

## De sacrificios, tortura y esperanza: figuras del cuerpo en *Las indignas* de Agustina Bazterrica

### Of sacrifice, torture and hope: representations of the body in Agustina Bazterrica's *Las indignas*

Valeska Solar Olivares<sup>1</sup>

#### Resumen

Este artículo analiza la representación corporal y afectiva de las mujeres que habitan la Casa de la Hermandad Sagrada en la novela *Las indignas*, de Agustina Bazterrica (2023). A partir de la noción del cuerpo como lugar sensible y material, propuesta por André Le Breton (2010, 2018), y la perspectiva política de los afectos de Sara Ahmed (2015), indagaremos en las figuras que construye Bazterrica para abordar la coexistencia de una comunidad de mujeres aisladas del resto del mundo en un contexto postapocalíptico de estructura jerárquica, violenta y misógina. Proponemos, a partir de ello, que Bazterrica elabora una variedad de imágenes simbólicas recurrentes que configuran un circuito de afectos, a la manera de Vladimir Safatle (2015), donde las mujeres de la Hermandad Sagrada sobreviven a partir de vínculos surgidos desde el miedo, el odio y la envidia. Según nuestra hipótesis, estas imágenes, que hemos denominado como figuras del cuerpo, están construidas a partir de características simbólicas de los personajes y profundizan la representación de las redes corpoafectivas que se producen en un mundo distópico, marcado por el sacrificio y la violencia.

**Palabras clave:** cuerpo, afectos, terror, espacios liminales, postapocalíptico.

#### Abstract

This article analyses the physical and emotional portrayal of the women living in the Casa de la Hermandad Sagrada in Agustina Bazterrica's novel *Las indignas* (2023). Drawing on André Le Breton's (2010, 2018) notion of the body as a sensitive and material space, and Sara Ahmed's (2015) political perspective on affect, we examine the figures constructed by Bazterrica to explore the coexistence of a community of women isolated from the rest of the world amidst a post-apocalyptic context characterised by a hierarchical, violent and misogynistic structure. We propose, on this basis, that Bazterrica develops a variety of recurring symbolic images that form a circuit of affects, in the style of Vladimir Safatle (2015), where the women of the Sacred Brotherhood survive through bonds arising from fear, hatred and envy. According to our hypothesis, these images, which we have termed 'figures of the body', are constructed from the symbolic characteristics of the characters and provide depth to the representation of the corpo-affective networks that emerge in a dystopian world marked by sacrifice and violence.

**Key words:** body, affect, horror, liminal spaces, post-apocalyptic.

---

<sup>1</sup> Doctoranda del Programa de Doctorado en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Correo: [valeska.solar@uchile.cl](mailto:valeska.solar@uchile.cl) ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3323-9172>



## Introducción

En los últimos años, la narrativa latinoamericana se ha volcado hacia la especulación sobre el mundo ‘después del fin’, en un contexto de crisis tanto ambiental, como política, social y económica. Dicha crisis, como advierten Fabry y Logie (2010), aparece en la narrativa en diferentes niveles y trasciende lo temático para manifestarse en modalidades artísticas que apuntan a “plantear la ficción como un lugar desde donde *alegorizar*<sup>2</sup> (...) el presente” (p. 17). En el marco de esta premisa, las obras de autores como Fernanda Trías, Pedro Mairal o Agustina Bazterrica se han enfocado en construir relatos postapocalípticos situados en el Cono Sur, donde el ‘fin de los tiempos’ supone que esas múltiples crisis derivan en un cambio rotundo de la forma de vida de los sujetos. Las obras recientes de Bazterrica proponen situaciones postapocalípticas ancladas en situaciones de crisis propias de nuestro mundo actual, como la violencia de género, la creciente deshumanización de ciertas partes de la población, el individualismo extremo, los efectos del capitalismo en la vida cotidiana, etc. Estas temáticas aparecen ya en su primera novela, *Cadáver exquisito* (2017), donde se crea una nueva categoría de humanos para ser criados como ganado, ante la ausencia de carne animal. En su propuesta narrativa, Bazterrica pretende, como señala en una entrevista con Vanessa Henríquez (2022), ficcionalizar el lado oscuro del ser humano, especialmente las partes que pueden recurrir a acciones inimaginables para sobrevivir a toda costa, utilizando la violencia como tema y estrategia escritural en toda su obra. De este modo, Bazterrica construye mundos postapocalípticos que exponen mecanismos de violencia simbólica y física operando en la sociedad contemporánea, desde una perspectiva que se enfoca en cómo estos funcionan sobre los cuerpos de los sujetos, especialmente mujeres.

En el caso de *Las indignas* (2023), en la que nos centraremos aquí, Bazterrica construye una atmósfera postapocalíptica en clave gótica donde el cuerpo de la mujer ocupa un lugar clave, en tanto la estructura y dinámicas cotidianas del mundo textual se sustentan en el ejercicio del poder y la violencia sobre la corporalidad de las mujeres que están allí tras sobrevivir al desastre climático. Un mundo devastado por la catástrofe climática, arrasado por la sequía y las guerras por el agua, donde solo quedan “zonas negras, arrasadas, desérticas” (Bazterrica, 2023, p. 42)<sup>3</sup>, “con falta de agua, sin escuela, sin luz (...) con las inundaciones, las lluvias de ocho meses cayendo en menos de una hora, los desplazamientos de tierra (...); los animales caminando en círculos por semanas, por meses” (p. 70) -ese es el escenario que plantea Bazterrica como trasfondo de esta obra. Se sitúa en un espacio que aparece como liminal, de tránsito entre un pasado catastrófico y un futuro incierto, donde la devastación climática ha derivado en la construcción de una sociedad sin organización ni gobierno, y que, en el caso de la protagonista de la novela, se reduce a un espacio cerrado, que ve al mundo exterior como una amenaza, y que funciona bajo códigos sectarios. La Hermandad Sagrada, una organización fuertemente jerárquica y patriarcal, donde las mujeres existen a merced de una figura masculina autoritaria, se constituye como el eje de la trama y supuesto refugio de un exterior cuya naturaleza se ha vuelto tóxica. Esta Hermandad se organiza en función de rígidas castas de mujeres que solo pueden ser traspasadas si el líder las considera dignas de ello -cuando la mayoría son catalogadas, de hecho, como indignas-, y opera por medio de torturas y flagelos corporales constantes hacia las mujeres que componen esta comunidad cerrada, como mecanismo de control directo sobre sus cuerpos.

Considerando la construcción del mundo que propone en la novela, organizado en función del control y violencia sobre los cuerpos de las mujeres, planteamos como eje de nuestro análisis la siguiente pregunta: ¿de qué manera se representa la experiencia corpoafectiva de las mujeres de la Hermandad Sagrada en esta obra? Consideramos, pues, que la novela de Bazterrica desarrolla una serie de imágenes simbólicas, a las que nos referiremos como figuras del cuerpo, para abordar tanto la representación de lo corpoafectivo, como la violencia que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres y las relaciones que se van estableciendo entre ellas desde lógicas influenciadas por la

<sup>2</sup> Cursivas en el original.

<sup>3</sup> A partir de aquí, todas las referencias a la novela corresponden a Bazterrica, Agustina. (2023) *Las indignas*. Alfaguara.

estructura de la Hermandad. A partir de ello, nuestra intención es identificar y analizar dichas figuras, elaboradas en torno a características simbólicas de los personajes, para profundizar en la representación que se construye de la experiencia corpoafectiva. Según nuestra lectura, este vínculo es representado por Bazterrica a partir de cuatro figuras, que hemos categorizado como cuerpo colectivo, cuerpo sacrificial, cuerpo colosal y cuerpo iluminado. Estas figuras representarían la compleja relación que plantea la obra entre cuerpo, afectos y espacio, donde diversos aspectos influyen tanto en los vínculos que se construyen dentro de la obra como en la manera en que las mujeres son representadas: desde el momento de tránsito en que se sitúan, entre un pasado de catástrofe ambiental y un futuro distópico incierto, hasta la estructura jerárquica patriarcal en la que coexisten, liderada por una figura masculina todopoderosa que ejerce un poder autoritario sobre ellas, sometidas a sacrificios, autoflagelos y rivalidades mortales que las empujan constantemente a dañarse unas a otras tanto física como psicológicamente.

La metodología utilizada para llevar a cabo este artículo se centra en el análisis discursivo de la obra, con especial énfasis en las estrategias narrativas y escriturales utilizadas en ella para construir estas figuras del cuerpo. La categorización de estas figuras, a su vez, sería el resultado de un análisis pormenorizado de las caracterizaciones de los diversos personajes, el modo en que estos se relacionan corpoafectivamente entre sí, y la violencia física a la que son sometidas las mujeres a lo largo de la obra, ya sea a manos de una figura de autoridad, por parte de ellas mismas o de sus pares. De este modo, las cuatro figuras que proponemos -cuerpo colectivo, sacrificial, colosal e iluminado- han sido categorizadas en función de las características en común que comparten los personajes agrupados en cada una de ellas, y que responden, en su mayoría, a las imágenes simbólicas utilizadas en sus caracterizaciones. En ese sentido, cabe señalar que hemos escogido *Las indignas*, en particular, en tanto propone una diversidad de formas de representar lo corpoafectivo, cruzadas a su vez por la experiencia de habitar un mundo inestable, entendido como liminal en tanto en tránsito entre el pasado y el futuro, que consideramos sumamente potentes a la hora de proponer un análisis crítico de los modos en que el cuerpo y los afectos son abordados en obras distópicas latinoamericanas recientes.

Para desarrollar nuestro análisis en función de estos elementos, definiremos, en primera instancia, en el apartado siguiente los conceptos centrales de esta investigación: cuerpo, afectos y espacios liminales. Allí indagaremos en las propuestas de diversos autores sobre dichos conceptos, estableciendo elementos en común que nos permitirán profundizar en la manera en que la experiencia corpoafectiva de las mujeres es representada en esta obra en particular. Luego, continuaremos con una presentación de la obra a analizar y un breve repaso a lo que la crítica ha planteado sobre ella hasta el momento, desde las perspectivas de análisis que han sido abordadas con mayor recurrencia hasta los elementos comunes y disímiles que es posible rastrear entre ellas. A partir de ello, desarrollaremos el análisis de las figuras del cuerpo que hemos planteado como eje central de nuestro artículo, comenzando por el cuerpo colectivo, en tanto figura utilizada para representar al grupo de mujeres; siguiendo con el cuerpo sacrificial, donde nos focalizamos en ciertos personajes puntuales; para luego continuar con el cuerpo colosal, centrado en la figura de la Hermana Superior y la percepción que tienen de ellas el resto de mujeres, y el cuerpo iluminado, construido para representar específicamente al personaje de Lucía.

### Conceptos de cuerpo, afectos y espacios liminales

La noción de cuerpo puede ser entendida desde el lugar que ocupa en el mundo, punto de partida de la relación del sujeto con el espacio, los otros y las sensaciones materiales del existir. Según André Le Breton (2010), el cuerpo correspondería a un lugar sensible en el que confluyen emociones y sensaciones, eje central desde el cual el sujeto se relaciona con el mundo en la medida en que es un “un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo” (p. 18). En ese sentido, para Le Breton (2018) el cuerpo es el lugar material desde el cual el sujeto se encuentra, vincula y sitúa en el mundo a través de las sensaciones, desde donde “nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva” (p. 7). A partir de ello, es posible afirmar que el cuerpo es el espacio concreto y material en el que se experimentan

los afectos, en tanto, como propone Jean Luc Nancy (2017), da cuenta de dichas sensaciones *enunciándolas* en y desde su materialidad: no es material vacío, sino lo concreto en lo que se manifiesta, siente y experimenta lo afectivo. Nancy (2017) plantea, en ese sentido, que el cuerpo “puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal” (p. 15); es un sentir permanente del mundo, los otros, sus contornos e interacciones con el exterior, de modo que tiene la potencialidad de contener tanto las sensaciones físicas, relacionadas con el espacio en que se sitúan los sujetos y su relación con él, como las sensaciones afectivas, emocionales, que no son posibles de ser observadas, pero que sí se manifiestan en lo corporal y que salen a la luz en la materialidad de los sujetos. Entenderemos, por lo tanto, y siguiendo lo que plantea Nancy, que el cuerpo no es mero receptáculo de emociones, sino el lugar en que el sujeto experimenta el mundo, a partir de una corporalidad expresamente material, que le permite interactuar con el otro y, a la vez, dar cuenta de lo que ocurre en su interioridad.

Los afectos que se manifiestan en la materialidad del cuerpo en esta obra implican una carga simbólica que, como señala Macon (2013), supone un *estar afectado* por las condiciones sociales y políticas del cuerpo. En términos de Sara Ahmed (2015), los afectos “moldean las superficies mismas de los cuerpos” (p. 24); en este caso, el miedo, el dolor, la envidia, permean las relaciones entre las mujeres de la Hermandad y operan sobre sus cuerpos, llevándolas a mutilarse, dañarse a sí mismas o contribuir en el daño físico de otras. En ese sentido, es posible observar en la novela de Bazterrica que los afectos, como advierte Ahmed (2015), delimitan también políticamente la relación entre los sujetos y el espacio que habitan y por el que circulan (p. 34), construyendo, de esta manera, un “circuito de afectos” (párr. 8), a la manera de Safatle (2015), es decir, una suerte de sistema de afectos que contribuye en la organización social y supone una circulación de emociones y experiencias sensibles. La organización de la Hermandad Sagrada gira en torno al recelo, envidia y miedo; sin ellos, no hay sacrificio, y sin el sacrificio de las mujeres no funciona la estructura jerárquica del lugar, organizada en función de una figura masculina anónima -Él-, cuyo poder es ejercido por la Hermana Superior, una implacable y autoritaria mujer que dirige los castigos hacia las insurrectas y organiza los sacrificios que las mujeres realizan para subir de escalafón social. A su vez, la capacidad de sobrevivir en ese lugar, como se puede observar en María de las Soledades, torturada al punto del adormecimiento, depende de la lectura que hacen las mujeres de los afectos predominantes.

En *Las indignas*, cuerpo y afectos se ven influidos por el espacio que habitan las mujeres de la Hermandad Sagrada. Es este vínculo e influencia mutua lo que permite “involucrar e incitar en el lector emociones contrapuestas” por medio una revelación de lo que hay “de irracional en la realidad y en el ser humano” (Roas, 2012, p. 10), que en la obra de Bazterrica se manifiesta en la elaboración de un mundo *extrañamente* familiar, por la mención de elementos religiosos y las constantes alusiones a cuerpos humanos “que nos hacen pensar aún en nuestros cuerpos actuales” (Bracamonte, 2024, p. 76), pero a la vez curiosamente ajeno, dominado por una sensación inquietante provocada por lo desconocido que aparece allí. En ese sentido, consideramos que el espacio en esta obra se construye como liminal, en tanto lugar transitorio e incierto, donde no hay certeza sobre cómo las mujeres han llegado allí ni sobre cómo -o si es que- podrán salir alguna vez. Según Roger Luckhurst (2021), la construcción de espacios liminales se utiliza en los relatos de terror gótico para situar la narración en la ambigüedad, la indeterminación y el margen, y para dar paso a la presencia de lo que Roas (2018) describe como lo irracional, macabro, terrorífico y nocturno.

El concepto de ‘liminalidad’ fue propuesto por el antropólogo Victor Turner (1988), a partir de Arnold Van Gennep, para describir la fase intermedia y ambigua de los ritos de paso en la sociedad, un momento y estado ‘umbral’ donde los individuos suspenden su identidad anterior para transitar a una nueva, caracterizado por la ambigüedad. En principio, pues, no es un espacio, sino más bien un “momento en y fuera del tiempo” (p. 102), que no es necesariamente inquietante, pero sí indeterminado, y está marcado por el paso de una etapa a otra. De acuerdo con lo que plantea Turner (1988), en el periodo que llama ‘liminal’:

Las características del sujeto ritual son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero. (...) Los entes liminales no están ni en ni un sitio ni en otro; [están en un] “momento en y fuera del tiempo”, dentro y fuera de la estructura social secular. (pp. 102-3)

Tomando esta noción de liminalidad, Pavel López (2024) propone que, en la literatura de terror, lo liminal de Turner se puede observar en cierto tipo de espacios -indeterminados, transitorios y ambiguos- que tienen, potencialmente, “la habilidad de transformar el mundo que habitan los personajes, volverlo inusual, extraño, inquietante, [a la vez que] amenaza las certezas sobre la realidad de estos” (p. 53). A partir de esta idea, podemos entender que, aplicado a la literatura, el concepto de liminalidad refiere a un lugar entre dos temporalidades o espacios, donde el sujeto no está ‘ni aquí ni allá’; es el que existe entre dos fronteras, destinos o estados “sin pertenecer por completo a ninguno y por lo tanto es ambiguo” (p. 35). Es, por tanto, un umbral/zona de transición que puede volver indeterminada la realidad del sujeto que transita por ella y atentar contra aquello que los personajes consideran como certero, que aparece de forma abrupta y provisoria, cuya impermanencia parece ocultar algo terrible, ominoso y amenazante. Esta potencia de volver inusual el mundo de los personajes evoca sensaciones de incomodidad y rechazo, como señala Luckhurst (2021), sentimientos que van desde la paranoia hasta “formas más silenciosas de inquietud” (p. 138), que provocan sentimientos de rechazo, miedo y extrañeza (López, 2024, p. 35).

La indeterminación e inquietud propia de los espacios liminales contemporáneos influye directamente en la experiencia corpoafectiva de los personajes de la obra, especialmente de la narradora. Las figuras del cuerpo que proponemos para analizar la representación de las mujeres en esta novela, obedecerían tanto al contexto post-apocalíptico como a la liminalidad del espacio, cuya inquietud e incertidumbre parece mantenerlas en un constante estado de sacrificio o tortura que parece nunca acabar. Por otro lado, las sensaciones de extraña familiaridad y cuestionamiento de su propia realidad llevan a la narradora hacia la espeluznante sospecha de que bajo la superficie parece haber algo que desafía la realidad y amenaza con echar abajo aquellas nociones que le dan sentido a su mundo.

### Perspectivas críticas de la obra

Situada en un escenario posterior a una catástrofe climática que arrasó con la sociedad como la conocemos, *Las indignas*, de Agustina Bazterrica, construye una atmósfera postapocalíptica cuyo centro es la vida en un espacio cerrado, jerárquico y patriarcal, donde el mundo exterior es planteado como una amenaza constante. La narradora, una mujer anónima, escribe a escondidas el ‘libro de la noche’, un montón de hojas sueltas donde cuenta su testimonio como habitante de un grupo sectario llamado la Casa de la Hermandad Sagrada, con la intención de recordar quién era antes de llegar allí y de dejar un registro que, en un futuro incierto, permita que “alguien sepa que existimos” (p. 52). Este lugar es dirigido por la Hermana Superior y ‘Él’, único hombre del lugar, a quien las mujeres solo pueden oír, no ver, y que se dedica a denigrarlas o escogerlas y ubicarlas en una suerte de sistema de castas que cataloga a las mujeres según su ‘pureza’ o ‘vínculo espiritual’. Rodeado de muros que lo separan de un exterior amenazante, desértico y tóxico a la vez, este espacio funciona como ‘refugio’ para mujeres sobrevivientes del apocalipsis que llegaron moribundas o infectadas, sin recordar quiénes son, y que tienen nociones fragmentadas de la catástrofe, de modo que la secuencia temporal de los acontecimientos apocalípticos resulta confusa (Berger, 1999, p. 6). Todas ellas deben someterse a múltiples castigos, sacrificios y torturas bajo el yugo de la Hermana Superior, con el fin de optar a la posibilidad de transformarse en elegidas o, en ocasiones, enmendar algún error cometido, según el juicio de aquella.

Para James Berger (1999), el cuestionamiento de la posición de la mujer y especialmente de su sexualidad, presente en *Las indignas*, es un rasgo persistente en las narrativas ‘del fin’. De acuerdo con Berger, en los discursos sobre el mundo después del fin de los tiempos “hay un

importante tipo de imaginario apocalíptico que busca destruir el mundo específicamente para eliminar la sexualidad femenina” (p. 11); de este modo, uno de los rasgos importantes de la ficción postapocalíptica sería el de imaginar un mundo distópico donde las mujeres son despojadas de sus derechos con el fin de eliminar su sexualidad y restringir sus libertades. En la novela de Bazterrica, se observa este cuestionamiento del lugar de la mujer en la sociedad al que apunta Berger al situarla en una posición que Bracamonte (2024) plantea como “férreamente subalternizada a un poder patriarcal y piramidal” (p. 83). Este recurso opera como una forma de representar la violencia de género naturalizada e internalizada, donde el cuerpo femenino es convertido en un territorio en disputa, como propone Nicolau (2024), puesto a disposición de una figura masculina que, en su contexto, tiene el poder absoluto para dominar y manejar a las mujeres a su antojo. En una entrevista con Raquel Jiménez (2024), la misma autora explica en esos términos la metáfora que está proponiendo en la obra, indicando que en nuestra sociedad, debido al patriarcado, “todas las mujeres somos consideradas menores, como con menor valor. (...) Diría que hasta que podamos trascender el patriarcado vamos a seguir siendo indignas todas” (párr. 11). En ese sentido, podríamos afirmar que Bazterrica crea un mundo que propone una crítica a los sistemas de control totalitario del cuerpo femenino, y que plantea a la escritura -particularmente clandestina- como un mecanismo de supervivencia, salvación y trascendencia ante la violencia patriarcal.

Aunque la crítica sobre esta obra aún es escasa, tal vez por su relativamente reciente publicación, se ha enfocado en diversos aspectos, desde la construcción de la identidad de los personajes (Bracamonte, 2024), el imaginario entomológico como metáfora para las relaciones de poder y deseo (Falorni y Mercier, 2024), la relación entre la naturaleza y lo femenino desde una perspectiva ecofeminista (Mazurkiewicz, 2025), o la construcción de una propuesta distópica en clave gótica, que hemos indagado en otra publicación (Solar, 2025). Uno de los elementos abordados por casi todos estos autores es la organización de la vida en la Hermandad Sagrada a partir de este sistema jerárquico distópico y la misoginia extrema internalizada por los personajes.

### **Análisis de las figuras del cuerpo en *Las indignas*: cuerpo colectivo, sacrificial, colosal e iluminado**

Como hemos señalado en el apartado anterior, consideramos que en esta novela resulta fundamental el lugar y momento de tránsito que habitan las mujeres de la Hermandad. El carácter liminal del lugar que habitan, ambiguo e incierto, influye tanto en sus relaciones como en la manera en que experimentan lo que están viviendo. En ese sentido, antes de profundizar en la representación del cuerpo en esta obra, cabe señalar que los lugares que componen la Hermandad Sagrada, según nuestra lectura, se construyen como liminales no solo por el hecho de hallarse en un tiempo indeterminado, sino también porque en ellos, como advierte Roas (2011), puede irrumpir lo imposible y suponen una potencial amenaza a nociones ya frágiles que las mujeres tienen sobre su propia realidad, especialmente la narradora. El mundo que habita la protagonista y las mujeres de la Hermandad implica, en términos de Luckhurst (2021), una vuelta a lo extraño de la sensibilidad, en tanto espacio que apela a lo que este autor explica como “sensación de que todos estamos enredados en un punto desordenado, (...) mientras vacilamos en la cúspide de algo terrible, algo que pone fin a las especies” (p. 138). En este marco, la materialidad del cuerpo y los afectos adquieren relevancia particular, en tanto éste es sometido a distintos flagelos. Según es prometido a las mujeres, este sacrificio les permitirá dejar el estado de transición para alcanzar uno de estabilidad, que, aunque desconocido, suponen será mejor que la categoría en la que se encuentran. Asimismo, en un espacio liminal, como hemos indicado, la realidad se pone en cuestión y se vuelve inquietante, de modo que pueden ocurrir un sinfín de situaciones extrañas, espeluznantes, que rozan lo fantástico y que son las que conforman la representación de algunos personajes, que analizaremos a continuación. Por tanto, consideramos que este vínculo entre espacio liminal, las mujeres y los afectos que emergen en la circunstancia en que están, es representado por medio de figuras relacionadas con el poder y la violencia material y emocional que predomina en la obra, que se transforma, a su vez, en el propio lenguaje y motivo que mueve el día a día en ese lugar. A partir de esta noción, hemos elaborado la conceptualización de cuatro

figuras clave para analizar la construcción de los cuerpos en la novela: cuerpo colectivo, cuerpo sacrificial, cuerpo colosal y cuerpo iluminado<sup>4</sup>. Cada una de ellas, según nuestra lectura, emerge en la obra en función de características simbólicas en común entre los personajes y la manera en que la corporalidad es representada.

Quizás la construcción más evidente es la de un cuerpo colectivo, representado en la figura de las indignas, grupo que da nombre a la novela y al que pertenece la misma narradora/protagonista. Esta figura es construida por medio de uno de los primeros aspectos llamativos: el intercambio que hace la narradora entre primera persona singular y plural. A partir del uso de pronombre plural –‘nosotras’- por parte de la narradora, se va construyendo la imagen de un cuerpo colectivo, compuesto principalmente por el grupo de las indignas, al que ella está asignada. Si bien comienza contando lo que le hizo a Lourdes, en un fragmento cercano se sitúa desde un ‘nosotras’ que alude al grupo de las indignas, algo que mantiene a lo largo de la obra. El cuerpo colectivo de las indignas parece estar unido, también, por las características físicas que comparten. Al respecto, hacia el inicio de la novela, la protagonista señala que “somos mujeres jóvenes, sin marcas de contaminación, sin esa vejez prematura de las siervas, sin esas manchas en el cuerpo, tenemos todo el pelo y los dientes, sin bultos en los brazos ni escaras negras en la piel” (p. 20). Esta afirmación nos permite observar cómo es que la narradora se construye a sí misma como parte de una comunidad, diferenciada de los otros eslabones, y unida a estas mujeres que, aunque las detesta, son el grupo del que forma parte.

Este ‘nosotras’, no obstante, no se limita a dicho grupo dentro de la Hermandad, puesto que luego pasa a referirse también a la comunidad de su relación íntima con Lucía y, en sus recuerdos, es utilizado por la narradora para situarse como parte del grupo de los niños tarántulas y de su relación con Circe, su gata, cuyo nombre emula al de la poderosa hechicera griega. Esta figura del cuerpo se puede relacionar con la necesidad de la narradora de formar parte de un colectivo, de sentirse parte de una comunidad, algo que ha resultado evasivo a lo largo de su vida y que, como advierten Falorni y Mercier (2024), aparece en la novela, sobre todo hacia el final, como única posibilidad de salvación. La construcción del cuerpo colectivo, por tanto, parte de la base de que, a pesar del odio, la envidia y el miedo que predominan en la Hermandad, todas las mujeres que están allí tienen algo en común: por un lado, son parte de un mismo espacio, incierto y aparentemente a salvo de la catástrofe; por otro, son sobrevivientes, y tienen la intención de continuar viviendo en un mundo, tanto exterior como interior, que parece empecinado en destruirlas física y emocionalmente. De este modo, el cuerpo colectivo se constituye como una suerte de respuesta a la coexistencia en un espacio liminal, que la narradora reconoce como riesgoso -esconde su escritura, sospecha de las demás, se cuestiona si realmente afuera continúa el desastre-, pero que, a pesar del riesgo, es la única extraña certeza que tienen.

Una escena en la que se observa este cuerpo colectivo desde una mirada esperanzadora, como la que plantean las autoras, es la ducha que toman las indignas antes del funeral de la Santa Menor asesinada en el lugar: “

Todas sentimos el alivio y, como un acto de hermandad verdadera, nos lavamos el pelo las unas a las otras, nos peinamos las unas a las otras y nos sonreímos las unas a las otras. Nadie habló, disfrutamos del aroma cristalino a flores. (p. 61)

Es, quizás, el único momento en que se ve una verdadera comunión entre las mujeres, dado que ni siquiera hacia el fin, cuando se da la posibilidad de escapar, se unen todas por un objetivo en común. En este caso, reunidas en torno a una situación poco habitual para ellas como el darse una ducha, la envidia y la necesidad de sacrificarse más que el resto para ser elegida quedan atrás, para dar paso a un sentir común de alivio y tranquilidad extremadamente inusual. Ahora bien, esta escena es más bien una excepción en este mundo: a pesar de que las indignas son

---

<sup>4</sup> Diversos autores han analizado la construcción del cuerpo en obras latinoamericanas contemporáneas. Entre ellos, Bukhalovskaya y Bolognesi (2021) abordan la noción de cuerpo monstruoso en *Subasta* de María Fernanda Ampuero, a partir de las nociones de abyección y subalternidad; mientras que Andrés Ibarra (2022) analiza la representación textual del cuerpo grotesco en la literatura.

representadas como un cuerpo colectivo, los afectos que predominan en su construcción se relacionan más con el miedo y el dolor que con la calma de este momento. Aquí es el dolor lo que las une, es la obligación de someterse a castigos y autoflagelos sacrificiales constantemente lo que las conecta mutuamente; así, como advierte Sara Ahmed (2015), en el cuerpo colectivo de las indignas el dolor “no desconecta al cuerpo del presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos” (p. 59), en tanto están unidas por la experiencia común de vivir en un sistema que gira en torno a una jerarquía cuya dinámica principal es la violencia física y psicológica -entre ellas y sobre ellas.

Al cuerpo colectivo de las indignas, en el que se sitúa la narradora, se suman a lo largo de la novela otros cuerpos dentro de esta figura: los de las otras categorías en las que se organiza el sistema de la Hermandad. Unidas también por el dolor y diferentes formas de violencia ejercidas sobre ellas -mutilaciones, exclusión, tortura, etc.-, las siervas, las elegidas y las iluminadas conforman grupos de mujeres que aparecen como un solo cuerpo en la narración, indiferenciadas unas de otras; la narradora, incluso, se refiere a cualquiera que no sea de su grupo por el nombre de su categoría y no por un nombre de pila. Así, mientras que las siervas, por ejemplo, lo son en tanto se encuentran ‘contaminadas’ por el mundo exterior y envidian al resto, las elegidas conforman una casta hermética y misteriosa, de la que no se sabe casi nada solo hasta el final, cuando se revela el verdadero motivo de su selección y reclutamiento en el Refugio de las Elegidas.

Estas categorías, aunque no del todo fijas, pueden ser alcanzadas bajo ciertas condiciones, como señala la protagonista: “Las indignas queríamos dejar de serlo porque podíamos llegar a ser elegidas (*mutiladas*)<sup>5</sup> o iluminadas. Podíamos ser emisarias de la luz si nos sacrificábamos lo suficiente” (p. 93). Por tanto, la movilidad entre una categoría y otra es posible, y, según nuestra lectura, es precisamente esta posibilidad lo que codifica las relaciones entre ellas en función de la envidia y el odio. Para Ahmed (2015), el odio funciona para “crear un contorno de diferentes figuras u objetos de odio, una creación que reúne crucialmente a las figuras y las conforma como una ‘amenaza común’” (p. 80), lo que se puede observar en la manera en que, para las elegidas, por ejemplo, toda indigna es una potencial amenaza, mientras que para las indignas, las demás integrantes de su grupo también lo son, en tanto posibles candidatas a obtener un ‘puesto’ codiciado por todas. En un principio, este tipo de relaciones no es cuestionada en absoluto por la narradora; sin embargo, con la llegada de Lucía, su relación con ellas cambia y el cuerpo colectivo desde su perspectiva comienza a asemejarse más a una posibilidad de salvación.

Desde la figura del cuerpo colectivo es posible observar otra, que parte de la base del grupo de mujeres y que aparece representada especialmente en la dinámica que la Hermandad impone sobre ellas. Esta figura, que hemos calificado como cuerpo sacrificial, es recurrente a lo largo de toda la obra y articula todo el funcionamiento de la Hermandad. Desde el inicio, la narradora deja en claro que los autoflagelos, mutilaciones y torturas son parte del cotidiano en ese lugar, sobre todo cuando se trata de autocastigos que les permitirían ascender hacia ser elegidas, o, a modo de ritual, detener la inminente lluvia ácida pronosticada por las Iluminadas. Esta figura comparte ciertos elementos con el cuerpo colectivo, en tanto todas las mujeres se constituyen como cuerpos sacrificiales o potenciales sacrificios, desde las siervas hasta las elegidas, dado que la existencia en la Hermandad Sagrada supone someterse a ellos como prueba de fe -“sin fe, no hay amparo” (p. 96), repite Él- y, para las indignas específicamente, como ofrenda para mantener la pureza del espacio. Así, el dolor es transversal a la experiencia del cuerpo sacrificial y colectivo, es un afecto que conecta a los sujetos (Ahmed, 2015). En este caso en particular reúne a las mujeres en una sola experiencia intensa: ante el flagelo “hay una transgresión entre el adentro y el afuera” (Ahmed, p. 58). Esta transgresión se relacionaría directamente con la que ellas mismas han hecho al cruzar el umbral -los muros- del ex monasterio e instalarse, sin saberlo, en una secta misógina, que les exige cada día más sacrificio. Resignadas, o tal vez reconociendo lo siniestro de su mundo, las indignas aceptan y, a veces, desean los sacrificios para lograr ser *dignas* de estar allí, asumiendo

<sup>5</sup> Tachado en el original.

como parte del cotidiano dinámicas propias de una religión en ese mundo prohibida, pero presente en cada uno de sus rincones.

Un aspecto central del cuerpo sacrificial, además del autoflagelo constante al que se someten las indignas, es el ejercicio de la tortura sobre algunas de ellas en particular, especialmente en María de las Soledades. La tortura es parte de las dinámicas que organizan la vida en la Hermandad Sagrada: ante cualquier mínima ‘transgresión’, la Hermana Superior aparta a la indigna responsable y, con un placer evidente, inflige un dolor extremo en ella. El personaje que es sometido a más torturas por parte de la Hermana Superior es María de las Soledades, marcada casi desde su llegada por ella, quien “con dedicación y paciencia, le escribió Lluvia en la espalda con el cuchillo (dejando una herida permanente)” (p. 60). Ante la tortura, María de las Soledades se pliega sobre sí misma, se retrae hacia su interior, muda, doliente, retorna a su cuerpo (Ahmed, 2015) a partir del dolor. Por ello, en este caso, a diferencia de lo que ocurría con el dolor de las indignas, que las llevaba a la comunidad, su dolor la aleja de las demás; ninguna de ellas, al parecer, ha vivido este tipo de tortura tan constante y pública. El aparato de tortura del cilicio es lo que termina por apartarla de las demás, casi al inicio de la narración; este aparato la marca, desde que la Hermana Superior se lo pone sobre la boca “despacio, con prolijidad y dedicación” (p. 30) hasta que, una vez sacado, le deja marcas que se infectan y le deforman el rostro.

A partir de estas dos figuras del cuerpo observamos cómo el dolor configura las relaciones entre las mujeres de la Casa de la Hermandad Sagrada; ya sea las reúna en torno a una experiencia común, o las separe desde la envidia o el rechazo, el dolor es ineludible. Contribuye en la construcción de la socialidad de los cuerpos (Ahmed, 2015), empujándolos a acercarse y vincularse unos con otros, o alejarse y replegarse sobre sí mismos en un gesto de expresión de daño extremo, creando así dinámicas relacionales en torno a él. En tanto base de los vínculos entre los personajes, el dolor es representado también en una figura insoslayable, directamente vinculada al ejercicio de provocar esta sensación transversal a toda la Hermandad. La figura de la Hermana Superior, quien se encarga de administrar las torturas o de ordenarlas para que alguien más las haga -como coserle los ojos a las Santas Menores-, es un personaje rodeado de un aura casi mítica, cuya característica principal, según la narradora, es la magnitud de su presencia. En ella identificamos la figura del cuerpo colosal, referente a una mujer imponente, quien, aunque no necesariamente grande, sí es percibida como un “cuerpo perfecto”, tan resistente que podría ser inmortal, con una “presencia magnífica y aterradora [que] ocupaba todo el espacio” (p. 59), poseedora de una fuerza física y emocional que la separa del resto y que la hace intimidante. “La otra figura era colosal, tan colosal como solo puede serlo la Hermana Superior” (p. 160), señala la narradora al observar junto a Lucía dos siluetas adentrarse en el bosque. Aunque no siempre esté allí, es una presencia constante, que parece tener ojos y oídos en todas partes y siempre es presentada por las demás; sus pasos, según la narradora, “destruyen las baldosas, la tierra, la vida sobre la que caminan” (p. 178).

La figura del cuerpo colosal, en tanto representa la encargada de torturar o denigrar a las indignas, conlleva una sensación generalizada de miedo, provocado por el dolor al que estas son sometidas por ella. El miedo, como indica Roas (2011), se relaciona con la amenaza física, la muerte o lo materialmente espantoso, y con “el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o cual amenaza (real o imaginaria)” (p. 82). En ese sentido, lo que provoca la Hermana Superior en la narradora es una sensación de amenaza total, como la figura monstruosa, sobrenatural y/o espectral de los relatos góticos tradicionales, cuyo peligro recae en lo inconmensurable de su fuerza y presencia. La Hermana *Superior*, cuyo nombre incluso denota una magnitud excepcional, se construye como amenaza mayor incluso que la imagen omnipresente de *Él*, oculto casi toda la novela, para ser revelado como una figura de hermosura vacía capaz de “envolverte hasta asfixiarte” (p. 181) -pero no de generar el daño y la transgresión corporal que ha hecho la Hermana Superior durante todo el relato. De este modo, podemos afirmar que la figura del cuerpo colosal permite otorgar a un personaje elusivo y misterioso para la narradora características casi divinas, mitológicas o incluso mágicas -se dice que puede ver en la oscuridad. A su vez, es una figura que también reúne a las indignas en torno a un afecto en común: el miedo,

un miedo físico o emocional, en términos de Roas (2011), que las acecha permanentemente hasta el final.

Finalmente, una figura del cuerpo que se utiliza para construir otra imagen individual, opuesta a la Hermana Superior, es la del cuerpo iluminado en el personaje de Lucía, el ciervo blanco que aparece en el bosque y, desde su primer encuentro en la Torre del Silencio, perturba las frágiles nociones de realidad y certezas de la narradora. En un entorno dominado por el dolor y el miedo, como ya hemos observado, Lucía emerge como una imagen inmaculada, resplandeciente desde el principio. Desde su nombre, referencia evidente a la luz, otorgado tras ingresar a la Hermandad, hasta su apariencia y comportamiento extraños, todo en ella parece ser luminosidad pura a los ojos de la narradora: “Tiene la majestuosidad del ciervo blanco de los vitrales. (...) Ella irradia una luz que no parece de este mundo” (p. 57). Sin embargo, su presencia resulta hasta cierto punto, espeluznante, en tanto surge “cuando no debería haber nada” (Fisher, 2018, p. 75) y da cuenta de una noción de alteridad y sensación de enigma y misterio que nunca es del todo explicada, pero que lleva, eventualmente, a la narradora a adquirir “formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (p. 76). Estas formas de conocimiento se constituyen como una nueva manera de percibir las dinámicas y relaciones dentro de la Hermandad, en función de una compasión antes impensada.

En ese sentido, es posible afirmar que Lucía, el cuerpo iluminado, encarna la posibilidad de esperanza en un contexto dominado por la violencia y la oscuridad. Como señalo en otra publicación (Solar, 2025), Lucía llega a renovar la fe de las habitantes de la Casa de la Hermandad Sagrada, constituyéndose en un símbolo de esperanza, cual luciérnagas de Pasolini, como símbolo de luz en tiempos de fascismo. Con su llegada no solo cambia la vida y la fe de la narradora, sino que también se renueva la naturaleza y comienzan a reaparecer insectos que creían extintos; sale el sol con su sacrificio tras días de una amenaza de tormenta, e incluso aparecen luciérnagas, esta vez como metáforas del amor entre ambas. Para la protagonista, Lucía supone la irrupción literal de una luz en la oscuridad, y le devuelve sensaciones que creía olvidadas, como la piedad (p. 172), que le permite cambiar su forma de relacionarse con las demás y la lleva al sacrificio último por el colectivo: la muerte.

Cabe destacar, como advierte Fuentes (2024), que la presencia de este personaje lleva a la escritura a aumentar la presencia de imágenes poéticas y sinestésicas (párr. 6), que se vuelven más audaces con su presencia en la vida de la narradora. Su aparición, por tanto, ilumina no solo la historia y la vida de la narradora, sino también la escritura, marcada hasta el momento por un tono sombrío, doliente y en ocasiones envidioso, mezcla de dolor y miedo con un vínculo afectivo amoroso que, eventualmente, lleva a Lucía y la protagonista a alinearse en función de un ideal (Ahmed, 2015): salvar a las mujeres que están siendo dañadas por la Hermandad, como la Santa Menor asesinada, María de las Soledades, Lourdes colgada de un árbol, o Lucía misma, escogida como la nueva elegida, rol que le aterra, porque intuye que hay algo extraño detrás de ese ‘ascenso’. El cuerpo iluminado no es solo luz en sí mismo, sino que irradia destellos de esperanza, que aunque a veces no son del todo comprendidos por la narradora -algunas de sus conductas bordean lo mágico, sobre todo en el bosque-, son suficientes para que cambie su percepción sobre la vida en la Hermandad y esté dispuesta a dejarse morir, junto a su escritura nocturna, para que las otras se salven.

## Conclusiones

La experiencia corpoafectiva de las mujeres de la Hermandad es representada, como hemos identificado, a partir de la construcción de cuatro figuras del cuerpo relacionadas con dinámicas de violencia y poder predominantes: cuerpo colectivo, cuerpo sacrificial, cuerpo colosal y cuerpo iluminado. El cuerpo colectivo alude principalmente a las indignas como grupo, construido en el relato como un ‘nosotras’ unido por el dolor, diferenciado del resto de las categorías de la Hermandad, las que, a su vez, se entrelazan mediante el odio y la envidia. El cuerpo sacrificial, por su parte, también resulta transversal a gran parte de las mujeres, sometidas a torturas y autoflagelos de manera casi cotidiana. Caracterizada también por el dolor, en esta figura es posible

observar el ejercicio de la tortura como experiencia central, que construye la socialidad de los sujetos y crea dinámicas específicas. El cuerpo colosal y el cuerpo iluminado, por su parte, aluden a la construcción de dos personajes clave en los vínculos afectivos de la narradora: la Hermana Superior y Lucía, respectivamente. Ambas figuras son construidas en función de imágenes relacionadas con aspectos físicos, como su magnitud, en el caso de la Hermana Superior, y su luminosidad, en el caso de Lucía.

*Las indignas*, de Agustina Bazterrica, elabora una atmósfera de terror postapocalíptico en clave gótica que pone el foco en la manera en que los cuerpos de las mujeres que habitan la Casa de la Hermandad Sagrada experimentan las dinámicas violentamente jerárquicas del lugar. Situada en un contexto y espacio liminal, la narradora nos adentra en un mundo donde su única forma de intentar recordar y evitar que todo el sufrimiento sea en vano es escribir este ‘libro de la noche’, testimonio que estamos leyendo. Según nuestra lectura, en esta novela se articula una relación entre espacio, cuerpo y afectos que resulta fundamental en la construcción de la atmósfera de terror que propone la autora, y que se sostiene en un estado constante de tortura o sacrificio, que es planteado como necesario para mantener fuera de allí los peligros del mundo exterior y recibir la protección de una divinidad elusiva y presente a la vez—“sin fe, no hay amparo”, repiten, como mantra.

Finalmente, consideramos que *Las indignas*, de Agustina Bazterrica, desarrolla una elaborada propuesta sobre un futuro postapocalíptico que, paradójicamente tal vez, se ha refugiado en costumbres y una estética ahora obsoleta, pero que no podemos descartar como imposible de ser recuperada en algún punto de nuestra historia, sobre todo en contextos de crisis como el actual. La construcción de estas figuras obedece, según nuestra lectura, a una forma de simbolizar los extremos a los que es llevado el cuerpo femenino en contextos de crisis, particularmente en un mundo postapocalíptico donde, a la par de la caída de los sistemas, la tecnología y la muerte de la naturaleza, las mujeres también han perdido sus libertades. Ahora bien, el criterio de análisis aquí desarrollado corresponde a una perspectiva puntual, que pone el foco en cuatro figuras del cuerpo principales, de modo que es posible que hayan quedado fuera del alcance de este artículo algunos ejes relevantes que aquí no han sido abordados. En ese sentido, si bien desarrollamos un análisis crítico de las formas en que esta obra representa lo corpoafectivo a partir de figuras del cuerpo puntuales, aún hay perspectivas de interpretación inexploradas que pueden ser productivizadas por la crítica y que aquí solo fueron esbozadas, como la relación compleja entre la protagonista y Lucía -y la posibilidad de esperanza en un mundo adverso que ello plantea-; el uso del diario o testimonio como estrategia narrativa, junto con la anonimidad de la protagonista y narradora; o los alcances políticos de la violencia y control sobre los cuerpos que se está planteando como eje articulador del mundo de la novela. En ese sentido, consideramos que es posible seguir investigando otras dimensiones sobre el cuerpo en la obra a partir de ejes aquí no desarrollados lo suficiente, como el mundo distópico, la teoría feminista o la construcción de comunidad en un mundo post apocalíptico. Finalmente, consideramos que es importante recordar, aunque resulte escalofriante, que esta propuesta de un mundo liminal, en transición, donde el miedo, el dolor y el odio resultan claves para mantener su funcionamiento a costa de los cuerpos de las mujeres, no siempre ha estado tan lejos de la realidad. Sin embargo, tal como plantea la novela, es necesario recordar que incluso en el momento más oscuro, siempre puede aparecer una luciérnaga en el bosque.

## Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Bazterrica, A. (2023). *Las indignas*. Alfaguara.
- Berger, J. (1999). *Afer the end. Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press.
- Bukhalovskaya, A., y Bolognesi, S. (2021). Monstrua y subalterna: la resistencia en "Subasta" (2018), de María Fernanda Ampuero. *Árboles Y Rizomas*, 3(1), 87-100. <https://doi.org/10.35588/ayr.v3i1.4989>

- Bracamonte, J. (2024). Identidades y otredades en juego en relatos de anticipación. Sobre las novelas de Agustina Bazterrica. *Confabulaciones. Revista De Literaturas De La Argentina*, (12), 72–89.  
<https://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/892>
- Fabry, G y Logie, I. (2010). Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX–XXI). Una introducción. En G. Fabry, I. Logie, P. Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 11-32). Peter Lang.
- Falorni, S y Mercier, C. (2024). Imaginario entomológico y violencia patriarcal en *Las indignas* de Agustina Bazterrica y *La puerta del cielo* de Ana Llurba. *Nueva revista del Pacífico*, (81), 146-173.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762024000200146>
- Fuentes, M. (2024). *Las indignas*, de Agustina Bazterrica: la escritura como rebelión. *Casa del Tiempo*, Agosto - Septiembre. <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/31-ct-vi-16/575-ct-vi-16-las-indignas-de-agustina-bazterrica-la-escritura-como-rebelion-moises-elias-fuentes>
- Henríquez Cortés, V. (2022). Al final todos seremos devorados: entrevista a Agustina Bazterrica. *Nueva revista del Pacífico*, (76), 274-285.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762022000100274>
- Ibarra Cordero, A. (2022). Debates culturales en torno al cuerpo grotesco: entre la realidad y la fantasía. *Árboles y Rizomas*, 4(2), 131-138.  
<https://doi.org/10.35588/h60dpm82>
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Ediciones Metales Pesados.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela.
- López, P. (2024). *Los espacios liminales en Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez* [Tesina de Licenciatura]. UNAM.
- Luckhurst, R. (2021). *Gótico*. Blume.
- Macon, C. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento del 'giro afectivo' y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, II(6), 1-32.  
<http://rlfp.org.ar/revista/index.php/RLFP/article/view/49/34>
- Mazurkiewicz, N. (2025). Ecos de la opresión: Distopía, ecofeminismo y biopolítica en *Las indignas* de Agustina Bazterrica. *Acta Philologica*, 64, 111-121.
- Nancy, J-L. (2017). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La Cebra.
- Nicolau, E. (2024). *Las Indignas* de Agustina Bazterrica y el cuerpo de la mujer como territorio de resistencia. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 12(23), 65-100.  
<https://doi.org/10.5195/ct/2024.686>
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Roas, D. (2012). De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica. En M. Womack (ed.), *Paseando con fantasmas: antología del cuento gótico* (pp. 9-18). Páginas de Espuma.
- Roas, D. (2018). El horror de lo imposible. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VI(2), 9-13.
- Safatle, V. (2015) *El circuito de los afectos. Cuerpos políticos, desamparo y el fin del individuo*. Cosac Naify.
- Solar, V. (2025). *Las indignas* (Agustina Bazterrica). Alfaguara.  
<https://loqueleimos.com/2025/11/las-indignas/>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Taurus.