorno estricto en el que sentía

que su familia evitaba exponerla a problemas sociales. Llegó a admitir que, a pesar de ser de ascendencia latina y siendo el español su lengua materna, no se dio cuenta de que en Estados Unidos las personas hispanas se consideran racializadas hasta que empezó la universidad (Adams 2020, 216). En el artículo figuran varias citas directas del diario en que se le pidió llevar a lo largo del estudio. En la primera semana, escribió que la cultura de la violación nunca le había afectado personalmente, pero podía influenciar la manera en la que veía el mundo. Sin embargo, tan solo una semana más tarde reflexionaba tras leer los primeros capítulos de la novela asignada:

A friend recently started sending me inappropriate text messages, asking for photos of me and saying things that made me uncomfortable. When I told him to stop, he said a bunch of things like I was a tease and made me think that I was the problem. I was feeling really upset about the whole thing but then when I talked to some of my friends I found out he was doing the same thing to them!! He made me feel like I had done something wrong and I had been carrying around this secret for days wishing someone knew what I was going through and would help me. That's rape culture!!! (Adams 2020, 216)

Una vez adquirió unos conocimientos básicos sobre en qué consiste la cultura de la violación, Paula comenzó a reconocer patrones tanto en su vida como en la de personas de su entorno. La lectura de la novella demostró ser fundamental en este proceso: "Taking concepts in the novel and making connections to her lived experiences or the experiences of those she knew was her main tool for understanding sexual violence as a systemic issue" (Adams 2020, 217). Además de conectar pasajes del libro con historias anecdóticas, Paula hizo un esfuerzo por negociar sus conclusiones con el resto del alumnado para explorar la validez de sus sentimientos y reacciones. Asimismo, comenzó una red de comunicación abierta con personas fuera del grupo de estudio para poder intercambiar experiencias y opiniones con más amigas: "As a result, she learned that many of her close friends were victims and survivors of sexual harassment and assault" (Adams 2020, 117). A lo largo del semestre, Paula comenzó a entender gradualmente la complejidad y el alcance de la cultura de la violación en la sociedad occidental. Con la novela como punto de partida y gracias a las charlas con el resto del grupo, fue capaz de plantear cuestiones y participar en debates con una creciente comprensión de los temas tratados y un interés evidente en trasladar sus nuevos

conocimientos a su día a día. Al cabo de varias semanas, llegó incluso a pasar a la acción: “She shared a story with the group about approaching a visibly intoxicated woman in a nightclub and checking in with her. Paula ended up spending over an hour trying to help the woman find her friend group. She commented, ‘Unless I saw someone in, like, obvious trouble, I would never have done that’.” (Adams 2020, 220). A pesar de que el caso de Paula se trata de una única experiencia, no deja de ser fascinante comprobar que, tal y como menciona Adams, demuestra de lo que puede ser capaz la literatura juvenil. La combinación de la lectura con las discusiones en grupo ayudó a Paula a entender mejor una realidad de la que no había sido consciente, y su predisposición a entender y escuchar puntos de vista diferentes a los suyos propios sin duda contribuyeron a sus conclusiones una vez finalizado el estudio: “I honestly think that if I had read this book before this semester, I would not have gotten out of it what I did. I wouldn’t have realized that these issues are in my own life” (Adams 2020, 220). A pesar de que este caso particular no puede tomarse como un método infalible para acercar a todas las personas jóvenes a los diferentes problemas y movimientos sociales, considero que es una pequeña prueba de que establecer una conexión es posible. En palabras de Jacqueline M. Glasgow, “[y]oung adult literature provides a context for students to become conscious of their operating world view and to examine critically alternative ways of understanding the world and social relations” (2001, 54). La literatura juvenil supone un espejo para sus lectoras y lectores, y resulta esperanzador ver el impacto que puede tener a la hora de ayudarles a comprender las realidades de la sociedad multicultural en la que viven, así como a acercarles a los movimientos sociales que buscan defender los derechos de las minorías.

2.2 Las brujas del siglo XXI: símbolos del poder femenino en el activismo y la literatura de la cuarta ola

El siglo XXI ha sido testigo de un resurgimiento en popularidad de la imagen de la bruja en diversos campos, pero resulta especialmente interesante su presencia en el contenido dirigido a la juventud. Podría suponerse que los últimos años de la década de los 90 tuvieron mucho que ver en este fenómeno cultural gracias a obras como las anteriormente mencionadas *Sabrina: Cosas de Brujas* (Scovell 1996-2003), *Embrujadas* (Burge 1998-2006) y, sobre todo, la saga de *Harry Potter* (Rowling 1997-2007). El impacto cultural de personajes como Sabrina Spellman o Hermione Granger influyó profundamente a toda la generación que nació y creció durante el cambio de

milenio, creando una afinidad por la brujería y las historias sobre brujas que ha continuado creciendo a la par que dicha generación. Es posible que esta sea una de las explicaciones detrás del creciente número de títulos sobre brujas en la literatura juvenil de los últimos años dirigida al mismo público, que ahora se encuentra en el rango de edad objetivo.

Fuera del campo de la ficción, también se ha podido observar un aumento en el interés por la brujería como religión por parte de adolescentes y gente joven:

Those of us who have been studying contemporary Witchcraft have noted a significant influx of teenager into the religion in the last ten years. This phenomenon has also gained the attention of the mass media and of the religious right in the United States and Australia ... [who] continue to suggest that the Internet is, among other things, seducing young people into new religious movements, including Witchcraft.
(Berger y Ezzy 2004, 175)

Lo que ya notaron Berger y Ezzy en 2004 no ha hecho más que crecer con las redes sociales, y es reseñable el papel que ha tenido TikTok a la hora de generar una comunidad de jóvenes practicantes que han llegado a amasar millones de seguidores y visitas en tan solo un par de años. Es lo que se conoce informalmente como “WitchTok”, donde las etiquetas #witchtok y #witchesoftiktok han acumulado, a la hora de escribir este trabajo, casi quince mil y dos mil millones de vídeos respectivamente.⁴ Dentro de estos *hashtags* se puede encontrar “a thriving community that live-streams tarot readings and spell tutorials, and posts engaging, educational videos on crystals, candles, plants and their take on the study of 'magick'” (Walker 2020, n.p.). En “The Perennial Teen Witch”, Melissa Harrington entrevista a cinco practicantes adultos sobre el cada vez mayor interés en brujería por parte de adolescentes. Estos también comenzaron sus trayectorias espirituales en su adolescencia, y sin embargo la mayoría reniega el uso del término *teen witch* para referirse a sus inicios (Harrington 2007, 34). No rechazan a las jóvenes que deciden iniciarse, pero queda claro que hay un sentimiento de separación entre generaciones. Esta brecha parece haber crecido en los últimos años, llegando a haber una sección de brujas adultas que abiertamente denuncian a las jóvenes que comparten contenido en TikTok: “One area of struggle comes in the notion of ‘gatekeeping,’ where elder witches refuse to teach beginners ...

⁴ Dato consultado en TikTok por última vez el 17/06/2021 a las 12:52.

about certain practices. ... This culture conflict has come to a head on several occasions” (McCarthy 2020, n.p.). A pesar del ocasional rechazo o pequeño conflicto intergeneracional, es innegable que TikTok ha ayudado a que el ya existente interés de los/as más jóvenes por las prácticas paganas se dispare más rápido incluso que al comienzo del milenio. Según algunos practicantes expertos, no es raro que la juventud se interese por la brujería:

Through Witchcraft a young person actively reshapes thoughts, worldview, and sense of self. ... Witchcraft is not only about belief and understanding, but also centrally concerned with experiences and feelings. The rituals of Witchcraft “work” for these young people because they shape their embodied experiences and felt selves as much as they shape cognitive frameworks and interpretations. ... Young Witches use ritual techniques as a way of attaining identity integration and embodied self-understanding. (Berger y Ezzy 2007, 95)

Una característica propia de la mayoría de jóvenes practicantes que comparten sus creencias en redes sociales es un compromiso por la justicia social que ha llegado a hacerse viral en varias ocasiones, como en el verano de 2020 cuando la muerte de George Floyd a manos de un policía desató una ola de protestas contra la brutalidad policial: “#WitchesForBLM began trending, thanks in large part to a video posted by Frankie about hexing the police that was later posted on Twitter by Aubrey Plaza” (McCarthy 2020, n.p.). La creadora declare: “Witchcraft is and always has been composed of mainly minorities. When it comes down to that, we're going to step up and be like, ‘We’re here. We’re behind you’” (2020, n.p.).⁵

Como ya se ha tratado en anteriores capítulos, el uso de la imagen de la bruja en el activismo feminista no es un fenómeno nuevo. El grupo W.I.T.C.H se disolvió en 1970, pero resurgió en 2016 a raíz de las tensiones políticas que trajo consigo el ascenso de Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos. La reaparición de la organización propició la creación de al menos cincuenta nuevos aquelarres en ciudades de Estados Unidos y Europa (Birnbaum 2017, n.p.). Estando ahora en la era de las redes sociales, fotos y vídeos del grupo en diferentes protestas no tardaron en hacerse virales, y sus cuentas de Twitter e Instagram pronto acumularon miles de seguidores. No resulta

⁵ Frankie Anne (@chaoticwitchaunt) es una de las practicantes y creadoras de contenido sobre brujería más populares de TikTok, con más de un millón de seguidores a la hora de escribir este trabajo.

extraño ver la vuelta de la imagen de la bruja como símbolo feminista y del poder femenino, puesto que, como afirma Mona Chollet, “también los misóginos se muestran, como antaño, obsesionados con la figura de la bruja”, especialmente en el contexto estadounidense donde, durante la campaña presidencial de 2016, se comparó a la candidata Hillary Clinton con una bruja atacándola “como mujer más que como dirigente política” (2019, 26-27). La comparación no solo vino de mano de los seguidores republicanos de Donald Trump, sino que los detractores de Clinton dentro de su propio partido hicieron juegos de palabras similares en apoyo al candidato demócrata Bernie Sanders. Como reacción, “durante las primarias demócratas aparecieron insignias de ‘Las brujas con Hillary’ o ‘Las arpías con Hillary’” (Chollet 2019, 27). En protestas posteriores a la elección de Donald Trump, se vio a W.I.T.C.H. defendiendo causas sociales como los derechos de los inmigrantes o el movimiento Black Lives Matter.



Fig. 3 – WITCH Boston en una protesta antirracista, Agosto 2017

(Fuente: 2017 <https://digpodcast.org/2020/09/27/w-i-t-c-h/>)



Fig. 4 – WITCH Boston en una protesta contra las políticas de inmigración de la administración Trump

(Fuente: <https://www.topic.com/witches-brew>)

Habiendo comenzado como un grupo principalmente performativo y, sobre todo, anónimo, es imposible saber con certeza si individualmente son personas que lleven a cabo prácticas paganas en su vida privada. Sin embargo, como ha puesto en evidencia la enorme popularidad de WitchTok, las brujas—practicantes o no—no han dudado en situarse en el lado combativo de la historia. Frankie Anne añadía en la entrevista anteriormente citada: “not standing up for minorities, when witches have been burned at the stake and oppressed and couldn’t practice their religions for generations... why aren’t you speaking out?” (McCarthy 2020, n.p.).

Trasladándonos de nuevo al campo de la literatura juvenil—y, en algunos casos, literatura adulta que se puede considerar *crossover* por su popularidad intergeneracional—considero imposible no mencionar de nuevo *Harry Potter* (Rowling 1997-2007). La saga comenzó como literatura infantil o *middle grade* (aquella dirigida a un público de entre once y catorce años aproximadamente), pero pronto se convirtió en *crossover* tanto por su popularidad intergeneracional como por su evolución hacia temas más complejos y oscuros con cada nuevo libro. El éxito de las novelas sentó un antes y un después en el mundo editorial, y más de veinte años tras la publicación de *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997), sigue latente el impacto cultural de los libros, las adaptaciones cinematográficas, y las numerosas obras producidas dentro del mismo universo. En lo que atañe a las brujas, concretamente en el siglo XXI, es más que probable que la popularidad de esta saga influenciara la manera en la que toda una

generación fuera introducida a las brujas como personaje literario. En mi opinión, esto es relevante porque las brujas de *Harry Potter* no son las villanas de la historia meramente por poseer una serie de poderes, como es el caso de la mayoría de las brujas en los cuentos populares y en mucha de la literatura infantil previa. Al contar con personajes femeninos positivos y heroicos que cuentan con poderes, pero deciden usarlos para luchar contra el mal, Rowling reintroduce la dicotomía bruja buena/bruja mala que creó L. Frank Baum, y además hace de la bruja buena un personaje esencial para la trama.

Otro de los contenidos sobre brujas dirigidos al público infantil y adolescente más populares tanto a finales de los noventa como durante el principio del nuevo siglo es lo que se conoce como el género “Magical Girl” o “Magical Girl Warrior”, cuyo origen se encuentra en el *anime* japonés. En estas historias, una o varias chicas viven una vida mundana, pero obtienen poderes que las unen, normalmente gracias a un objeto mágico, y deben trabajar juntas para luchar contra un enemigo común y ocultar su identidad a las personas no-mágicas de su entorno. En la cultura occidental, uno de los ejemplos más populares son los comics italianos *W.I.T.C.H* (Gnone et al. 2001-2002), que gozaron de éxito internacional. El título es un juego de palabras a partir de las iniciales de las cinco protagonistas—Will, Irma, Taranee, Cornelia y Hay Lin—que, en el primer tomo, descubren que han sido elegidas como Guardianas de un mundo llamado Kandrakar. Los poderes que se les otorgan están basados en los elementos de la naturaleza, y uno de los temas principales a lo largo de toda la historia es cómo las une el mismo lazo de poder, pero también de amistad.

Sin embargo, tras la publicación de *Crepúsculo* (Meyer 2005), las obras de literatura juvenil protagonizadas por brujas no volvieron a alcanzar notoriedad hasta una década más tarde. Una de las primeras novelas con brujas que se convirtió en un éxito de ventas sería la ya citada *Carry On* (Rowell 2015), que parodia ligeramente la temática general de *Harry Potter*, por lo que la bruja más relevante de la trama es un personaje similar al de Hermione Granger. Sin embargo, un año antes se publica la novela de realismo mágico *The Strange and Beautiful Sorrows of Ava Lavender* (Walton 2014), y aunque la brujería no forma parte de la trama, la magia se convierte en un vehículo para contar una historia de violencia sexual adaptada al público juvenil, usando un lenguaje poético y la metáfora de una joven a la que un hombre literalmente le arranca las alas para expresar el trauma de la protagonista. Este uso del realismo mágico en una narrativa sobre violencia sexual enfocada al público juvenil, pero esta

vez con una brujería mucho más explícita, es la base de *Summer of Salt* (Leno 2018), una de las novelas que analizaré en el siguiente capítulo. De hecho, la brujería no solo se vuelve mucho más explícita, sino que paulatinamente cobra cada vez más popularidad en la literatura juvenil publicada a partir de 2017. Títulos de literatura adulta pero también con brujas como protagonistas comienzan a llegar a las listas de libros mejor vendidos y a gozar de popularidad tanto entre adultos como adolescentes. Es el caso de novelas previamente mencionadas en este trabajo como *Circe* (Miller 2018) y *The Once and Future Witches* (Harrow 2020). El primero explora la historia de la bruja de la mitología griega Circe desde su punto de vista, dándole por primera vez voz en una historia escrita por hombres. El segundo es una fantasía histórica que juega con la idea de la existencia de brujas a lo largo de la historia, y cómo los hombres consiguen silenciarlas una y otra vez, hasta que su causa se une a la del sufragio universal femenino en los Estados Unidos del siglo XIX. En cuanto a los títulos de literatura juvenil más relevantes, destaca la duología *These Witches Don't Burn* (Sterling 2019) y *This Coven Won't Break* (Sterling 2020), el primero de los cuales comentaré en la siguiente sección.

Todas estas historias protagonizadas por brujas tienen un rasgo en común: las protagonistas son las que tienen el control de la narrativa, y el conflicto principal es la violencia machista manifestada de una u otra manera. La brujería es, por tanto, un símbolo del poder y la resistencia femenina ante la opresión patriarcal. No solo eso, sino que la temática general de la mayoría de estos textos es el poder de las mujeres cuando se alían contra su opresor, ya sean cazadores de brujas en el sentido más literal de la palabra—como es el caso de *These Witches Don't Burn* y *The Once and Future Witches*—, la masculinidad hegemónica—*Circe*—o la cultura de la violación—*Summer of Salt*. Estos elementos comunes me llevan a interpretar que estas narrativas protagonizadas por brujas son una respuesta al movimiento #MeToo tras su explosión en 2017. Las autoras de estas novelas han conseguido captar la esencia de la cuarta ola feminista y su lucha por acabar con la violencia sexual contra las mujeres, y mediante la alegoría de la brujería y la magia han construido narrativas dominadas por el poder femenino y el valor de aliarse contra el enemigo común. De esta manera, han devuelto el símbolo de la bruja al frente del movimiento feminista, y a la vez han introducido a toda una nueva generación de jóvenes lectores y lectoras a las principales conversaciones en torno a la cuarta ola, la cultura de la violación y el movimiento #MeToo.

Como se ha argumentado, pues, no es casualidad que la bruja vuelva a estar al frente de la cultura popular. Tal y como ocurrió con el activismo de W.I.T.C.H. durante la segunda ola, la idea de encarnar un personaje cuyo poder representa todo lo contrario al poder hegemónico masculino—naturaleza vs. industria, comunidad vs. individualismo, etcétera—resulta especialmente atractiva en un momento en el que el feminismo se vuelve a movilizar de manera masiva en respuesta a la violencia contra las mujeres. Narrativas en las cuales grupos de brujas unen su poder para denunciar los abusos de los hombres más privilegiados y salen victoriosas no solo responden a la realidad del movimiento #MeToo, sino que además lo dotan de un mensaje esperanzador que pueda inspirar a las lectoras más jóvenes: unidas, el final feliz es posible. La justicia es posible. En palabras de Alix E. Harrow: “There’s no such thing as witches, but there used to be. ... There’s still no such thing as witches. But there will be” (2020, vii-viii).

2.3. Análisis: *Summer of Salt* (Leno 2018) y *These Witches Don’t Burn* (Sterling 2019)

Summer of Salt (2018) es una novela juvenil de realismo mágico, la cuarta escrita por la estadounidense Katrina Leno. Cuenta la historia de las gemelas Fernweh, narrada en primera persona por Georgina, a lo largo del verano antes de abandonar su pequeña isla para asistir a la universidad. La peculiaridad de esta isla, llamada By-the-Sea en referencia al poema de Edgar Allan Poe “Annabel Lee” (1849), es que las mujeres Fernweh que nacen allí adquieren, siempre antes de su dieciocho cumpleaños, un poder especial. Esta magia que envuelve a la familia protagonista es un secreto a voces entre los demás habitantes de la isla, y aunque nadie es hostil ni rechaza abiertamente esta peculiaridad, en la novela se hace un esfuerzo consciente por evitar la palabra *bruja*, recurriendo a eufemismos como el guiño a las brujas de *Macbeth* “boil and bubble and allthat” (Leno 2018, 163) o “a literal you-know-what hunt” (253) en referencia a la caza de brujas en Salem, Massachussets.⁶ Georgina, la protagonista, pasa la mayor parte de la novela convencida de que no tiene ninguna clase de poder, mientras que su hermana Mary tiene la habilidad de flotar. La trama ocurre íntegramente en la temporada veraniega, puesto que es entonces cuando la isla de By-the-Sea se llena de turistas y ornitólogos fascinados por una rara especie de pájaro que ha visitado la isla todos los

⁶ Todas las citas de la novela de Leno se harán sobre la edición de 2018 listada al final. Para evitar repeticiones innecesarias de apellido y fecha, aquí se referenciarán únicamente con el número de página.

años durante más de un siglo: el pájaro carpintero de Annabella. Las mujeres Fernweh son conscientes de que este no es un ave normal, sino que es en realidad su propia antepasada Annabella, cuyo poder especial era similar al de Mary. Sin embargo, el año en el que transcurre la novela Annabella no aparece, y la isla pronto entra en un estado de pánico colectivo. Una vez aparece muerta, claramente a manos de un humano, Georgina se vuelca en averiguar la verdad detrás de esta tragedia.

El primer aspecto que me parece relevante en la novela es el ambiente gótico que envuelve toda la narrativa, creando una atmósfera fantástica y misteriosa que a la vez no pierde el aspecto realista. Pasajes del poema de Poe, uno de los autores de literatura gótica más celebrados, introducen las tres partes en las que se divide la novela, lo cual ayuda a construir dicha atmósfera gótica desde la primera página. La novela comienza: “On the island of By-the-sea you could always smell two things: salt and magic” (3). El elemento realista y el mágico se presentan así como inseparables desde el principio. Otro elemento gótico que está presente en la historia es la relación entre el estado de ánimo de la protagonista y el tiempo. Georgina narra cómo ella y Mary nacieron “in a rainstorm that flooded the streets and overwhelmed the sewers ... and turned everything wet and gray for seven days” (24). Esa misma tormenta causó el fallecimiento de su padre. A lo largo de la obra se muestran numerosas ocasiones en las cuales se relaciona el tiempo con los sentimientos de Georgina: “I sipped at the smoothie and instantly felt better. ... ‘Finally, the sun! ... it’s been so gloomy all morning!’” (33); “... although I really didn’t want to, I started crying. Outside, a massive crack of thunder and the unmistakable patter of rain. Like a sign from the heavens” (55); “... the weather was as inconsistent as my own moods. Ups and downs, sun and rain” (81). Este recurso, que remite al Romanticismo más oscuro de Poe y su escuela, se repite hasta que, en el punto climático de la trama, Georgina se da cuenta de que controlar el tiempo es el poder que ignoraba que poseía, y consigue usar su don para salvar a su hermana.

Mary Fernweh, la hermana de Georgina, es un personaje interesante porque no es la protagonista o la narradora, pero su historia acaba siendo central. A pesar de ser gemelas, se reitera en numerosas ocasiones que las hermanas Fernweh son polos opuestos: Georgina piensa que no posee magia, Mary flota desde el día que nació; Georgina es introvertida y reservada, Mary es extrovertida y aventurera; Georgina es la hermana responsable, Mary siempre encuentra problemas. Ambas demuestran tener una estrecha relación, pero también discuten y se juzgan a causa de sus dispares

personalidades. Desde el primer capítulo se establece que Mary es una persona que disfruta de las relaciones y el sexo abiertamente, y Georgina no duda en expresar su postura opuesta: “‘You’ve only kissed one person in your entire life. That’s weird.’ ‘I think it’s weirder that you’re methodically making your way through every boy on this very small island’” (8). Este comentario, aunque no parece molestar seriamente a Mary, establece la opinión que tiene Georgina—y, presumiblemente, otras personas de su entorno—sobre el modo de vida de su hermana. Es uno de los primeros detalles con los que se construye el personaje de Mary, y no es casualidad que se ponga el foco en su supuesta promiscuidad tan pronto. Además, también se establece que Mary es brusca y en ocasiones puede ser maleducada, y es evidente que ella misma es consciente de su reputación: “God, you think I’m such a jerk” (53); “I’m a bitch. People love blaming bitches for things” (142). Esta última cita es especialmente relevante, puesto que Mary dice esto cuando la gente la acusa de haber matado a Annabella, el pájaro. Lo que se ignora en ese momento de la historia es que Mary fue violada la misma noche en la que Annabella apareció asesinada, y a manos del mismo hombre. Aunque esto no se descubre hasta el clímax de la novela, desde el momento del incidente Mary muestra signos de sufrir un trauma, y aunque lo mantiene en secreto se expresa de la misma manera que muchas víctimas de agresiones sexuales: “Her movements were slow and heavy, like she was in pain. ... I saw what I thought was the dark edges of a purple bruise blossoming on her back” (119); “I keep dreaming about it” (120); “It feels like I’m still there” (121); “It was hard to describe how my sister looked. Smaller. Scared. But more than that—like something was missing. Like something had been taken from her” (175-176).

Resulta especialmente relevante para el tema de este trabajo no solo esta representación del trauma de una agresión sexual, sino cómo reaccionan los personajes una vez descubierta la verdad. En primer lugar, los argumentos de Peter, el violador, recuerdan a las excusas que se escuchan en el día a día por parte de agresores en la vida real. Cuando se le describe en la historia antes de destaparse el crimen, Georgina dice de él: “he’d been tragically in love with my sister since we were seven, and he really didn’t know how to take *no thanks* for an answer” (37). A pesar de que esto ya pudiera considerarse una señal de advertencia, la imagen que se tiene de él hasta casi el final es la de “Peter the shy and quiet and in-love-with-my-sisterboy” (212), reforzando la imagen de chico bueno y tímido del que nadie sospecharía que fuese un agresor. Sin embargo, la primera vez que le preguntan por la noche en la que mataron a Annabella y

atacaron a Mary, sin que se insinuara ninguna acusación—puesto que los personajes principales todavía desconocían la verdad—la primera reacción de Peter es preguntar “Has she said something?” (211), poniendo en evidencia que teme haber sido delatado. Una vez Georgina se da cuenta de lo que ha pasado, la estrategia pasa a ser diferente: primero trata en vano de convencerla de que su hermana fue la que mató a Annabella, “I’m the innocent one here. You should be interrogating *her*” (220). Pronto pasa a las amenazas sutiles, sugiriendo que desvelará el secreto de las Fernweh y el pueblo se pondrá de su parte. Cuando esto tampoco funciona, trata de excusarse: “I *loved* her ... I did *everything* for her, and do you know how it’s felt to watch her pick every single guy on this island except *me*?” (221-222). Viéndose en desventaja, Peter acaba recurriendo a un arma para intentar recuperar el control, lo que se explica de la siguiente forma en el texto: “because that is what small, scared men did: they used things more powerful than themselves to make up the difference” (226). Es en este momento en el que Georgina, tratando de proteger a su hermana, consigue controlar su poder y crear un rayo que cae sobre la pistola.

Una vez revelada la magnitud del crimen, hay dos elementos esenciales en su relación con la cultura de la violación y con las características de la cuarta ola. Por una parte, la falta de confianza en la palabra de la víctima. Nuria Varela escribía en su libro *Íbamos a ser reinas* que las mujeres son conscientes de que “si se someten a un juicio, tanto legal como social, deberán tener un comportamiento irreprochable si no quieren aparecer como culpables” (2002, 138). Mary reitera varias veces que nadie creería su versión de la historia. Cuando se destapa la verdad le dice a su hermana: “‘Nobody’s going to believe me. Everybody knows I’m a...’ *Fernweh. Bitch. Slut*” (222). Peter usa palabras muy parecidas: “‘Who do you think they’ll believe? Me? Or a *Fernweh*.’ ... He said the word like he was actually saying the word— *Slut*” (220). Como se ha dicho, la autora evita durante toda la novela utilizar la palabra *bruja*, pero en estos diálogos es evidente que para los personajes “Fernweh” es un claro sinónimo. Al mismo tiempo, resulta interesante cómo en la narración se equipara con un insulto, específicamente *slut*. Las connotaciones misóginas de esta comparación apoyan el argumento de que en el libro las mujeres Fernweh, debido a su condición de brujas, representan una otredad que las hace vulnerables a la violencia. Su poder resulta intimidante y a la vez es un tabú, nadie lo menciona explícitamente hasta que Peter lo usa de manera amenazadora. Más adelante, Georgina también se ve consumida por el miedo a que crean la versión del violador: “But who’s going to believe him over us? Who’s going to believe him

over Mary?” (232). Esto demuestra que aunque Mary aparentemente no se viera afectada por comentarios sobre su reputación, éstos acabaron reforzando un sentimiento de culpa que le impidió abrirse a su familia cuando Peter la atacó. Incluso Georgina dudó por un momento antes de poder hablar con Mary: “I couldn’t deny, either, the newly formed smudge of doubt that had been born within me. A worm of evil that questioned my sister’s story and her motives and her innocence” (214). Esto es representativo de la realidad de la cultura de la violación, en la que la palabra de la víctima se pone en duda mientras que se presume la inocencia de los agresores: “Tanto judicial como socialmente, la víctima primero soporta la duda de que ‘algo habrá hecho’ y después, si puede, demuestra su inocencia” (Varela 2002, 138). Por otra parte, la novela hace un esfuerzo consciente por romper este patrón. Una vez los personajes principales se dan cuenta de lo que Peter ha hecho, todos creen a Mary sin cuestionarlo y actúan como testigos a su favor. Y lo que es más importante, las personas en cargos de poder también la creen, y su violador es rápidamente condenado por sus acciones: “His defense—*she deserved it because she had already had sex with so many people*—made the judge ... laugh the fuck out loud” (235). En un momento en el que la novela parece darse cuenta de que su propia ficcionalidad, Georgina narra:

As if out of a fairytale, nobody asked:

What was my sister wearing the night she was raped?

How much had my sister had to drink the night she was raped?

How many guys had my sister previously had sex with?

Because—again, out of a fairytale—they realized that none of those things mattered.

Because there was nothing in a girl’s history that might negate her right to choose what happens to her body. (235-236)

Resulta especialmente poderoso leer esta crítica tan directa a las conversaciones sobre violación tan prevalentes hoy en día en una novela dirigida al público adolescente. En el contexto de la cuarta ola feminista, los hechos traumáticos que ocurren en *Summer of Salt* no resultan extraños ni poco comunes, más bien todo lo contrario. Sin embargo, mediante el uso de la magia y el imaginario de las brujas, Katrina Leno consigue acercar a las potenciales lectoras a una de las ideas más básicas del movimiento feminista y, en concreto, de la lucha contra la violencia sexual tan característica de la cuarta ola: “The Fernweh women are allrelated. What happens to one of us happens to all of us” (57). Si

nos tocan a una, nos tocan a todas. La vinculación de las mujeres Fernweh con la magia y la brujería va de la mano con un concepto de sororidad muy representativo del movimiento feminista, y es precisamente este apoyo y esta fuerza mutuas las que parecen perpetuar sus poderes a lo largo de las generaciones. La manera en la que las palabras *witch* y *slut* se relacionan en la novela (a través, reitero, del apellido Fernweh como factor común) da pie a interpretar una correlación entre brujas y mujeres que ayuda a identificar los elementos fantásticos del libro con la realidad de la cultura de la violación. Las Fernweh demuestran ser independientes, volcadas con su comunidad y empoderadas sexualmente. La imagen que proyectan responde en gran medida al arquetipo de la bruja explorado anteriormente: mujeres que viven relativamente apartadas de la sociedad pero que valoran el sentimiento de comunidad y hermandad sobre el individualismo. Además, sus poderes están directamente relacionados con la naturaleza, ya sea porque la utilizan como herramienta, son capaces de alterarla, o se mimetizan con ella. Nadie demuestra un rechazo explícito por estas características hasta que Peter no consigue lo que quiere de Mary, y es entonces cuando el poder que la había hecho sentirse libre se vuelve contra ella—de manera literal, puesto que el trauma provoca que la magia de Mary la encoja poco a poco hasta convertirse en un pájaro como Annabella (225). Sin embargo, esta misma magia la arropa y la salva: Georgina desata el potencial completo de su poder para proteger a su hermana (226-227). Se puede concluir entonces que brujería de las Fernweh simboliza el potencial de las mujeres cuando se defienden y cuidan incondicionalmente. Este mensaje resulta especialmente inspirador cuando se dirige a la generación más joven de mujeres que, mediante libros como este, tiene su primer contacto con narrativas acerca de la cultura de la violación.

* * *

These Witches Don't Burn (2019) es una lectura más ligera y explícita en cuanto a la magia y la imagen de las brujas que utiliza. La novela, escrita por Isabel Sterling, forma parte de una duología, y se centra en la historia de Hannah, una joven que vive en la actual ciudad de Salem con su aquelarre. A diferencia de *Summer of Salt*, que se consideraría realismo mágico y usa la imagen de la bruja de manera más sutil, *These Witches Don't Burn* es una fantasía urbana en la que aparecen brujas de diferentes clanes, principalmente Elementales—que controlan los elementos de la naturaleza como

la protagonista y su aquelarre—y de Sangre, como la que ataca a Hannah y su exnovia Veronica antes del comienzo de la historia, en un episodio que se recuerda en varias ocasiones. La trama está llena de acción desde el principio, cuando un incidente en una fiesta al aire libre pone en peligro a una no-bruja (o “Reg”, como aparece en el libro) y casi expone la identidad de Hannah y Veronica. Hannah explica que, en un viaje a Nueva York, ambas tuvieron un peligroso encuentro con una Bruja de Sangre que resultó altamente traumático. En el momento acordaron no alertar a sus familias de lo que había ocurrido, pero tras el ataque en la fiesta la protagonista comienza a temer que las haya encontrado en su ciudad: “The Blood Witch in New York who took control of my body, who forced me to my knees, with only a single drop of blood” (Sterling 2019, 24).⁷

A lo largo de la novela, una de las principales dificultades a las que se enfrenta Hannah es la necesidad, por las leyes de su propio aquelarre, de mantener su identidad en secreto: “Witch Hunters may be a thing of the past, but it’s not a past I’m eager to repeat. ... The Council leaves no room for exceptions. Our very existence demands absolute secrecy” (22-40). Una vez comienzan a ocurrir hechos extraños en Salem que Hannah atribuye a una Bruja de Sangre, la historia se convierte en una mezcla entre fantasía y *thriller*, ya que la protagonista desea llegar al fondo del asunto pero no es fácil para ella confiar en las personas de su entorno. La atmósfera mezcla elementos de la fantasía urbana, en este caso concentrada en la imagen de las brujas, con elementos del suspense que hace que los géneros se difuminen. Por ejemplo, uno de los conflictos principales de la novela es el hecho de que Hannah no puede estar segura de quién está amenazando a su Clan, y el numeroso elenco de personajes secundarios se convierte en una lista de potenciales culpables. Este misterio se desarrolla a lo largo de toda la novela, contribuyendo a la agobiante sensación de que cualquiera podría ser un enemigo tan propia de los *thrillers*.

Lo más interesante de esta novela en relación con la temática de este trabajo es como, hacia la mitad de la acción, se revela que los ataques que Hannah presencia—un incendio en la casa de un compañero de clase, un ladrillo con una amenaza lanzado a su ventana, un intruso en casa de Veronica—no se deben a una Bruja de Sangre, sino a la

⁷ Todos los ejemplos de la novela de Sterling se extraerán de la edición de 2019 incluida en la sección de Obras citadas. Para evitar repeticiones innecesarias de apellido y fecha, aquí se referenciarán únicamente con el número de página.

reaparición de los Cazadores de Brujas.⁸ Esto sorprende tanto a Hannah como al resto de su aquelarre, puesto que han pasado más de cincuenta años desde el último conflicto con un Cazador (162). Esto desencadena una mayor desconfianza hacia las personas del entorno de Hannah, pero sin embargo nunca llega a sospechar del verdadero Cazador: Benton, un compañero de clase que parece tener sentimientos por ella, pero con el que mantiene una amistad. A lo largo de la obra Benton se muestra comprensivo y dispuesto a ayudar a Hannah una vez es testigo de una de las amenazas, consiguiendo que ella baje la guardia. Esta representación del villano como un chico amable y del que es difícil sospechar es similar al trato de Peter en *Summer of Salt* (2018). Cabría interpretar que el propósito de esta caracterización es mostrar al joven público objetivo, sobre todo chicas adolescentes que pudieran ser especialmente vulnerables a la violencia, que las intenciones de las personas no siempre van ligadas a la amabilidad que profesen.

La violencia contra Hannah y su familia se exagera en la segunda mitad de la trama: un coche la ataca mientras conduce y provoca que tanto ella como su mejor amiga casi mueran ahogadas en un lago (191). Más adelante, provocan un incendio en su casa que causa la muerte de su padre (248). Hannah decide buscar al Cazador por su cuenta, y es entonces cuando identifica la verdadera identidad de Benton por su tatuaje: “Somewhere in the back of my mind, all the pieces fit together. Benton befriending me in art class ... Then it’s summer and he’s asking me out, keeping me close. ... I can’t believe I played detective with him while he plotted to kill my family” (289). Una vez la trama entra en la acción final entre Hannah y Benton, este desvela que esta vez el objetivo de los Cazadores de Brujas no es la exterminación de las brujas, sino la eliminación de sus poderes mediante una droga: “soon we’ll be able to save you. Instead of killing you, we can make you human. ... Your kind is a danger to society” (296). No se puede ignorar como la retórica de los Cazadores es muy similar a la de grupos que persiguen al colectivo LGBTIQ+ y proclaman que su objetivo es curarlos mediante terapias altamente peligrosas y traumáticas. Teniendo en cuenta que Hannah es una protagonista lesbiana, la intersección entre misoginia y homofobia es evidente en la persecución que sufre, y la brujería sirve en este caso como herramienta para evocar la opresión que sufren las mujeres en la vida real a manos de los grupos más privilegiados. Ser una bruja supone una amenaza, y los Cazadores buscan erradicar la magia y el poder de la protagonista y sus semejantes de la misma manera que la sociedad patriarcal busca

⁸ La capitalización se debe a que en la novela los “Witch Hunters” actúan como una organización, “the Order” (301).

erradicar la otredad e implementar un modelo de sociedad basado en la supremacía del hombre blanco heterosexual.

La simbología de la pelea entre Brujas y Cazadores se vuelve más obvia cuando Benton trata de asesinar a Hannah y Veronica quemándolas en una hoguera. A diferencia de *Summer of Salt*, que es más explícito en su manera de tratar problemas como la cultura de la violación, *These Witches Don't Burn* no enfoca el antagonismo entre Brujas y Cazadores como una lucha explícita contra el patriarcado. Sin embargo, hay elementos de la novela que sí pueden relacionarse con características de la cuarta ola feminista. En primer lugar, el carácter intergeneracional del movimiento en la actualidad reflejado en el aquelarre de Hannah, que se compone de familias enteras, y que está liderado por la abuela de la protagonista como Sacerdotisa. A menudo Hannah está en desacuerdo con la forma en la que los adultos del aquelarre lidian con la situación que tienen entre manos, y de la misma manera, estos desconfían e ignoran las preocupaciones de la generación más joven. Sin embargo, Hannah y Veronica casi no sobreviven a su encuentro con el Cazador, pero sin ellas el aquelarre no lo habría localizado ni habría descubierto los planes de la Orden, poniendo así en peligro la vida de más brujas: “Lady Ariana, my grandmother, looks at me with more warmth than I thought she was capable of feeling, let alone showing. ‘You stubborn, foolish girl.’ I must be imagining things, because I think she sounded proud” (307-308).

En segundo lugar, otra característica presente es la interseccionalidad. A lo largo de la novela es evidente que los clanes de brujas viven de manera independiente y sin tener apenas contacto entre ellos. Además, parece que todos tienen estereotipos negativos de las brujas fuera de su propio clan. Esta situación explota cuando Morgan, el interés romántico de Hannah, confiesa ser una Bruja de Sangre:

“Someone has been stalking my coven all summer. ... Was this because of you?”

Morgan crosses her arms. “Why? Because I’m a Blood Witch? The thing of nightmares?”

... “Right, I’m the idiot for suspecting a Blood Witch. ... I’ve seen the dangerous magic your kind weaves.”

“My *kind*? ... I guess you’re not as accepting as I thought. ... Not all Blood Witches are evil. ... Though, apparently, Elementals *are* just pyros with a superiority complex. (260-261)

Esta conversación lleva a Hannah y Morgan a hablar sobre sus diferencias y sobre los prejuicios que ambas tenían sobre sus respectivos clanes. El mensaje final es que, a pesar de sus distintas identidades, los Cazadores de Brujas presentan una amenaza común a su existencia. Por este motivo, la lección que la novela trata de acercar a sus lectores/as es que, ante la opresión y la ignorancia de aquellos con el poder para exterminar a las brujas, la mejor solución es luchar en unidad.

Aunque la crítica al patriarcado como enemigo no es tan explícita como en otros textos con este tipo de protagonistas, el hecho de que la bruja como símbolo del poder femenino vuelva a estar tan presente en el imaginario colectivo hace que, indudablemente, *These Witches Don't Burn* evoque la imagen de la lucha contra la opresión de la masculinidad hegemónica. No se puede ignorar, además, que tanto en *Summer of Salt* como en *These Witches Don't Burn* las protagonistas son jóvenes lesbianas, mientras que los antagonistas son hombres heterosexuales que, ante todo, se sienten con el derecho a controlar el cuerpo de las mujeres a las que consideran inferiores. En el caso de *Summer of Salt*, Peter viola a Mary porque cree que sus relaciones sexuales con otros hombres la han privado de su derecho a decidir con quién comparte su cuerpo. En *These Witches Don't Burn*, Benton forma parte de una larga tradición de hombres que buscan la exterminación total de las brujas como respuesta a su miedo al poder que representan. En ambos casos, el mensaje que lanzan estas novelas es el de la unidad contra una opresión común, y las brujas continúan siendo un símbolo de poder femenino y resistencia gracias a ellas.

Conclusión

A lo largo de este Trabajo Fin de Máster, mi objetivo ha sido estudiar la imagen de la bruja y su evolución a lo largo de la historia para ver cómo hemos llegado a la fascinación actual por todo lo que representa. La simbología de la bruja siempre ha acompañado a las mujeres de manera tanto negativa como positiva, y mi intención ha sido demostrar que, hoy en día, el símbolo de la bruja ha vuelto al imaginario colectivo de la mano de la cuarta ola feminista.

En ficción, he repasado el rol de brujas desde la Antigua Grecia hasta hoy. Desde brujas mitológicas como Circe o Morgana, pasando por leyendas literarias como las brujas de *El Mago de Oz* (1901) o *Las Crónicas de Narnia* (1950), hasta llegar a las brujas más modernas de nuestros tiempos (Sabrina, las hermanas Halliwell, etc.), el recorrido de la bruja ficticia es vasto. A su vez, evoluciona rápidamente con la sociedad, como es el caso de Sabrina, un personaje que desde sus inicios en el cómic hasta su más reciente adaptación como serie de Netflix, se ha mantenido relevante en el imaginario popular durante más de cincuenta años.

En la vida real, la imagen de la bruja se convirtió en un símbolo de odio y exterminación de mujeres. Sin embargo, nunca llegó a morir del todo. Desde las cazas del siglo XVI hasta hoy, la bruja ha pasado de ser perseguida a ser reclamada por las feministas. Su poder, su independencia y su sabiduría supusieron una amenaza al patriarcado que este intentó erradicar, pero las feministas del siglo XX recuperaron su imagen y se apropiaron de ella. Aunque la realidad de la caza de brujas es compleja y digna de un trabajo de investigación propio, no cabe duda de que fueron perseguidas por ser mujeres que buscaban vivir fuera de la norma. No resulta complicado entonces ver por qué su simbología fue adoptada por el movimiento feminista. La llegada de la cuarta ola no solo ha vuelto a introducir a la bruja en el activismo con el regreso de las W.I.T.C.H, sino que ha devuelto a la población una fascinación por el poder femenino que va de lo ficticio a lo real. La bruja representa todo lo que el patriarcado lleva intentando eliminar durante siglos: el respeto tanto por las mujeres y sus cuerpos como por el planeta y la naturaleza en sí.

Uno de mis argumentos en este trabajo es que la literatura juvenil supone una herramienta útil a la hora de ayudar a las generaciones más jóvenes a procesar las diferentes realidades con las que conviven. Por eso decidí seleccionar dos textos juveniles recientes con brujas como protagonistas: sus temáticas pueden diferir en muchos aspectos, pero ambos libros tienen como tema central el poder de la unión entre

mujeres, y también la esperanza de que esta unión es capaz de vencer contra la opresión patriarcal. Considero que los aspectos fantásticos de estos textos y su fácil lectura pueden suponer una buena introducción a los principios básicos de la cuarta ola feminista para las nuevas generaciones lectoras. No son textos necesariamente didácticos, pero tienen el potencial de despertar un interés y una empatía por personas que se puedan ver reflejadas en las brujas heroínas de estas historias.

Concluyo reiterando que la bruja es, sin duda, uno de los arquetipos más fascinantes de la cultura occidental. Su evolución de villana a heroína ha sido gradual, pero es evidente que a lo largo de los siglos cada vez despierta más interés. Tanto en la realidad como en la ficción, la bruja simboliza el poder de las mujeres en un mundo diseñado en su contra. Hoy en día, en plena cuarta ola feminista, las mujeres exigen justicia, liberación e igualdad de forma masiva, y pocos símbolos son tan poderosos a la hora de representar estas ideas como la bruja. Por este motivo, no es de extrañar que la podamos encontrar día a día tanto en la vida real como en las narrativas que consumimos. Si la literatura refleja la sociedad en la que se produce, es innegable que las brujas están aquí para quedarse, y ya no se conforman con ser las malas.

Obras citadas

- Adams, Brittany. "‘I Didn’t Feel Confident Talking about this Issue... But I Knew I Could Talk about a Book’: Using Young Adult Literature to Make Sense of #MeToo". *Journal of Literacy Research* 52, nº 2 (2020): 209-230.
- Aguirre-Sacasa, Roberto. *Las escalofriantes aventuras de Sabrina*. Los Ángeles: Netflix, 2018-2020.
- Albertalli, Becky. *Yo, Simon, Homo Sapiens*. Madrid: Urano, (2015) 2021.
- Álvarez-Trigo, Laura. "Mujeres en la pantalla: la bruja feminista en *Chilling Adventures of Sabrina*". *Clepsydra*, nº 20 (2021): 79-98.
- Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser. *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Barcelona: Herder, 2019.
- Barstow, Anne L. *La caza de brujas en Europa*. Madrid: Susaeta, 1999.
- Baum, L. Frank. *The Wizard of Oz*. Nueva York: Puffin, (1900) 2013.
- Baym, Nina. "Review of *The Witches of Eastwick* by Nina Baym". *The Iowa Review* 14, nº 3 (1984): 165-170.
- Berger, Helen A. y Douglas Ezzy. "The Internet as Virtual Spiritual Community: 175 Teen Witches in the United States and Australia". En *Religion Online. Finding Faith on the Internet*, eds. Lorne L. Dawson y Douglas E. Cowan. Nueva York y Londres: Routledge, 2004, 175-188.
- . *Teenage Witches. Magical Youth and the Search for the Self*. Nueva Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press, 2007.
- Birnbaum, Molly. "W.I.T.C.H. es Brew". *Topic*, nº 4 (2017). <https://www.topic.com/witches-brew>
- Blevins, Katie. "bell hooks and Consciousness-Raising: Argument for a Fourth Wave of Feminism". En *Mediating Misogyny. Gender, Technology, and Harassment*, eds. Vickery, Jacqueline R. y Tracy Everbach. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, 91-108.
- Burge, Constance, M. *Embrujadas*. Los Ángeles: The WB, 1998-2006.
- Bustamante, Patricia B. "Por una literatura juvenil que (se) (nos) permita seguir creciendo". *Kapichuá*, nº1 (2018): 49-62.
- Cart, Michael. *Young Adult Literature from Romance to Realism*. Chicago: American Library Association, 2010.
- . *Young Adult Literature from Romance to Realism. Third Edition*. Chicago: American Library Association, 2016.

- Clair, René. *I Married a Witch*. Los Ángeles: Paramount, 1942.
- Clare, Cassandra. *Cazadores de Sombras: Ciudad de Hueso*. Barcelona: Planeta, (2007) 2009.
- Clements, Ron, John Musker. *La sirenita*. Los Ángeles: Walt Disney Pictures, 1989.
- Cobo, Rosa. “La cuarta ola feminista y la violencia sexual”. *pArAdigma*, n°22 (2019): 134-138.
- Collins, Suzanne. *Los Juegos del Hambre*. Barcelona: Molino, (2008) 2009.
- Condie, Ally. *Juntos*. Barcelona: Montena, 2010.
- Chollet, Mona. *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Dahl, Roald. *Las brujas*. Madrid: Santillana, (1983) 2016.
- Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1978.
- Dunham, Duwayne, Mary Lambert, Mark A. Z. Dippé, David Jackson. *Halloweentown*. Los Ángeles: Walt Disney Pictures, 1998-2006.
- Dunne, Griffin. *Prácticamente magia*. Los Ángeles: Warner Bros., 1998.
- Epstein, B. J. *Are The Kids All Right? The Representation of LGBTQ Characters in Children's and Young Adult Lit*. Bristol: HammerOn, 2013.
- Falter, Michelle M. y Shea Kerkhoff. “Slowly Shifting out of Neutral: Using Young Adult Literature to Discuss PSTs’ Beliefs about Racial Injustice and Police Brutality”. *English Teaching: Practice and Critique* 17, n°3 (2018): 257-276.
- Fallarás, Cristina. *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, (2004) 2010.
- Fejer, Azhar Noori. “Witchcraft and Women’s Spaces; A Cultural Materialism Study of John Updike’s *The Witches of Eastwick*”. *Alustath* 1, n° 215 (2015): 133-158.
- Fitzpatrick, Becca. *Hush, Hush*. Madrid y Barcelona: Ediciones B, 2009.
- Frye, Roland Mushat. “Launching the Tragedy of Macbeth: Temptation, Deliberation, and Consent in Act I”. *The Huntington Library Quarterly* 3, n° 50 (1987): 249-261.
- Gailey, Sarah. *When We Were Magic*. Nueva York: Simon Pulse, 2020.
- García, Antero. *Critical Foundations in Young Adult Literature: Challenging Genres*. Róterdam: Sense, 2013.

- Geronimi, Clyde, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman. *La bella durmiente*. Los Ángeles: Walt Disney Pictures, 1959.
- Gill, Rosalind. "Postfeminist Media Culture. Elements of a Sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10, n° 2 (2007): 147-166.
- Glasgow, Jaqueline N. "Teaching Social Justice through Young Adult Literature". *The English Journal* 90, n° 6 (2001): 54-61.
- Gnone, Elisabetta, Alessandro Barbucci y Barbara Canepa. *W.I.T.C.H. (Will, Irma, Taranee, Cornelia, Hay Lin. El poder de cinco*. Madrid: Disney Enterprises, 2001.
- Gopegui, Belén. "Será feminista". *Rebelión*, 2011. <https://rebellion.org/sera-feminista/>
- Graff, Jennifer M. "Countering Narratives: Teachers' Discourses about Immigrants and their Experiences within the Realm of Children's and Young Adult Literature". *English Teaching: Practice and Critique* 9, n° 3 (2010): 106-131.
- Grossman, Pam. *Despertando a la bruja*. Capedalles: Kairós, 2020.
- Hamm Cash, Tricia Suseti. *La manipulación textual en la traducción de literatura crossover*. Heredia: Universidad Nacional, 2014.
- Hand, David, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen. *Blancanieves y los siete enanitos*. Los Ángeles: Walt Disney Pictures, 1937.
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995
- Harrington, Melissa. "The Perennial Teen Witch: A Discussion of Teenage Interest in Modern Pagan Witchcraft". En *The New Generation Witches. Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*, ed. Hannah E. Johnston y Peg Aloi. Hampshire y Burlington: Ashgate, 2007, 25-40
- Harrow, Alix E. *The Once and Future Witches*. Londres: Orbit, 2020.
- Hartocollis, Anemona y YamicheAlcindor. "Women's March Highlights as Huge Crowds Protest Trump: 'We're Not Going Away'". *The New York Times*, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/01/21/us/womens-march.html>
- Hinton, Susan E. *Rebeldes*. Madrid: Santillana, (1967) 2016.
- Hodges, Kate. *Brujas, guerreras, diosas: las mujeres más poderosas de la mitología*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2020.
- hooks, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de Sueños, (2000) 2017.

- Jarava, Narci G. y Juan F. Plaza. “Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo. El caso de *Orange Is the New Black*”. *Oceánide* 9, 2017. <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/14/121>
- Leno, Katrina. *Summer of Salt*. Nueva York: Harper Teen, 2018.
- Lewis, C. S. *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario*. Barcelona: Planeta, (1950) 2005.
- . *Las crónicas de Narnia: El sobrino del mago*. Barcelona: Planeta, (1956) 2005.
- Luengo Gascón, Elvira. “Hadas y brujas en el cómic. La (de)construcción de los mitos femeninos”. *Opción* 31, nº6 (2015): 981-1005.
- Mackinnon, Douglas. *Good Omens*. Seattle y Londres: Prime Video y BBC Two, 2019.
- Maguire, Gregory. *Wicked, memorias de una bruja mala*. Barcelona: Planeta, (1995) 2007.
- Mann, Susan A. y Douglas J. Huffman. “The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave”. *Science & Society* 69, nº1 (2005): 56-91.
- McCarthy, Lauren. “Inside #WitchTok, Where the Coven Goes Online”. *Nylon*, 2020. <https://www.nylon.com/life/witchtok-witches-of-tiktok>
- McSporrán, Cathy. “Daughters of Lilith: Witches and Wicked Women in *The Chronicles of Narnia*”. En *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C. S. Lewis' Chronicles*, ed. Shanna Caughey. Dallas: BenBella, 2009, 191-204.
- Meyer, Stephenie. *Crepúsculo*. Madrid: Alfaguara, (2005) 2008.
- Milano, Alyssa. [@Alyssa_Milano]. *If you've been sexually harassed or assaulted write 'me too' as a reply to this tweet. Me too. Suggested by a friend: "If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote "Me Too" as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem"*. Twitter, 15 de octubre de 2017. https://twitter.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976
- Miller, George. *Las brujas de Eastwick*. Los Ángeles: Warner Bros., 1987.
- Miller, Madeline. *Circe*. Londres: Bloomsbury, 2018.
- Mínguez-López, Xavier. “Una definición altamente problemática: la literatura infantil y juvenil y sus ámbitos de estudio”. *Lenguaje y textos*, nº41 (2015): 95-105.
- Morgan, Robin. *Sisterhood Is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. Nueva York: Vintage Books, 1970.
- Murphy, Jill. *The Worst Witch*. Londres: Puffin, (1974) 2019.

- Nuñez Lodwick, Lucía. “Reclamos diversos por vidas libres de violencias”. En *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*, VV.AA. Buenos Aires: Milena Caserola, 2015, 43-46.
- Ortega, Kenny. *El retorno de las brujas*, Los Ángeles: Walt Disney Pictures, 1993.
- Pastor Berroa, Yanina Amelia. “Zona libre, dos novelas y un tópic. La violencia de género en la literatura juvenil”. *XIII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019. <https://cdsa.academica.org/000-023/632>
- Poe, Edgar Allan. “Annabel Lee”. En *The Complete Poetry of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Signet Classics, (1849) 2008, 116-117.
- Pratchett, Terry, Neil Gaiman. *Good Omens*. Londres: Transworld, (1990) 2014.
- Ravettino Destefanis, Alejandra. “Booktubers y performances virtuales: modos contemporáneos de difundir y compartir literatura juvenil en la Red”. *VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015. <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/>
- Rodino-Colocino, Michelle. “Me Too, #MeToo: Countering Cruelty with Empathy”. *Communication and Critical/Cultural Studies* 15, n° 1 (2018): 96-100.
- Roth, Veronica. *Divergente*. Barcelona: Molino, 2011.
- Rowell, Rainbow. *Carry On*. Londres: Macmillan, 2015.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Londres: Bloomsbury, (1997) 2017.
- Saks, Sol. *Embrujada*. Burbank: ABC, 1964-1972.
- Santoro, Estefanía Verónica, Alejandra Santiago, Natalia Aue, Andrea Beltramo y Silvina Arrieta. “Defender la vida en las calles”. En *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*, VV.AA. Buenos Aires: Milena Caserola, 2015, 51-55.
- Scovell, Nell. *Sabrina, cosas de brujas*. Los Ángeles: The WB, 1996-2003.
- Shakespeare, William. *La Tempestad*. Traducido por Ángel-Luis Pujante. Barcelona: Espasa, 2010.
- . *Macbeth*. Traducido por Ángel-Luis Pujante. Barcelona: Espasa, 2011.
- Shakman, Matt. *WandaVision*. Los Ángeles: Disney+, 2021.
- Smith, Thorne. *The Passionate Witch*. Nueva York: Amereon, 1941.
- Snyder, R. Claire. “What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay”. *Signs* 34, n°1 (2008): 175-196.
- Sollée, Kristen J. *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*. Berkeley: Three L Media, 2017.

- Starhawk. *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. Nueva York: Harper & Row, 1979.
- Sterling, Isabel. *These Witches Don't Burn*. Nueva York: Razorbill, 2019.
- . *This Coven Won't Break*. Nueva York: Razorbill, 2020.
- Thomas, Angie. *El odio que das*. Barcelona: Océano, 2017.
- Torres Aimú, Juan. “El eterno viaje hacia el sabbath. La génesis del discurso feminista sobre la caza de brujas (1968-1978)”. *Theomai*, nº 39 (2019): 40-58.
- Updike, John. *Las brujas de Eastwick*. Barcelona: Tusquets, (1984) 2012.
- Varela, Nuria. *Íbamos a ser reinas*. Barcelona: Penguin, (2002) 2017.
- . *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Penguin, 2019.
- Walker, Josh. “TikTok Has Become the Home of Modern Witchcraft (Yes, Really)”. *Wired*. 2020. <https://www.wired.co.uk/article/witchcraft-tiktok>
- Walker, Rebecca. “Becoming the Third Wave.” En *Identity Politics in the Women's Movement*, ed. Barbara Ryan. Nueva York y Londres: New York University Press, 78-80.
- Walton, Leslye. *The Strange and Beautiful Sorrows of Ava Lavender*. Londres: Walker Books, 2014.
- Whatley, Jack. “The Story Behind The Song: ‘Rhiannon’, Stevie Nicks Pens a Witchcraft Cracker for Fleetwood Mac”. *Far Out*, 2020. <https://faroutmagazine.co.uk/fleetwood-mac-stevie-nicks-rhiannon-story-behind/>
- Whedon, Joss. *Buffy, cazavampiros*. Los Ángeles: The WB, 1997-2003.
- Whelehan, Imelda. “Remaking Feminism: Or Why Is Postfeminism So Boring?” *Nordic Journal of English Studies* 9, nº 3 (2010): 155-172.
- W.I.T.C.H. *Comunicados y hechizos*. Madrid: La Felguera, 2013.
- Wynne Jones, Diana. *El castillo ambulante*. Madrid: Salabert, (1986) 2018.