



Prototipos brujescos televisivos como posibles continuadores de estereotipos femeninos tradicionales. El caso de *American Horror Story: Coven* (2013) y *Apocalypse* (2018)

Rebeca López-Villar¹

Recibido: Diciembre 2018 / Revisado: Junio 2019 / Aceptado: Julio 2019

Resumen. Con este texto se realizará un estudio sobre las ficciones televisivas *American Horror Story: Coven* (2013) y *Apocalypse* (2018) con el fin de comprobar si los personajes brujescos presentes en ellas perpetúan determinados estereotipos femeninos tradicionales. A través del análisis del modo en que son construidas las protagonistas de la serie y de sus diálogos, se determinará la continuidad de clichés como el de la mujer fatal o el de la figura femenina maternal y familiar. Además, se tratará de identificar posibles rasgos feministas en las *brujas* concebidas por Ryan Murphy y Brad Falchuk, así como establecer analogías entre estos y la apropiación de atributos brujescos por parte de ciertos grupos activistas –W.I.T.C.H.–. Paralelamente, se apuntarán otras cuestiones que en esta producción se vinculan con la *bruja*, como la aparición de personajes históricos reales o la problemática racial. Se descubrirá, finalmente, que el término *bruja* no se encuentra unido a una sola significación. Hablar de *brujas* supone hacerlo sobre algo más que el estereotipado y conocido personaje de ficción e identificar a la *bruja*, en femenino, con la curandera o con la partera, con la mujer socialmente calificada de fea y malvada, con la *femme fatale*, con la rebelde e independiente...

Palabras clave: Bruja, Feminismo, Televisión, *Femme fatale*, Estereotipo

[en] Witch prototypes in television as possible continuators of traditional feminine stereotypes. The case of *American Horror Story: Coven* (2013) and *Apocalypse* (2018)

Abstract. With this text a study will be made about the television fiction *American Horror Story: Coven* (2013) and *Apocalypse* (2018) in order to check if the witch characters present in them perpetuate certain traditional feminine stereotypes. Through the analysis of the way in which the protagonists of the series and their dialogues are constructed, the continuity of clichés such as that of the fatal woman or that of the maternal and family figure will be determined. In addition, it will try to identify possible feminist traits in the *witches* created by Ryan Murphy and Brad Falchuk, as well as establish analogies between them and the appropriation of witchlike attributes by certain activist groups. In parallel, other issues that in this production are linked to the witch, such as the appearance of real historical figures or the problem of racism, will be pointed out. Finally, it will be discovered that the term witch is not linked to a single meaning. Talking about witches means doing it over something more than the stereotyped and well-known fictional character and identifying the witch with the healer or with the midwife, with the socially qualified woman of ugly and evil, with the *femme fatale*, with the rebel and independent ...

Keywords: Witch, Feminism, Television, *Femme fatale*, Stereotype

¹ Grupo Dx5. Digital & Graphic Art Research. Facultad de Bellas Artes, Universidade de Vigo. contactorebecalar@gmail.com

Sumario. 1. Introducción: las brujas, nacidas en la contracultura. 2. Más allá del personaje literario: implicaciones semánticas de la bruja. 3. Las brujas de *American Horror Story*. 4. Conclusiones. Referencias bibliográficas

Cómo citar: López-Villar, R. Prototipos brujescos televisivos como posibles continuadores de estereotipos femeninos tradicionales. El caso de *American Horror Story: Coven* (2013) y *Apocalypse* (2018), en *Investigaciones feministas* 10 (2), 315-331.

1. Introducción: las *brujas*, nacidas en la contracultura

En el año 1610, varias personas son quemadas en Logroño por, supuestamente, haber participado en asuntos relacionados con la brujería. Medio siglo después del episodio de las *brujas* de Zugarramurdi, se producen los famosos juicios de Salem. Estas *brujas* reales surgen de la subcultura popular (Eco, 2007, 203): son curanderas, ancianas conocedoras de hierbas medicinales con las que elaboran ungüentos y pócimas que solucionan los problemas de los que acuden a ellas en busca de ayuda. Complementando esta incipiente definición antropológica y refiriéndose a la evocadora obra escultórica *Pyre Woman Kneeling* de Kiki Smith –figura 1–, afirma el comisario de arte Xabier Arakistain (2007, 194) que “la bruja es una loba solitaria, una hembra, separada por su naturaleza de la manada, (...) es una mujer fuerte, con poderes”.



Figura 1. Dibujo propio sobre *Pyre Woman Kneeling*, de Kiki Smith.

Los hechos de Zugarramurdi y Salem han generado múltiples obras literarias y cinematográficas. En cuanto a lo literario, las acusaciones del proceso navarro son publicadas en el año 1611 y reeditadas por el escritor Leandro Fernández de Moratín doscientos años después². Como ejemplo de la ironía crítica del autor se puede especificar que, ante un texto en el que se lee “(...) y los azotaba con unos espinos muy ásperos, que se los metían por la carne, y salía sangre, y que lo más ordinario el

² Véase: <http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=323>

Demonio sacaba luego (de su oficina y botica que tiene de ungüentos, aguas y polvos)”, el escritor responde con un mordaz “se ve que el Demonio es aficionadísimo a la farmacia. ¡Gran boticario!”.

En un contexto más próximo, la bailarina Mary Wigman (2002, 45) interpreta en 1914 su danza de la *bruja*, y confiesa verse como una posesa salvaje, a la vez que se pregunta si no se oculta una *bruja* en el interior de todas las mujeres. La existencia actual de la figura ficticia brujeil en los ámbitos cinematográfico y televisivo es indudable, ya que en todos los años del siglo XXI se han estrenado varias películas con o sobre *brujas*. Los tipos filmicos son diversos: abundan las revisiones de procesos históricos famosos, las reinterpretaciones de cuentos tradicionales, las grandes producciones de terror...

En este sentido, sería posible hablar de un curioso tránsito de la *bruja* desde su existencia como sujeto femenino únicamente contracultural –en tanto que ajena a lo culturalmente establecido– hasta su constitución como objeto de consumo, si bien es cierto que las connotaciones que tiene según el ámbito en que se presente son diversas. Mientras las artes visuales, en general, recuperan a la *bruja* para transmitir mensajes político-feministas, observamos que el cine y la televisión tienden a utilizar el personaje brujeo con fines menos comprometidos.

Uno de los motivos más plausibles para esta ausencia de compromiso político o para la perpetuación del estereotipo femenino tradicional podría ser la mayor carga económica del lugar en el que surgen las películas. La producción audiovisual nacida dentro de la industria del cine y de la televisión está regida por una serie de cuestiones intrínsecas a esa condición industrial. Esto es, se encuentra en principio dominada por una firme lógica económica (Pinel, 2009, 11): los productos audiovisuales no están exentos de las presiones ideológicas del sistema en el que se originan.

Aparecen en las ficciones televisivas argumentos vacíos de contenido o cuidadosamente situados dentro de los parámetros establecidos por el sistema patriarcal. Las contadas excepciones bordean esa norma, contagiándose más o menos de los manidos estereotipos. Películas recientes como *La bruja* (Robert Eggers, 2015) o *The Love Witch* (Anna Biller, 2016) tratan de huir de lo normativo y presentan cuestiones que difieren de lo común, a veces explotando exageradamente el cliché para terminar socavándolo. El objetivo de estas páginas es la aproximación teórica a uno de esos relatos ficticios televisivos sobre *brujas*, uno de los más exitosos de los últimos años: *American Horror Story*. Abordaremos concretamente las temporadas tres y ocho, aquellas que presentan en sus episodios núcleos conceptuales estrechamente vinculados con la figura que nos ocupa.

2. Más allá del personaje literario: implicaciones semánticas de la *bruja*

Indagando acerca de las capacidades léxicas del término *bruja*, se advierte su existencia como palabra polivalente y paradójica. Así lo expresa el conocido antropólogo Carmelo Lisón Tolosana (2004, 53) cuando se refiere al término como “evocador, flexible y ambiguo, (...) diáfano y tenebroso, prepotente y a la vez inútil y confuso”.

brujo, ja

La forma f., quizá de or. prerromano.

(...)

3. m. y f. Persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo.
4. m. Hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas.
5. f. En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.
6. f. Mujer que parece presentir lo que va a suceder.
7. f. coloq. Mujer de aspecto repulsivo.
8. f. coloq. Mujer malvada.

A partir de las definiciones recogidas en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), hemos establecido las siguientes perspectivas de estudio: literaria, antropológica, social y feminista. La *bruja* literaria se entiende como un personaje ficticio, una entidad construida y apartada del plano real; la antropológica, vinculada a lo real y a lo histórico, guarda relación con la superstición más tradicional; el carácter social del término deviene de las asociaciones peyorativas del concepto, en femenino, con una supuesta maldad y fealdad; la feminista revela a la *bruja* como símbolo de protesta o revolución.

Atendiendo a las visibles diferencias entre las formas masculinas y femeninas, parece necesario realizar un apunte en torno al diccionario y a los criterios que rigen su estructura. Según Nuria Varela (2017, 299), el diccionario es un mecanismo perverso que refleja el pensamiento del poder. Si analizamos la organización de la RAE en 2018, sólo ocho de los cuarenta y cinco académicos son mujeres. A esta escasa representación femenina se refiere Belén Remacha (2016) cuando argumenta –apoyando la tesis de Varela– que, tal vez, la mínima presencia de mujeres en la institución lingüística sea la causa de los problemas sexistas de algunas de sus definiciones.

Del conciso análisis de Varela se deducen una serie de cuestiones aplicables a la observación del término que nos ocupa. La autora expone que el menosprecio hacia lo femenino se hace patente en el modo que adoptan las academias para registrar los vocablos. A la hora de explicar lo que supone este menosprecio, señala aquellas palabras que no cuentan con forma femenina si son positivas o las que no tienen forma masculina si son negativas –fenómeno que ejemplifica con los términos *caballeridad* o *arpía*–, o en las denominadas palabras duales (Varela, 2017, 301). El caso del concepto *bruja* podría ser un ejemplo de palabra dual, ya que muestra significados diferentes según su forma sea femenina o masculina.

Esta distinción entre el género masculino y femenino era más clara en la 22ª edición del diccionario, no por expresar contenidos diferentes, sino por presentar los términos *bruja* y *brujo* en entradas individuales. En la edición actual, se mantienen las características peyorativas de la forma femenina, mientras que la masculina sigue careciendo de maldad o fealdad, por ejemplo.

3. Las brujas de *American Horror Story*

American Horror Story: Coven (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2013) es una ficción audiovisual que, como tantas otras³, retoma los casos de brujería histórica. Los crea-

³ Véanse la serie televisiva *Salem* (Adam Simon y Brannon Braga, 2014) o las películas *The Lords of Salem* (Rob Zombie, 2012), *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013) y *La Autopsia de Jane Doe* (André Øvredal, 2016).

dores de esta serie sitúan en pantalla a las descendientes mágicas de Salem, que ahora se encuentran en peligro de extinción, inmersas en un *revival* contemporáneo de la caza de brujas. Ambientados en la Nueva Orleans actual –aunque con *flashbacks* de la década de los setenta y de principios del siglo XIX–, los episodios presentan diversos núcleos temáticos, entre los que mencionamos la misoginia, la problemática racista o la peligrosa rivalidad femenina, enfrentada a la *sororidad* del aquelarre.

En *American Horror Story: Apocalypse* (2018), los creadores plantean un *crossover* entre dos temporadas de la serie, la primera y la tercera. Nos ha parecido interesante abordar los capítulos de *Apocalypse* porque estos, aun planteando la idea del fin del mundo como principal, complementan los significados de *Coven*, aportan nuevas ideas y actualizan determinadas situaciones y personajes brujescos.

3. 1. Una pócima mágica compuesta de violencia extrema y críticas a la misoginia y al racismo

Presentando *Coven* (2013), como señalábamos, un renacer de la caza de brujas, el papel fundamental de un tema como la misoginia está asegurado. Los numerosos estudios sobre el período de las persecuciones por brujería señalan que en todos los ámbitos geográficos la mayoría de las personas acusadas y castigadas son mujeres. Por esa diferencia entre hombres y mujeres en los datos numéricos, algunos teóricos advierten un condicionante sexista en la caza, de tal manera que el periodo en el que se producen todos estos hechos ha sido calificado en ocasiones como “orgía de la destrucción” (Romano, 2007, 123) o “época de misoginia letal” (Anderson y Zinsser, 2007, 191). En palabras de Silvia Federici (2010, 255), la caza de *brujas* funciona como una guerra contra la mujer, una manera de eliminar todo su poder y conciencia social.

La misoginia como rasgo definitorio de la persecución se materializa en dos aspectos de *Coven*. Vemos, por un lado, que entre los personajes brujescos de la serie no existen hombres –salvo Quentin Fleming, miembro totalmente irrelevante del consejo mágico–, es decir, todas las *brujas* elegidas por Murphy y Falchuk son mujeres. Por otro lado, la caza es ejercida desde una sociedad de hombres que, según la Suprema de las *brujas*, “rezan a un dios verde y despiadado: el dinero”.

Especialmente relevante en cuanto a la caza de *brujas* es el personaje de Hank –Josh Hamilton–, el marido de Cordelia Goode –Sarah Paulson–, hija de la Suprema y directora de la Academia de Miss Robichaux para señoritas excepcionales. En una curiosa y paradójica situación, Hank es cazador de *brujas* y está aliado con la Reina del Vudú, Marie Laveau –Angela Bassett–, para acabar con todas las *brujas* blancas de Nueva Orleans. La respuesta colectiva de las mujeres a esta caza es un intento de organización, el aquelarre: “o matamos, o nos matan”, afirma Myrtle Snow –Francis Conroy– en la octava temporada de la serie. La Academia Miss Robichaux nace entonces con el objetivo de ser un espacio para la asociación femenina y para la protección de las *brujas*. En la misma práctica de los aquelarres reales podemos encontrar cierto carácter transgresor, pues estos invierten las normas socioculturales a la par que presentan a mujeres organizadas (Ehrenreich y English, 1988, 14).

Tal vez como consecuencia de los terribles hechos históricos acaecidos en Salem, dentro del aquelarre protagonista está prohibido que las *brujas* sean castigadas o quemadas por personas externas a la comunidad. El fuego ejecutor debe ser encendido por una de las hechiceras, y son varias las ocasiones en las que –justa o injus-

tamente— determinadas *brujas* arden en la ficción: “pido permiso para quemar una bruja”, manifiesta Madison Montgomery –Emma Roberts– en el último capítulo de la octava temporada, incidiendo en el carácter irónico de la serie.

Junto a los protagonizados por el fuego purificador, los planos de violencia extrema se suceden a lo largo de las dos temporadas, si bien es cierto que en ocasiones ofrecen una mezcla visual magistral. Este es el caso del noveno capítulo de *Coven* y de la matanza en la peluquería que posee Marie Laveau; un crimen llevado a cabo por Hank, el aliado de la Reina del Vudú. Creemos interesante esta secuencia porque se combina con diversas imágenes de violencia racista que Delphine LaLaurie –Kathy Bates– está viendo en un televisor, obligada por Queenie –Gabourey Sidibe–.

Las lágrimas desesperadas de LaLaurie contrastan con el encadenamiento de violencias ficticias –las del asesinato múltiple perpetrado por Hank– y reales –las de polémicas cargas policiales contra personas negras–. La banda sonora –un *Oh, Freedom!* hábilmente seleccionado– complementa conceptualmente unos planos que, desde la repulsión, provocan la reflexión sobre la necesidad de toda clase de violencia.

La problemática racial se presenta mediante la eterna guerra entre *brujas* blancas, autodenominadas “brujas de Salem”, y aquellas que practican el vudú, así como con la aparición del conflicto entre los personajes reales de Madame LaLaurie y Marie Laveau⁴ o el protagonismo de *brujas* negras como Queenie que, rebelándose contra la discriminación a la que es sometida, manifiesta ser “tan *bruja* como las demás”.

Precisamente son las palabras de esta última las que plantean una percepción reveladora respecto al papel de las *brujas* negras en la historia de la brujería. La joven hechicera afirma haber crecido con series como *Sabrina, cosas de brujas* (Nell Scovell, 1996) o *Embrujadas* (Constance M. Burge, 1998), y exclama irónicamente “¡ni siquiera sabía que había brujas negras!”. Queenie establece una asociación teórica con la idea de la historia única como algo peligroso, del mismo modo que la escritora Chimamanda Ngozi Adichie narra la influencia que tiene en su infancia la lectura de libros extranjeros: habiendo nacido en Nigeria, no era consciente de que una persona negra pudiera ser protagonista de una historia literaria (Ngozi Adichie, 2018, 10). Tratando esta misma materia, la feminista bell hooks afirma que las mujeres blancas son conscientes de su posición social gracias a la invisibilidad de mujeres negras en el ámbito televisivo (hooks, 2017, 81).

Como se percibe en la exclamación de Queenie, los matices cómicos de los diálogos son evidentes. No podemos obviar, sin embargo, la crítica profunda que caracteriza las frases y las acciones de nuestras *brujas*. El humor irónico se aprecia, por ejemplo, cuando la decimonónica dama racista Madame LaLaurie rompe a llorar al descubrir que Barack Obama, un hombre negro, es presidente de Estados Unidos.

La terrible hechicera interpretada por Kathy Bates se basa, como decíamos, en la historia real de una torturadora y asesina de numerosos esclavos negros en su mansión de Nueva Orleans en el siglo XIX. Los guionistas de la serie deciden enfrentar a esta dama de la alta sociedad con Marie Laveau, reconocida practicante de vudú en la también Nueva Orleans decimonónica. Más allá de la cuestionable perversidad

⁴ La historia real de Madame LaLaurie es mencionada en el texto *Strange True Stories of Louisiana (1989)* de George Washington Cable: *Ocultación literaria de la obsesión crítica*, de Carme Manuel Cuenca. Sobre la existencia de Marie Laveau, se puede consultar *Marie Laveau: la reina del vudú*, de Barbara Gaffney y Tara Lockwood.

de ambos personajes en *Coven*, la enemistad ficticia entre una *bruja* blanca y una negra busca llamar la atención sobre una colaboración necesaria, de una *sororidad* que incluya y acepte la diferencia racial (hooks, 2017, 84).

Salvo contadas alusiones puntuales, el problema racista desaparece en *Apocalypse* (2018). Cuando los enemigos masculinos de Cordelia Goode desean herirla y cuestionarla, le recriminan haber abandonado a Queenie a su suerte e insinúan erróneamente que dicha desatención es discriminatoria, que tiene que ver con que esta *bruja* sea negra. Por su parte, Dinah Stevens –Adina Porter–, la nueva Reina del Vudú tras la muerte de Marie Laveau, asegura que la importancia del dinero es superior a la del color de piel.

Sí se mantiene en la octava temporada el asunto de la misoginia, probablemente tratado de un modo más incisivo e ingenioso. Las mismas *brujas* de *Coven* adquieren un protagonismo evidente en la nueva línea argumental basada en una realidad postapocalíptica y, sin embargo, apreciamos un cambio de roles significativo: en *Apocalypse* los hombres no forman parte de un conjunto de cazadores de *brujas* corriente, sino que Murphy y Falchuk esbozan una suerte de organización brujesca masculina sometida al gobierno de la Suprema de las *brujas*, Cordelia.

Los miembros de este clan exteriorizan su insatisfacción y su deseo de recuperar el lugar que, bajo su percepción, merecen en la jerarquía. Uno de ellos afirma estar anhelante “por ver a esas *brujas* retorcerse bajo el poder de un hombre”. Se trata esta última de una expresión ciertamente elocuente, pues parece revertir la posición de opresión histórica hacia las mujeres, es decir, que en este nuevo escenario son los hombres los dominados. Sin embargo, estimamos que el desarrollo del guion propicia una crítica clara hacia el sexismo y los supuestos del sistema patriarcal.

Tres años antes del fin del mundo, los resentidos hechiceros encuentran al que aparenta que va a ser el nuevo líder de *brujas* y *brujos*, el próximo Supremo. A pesar de que entre las filas del aquelarre femenino reina el escepticismo –nunca antes un hombre había logrado tal puesto–, Cordelia acepta someter al joven Michael Langdon –Cody Fern– a la compleja prueba de las Siete Maravillas, el examen que le permitiría gobernar y que el *brujo* completa sin dificultad. *American Horror Story* recupera su vertiente crítica cuando el prometedor Michael se descubre como el Anticristo, el autor de la catástrofe planetaria que avanza el título de la temporada. La clarividente Bubbles McGee –Joan Collins– unifica mordazmente todas estas cuestiones, sosteniendo “sé que la idea de un Supremo brujo es preocupante, pero tampoco es el fin del mundo”.

Bubbles se equivoca, pues en un doble proceso de subversión del orden establecido, vemos que primeramente las mujeres dominan a los hombres, después ellos recuperan su poder y lo utilizan para destruir a toda la humanidad –o intentarlo– y, finalmente, las *brujas* “salvan al mundo de sí mismo”. El posicionamiento crítico es palpable, e incluso podemos atisbarlo en determinados momentos del diálogo de los personajes. Los magos afirman al principio que ellas temen “el final de la dominación femenina” y, cuando insinúan la posibilidad de que uno de ellos sea Supremo, la disparejada e ingeniosa Myrtle Snow contesta irónicamente “¡pero si es un hombre!”.

3. 2. El terror al *Otro* brujesco

Las *brujas* de *Coven* y *Apocalypse* muestran, dentro de su caracterización como hechiceras, una gran heterogeneidad. Corresponde razonar sobre la elección de la *bruja*, en femenino, como protagonista en una serie que se presupone de terror. Marcando el

camino hacia esta reflexión, la RAE asocia el sentimiento terrorífico con lo femenino cuando define la ya mencionada *misoginia* como la “aversión a las mujeres”.

Parece entonces que la génesis de todas las representaciones brujescas –más las del género de terror–, entendidas como construcciones ficticias, surgen del miedo masculino a la mujer. Y es que como toda representación, la de la *bruja* no puede estar exenta de las acciones interesadas de los creadores, que no hacen sino plasmar en ella opiniones subjetivas o situaciones reales sobre la posición de la mujer en el ámbito sociocultural. Refiriéndose a los autores y sus subjetividades, Cristina Segura Graíño (2001, 17) afirma que los textos literarios “no son neutros ni neutrales”. Según la teórica, el escritor siempre debe tomar una decisión, siempre cuenta con varias opciones, y la literatura es empleada para mostrarlas, para defender, en definitiva, una ideología.

En la tradición literaria la *bruja* no suele ocupar un lugar protagonista, aunque en ocasiones su presencia se torna imprescindible y sus rasgos son ciertamente reveladores para nuestro estudio. En la mayor parte de los casos, la mujer creada en la ficción se aprecia como buena o mala en función de su respuesta a los roles establecidos: lo brujesco aparece entonces cuando el personaje femenino no es sumiso, no se ajusta a los cánones o rechaza las normas sociales. Los creadores hombres describen a las mujeres como femeninas cuando estas reconocen y asumen el sistema patriarcal. En el momento en que las mujeres se oponen a este sistema, son representadas como elementos monstruosos, como “la *bruja*, la suegra y la mala madre” (Sau, 1990, 169). Fiona –Jessica Lange– se descubre, por cierto, como un delicioso cóctel de todos estos aspectos: es la *bruja* Suprema, la suegra de un cazador de *brujas* y la pésima progenitora de Cordelia.

Sabemos que la *bruja* ha sido tradicionalmente empleada como motivo en la literatura –primero de forma oral y posteriormente en textos escritos–, hasta el punto de que funciona como un personaje necesario para actuar como contrapunto a la belleza, bondad y valor de los protagonistas. Sus representaciones actuales son variadas –brujas malvadas, bondadosas, abuelas...–, aunque en general se han seguido los estereotipos propuestos en los cuentos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm.

En la mezcla entre lo terrorífico y lo brujesco destaca la comprensión del concepto *bruja* como contenedor de lo monstruoso y lo temible. Si consideramos que el horror sitúa en la pantalla el miedo a lo diferente, a lo ajeno (Pinel, 2009, 169), podemos deducir que es tal vez este hecho el que provoca la asiduidad del motivo brujesco en los filmes de este género. Es decir, es la asociación de la mujer con la *otredad* lo que hace que la *bruja* se convierta en el estereotipo terrorífico ideal según las normas del patriarcado. En el personaje de Fiona se evidencian todos estos aspectos. Sin embargo, en el momento en que *American Horror Story* incorpora brujos hombres y los sitúa como lo perverso, se desvanece el enlace patriarcal entre la mujer temida y la *otredad* maligna de la *bruja*.

En cuanto a los rasgos formales, lo brujesco en el ámbito audiovisual adquiere un carácter espectacular a través de un recurso que podríamos denominar de pulimento formal. El monstruo se apropia en la contemporaneidad visual de una belleza extraña, se vuelve consumible y “satinado” (Han, 2015, 19). La imagen que recoge con claridad esta idea es, de nuevo, la de Fiona, que encarna a la *bruja* mala tradicional desde una preocupación exagerada por la belleza y la apariencia física. La *bruja* del cuento de hadas ya no es entonces una anciana decrepita, arrugada y deforme, sino que trata de insertarse en los cánones patriarcales. Fiona, en su intento de huida del proceso de enve-

jecimiento natural, cosecha ciertos rasgos de la imagen sexista femenina que asedia los medios de comunicación y las creaciones audiovisuales comerciales (hooks, 2017, 56).

Por otra parte, observamos en el asunto de lo terrorífico una transformación similar a la existente entre la *bruja* contracultural y la protagonista de ficciones audiovisuales. El miedo, asunto intrínseco al fenómeno de la brujería histórica, pasa de ser un mecanismo de control empleado por los perseguidores a actuar como un reclamo argumental para un público concreto, el aficionado al género del terror.

Lo terrorífico se convierte en diversión de igual modo que el castigo deviene en espectáculo en los llamados Autos de Fe. En estos procesos inquisitoriales públicos existe una teatralidad buscada, así como un afán por impresionar, aleccionar al pueblo (Romano, 2007, 152) y demostrar poder. El castigo público se yergue como un ritual que señala a las víctimas y declara la autoridad soberana (Adell, 2011, 9). El miedo se transforma en este contexto en el método más adecuado para lograr determinados fines políticos basados en la opresión.

La teatralización del Auto de Fe encuentra representación cinematográfica en una escena de la película *Me casé con una bruja* (René Clair, 1942). Los asistentes a una ejecución colectiva por brujería deciden comer palomitas: es la muerte concebida como espectáculo filmico. Dirigiéndose a su Suprema y a la posibilidad de que esta sea quemada por asesinato, también Madison Montgomery –Emma Roberts– afirma en *Coven*, remitiendo a la escena de Clair: “me llevaré las palomitas para disfrutar del espectáculo”. Madison, vinculando lo espectacular con la muerte, apoya las palabras del ensayista Byung-Chul Han cuando afirma que “la negatividad del desastre, de lo mortal, es un momento de lo bello” (Han, 2015, 64).

3. 3. Fatalidad y glamur: el eterno regreso de la madrastra de *Blancanieves*

Si por algo se caracterizan las brujas de *Coven* es por su intenso interés por la moda. No solo vemos en pantalla trajes brujescos cuidadosamente seleccionados por la diseñadora de vestuario Lou Eyrich, sino que es posible señalar curiosas frases de las protagonistas que inciden en estas cuestiones conectadas con lo glamuroso: el espectro de la recién asesinada Nan –Jamie Brewer– se pregunta si ha de llevar la ropa que viste para toda la eternidad, Myrtle espeta a una *bruja* del consejo que es aburrida y que su mal gusto en moda le provoca pesadillas, mientras que Fiona afirma haber vivido una vida poco respetable y se enorgullece de haberlo hecho con estilo. Sin embargo, el caso más evidente –además del hecho de que Madison, una de las mujeres del aquelarre, sea modelo– es el de Myrtle Snow, la *bruja* que muere gritando “¡Balenciaga!” vestida de Carolina Herrera.

El personaje de Snow manifiesta frecuentemente de forma verbal su amor por la alta costura. La referencia a este ámbito es palpable, como decíamos, en los diseños de todas las *brujas*, algunos firmados por Alexander McQueen, Valentino y, por supuesto, Saint Laurent (Zárate, 2015). La caracterización de Conroy evidencia además el influjo de personajes relevantes del mundo de la moda, como Grace Coddington y su copiosa cabellera rojiza. La relevancia del pelo en los arquetipos femeninos de la *bruja* y de la mujer fatal está ligada con la diferenciación sexual que marca el peinado, según Siri Hustvedt (2017, 87). Además, el color rojo asociado al cabello femenino es, tradicionalmente, señal de lo demoníaco y de lo brujesco⁵.

⁵ Véase “La cabellera ígnea” en Bornay 1994.

Este proceso de retroalimentación entre disciplinas artísticas es sumamente interesante para nuestro estudio, ya que la aparición de trajes de McQueen no surge, en este sentido, de modo aleatorio. En el año 2007, el diseñador inglés plantea un desfile en el que, bajo una pirámide invertida, un gran pentagrama de arena de color rojo marca el camino para sus *modelos-bruja*. En la pirámide se proyecta un vídeo de carácter macabro, protagonizado por imágenes de sangre, fuego, huesos y piel.

La recuperación del concepto de la *bruja* en esta colección tiene que ver con una forma de empoderamiento femenino, y así lo expresa el propio creador: “deseo empoderar a las mujeres, quiero que la gente se asuste de las mujeres que visto” (Bolton, 2011, 60). Las prendas de McQueen se nutren además de datos autobiográficos, ya que entre los antepasados del diseñador se encuentra una de las mujeres acusadas por brujería en el Salem del siglo XVII (Steele y Park, 2008, 59); esto es, una posible ascendiente de las hechiceras de *Coven*.



Figura 2. Dibujo propio sobre *American Horror Story: Coven*

Continuando con este contagio entre disciplinas artísticas, podemos considerar que el año 2013 es clave en la apropiación de un nuevo modelo brujesco por parte del mundo de la moda. Lo atestigua la *colección-aquelarre* de Primavera Verano 2012/13 de Saint Laurent, que coincide con el estreno de la serie que estamos tratando. Tanto en las creaciones de Hedi Slimane para Saint Laurent, como en los trece capítulos de la serie creada por Murphy y Falchuk, apreciamos simultáneamente minifaldas y maxivestidos negros; mangas abullonadas; camisas blancas y recargadas; abundancia de lazos, volantes y telas vaporosas; y, sobre todo, grandes sombreros de ala ancha –figura 2–.

La serie rescata con Goode, la estilosa Suprema del aquelarre, el estereotipo de la mujer fatal, que según la RAE es la “mujer que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible, que puede acarrearles un fin desgraciado” (23ª edición del Diccionario de la Real Academia Española). La imagen visual que mejor completaría la descripción de este cliché –y el de la *garçonne* en general– es la *Sylvia von Harden* de Otto Dix (1926), una figura que se aleja “de la imagen tradicional de buena madre y esposa, para ser independiente, para ser en definitiva «más hombre»” (Sanz Fuentes, 1998, 57).

Conviene recordar, de forma esbozada, que las características físicas y psicológicas de este popular arquetipo se basan en su encanto ambiguo e inquietante, su poder de atracción inevitable y en unas inclinaciones ciertamente malévolas y depredadoras, que conducen a las presas masculinas a un dramático final –el sexo y la muerte–.

La mujer fatal no es *bruja* en sí misma, mientras la *bruja* sí puede ser mujer fatal. Ya en las tradiciones literaria y fílmica las *brujas* tienen la habilidad de convertirse en lo que necesitan para conseguir sus maléficos fines y, en algunas historias, logran cautivar y engañar con su aspecto, transformándose en atractivas y jóvenes mujeres. Estas cuestiones no solo forman parte de los cuentos populares. Son múltiples los testimonios que aluden a la creencia real sobre la existencia de un vínculo sexual entre la mujer y Satanás, pues es precisamente el haber pactado con el demonio la principal acusación hacia las brujas. Lutero, por ejemplo, afirma que “las *brujas* son las prostitutas del diablo” (Centini, 2002, 41).

En este sentido, Jessica Lange encarna a la perfecta *femme fatale*, mientras que la joven *bruja* Zoe Benson –Taissa Farmiga– muestra una cierta renovación del cliché: ella asesina a los hombres con los que mantiene relaciones sexuales, sí, pero lo hace sin desearlo. Ocurre algo similar en la cinta *The Love Witch*. La bruja del amor juega con brebajes y hechizos amorosos para conseguir que los hombres la amen tanto como ella los ama a ellos, llegando incluso hasta la muerte. Sus actos responden a una supuesta venganza brujesca justificada, que genera una doble violencia: la de una mujer contra los hombres y la de los hombres contra las mujeres, de los hombres contra las brujas históricas. Frente a la inocencia de Benson –posible representante de la materia de la *vagina dentata*, tan utilizada por los surrealistas para manifestar su terror a lo femenino–, el malvado personaje de Lange se yergue como una actualización de la terrible madrastra de Blancanieves:

Era esta una mujer hermosa aunque arrogante y presumida, que no podía soportar que alguien la superase en belleza. Poseía un espejo maravilloso, y cuando se miraba en él decía «Espejito, espejito que me ves, la más hermosa de todo el reino, dime, ¿quién es?» (Grimm, 1979, 250).

Ya en el primer capítulo de *Coven*, Fiona revela sus intenciones tratando de encontrar tratamientos médicos para recuperar su juventud. Es curioso cómo, ante la negativa de uno de los doctores, nuestra bruja decide alimentarse de la energía del hombre en un proceso que recuerda al empleado por Charlize Theron en *Blancanieves y la leyenda del cazador* (Rupert Sanders, 2012): ambas hechiceras ingieren la vitalidad de sus víctimas como si de un alimento se tratase. Frente a las protagonistas de otras creaciones audiovisuales actuales en las que esta madrastra clásica busca la venganza con sus actos –Érase una vez (Adam Horowitz y Edward Kitsis, 2011)–, Fiona trata de competir por la juventud, belleza y poder de las nuevas *brujas*. Es la envidia lo que mueve a la Suprema de nuestro aquelarre, como lo hace en el cuento de los hermanos Grimm:

La envidia y el despecho fueron creciendo en su corazón como la mala hierba, hasta que no llegó a tener ni un minuto de descanso, ni de día ni de noche (Grimm, 1979, 251).

Movido por la envidia, el personaje de Lange desentierra el cuerpo de Delphine LaLaurie, viva desde el siglo XIX, y lo hace para obtener sus codiciadas respuestas

sobre la vida eterna. Es curioso el paralelismo que se establece entre los deseos vanidosos de Goode y LaLaurie, pues a pesar de que la vida eterna de la decimonónica es una penitencia, no debemos olvidar que en sus procesos de tortura racista también fabrica ungüentos y cremas faciales.

3. 4. *Brujas feministas y la sororidad del aquelarre*

“El feminismo es un impertinente”, afirma Nuria Varela (2017, 13) cuando trata de explicar el término. Este adjetivo indica el carácter del movimiento feminista como cuestionador del orden establecido y, a su vez, señala lo polémico de su significado: el feminismo es impertinente para las personas que establecen ese orden pautado.

Según las consideraciones que aporta esta perspectiva feminista, *bruja* podría ser la mujer capaz de rebelarse ante las injusticias de la sociedad. Esto implica que lo sea también aquella adelantada a su época y contraria a lo establecido por el poder –un poder patriarcal–, y es que las *brujas* son, esencialmente, unas contestatarias. En referencia a procesos y acontecimientos históricos, nuestro argumento se basa en un supuesto de acción-reacción: ante un estado de marginación y anulación total, la rebelión satánica femenina es necesaria, lógica y esperable (Atienza, 1986, 17).

Como se lee en el manifiesto feminista del grupo W.I.T.C.H. (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell), *bruja* es la mujer “que se ha atrevido a ser genial, valiente, agresiva, inteligente, inconformista, exploradora, curiosa, independiente, liberada sexualmente, revolucionaria” (VV. AA, 2015, 75). En la actividad de W.I.T.C.H. se aprecia un procedimiento por el que se crean analogías con la caza de *brujas*, recuperándola y reconfigurándola para adaptarla a situaciones actuales determinadas. El propio nombre de la asociación señala un itinerario, enlaza con la *herstory* –la historia de las mujeres–, construye una genealogía y revive los casos de brujería históricos. Estamos ante un método de trabajo que parece lícito para realzar y combatir situaciones que evidencian, por ejemplo, las diferencias existentes entre géneros.

Esta misma estrategia de resignificación feminista de la figura de la *bruja* se aprecia en determinados momentos de *Coven* –figura 3–. Ya hemos señalado situaciones en las que una amenaza masculina externa provoca que nuestras hechiceras se asocien, formen un aquelarre con la protección colectiva como objetivo. Los paralelismos con el movimiento feminista son evidentes ya que, siguiendo los postulados de bell hooks (2017, 30), podríamos hablar del aquelarre brujesco como alianza feminista basada en la *sororidad*: el compromiso de enfrentamiento al patriarcado posibilita el nacimiento de la *sororidad* feminista.

Esta *sororidad* del aquelarre se hace patente en el quinto capítulo de *Coven*, que introduce el personaje masculino del Hombre del Hacha, asesino de mujeres ante el que las estudiantes de brujería deciden responder violentamente: “ningún hombre podrá acobardarnos”, aseguran. En un acto subversivo, estas *brujas* escuchan ópera, desobedeciendo las normas del criminal, que había avisado con una carta en prensa de que asaltaría aquellos hogares en los que no sonase música *jazz*. Las jóvenes hechiceras acaban agresivamente con el hombre gracias a la trampa musical, hecho que incide en la importancia de la música y de la danza en el aquelarre (Andrés, 2012, 180). *Apocalypse* (2018) redescubre la relevancia de lo musical, especialmente cuando en el tercer capítulo retornan nuestras *brujas* al argumento: Cordelia, Myrtle y Madison protagonizan un fantástico plano en el que suena *She’s a Rainbow*, de The Rolling Stones.

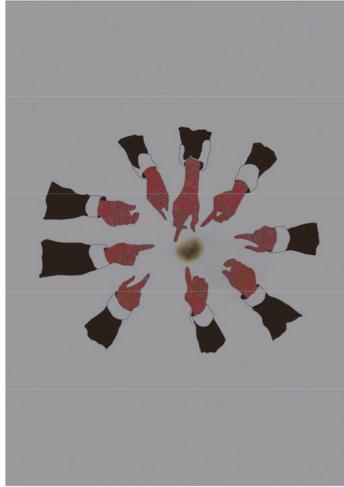


Figura 3. Dibujo propio en torno a la serie *American Horror Story: Coven*.

La potencialidad de la *bruja* como icono feminista queda sin embargo desvirtuada cuando *Coven* muestra la existencia de grandes rivalidades entre las protagonistas, y es que la guerra entre Marie Laveau y Fiona Goode no solo esconde un enfrentamiento entre *brujas* blancas y negras, sino que manifiesta una hostilidad femenina salvaje instaurada desde el pensamiento patriarcal. Incluso dentro de la Academia –que hemos definido como aquelarre basado en la *sororidad*–, los enfrentamientos son constantes, especialmente cuando los peligros masculinos externos cesan, es decir, cuando no es esencial la unión mágica del grupo. Fiona, en su deseo obcecado por mantener su supremacía, no duda en asesinar a las compañeras *brujas* que considera rivales en belleza y poder. De nuevo se vuelve necesario citar a bell hooks (2017, 33) cuando postula la necesidad de terminar con el sexismo interiorizado antes de luchar contra el enemigo externo.

La muerte de Fiona en el final de *Coven* favorece la suavización de la rivalidad femenina en la octava temporada. La nueva Suprema, Cordelia, remarca la noción de *sororidad* cuando, en su enfrentamiento con Michael, declara “Satán solo es uno, pero mis hermanas son una legión, cabronazo”. Es cierto que las brujas de *Apocalypse* se enfrentan a un mal ajeno al aquelarre, por lo que su unión –en la que destaca la reaparición de Marie Laveau y Queenie totalmente integradas en el grupo– podría ser fruto de un motivo externo.

El final de la temporada desmiente esta hipótesis mostrando a nuestras hechiceras hermanadas en una época de paz, sin intimidaciones masculinas visibles. Además, es precisamente el personaje de Cordelia el que despunta por sus actos de entrega a favor del aquelarre: en *Coven* la vemos renunciar a sus propios ojos, apuñalándolos para recuperar su clarividencia; en *Apocalypse* se suicida para que la nueva Suprema emerja y el aquelarre pueda acabar con el Anticristo.

Observamos entonces en la construcción del personaje de Cordelia un cierto carácter maternal, en cuanto a su necesidad constante de inmolación, de protección del aquelarre, de “sus chicas”. *Coven* muestra además el deseo y la incapacidad de Cordelia de ser madre, cuestión que fomenta el traslado o la equiparación de la materni-

dad al gobierno del aquelarre: las aprendices de la Academia se convierten, de algún modo, en sus hijas. Es importante advertir que, a pesar de alzarse como el personaje familiar y maternal de la serie, nada tiene que ver con la concepción sacrificada de ciertas madres pertenecientes a la tradición literaria, esas madres que en su actividad “masoquista” se vuelven abyectas (Kristeva, 2006, 210). Aunque efectivamente Cordelia, renuncia a su vista y a su vida, los guionistas recuperan sabiamente ambos aspectos, evitando que el sacrificio suponga una desaparición o perjuicio del personaje.

4. Conclusiones

Podemos afirmar que en ambas temporadas de *American Horror Story* se tratan problemáticas totalmente vigentes en la contemporaneidad. Desde la incomodidad que genera lo terrorífico y lo visceral y a través de un complejo entramado de referencias culturales, la serie plantea una necesidad evidente de revisar determinadas cuestiones sociales, entre las que se puede subrayar la tensión racial y la permanencia de clichés femeninos tradicionales. Siendo nuestro caso de estudio el segundo, se tratará de deducir una reflexión final en base a lo expuesto en el texto.

En su sucesión continuada de citas y referencias culturales y políticas, *American Horror Story* demuestra su complejidad. Como hemos visto en el análisis de determinadas escenas, las menciones cinematográficas son constantes y, en ocasiones, sutilmente sugerentes: la perra de Fiona se llama Endora, como el recordado personaje de la serie *Embrujada* (Sol Saks, 1964), mientras la excéntrica Myrtle Snow se registra en un hotel con el nombre Jennifer Wooley, el personaje de Veronica Lake en *Me casé con una bruja*, y Queenie, tratando de revertir el racismo de LaLaurie, la obliga a visualizar íntegramente la serie *Raíces* (VV.AA., 1977).

Sobre las implicaciones feministas de la producción, es cierto que observamos protagonistas femeninas fuertes y relevantes. Asimismo, las mujeres ejercen funciones tanto de heroínas como de villanas, y se enfrentan conjuntamente al enemigo masculino –los cazadores de brujas, en *Coven*, los brujos y el anticristo, en *Apocalypse*–. Sin embargo, y a pesar de contar con poderes mágicos supuestamente extraordinarios, se presentan determinadas situaciones en las que sus grandes capacidades femeninas no son suficientes. Cordelia, por ejemplo, es finalmente elegida para ser la nueva Suprema, completa magistralmente las difíciles pruebas de las Siete Maravillas, pero no es capaz de descubrir que su marido es un cazador de brujas. Por otra parte, la muerte de algunas de las hechiceras bordea el ridículo: Kyle –Evan Peters– asesina a Madison sin que ella oponga la mínima resistencia y Marie Laveau, la gran Reina del Vudú, no consigue detener a Hank cuando éste emprende la matanza en su negocio.

Sí podemos afirmar que, igual que en otras creaciones audiovisuales recientes como *Harry Potter*, en el conjunto de *American Horror Story* se pierde la esencia patriarcal del vínculo entre la bruja y la mujer malvada: las posibles características sexistas de la serie no tienen que ver únicamente con la representación femenina de la bruja. En *Apocalypse*, el guion incluye además el elemento del brujo como agente perverso, llegando a positivizar el personaje brujesco femenino. Por otra parte, es evidente la importancia argumental de prácticamente todos los personajes femeninos, tanto los que funcionan como villanas como los benévolos.

Más allá del conjunto o de esta norma general, vemos que muchas de las tramas se pierden en el mismo momento en que aparecen, y lo que podrían ser claves conceptuales dirigidas a un cambio de roles o a la reflexión sobre el necesario empoderamiento femenino, terminan incidiendo en estereotipos anticuados: la *bruja* como mujer perversa y fatal. Este último es el caso del personaje de Fiona, que recoge fielmente el arquetipo literario de la madrastra obsesionada con envejecer, aunque la idea se camufla bajo la magnífica e incuestionable interpretación de Jessica Lange.

Podríamos pensar que la plasmación textual del estereotipo busca socavarlo irónicamente. No obstante, no encontramos rasgos claros que evidencien esta posibilidad, como sí ocurre en una relectura reciente del célebre relato de *Blancanieves*, donde se vinculan los deseos egoístas de la reina –nuestra Fiona en *Coven*– con los condicionantes sexistas de la sociedad en la que vive:

Los largos años de condicionamiento social bajo una dictadura jerárquica masculina habían convertido a la reina en una mujer considerablemente insegura acerca de sus propios méritos. La belleza física había llegado a convertirse en el único valor que la preocupaba (Finn Garner, 2011, 88).

En el desenlace de *Coven* se observa una analogía narrativa clara con los cuentos tradicionales. Igual que en el relato protagonizado por los entrañables Hansel y Gretel fallecen los dos elementos perversos de la historia –curiosamente las figuras femeninas asociadas a lo brujesco y a la supuesta maternidad corrompida–, para que la serie termine adecuadamente se vuelve necesario que Fiona desaparezca y sea cruelmente castigada.

En definitiva, estimamos que la resignificación de la figura de la *bruja* que sucede en *American Horror Story* no funciona todo lo bien que debería –aunque, como se ha indicado, mejora en la última temporada–. Tal vez lo que ocurre es que las contradicciones representadas revelan precisamente lo discordante del fenómeno brujesco. Como hemos descrito anteriormente, el término *bruja* esconde numerosos hechos semánticos, en ocasiones paradójicos. Creemos que lo más interesante sería convertir, a través de la creación, una idea nacida en el sistema patriarcal en algo positivo y constructivo para las mujeres; es decir, transformar en feminista lo que una vez fue perversamente sexista.

Este proceso es el que se observa en el trabajo de W.I.T.C.H., así como en múltiples obras artísticas contemporáneas. Siguiendo con la afinidad entre el personaje de Fiona y el de la villana de *Blancanieves*, nos gustaría finalizar mencionando *Mirror, mirror* (1986), una obra de Carrie Mae Weems. En el texto que complementa la imagen fotográfica se lee: “Mirándose en el espejo, la mujer negra pregunta: «Espejito, espejito, ¿quién es la más bella de todas?». El espejo responde, insolente e irrespetuoso, y refleja únicamente lo establecido por el sistema canónico blanco y patriarcal: «¡¡¡Blancanieves, zorra negra, y que no se te olvide!!!»”. Con el hecho de preguntar, la mujer negra ya se está convirtiendo en una mujer subversiva, en una *bruja* que busca alterar o cuestionar las normas. Weems pervierte el significado del cuento y transforma el hecho fotográfico en “un acto político de resistencia” (Ara-kistain, 2007, 130).

Y resistir es lo que hacen nuestras *brujas* en la octava temporada de la serie, donde sí distinguimos una mínima renovación del estereotipo. Cordelia recupera a “sus chicas” para la lucha, retoma la idea del aquelarre como entidad colectiva femenina

y se enfrenta al poder masculino injusto y decadente. Cuando Michael, un hombre, le arrebatara el poder a Cordelia, una mujer, la adversidad inunda el mundo. Apoya esta idea Myrtle cuando afirma que “la historia ha demostrado una y otra vez que los hombres son líderes pésimos”. Y continúa sarcásticamente “¿es que no hemos aprendido nada de Atila el Huno, Herodes el Grande o Mark Zuckerberg?”

Al contraponer la justicia de las *brujas* con la perversidad de los brujos, los creadores de *American Horror Story* se posicionan y, enarbolando el humor ácido como metodología, ponen en valor la capacidad de las mujeres en todos los ámbitos. Transmitemen, en definitiva, el mensaje de que sus *brujas* televisivas, como todas las *brujas* reales, deben aceptar el poder de la *sororidad* y de la resistencia; que las mujeres deben agruparse, defenderse y empoderarse para ocupar el espacio que merecen pues, en palabras de Zoe Benson, “nada es inmutable si una mujer fuerte se lo propone”.

Referencias bibliográficas

- Adell, Anne (2011). *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro Libros.
- Anderson, Bonnie S. y Zinsser, Judith P. (2007). *Historia de las mujeres, una historia del arte*. Barcelona: Crítica.
- Andrés González-Cobo, Ramón (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acanalado.
- Arakistain, Xabier (2007). *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Atienza, Juan G. (1986). *Guía de las brujas en España*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Belluscio, Marta (1996). *Las fatales. ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: La Máscara.
- Bolton, Andrew (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. New Haven: Yale University Press (catálogo de la exposición celebrada en Nueva York del 4 de mayo al 31 de julio de 2011).
- Bornay, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, Erika (1994). *La cabellera femenina. Diálogos entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Centini, Massimo (2002). *Las brujas en el mundo*. Barcelona: Editorial de Vecchi.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Ehrenreich, Barbara y English, Deirdre (1988). *Brujas, comadronas y enfermeras (historia de las sanadoras) y Dolencias y trastornos (política sexual de la enfermedad)*. Barcelona: laSal.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Finn Garner, James (2011). *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe Ediciones.
- Giblin, Tessa (ed.) (2017). *Jesse Jones: Tremble, tremble*. Milán: Mousse Publishing.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1979). *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Han, Byung-Chul (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- hooks, bell (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hustvedt, Siri (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Planeta.
- Kristeva, Julia (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

- Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- Lyons, Sarah (2017). Why using witches as pop cultural shorthand for “feminism” is problematic. *Teen Vogue*. Recuperado de <https://www.teenvogue.com/story/witches-pop-culture-feminism-problematic>.
- Ngozi Adichie, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Literatura Random House.
- Pedraza, Pilar (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- Pinel, Vicent (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Pinkola Estés, Clarissa (2005). *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Remacha, Belén (2016, 5 de abril). La curiosa misoginia de la RAE. *El Diario.es*. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/RAE-institucion-tradicionalmente-misogina_0_502200361.html.
- Romano, Vicente (2007). *Sociogénesis de las brujas: El origen de la discriminación de la mujer*. Madrid: Editorial Popular.
- Sanz Fuentes, Javier (1998). Marina Núñez: lo femenino como identidad. *Revista Cimal. Arte Internacional*, 50, 57-60.
- Sau Sánchez, Victoria (1990). *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria.
- Segura Graíño, Cristina (coord.) (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea.
- Simonis, Angie (2012). La diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola. *Feminismo/s*, 20, 25-42.
- Steele, Valerie y Park, Jennifer (2008). *GOTHIC, Dark Glamour*. New Haven: Yale University Press.
- Varela, Nuria (2017). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Zeta Bolsillo.
- VV.AA. (2015). *W.I.T.C.H (Conspiración terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno), COMUNICADOS Y HECHIZOS*. Madrid: La Felguera.
- Wigman, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- Zamora Calvo, María Jesús (ed.) (2016). *Brujas de cine*. Madrid: Abada Editores.
- Zárate, Victoria (2015, 14 de noviembre). 16 momentos sublimes (de moda) en *American Horror Story*. *Harper's Bazaar*. Recuperado de <https://www.harpersbazaar.com/es/moda/tendencias/g215711/moda-american-horror-story/?slide=5>

Referencias televisivas

- Murphy, Ryan y Falchuk, Brad (2018, Estados Unidos, serie de TV). *American Horror Story: Apocalypse*.
- Murphy, Ryan y Falchuk, Brad (2013, Estados Unidos, serie de TV). *American Horror Story: Coven*.