

LITERATURA

CULTURA

# OBLIVIOUS



ISSUE No.11



Oblivious es un espacio literario que pretende impulsar las voces de aquellas personas, profesiones e instituciones cuyos nombres se pierden en el bullicio de un mundo de masas. Queremos convertir los ecos remotos que esconden los libros en voces y gritos contra el olvido, y dar a conocer a esos textos y autores que no han tenido la oportunidad de ser escuchados. Luchamos para que sus palabras y sus historias pervivan en la memoria de nuestros lectores.



(ESCRITO POR CLAUDIA GASCÓ)

**Estimado lector:**

Me llena de alegría presentarte este número especial de nuestra revista, dedicado a un tema que despierta maravillas y nos invita a soñar sin límites: la fantasía. Este nació con la intención de transformar nuestros propios sueños en realidad. Lo que comenzó como una idea entre estudiantes apasionados, hoy se ha convertido en un lugar donde la imaginación y la creatividad encuentran su hogar. Desde que iniciamos esta aventura, hemos crecido no solo en experiencia, sino también como comunidad. Cada edición ha sido un paso más hacia encontrar nuestro lugar en este mundo literario, donde buscamos transmitir nuestro amor por las palabras y la creatividad.

La fantasía es mucho más que magia y mundos imaginarios. Es un espejo en el que reflejamos nuestros sueños y miedos, un espacio donde explorar nuestras emociones más profundas. En este número, celebramos cómo este género nos invita a cruzar los límites de lo cotidiano para aventurarnos en lo desconocido. Queremos invitarte a redescubrir historias que desafían la lógica y transforman nuestra manera de entender la realidad a través de lo imposible.

Cada artículo, reseña y relato que encontrarás aquí ha sido creado con el deseo de capturar la esencia de la fantasía: su capacidad de hacernos volar más allá de nuestras fronteras y recordarnos que la magia está presente incluso en lo más ordinario. Este número es un homenaje a las infinitas formas de imaginar, soñar y crear. Si bien es imposible abarcar todo lo que este género representa, esperamos que estas páginas te inspiren y te hagan conectar con la chispa de lo extraordinario.

Te invitamos a soñar a lo grande, tal y como nosotros hicimos con este proyecto. Da cabida a tus sueños y deja que nuestras páginas se impregnén de tus obras. Forma parte, junto con nosotros, de esta maravillosa aventura llamada *Oblivious*.

Gracias por acompañarnos en este viaje al corazón de la fantasía y por siempre estar ahí.

# oblivious



NÚMERO 11

ene-feb 2025

ISSN: 2990-2398- Oblivious (Ed.impresa)

Depósito legal: V-1997-2023

© Revista Oblivious, 2025. Todos los derechos reservados.

Editado en Almàssera, Valencia

**Directora:**  
Andrea Falaguera

**Vicedirectores:**  
Natalia Hernández  
Armando Rouge  
Aída Sánchez-Gadeo

**Dirección artística:**  
Marta Zawisza

**Dirección de edición:**  
Armando Rouge  
Aída Sánchez-Gadeo

**Editores:**  
Paola Baixauli  
Martina Bazzardi  
Ray Civera  
Claudia Gascó  
Natalia Hernández  
Alberto Marzal  
Samdra Muriel  
Sara Núñez  
Javier Romero  
Aída Sánchez-Gadeo  
Javier "Javi" Santos  
Pau Villora

**Corrección:**  
Martina Bazzardi  
Armando Rouge

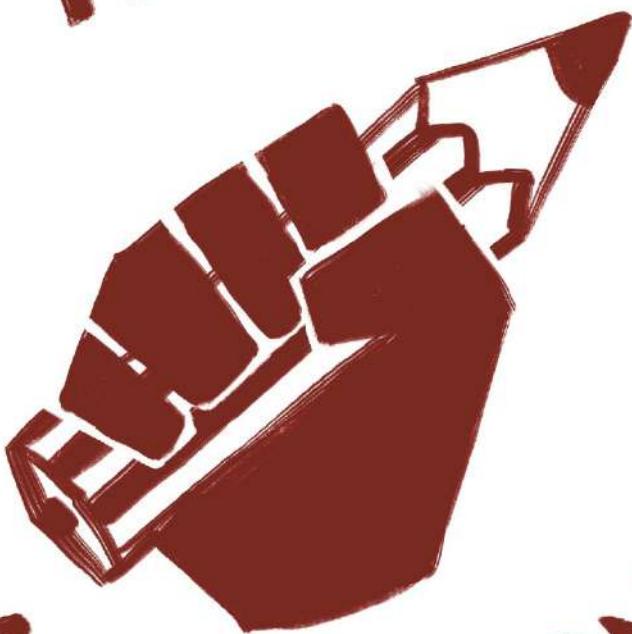
**Fotografía:**  
Maria Cintrano  
Marta Zawisza

**Maquetación y diseño:**  
Arkei Flores  
Jara Navarla

**Ilustración:**  
Paola Baixauli  
Carmen Heredia

**Colaboración especial:**  
Mayron Cantillo

NO AI



100% HUMAN

## El zorro y el túnel secreto.

**E**n un bosque frondoso, vivía un zorro astuto conocido por sus increíbles habilidades para escapar de cualquier peligro. Su truco estrella era escapar por un túnel secreto que conectaba el bosque con una cueva en la montaña. Siempre que los cazadores intentaban alcanzarlo, se metía entre la maleza hasta alcanzar el túnel y desaparecía sin dejar rastro.

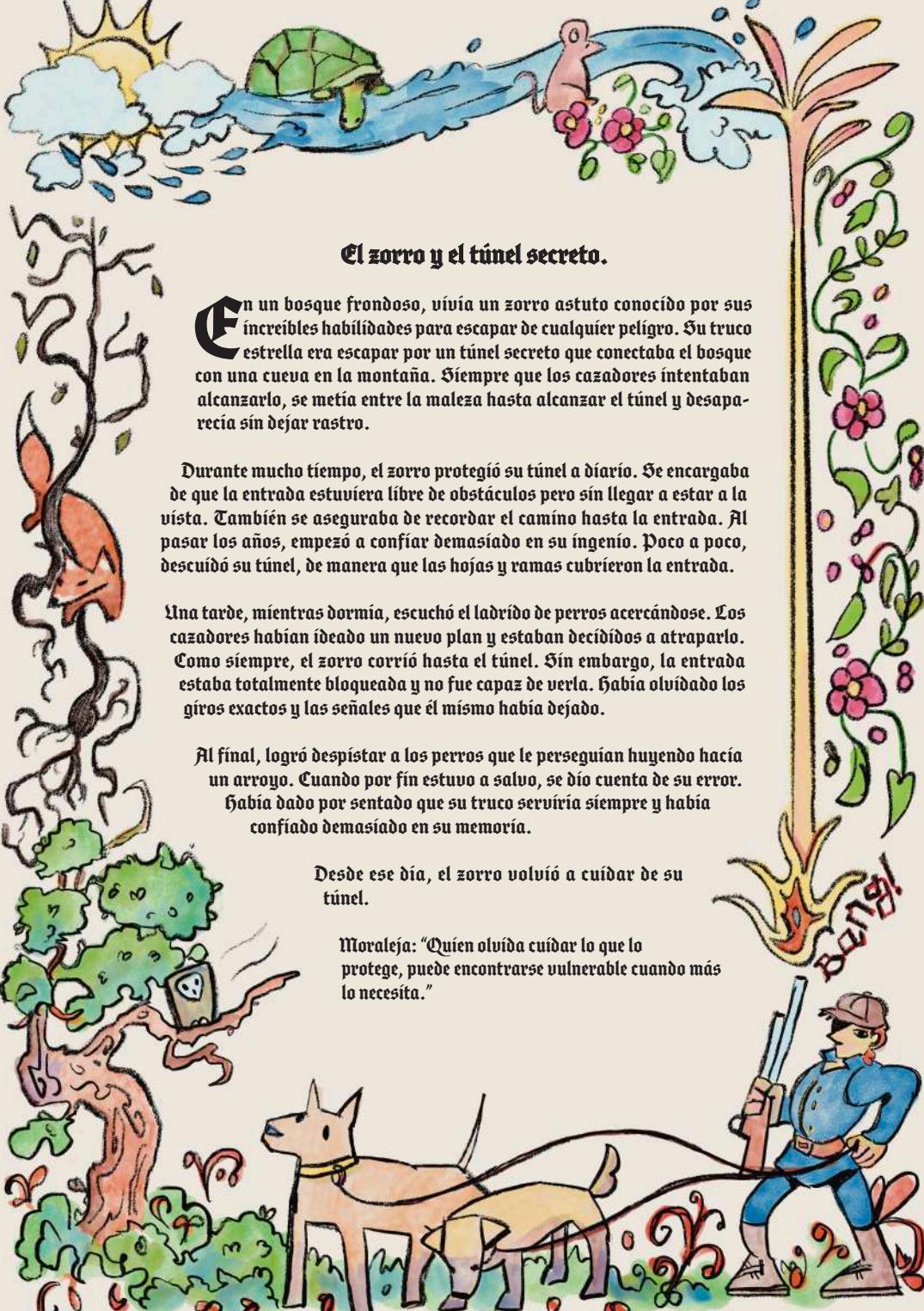
Durante mucho tiempo, el zorro protegió su túnel a diario. Se encargaba de que la entrada estuviera libre de obstáculos pero sin llegar a estar a la vista. También se aseguraba de recordar el camino hasta la entrada. Al pasar los años, empezó a confiar demasiado en su ingenio. Poco a poco, descuidó su túnel, de manera que las hojas y ramas cubrieron la entrada.

Una tarde, mientras dormía, escuchó el ladrido de perros acercándose. Los cazadores habían ideado un nuevo plan y estaban decididos a atraparlo. Como siempre, el zorro corrió hasta el túnel. Sin embargo, la entrada estaba totalmente bloqueada y no fue capaz de verla. Había olvidado los giros exactos y las señales que él mismo había dejado.

Al final, logró despistar a los perros que le perseguían huyendo hacia un arroyo. Cuando por fin estuvo a salvo, se dio cuenta de su error. Había dado por sentado que su truco serviría siempre y había confiado demasiado en su memoria.

Desde ese día, el zorro volvió a cuidar de su túnel.

Moraleja: "Quien olvida cuidar lo que lo protege, puede encontrarse vulnerable cuando más lo necesita."



## **El ratón y la tortuga.**

**H**ubo una vez un ratón que huía de unos depredadores. De tanto correr y correr, tropezó y cayó en un río. Como no sabía nadar, se empezó a hundir. Una tortuga que pasaba por la zona lo vio y, sin dudarlo, lo rescató, llevándolo a la orilla sobre su caparazón.

Desde entonces, el ratón y la tortuga se hicieron grandes amigos. La tortuga siempre le ayudaba a cruzar el río y le enseñó rutas seguras para evitar a los depredadores. Sin embargo, con el tiempo, el ratón aprendió a cruzar el río él solo y memorizó las rutas que su amiga le había enseñado. Poco a poco, el ratón empezó a dejar atrás a la tortuga. Empezó a pensar que era lenta y aburrida y que solo le retrasaba en sus expediciones.

Un día, mientras exploraba una zona nueva, el ratón quedó atrapado en una trampa para animales. Empezó a gritar pidiendo ayuda, pero nadie le escuchó. Ese día, la tortuga, cansada de ser despreciada, había decidido coger otra ruta alejada de la que iba a tomar el ratón.

En ese momento, atrapado y sin ninguna ayuda para salir, el ratón se dio cuenta de lo valiosa que era la ayuda de su amiga la tortuga y lamentó haberla menospreciado.

Moralidad: "Olvidar a quienes te ayudaron en momentos difíciles puede dejarte solo en futuros problemas."



10

F: Wikipedia

Escrito por  
Aída Sánchez-  
Gadeo

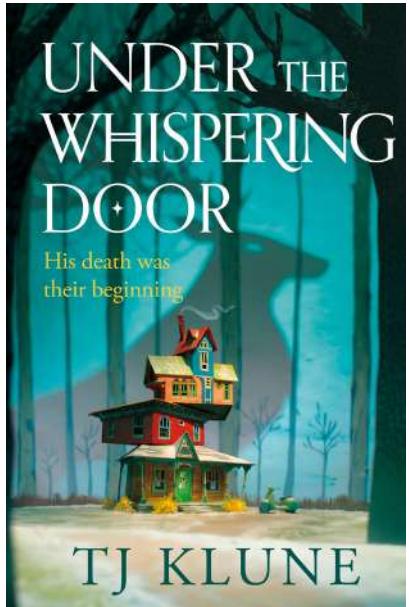


La fantasía puede ser muchas cosas. Por una parte, puede ser una forma de reflejar problemas de la actualidad y de imaginar miles de escenarios en los que esa situación se lleva al límite. Es una excusa para reflexionar sobre nuestras circunstancias, de esconder la realidad tras distopías e historias que, pese a que parecen imposibles, pueden estar mucho más cerca de la realidad de lo que pensamos. No obstante, la fantasía puede ser, por otro lado, una forma de escapar de la realidad, de dejarnos llevar hacia mundos imaginarios con tal de descansar de una sociedad y de una realidad que nos lleva al frenesí cada día.

Las obras de Travis John Klune nacen de una mezcla de todo lo anterior. Klune se mueve, dentro de la fantasía, por sagas en las que resucita seres mitológicos que fueron muy populares en la década de los 2000 o por libros autoconclusivos que, a pesar de tratar temas muy delicados, se sienten como un abrazo tierno y reconfortante. Hay que remarcar, sin embargo, que, a pesar de que el reconocimiento de Klune ha llegado gracias a sus últimos libros, este autor tiene una carrera artística muy amplia y variada.

TJ Klune (que es el nombre bajo el cual el autor publica sus obras) empezó a escribir cuando tenía tan solo ocho años. Curiosamente, el primer escrito del autor era un *fanfic* de uno de sus videojuegos favoritos, aunque no tardaría en empezar a escribir sus propias historias. Klune no solo se atrevió con narrativa, sino que además escribió también diferentes poesías y relatos con los que empezó su carrera profesional como tal. Fueron precisamente estas poesías y estos relatos los que empezó a publicar en diferentes medios y los que lo llevarían a atreverse con novelas más largas al cabo de poco tiempo.

Poco después de empezar a publicar estos escritos, TJ publicaría su primera novela, llamada *Bear, Otter and the Kid* (2011), en la que el autor ya reflejaba por completo una parte muy importante de su vida y de su personalidad. *Bear, Otter and the Kid*, muy lejos de la novela fantástica, se centraba en la relación romántica entre Bear, un chico que tiene que hacerse cargo de su hermano Kid después de la huida de su madre; y de Otter, el hermano de su mejor amigo. Con esta novela, pionera en su subgénero teniendo en cuenta el año de su publicación, tenía el objetivo de romper con los estereotipos que colmaban a los personajes LGBT+ a principios de la década de 2010. Esta lucha de TJ Klune acabaría siendo una característica esencial dentro de la literatura del autor, en la que siempre encontramos un espacio dedicado, especialmente, al romance entre hombres, pero también al colectivo LGBT+ al completo. La segunda novela de Klune, *Into this River I Drown*, sería el primer libro en el que ya se observarían vestigios de una fantasía que se ha prolongado hasta la actualidad y que sigue estando presente en obras como *The house in the cerulean sea* (*La casa en el mar más azul*) o *Under the whispering door* (*La puerta de los susurros*).



F: elkar.com

TJ Klune utiliza en sus obras, de forma general, una fantasía muy sutil. En lugar de ser la base sobre la que se sostiene la trama, la fantasía es un acompañamiento más, un elemento que nos acerca a los hechos que están teniendo lugar y que acaban formando parte de la conexión tan estrecha que Klune logra establecer con sus lectores. Los elementos fantásticos son lo que permiten que se desarrollem las obras —que muchos lectores tachan de pertenecer al subgénero del realismo mágico—, pero no son el núcleo de la historia. Esto lo vemos, por ejemplo, con la existencia de personajes que poseen un poder relacionado con la mitología o que suponen, con su simple existencia, una reencarnación de criaturas mitológicas, como sucede en

el caso de *The house in the cerulean sea*. Por otro lado, en *Under the whispering door* vemos cómo esta magia permite que nos acerquemos al tema principal de la historia y a las diversas reflexiones que surgen en torno a él. En el caso de la saga *Green Creek*, protagonizada por hombres lobo, sí que vemos cómo la magia pasa a formar parte de un primer plano y cómo cumple con un papel mucho más destacado a simple vista. Mientras que en estos libros TJ decide darle puro protagonismo al elemento mágico, en el resto de sus obras la fantasía actúa casi entre bambalinas, a escondidas, sin que nos demos cuenta de la influencia que tiene en nosotros a pesar del papel tan importante que desempeña en todo momento.

La utilización que hace Klune de la fantasía también nos llama la atención por otro motivo: los temas tan delicados que trata en sus obras. Los conflictos que refleja el autor en torno a la magia son más sentimentales y profundos. Son, por norma general, pensamientos, vivencias y reflexiones que, a pesar de ser muy intimistas e individuales, forman parte de una experiencia colectiva que la gran mayoría de individuos comparte. Son conflictos internos que podemos ver en el día a día de nuestro círculo cercano, de nuestros familiares y nuestros amigos, pero que están condenados al silencio por estar dentro de los tabúes marcados por la sociedad. Esto ya se puede ver en *Bear, Otter and the Kid*, que reflexiona sobre el autodescubrimiento y la identidad sexual, pero, para aplicarlo al tema fantástico que protagoniza este número, exemplificaremos esto con *Into this River I Drown*, un libro que habla del duelo y que fue escrito a raíz del fallecimiento del padre del autor, en el que la fantasía se utiliza casi como excusa para reflexionar sobre este asunto.

Lo mismo sucede en *Under the whispering door*, en el que el protagonista, llamado Wallace, reflexiona sobre la vida tan superficial que ha tenido al morir y se da cuenta de que nadie lo ha querido realmente debido a su egoísmo y a que siempre ha actuado en pos del beneficio propio. A raíz de esta situación —y a raíz de conocer a Hugo, el guardián de la puerta que permitirá a Wallace cruzar al otro lado— el lector se adentra por completo en el arco de redención de este y, a medida que el propio protagonista va abriendo los ojos y reflexionando sobre diferentes temas que giran en torno a la muerte, también lo va haciendo el propio lector. Es así como nos adentramos en una temática tan antigua como la vida misma, que siempre se ha estudiado, analizado y tratado con una sensibilidad característica del tabú, y es así como, finalmente, se suscitan debates en torno al duelo, al momento de morir y de la vida después de la muerte, tanto para el propio fallecido como para todas las personas que quedan tras él y que deben acostumbrarse a una ausencia que gotea dolor cada vez que se reabre.

Algo similar sucede en *The house in the cerulean sea*, en el que Klune refleja un tópico tan universal como es el de debatirse entre lo que te dicta la razón y entre lo que te pide el corazón, poniendo en juego la infelicidad (y la felicidad) del protagonista. Este, que empieza su viaje y su proceso de autodescubrimiento en consecuencia de su trabajo, acaba viendo que todos sus esquemas y sus ideas se rompen a medida que convive cada vez más tiempo con los niños mágicos del orfanato de Marsyas y con su dirigente, Arthur. A raíz de estas disputas que los protagonistas viven internamente, y gracias no solo a la magia que los rodea, sino también a las personas que los acompañan y que los guían en sus aventuras, Klune escribe historias que

acaban sintiéndose como un abrazo de una persona a la que quieres con toda tu alma, como el abrazo más cálido, bonito y reconfortante del mundo. Y es por ello por lo que las historias de este autor son, en gran parte, conocidas por los sentimientos tan tiernos que transmiten, y por la sensación que se te queda cuando lees la página final del libro.

Los libros de TJ Klune lo tienen todo: fantasía en diferentes niveles, a gusto de todos, que es siempre una herramienta más con la que construir la trama y que se utiliza de manera diferente según el libro que estemos leyendo; temáticas que giran en torno a experiencias universales y a debates que inquietan al ser humano desde que tenemos uso de razón, que cobran diferentes significados e interpretaciones según la cultura desde la que se aborden y de la persona que los trate, y un romance LGBT+ tan tierno, puro y sincero que hace que esta mezcla acabe de ser perfecta, que acabes el libro con una sonrisa en la cara y un cosquilleo en el estómago que sigue surgiendo cada vez que recuerdas su historia. Aunque id con cuidado, que a veces también acabaréis derramando alguna lágrima. Avisados estáis.

Y vosotros, ¿os atrevéis a viajar hasta la casa en el mar más azul?

TJ Klune. (s. f.). *About*.

<https://www.tjklunebooks.com/about>

Wikipedia. (20 de noviembre de 2024). *TJ Klune*.

[https://en.wikipedia.org/wiki/TJ\\_Klune](https://en.wikipedia.org/wiki/TJ_Klune)

**“This book is very close to perfect.”**

SEANAN MCGUIRE, NEW YORK TIMES BESTSELLING AUTHOR OF *EVERY HEART A DOORWAY*

# THE HOUSE IN THE CERULEAN SEA

TJ KLUNE

# CONTENIDO

## 01

<b>1.1.</b> Wait for me in the sky	<b>20</b>
<b>1.2</b> Luciano de Samósata, las Historias Verdaderas y la invención de la fantasía y ciencia ficción	<b>23</b>
<b>1.3.</b> «Heaven is now overrated». Misticidad, superstición y fantasía en la religión romana	<b>30</b>
<b>1.4.</b> Mujeres y fantasía: una historia de infantilización y estigmatización	<b>38</b>
<b>1.5.</b> Entrevista a Iria y Selene	<b>46</b>
<b>1.6.</b> Dragones, unicornios y prostitutas: El machismo como elemento de verosimilitud en la literatura fantástica	<b>82</b>
<b>1.7.</b> Dados, dragones y más allá de las mazmorras	<b>88</b>
<b>1.8.</b> El legado de la fantasía: la herencia asiática en La chica que se entregó al mar	<b>94</b>
<b>1.9.</b> Muerte a la inclusividad utópica: porque las desigualdades estructurales deberían seguir existiendo en los mundos fantásticos	<b>100</b>



**PRÓXIMA TEMÁTICA:**  
**Guerra, arrepentimiento y disrupción**

## 02

<b>2.1.</b> Gente de barro	<b>108</b>
<b>2.2.</b> És el matriarcat una visió fantasiosa? Ginecocràcia i Blackwater	<b>110</b>
<b>2.3.</b> Entrevista Anna Llisterri i Boix	<b>118</b>
<b>2.4.</b> Trazos del pasado: recuperando a Virginia Woolf a través de la fantasía bioficcional	<b>132</b>
<b>2.5.</b> Where Eros meets Thanatos: Vampiric figure as a symbol of queer desire in Lord Byron's Fragment of a Novel and Dr. John Polidori's The Vampyre	<b>140</b>
<b>2.6.</b> Entrevista Genevieve Jagger	<b>152</b>
<b>2.7.</b> Created in Their Image and Likeness: The Stories of Frankenstein (or the Modern Prometheus) and Hildegart (or the Red Virgin).	<b>162</b>
<b>2.8.</b> Las leyes de la física en Numbar	<b>166</b>
<b>2.9.</b> «Are we not men?» La exploración científica como una transgresión contra la naturaleza y la propia humanidad en La isla del Dr. Moreau de H.G. Wells	<b>170</b>
<b>2.10.</b> El salto cualitativo de la obra de Terry Pratchett en ¡Guardias! ¡Guardias!	<b>180</b>
<b>2.11.</b> Mundodisco: el único terraplanismo válido	<b>182</b>
<b>2.12.</b> Más allá	<b>188</b>

## 03

LAVDATIO  
MEMORIAE

<b>3.1.</b> Vernon Lee: lo fantástico, lo trascendente, lo queer por Myron Kant(illo)	<b>193</b>
--	------------





# Wait for me in the sky

Escrito por: OWEN JOHN CASTILLO RUEDA

*Paisaje con la caída de Ícaro* (1554). Pieter Brueghel el Viejo F: Wikipedia



A mortal dared to love a god once. He chose to chase a romance that was destined to hurt. Icarus was a boy made out of stardust; comets flowed through his veins, and his eyes shined with the strength of a thousand stars.

How cruel was fate, condemning this sweet creature to perish in a gloomy tower in order to keep the Minotaur imprisoned, but he was not on his own; his father Daedalus was trapped too, as he was the mastermind behind the labyrinth.

He spent his days looking through a tiny window that allowed only some rays of sunlight to bless his face with their warmth; and he got addicted to the feeling.

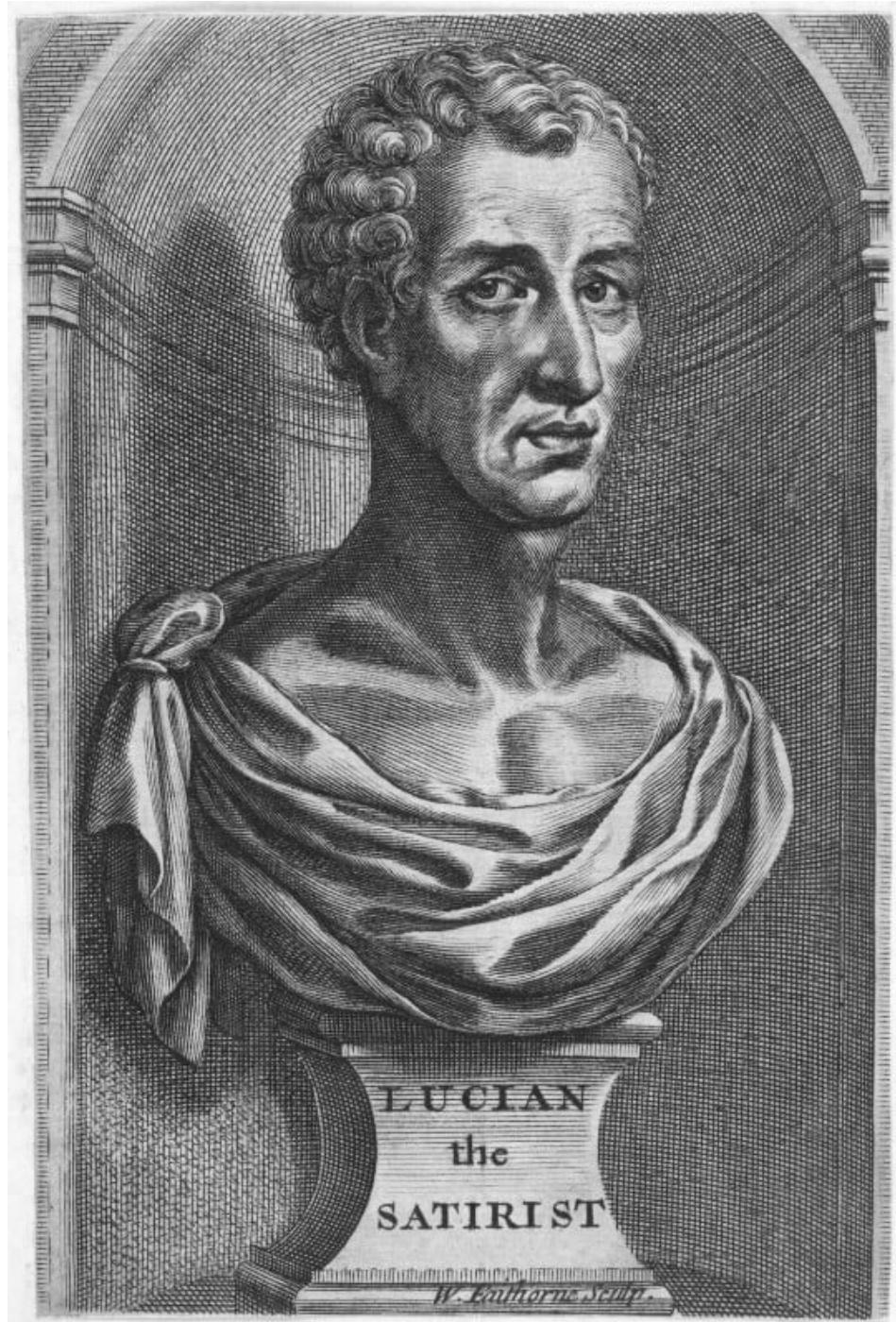
A god dared to love a mortal once. He chose to chase a romance that was destined to hurt. Apollo had set his eyes on a jolly young boy that dedicated his time to playing the lyre and reciting poetry about the sun; about him. The deity anticipated the catastrophe, but he couldn't stop himself from falling for his most cherished devotee. After all, Apollo was the only thing that kept Icarus's sanity unharmed.

It seemed like any other day, but this day was when the so awaited escape of the father and his son would happen. Apollo looked down from his position and, having a close look, he could perfectly see Daedalus fixing a pair of wax wings on the younger male. After Icarus did the same for his father, they both took off.

The lyre boy was visibly faster, and he quickly overtook his flying companion. He could almost distinguish from up there, the peaceful destiny waiting for him; he could almost feel the power of freedom in his hands, when suddenly...

Him, a suffocating heat wave, a presence with the shape of a man standing in the middle of the nothingness of the universe, irradiating a light you wouldn't be able to take your eyes from; and Icarus was no exception.

When the god's gaze captured the other's orbs, the human surrendered to his deepest desires and, against every instinct of survival, he threw himself into Apollo's arms. The heat was unbearable, the wax rapidly melted as the deity tightened his hold around his waist, and he could feel himself dying. But that meant little to Icarus; he was finally where he was meant to be, by his lover's side.



*Lucianus* (fictional portrait). Engraving of the English painter William Faithorne F: Wikipedia

# Luciano de Samósata, las *Historias Verdaderas* y la invención de la fantasía y ciencia ficción literarias

Escrito por Óscar Bayo Gisbert

## Luc. VH 1.1.1-7<sup>1</sup>

“Οσπερ τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις οὐ τῆς εὐέξιας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων φροντίς ἔστιν, ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως —μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν— οὕτω δὴ καὶ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἥγιονται προσήκειν μετά τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάμπατον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν.

Al igual que los atletas y los que intentan cuidar su cuerpo tienen cuidado no solo de su estado físico y entrenamiento, sino también de la relajación en el momento oportuno —de hecho entienden que es la parte más importante de su entrenamiento—, así precisamente también yo creo que interesa a los entusiastas de las palabras, tras una lectura abundante de los autores más serios, relajar su mente y hacerla más madura para el esfuerzo futuro.

<sup>1</sup>Para los textos de Luciano he utilizado la edición de Macleod (1972). Todas las traducciones, salvo mención expresa, son propias del autor.

Con estas palabras comienzan las *Historias Verdaderas* (gr. ἀληθῆ διέγέματα) del autor semita Luciano de Samósata. Poco más adelante el autor continúa con la defensa de la idoneidad de la propia obra para, precisamente, el descanso del que se había hablado anteriormente: su obra, defiende el autor, no solo ofrecerá diversión y evasión, sino que también atraerá al lector por su novedoso argumento, su plan gracioso y las mentiras tan convincentes y verosímiles que se cuentan.

Luciano (125 – ca. 181 d. C.), oriundo de la ciudad de Samósata —capital por aquel entonces de la región semita de Comagena—, vivió en la órbita helénica del Imperio romano bajo el mando del emperador Nerón (Alsina 1981, 23). Aunque se sabe muy poco sobre su vida, algún dato se puede extraer a partir de su obra *El sueño* (gr. περὶ τοῦ ἐνυπνίου *perì tōū enypníou*), que pretende ser una biografía —no exenta de elementos literarios y poco, o nada, históricos— del propio autor. Luciano cuenta que su padre lo envió a estudiar escultura con su tío, pero este lo despachó pronto del oficio por un incidente con la ruptura de una de las tablillas que había en el taller. Volviendo a casa tiene un sueño en el que se le aparecen dos mujeres, la Escultura y la Retórica, que realizan sendas defensas de su arte. El resultado no es otro que la victoria de la segunda sobre la primera, al haberle prometido al autor fama, riqueza e inmortalidad. Desde ese momento, Luciano se dedicará a las letras, será rétor y sofista.

El samosatense, sin embargo, crea —quizá sin ser plenamente consciente— un nuevo género literario en su obra *Historias Verdaderas*: la fantasía y ciencia ficción literarias. El propio autor lo deja bien claro al comienzo de la misma:

#### Luc. VH 1.4.5-9

διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμῖν, ἵνα μὴ μόνος ἄμοιρος ὁ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίᾳς, ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἴστορεῖν εἶχον —οὐδὲν γάρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον— ἐπὶ τῷ φεῦδος ἑτραπόμην πολὺ τῶν ἀλλων εὐγνωμονέστερον· κανὸν ἐν γάρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι φεύδομαι.

Por ello precisamente también yo, ansioso por la vanidad de dejar alguna cosa a las generaciones venideras, para no ser el único desprovisto de la libertad de contar historias legendarias, puesto que nada verdadero tenía que contar —pues nada digno de mención me había pasado— me encaminé a la ficción de manera mucho más descarada que el resto. Aunque en solo una cosa diré la verdad: en decir que miento.

Y he dicho que creó un nuevo género literario quizá sin ser plenamente consciente porque en realidad el verdadero propósito al escribir su obra era el de criticar y satirizar a aquellos autores, anteriores a él, que habían escrito sobre hechos históricos que dudosamente lo eran. Heródoto, por poner un ejemplo, había escrito siglos antes sobre la guerra de Troya, considerándola, en efecto, como la génesis de la enemistad entre griegos y persas y, por tanto, tomándola como un hecho histórico. Hoy en día sabemos que la historicidad del relato homérico es dudosa y que, aunque existió una guerra de Troya —en realidad, más de una—, la certeza de la existencia de un Aquiles, un Héctor o un Patroclo es, cuando menos, cuestionable.

Sea como fuere, Luciano pretende divertir con un relato de viaje fantástico plagado de mentiras. La travesía comienza con una tempestad que por momentos arrecia y cae sobre el barco en el que viaja el autor con sus compañeros. Setenta y nueve días navegan con tormenta hasta que el octogésimo día llegan a una isla en la que encuentran un río de vino. Así lo cuenta el propio Luciano:

#### Luc. VH 1.7.7-10, 16-21

οὕπω δὲ πολὺ παρῆμεν καὶ ἐφιστάμεθα ποταμῷ οἶνον ύεοντι ὄμοιότατον μάλιστα οἴόσπερ ὁ Χῖός ἔστιν. ἄφθονον δὲ ἦν τὸ ρέμα καὶ πολύ, ὥστε ἐνιαχοῦ καὶ νωσίπορον εἶναι δύνασθαι. [...] ἦν δὲ καὶ ἵχθνς ἐν αὐτῷ πολλοὺς ἴδειν, οἵνῳ μάλιστα καὶ τὴν χρόαν καὶ τὴν γεδσιν προσεοικότας· ἤμεν γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τίνας καὶ ἐμφαγόντες ἐμεθύσθημεν· ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτοὺς εὐρύσκομεν τρυγός μεστούς. ὅστερον μέντοι ἐπινοήσαντες τοὺς ἄλλους ἵχθνς, τοὺς δὲ τοῦ ὄντας παραμιγνύντες ἐκεράννυμεν τὸ σφοδρὸν τῆς οἰνοφαγίας.

Y no nos alejamos mucho más lejos y nos encontramos en un río que fluía con vino, muy parecido al que hay en Quíos. Su corriente era muy abundante, de manera que era posible en algunos lugares navegarlo. [...] Era posible también ver en este muchos peces, muy parecidos al vino en color y sabor, porque al menos nosotros pescamos unos cuantos, nos los comimos y nos emborrachamos. Al trocearlos, efectivamente los encontramos llenos de poso. Sin embargo, luego, pensando en el resto de peces, mezclándolos con agua, quedó rebajada la fuerza del vinoso manjar.

Maravillados por el río de vino, similar al οἶνοφ πόντος (*oînops pôntos* «vinoceo punto») homérico, se adentran en busca del origen del río, descubriendo que se origina en unas cepas de vid hechas mujeres que les hablan en idioma lidio, indio y griego y ofrecen besos en la boca, emborrachando y enloqueciendo a quien los acepta.

Possiblemente sea la guerra interestelar, narrada por Luciano, uno de los más característicos pasajes de su obra. Dejando en la isla a aquellos compañeros que fueron presa de los besos de las mujeres-vid, de nuevo en el mar, son presa de un tifón que lanza por los aires el barco. Tras pasar unos días en el torbellino del huracán, aparecen en una isla en medio del aire habitada por los cabalgabuitres (*οἱ ἵππογύποις hippogýpoi*), hombres montados sobre buitres de tres cabezas con plumas más largas y gruesas que el mástil de un barco. Estos seres trabajan al servicio del rey de la isla, Endimión, en guerra con los habitantes del Sol. Entre las fuerzas del primero se encuentran seres como los lechugalados (*οἱ λαχανόπτεροι lakhanópteroi*), una inmensa ave que tiene por plumas hojas de lechuga, los tiramaíz y

los ajopeleadores (*οἱ κεγχροβόλοι y οἱ σκοροδομάχοι keghrobóloí y skorodomákhoi*), además de los pulguitarqueros (*οἱ ψυλλοτοζόται psyllotoxótai*), seres que cabalgan enormes pulgas, y los ventraudos (*οἱ ἀνεμοδρόμοι anemodrómoi*), seres que vuelan por el aire sin necesidad de alas; entre las fuerzas del segundo, Faetonte, rey del Sol, destacan los cabalgahormigas (*οἱ ἵππομύρμηκες hippomýrmēkes*), hormigas de inmenso tamaño que utilizaban sus cuernos para guerrear, los aeremosquitos (*οἱ ἀεροκώνωπες aerokónōpes*), arqueros montados en mosquitos, o los aero-bailones (*ἀεροκόρδακες aerokódarkes*), mercenarios que luchaban disparando rábanos con sendas hondas. La guerra interestelar, al puro estilo Star Wars, se salda con la victoria de las tropas del rey Endimión y la paz con los habitantes del Sol.

Otro de los pasajes más característicos de la obra lucianesca es, sin duda alguna, el viaje a la Luna y la descripción de los selenitas o habitantes de este lugar –¿quizá una inspiración para Julio Verne?–:

Luc. VH 1.22.2-11

πρῶτα μὲν τὸ μῆτ ἐκ γυναικῶν γεννᾶσθαι αὐτούς, ἀλλ’ ἀπὸ τῶν ἀρρένων· γάμοις γάρ τοις ἄρρεσι χρῶνται καὶ οὐδὲ ὅνομα γυναικὸς δλως ἔσασι. μέχρι μὲν οὖν πέντε καὶ εἴκοσι ἐτῶν γαμεῖται ἕκαστος, ἀπὸ δὲ τούτων γαμεῖ αὐτός· κύουσι δὲ οὐκ ἐν τῇ νηδοῖ, ἀλλ’ ἐν ταῖς γαστροκνημίαις· ἐπειδάν γάρ συλλάβῃ τὸ ἔμβρυον, παχύνεται ἡ κνήμη, καὶ χρόνῳ ὑστερον ἀνατεμόντες ἔξαγουσι νεκρά, ἐκθέντες δὲ αὐτά πρός τὸν ἀνεμόντα ζωοποιοῦσιν.

Lo primero es que estos (sc. los selenitas) no nacen de mujeres, sino de hombres, porque para los matrimonios necesitan hombres y no conocen en absoluto el nombre de mujer. Hasta los veinticinco años cada uno actúa como esposa, pero a partir de esos actúa como marido. No gestan en el vientre, sino en las pantorrillas, porque cuando concibe al feto, comienza a engordar la pierna y tiempo después las abren y sacan los fetos muertos, pero los ponen al viento con la boca abierta y recobran la vida.



A Snare of Vintage. Ilustración de Aubrey Beardsley para la traducción de Francis Hickes  
F: Wikimedia



*Underpropping the whale's chops.* Ilustración de William Strang J. B. Clark para la traducción de Francis Hickes F: Wikimedia

La descripción es mucho más extensa y muestra un repertorio de ilusiones fantásticas tremadamente ingenioso: Luciano cuenta, entre otras cosas, que el más bello es aquel que está calvo, que sus mocos son miel acidísima, que cuando hacen deporte sudan leche o que cuando mueren se convierten en polvo.

Herman Melville (1819-1891), autor de *Moby Dick*, no fue el primero en contar una historia relacionada con una ballena. También en las Historias Verdaderas de Luciano aparece un episodio similar: tras abandonar la Luna y hacer una parada en la ciudad de las lámparas (ἡ λυχνόπολις lykhnópolis), se hacen de nuevo a la mar cuando [...] «τῆς τρίτης ὑποφαινούσης πρὸς ἀνίσχοντα τὸν ἥλιον ἄφων ὁρῶμεν θηρία καὶ κήτη πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα, ἐν δὲ μέγιστον ἀπάντων...» («[...] al tercer día, a la salida del sol, vemos de repente unos monstruos, muchas ballenas, pero una de entre estas gigante...»). Esta ballena, sigue contando el autor, se traga por completo el barco que, en lugar de ser destrozado por las grandes mandíbulas del animal, cae por su garganta hasta el estómago. En los intersticios de la bestia, encuentran una ciudad poblada por diez mil habitantes que los reciben durante el año y medio que pasan dentro de la ballena hasta que esta decide abrir la boca y pueden salir.

Estas son algunas de las fabulosas aventuras de Luciano y sus compañeros. Todo es mentira, pero el autor no lo esconde: no toma los hechos como verídicos, aunque lo pueda parecer por el título *Historias Verdaderas*, sino que en un ejercicio de pura sinceridad con el lector reconoce que los hechos narrados en su obra tienen como postura y única finalidad el divertir a quien los escucha y lee. Llamar a Luciano «inventor de la fantasía y ciencia ficción literaria» es tremadamente osado, si bien es cierto que ha sido —y continúa siendo— uno de los autores más importantes en la historia de estos géneros y, por tanto, podemos decir, con más rigor científico y filológico, que fue uno de los principales y más antiguos precursores de la fantasía y ciencia ficción literarias.

Alsina Clota, J. (1981). Introducción general en J. Alsina Clota y A. Espinosa Alarcón, *Luciano. Obras I* (pp. 7-70). Gredos.

García Gual, C. et al. (1998<sup>2</sup>). *Luciano. Relatos fantásticos*. Alianza editorial.

Macleod, M. D. (1972). *Luciani Opera* (vol. 1). Clarendon Press.



30

# «Heaven is now overrated»

Misticidad, superstición y fantasía en la religión romana

*We practice resurrection  
every night  
Raising the dead under the  
moonlight.*

Florence + The Machine, *Daffodil*

Escrito por Dafne Carrascosa

La visión general que tenemos sobre los antiguos romanos nos lleva a pensar en ellos como un pueblo pragmático: crearon muchas infraestructuras esenciales para el día a día, consiguieron un amplio imperio, crearon la base del calendario actual... Pero cuando indagamos de manera superficial en su cultura y contexto nos damos cuenta de que muchas de sus prácticas rozaban lo supersticioso y podrían considerarse mágicas: desde la gran importancia que le otorgaban a los diferentes métodos adivinatorios —pasando por el culto a las divinidades ctónicas por miedo a las consecuencias—, hasta los diferentes métodos de protección para el mal de ojo. Si bien a nosotros todo esto puede llegar a parecernos fantasioso, formaba parte de su día a día: es como el cristiano que reza antes de irse a dormir y prende velas para pedirle algo a Dios. Los propios romanos también tenían esta visión del resto de religiones, cuyas prácticas —las que no adaptaban a su religión— consideraban superstición o *superstítio*.

El principal dilema ante el que nos encontramos con esta cuestión se produce a la hora de describir qué es la religión y qué es la magia, pues es esta perspectiva la que nos puede llevar a considerar su religión como algo mágico. La religión romana era un producto social cuyo principal propósito era ligar lo sagrado con lo profano, por lo que incluía un conjunto de creencias y prácticas rituales concebidas para conseguir una buena relación entre lo terrenal y lo divino y mantener la *Pax Deorum*<sup>1</sup>. Es necesario destacar que la religión romana era algo más colectivo que privado, pues solo se demandaba la participación en los rituales comunitarios, lo que daba cabida

a prácticas apartadas de la religión a nivel particular. Siguiendo esta misma línea, la religión romana era institucional y colectiva y se referiría a fuerzas y poderes divinos que intervenían en el día a día<sup>2</sup>.

Al leer esta definición, podemos concluir que se parece mucho a la de magia. La principal diferencia se daría en el hecho de que la magia tiende a ser algo más marginal e individual. En realidad, la concepción actual de la magia como algo inherentemente malo y temible es producto del conflicto desarrollado en época imperial entre el paganismo y cristianismo, la cual intercepta la concepción romana de la magia<sup>3</sup>; esto, sin embargo, no quiere decir que los romanos no tuvieran una visión negativa sobre esta.

A esto hay que añadirle el progresivo contacto romano con nuevas culturas debido a las conquistas que comenzaron a realizar en época republicana (s. VI a.n.e.), por lo que no es sorprendente que muchas de las prácticas romanas se muevan entre el fino hilo que suele separar a la religión, la magia y la superstición. Por tanto, me gustaría destacar una serie de aspectos pertenecientes tanto al ámbito público como privado que desde una perspectiva anacrónica y atea pueden llegar a parecer mágicos o fantasiosos<sup>4</sup>. Trataré principalmente

<sup>2</sup> Para una definición más detallada, v. Valdés Del Toro, Ramón (2001). La nova definició de religió. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 18, p. 118-139.

<sup>3</sup> Por esto, es necesario a partir de ahora intentar olvidar este juicio negativo. También hace falta tener en mente que la mayoría de las creencias que se van a nombrar pertenecen a la época republicana y a los inicios del imperio.

<sup>4</sup> Este artículo está sustentado con estudios de gente especializada, pero considero importante destacar que lo que a uno pueda parecerle su-

<sup>1</sup> La *Pax Deorum* o «paz de los dioses» se basa en la piedad y en el equilibrio entre los dioses y los seres humanos. Se consigue mediante los ritos y el respeto a los dioses.

la adivinación, los amuletos, las maldiciones y sus soportes y algunas divinidades ctónicas, en ese orden.

Igual que en muchas culturas antiguas, la adivinación era un aspecto esencial en la religión romana, sobre todo en época republicana, pues creían que era el medio de comunicación que utilizaba la divinidad para dar a conocer su voluntad. Existían diversas maneras en las que los dioses podían comunicarse con los humanos, por consiguiente se diferencia entre la adivinación natural y la inductiva. La magia inductiva era aquella que provenía de la interpretación por parte de los sacerdotes de signos divinos, como es el caso de los prodigios<sup>5</sup> o de técnicas como la geomancia, aeromancia, piromancia o hidromancia<sup>6</sup>; esta es un tipo de magia que podía aprenderse, por eso había colegios sacerdotales dedicados a ellas. De la interpretación de los prodigios me gustaría destacar a los *haruspex*, sacerdotes encargados de examinar las entrañas de los animales que habían sido sacrificados en los rituales para determinar el futuro<sup>7</sup>, y a los *augures*, sacerdotes encargados de interpretar las señales de las aves<sup>8</sup>.

En cambio, la magia natural se basaba en la intuición y percepción interna, por ende procedía de los oráculos, los sueños o los trances; este tipo de magia era de carácter más divino al suponer un contacto directo con la deidad. De los oráculos me gustaría destacar la idea de la que parten: la divinidad no habla a través de un medio material, sino a través de la persona. Aunque los romanos en realidad no confiaban demasiado de los oráculos, sí que confiaban en los libros sibilinos<sup>9</sup>, a los cuales se acudía en caso de que un prodigo amenazante se presentase<sup>10</sup>.

persticioso y mágico, a otro puede parecerle simplemente religioso.

<sup>5</sup> Eventos antinaturales que auguraban la ruptura de la *Pax Deorum*.

<sup>6</sup> Adivinación de signos en la tierra, aire, fuego y agua, respectivamente.

<sup>7</sup> A pesar de la base supersticiosa o mágica que tiene, en su contexto muchos tipos de adivinación eran manipuladas basándose en las ideas políticas de ciertos individuos para actuar en beneficio propio.

<sup>8</sup> Estas dos prácticas están sacadas de los etruscos, por lo que los romanos crearon *Etrusca disciplina*, un sistema de técnicas para interpretar correctamente la voluntad divina.

<sup>9</sup> Libros que según la tradición contenían respuestas divinas recogidas por la Sibila de Cumas (una pitonisa de origen griego).

<sup>10</sup> Para una mejor comprensión y profundización, v. López Salva, Mercedes (2001). Adivinación y sueños en el paganismo y en el cristianismo. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 17, p. 63-86.



Lanfranco, G. (1635). *Auspicios de un emperador romano* [Pintura]. Museo del Prado, Madrid, España. F: museodelprado.es

Enlazando con la separación entre la *supersticio* y la *religio*, es importante destacar el tratamiento de la adivinación como una falta de erudición por parte de autores tardorrepublicanos como el orador Cicerón. Estas críticas partían de la idea de que la adivinación, al igual que las supersticiones, surgían a causa de los miedos y las inseguridades. Esto podemos unirlo con la idea de la fina línea que separa a la religión de la superstición, pues lo que unos consideran religión, otros lo ven como superstición.

Pasando al ámbito privado, los amuletos —encargados de alejar el mal— y los talismanes —para atraer el bien— formaban una base fundamental en la cultura popular romana, pues a este tipo de objetos se le adjudicaron poderes mágicos de protección. Como existía la concepción de que había humanos capaces de desear el mal a otro ser humano, cualquier romano podía ser afectado por el mal de ojo. Todo esto se basaba en la idea de que la magia tiene un carácter simpático<sup>11</sup>; todo lo que existe en el universo está ligado, por lo que lo similar produce lo similar, lo que ha estado en contacto lo sigue y lo temible aleja lo temible. Para entender este punto, voy a poner como ejemplo los amuletos *fascinum* —amuletos fálicos—. La idea principal de estos objetos es que, al tener una forma fálica, atraía algo similar, como es la fertilidad<sup>12</sup>.

Ligados con estos están las *tabellae defixionum* y los papiros má-

<sup>11</sup> El sufrimiento es compartido.

<sup>12</sup> Estos amuletos tenían más funciones, pero he decidido quedarme con esta.

gicos. Las primeras son unas tablillas utilizadas tanto para cuestiones amorosas, como judiciales, contra ladrones o sobre juegos, pero siempre para maldecir a otra persona. Se solían hacer en plomo fino para asemejarse a la frialdad que se pide para aquellos a los que se maldice. Normalmente, incluían palabras extrañas y en griego transcritas al latín o palabras inventadas y se dirigían a las divinidades infernales<sup>13</sup>. En cambio, los papiros mágicos servían como fuente de encantamientos amorosos, exorcismos o propiamente maldiciones. Se escribían en griego también y en un lenguaje que evocaba misticidad. A diferencia de las tablas, era necesario que fuesen manipuladas por profesionales.

Es clara la relación que existe entre unos y otros: si las tablillas (y papiros) sirven para ejercer algún tipo de influencia mágica sobre otros, los amuletos servían para protegerse de estos. Son una clara muestra de las creencias populares y una manifestación de la necesidad humana de aferrarse a fuerzas divinas —y mágicas— para solucionar sus problemas y cambiar el curso de los acontecimientos. Eran supersticiones tan arraigadas al pensamiento romano que han conseguido evolucionar y llegar hasta nuestros días: podemos encontrarlas presentes en los ojos de turco, las estampitas cristianas o en aquellos objetos que consideramos que nos otorgan buena suerte.

Como último punto, quiero hacer especial hincapié en los cultos privados a las divinidades familiares o los cultos privados a los difuntos. Su principal propósito era la supervivencia

<sup>13</sup> Todo esto servía para añadir más misticismo y, por tanto, veracidad a lo leído.

del recuerdo de la persona y asegurar un medio de atención directo para los restos mortales en la tumba<sup>14</sup>. Aun no creyendo propiamente en el más allá, el mundo romano de los muertos estaba repleto de divinidades asociadas a estos: tenían un amplio imaginario que incluía diversas palabras para diferenciar a los distintos tipos de espectros (*umbra, imago, animus, anima, simulacrum o effigies*, todas con el significado de espectro). Pero la muerte no transformaba en un ser divino al difunto, sino que eran los entierros apropiados los que lo hacían: el entierro era un deber sagrado. Negarle la sepultura a un muerto podía suponer un peligro para los vivos, pues sus espíritus errarían hasta conseguir la sepultura adecuada. Tal importancia se le daba a estos espíritus —incluidos los malignos— que contaban con fechas preestablecidas en el calendario para garantizar la paz: las *Paternalia* (13-21 de febrero) y las *Lemuralia* (9, 11, 13 de mayo).

Las primeras estaban relacionadas con los dioses *manes* («buenos»), espíritus de los antepasados que no eran especialmente malvados, pero a los cuales era necesario honrar para no enfadarlos. En cambio, las *Lemuralia* estaban relacionadas con personas que habían sido asesinadas o muertas de manera prematura: los *lemures*<sup>15</sup>, unos seres negros y relacionados con los poderes ctónicos; puede que en realidad no fuesen malignos, pero sí que estaban unidos a cosas espantosas. Estos

<sup>14</sup> Como inciso, muchos estudiosos han investigado sobre la incredulidad de los romanos ante la muerte, lo que en muchas ocasiones puede llegar a hacernos cuestionar por qué se esmeraban tanto en el cuidado de los muertos.

<sup>15</sup> Los *manes* y *lemures* son generalmente confundidos por algunos autores, como es el caso de Ovidio, aunque se cree que puede deberse a tabúes religiosos o porque ambas festividades estaban dedicadas a los muertos tanto benignos como malignos.

podían volver al mundo de los vivos por venganza, consuelo o en busca de entierro. Si bien puede parecer que este culto no es de carácter mágico, sí que tiene deseos supersticiosos, denotados sobre todo en el ritual presente durante las *Lemuralia*: el vestido del celebrante —que debía estar descalzo, sin ataduras—, los gestos —que ya estaban determinados—, las habas —para alimentarlos— y la repetición —repetían nueve veces las fórmulas—<sup>16</sup> formaban parte de ellos.

Siguiendo con otro tipo de espíritus especialmente malignos y, por tanto, supersticiosos, están las *larvae*<sup>17</sup>, cuyas definiciones y funciones varían según las fuentes. Unos dicen que eran espíritus relacionados con las posesiones<sup>18</sup>, otros que su naturaleza podía no ser humana y que se dedicaban a hostigar y martirizar las almas de los muertos<sup>19</sup>, otros que podían ser espíritus de difuntos malvados que no estaban en paz y regresaban al mundo de los vivos o la representación de estos seres, tanto en forma de esqueleto<sup>20</sup> o en forma de máscara en representaciones teatrales<sup>21</sup>.

En estos últimos puntos tratados, se puede apreciar el carácter supersticioso de muchas de estas prácticas: las creencias en seres que pueden atormentarnos en vida lleva a la gente a realizar una se-

rie de actos para estar en paz. El culto a los muertos es la base de todas las culturas, denotando el pensamiento de que la muerte no es solo el final, sino una continuación. Si bien la religión y el culto a los muertos van de la mano, las celebraciones y cultos propiamente a estos se deben más a la idea de protección contra los espíritus malignos.

En todo este artículo se ha intentado destacar el conjunto de prácticas romanas que rozan la línea de lo supersticioso y lo mágico, incluyendo cuestiones que no eran percibidas como tal por ningún romano. Aunque los romanos concibieron costumbres ajena a su cultura como supersticiosas, no concebían las suyas propias como tal. Pero todo esto solo nos puede llevar a una conclusión: cualquier acción o creencia podía considerarse supersticiosa según la persona que la hacía, para qué y si tenía respaldo; por esto, autores como Cicerón criticaron las prácticas adivinatorias. Asimismo, estas prácticas no estaban mal vistas por los ciudadanos, pues tanto ricos como pobres participaban de estas en su día a día: los amuletos como la *bulla* (amuleto protector de recién nacidos) o el *fascinium* estaban por todas partes.

<sup>16</sup> Múltiplo de 3, un número mágico.

<sup>17</sup> v. Guzmán Almagro, Alejandra (2013). Demones, fantasmas y máscaras en la Antigüedad: consideraciones sobre el término larua y sus significados. *Emerita*, 81 (1), p. 183-202. En este trabajo se explican de manera más detallada todas las variantes del término.

<sup>18</sup> Plauto.

<sup>19</sup> Plinio, Séneca y *tabellae defixionum*.

<sup>20</sup> Apuleyo.

<sup>21</sup> Manifestaciones populares, basadas en la representación de estos seres sobrenaturales (demonios).



Espinosa, David (2008). La adivinación en Roma: orígenes, fundamento y crítica especulativa de su práctica. *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad*, 20, p. 43-72.

Espinosa Martínez, Teresa (2006). Una aproximación a las creencias populares de los romanos: las Lemurias, ¿respeto o temor?, *Espacio, Tiempo y Forma*, 19/20, p. 257.

Guzmán Almagro, Alejandra (2013). Demonios, fantasmas y máscaras en la Antigüedad: consideraciones sobre el término larua y sus significados. *Emerita*, 81 (1), p. 183-202.

López Salva, Mercedes (2001). Adivinación y sueños en el paganismo y en el cristianismo. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 17, p. 63-86.

Rey Seara, Eusebio (2003). El estudio de los amuletos romanos: el caso de Galicia. *Semata: Ciencias sociales e humanidades*, 14, p. 151-164.

Suárez de la Torre, Emilio. (2001) De la Sibila a las sibilas: Observaciones sobre la constitución de cánones sibilinos. *Codex aquilarensis*, 17, p. 45-62.

Valdés Del Toro, Ramón (2001). La nova definició de religió. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 18, p. 118-139.

Velázquez, Isabel (2001). Magia y conjuros en el mundo romano: las defixiones. *Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas*, 17, p. 143-161.

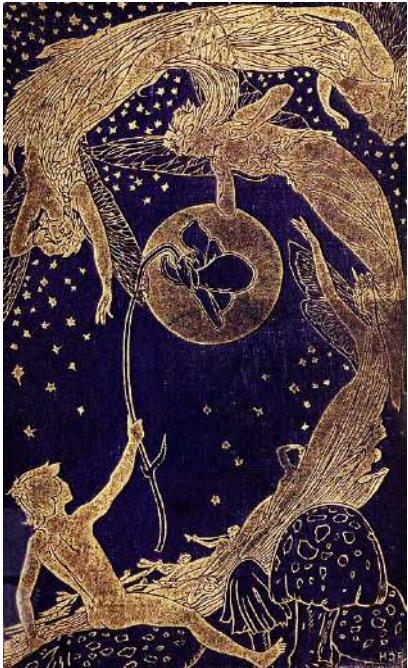
Versnel, Henk S. (1991). Some reflections on the relationship magic-religion. *Numen*, 38 (2), p. 177-197.



# MUJERES Y FANTASÍA: UNA HISTORIA DE INFANTILIZACIÓN Y ESTIGMATIZACIÓN

Escrito por Aída Sánchez-Gadeo

Entre los años 1889 y 1913 se publicó una serie de libros conocidos como *Lang's Fairy Books*. Cada uno de los tomos que componen esta colección de veinticinco libros está formado por una serie de relatos en los que las criaturas mágicas y sus vivencias fantásticas son las protagonistas. No obstante, nos llama la atención cómo en el prefacio de uno de estos libros, *The violet fairy book*, el autor de esta colección, llamado Andrew Lang, se dirige a sí mismo en tercera persona para explicar que él no ha escrito esas historias, sino que estas forman parte del imaginario popular desde hace siglos, e introduce esta explicación por medio de la siguiente cita: «*He is accustomed to being asked, by ladies, "Have you written anything else except the Fairy Books?"*». Las implicaciones que hay detrás de esta cita nos plantean diferentes dudas, como el porqué de que Lang hiciera especial hincapié en su público femenino a la hora de escribir esta parte de su prefacio.



Portada de "The Violet Fairy Books" de Andrew Lang. F: Wikisource

Si nos paramos a pensar en el prototipo de lector fantástico, nos llama la atención observar que en la mayoría de ocasiones pensaremos en mujeres. Según el estudio realizado por la página New Book Recommendation, en el que se han analizado diversos datos de lectura recogidos hasta mediados de 2024, esta afirmación se ve respaldada de cierta manera, ya que las mujeres son las principales consumidoras de fantasía en la actualidad: «*Currently, woman make up a significant portion of fantasy readers. Reports indicate that close to 54% of fantasy readers identify as female.*» No obstante, parece ser que esto es una novedad, dado que «*The gender distribution in fantasy readership has undergone a metamorphosis. Traditionally, the genre was male-dominated, but recent data*

*tells a different story*», y hasta hace poco eran los hombres, precisamente, quienes más leían libros de este género. ¿Por qué, entonces, solemos pensar en las mujeres cuando nos imaginamos al lector de fantasía promedio? ¿A qué se debe esta relación directa que hacemos entre el género fantástico y las mujeres?

La literatura fantástica ha tenido que luchar contra años de estigmatización y de infantilización debido al uso de los elementos fantásticos que se encuentran en ella. El canon popular nos lleva a pensar que la presencia de magia, de hadas, de brujas y de seres mitológicos, entre otros, implica directamente la existencia de un público más infantil, sin darle importancia a la complejidad que hay detrás de la creación de los mundos fantásticos, de los sistemas de magia, o de las posibles reflexiones que pueden plantearse si leemos entre líneas. La fantasía, en consecuencia de esta estigmatización, se concibe como un subgénero donde encontrar historias dulces e inocentes, que relacionamos con la presencia de las criaturas que la protagonizan. El prejuicio que existe sobre el concepto de «hada» hace que nos imaginemos a unas criaturas amables y cariñosas, incapaces de sentir emociones negativas. Se conciben como seres casi inusuales, que no suponen ningún peligro para la integridad física. No es de extrañar, basándonos en esto y en los principios machistas que erigen la sociedad patriarcal en la que vivimos, así como los roles de género fundamentados en el binarismo que ensalzan características muy concretas de cada género, que esta visión de inocencia y de dulzura se haya relacionado directamente con las mujeres.

No obstante, también podemos encontrar algunas razones históricas dentro de esta explicación. Sin ir más lejos, la primera de ellas la encontramos en el modelo de «mujer perfecta» que había hasta hace tan solo unos años en nuestro país y que sigue presente en la sociedad actual bajo el concepto de *tradwife*: la mujer perfecta era dulce, tierna y una buena ama de casa, que obedecía a su marido sin discutir y que no perseguía sus ambiciones, entre muchas otras cosas. La «mujer perfecta» compartía, con su comportamiento, un gran número de características con la concepción tradicional que se tenía del hada. Visto desde este punto de vista, la creación de una correlación entre ambas era casi inevitable, cosa que explicaría también el prejuicio que tenemos sobre la fantasía y su consumo por parte de un público masculino. Si la fantasía y las hadas se atribuían a las mujeres, tenía sentido que el hombre las rechazara y que buscara lecturas más apropiadas para su posición y su estatus de privilegio, pensamiento que sigue teniendo consecuencias en la sociedad actual y en el público destino del género fantástico.

Otro factor histórico importante que cabe mencionar son las persecuciones que sufrieron las mujeres durante siglos, especialmente en la Edad Media y en la Edad Moderna, al ser acusadas de brujería y asesinadas en consecuencia. Los Juicios de Salem (1692-1693) son el ejemplo que más resuena en la actualidad, aunque esta práctica se llevó a cabo durante siglos y miles de mujeres sufrieron la furia de hombres que las acusaban injustamente y de enemigos de la Inquisición. Hoy en día aún quedan vestigios de estos asesinatos, de las armas que se

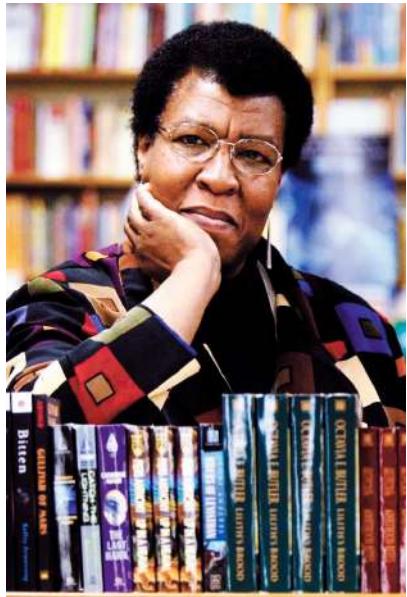
utilizaron y de los sitios que solían acoger las hogueras que devoraban a las brujas, a pesar de que los nombres de la gran mayoría de víctimas cayeron en el olvido. Este es otro ejemplo de cómo las criaturas fantásticas, en este caso las brujas, se han ligado a la figura de la mujer, y cómo las consecuencias directas de ello siguen reflejándose en la literatura actual, ya que tenemos un hilo de pensamiento que une el concepto de «bruja» con el de «mujer» desde hace siglos.

Sin embargo, la fantasía no solo está estigmatizada y pensada como un tipo de literatura especialmente femenina, sino que el problema va mucho más allá. El uso de elementos y criaturas mágicas hace que el contenido de la obra se infantilice, como si la presencia de estos componentes anulara por completo el resto de factores. Uno de los resultados directos de esto resulta en que la mayoría de libros de fantasía sean catalogados como libros «juveniles», sin tan siquiera prestar atención al contenido que pueda haber dentro de la historia. ¿Cuántas veces hemos visto en la sección de literatura juvenil libros repletos de escenas sexuales, de lucha, sangre y guerra, que en realidad están dirigidas a un público más adulto? Tal vez es precisamente debido a esta infantilización, a los prejuicios machistas que llevamos arrastrados como sociedad y a los roles de género, por lo que tendemos a idear al lector fantástico promedio como una mujer, perjudicando la visión de un género que ofrece mucho más allá de historias tiernas e inocentes, y a menospreciarlo en consecuencia.

No obstante, estos prejuicios machistas no solo se encuentran en el público destino del subgénero de la fantasía, ya que en la mayoría de librerías encontramos otro gran problema. Y es que, si de normal ya

vemos cómo se menosprecia o se subestima a los libros de fantasía por estar dirigidos a este «público juvenil» que comentábamos antes, esto se agrava todavía más cuando esos libros están escritos por autoras. Encontramos el ejemplo dentro de las mismas páginas de *Oblivious*: Beatriz Esteban nos comentaba en el número 005 cómo su libro *El ocaso de la reina* (2023), un libro de fantasía épica, se había calificado de «libro juvenil» cuando, en todo caso, no lo era. Nos damos cuenta de cómo en la sección de libros juveniles no hay prácticamente libros de fantasía épica que estén escritos por hombres, sino que estos están diferenciados en otra sección. ¿A qué se debe esto exactamente? ¿Cuál es el filtro que nos lleva a tachar unas obras fantásticas de tener mejor calidad literaria y a menoscabar otras? Y, sobre todo, ¿qué es lo que nos lleva a elogiar la épica (por seguir con el ejemplo) escrita por el género masculino, mientras que las autoras compañeras de profesión ven cómo sus libros son relegados a cierta infantilización?

Si nos acercamos a nuestra librería más cercana, nos daremos cuenta de que nombres muy populares como Marissa Meyer, V.E. Schwab (si hablamos del panorama internacional), Beatriz Esteban o Victoria Álvarez (si nos centramos en el nacional) se sitúan dentro del apartado de literatura juvenil. Si cogemos algunas de sus obras y nos adentramos en sus historias, nos encontramos con libros que están colmados de guerra y de conflictos, de situaciones violentas y gráficas y de escenas de sexo muy explícito que no deberían estar etiquetadas bajo la nomenclatura de «literatura juvenil». Los libros de estas autoras, con diversas inspiraciones, suscitan además reflexiones sobre temas muy diferentes e importantes como el extremismo ideológico o religioso, llevándonos a ver



Octavia Butler. F: The New York Times

qué sucedería en el futuro si ciertos comportamientos que llevamos a cabo como comunidad social pudieran llegar a un punto de no retorno. Por otro lado, encontramos libros que se inspiran en los míticos cuentos de los hermanos Grimm que Disney adaptó para un público más infantil, en los que igualmente hay escenas bélicas y gráficas que deberían tenerse en consideración, como por ejemplo la saga de *Las crónicas lunares* (2012), de Marissa Meyer. Si toda esta mezcla no nos lleva a calificar estas obras como «literatura fantástica», sin añadir ninguna etiqueta más, ¿cuál es el componente que falta? ¿Es que acaso la presencia de hadas y de magia condena directamente a las autoras de este género? ¿Por qué tenemos la idea preconcebida de que, si una mujer escribe literatura fantástica, esta está principalmente dirigida a un público juvenil y femenino?



Marissa Meyer, autora de la saga *Las crónicas lunares*. F. Amazon

Si nos acercamos a la sección de ciencia ficción nos encontramos con un panorama similar. Parece ser que, si la crítica ya es demandante con las mujeres escritoras de fantasía, la cosa se vuelve todavía más complicada cuando hablamos de este género. Si pensamos en los grandes escritores de *sci-fi*, no tardamos en darnos cuenta de la gran diferencia de número que hay entre autores y autoras: Ray Bradbury, Isaac Asimov, H. G. Wells, Philip K. Dick, Liu Cixin... Octavia Butler y Ursula K. Le Guin son dos de las autoras que han conseguido hacerse un hueco dentro del universo de la ciencia ficción, y en la actualidad incluso consideramos que ya son parte del canon de los clásicos de la ciencia ficción.

Ernesto Diéguez dice en su artículo *No solo un asunto de estadísticas* (2024):

¿Cómo íbamos a leer obras escritas por mujeres si no estaban en la mesa de novedades, si los profesores de literatura del instituto no hablaban de ellas? ¿Cómo iba a saber yo en el año 1999 que había más autoras de ciencia-ficción que Ursula K. Le Guin si nadie las traducía, si no llegaban a las librerías, a las bibliotecas?

A pesar de que Le Guin y Butler empezaron a labrar el camino de cara a mejorar esta situación en generaciones futuras, nos damos cuenta de que ese proceso que ellas empezaron sigue construyéndose muy poco a poco, y que la estigmatización que deben combatir las autoras de ciencia ficción cuenta con un obstáculo extra. Mientras que el público objetivo de la fantasía es mayoritariamente un público femenino, con la ciencia ficción pasa justo lo contrario: sabemos que nos dirigimos a un público generalmente masculino. Los motivos de esto residen principalmente en los elementos canónicos utilizados a la hora de crear estas historias: universos futuristas, tecnología increíblemente avanzada, sociedades extraterrestres, armas, luchas y batallas... Las autoras de ciencia ficción deben romper unos estigmas socialmente arraigados desde hace siglos al ser desprestigiadas por escribir obras en un campo que está generalmente liderado por hombres, pero también deben hacer frente a un público que está lleno de prejuicios y que subestima su trabajo solo por el hecho de ser mujeres. Y ¿qué haces cuando la crítica no parte de un punto neutro, sino que ya tiene unos estándares preconcebidos que van en tu contra?





Si la fantasía es un género que lleva luchando años contra esa estigmatización y esa infantilización que comentábamos al principio, queda claro cómo las autoras que la escriben deben hacer un trabajo extra para deshacerse de esquemas preestablecidos y conseguir así, por fin, el hueco que les corresponde junto a sus compañeros de profesión. Las autoras van labrando poco a poco el camino con la esperanza de llegar a un futuro en el que los prejuicios acaben desapareciendo, un futuro en el que las «hadas» hayan podido liberarse de las etiquetas que cargan y muestren todo lo que tienen que ofrecer: *«the shift has influenced the types of stories being told, leading to a greater emphasis on strong female protagonists and diverse narratives that resonate with women»*.

Por cierto, ¿os acordáis de Andrew Lang, el escritor de la introducción? ¿El que había publicado veinticinco libros de fantasía? Realmente no los escribió él, fue su mujer la que lo hizo. Lang tan solo los editó. ¿Cómo os quedáis?

Casal, E. D. (7 de marzo de 2024). *No solo un asunto de estadísticas*. Habla de Arte. <https://www.hablaardearte.com/post/no-s%C3%B3lo-un-asunto-de-estad%C3%ADsticas>

De Génova, M. M. U. (2024, 29 octubre). *Caza de brujas: la sombra del demonio sobre Europa*. Historia National Geographic. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caza-brujas-sombra-demonio-sobre-europa\\_22502](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caza-brujas-sombra-demonio-sobre-europa_22502)

New Book Recommendation. (11 de septiembre de 2024). *Insights into Demographic Trends in Fantasy Book Readership*. <https://newbookrecommendation.com/insights-into-demographic-trends-in-fantasy-book-readership/>

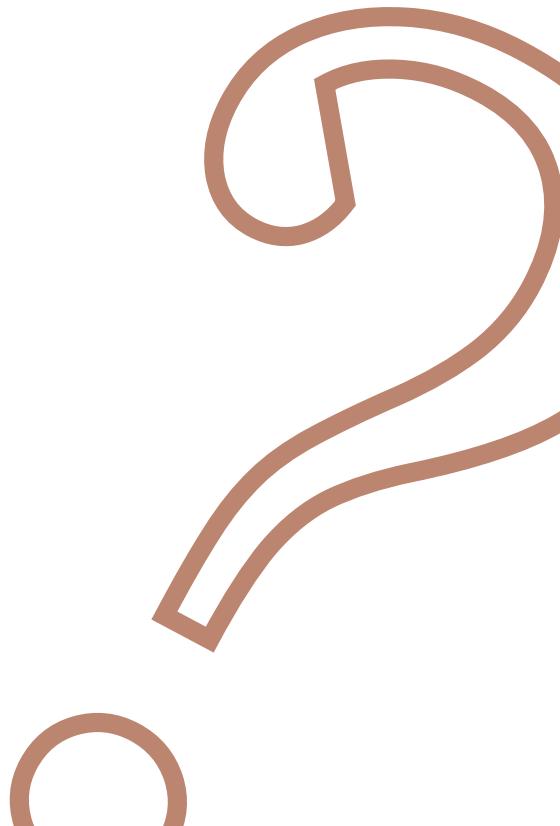
Wikipedia. (28 octubre de 2024). *Lang's Fairy Books*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lang%27s\\_Fairy\\_Books](https://en.wikipedia.org/wiki/Lang%27s_Fairy_Books)



46

# **IRIA Y SELENE**

Dirigida por Natalia Hernández  
y Aída Sánchez-Gadeo



*A veces, los deseos se cumplen de forma inesperada. En nuestro caso, con un café de especialidad calentito entre las manos y dos autoras increíbles sentadas frente a nosotras.*

*Después de años devorando sus libros y recomendándolos a cualquier persona con ganas de leer (y paciencia para escucharnos), por fin tuvimos la oportunidad de conocer a Iria G. Parente y a Selene M. Pascual, las autoras más queridas de la literatura juvenil y fantástica en España, con veintidós libros publicados a sus espaldas.*

*Nos encontramos con ellas en Valencia, en Nuwanda Coffee, una de esas cafeterías en las que te puedes apoderar de su rincón más acogedor para disfrutar de un café delicioso y un trocito de tu tarta casera favorita. Aquí podréis leer lo mejor de esa tarde: una conversación fantástica, preguntas que nos moríamos por hacer y una pizca de nervios.*



Suponemos que ya os habrán preguntado esto muchas veces, pero una de las cosas que más llaman la atención de vuestra escritura es que siempre participáis las dos en todo el proceso. ¿Cómo os conocisteis? ¿Cómo se os ocurrió la idea de escribir conjuntamente? Entendemos que ahora ya estéis acostumbradas, pero ¿os costó mucho acostumbrarlos al principio?

Iria: Nos conocimos cuando Selene tenía dieciséis años y yo trece, en un foro de internet de *fanfics*. Nosotras no escribíamos *fanfics*, escribíamos nuestras propias historias, las subíamos en ese foro, y a partir de ahí nos hicimos *internet friends*. Hablábamos por Messenger y nos pasábamos nuestras historias la una a la otra. Cuando dejamos de publicar en ese foro mantuvimos la relación y nos hicimos muy muy amigas. Además, Selene es de Galicia, igual que toda mi familia. Yo, aunque era de Madrid, veraneaba siempre allí, así que en algún momento nos desvirtualizamos. Años más tarde, Selene tenía una historia superatrancada, *Pétalos de papel*, y decía: «Tengo que seguir escribiendo...». A mí me gustaba mucho la historia y en un momento determinado le dije: «¿Por qué no la sigues?». Ella me dijo: «Pues si tanto quieres que siga esta historia, síguela tú misma», y yo me lo tomé como un reto. Escribí el siguiente capítulo que tocaba, a Selene le gustó el juego y escribió el siguiente, y así nos lo fuimos pasando. Esa fue la primera novela que escribimos juntas y, efectivamente, era todo un cuadro (*Risas*), por eso diez años más tarde reescribimos todo *Pétalos de papel*. Esa fue la versión que finalmente se publicó con Molino.

Selene: Sí, antes de eso habíamos intentado escribir juntas y había sido un auténtico fracaso.

I: Pero también porque no teníamos una trama.

S: Exacto, y porque escribíamos, a lo mejor, tres capítulos y lo dejábamos. *Pétalos de papel* fue la primera historia en la que había una trama más consolidada, aunque también os digo, era un cuadro. A veces se nos olvidaban cosas, y decíamos: «Oye, yo no quiero ir por aquí, voy a inventarme este personaje que no ha aparecido antes y que no tiene absolutamente nada que contar, pero lo voy a meter porque me gusta». Era muy...

I: Autoindulgente (*Risas*).

**«Lo mejor de escribir juntas es que es muy divertido, porque al final es como un juego entre nosotras. Los escritores siempre se quejan de que el oficio es muy solitario, y nosotras tenemos la ventaja de que tenemos a otra persona que no solo lo hace más divertido, más entretenido y más sociable»**

S: ¡Sí, realmente sí! Además, lo veíamos como un juego. Sí que es cierto que acabar esa primera novela nos hizo darnos cuenta de que sí podíamos escribir algo juntas, y decidimos volver a hacerlo con *Alianzas*, nuestra primera novela publicada con editorial tradicional. Después de tantos años seguimos diciendo lo mismo: lo mejor de escribir juntas es que es muy divertido, porque al final es como un juego entre nosotras. Los escritores siempre se quejan de que el oficio es muy solitario, y nosotras tenemos la ventaja de que tenemos a otra persona que no solo lo hace más divertido, más entretenido y más sociable de alguna manera, sino que además te da ideas, puede tirar de ti cuando no se te ocurre nada... Es mucho más interactivo. Nosotras siempre decimos que es como jugar al rol: nos repartimos los personajes, abrimos un chat, creamos una partida de rol y trabajamos sobre eso. Lo primero que creamos son los diálogos y las acciones básicas de los personajes y, luego, una vez tenemos eso cerrado, es cuando empezamos a novelizar. Es como si escribiéramos la novela dos veces, una de ellas a través del juego de rol, y ya nos ponemos más en serio, vemos las incoherencias... Somos muy autoindulgentes cuando escribimos el primer borrador, y cuando lo leemos, sabemos que hay muchas cosas que se van a ir. Somos las personas que más *fangirlean* con sus personajes y no sabéis la de cosas que hay escritas que nunca verán la luz, porque no deben verlas (*Risas*).

I: Si la moda del *spice* hubiera llegado antes, no hubiéramos eliminado tantas escenas a lo largo de nuestras vidas.



**¡Qué guay esto que nos comentáis del rol! Y qué bonito que tengáis siempre esa cercanía con vuestros personajes.**

I: Sí, es algo que sentimos de manera muy personal porque pasamos mucho tiempo con ellos. Al final, como ha dicho Selene, nuestro proceso consiste en escribir la novela dos veces. La primera de ellas es a través del proceso del rol y la segunda es abrir el Word y darle forma a todo eso que ya hemos construido. Aunque ahora bromeamos con todas las cosas que quitamos, hay muchas cuestiones de ritmo que no ves hasta que no intentas convertirlo todo en una novela. Cuestiones narrativas, por supuesto. Por ejemplo, no estás preocupada de la forma en la que estás contando las cosas y eso a nivel estilístico evidentemente se nota mucho. Y, de hecho, muchas veces las cosas que escribimos en ese proceso de rol cambian totalmente y tenemos que rehacerlas a partir de determinadas escenas. Entonces, cuando tenemos toda la novela escrita, vemos cómo la hemos trasladado. Y de repente, según la manera en la que la hemos trasladado, no funciona. Puede ser que en ese punto hayan cambiado los personajes u otras cosas de las que no éramos tan conscientes a la hora de establecer el rol. Eso hace que la novela cambie muchísimo, por lo que tenemos que rehacerla.

Dentro de vuestra obra tenéis libros de diferentes sub-géneros: romance, distopía, fantasía... ¿De dónde viene el interés por querer escribir un poco de todo?

S: Si os decimos la verdad, es porque nos aburrimos muy fácilmente. Somos muy inquietas y nos gustan muchísimo los retos. No hay nada peor que escribir novelas del mismo género todo el rato. Por ejemplo, cuando haces mucha fantasía, sobre todo si es fantasía muy épica, acabas con la cabeza muy cargada: tienes que crear el mundo y sus reglas, ceñirte a ellas... De vez en cuando te apetece cambiar. Es cierto que en los últimos años hemos tirado a la *rom-com* porque puede ser mucho más divertida, más ligera. Notas que cada cierto tiempo te hace falta ir cambiando de personajes, de tramas y de mundos. A veces, te apetece escribir algo en tu mundo y otras veces te apetece decir: «Venga, vamos a crear un mundo desde el principio y a ver qué es lo que pasa». Entonces, realmente es por eso. Es probablemente la respuesta más normal del mundo (*Risas*), pero es que somos realmente muy inquietas. Y la verdad es que también nos gusta mucho cuando nos lanzan un reto. A lo mejor desde editoriales vienen a decirnos: «Oye, ¿os apetecería escribir esto?», y es algo completamente nuevo. Nosotras decimos: «Venga, dale. Vamos a ver qué conseguimos hacer con esto».

I: Al final, la literatura es un espacio tan amplio que no nos gusta quedarnos acotadas en un único género, también porque somos lectoras de todos los géneros. Cada género te ofrece una serie de posibilidades y una serie de medios para hablar de distintas cosas que es interesante aprovechar. Siempre nos preguntamos de qué queremos hablar y luego vemos qué género nos viene mejor para ello. A veces el género viene directamente atado al tema. Si quieres hablar de redes sociales de una manera mucho más extrema, probablemente lo que más te salga sea algo distópico. Es lo que hicimos con *Imperio*, por ejemplo. El género nos permitía llevar un problema existente a un futuro cercano que nos daba lugar tanto a exagerarlo como a reflejarlo fielmente. Eso es lo que te da el género de la distopía. Cuando hicimos los *retellings* contemporáneos de *Anne sin filtros* y *Seremos el huracán*, lo que queríamos era precisamente hacer una lectura de cosas del pasado desde una perspectiva presente.

**«Lo que más nos gusta de la fantasía es que puedes hablar de cualquier cosa. Muchas veces se ve como un género escapista, como un género simple y alejado de la realidad, cuando siempre está hablando de ella. Por lo menos, la mejor fantasía lo hace.»**

Para ello no necesitábamos fantasía, la relectura del clásico nos la daba el cambio de los tiempos. Así que era muy fácil traer algo que ya se había escrito en el pasado al presente y hacerlo desde la literatura más contemporánea, juvenil y cercana. Cada género te ofrece una serie de posibilidades y es muy interesante usarlas. Nosotras, como ha dicho Selene, somos demasiado inquietas como para quedarnos en una única cosa, y nos gusta ir cambiando.

S: Aunque tenemos que decir que es cierto que nuestro corazón en el fondo siempre está con la fantasía, porque es el género que más leemos y leímos cuando éramos jóvenes y que ahora nos gusta crear más.

Más concretamente, ¿de dónde vino el interés de querer escribir fantasía? ¿Tiene que ver con lo que acaba de decir Selene?

I: Creo que lo que más nos gusta de la fantasía es que puedes hablar de cualquier cosa. Muchas veces se ve como un género escapista, como un género simple y alejado de la realidad, cuando siempre está hablando de ella. Por lo menos, la mejor fantasía lo hace. Al final, por mucho que seamos autores de fantasía o de ciencia ficción, no somos ajenos a nuestra realidad, a nuestro contexto sociopolítico, cultural, económico... Todo eso genera un sistema de valores y creencias y un sistema ideológico del que puedes hablar a través de la fantasía y la ciencia ficción. Estos géneros precisamente te permiten imaginar y elucubrar y hacerte muchas preguntas como: «¿Qué pasaría si...?». Al final, los géneros especulativos se basan en eso, en especular, en hacerte muchas preguntas. Siempre nos ha gustado la fantasía porque es una manera mucho más sutil de decir e imaginar ciertas cosas. Aparte, te permite crear mundos nuevos que no son como el tuyo. En mi cabeza, en mi mundo de fantasía o de ciencia ficción, puede existir un mundo sin sistemas de discriminación racial o sexual, pero en nuestro mundo, lamentablemente, no es así. Esa es la genialidad de la fantasía: que no hay límites para la imaginación.



S: Siguiendo la idea de Iria, la palabra que yo utilizaría sería *versátil*. Lo bueno que tiene la fantasía es que puedes mezclar cualquier género con ella y crear así obras muy chulas. Además, el rango de fantasía que se puede utilizar es muy amplio... Puedes usar una fantasía tan sutil que parezca un sueño o puedes crear tu mundo desde cero, como decía Iria, con una sociedad y con ideologías completamente diferentes de las que tenemos hoy en día. Creo que eso es lo que más nos llama, la posibilidad de crear. Y, aparte, la fantasía fue con lo que nos criamos, éramos personas de fantasía ya incluso antes de conocernos. Crecimos leyendo *Harry Potter*, crecimos leyendo a Laura Gallego y a Maite Carranza con su trilogía *La guerra de las brujas*, que nos explotó la cabeza... Creo que, de alguna manera, lo que más lees al final es lo que más quieras hacer y crear tú también.



Ya nos habéis dado unas cuantas pistas con esto que acabáis de decir pero ¿qué es la fantasía para vosotras? ¿Consideráis que es una manera de escapar de la realidad y de los problemas del día a día?

I: No, para nosotras es muchísimo más que escapismo. Para nosotras es un medio de comunicación y un medio para tratar ciertos temas. Es una puerta abierta, es un mundo de posibilidades para nuestras fantasías. En cada uno de nuestros libros significa una cosa, eso sí. Por ejemplo, en *El eco del destino*, que es nuestra última novedad, es una manera de hablar no solo de religión, sino de qué pasa cuando la religión se convierte en un objeto y en un sistema de poder, cuando la fe de la gente se instrumentaliza, entre otras muchas cosas. Es una manera de hablar del poder, de religión, de extremos, de ideología, de dónde está el bien, de dónde está el mal, y de hasta qué punto el fin justifica los medios. Al final, cada libro de fantasía te permite tratar una serie de temas, y yo creo que esa es su gracia. Es lo que hablábamos antes de todas las posibilidades que te da simplemente con especular.

S: Antes comentábamos que mucha gente considera la fantasía como escapismo. Yo creo que nada más lejos de la realidad. Lo que pasa es que te acerca al problema desde otro punto de vista, te permite cambiar la perspectiva de un problema que pasa en el mundo real. Por ejemplo, podríamos haber tratado el tema de la religión y la instrumentalización de la fe en una novela contemporánea, efectivamente. Pero hacerlo con fantasía nos daba muchísimas más herramientas. Nos permitía crear otros escenarios y, de alguna manera, nos permitía alejarnos de lo que conocemos, precisamente para tener otra mirada sobre ese tema.

**«La fantasía te acerca al problema desde otro punto de vista, te permite cambiar la perspectiva de un problema que pasa en el mundo real.»**

Le Guin ya estaba planteando cuestiones sobre personas no binarias y sobre la construcción del género mucho antes de que se hablara de ello en Occidente. La ciencia ficción permitía hablar de eso y permitía sacar el foco del presente y del momento, sacar la mirada hacia afuera. Para nosotras, eso es la fantasía, y nosotras añadimos también ciencia ficción.

S: Sí, es cierto que al final la fantasía y la ciencia ficción van de la mano. Y, a veces, la línea que las divide es casi inexistente.

I: De hecho, con *Star Wars* hay un gran debate: ¿es fantasía o ciencia ficción? Hay muchos teóricos que sostienen una cosa y otros tantos que sostienen la otra.

S: Bueno, pero es que cuando les preguntan qué es la ciencia ficción, los mismos teóricos no se ponen de acuerdo. Si tú le preguntas a alguno, la respuesta más habitual es la respuesta más estúpida que vais a escuchar nunca y es: «lo sabes cuando lo ves» o «lo sabes cuando lo lees». Es muy difícil definir ciertos géneros literarios. Y pasa también con la fantasía. Si tú dices que la fantasía es cuando en una novela hay magia o cosas que no existen en este mundo, estás basando esa definición en tu sistema de valores. Hay gente que sí que cree en la magia, no puedes hacer esa definición porque es una definición vacía. Y esto es lo que pasa con fantasía y ciencia ficción, que están una al lado de la otra, y la barrera es tan fina que a veces...

I: ... se diluye.

Entre vuestros libros vemos que tenéis sagas como «Secretos de la luna llena» y «Marabilia», con una fantasía enfocada en magia de hadas y en personajes maravillosos como magos, elfos u hombres lobo. Por otro lado, tenemos «Antihéroes», donde nos encontramos con una asociación que sirve como «reformatorio» para chiquillos que utilizan sus poderes de mala manera, y vuestro título más reciente, El eco del destino, del que luego hablaremos. Por otra parte, también tenéis sagas y títulos más distópicos, como son la saga «Olympus» o «Rojo y oro», que además cuentan con un factor mitológico. ¿Por qué quisisteis explorar historias de fantasía tan diferentes? ¿Cuáles os resultan más difíciles de escribir?

I: Yo creo que la alta fantasía siempre es un riesgo mayor, algo más complejo. Todo lo que implique la creación de mundo siempre es una dificultad añadida. Y normalmente, por definición, toda la fantasía te va a pedir la creación de un mundo, aunque hay creaciones de mundo más complejas y más simples. Por ejemplo, yo siempre digo que en *Pétalos de papel* la creación del mundo estaba sujeta a la relación de Dani y Marcus. Nosotras necesitábamos un mundo que se sintiera vivo, pero que también fuera acotado y que tuviera una serie de reglas que estuvieran definidas de esa manera para colaborar con la relación romántica que queríamos crear. La creación de mundo en *Pétalos de papel* era mucho más sencilla que lo que ha sido crear el mundo de, por ejemplo, *Time keeper*, que ha sido muy complicado. Ha implicado muchos sistemas de magia distintos, reinos, sistemas políticos... también porque es una trilogía. Lo que te permite hacer un libro autoconclusivo, a nivel de trama y de exploración de ese mundo, no es lo mismo que lo que te permite una saga larga con un montón de voces narrativas. Y es verdad que yo, en lugar de decir cuál es la que más nos cuesta, creo que simplemente nos hemos vuelto más exigentes con todos estos aspectos a medida que hemos ido creciendo y evolucionando. Recuerdo que cuando creamos *Alianzas* fluimos un montón y dijimos: «Sistema de magia, bueno, sí, alguno hay, pero ya si eso...» (*Risas*).

S: Y con *Marabilia* lo mismo.

I: De hecho, con *Secretos de la luna llena* nos dimos cuenta cuando reeditamos los libros el año pasado.



Tuvimos que hacer una relectura en profundidad. Yo soy también muy tocanarices. Soy especialmente exigente a la hora de crear. Cuando estaba releyendo *Secretos de la luna llena* le decía a Selene: «Todas estas cosas no tienen sentido, tenemos que cambiarlas».

S: Doy fe, doy fe (*Risas*).

I: Aprovechamos esa reedición para pulir ese sistema, ese mundo que antes estaba ahí de aquella manera, y ahora, cada vez que nos embarcamos en un proyecto de fantasía o ciencia ficción, lo pensamos mucho, pero es verdad que es algo que nos divierte muchísimo. Yo creo que la primera vez que pensamos muchísimo en la creación del mundo fue con la bilogía de *El Dragón y el Unicornio*, en la que estuvimos meses simplemente creando el mundo y dedicándonos a pensar qué implicaciones tendría cada una de las sociedades que estábamos creando... Y creo que el hecho de pensarla tan detalladamente nos gustó tanto que definió el resto de nuestras obras de ese momento en adelante.

S: La parte de escribir está muy bien, no decimos que no, pero

para nosotras la parte previa es muy divertida. Toda la parte de construir el mundo y de decir: «Vale, en *El eco del destino*: ¿quiénes son los dioses?, ¿qué pintan en este mundo?, ¿qué pasó antes de que empiece la novela?, ¿cómo están divididos el mundo y el país?, ¿qué diferencia este país de este?, ¿cómo son las sociedades?». Nos gusta crear toda esa base, lo disfrutamos mucho. Luego vemos las incoherencias cuando las hay, nos damos cuenta de que podríamos haberlo pensado mejor, pero la realidad es esa: disfrutamos mucho la parte previa, la de creación, la de crear también a los personajes y ver cómo el mundo y los personajes al final están vinculados, porque siempre tiene que haber una vinculación. Antes Iria decía que en *Pétalos de papel*, por ejemplo, el mundo está al servicio de la trama, y a nosotras también nos gusta ver cómo la trama va dejándose guiar por el mundo, porque el mundo creado al final debe tener un papel muy importante en ese sentido.

**Con esto ya nos habéis contestado a la siguiente pregunta, que era precisamente sobre la fantasía de «Pétalos de papel».** Entonces, por lo que decís, la fantasía en este libro es más como acompañante, no es el elemento sobre el que se erige todo.

I: De hecho, lo interesante de *Pétalos de papel* es que es un libro muy fácil para empezar a leer fantasía, porque lo que te interesa es sobre todo el romance entre ellos dos. Al final también es sencillo porque Dani es una chica de nuestro mundo y vive la fantasía de cualquier lectora: entrar en el libro, donde hay un

interés romántico que la ayudará, del cual se enamorará profundamente... La fantasía es muy asumible y debía ser así en todo momento. Si de repente hubiéramos hecho algo muchísimo más complejo, el foco de la historia se habría perdido. Queríamos centrarnos en ellos dos, en el momento en el que se encuentran y en su gran tragedia, que es que el tiempo que tienen juntos es limitado y que ella está condenada a olvidar todo lo que pase. Cuando haces este tipo de cosas tienes que pensar también cómo las cuentas. Mucha gente, por ejemplo, nos pide una segunda parte de *Pétalos de papel*, pero el final es el que debe tener para que la manera en la que hemos elegido contar esta historia tenga sentido. Si fuera una historia que no terminara donde termina, no estaría contada como está contada. Parte de la creación también es eso: elegir cómo cuentas la historia, algo que nos interesa muchísimo. Tienes que elegir dónde vas a poner el foco en cada una de las historias.

S: Normalmente, el tipo de fantasía que hay en *Pétalos de Papel* se conoce con el nombre de *fantasía de portal*, que es en la que la protagonista, por ejemplo, llega a un mundo que no conoce. Entonces, hay que explicarle el mundo y cómo funciona. Esta fantasía de portal es mucho más asumible para la gente que normalmente no lee fantasía porque de alguna manera va conociendo el mundo al mismo tiempo que lo conoce quien protagoniza la historia. Es lo que pasa también con *Harry Potter* o con *Memorias de Idhún*, que los protagonistas no saben nada antes y tienen a alguien que les va explicando cómo es la magia y de dónde vienen.

¿Os inspirasteis en los «isekai»?

S: Hay mucha gente que nos pregunta específicamente por *Fushigi Yugi*.

I: Nos encantan los *isekais*, el anime y el manga, lo hemos dicho siempre. De hecho, el foro en el que nos conocimos era de *fanfics* de manga y anime. Somos muy frikazas y muy *otakus*, yo he sido *cosplayer*... Pero no quiero responder ni sí ni no.

S: No está hecho apostar, porque esto es algo que ya estaba en la primera versión de *Pétalos de Papel*, pero de alguna manera, inconscientemente, probablemente lo hice, porque era lo que consumía en ese momento.

**«En *Pétalos de papel* queríamos representar de forma más literal lo que pueden ser los libros para los lectores: portales que te conducen a otros mundos.»**

I: Retomando lo que estábamos diciendo antes, lo que nos gusta de *Pétalos de Papel* es que trata una cuestión que todos los lectores hemos pensado alguna vez: «A mí me gustaría entrar en este libro». *Pétalos de Papel* es precisamente esa oda a la lectura que supone la literatura, no solo crearla sino consumirla. En él queríamos representar de forma más literal lo que pueden ser los libros para los lectores: portales que te conducen a otros mundos. Como los libros son en este caso portales literales, tienes un tema que la fantasía te permite hacer de una manera más o menos literal.

S: Luego vas encontrando un montón de novelas que en realidad vienen de lo mismo. Yo me acuerdo de que estuve obsesionada con una serie de libros, *Lost in Austen*, que van sobre una chica que está obsesionada con *Orgullo y prejuicio*. Un día se mete dentro del libro y la lía muy parda. De hecho, cuando escribí *Pétalos de papel* venía también de *Corazón de tinta*, en el que la protagonista lee un libro y se da cuenta de que puede sacar a los personajes de los libros y traerlos al mundo real. Al final son todos *isekai*. Pero sí, somos muy consumidoras de *isekai* aún hoy en día.

A pesar de ser todos tan diferentes, ¿los mundos que habéis construido tienen algún vínculo, implícito o explícito, entre ellos, o intentáis construir mundos fantásticos totalmente distintos los unos de los otros?

S: Intentamos construir mundos diferentes, pero sí que hay un vínculo. En *Pétalos de papel* se dice que está el mundo en el que convergen todos los mundos. Dejamos un montón de *easter eggs* de todas nuestras novelas y donde se pueden ver cómo los mundos se entrecruzan. Es algo que nos gusta muchísimo porque, como ya os hemos dicho, somos unas frikis (*Risas*). Disfrutamos muchísimo ver cómo Marcus puede viajar a otros mundos a través de los libros, cómo viaja al mundo de la saga *Marabilia* o cómo hay guiños a Faesia, que es de *Secretos de la luna llena*, o incluso a *Anne sin filtros*. Nos gusta decir que, en realidad, todos los mundos que creamos están conectados.



I: No es que nos guste pensar o decirlo, es que están conectados. Todos tienen conexión de una manera o de otra. Algunas de las conexiones son más evidentes y otras son más sutiles, pero sí, hay un vínculo.

**Volviendo un poco a todo el proceso del «worldbuilding» que comentábamos, ¿cuál es el proceso que seguís para crear un nuevo mundo o ambientación? ¿De dónde surge la inspiración?**

I: Normalmente viene del mundo real, de algún tipo de preocupación o de algún tema que nos interesa tratar. Yo recuerdo que, por ejemplo, con *Olympus* queríamos hacer *retellings* de los mitos clásicos. ¿Por qué? Porque nos interesaba mucho contar la figura de las heroínas, que están siempre supeditadas a figuras masculinas, son juzgadas o son víctimas. No hay más, no se salva ninguna. Nos interesaba muchísimo contar eso

desde otra perspectiva, pero no queríamos hacer *retellings* clásicos, como por ejemplo *Circe* o *La canción de Aquiles* o incluso *Ariadna*, que salió después. Queríamos alejarnos de la fuente original. Entonces, pensamos que si no íbamos hacia el pasado para no agarrar lo que ya existe y volver a contarlo, haríamos lo contrario: ir hacia el futuro. Ahí es cuando se nos ocurrió hacer esta sociedad de ciencia ficción bastante distópica dividida en servicios, muy al estilo de los distritos de *Los juegos del hambre*, asignando a cada Dios un servicio. En los mitos clásicos, cada Dios se preocupa de un aspecto del mundo. Si eso lo trasladas a la ciencia ficción, te da un sistema de separación y de regulación del mundo, tal y como el sistema capitalista. En el caso de *Sueños de piedra*, por ejemplo, siempre recordamos que fue una respuesta a que justo en ese momento, cuando empezábamos a escribirlo, las librerías estaban plagadas de un concepto de amor que a nosotras nos parecía bastante horrible. Era el gran momento de *After*, el gran momento de narrativas que entendían el amor como una forma de control, como una forma de toxicidad, y todo era eso. Me acuerdo, particularmente, de un vídeo aterrador de la visita de Anna Todd a España, en el que una niña de once o doce años decía que ella quería un Hardin en su vida, que era el hombre perfecto. Recuerdo verlo y decir: «Dios santo, el hombre que se ha apostado la virginidad de la protagonista es el hombre perfecto». Si os dais cuenta, no hemos avanzado tanto como se esperaría que hubiéramos avanzado en diez años, pero bueno. En aquel momento dijimos: «Vamos a hacer una historia que funcione como respuesta a esto», y creamos el mundo de *Marabilia* y sus personajes, como respuesta a esa preocupación de nuestra realidad en ese momento. Luego lo haríamos mejor o peor, pero salió de esa preocupación de hablar de qué es el amor romántico.

S: Y de alguna manera queríamos presentar todo esto como una especie de cuento. En nuestra historia puedes encontrarte con el príncipe, el mago que se convierte en rana porque todo le sale mal... Queríamos darle una vuelta de tuerca a los cuentos más clásicos, y creamos ese mundo también pensando en eso, en hablar de cómo, de alguna manera, se está creando la narrativa del cuento de hadas y de que el romance sea tu cuento de hadas...

I: En que es todo lo que tú como mujer puedes llegar a desear. Esa era un poco la vértebra de *Sueños de piedra*.

S: Y, además, de cómo el protagonista en específico quería ser un gran héroe. También queríamos hablar de cómo se creaban las leyendas a partir de una exageración...

I: Sí, también queríamos hablar de la narrativa de la masculinidad, porque al final el personaje de Arthmael era un *pringao*, pero se creía un gran hombre y tenía inculcadas todas estas narrativas que se le han vendido constantemente a los hombres de la masculinidad y que se sienten obligados a cumplir. El camino de Arthmael era entender que la masculinidad que le habían dicho que tenía que performar era absurda. En cambio, el camino de Lynne era entender que ella era una mujer con sus propios objetivos y que, incluso si el romance se pasaba por su vida, no todo tenía que ser romance, que su validez iba mucho más allá de eso. Nos parecía, en ese momento, un buen mensaje que darle a las niñas. Y así con todos nuestros mundos, que siempre parten de algo de nuestra realidad. En *El eco del destino* se trata la instrumentalización de la religión, de la que hablábamos antes, que creo que es un tema que en los últimos tiempos está a la orden del día. Y no solo eso, se habla también de la preocupación por el tiempo, una preocupación universal. Creo que a todos nos obsesiona el tiempo, el paso del tiempo, la vida y la

muerte... Son temas universales y que nos atraviesan a todos. Cuando creamos este mundo regulado por cuatro dioses, queríamos que los cuatro dioses personificaran cuatro conceptos universales como son destino, muerte, tiempo y caos. Son cuatro conceptos que están en la vida de todo el mundo y que nos regulan constantemente. Esos dioses te permiten a ti como persona hablar de esa serie de conceptos, pero personificándolos.

**«Todos nuestros mundos siempre parten de algo de nuestra realidad.»**



**«Debemos entender el arte en su contexto, por eso precisamente no podemos desvincular el arte de la realidad. El contexto lo es todo.»**

**¿Creéis entonces que es posible alejarse totalmente de la realidad y crear nuevos mundos sin inspirarse o basarse en el modelo de mundo y de sociedad real?**

I: Para nosotras no. Hay gente que sostiene que la ficción es ficción y nada más, pero no estoy de acuerdo.

S: Decir eso es como decir que los libros de historia son completamente objetivos. Es imposible, ya que, al final, todo se cuenta desde una perspectiva. El hecho de que elijas una palabra en vez de otra a la hora de contar una historia está diciendo mucho sobre ti y sobre tu ideología. Es imposible dejar de lado lo que piensas, es imposible dejar de lado tu educación. En nuestro caso, que decidíramos en su momento que nuestra primera historia fuera de fantasía viene dado de lo que leímos y consumíamos. De cara a la literatura infantil y juvenil, hay gente que afirma que es posible y que se debe ser completamente objetivo, pero esto lo dicen sobre todo porque hay mucho miedo a politizar y a convertir lo infantil y juvenil en político, cuando es imposible desligarse de ello. El hecho de que alguien esté escribiendo su opinión probablemente significa que cree en una cultura libre y eso ya implica muchas cosas.

I: Pensar que te puedes desligar por completo del mundo anula, por tanto, cualquier lectura histórica sobre el arte. Cuando vas a cualquier museo y te explican un cuadro, lo primero que te hacen es decirte en qué año fue creado y cuál era el contexto en el que se creó. Tú no puedes estudiar *El Quijote* sin entender que es una sátira y un análisis de todas las obras de caballería. Si no hubiera habido toda una serie de antecesores y Cervantes no hubiera querido lanzar un mensaje sobre la figura del caballero y de toda esta serie de cantares, *El Quijote* no existiría. Debemos entender el arte en su contexto, por eso precisamente no podemos desvincular el arte de la realidad. El contexto lo es todo. Antes veníamos hablando de todos los autores que tuvieron que exiliarse durante la Guerra Civil o durante la dictadura de Franco. El arte de esos artistas habla de ese exilio. Tú no puedes decirles a esos artistas que su obra no tiene nada que ver con que se exiliaran. Mucha de la creación de Lorca tiene que ver con que fuera, para empezar, LGBT y, para seguir, evidentemente rojo. Fue fusilado. No puedes entender la obra de Lorca sin entender quién fue Lorca. Puedes interpretarla, pero eso es otra cuestión. La interpretación del arte es libre, pero esta misma también bebe de la realidad del consumidor.

S: No hay que olvidar que hay cuentos de tradición oral que se han recogido por escrito, como los de los hermanos Grimm, por ejemplo, que se han compilado para hacer estamentos políticos nacionalistas. Esto se ha dado en Galicia, donde en una determinada época había personas reuniendo los cuentos gallegos para defender la cultura propia del territorio que se ha estado manteniendo al margen.

I: Hablando más en concreto de fantasía, no se puede entender *El señor de los anillos* sin entender que Tolkien estuvo en la Segunda Guerra Mundial. Literalmente Tolkien escribe *El señor de los anillos* como una reflexión, como una alegoría de lo que él vive en el frente de la Segunda Guerra Mundial. Lo habla precisamente desde el concepto de la comunidad, no es casualidad que se llame *La comunidad del anillo*. *El señor de los anillos* es una narración en clave de fantasía de lo que supuso la guerra para Tolkien, del mismo modo que la obra de su coetáneo y también autor de una gran saga de fantasía que ha llegado a nuestros días. C. S. Lewis. *Narnia* no es solo una reflexión sobre la guerra, sino también sobre el cristianismo. No se puede separar *Narnia* de las creencias fuertemente religiosas que tenía C. S. Lewis. Todo es una metáfora sobre el cristianismo, Aslan es Jesús. Por todo esto, yo creo que no, no se puede separar lo que escribimos de la realidad. Y las personas que sostienen que sí todavía no me han convencido (*Risas*).

**Al contrario, con la argumentación que hacéis, seguro que convencéis vosotras a los que piensan que sí (*Risas*).**

I: Si hay personas que piensan así es porque hay algo tremadamente poderoso y tremadamente ignorante en considerar que el arte es inofensivo. La gente no quiere pensar demasiado y, lamentablemente, estamos en un mundo en el que cada vez se quiere pensar menos. Creemos que el entretenimiento es vacío y que no es peligroso, por lo que da igual que yo me pase treinta y siete horas en TikTok *scrolleando*, porque a mí TikTok no me está diciendo nada. ¿Me explico? Nosotras hicimos la comprobación de esto cuando fuimos a un instituto a hablar de *Imperio*, que al final es una metáfora sobre las redes sociales, y les preguntamos si creían que tenían poder en las redes sociales. Todo el alumnado, excepto tres o cuatro personas, nos dijeron que no. No entienden el poder que tienen como consumidores o no consumidores de contenido, que importa lo que apoyen o no apoyen... Por eso existe todo este discurso tan dañino sobre que la ficción es solo ficción, el entretenimiento es solo entretenimiento, que tú puedes consumir algo y no tener que relacionarlo en absoluto con tu vida porque no te afecta de ninguna manera. Está claro que uno puede leer cosas y hacerlo desde una lectura crítica, el problema es que estamos evitando la lectura crítica.

Alejándonos ya un poco de este tema, ¿qué debe tener un buen mundo mágico o un buen sistema de magia para que este funcione, según vosotras?

I: Reglas (*Risas*). Parece una tontería, pero nosotras lo notamos mucho con los primeros mundos que creamos, cuando hacíamos las cosas porque nos apetecía hacerlas. Tiene que haber reglas y límites para saber exactamente cómo funciona y cuáles son los límites de ese mundo, cuáles son los límites de esa magia, si los hay. Reglas, no hay nada más.

S: Tienes que entender cómo funciona tu mundo, sí, completamente de acuerdo.

I: Luego tu imaginación es ilimitada, pero esa imaginación tiene que responder a esas reglas que has creado previamente.

S: Claro, tienes que poner unas reglas y luego tienes que respetarlas. No vale que digas que un personaje es la excepción porque es el elegido. No puedo con eso. Si pones unas reglas, se tienen que aplicar para todos.

Además, establecer reglas es algo que siempre da pereza cuando empiezas a escribir mundos de fantasía. Es lo mítico con lo que dices: «Ya lo haré», y luego nunca pasa (*Risas*).

S: Exacto, luego nunca lo haces. Por eso no hay que dejarlo para el final. Tiene que ser lo primero de todo, si no luego la lías seguro. Nosotras la liábamos muchísimo cuando empezamos. Escribíamos historias que si leyéramos ahora no tendrían ningún sentido. De hecho, *El eco del destino*, la trilogía con la que estamos ahora, viene de una historia que empecé a escribir hace diecisiete años. Cuando la retomamos, todo era, básicamente, un sinsentido. Es lo normal cuando empiezas a escribir y no tiene nada de malo. Considero que hacer mundos malos cuando estás empezando a escribir es completamente legítimo, tienes que practicar de alguna forma. Lo importante ahí es que empieces a escribir.

**«Hacer mundos malos cuando estás empezando a escribir es completamente legítimo, tienes que practicar de alguna forma. Lo importante ahí es que empieces a escribir.»**

**Nos llama mucho la atención el equilibrio que siempre manteñéis entre el mundo mágico y los personajes de los libros. ¿De dónde viene este interés por trabajar tanto la psicología de los personajes, teniendo en cuenta que el género de fantasía suele buscar más la epicidad y la construcción de sistemas de magia más complejos?**

I: De hecho, me sorprende lo que decís porque siempre pienso que le damos más importancia a los personajes. Creo que nuestras novelas son muchísimo más de personajes que de trama, porque la trama la mueven ellos. Para nosotras, como hemos estado diciendo hasta ahora, las historias que creamos son excusas para hablar de determinados asuntos, temas o cuestiones que se nos pasan por la cabeza. La manera que tenemos de personalizar eso es poniéndolo en los personajes. Lo que más nos importa es hablar de emociones, ideas, pensamientos y reflexiones, de desarrollos y evoluciones. La trama siempre va de la mano de los personajes. Nos encanta que sean ellos quienes tengan, digamos, el punto más protagónico de nuestras historias. Esto es algo que, como autoras, hemos tenido que defender muchísimo porque la fantasía no es un género que se perciba como emocional, ya que siempre ha estado dominado por hombres que han renegado de eso. Nuestra manera de escribir siempre ha sido muy emocional, nuestros libros siempre han sido muy emocionales y van a seguir siéndolo. Ahora parece que es un tema más aceptado. Aun así, las mujeres que escriben fantasía desde perspectivas más emocionales o desde el romance han tenido que dar muchísimas explicaciones. Nosotras mismas hemos tenido que defender mucho nuestro tipo de escritura. Hace diez años, cuando nosotras empezamos siendo unas crías, teníamos que defender muchísimo nuestra manera de crear. Se ha considerado durante mucho tiempo que la fantasía y la ciencia ficción tenían que ser solo pura trama, pura épica y pura sencillez en el sentimiento. A las mujeres a las que se premiaba eran aquellas con obras que «no parecía que estuvieran escritas por una mujer». Este comentario se escuchaba constantemente en premios cuando se le daba un premio a una mujer. Tú, como mujer, si querías ser valorada en círculos de fantasía o ciencia ficción, tenías que escribir «como un hombre». Solo se consideraba buena literatura fantástica o buena literatura de ciencia ficción si se seguían las pautas que previamente habían trazado ellos. Y hablo en pasado, pero la cosa no ha cambiado tanto.



S: A nosotras lo que nos gusta en realidad es crear historias que recuerden a la vida real. En nuestra vida no hay una trama, somos nosotras quienes vamos eligiendo el camino que tomamos y nuestras decisiones son las que abren una trama romántica, de misterio... Para nosotras, la base del mundo siempre van a ser los personajes y cómo esos personajes se relacionan entre ellos, pero también con ese mundo que hemos creado. Siempre le damos mucha importancia a cómo se relacionan los personajes, los vínculos que crean: si crean una familia, si se enemistan... Todo eso para nosotras es lo que realmente mueve la historia, igual que en la vida real. Siempre nos preguntamos si nuestros personajes seguirían funcionando si los sacáramos de su libro y los metiéramos en una historia completamente diferente. ¿Qué decisiones tomarían, qué dirían, si estos personajes estuvieran en nuestra situación? Si conseguimos averiguar qué es lo que dirían, es que los personajes son consistentes y nos los podemos imaginar viviendo en el mundo real.

**¿Cómo influye el factor fantástico en la construcción psicológica de los personajes? ¿Consideráis que vuestros personajes se aproximan psicológicamente al ser humano «real» o los construís a partir de una visión del mundo ajena a factores y códigos de la sociedad real?**

I: Depende de si el factor fantástico les compromete o no. Por ejemplo, para Dani en *Pétalos de Papel* la fantasía es algo ajeno. Ella no cree en el concepto de la magia y de repente le pasa lo que le pasa al entrar en un mundo nuevo. Lo primero que hace es tener un ataque de ansiedad, que es probablemente lo que nos pasaría a todas en realidad (*Risas*). Precisamente en tus reglas hay que incluir cómo los personajes se relacionan con el componente fantástico. La respuesta de Dani es visceral y es de reacción, además negativa. Es lo realista si tú concibes a este personaje como alguien que nunca se ha relacionado con la magia y no cree en ella. Todo eso forma parte de la creación del personaje porque es lo que haríamos cualquiera de nosotras si de repente nos pasara eso. Creeríamos que es un sueño y después tendríamos un ataque de ansiedad, estoy segura. O por lo menos yo lo tendría. Luego, por ejemplo, en *El eco del destino* se habla mucho también de esto. Los personajes que se presentan al principio siempre han crecido en una parte muy pequeña del mundo donde existe un culto religioso a Destino, que ha reglado toda su vida. Les ha dado una serie de dones a cambio de consagrarse a este dios y les ha enseñado que todo lo que hay más allá de las murallas es malo. Eso implica una serie de ideologías por su parte, implica que cuando salgan de esas murallas el mundo les resultará extraño, probablemente aterrador a la gran mayoría de ellos, y se relacionarán de determinada manera con ese mundo a causa de las ideas que les han inculcado. Las magias que ellos tienen, ese mundo que ellos conocen, responden a una serie de creencias. Consideran que las magias que hay más allá son el enemigo, y ahí está un poco la relación. Para crear el personaje, tienes que entender cuál es su contexto, ya sea fantástico o real.

S: Sí, pero la realidad es que este contexto que nosotras aplicamos a la fantasía también se podría aplicar a la realidad. Si una persona que ha vivido siempre en su pequeño pueblo de repente sale de él y se encuentra

con un mundo que es demasiado grande, que le agobia, que le estresa, obviamente va a tener unas reacciones que se podrían aplicar a estos personajes que están en su comunidad, que están protegidos. Las decisiones que tomamos sobre los personajes podrían aplicarse también en una novela contemporánea. Lo único que cambia es cómo se relacionan, si creen en ciertas cosas, si no creen... Pero al final, crear el personaje de fantasía y crear el personaje que vive su *rom-com* tienen la misma base.

I: A la hora de crear un personaje hay tres preguntas fundamentales: ¿de dónde viene?, ¿a dónde va? y ¿qué es lo que quiere? Con esas tres preguntas tienes la base de creación de cualquier personaje.

S: En cualquier género.



Ahora que estamos hablando de los personajes, vemos que vuestros libros están narrados desde múltiples puntos de vista. ¿Por qué usáis este recurso? ¿Qué pensáis que le aporta a la historia?

S: Por un lado, es una cuestión práctica. Como somos dos, es muy fácil dividirnos a los personajes y crear, y que cada una lleve a un personaje. Por otro lado, tenemos una fijación con mostrar perspectivas diferentes y que esas perspectivas de alguna manera choquen. Nos gusta mucho que los diversos personajes, creencias e ideologías choquen, y que se vea a dónde va eso. Solemos hacerlo por esos dos motivos principales.

I: Nos gusta ver cómo responden distintas personas a una situación semejante. Es muy interesante. La situación de *Imperio* no deja de ser una situación común para treinta personas distintas. Cada una de ellas se toma *Imperio*, el juego, las redes... de una manera distinta. En *Time keeper*, estos personajes de los que hablábamos, que vienen del mismo sitio, han sido criados con literalmente la misma ideología, pero son cuatro personas totalmente distintas. Entonces, ¿cómo responden cada una de esas cuatro personas totalmente distintas, con sus matices, incluso si han sido criados en el mismo sitio, a una situación concreta? Nos encanta eso, nos encanta explorar todas las posibilidades del ser humano. Al final, lo rico de la socialización es que somos muy distintos y, aun así, convivimos de alguna manera. Nos interesa muchísimo y, como dice Selene, particular-

mente nos interesa encontrar el punto común incluso en las personas más opuestas que puedas imaginarte. Antes hablabais de Seaben y Eirene, en *Alianzas*. Son personas absolutamente diferentes, son absolutamente opuestos. Eirene cree en la libertad, no quiere ninguna responsabilidad, la guerra le parece algo horrible y, si pudiera, estaría fuera en los bosques todo el día. Seaben, en cambio, es un estratega, una persona con la mente muy cuadruplicada, ha sido criado para la guerra, asume sus responsabilidades, las acepta y se las echa a la espalda. El punto común es que Eirene también se echa las responsabilidades a la espalda y por eso siente ese rechazo. A los dos les importan mucho las personas que tienen a su alrededor, pero responden a ello de maneras totalmente diferentes. A pesar de esas diferencias, de repente se van comprendiendo en algunas cosas. Eso narrativamente es muy potente. Las personas que ya son parecidas de por sí se van a entender fácilmente. Las personas que en un principio no se entenderían jamás, ¿cómo llegan a entenderse?

S: Creo que también es un poco porque nosotras mismas somos dos personas muy distintas. Y, en cambio, hemos encontrado el punto común y trabajamos juntas. Conseguimos, de alguna manera, que lo que le falta a una lo ponga la otra, y al revés. Creo que también viene de ahí.

## ¿Cómo conseguís que los personajes se diferencien tan bien?

I: Yo creo que parte de lo mismo, de tener muy clara la creación del personaje y de qué hace al personaje ser el personaje. Yo no pienso como piensa Selene, pensamos de maneras muy distintas. Selene nunca se sentaría como me estoy sentando yo ahora, jamás en la vida, y eso me hace a mí ser yo. Si tú ves que, por ejemplo, Seaben siempre piensa en conceptos muy analíticos, eso es un rasgo clave de su personalidad. Ese rasgo tiene que ver con lo que es el personaje y tiene que estar en el texto. Eirene va a ir muchísimo más a lo emocional siempre, va a tener respuestas mucho más impulsivas, mucho menos reflexivas o va a reflexionar desde la emoción, la ansiedad, o muchas veces desde el hecho de rayarse. Esos son rasgos de su personalidad, forman parte del personaje, por eso se diferencian. Evidentemente, cuando escribes desde una primera persona, eso se hace todavía más fácil. *Time Keeper* está escrito desde el punto de vista de distintos personajes, pero siempre se utiliza la tercera persona para mantener un mismo estilo narrativo. Aun así, hay que diferenciar a cada personaje: hay cosas que aparecen en la narración de Caleb, por ejemplo, que nunca aparecerían en la de Darien. Si cuentas el mismo encuentro desde el punto de vista de uno y del otro, tienes narraciones totalmente distintas.

S: Creo que eso también lo logramos a partir del rol. Ponerte en la piel del personaje desde el principio te hace, de alguna manera, crear su idiosincrasia: qué cosas va a decir, qué cosas no va a decir, qué cosas se va a callar o la forma que tiene de ver el mundo. Hay personajes que se fijan en absolutamente todo, hay personajes que se fijan, sobre todo, en lo visual y que te van a hablar de colores y de imágenes, y otros que te van a hablar de sonidos, de olores. Al final es su personalidad, y a medida que vas creando ese personaje vas encajándolo todo. Por ejemplo, si un personaje es muy emocional, va a decir siempre lo que piensa o se va a callar porque no quiere hacerle daño a la gente que tiene alrededor, se va a encerrar en los silencios. Todo esto lo vamos desarrollando a medida que vamos viendo esta primera parte de creación de la historia base y luego lo novelizamos.

I: Una prueba de esto, por ejemplo, es el personaje de Eider en el guion de *La venganza del unicornio*. El personaje es ciego, por lo que toda su narrativa y toda su narración es sensorial. No puede describir lo que ve porque carece de visión, entonces su narración tiene que prescindir de las descripciones físicas. Puede describir sonidos, puede describir tacto, pero como autor no puedes contar con la vista para su narración. Es lo mismo, aplicándolo a otros rasgos. No puedes darle de repente una perspectiva superanalítica a un personaje que no la tiene.

Siguiendo con este tema, también tenemos que destacar la presencia de personajes LGBT+ en todos vuestros libros. Os habéis convertido en dos de las primeras autoras españolas en aportar este granito de visibilidad en el panorama nacional. ¿Pensar en incluir personajes del colectivo fue algo que os surgió de forma natural, o fue algo que implementasteis una vez ya empezada vuestra carrera?

I: Creo que hay un medio camino. Al principio no éramos conscientes. Empezamos a escribir muy jovencitas, escribíamos muchas cosas y sí que en *Alianzas* e, incluso, en lo que iba a ser *Pétalos de papel*, ya había personajes LGBT, pero siempre eran secundarios. De nuevo, somos lo que vemos, lo que consumimos. Cuando nosotras éramos adolescentes nos costaba asumirnos como parte de la comunidad, porque no estábamos reflejadas en ninguna parte y nuestras experiencias en series, películas y libros no existían. Yo con trece años vi *Strawberry panic* y pensé: «¡Guau, bollerías, qué impresionante!». Me petó la cabeza y eso que, de nuevo, eran reductos, no era algo que estuviéramos acostumbradas a ver, y si se hablaba de ello era con una connotación normalmente negativa. Inevitablemente, eso te da un aprendizaje: tú no puedes hablar de esto, igual que tú no puedes ser esto. En un momento determinado te preguntas por qué, por qué yo no puedo protagonizar las historias que estoy haciendo, o por qué yo no puedo estar en estos espacios, y es entonces ahí cuando nosotras empezamos a cambiar. Para nosotras, el cambio viene ya con *Sueños de piedra*, cuando decidimos hablar de feminismo en esos términos. Evidentemente, ahora me parece que son mejorables, pero al final era 2015 y lo que se hablaba de feminismo no es lo mismo que lo que se habla ahora. Si podíamos hablar de desigualdad de género, ¿por qué no íbamos a hablar de otro tipo de

**«Cuando no pones algo en tu ficción, cuando estás evitándolo conscientemente, también hay un mensaje político. El no querer tratar a las personas LGBT, decir que en tu ficción no existen las personas LGBT, también dice algo.»**

desigualdades? Ahí nuestra ficción se empezó a politizar, y a partir de ahí todo cambió. En *Títeres de la Magia* aparecen nuestros primeros personajes abiertamente LGTB. No es hasta un momento determinado que tú tomas conciencia de que tú puedes escribir de lo que eres, que son otros los que nos han mantenido al margen y que no debemos hacerlo nosotros mismos. Tomar control y conciencia de tu propia voz, y no solo de tu propia voz, sino de la diversidad que hay en el mundo. Nosotras no somos personas racializadas, somos personas blancas, pero sabemos que las personas racializadas existen, están a nuestro alrededor. El mundo es diverso, las personas racializadas están ahí, las personas con diversidad funcional o discapacitadas están ahí, ¿por qué no van a formar parte también de nuestras narrativas? Es esa toma de conciencia. Por eso digo que está a medio camino. Fluye de manera natural, pero también hay una conciencia activa, de decir: «Yo quiero hablar de eso también».

S: Al final es una cuestión de que, cuando no pones algo en tu ficción, cuando estás evitándolo conscientemente, también hay un mensaje político. El no querer tratar a las personas LGBT, decir que en tu ficción no existen las personas LGBT, también dice algo. Creo que en ese momento también fuimos conscientes de que si dejábamos de lado una parte del mundo, no estábamos creando mundos complejos, ni mundos inclusivos que fueran, de alguna manera, más seguros para todo el mundo.

I: Y no solo eso, sino que si tú inconscientemente solo estás siguiendo el discurso normativo, estás apoyando el discurso normativo. Quiero decir, estás apoyando el sistema hegemónico.

S: A lo mejor simplemente porque es tu contexto.

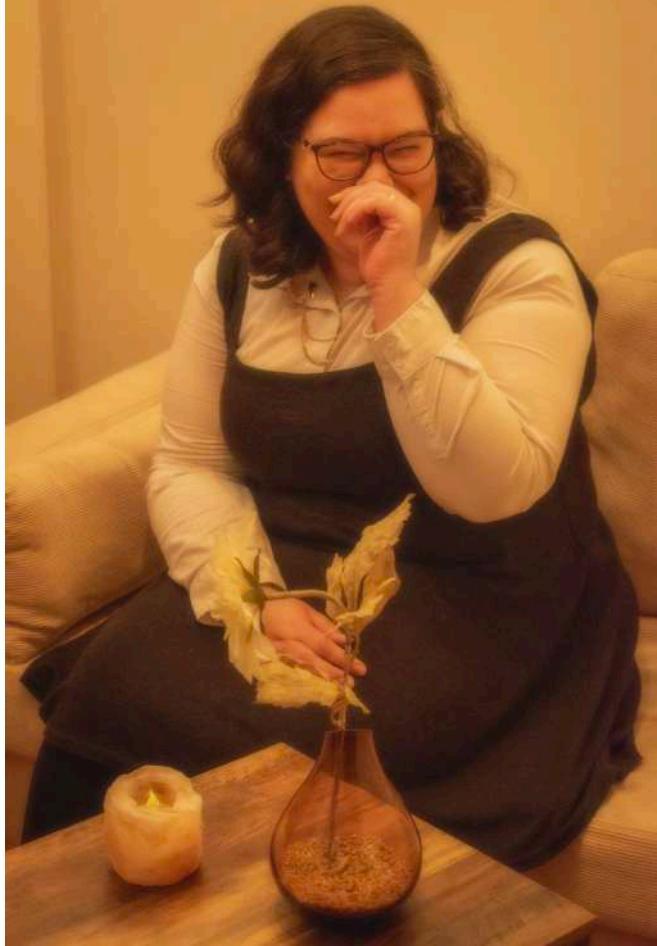
I: Claro, eres culpable por no planteártelo. Al principio nosotras tampoco nos planteábamos esta serie de cuestiones. Nuestros pensamientos se construyen precisamente por una serie de aprendizajes sociales. Por lo que vemos, por lo que nos cuentan, por lo que consumimos. Por eso se habla de patriarcado, por eso se habla de normatividad y de normatividad en todos los aspectos, porque es el discurso hegemónico. Si lo reproduces, está mal en sí mismo, no puedes ser inconsciente de ello.

**Esto que decís es muy bonito. Si todo el mundo hubiese tenido libros como los vuestros en la infancia o adolescencia, habrían crecido de manera diferente. La falta de referentes puede ser desoladora, y tener libros y personajes como los vuestros durante la infancia y la adolescencia puede conformar un espacio seguro para la gente que lo necesite. Admiramos mucho esta labor que estáis haciendo.**

I: Al final es una respuesta para crear la ficción que yo no tuve, es una reacción creativa.

S: Por otro lado, también quería comentar la perspectiva. Hay muchas maneras de, por ejemplo, incluir al colectivo en tu novela. Puedes volver a la trama de salida del armario, dolorosa, traumática..., o contar otra cosa que no se centre en eso.

I: Yo creo que no es malo que existan las historias trágicas porque, lamentablemente, siguen siendo historias reales y que afectan a un montón de gente. Hay autoficciones que son genuinamente necesarias, por ejemplo, que hablan de homofobia, transfobia y de la discriminación que todavía tienen que vivir. Pero no podemos ser solo eso. Mi problema, si acaso, con todas estas creaciones, viene cuando se centran en el sufrimiento de lo diferente, narrado desde la perspectiva y el morbo de lo normativo. Hay mucha ficción de este tipo en la que parece que solo somos respetables y tolerables desde la pena, desde la lástima, lo trágico, el porno emocional puro y duro, no desde la existencia. Me parece algo de lo que realmente tenemos que ser muy conscientes y, de nuevo, se percibe de una manera muy diferente. Es muy fácil ver cuándo la discriminación está narrada desde una voz ajena morbosa con complejo de *white savior*. Se nota muchísimo cuándo el sufrimiento se narra desde el morbo y cuándo se narra desde el respeto y desde el sufrimiento real. La mirada es muy importante a la hora de hablar de cuestiones LGBT, de cuestiones en general, de disidencias. Esto, por ejemplo, se nota muchísimo en *Heartstopper*. No estoy de acuerdo con toda la gente que dice que es una serie bonita. Sí, es dulce, pero es tremadamente dura también. No deja de hablar de *bullying*, de homofobia, de bifobia... Habla de un montón de sufrimiento, no es una narrativa que ignore los problemas del mundo



real del colectivo LGBT. Lo único que cambia es la mirada, y creo que es algo que no se le aplaude lo suficiente. *Heartstopper* narra vivencias duras para los protagonistas, pero nos muestran que, pese a lo duro que es, eso no lo es todo. Es reconfortante, pero no es ignorante y no le asusta hablar del sufrimiento, simplemente elige hablar de él desde una mirada esperanzadora, comunitaria y LGBT. Esto lo vemos también clarísimo en el cine cuando se habla de la mirada masculina. Vemos una película y decimos: «Joder, la cámara aquí la tiene un hombre y se nota muchísimo». Muy especialmente en el sexo, pero en el tratamiento de personajes femeninos también es evidenciable. Al final es una cuestión de quién cuenta.

Por último, «Time Keeper», «El eco del destino», también con temática fantástica, salió hace nada y hemos visto que está generando mucho entusiasmo entre los lectores. ¿Qué nos podéis contar sobre él? ¿Cómo estás recibiendo todo el amor del público?

I: ¡Estamos muy contentas!

S: ¡Sí!

I: Estamos muy nerviosas porque al final es una historia muy importante para nosotras. Decimos que es la historia gracias a la que nos hicimos mejores amigas. Era una historia que tenía Selene y yo estaba obsesionada con ella, me encantaba. Selene sí que seguía escribiendo en este caso, pero siempre llegaba un punto en el que decía: «No, la tengo que reescribir desde el principio», y la reescribió tres o cuatro veces.

S: ¡Más contenido para ti! ¿De qué te quejas?

I: ¡Pero era como hacerme un *reset*! Yo siempre volvía hacia atrás, pero yo quería saber qué pasaba. Selene acabó abandonando la historia después de hacer muchas versiones que nunca terminó. Cuando empezamos a escribir juntas, yo siempre decía: «Algún día escribiré *Time keeper*» y ella decía que no... ¡Al final me he salido con la mía!

S: Porque es una pesada (*Risas*).

I: ¡Exacto! Nunca infravalores a una persona con TDAH y una hiperfijación (*Risas*).

S: Es cierto que era una obra muy ambiciosa por nuestra parte. Hacía mucho tiempo que no hacíamos una trilogía con libros tan relacionados entre sí, desde *Secretos de la luna llena*, y estamos especialmente contentas, porque ya no es solo que la gente se haya leído el libro, sino que le ha gustado y está haciendo teorías sobre lo que va a pasar en los siguientes. Lo disfrutamos muchísimo porque nosotras hacíamos lo mismo cuando éramos jóvenes. Nos hace mucha ilusión que haya gente diciendo: «¡Esto es una pista!», porque realmente hemos dejado muchas pistas de los siguientes libros. Estamos jugando con qué pue-





den averiguar, qué no... Obviamente, falta mucha información y algunas teorías se van de madre, pero nos gusta especialmente eso, que la gente lo acabe y que no piense que es un libro más, sino que, de alguna manera, siga en segundo plano pensando en el siguiente. Creo que es uno de los mayores halagos que le pueden hacer a una autora: seguir pensando en el libro, crear teorías y querer tanto a los personajes como para que vivan *rent free* en su cabeza.

I: También está habiendo muchísimo *fan art*, muchísimos comentarios... Es muy bonito ver la comunidad que se está creando alrededor de unos personajes y una historia que lleva tanto tiempo con nosotras. Al final hemos estado diecisiete años creándola, y fue muy complicado escribirla. Teníamos miedo, porque cuando una historia lleva tanto tiempo contigo y es tan especial para ti, quieres hacerle justicia y tu autoexigencia se multiplica. De alguna manera, idealizas esa historia en tu cabeza y te cuesta dejarla ir.

S: Y te cuesta aceptar que nunca va a ser lo que has creado en tu cabeza, porque hay cosas que se van a quedar fuera. Eso es así. Pensad que nosotras sabemos mucho más sobre todas las historias que creamos y de lo que al final escribimos, porque no nos da para poner tantas páginas como nos gustaría.

Ya para acabar, vamos con nuestras preguntas estrella. ¿Nos podríais recomendar vuestro libro favorito de fantasía? ¿Y vuestro autor o autora?

I: De los últimos tiempos me ha gustado mucho *El príncipe cruel*. Y los de Leigh Bardugo me gustan un montón. Me gustó muchísimo particularmente *Seis de cuervos*.

¡Sabíamos que ibas a decir eso! (Risas.)

I: ¡Porque son la *found family* de maricones! Todos maricones traumatizados, ¡son mi gente! Sí, de los últimos tiempos me han gustado mucho estos y de fantasía que a mí me crió y me hizo lo que soy, *Memorias de Idhún*.

Lo de «Memorias de Idhún» fue muy fuerte, ¿eh?

I: Fue muy fuerte, cambió mi vida (Risas).

¿Y tú, Selene?

S: Yo siempre diré que en realidad para mí el mejor libro de Laura Gallego es *La leyenda del rey errante*, es maravilloso. Otro que me gustó mucho es *Cada corazón, un umbral*, de Seanan McGuire. Es el primer libro de una

saga que se tradujo al español y es una novela corta maravillosa que va sobre niños que han vuelto al mundo real después de estar en mundos fantásticos. Es como un colegio de recuperación, porque ya no recuerdan lo que es vivir en el mundo real. Habla de los traumas de ver un mundo fantástico y luego volver a la realidad. A mí me encanta. Además, tiene muchísima representación: tiene personajes trans, hay una chica lesbiana, hay personajes bi, representación asexual... es maravilloso, os lo recomiendo.

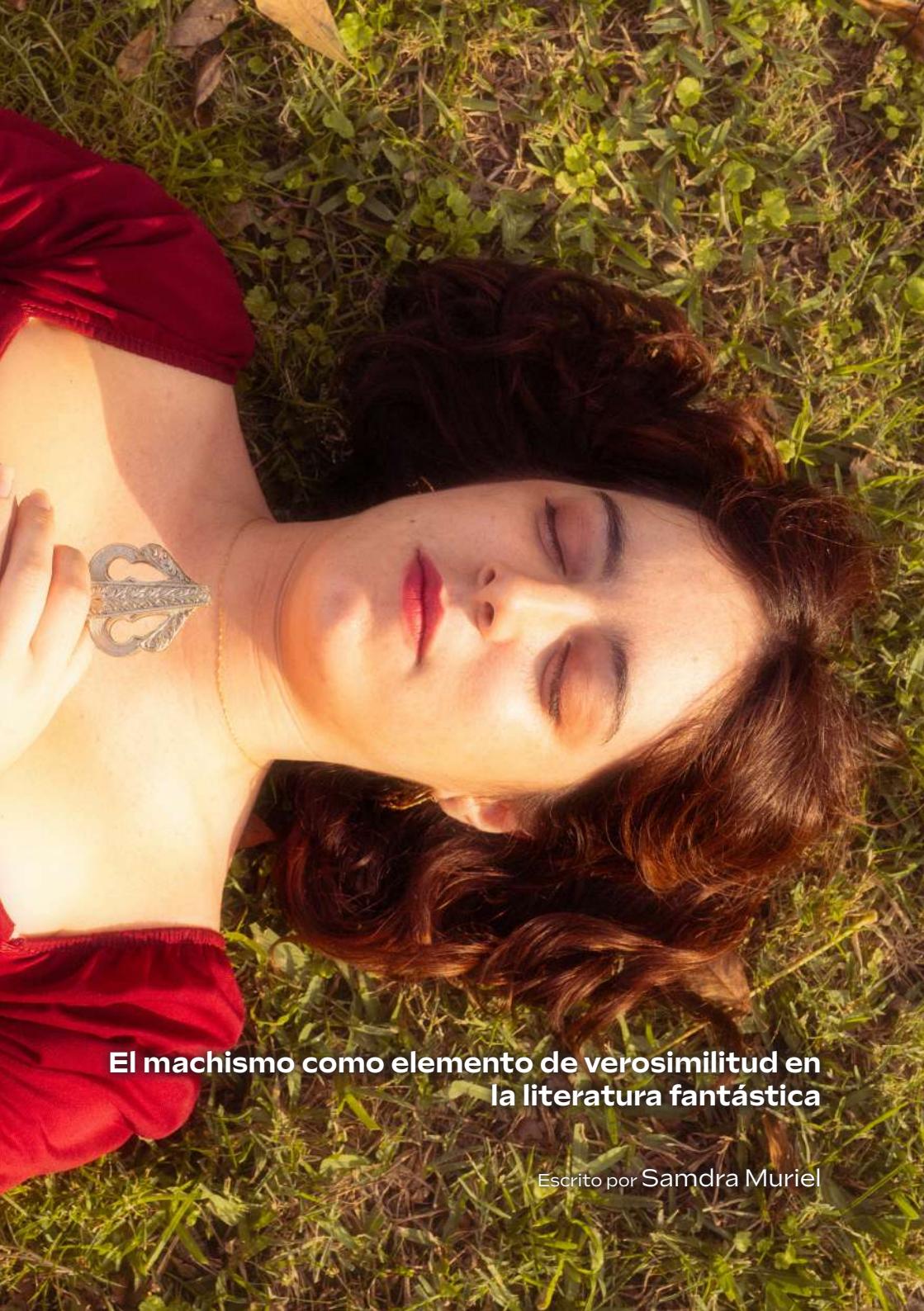
¡Directo a Goodreads! ¡Muchísimas gracias por esta entrevista, chicas! ¡Y gracias por concedernos este ratito, nos ha hecho muchísima ilusión!



*Cuando nos acabamos el café, vimos que, sin darnos cuenta, ya se había hecho de noche. ¡Casi cierran Nuwanda Coffee con nosotras dentro! Tuvimos que salir de allí corriendo y pidiendo perdón. Mientras nos despedímos de Iria y Selene, nos quedamos con una sensación cálida y familiar en el pecho que nos acompañó mucho tiempo después (al igual que las ganas de leer el próximo libro de Time keeper).*

# DRAGONES, UNICORNIOS Y PROSTITUTAS:





## **El machismo como elemento de verosimilitud en la literatura fantástica**

Escrito por Samdra Muriel

El género fantástico bebe directamente del folclore europeo medieval, sobre todo de esas leyendas mágicas que rodean la figura del emperador Carlomagno. Brujas, hadas, duendes, valquias, dragones... y unicornios también. Esos elementos han sido tomados para crear novelas ficticias más alejadas de la realidad que ayuden al lector a sumergirse en nuevos mundos fantásticos a los que evadirse, siempre a tiempos pasados. No obstante, a pesar de ser un género necesariamente irreal, siempre va a precisar de una veracidad en la trama que pueda convencer al lector de que lo que

está leyendo son hechos factibles, al menos dentro del universo creado en la novela. Y para crear esa sensación de coherencia, a menudo los autores plasman sociedades machistas en sus libros. Un claro ejemplo de un elemento misógino en la fantasía usado como recurso de realismo es la prostitución. Las obras fantásticas en las que podemos encontrarla son numerosas, incluso más que las que carecen de este recurso, podría decirse. Y las series y películas actuales de temática de fantasía tampoco se libran, como pueden ser *Juego de Tronos* o *Carnival Row*, donde estos elementos de discriminación son cruciales para la trama. Es evidente que la misoginia de la sociedad aporta cercanía entre el mundo literario y el nuestro, pero ¿en qué momento hemos asumido que podemos proyectar una sociedad en la que los dragones y los unicornios sean reales, pero no una sin machismo ni abuso a la mujer?

La mayoría de las mujeres afirman sentirse presionadas en encajar en cánones tanto físicos como sociales. Es algo tan triste como inminente. Amber Skye Alcock lo refleja en su obra *Unicorn* (2024) con un caballo que, queriendo ser un unicornio, se clava una daga, con el dolor que eso conlleva. Llegada a una determinada edad, simplemente una empieza a ponerse expectativas inalcanzables e irreales, pero siempre intentando llegar a ellas por muy imposible que parezcan.

¿Es descabellado, entonces, idear un mundo sin esa opresión ni discriminación? ¿Es considerado paradójicamente irreal en la novela fantástica una mujer literaria más realista y contemporánea?



En primer lugar, la construcción de mundos fantásticos, sobre todo cuando hablamos de alta fantasía, es algo cerrado teniendo en cuenta que la Edad Media en Europa Occidental abarca cerca de un milenio, desde la caída del Imperio romano en 476 hasta la conquista de América en 1492. Del mismo modo que existieron tiempos de oscuridad, con peste, hambre, guerras y muerte, hubo otros de una gran proliferación artística, además de otros legados literarios tan ricos como la prosa trovadoresca. De alguna manera, la literatura quiere dejarnos claro que existía un sistema discriminatorio a modo de probar su verosimilitud. Sin embargo, las licencias que se toma el autor son aquello que le permite diseñar los mundos ficticios que, como no dependen del realismo histórico ni circunstancial, permite una creatividad mayor. No obstante, lo que otorga la plausibilidad al universo narrativo es la lógica en dicho mundo, no la discriminación o la ausencia de ella del mundo creado.

A pesar de la flexibilidad de la Edad Media, siempre se ha representado como si durante todos esos cientos de años hubiera estado sumida en una densa nube negra de muerte. De las miles de variaciones que pueden hacerse en un mundo fantástico en una obra literaria, el escritor permanece aferrado al imaginario de la opresión sistemática de las mujeres, quienes siempre parten del pretexto de que su vida no les pertenece como punto de partida del viaje del héroe o nudo de la historia.

Bajo dicho injustificado pretexto de época, se refleja la imposibilidad de las mujeres de elegir su propio camino. Un campesino puede convertirse en noble en poco tiempo y nadie lo cuestiona, pero en el caso de un personaje femenino no resulta factible si no ha existido un largo pulso contra el sistema de por medio. Además de los medios que se les otorga a los personajes femeninos, siempre ligados a los estereotipos de belleza y sensualidad femenina. En el caso de Denna, de la novela *Crónica del asesino de reyes*, de Patrick Rothfuss, quien sobrevive seduciendo a hombres y vendiendo los regalos caros que le hacen, lo vemos claro: unas habilidades ligadas estrechamente a su atractivo y a cuán capaz es de satisfacer a sus congéneres masculinos.

La propia heroína de la alta fantasía contemporánea arquetípica (Feyre Archeron, Paedyn Gray, Jude Duarte, Violet Sorrengail...) se ciñe a unos cánones hegemónicos para garantizar la comodidad e identificación del lector privilegiado occidental. Podemos contar con los dedos de una mano las protagonistas conocidas de novelas fantásticas que no sean blancas, heterosexuales y físicamente normativas. Por otro lado, el estereotipo de mujer guerrera tampoco es un golpe efectivo contra la misoginia en literatura. El problema con este arquetipo de personaje es que se destaca porque en su entorno no es lo habitual. Si las dotes de una mujer no se diferencian apenas de las de sus rivales o compañeros hombres, pero se destacan por el hecho de tratarse de un personaje femenino, seguimos inevitablemente dentro de un pretexto machista.

No obstante, evidentemente, no todas las novelas de fantasía adulta a lo largo del tiempo presentan telones misóginos y el necesario elemento de los burdeles no existe en todas las obras. Un buen ejemplo sería *La casa en el mar más azul*, de T.J. Klune (2020). Ahora, ¿por qué se recurre a ella sistemáticamente? Porque nos es familiar, acerca el mundo fantástico al nuestro. Nos ayuda a concebir dicho universo narrativo como algo tan caótico pero perfectamente posible como lo es el que conocemos y vivimos cada día. Las lectoras se permiten empatizar con los personajes femeninos que se enfrentan a los desafíos de una sociedad que las ha relegado a papeles secundarios desde que nacieron, en el caso de las lectoras. Por otro lado, es posible que ciertos lectores masculinos encuentren comodidad en ver su privilegio reflejado en el libro que estén leyendo, si es que los propios autores no están proyectando sus propias creencias patriarcales en su creación del universo de sus novelas. Sea algo estratégico o aprendido, la realidad es que necesitamos imaginar nuevos mundos exentos de machismo para así poder llevar el cambio a nuestra realidad.

Aun así, la novela es un vehículo para transmitir un mensaje y para que un autor o autora establezca su diálogo con el lector. Evidentemente, omitir o no la cuestión de dominación de género es algo personal, pero sería muy beneficioso para todos permitirnos pensar en una literatura nueva que considere aspectos sociales más allá del patriarcado: la ley de oferta y demanda, la crispación, la corrupción... Además de encontrar la fuerza y el carisma de las mujeres capaces cuya lucha transgrede los topes que pueda poner una sociedad que no confía en ella.

Goddard, A. (2019). *Carnival Row* [Serie de televisión]. Amazon Prime Video.

Klune, T. J. (2020). *La casa en el mar más azul*. Barcelona: Crossbooks.

L. T. L. E. (2016). *Ni machismo ni feminismo: Fantasía. Escribir Leyendo*. Recuperado de <https://escribirleyendo.wordpress.com/2016/08/23/ni-machismo-ni-feminismo-fantasia/>.

Martin, G. R. R. (1996). *Canción de hielo y fuego*. (trad. Cristina Macía). Barcelona: Gigamesh.

Rothfuss, P. (2007). *El nombre del viento*. Madrid: Faeris Editorial.

V. T. L. E. (4 de septiembre de 2020). En femenino: *El medievo en la fantasía. El Vuelo Del Cuervo Fúnebre*. Recuperado de <https://elvuelodelcuervofunebre.art.blog/2016/09/04/en-femenino-el-medievo-en-la-fantasia/>.

V. T. L. E. (27 de abril de 2016). Reseña: *El nombre del viento. El Vuelo Del Cuervo Fúnebre*. Recuperado de <https://elvuelodelcuervofunebre.art.blog/2016/04/27/resena-el-nombre-del-viento/>.





Ilustración: Carta 17. Ilustradora: Teresa Arias

# DADOS, DRAGONES Y MÁS ALLÁ DE LAS MAZMORRAS

Escrito por Teresa Arias Martínez

Es para frikis sin amigos, para ineptos sociales, para raritos... Incluso has podido escuchar que es para gente «que no se ducha». Todos alguna vez, cuando hemos oído hablar de rol y sus jugadores, nos hemos imaginado a alguien similar al dependiente de la tienda de cómics de *Los Simpson*, a los chicos de *The Big Bang Theory* o al grupo de raros que se encierran en un sótano, comen ganchitos y huelen mal.

Por suerte para nosotros, los tiempos han cambiado y, con la llegada de series como *Stranger Things*, *La leyenda de Vox machina* o la película *Dungeons & Dragons: Honor entre Ladrones*, la gente está dando una oportunidad a este universo. Pero ¿sabe acaso el mundo a qué le está abriendo las puertas? A pesar de que el estigma se haya suavizado y ahora los juegos de rol se presenten como un pasatiempo que se disfruta con amigos, si preguntamos «¿qué es exactamente?», no sé si muchos serían capaces de responder de manera acertada.

Partiendo de la base de que se pueden hacer partidas de rol de prácticamente todo (tu libro favorito, tu serie de confort, incluso crear tu propio universo) la ocasión merece empezar con la base de todo: *Dungeons & Dragons*. Pero antes, hay un par de conceptos básicos que hay que aclarar. En el mundo del rol existen dos papeles imprescindibles, el jugador, esa persona que crea un personaje, una historia y que está ilusionado por jugar su pequeña aventura; y el máster, aquel ente todopoderoso que maneja los hilos, la mente maestra que hace que la pequeña aventura de nuestros personajes se convierta en una odisea. Es decir, es como un narrador, árbitro y creador de mundos, todo en uno. Se encarga de dirigir la historia y de darle un sentido.

Ahora sí, empecemos.

Este juego, al contrario de lo que se pueda pensar, no son solo calabozos oscuros y dragones amenazantes, sino una manera de ser quien quieras en un universo de fantasía, algo así como, en palabras de una muy buena compositora, «I hate it here so I will go to secret gardens in my mind»<sup>1</sup>.

Sin entrar en la parte técnica de las mecánicas, que eso se lo dejó a los masters, hay que explicar que hay un sinfín de razas y clases que puedes crear y con las que explorar tu creatividad. ¿Qué es eso de razas y clases? Algo así como qué eres y a qué te dedicas. Puedes ser un enano monje tortuga de un monasterio secreto, un semidragón bárbaro en busca de su madre desaparecida, un humano hechicero que sirve a su dios o incluso una semidemonio pícara huyendo de su oscuro pasado.

Un aspecto muy importante es la construcción de mundos. En general, se tiende a basar las partidas en fantasía épica medieval, lo que nos imaginamos en las novelas de caballería: grandes bosques verdes con árboles antiguos y sabios, faes juguetando entre ellos, castillos de fábula, criaturas en sus cuevas al acecho, la magia impregnando el ambiente... Sin embargo, esto no es todo. La construcción de mundos permite que surjan escenarios completamente innovadores. Desde una ciudad flotante impulsada por magia solar hasta una distopía postapocalíptica donde los elfos luchan contra cíborgs goblins, las posibilidades son infinitas. Y lo mejor de todo: la narrativa se construye entre todos los jugadores, aportando una perspectiva única que reinventa la fantasía clásica con elementos inesperados. Eso sí, hay que tener en cuenta que no

es lo mismo que la acción ocurra en la cálida y desértica ciudad de Memnon que en la gélida tundra de Nashkel o en la oscura Barovia; todo tiene un orden, cada ciudad tendrá sus desafíos y habrá que adaptarse a ellas.

Una vez aclarado lo de las mazmorras, paso a lo de los dragones.

Hay un sinfín de criaturas en los juegos de rol, no todos son los típicos dragones o goblins (que también, y cuando os encontréis uno de estos, preparaos, como recomendación personal), como por ejemplo: ¿qué os parecería un *liche*? Un tipo de no muerto lo suficientemente ambicioso y egocéntrico para desafiar a la muerte con el objetivo de ser inmortal y, para proteger su existencia, esconde su alma en una filacteria que, alimentada con almas, asegura su retorno en caso de que lo destruyan. O la tarasca, una monstruosidad bípeda que desplaza su masa acorazada con pesadez, mientras sus largos brazos acabados en garras barren la tierra buscando alimento que introducir en su profunda boca. En otras palabras, lo siento



F: Pinterest

<sup>1</sup> Swift, T. (2024). I Hate It Here [Canción]. En *The Tortured Poets Department*. Republic Records.

mucho, espero que hayas vivido una buena vida. Y, por último, el mejor amigo de todos los jugadores de rol, el mímico. A simple vista, esta criatura puede parecer un objeto común, como una silla, una puerta o un cofre, pero una vez alguien toca este objeto, se encuentra con una gran boca con una lengua larga y pegajosa que es capaz de arrastrarte hacia unos largos y afilados dientes. El pasatiempo preferido de los másters es usarlos en forma de poción cuando tu personaje está a un punto de la muerte y quiere curarse.

Pero no todas las criaturas van a intentar devorarte o quedarse con tu alma (la mayoría sí, pero no todas). También existen entes benignos que te ayudarán en tu viaje o que pueden hacer las cosas más sencillas, como por ejemplo el *couatl*, una bella serpiente emplumada nativa de planos celestiales, donde actúa como guardián de los bondadosos y castigo de los malvados. Quien haya visto la película *Dungeons and Dragons* estará familiarizado con el oso lechuza, un animal con la masa y el cuerpo de un enorme oso y con el plumaje y cabeza de una lechuza, creo que el nombre lo describe bastante bien por sí mismo. Esta bestia, si es tu aliada, puede ser una montura poderosa, un aliado en combate, un gran explorador en terrenos salvajes, un portador de equipo eficaz y una mascota afectuosa. Sin embargo, una de mis favoritas, sin duda alguna, es la abeja solar. Estos pequeños animálitos son unos insectos de unos veinte centímetros que brillan reflejando la luz solar en distintos colores y su tórax está recubierto de una capa de pelaje similar a la seda de araña plateada, sus rostros normalmente resplandecen con una amable sonrisa. Sin



F: Artstation.com

embargo, lo mejor de las abejas solares es que, en su mayoría, no tienen deseos ni impulsos más allá de crear danzas de luz y canciones, difundiendo alegría y belleza dondequiera que vayan; es decir, se pasan el día bailando y cantando con sus amigas.

Hay un manual con un sinfín de criaturas que los jugadores pueden encontrar, y no solo eso, el máster puede crear un sinfín más gracias a su imaginación. Una de las mayores maravillas del rol es que cualquier criatura puede ser mucho más que una simple amenaza. Ese dragón que guardaba un tesoro puede tener un contrato ancestral con la nobleza local. El goblin que encuentras no es solo un enemigo, sino un poeta frustrado que sueña con ver el mundo. Todo depende de cómo el máster quiera moldear su papel en la historia.

Ya está el escenario listo para una gran aventura, ahora solo hay que dejar que los personajes sigan su curso y vivan sus grandes momentos, que los juglares relaten sus grandes gestas... pero ¿cómo se hace?

Todos hemos visto alguna vez un dado extraño con forma casi esférica. Estos son dados de veinte caras, que junto a otros dados de formas raras, son utilizados para jugar, decidiendo si nuestro personaje es capaz de llevar a cabo una acción según el resultado obtenido (también suelen ser utilizados a modo de colección y los jugadores acumulan dados como un dragón su tesoro). Sin embargo, la base de *D&D* es que se trata de un juego basado en la narración. Los dados solo te ayudan a avanzar. Todo depende de tus decisiones: tu aspecto, tus acciones o qué sucederá a continuación. La creatividad colectiva de una partida de rol da pie a historias que contarás una y otra vez, desde sucesos legendarios a incidentes absurdos que te harán reír años después.

Uno de los aspectos más atractivos del rol es la profundidad que puedes darle a tu personaje. Más allá de sus habilidades y atributos numéricos, puedes dotarlo de una historia personal, miedos, aspiraciones y defectos que lo hagan único. En este sentido, los juegos de rol no solo reinventan la fantasía, sino también la narrativa. Y, como he mencionado anteriormente, cualquier cosa puede ser una partida de rol. ¿Eres fanático de Harry Potter y quieres vivir la experiencia de la época de los merodeadores? Puedes entrar por las puertas de Hogwarts, que el sombrero seleccionador te envíe a tu casa preferida y hacer travesuras entre pociones burbujeantes y encantamientos cegadores. Si lo que más te gusta son los semidioses, puedes ser la descendencia de tu dios preferido y entrenar en una isla secreta llena de criaturas mitológicas, gente como tú y salvar al mundo de la catástrofe. Cualquier universo que imagines está a tu alcance.

Siguiendo en un tono más personal, me gustaría hablar de lo apasionante que es el crear un personaje. En mi caso, adoro crear páginas y páginas de *lore*, dándole a mis maestros documentos de hasta cuarenta páginas. Es estimulante y emotivo darle vida a alguien, contar su historia, dotarlo de una personalidad, indagar en sus miedos, esperanzas, sueños... Pensar en cómo sus acciones han afectado a lo que ha vivido y a lo que vivirá y tener la oportunidad de sentirlo a través de él y evolucionar juntos. Sin embargo, algunos de mis compañeros prefieren no darles tanta profundidad al inicio y disfrutar con lo que el maestro les tenga preparado a futuro.

Existen infinidad de formas de jugar: más combativa, más diplomática, más detectivesca, más romántica... Mi favorita "sin duda" es la última. En mi mesa tendemos a abrir muchas partidas con la premisa del *otome*, que es la forma que tenemos nosotras de hablar del romance, sacamos esto de los videojuegos *otome*, que tratan de que tú, como protagonista, a parte de la trama principal, tienes como objetivo desarrollar un romance con uno de los personajes. Así surgieron partidas como *Otownarts*, basada en el universo de Harry Potter; *Gothome*, basada en el universo de Batman, e infinitas más. También está *Yoru no Heika Monogatari* (no sé, el maestro decidió llamarla así), nuestra partida de *D&D*, que tiene su romance, pero no es el objetivo principal.

Sin embargo, siguiendo con el tono personal de una apasionada del rol, me encantaría hablaros de cómo se siente todo esto desde dentro, pero para ello tengo que hablaros de Lena.

Lena no es ningún estilo de combate ni ninguna partida más, ella es simplemente uno de mis personajes de rol, pero el cariño que le tengo es tanto que no creo que lo pueda medir con palabras (como a todos los demás, no me malinterpretéis, pero este es el mejor ejemplo). Puede que pueda parecer un poco intensa, pero Lena nació en el 2021 siendo una pequeña *tiefling* (algo así como una semidiabla) miedosa que huía de su pasado, dejando a todo el mundo atrás, sin confiar en nada ni en nadie y con una brújula moral un poco cuestionable. Pero, con el tiempo y las experiencias vividas junto a sus compañeros, la he visto florecer en una chica que enfrenta las consecuencias de sus actos, intenta actuar lo mejor que puede siguiendo algo parecido al camino correcto y ha forjado relaciones verdaderas y profundas con alguien más que su mascota. El hecho de poder vivir esto te hace emocionarte e incluso poder aprender algo de ello tú también. Vives esa fantasía en primera persona, recorres junto a tu personaje caminos emocionantes y emotivos (no me deja en buen lugar la de veces que he llorado en partida), sientes la adrenalina de lanzar un dado en una situación crítica o cómo se te eriza la piel cuando los astros se alinean y sucede la escena más épica que jamás te hayas imaginado.

Lo mejor de todo es saber que todo esto pasa porque tú lo construyes, es tan parte de ti como tú de él, y te permite explorar todos los ámbitos imaginativos de tu persona y de tu grupo, lo que os

hace también uniros más entre vosotros, crear un equipo.

Así que quizá pueda parecer intensa de nuevo o mis pasatiempos no sean los más convencionales, puede que te parezca rarita o una friki (porque amigos tengo y sí que me ducho); pero si me lo preguntan, la vida se enriquece cuando te permites sentir con intensidad. Aquellas cosas que te emocionan, te inspiran y despiertan tu creatividad son las que realmente importan, ya sea narrando historias, dibujando, leyendo o simplemente soñando. Son esos momentos los que te hacen vibrar, reír con el alma, llorar de pura emoción y fantasear sin límites. Porque, para mí, viajando a todos estos lugares, tengo la oportunidad de vivir todas esas vidas con las que sueño y experimentar una felicidad más allá de la realidad.



Ilustradora: Teresa Arias



94

# El legado de la fantasía:

La herencia asiática en *La chica que se entregó al mar*

Escrito por Sara Núñez

Es propio de una humana pensar que el mundo gira a vuestro alrededor, pensar que los ríos son para vosotros, que el cielo y el mar son para vosotros. Solo sois una de las muchas partes del mundo y, en mi opinión, la que arruina a todas.

Axie Oh, *La chica que se entregó al mar* (2023)

El Dios del Mar agita las mareas en torno al poblado de Mina, la protagonista, donde cada año una mujer es elegida como su prometida y pierde su vida en sacrificio. Mina, para proteger a la enamorada de su hermano, decide entregarse por cuenta propia. En una avalancha emocional entre el destino, la fe, la libertad de amar y una lucha entre dioses y dragones, se desenvuelve *La chica que se entregó al mar*.

Axie Oh nos deleita desde la primera página en un arrebato de mitología coreana y profecías que luchan por mantener a raya a su Dios del Mar, sumergido en un eterno sueño por un antiguo acuerdo el cual no evoca. El rey del poblado de Mina desapareció, sus ciudadanos viven atemorizados por un oleaje insaciable en la condena de sus dioses y perduran las profecías, incuestionables. Eso es lo que convoca la pluma dorada de su autora: ¿hasta dónde se puede seguir la orden dictada por lo natural y lo habitual, lo mitológico y lo sagrado? Si es cierto que existe un hilo rojo del destino, ¿cómo es posible revertirlo y adueñarse de su control? En la búsqueda del libre albedrío y las lecciones del amor inmortal, esta escritura nos introduce nuevamente en los elementos de una literatura oriental que hemos ido naturalizando desde la herencia occidental.

En Asia, el hilo rojo representa la idea de un alma ligada a su destino, usualmente romántico y familiar, por medio de un lazo que tiende a ser invisible a simple vista. Desde Japón, la leyenda somete, literalmente, a un hilo que conecta a quienes están destinados a encontrarse, sin importar el tiempo, lugar o circunstancias: «El hilo puede estirarse o enredarse, pero nunca se romperá». La tradición literaria llega desde el mito de la bruja y el emperador, cuento popular japonés narrado en los hogares donde se refleja el destino irremediable de dos amantes y que, de igual forma, queda en la dinámica de *La chica que se entregó al mar*, tanto en su premisa como en los propios cánticos a los que acude la valiente protagonista. Pues, para sobrevivir en el Reino de los Espíritus, aprende a narrar historias populares explicadas por su abuela cuando era pequeña, las mismas que consiguen ablandar el corazón del atormentado y supuesto Dios del Mar poco a poco. Mientras tanto, cuenta con la protección de Shin, quien huye de su memoria y encuentra en Mina refugio, entendimiento y perdón entre sus palabras. Porque, como bien dictaba la abuela de la protagonista, solo las palabras en las que una cree pueden hacer daño; pero las mismas palabras pueden salvar el alma herida de un dios sin memoria, de una aldeana de cuna humilde que resulta ser la verdadera heroína de la historia, del amor olvidado de la familia que queda atrás y del destino irreparable pero remediable en cada acto y constante decisión.

El folclore asiático acude a la presencia de dragones, como el caso del alma y ente protector del mismo Dios del Mar: un dragón, guardián de su perla mágica. Elemento que, en efecto, proviene del mito popular de China: un dragón ofrece su perla mágica al emperador, pero este debe demostrar sabiduría y humildad para ganarse el favor de la criatura mágica. De este cuento tradicional bebe directamente Axie Oh, quien usa la misma inspiración para dar pie a una de las historias de sus carismáticos y entrañables personajes, y cuento que sigue siendo empleado para el resto de contemporáneos. En *La Perla del Dragón* (2019), de Yoon Ha Lee Min, una muchacha se siente acorralada por sus deberes y debe respetar el legado familiar. En un acto de rebeldía y en busca de su propia libertad, desaparece para encontrar su oportunidad: la Perla del Dragón. En Europa, heredamos la presencia dracónica desde cuentos como San Jorge, el dragón y su princesa.

Elementos de familia, destino y deber a menudo colisionan en los cuentos procedentes de Asia, donde sus protagonistas se rebelan contra lo que se espera de ellas y, atendiendo a su buena voluntad, se adueñan de un futuro que solo les pertenezca a ellas, causando un bien común. Al final, la tradición oriental termina por mostrar cómo el sacrificio más honesto y digno siempre proviene de aquellos que buscan su propia libertad, sin nunca renegar de sus familias, biológicas o elegidas.

En *La historia interminable* (1979), de Michael Ende, también se presentan dragones procedentes de una mitología china más tradicional: Fuchur, dragón de la suerte, acompaña al valiente Atreyu por el cuento infantil. Este viaje de autodescubrimiento, presente tanto en Bastian (el lector) como en Atreyu (su protagonista), procede del concepto de *samsara* y *moksha*, que representan el ciclo de renacimiento y liberación del sufrimiento desde el hinduismo y budismo. Michael Ende también nos escribía esta fantasía infantil de esperanza y valor por medio de elementos como el yin y el yang, y el taoísmo, o afluencia del universo, de Bastian y Atreyu. Son pequeños fragmentos de una cultura que siempre nos ha rodeado, incluso sin ser conscientes de su influencia narrativa, tanto en la popular como en la literaria. Desde jóvenes, se narran cuentos como esta *Historia Interminable*, con su ambiente oriental y su metacuento, así como se respeta en la premisa de *La chica que se entregó al mar* y, por supuesto, otro clásico: *Las mil y una noches*. Además de la presencia de genios, piratas y alfombras mágicas, este último acude a tradiciones narrativas de la India, como las del *Mahabharata* y *Ramayana*, en el flujo oral de la princesa Sheherazade: la inteligente protagonista relata cuentos por mil y una noches a Shahriar, un despiadado rey que busca esposarse con mujeres y decapitarlas al día siguiente. Por medio de sus historias, la princesa muestra lecciones sobre virtud, paciencia, sabiduría y bondad, presentes en las mismas que Mina, esa chica que se entregó al mar, deja ver a cada espíritu y dios con el que se cruza durante su travesía.

Mina nos commueve por su empatía y vulnerabilidad. Esa presencia de fragilidad humana entre destino, espíritus y dioses queda reflejado en el resto de novelas contemporáneas: lo vemos, también, en historias como *La bendición oficial del cielo* (2024), de Mo Xiang Tong Xiu, donde sus protagonistas, un trágico dios desafortunado y un fantasma de las Cuatro Grandes Calamidades, entrecruzan sus caminos. Hilados, literalmente, desde su primer encuentro, interaccionan entre ambos reinos chinos (de dioses y de fantasmas demoníacos), pero caen en la constante intervención sobre los actos de los humanos, influenciados para ayudar a los vivos y encontrarse en el amor mutuo. Es la dinámica que ambos mantienen hasta el final, sin buscar mayor sentido que la mirada inmortal del uno y del otro. Al fin y al cabo, ya nos lo recuerda Axie Oh en su novela: «Las cosas extraordinarias nunca se hacen por sensatez o lógica, sino porque es la única manera de que tu alma respire».

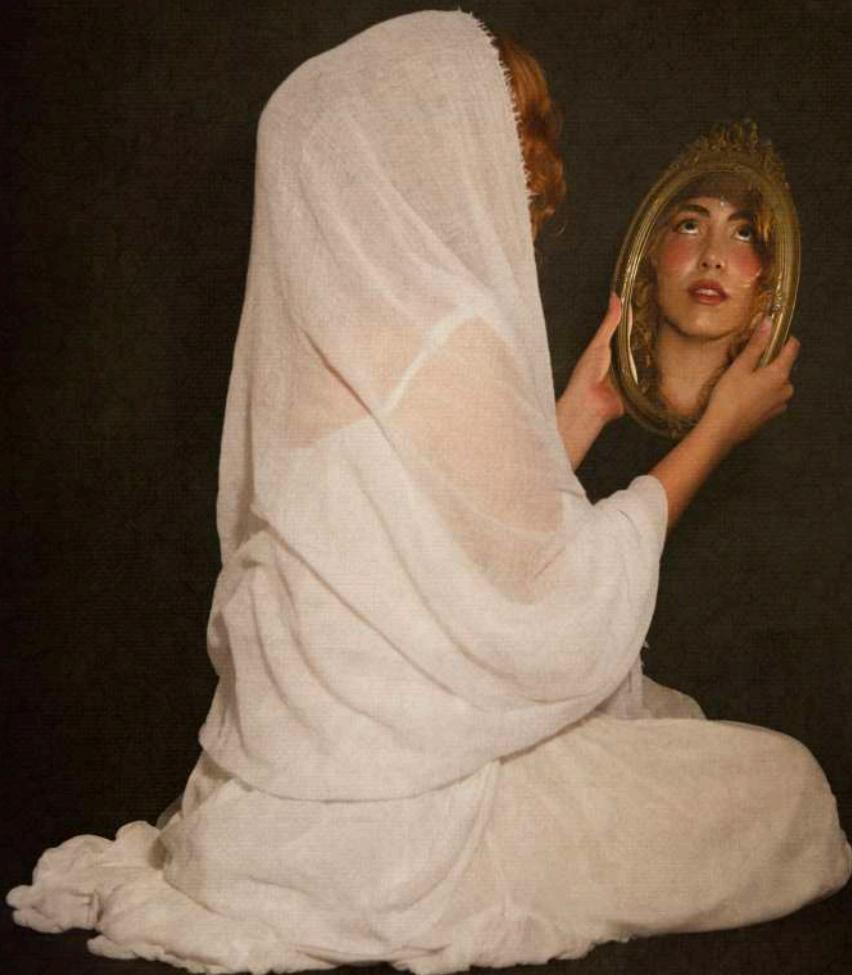
Anónimo. (s. f.). *Las mil y una noches*. Barcelona: Editorial Austral.

Ende, M. (1979). *La historia interminable*. Barcelona: Alfaguara.

Lee, Y. H. (2019). *La Perla del Dragón*. Barcelona: Duomo Ediciones.

Oh, A. (2023). *La chica que se entregó al mar*. Barcelona: Elastic Books.

Tong Xiu, M. (2024). *La bendición oficial del cielo*. Barcelona: Norma Editorial.



Dentro de la narrativa fantástica encontramos el mito japonés de 'El espejo de Matsuyama', heredado también en la cultura occidental.

Imagen de la cantautora Lucila de la Fuente, fotografiada por Laura Camacho.



**Muerte a la  
inclusividad  
utópica:  
porque las  
desigualdades  
estructurales  
deberían seguir  
existiendo en  
los mundos  
fantásticos**

La fantasía por norma siempre ha pertenecido al *underdog*, a las personas estructuralmente vulnerables dentro de la sociedad. Ya sea como lector que busca una forma de escapismo o como autor que necesita escribir para mantener la locura a raya, el género fantástico siempre ha sido una vía de representación de la lucha y la crítica contra la opresión.

Todas las decisiones tomadas en el *worldbuilding*, en la narrativa o en el desarrollo de personajes, siempre van a tener unas connotaciones u otras, especialmente diseñadas para traducir problemas y desigualdades estructurales a mundos imaginarios.

La idea de inclusividad utópica en la fantasía se refiere a la representación de un mundo imaginario donde las diferencias sociales, culturales, raciales, de género o de identidad no generan desigualdad o conflicto, sino que son integradas de manera armónica. Un ejemplo sería la serie *She-Ra y las princesas del poder*, los cómics de *Valérian y Laureline* e incluso *El Priorato del Naranjo*, de Samantha Shannon, o la famosísima saga *Nacidos de la bruma*, de Brandon Sanderson.

La subversión de normas sociales en este tipo de mundos, donde la discriminación y el prejuicio no existen o han sido superados, desafían las normas y estructuras sociales del mundo real, invitando al lector a imaginar un mundo mejor y, potencialmente, inspirarlo a intentar cambiar su realidad.

No obstante, ciertos críticos argumentan que al eliminar todos los conflictos relacionados con la discriminación, se pierde la oportunidad de abordar estos problemas de manera realista. Además, al crear un mundo con estas características, también

existe el riesgo de caer en el *tokenismo*, donde la diversidad se presenta de manera superficial sin explorar las complejidades y luchas individuales.

A pesar de esto, también ha habido casos donde la representación de colectivos discriminados estructuralmente no se ha llevado de la mejor manera. El mejor ejemplo es el conocido juego de rol *Dragones y Mazmorras*, especialmente en sus ediciones antiguas, que claramente representaban a orcos y *goblins* como «razas malvadas», bárbaras y violentas por naturaleza, con una representación que recuerda las ideas coloniales del mundo real, donde ciertas culturas eran vistas como primitivas y salvajes.

Por otro lado, los elfos oscuros se presentan como una raza malvada, de piel oscura, que vive en la Infraoscuridad y venera deidades crueles. A través de esta asociación implícita entre el color de la piel y la maldad, el juego reproduce estereotipos racistas sobre las personas racializadas.

Mientras tanto, razas como los elfos y enanos se describen como culturas avanzadas y honorables, y otras como los humanos tienen una mayor flexibilidad moral, estableciendo una jerarquía de valor entre las razas, donde algunas son intrínsecamente superiores a otras.

Sorprendentemente, las diferencias raciales no se quedaban solo en la narrativa, sino que también afectaban las mecánicas del juego, creando un sistema donde los personajes tenían atributos y habilidades limitados o potenciados en función de su raza, reforzando ideas deterministas.



F: @loganthir

Ahora bien, por supuesto que existen casos donde se muestra la diversidad de forma más adecuada. Particularmente, quiero hablar de *Atelier of Witch Hat* y la diversidad funcional, donde Shirahama (la autora) opta por una representación donde las discapacidades se respetan y no se «borran» mágicamente. En lugar de tratar lo que podrían ser limitaciones físicas como un obstáculo que eliminar, los personajes con discapacidades encuentran maneras

de adaptarse a su entorno a la vez que desarrollan su vida y su historia dentro de la trama, con un enfoque inclusivo, sutil y bien integrado.

El ejemplo más claro de esto es Tartar, un joven que, aunque no es aprendiz, conoce el secreto de la magia por su familia. Tartar tiene *silverwash*, una condición similar al daltonismo que le impide distinguir ingredientes para pociones, hechizos, tintas, etc. y que no le permite estudiar magia.

En la historia, se muestra cómo esta discapacidad no lo define como persona, ni se lo presenta como alguien «digno de lástima», sino como un niño que acaba convirtiéndose en aprendiz con sus propias habilidades y aspiraciones, y que usa su ingenio para adaptar la magia a sus necesidades, en lugar de buscar «curarse» de su discapacidad.

Tartar también tiene un papel importante para mostrar que, aunque algunos desafíos físicos son difíciles, no lo hacen menos capaz de ser parte de la comunidad mágica. En la relación entre él y otros personajes, como Coco, destaca la importancia del apoyo mutuo sin condescendencia.

Así, Shirahama evita caer en una narrativa capacitista y normaliza la idea de que una persona con discapacidad puede tener un papel activo en la sociedad y ser tan valiosa como cualquier otra, reflejando un ideal de inclusión respetuosa, donde la ayuda se ofrece sin cuestionar la dignidad o capacidad.

Otro caso que nos muestra un buen ejemplo de representación de desigualdades es la saga *Canción de hielo y fuego* o su adaptación televisiva *Juego de tronos*, porque George R.R. Martin retrata a las mujeres en paralelo a lo que pudieron haber experimentado en la Europa medieval, especialmente durante la Guerra de las Rosas. No obstante, no muestra a personajes sometidos o que siguen los roles de género que solemos creer típicos del medievo europeo, sino que propone un fuerte enfoque de las luchas de las mujeres a través de estos.

Los personajes femeninos de la saga son completos y probablemente los más destacables. Sin embargo, se encuadran dentro de su lucha, ya sea activamente para



F: latercera.com

romper con los roles de género y usar la violencia como camino de empoderamiento, como hacen los personajes de Brienne, Arya y Daenerys, o usando la feminidad y la adaptación como estrategia de supervivencia, como Cersei, Catelyn o Sansa.

Como vemos en los ejemplos discutidos en este análisis, la fantasía se revela como un género profundamente político y transformador, capaz de explorar las dinámicas de poder, opresión y desigualdad en contextos imaginarios que, paradójicamente,



reflejan y critican las estructuras del mundo real. De esta forma ofrecen un camino hacia una fantasía crítica que no solo reflexiona sobre las estructuras de opresión, sino que las traduce y subvierte de manera efectiva en mundos imaginarios.

Por tanto, la idea de la inclusividad utópica en la fantasía, aunque seductora, peca de superficialidad y simplificación, dejando de lado la riqueza que una exploración crítica de las desigual-

dades podría aportar al género. Al erradicar conflictos relacionados con discriminaciones o prejuicios, muchas obras caen en el riesgo de crear escenarios idealizados que no abordan la complejidad de las luchas individuales y colectivas.

Así, el género se convierte no solo en un medio de escapismo, sino en un escenario para la resistencia y la crítica, donde tanto autores como lectores pueden reimaginar y confrontar el mundo real desde una perspectiva desafiante.

**106**





# BARRO DE PA DE TI DE GENTE

Una figura surge del fango.  
Sus carnes húmedas aún pintadas de tierra.  
A su espalda le siguen cientos, caminando millas,  
como un fantasma que recorre Europa.

Hace tiempo fueron de huesos,  
de metales y ceros informáticos.  
Aquellos que prometieron protegerles  
pelean por los restos de un cuerpo  
en descomposición acelerada.

El agua les dio la vida  
y ahora ese agua se cobra sus deudas.  
Se encharcan los pulmones  
y una niebla marrón ciega sus tierras.

Son miles de gotas.  
Son una masa informe,  
que avanza a contracorriente  
a proteger su legado.  
Se miran unos a otros,  
como mirarse a uno mismo,  
sacuden sus trapos terrosos  
y reprimen una lágrima,  
pues el agua ya no es bienvenida.

Sus casas son de barro  
y a su materia habían de volver.  
La nación creada se muestra como lo que siempre fue:  
polvo y brizna llevados por el viento.  
La población nacida  
se apoya sobre sus rodillas,  
convertida en un monstruo iracundo  
que se alimenta del lodo,  
que lo traga sin masticarlo  
y mira al cielo preparado para abrir de nuevo su garganta.

El pueblo salva al pueblo,  
como la tierra mojada se enfanga,  
como la lluvia llena el río.  
Porque es lo natural y lo verdadero,  
que nada imaginado  
desde la lejanía y la mentira  
podía salvarnos.

Que la única certeza que tenemos  
es que los ríos se secan  
y las sociedades colapsan.

Escrito por Alexia Corrales Rosalén



Amor de mare (1912), de Antonio Muñoz Degrain. F: Wikimedia



110

# És el matriarcat una visió fantasiosa?

**Ginecocràcia i *Blackwater*.**

Escrito por: Ania María Guirao

Si tinguérem la plaent oportunitat d'aconseguir viure a un món utòpic, a aquest hi seria possible l'existència d'una societat matriarcal. Però, què és exactament el matriarcat? Hi existeixen definicions barrejades del que pot o no pot significar, encara que la majoria coincideixen en el fet que no és la idea completament oposada del patriarcat, definit com l'organització social estructurada totalment pel domini o supremacia dels homes. El matriarcat, també anomenat ginecocràcia, podria constituir una societat en què la dona és completament lliure i amb una posició igualitària a la de l'home, fent així una distinció entre poder i igualtat (Newton i Webster, 1991).

Ara bé, és això una visió idílica? O ha arribat a donar-se a algun punt de la història? Hauríem de viatjar en el temps als pobles de fa milers d'anys en què, sorprendentment, la societat estava més avançada a aquest aspecte. És possible que les religions basades en la «supremacia femenina» foren dominants durant els estats primitius de l'ésser humà, per a ser substituïdes per les religions patriarcais. Tot i això, no existeixen proves definitives que puguen esclarir eixa realitat, així que es podria tractar d'un mite (Newton i Webster, 1991). Tanmateix, podríem assegurar amb certesa que a la societat contemporània és impossible trobar un model de ginecocràcia. O potser sí? Encara que, per a poder tindre una visió així, hauríem d'entrar al món de la ficció, capbussant-nos directament a la saga literària *Blackwater*.



**«Què és  
exactament  
el matriarcat?»**



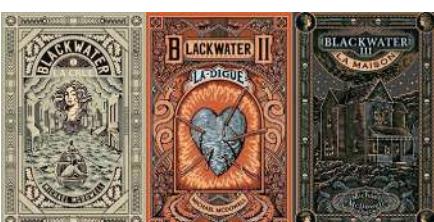
F. Blackie Books

*Blackwater* és una saga de literatura fantàstica publicada l'any 1983 en sis volums i escrita per Michael McDowell, escriptor i guionista estatunidenc, reconegut pel mateix Stephen King, amb qui mantenia una gran amistat. Entre els treballs a destacar del novel·lista es troben els guions de pellícules com *Beetlejuice* i *Malson abans de Nadal*, ambdues mundialment conegudes hui en dia tenint un gran impacte cultural.

Aquesta novella de suspens i fantasia ens transporta a Perdido (Alabama), on observarem els successos que ocorren als personatges que habiten aquesta comunitat durant més de mig segle. Tot comença quan, l'any 1919, es dona la riuada del riu Blackwater i les seues aigües obscures envaeixen els carrers del poble de Perdido, canviant completament la vida dels seus ciutadans. Una setmana després, Oscar Caskey, membre d'una de les famílies més adinerades de tota la població, explora junt amb el seu empleat negre, Bray Sugarwhite, el barri més baix de Perdido, Baptist Bottom, muntats a una barca, ja que la zona segueix inundada. Avancen sense tindre el pensament de trobar cap persona amb vida quan, per a la seu-

sorprisa, asseguda a l'hotel Osceola, els espera Elinor Dammert, una jove dona pèl-roja que, amb la seu estranya aparició, traurà misteriosos esdeveniments al poble i la seu gent. Sense un passat i amb les explicacions justes, s'introdueix a la família Caskey casant-se amb Oscar, lluitant així per aconseguir el poder de la matriarca familiar, Mary-Love Caskey.

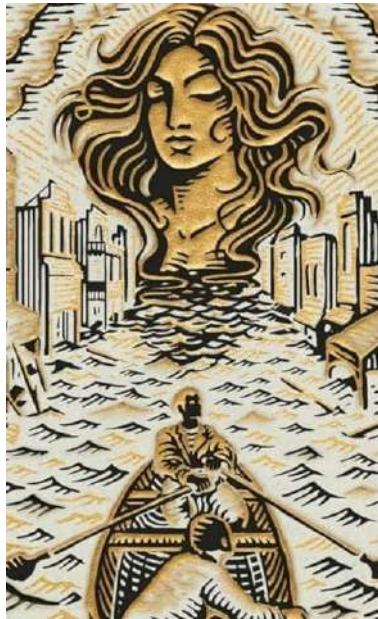
Dones de voluntat rígida, dominants i independents. Això és el que podem trobar entre les pàgines d'aquesta obra de ficció. Durant les sis parts que constitueixen Blackwater, s'observa una societat de caràcter sureny en què les dones no necessàriament presenten una supremacia davant dels homes, però són altament respectades i en elles recau el poder de prendre decisions importants que ajuden a la prosperitat del poble. Mentre que els homes sí que tenen el poder de controlar les legislacions, quan arriba el moment de prendre decisions més personals, perdren aquesta autoritat. Per altra banda, la majoria de les dones presents a la narració aconsegueixen sempre el que volen. Però, és això una qüestió de manipulació per la seu part? No obligatòriament, ja que cap home (o quasi cap) s'assabenta del que succeeix realment i sols volen la felicitat de les mullers que formen part de les seues vides. A mesura que passen les dècades, ens crida l'atenció que aquesta preponderància femenina pareix ser fins i tot hereditària, ja que les filles de certes dames presenten una necessitat d'acon-



F. Fescop

seguir poder, respecte i autonomia des que són ben petites. Però com en totes les situacions d'aquesta vida, dins del mateix poder hi existeix gent que es cimeja, com és el cas de l'ara coneguda com a Elinor Caskey i Mary-Love Caskey.

Com es menciona amb anterioritat a aquest article, Elinor apareix pràcticament de manera màgica per a formar part dels ciutadans de Perdido, guanyant-se l'estima de tots els seus habitants, o quasi tots, perquè des que la veu, Mary-Love no pot evitar tenir sospites d'ella i el passat ocult que l'envolta. Mary-Love tracta en tot moment d'allunyar a la jove de la seua família, concretament del seu fill Oscar, però no pot evitar que ambdós desitgen cassar-se per a consolidar el seu amor. Als ulls de la matriarca de la família Caskey, aquesta unió no és més que un estratagema per part de Elinor per aconseguir arrabassar-li el poder i fortuna que tants anys li havia costat aconseguir. Mary-Love és, com he comentat abans, la mare d'Oscar, però també la progenitora de Sister, un personatge femení que s'ix de la imatge de dona poderosa i independent a la qual estaríem acostumats a veure durant aquesta història, ja que durant tota la seua existència ha estat dirigida per la seua mare, així que quan compta amb total llibertat, no sap com actuar. La matriarca exerceix el poder absolut no sols a la seua família, sinó també sobre tot el poble: controla el negoci familiar –una serradora– i les dinàmiques socials entre tots els ciutadans.



F: Cinenueratribuna

Amb tot això no és d'estranyar que se sentís amenaçada per la presència d'altra dona de caràcter fort com Elinor. La crueltat de Mary-Love no coneix límits per a intentar fer la vida de la jove impossible: des d'intentar parar la boda amb el seu fill fins a fer-li un intercanvi per una de les seues futures netes. Avançant considerablement en el temps, ens trobem com la primogènita d'Elinor i Oscar –Miriam– seguirà no el seu llinatge, sinó el de la seua àvia després que a aquesta li arribés la mort. Durant les següents dècades observarem com la disputa entre dones continua, però aquesta volta entre mare i filla. No obstant això, Elinor es manté ferma en tot moment, després d'aconseguir el nou títol de matriarca de la família, el qual sap emparar molt millor que la seua predecessora.



Des del moment en què coneixem a la pèl-roja és clar que no és un personatge normal i que un obscur secret relacionat amb les aigües del riu l'envolta, i això continua representant-se en les decisions que pren per al progrés de *Perdido*. En aconseguir el títol de regidora de la família, no dubta a realitzar diverses inversions que són una mica sospitoses per a la resta de membres, però que Oscar, com a fidel marit, recolza en tot moment i ofereix l'ajuda necessària a la seuva muller per a poder dur-les a terme. Aquestes consisteixen en la compra de terres afectades pel riu i que es troben empantanades, per tant cap persona amb dos dits de front voldria apropiar-les. No obstant això, davall d'aquest fang hi haurà l'extraordinari descobriment de pous de petroli. La manera en què Elinor sap d'aquesta informació és un misteri de caràcter fantàstic que sols es pot resoldre amb la lectura dels llibres, però que ajuda considerablement a l'augment de la

fortuna dels Caskey, fent-los més rics del que mai havien arribat a pensar. Elinor ama la seuva família –ella i Oscar tenen una segona filla, Frances, que presentarà la mateixa aura misteriosa que envolta a la seuva mare– i és una persona amada per tots, però el lector, amb una visió omnipotent, potser no està d'acord amb totes les seues accions, les quals perseguiran als Caskey per generacions.

Més enllà de les matriarques representades a la història, hi existeixen altres exemples de dones que no s'ajusten al que convencionalment es descriu com a patriarcat. Una d'elles és la filla de James –cunyat de Mary-Love–, Grace, qui s'ix completament del model de dona de *Perdido*: practica tots els esports haguts i per haver, vol entrar al negoci familiar executant tasques pesades, va a la universitat i no vol formar una família –almenys convencional. La seuva renúncia als homes és tal que decideix viure el seu amor amb una altra jove de *Perdido*: Lucille. Aquesta segona xica és amagada durant

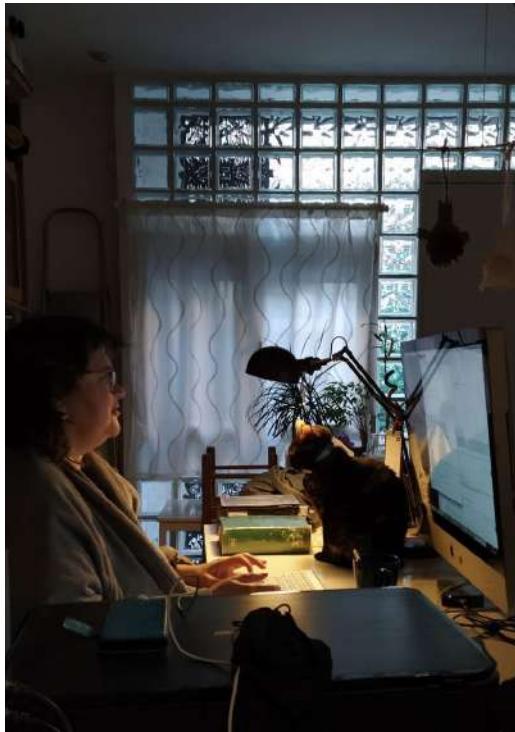
un temps a una casa que forma part dels terrenys comprats per Elinor, ja que va ser encintada per culpa d'una violació: vol tindre'l, però els orígens de la futura criatura s'hauran de mantindre en secret. Així que Grace, Lucille i el petit Tommy Lee mantindran una vida tranquil·la i feliç estant allunyats de la resta de la població. Aquesta representació sàfica és un moviment clau per part de l'autor per allunyar-se de la societat paternalista a la qual la gent de l'època —parlant del temps representat a l'obra— es troba acostumada, i a més un avanç per a l'era en què ell vivia: els anys huitanta van simbolitzar un abans i un després per a la lluita LGBTIQ+.

L'obra de McDowell explora relacions familiars i de poder d'una manera magnífica amb notes de terror que mantenen al lector apegat a les seues pàgines per tal de saber com es deuran a terme determinades situacions. Amb uns personatges que presenten un constant desenvolupament i una història aparentment tranquilla que ens recorda a una telenovel·la amb moments d'increïble tensió afegits, l'autor va aconseguir crear una novel·la innovadora tant per al gènere de terror fantàstic, com per al moviment feminista. És possible que l'impacte que ha tingut l'últim any ajude a la creació de més històries que ens permeten endinsar-nos a mons ficticis on el matriarcat també és el sistema central, ja que desgraciadament al món real pareix que estem a anys llum de poder aconseguir-ho.

Newton, E. & Webster, P. (1998). Matriarcado: enigma y paradigma [Kindle]. En Antropología y feminismo (5.<sup>a</sup> ed., pp. 83-106). [https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Paula%20Webster%20&%20Esther%20Newton%20-%20Matriarcado.%20Enigma%20y%20paradigma%20\(En%20Harris%20y%20Young%20\(eds.\)%20-%20Antropolog%C3%ADa%20y%20feminismo\).pdf](https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Paula%20Webster%20&%20Esther%20Newton%20-%20Matriarcado.%20Enigma%20y%20paradigma%20(En%20Harris%20y%20Young%20(eds.)%20-%20Antropolog%C3%ADa%20y%20feminismo).pdf) (Obra original publicada 1991)

*Encyclopedia of Alabama.* (2024, 25 abril). *McDowell, Michael McEachern - Encyclopedia of Alabama. Encyclopedia Of Alabama.* <https://encyclopediaofalabama.org/article/michael-m-ceachern-medowell/>





# ANA LISTERRI



**Hem estat fent una ullada a les obres que has tingut l'oportunitat de traduir i ens hem fixat que has abastat un gran nombre de gèneres. Hi ha algun pel qual et decantis més o et faci més goig a l'hora de traduir?**

A veure, jo he fet una mica de tot perquè fa més de vint anys que tradueixo llibres i, per tant, s'ha de fer bullir l'olla. Llavors sí que és veritat que en aquests últims anys he pogut fer molta fantasia, que és un gènere que m'agrada molt com a lectora i llavors soc molt feliç. És una cosa que m'agrada i punt. També he descobert que m'agrada molt fer infantil. Vaig començar fa uns anys, arran de ser mare, i he descobert que és un camp que curiosament té molts reptes. És molt divertit i sembla que sigui menyspread, quan realment és una de les coses que més treball requereix i és molt difícil, perquè tens per una banda uns lectors molt exigents, i per l'altra tens els pares d'aquests lectors, que són els que compren el llibre. Per tant, és molt exigent i, en canvi, pot ser molt agradable de traduir perquè jugues molt amb el llenuguatge i les paraules. Normalment són llibres amables, no són d'aquests que dius: «És un drama, m'estic ficant al cap d'una gent que està molt malament de *lo seu*» (*Riure*). Infantil em mola molt i, llavors, també he descobert que m'agrada fer de tant en tant alguna cosa de no-ficció, assaig... Pot ser molt dens, molt acadèmic, però també estic descobrint que m'agrada variar.

**Has traduït a autors molt rellevants com poden ser, per exemple, el mateix Michael McDowell o també George R. R. Martin. Com és l'experiència de traduir a aquestes persones? Et suposa una pressió afegida pel que es pugui esperar de les seves traduccions?**

Quan saps que hi ha un llibre que pot agradar molt a algú, sempre és una pressió afegida. I quan, a més a més, és un autor o una autora que t'agrada molt a tu encara més, perquè tu estàs dient: «Això és molt bo i jo vull que la gent ho sàpiga». En el cas de Martin també va ser un procés de traducció una mica estrany, perquè el vam fer entre quatre, ja que l'editorial anava amb uns calendaris molt ajustats. A més, no buscaven gent entesa en fantasia, buscaven gent resolutiva. I em van trobar a mi, que vaig pensar: «Ui, hi ha dracs, estic molt contenta». (*Riure*). També és cert que quan et llegeixes un llibre i dius: «Ostres, aquest llibre li agradarà molt a una persona que jo m'estimo», és una pressió.

O, per exemple, aquest any acabo de traduir a l'Ursula K. Le Guin... per favor, reverències. És una pressió, sí, per la dificultat de traduir, que és una pressió més tècnica, però també perquè vols que una cosa així surti molt bé i tens motius més sentimentals. Però de vegades també te n'oblides. I després l'editor vol que surti molt bé per vendre molts llibres.

Aquest any la saga Blackwater ha estat tot un fenomen. Com ha estat traduir l'obra de Michael McDowell? T'esperaves aquesta acollida tan gran dels lectors?

Francament, no. Jo no coneixia els llibres i em semblava que sí, que estaven bé, però tampoc eren el que han acabat sent. La traducció va ser un projecte entre dues persones. Jo soc la traductora dels tres primers i la Mireia Alegre dels tres segons; però vam estar col-laborant perquè quan Blac-kie, l'editorial, ens va fer la proposta, no hi havia temps de quadrar calendaris de tothom i vam decidir fer-ho entre les dues. Tots els projectes tenen els seus reptes. Per exemple, aquesta és una novel·la d'època que, en estar ambientada al sud dels Estats Units, demana una mica de recerca, de veure què fèiem o no amb el llenguatge de la zona.... I, a més, és una novel·la molt llegidora, l'editorial va fer un llançament





molt treballat i les portades són precioses. Els llibres són uns volums que, per poca gràcia que et faci, van caient, són deu eurets i els pots portar per tot arreu. Així que suposo que va funcionar, a més que el boca a boca va fer molt. També són uns llibres que poden agradar a un ventall bastant més ampli que el que podria tenir, per exemple, una obra romàntica molt de nínxol o uns lladres i serenos molt concrets... o fins i tot el terror, que té els seus lectors consagrats. Potser aquests són a qui menys els agrada *Blackwater*, perquè no és terror. Si l'he llegit i l'he traduït jo, gaire terror no deu ser, perquè a mi no m'agrada gens (*Riure*). Llavors té elements de terror, té elements d'intriga, però si tu ets un lector de terror de veritat potser et quedes una mica més decebut perquè realment es queda molt curta a aquest aspecte.

### Aleshores, el gènere que t'agrada menys és el terror?

Sí, el terror no m'agrada gens com a lectora. És un gènere que potser m'entra menys, però a vegades també em va bé fer coses que com a lectora potser no em criden l'atenció. És a dir, d'una banda, ara, en la meva feina, estic molt agraïda de fer coses i centrar-me en la meva zona de confort a l'hora de traduir. Doncs alguna proposta d'aquestes que no t'esperes i que et fa ampliar horitzons també va bé. El que sí que em costa molt ara és l'assaig acadèmic, és a dir, vosaltres igual esteu estudiant a la universitat i a vegades us trobeu coses que mare meva... Jo he fet la carrera, cursos, vaig començar el doctorat i vaig llegir el que tocava, però hi ha maneres d'escriure que ara no sé si hi podria.

Una cosa en què ens vam fixar molt quan anàvem a qualsevol llibreria, com comentàvem, és que el llançament de «*Blackwater*» tenia molt de màrqueting darrere. Amb els mapes que van treure, les caixes...

Clar! A més, el fet de ser simultani en castellà i català va ajudar, perquè un llançament en català poques vegades capta tants quartos, però sí, el departament de màrqueting de l'editorial va treballar molt bé. Realment van fer molt bé la seva feina i les traductores vam fer la nostra tan bé com vam saber.

**Ja ho has comentat una miqueta, però com et va arribar la idea de publicar i traduir aquestes edicions l'any 2024, en ser una novel·la que va ser publicada en 1983?**

Rarament els traductors decidim alguna cosa sobre això. En la meva experiència, si ho decidim és perquè també ets mig editor, tens una idea o tens molt bon tracte amb algun editor i li fas aquestes propostes, però normalment és a l'inrevés. A mi em diuen: «Vols traduir això que va escriure aquest senyor? Llegeix-t'ho una mica que és dels Estats Units i hi ha un monstre, però no gaire... T'ho vols mirar, perquè em sembla que et pot anar bé, amb tal calendari i tal preu?». I tu dius que sí o dius: «Mira, ho sento, no puc». Els traductors de llibres són com els de pel·lícules. Si hi ha un títol que us sembla molt estrany a vegades sí que és cosa meva i ho puc justificar, però altres, no (*Riure*). Hi ha moltes coses que queden fora, els traductors som una peça d'una cadena i moltes vegades no som la que ho posa tot en marxa.

**Quins llibres t'han suposat més dificultat a l'hora de traduir? Ens podries parlar de paraules o conceptes fantàstics difícils o interessants de traslladar al català?**

Una de les nostres grans batalles i que després no ha aprofitat ningú la trobem a *Joc de Trons* amb els llops, els *huargos* al castellà. No voliem fer *huargs* perquè després eixien uns personatges amb uns poders que tenien un nom semblant i podia crear confusió. És una d'aquestes situacions en les quals comences a buscar molt perquè mai t'agrada res. Quan fas fantasia moltes vegades tens el problema que no saps si una cosa és inventada o no: plantetes, ocellets, peixos... Quan l'autoria et deixa clar que la cosa és inventada o la mateixa narració ja et diu que allò té vint-i-cinc potes està molt clar, però el problema arriba quan no ho tens clar i perds molts dies investigant. També sol passar que l'anglès té noms comuns per a certes criatures que el català no, i et trobes en un context en què el nom llatí no et funciona, perquè estàs en un món on el llatí no existeix o perquè els teus lectors són criatures petites que no entenen de què parles. També n'hi ha problemes quan trobes personatges amb una manera de parlar molt marcada i has de mirar què fer. Per exemple, a *Blackwater* n'hi ha molta gent amb accent del sud dels Estats Units. En l'edició castellana es parla tot

amb estàndard i nosaltres hem decidit que, en el cas de les persones negres on es nota més encara aquest accent, ho marcaríem una mica amb més col-loquialismes, més formes no normatives... És una decisió que potser és criticable, però són decisions que prenem com a traductors; si no, funciona-ríem com una màquina.

**Parlant de màquines, volem incidir preguntant-te si s'ha vist afectat el mercat de la traducció en català per les Intel·ligències Artificials i si estem davant d'un procés de precarització.**

A veure, estem davant d'un procés de precarització de tot. Això és el capitalisme. I en una feina que sempre ens hem trobat autònoms versus grans empreses... És a dir, gent que no es pot pagar un advocat versus empreses que sí que es poden pagar un advocat... Les teves capacitats de negociació són les que són i, per tant, sempre hi ha una precarització... També és veritat el que deia de les associacions, el fet de poder fer xarxa, el fet que com a mínim es pugui parlar més o menys públicament de segons quines coses, surtin determinats temes, hi ajuda... però sí, el capitalisme porta precarització. La meva percepció és que de moment la combinació anglès-castellà en tot això està més treballada que el català, la qual cosa vol dir que estem encara una mica més salvats. Em fa l'efecte que el català es percep com a difícil i a més a més tens una part més significativa dels lectors, els lectors *hardcore* que es preocupen per aquestes coses, i a aquest grup quines coses no els les vendràs. I això en part ens ajuda. De la IA possiblement ara no us sabria dir res amb cara i ulls. Que hi ha gent que vol fer-la servir? Sí. Que els resultats siguin prou bons? Doncs ací és el que us deia abans, depèn més de la rebaixa de la qualitat que estigui disposat a assumir el mercat. I això tampoc és tan nou. Quan va sortir per primera vegada *Joc de Trons*, de seguida que es publicava en anglès, en castellà hi havia traduccions pirates que es feien entre vint-i-cinc persones en un sol dia perquè la Cristina Macía necessitava no sé quants mesos. Llavors tu et menjaves la traducció pirata o t'esperaves i et gastaves els diners perquè la Cristina Macía havia fet una cosa professional. Són coses que en part ja fa temps que existeixen.

**També tot el tema de la immediatesa, de necessitar ja suposa un treball més gran que agafar un equip de vint-i-cinc personnes.**

Sí, o ficar ChatGPT i a córrer. Però el resultat al final se'n ressenteix, perquè es produeix un efecte com d'aplanament, a falta de vida. Justament, a vegades, el que fa que vulguem llegir algun llibre i, sobretot si parlem de literatura de gènere, com la fantasia —que a vegades té moltes coses que et fan pensar que no és la història més original del món— són els detalls que la fan diferent, és el llenguatge que la fa única. Tot el que són els sistemes automàtics, tot el que és la IA tendeix a buscar el que sigui més probable, per tant, és perdre aquesta diferència.

**Sí, el que havíem vist més que res amb tot el tema de la IA, que no sabem si és el cas també en català, era que a molts traductors i traductores els hi arribaven contractes de postedició.**

Amb això, els que ja són rics fan més negoci, però realment es perd la qualitat, sobretot en coses com videojocs o literatura. La gràcia és donar-li el punt d'originalitat. Però inclús en textos més plans la IA s'inventa coses i pot fallar amb totes les trampes, com ara que *constipated* no és constipat (*Riure*), encara que siguin coses que ens han passat a tots en un mal dia. De moment, els robots, les intel·ligències... és més fàcil que caiguin en errades; aquestes potser no, però altres sí, i pel que he vist poden ser força convinents mentint, cosa que complica la feina de postedició. Si tu estàs tot el dia amb el teu cervell ficat en això i no estàs amb textos decents, ni processant-los per traure alguna cosa sinó que ja et ve processat... és com el McDonald's, no? No pots menjar sempre McDonalds. I si el que fas tot el dia és anar llegint textos processats, i acostumant-t'hi, per molt que et diguin que s'arreglen amb la revisió, no, no ho arregles, no tens una dieta sana al teu cap.

**Clar, i que fins i tot és un treball més pesat que traduir directament.**

Sí, si ho vols fer una mica bé, encara és pitjor, perquè tens el doble de feina. Primer has de decidir si allò pot passar o no, i després canviar-ho si cal. D'altra banda, a vegades et diuen: «No, aquesta eina et fa la feina fàcil», però això també depèn de cadascú. Per mi, si el meu cervell no ha processat totes les frases «fàcils» d'aquell llibre, si no ha fet tota la rutina i no li ha trobar el to, després no pot treballar bé als punts on s'ha de parar més atenció. I moltes vegades el llenguatge no és una cosa conscient, tu no decideixes totes i cadascuna de les paraules expressades sinó que tens un *feeling* que es va esclarint. Vosaltres escriviu, per tant, ja sabeu que hi ha moments que us atureu buscant un adjetiu i hi ha moments que us surt sol. Imagineu que l'adjectiu te l'ha donat sempre la màquina i has de decidir si és aquest o no...

**Ja, és per la desimboltura, per dir-ho d'alguna manera.**

Sí, per això, la gràcia o desimboltura, l'ànima, per dir-ho de manera artística.

**Respecte a l'Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya (APTIC), aquesta existeix en part gràcies a tu. D'on va sorgir la idea? Creus que ha suposat un abans i un després al món de la traducció en català?**

La idea ja venia des de fa potser una trentena d'anys, perquè existeixen associacions de traductors a Catalunya des de fa molt. Jo vaig començar a formar part d'un grup que es deia Associació de Traductors i Intèrprets de Catalunya, que era molt petit. Després hi havia una altra associació, TRIAC, que tenia com a part del seu ideari formar un col·legi. A mi en un col·legi no m'haurien volgut perquè tenia el títol de Traducció, i tampoc estava molt segura de si aquest discurs em convencia. Més endavant, va haver-hi un moment en què també es va veure que la legislació no afavoria la creació de col·legis professionals amb capacitat de fer coses, entre altres factors, i tot plegat va portar a una proposta d'unió de les dues associacions. En aquell moment va coincidir que jo estava a la Junta d'ATIC, hi ha haver contactes amb TRIAC i va arribar al punt que vam dir: «Doncs ens unim? Doncs sí, vinga, ens unirem i anem a fer estatuts i anem a parlar, ens coneixerem», i així va nàixer. Un abans i un després? No ho sé, però està clar que, com més gent tinguis, més

coses pots fer també. I de manera més concreta, en el món de la traducció literària, per exemple, en català l'AELC (l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana) està fent molta cosa i dintre de l'àmbit espanyol hi ha ACE Traductores, que també fa feina interessant. També és veritat que moltes associacions funcionen amb voluntariat. Sí, jo vaig estar l'any de la fundació, que per mi va ser continuar el que ja estava fent, i llavors al cap d'un any ho vaig deixar perquè tenia altres (és a dir, família), i des d'aleshores que no he estat implicada a fons en el món associatiu. Aquesta manera de funcionar, aquest moviment de gent, també vol dir que aquest moviment fa que sigui difícil aconseguir una massa crítica, una interlocució, una capacitat de fer determinades coses. Però com a mínim és un espai, és un nom, és algú que pot fer soroll, és algú que pot demanar... En una professió tan atomitzada com traduir, on som una colla d'autònoms que podem estar fent coses molt diferents, tot ajuda.

**Un estudi diu que actualment al País Valencià es calcula que, aproximadament, només un 4% de persones majors de catorze anys llegeix regularment en català. Des de la teva posició com a traductora, volíem preguntar-te: què es podria fer per millorar aquesta situació? I com es pot promoure la lectura en valencià en un context tan agressiu contra la llengua?**

És complicat, i a més jo parlo des del Principat. El que tinc clar és que, en general, a les traduccions al català hi ha preocupació pels gèneres, pels registres... i són molt bones. Per tant, no pots dir: «No, és que jo les traduccions al català no les compro, perquè són molt difícils de llegir». No, perdoni, no em val aquesta excusa. Què s'ha de fer? Doncs existir, promoure-ho... Com a traductora, jo no puc fer més que penjar a les xarxes socials un: «Ei, que he traduït un llibre! Llegiu-lo». Això són els llibreterers, són els editors... són els lectors també. Tenim la sort que gràcies a les xarxes pots ser un lector informat del que es fa i, per tant, has de tenir la paciència de dir: «No, mira, aquest llibre que m'agrada també té una versió catalana, t'importaria demanar-me'l?». Si ets llibreter, són els seus números, també és veritat que han de mirar quins clients tenen o com a mínim dir: «Escolta, no tinc gaire cosa aquí, però si no et corre pressa, saps que això està en català?».

**A continuació, volíem saber quina és la traducció que has gaudit més o que recordes amb més estima.**

No ho sé, és que va a èpoques, són com els nens. A més a més, hi ha editors que també es fan estimar molt i fa de mal triar! (*Riure*). Ara fent memòria m'he recordat molt de quan vaig treballar amb *La brigada lluminosa*, que m'ho vaig passar molt bé amb la Kameron Hurley, i vaig haver de jugar bastant amb el llenguatge. Després penso molt en el joc que donen els llibres infantils, quan has de fer rimes, intentant que no siguin gaire simples... «Eh, és un llibre per a nens petits». Intenta fer-ho bé. O sigues mare i descobreix la diferència entre un llibre per a nens petits ben fet i un que no ho està i que, a més, hauràs de llegir durant un mes cada nit abans d'anar a dormir. També aquests àlbums els recordo amb molta estima, els de Benji Davies per exemple.

### **N'hi ha alguna que no hagis gaudit?**

No ho sé, perquè de vegades hi ha traduccions amb què t'ho passes molt malament fent-les i després quan la gent te'n parla dius: «Home, he suat, però ha valgut la pena».

És el típic que, després de passar per tot el procés, quan ja està acabat i comencen a arribar els comentaris de la gent que són bons, **ací ja...**

Sí, o a vegades vas una mica amb por i el corrector et diu: «No, no, tranquil·la que està molt bé, només et dic quatre coses». També m'he trobat correctors que... No sé quin llibre era, però em va tocar un corrector que no coincidíem en res, tots eren correccions, i com que a sobre va passar en un moment de crisi i poca feina, em va deixar enfonsada, pensant si no havia d'anar a enviar el currículum a l'Ikea (*Riure*). Per sort després em van fer una altra proposta i va ser un llibre dels que et donen molta satisfacció.

**Finalment, sempre ens agrada acabar amb la pregunta de quins llibres o autors recomanaries als nostres lectors i lectores.**

Cadascú té els seus gustos, però a mi m'agrada molt la Becky Chambers. He tingut la sort de traduir-la. *Aprendre, si tenim sort*, per exemple, és una novel·la d'exploració de l'espai escrita amb molta sensibilitat, amb una narradora adorable... La recomanaria molt. També de ciència-ficció recomanaria molt *Els Desposseüts* d'Ursula K. Le Guin, una novel·la que tothom hauria de llegir a la vintena pel que té d'exploració del capitalisme i d'una societat no capitalista, amb els seus alts i baixos...

**I ens recomanaries alguna traducció en particular que t'agra-di molt?**

La veritat és que no ho sé, hi ha molta gent bona que no voldria deixar-me... Va, per citar-vos un clàssic, les traduccions de *Harry Potter* de la Laura Escorihuela són un plaer i continuen funcionant amb criatures, els jocs de paraules fan riure...

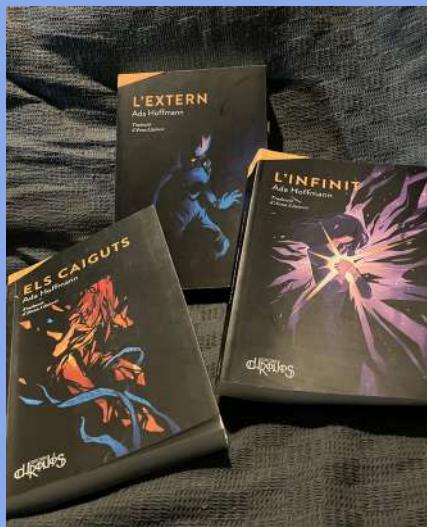
**De fet, juraríem que a un dels llibres s'esmenta al Comte Llucanor, cosa que la versió en castellà no fa.**

Això no ho sé, però són traduccions molt creatives i que sonen d'allò més bé.

**Doncs aquestes eren totes les preguntes! Moltíssimes gràcies per les teves paraules, ha estat un plaer!**

Igualment!

*Parlar amb l'Anna Llis-terri ha estat un plaer i, a banda de passar una bona estona comentant el panorama literari actual, ens ha fet reflexionar sobre el món de la traducció, un àmbit que tots coneixem i consumim, però que sovint no ens parem a pensar sobre com funciona realment. L'Anna ens ha obert les portes d'aquest univers tan fascinant.*



# **Trazos del pasado: recuperando a Virginia Woolf a través de la fantasía bioficcional**

Escrito por: Paula Martínez

**132**

F: *Virginia Woolf* Vanessa. Bell. Purchased with help from the Art Fund, 1987



## FANTASÍA BIOFICCIONAL

En la sociedad actual, es grande el interés que han suscitado los autores relevantes de la historia de la literatura, a los que solo podemos acceder a través de sus escritos, biografías y, con suerte, sus diarios u otros textos más íntimos. Esta atracción hacia la vida privada de los escritores surge de una curiosidad y morbosidad innata hacia sus circunstancias biográficas y sus traumas vitales, que les hicieron ser lo que son y crear lo que crearon. De esta curiosidad, nace el género de la bioficción. Como Parey y Wadoux (2024: 4) señalan, «novels may serve readers' curiosity about the circumstances of writing, lesser-known aspects of authors' private lives or their involvement in public affairs».

Aunque su práctica se remonta a siglos atrás, es solo a finales del siglo XIX cuando la bioficción ha sido estudiada en profundidad por académicos. Como su nombre indica, se trata de una fusión entre datos biográficos y ficticios, que construyen una narrativa híbrida acerca de la vida de un personaje histórico. Es decir, a través de datos fácticos, se ficcionaliza y se recrea el pasado, como indica Parini en «Writing Biographical Fiction: Some Personal Reflections»: «Biographical Fiction is, in fact, about the imagination of history» (2016: 23). Las figuras que más interés han suscitado en los últimos años son los escritores y ya son muchos los autores (desde Jane Austen o Emily Dickinson a Oscar Wilde o J.R.R. Tolkien) víctimas de esta tendencia narratológica que se manifiesta tanto en la vertiente literaria como en la cinematográfica. ¿Quién no ha visto una película o leído una novela acerca de su escritor favorito, solo por el morbo de lo oculto? ¿Quién no ha querido conocer las circunstancias bajo las que se crearon sus obras favoritas? Este interés, casi entrometido, lo explica

Braid (2024: s.p.) en su artículo sobre bioficciones desde una perspectiva de género: «the viewers of biofiction [are put], in a position of voyeurs, as our fascination with writers' biographies is actually an expression of a desire to snatch their creative secrets and spy on the intimate process».

Si bien es cierto que estas obras no suelen contener elementos fantásticos, ya que intentan ser verosímiles para pasar por factibles, podemos encontrar algunas novelas o películas bioficcionales que van más allá de las barreras de lo real, cuya trama gira en torno a ocurrencias inverosímiles. Es, por lo tanto, un tipo de fantasía diferente a lo que se suele atribuir al género, cuya creación se remonta apenas unas décadas atrás. Así, en estas bioficciones fantásticas podemos encontrar viajes al pasado —*Medianoche en París* (2011) de Woody Allen, en la que el guionista Gil se encuentra con Scott Fitzgerald y otros autores de los años veinte—, conversaciones con la Muerte —en la serie *Dickinson* (2019), Emily Dickinson filosofa con la Muerte, reencarnada en un cuerpo físico— o la inclusión de elementos extraordinarios —en *Bioficciones: Personajes famosos en cuentos fantásticos* (2019), de Benjamín Román



F: Rolling Stone. Dickinson Review (...)

Abram, se mezclan personajes reales con monstruos, viajes en el tiempo, etc.—. La intención de todas ellas es acercar al público general a las grandes figuras literarias, a través de situaciones fantásticas que exploran más allá la psicología y características de los personajes.

El objetivo de este artículo, por lo tanto, es dar a conocer un subgénero dentro de la bioficción y de la fantasía, que no ha suscitado un gran interés académico debido tanto a la escasez de ejemplos y a su relativa novedad. No obstante, consideramos que es de suma importancia que se conozca para poder estudiar cómo diferentes géneros pueden establecer un diálogo fructífero entre ellos y crear obras literarias que van más allá de los cánones establecidos. En este caso, la inclusión de la fantasía actúa como metáfora de elementos reales; un recurso narratológico empleado para explorar, entender y analizar el pasado de figuras ilustres. La fantasía, usada para subjetivizar y mostrar el mundo interior de los personajes ilustres, encuentra en la bioficción un compañero compatible, ya que son novelas históricas que ponen por delante la imaginación a la factualidad, como comenta Lackey (2016: 46): «the biographical novel, which takes into account the surreal dimension of the biographical subject, shifts the focus from the seemingly objective reality of the external world to the subjective reality of the internal world». Por consiguiente, en las bioficciones fantásticas se deja de lado la objetividad histórica y racional para dar pie a una subjetividad que da lugar a situaciones imposibles e inverosímiles.



Henry Herschel Hay Cameron (1852-1911) -  
Smith College Libraries, Leslie Stephen

## VIRGINIA WOOLF

Una de las autoras que ha provocado más interés en la producción bioficticia, debido a su tumultuosa biografía y misterios que plagan su trayectoria vital, es Virginia Woolf. Conocida por obras como *Una habitación propia* (1929), *Orlando* (1928) o *La señora dalloway* (1925), protagoniza numerosas bioficciones de gran éxito. No obstante, en este artículo analizaremos aquellas que intentan conocer la psique de Woolf, así como desentrañar todos los misterios que constituyen su vida a través de narraciones en la que los elementos fantásticos cobran una gran importancia.

Antes de presentar las bioficciones seleccionadas y analizar con atención los parámetros fantásticos que se incluyen, es necesario introducir algunos datos biográficos de interés acerca de Virginia Woolf para aproximarse a su persona con mayor exactitud. Nacida en 1882 en el seno de una familia acomodada de Londres, Woolf recibió una educación esmerada en casa. Al morir su padre, se traslada junto a sus hermanos al barrio de Bloomsbury, en el que se gestaría una corriente literaria

y artística que vería nacer a un grupo de poetas, autores y pintores influyentes.

Conocida por sus grandes novelas en las que desafía las corrientes literarias establecidas y sus trabajos de no ficción feminista, la autora también es recordada por su tendencia a enfermar psicológicamente y por

su posterior suicidio en el río Ouse. Actualmente, se la considera una figura clave en la teoría feminista y en la literatura universal, por lo que no es de extrañar que protagonice numerosas obras de bioficción.

A continuación, analizaremos brevemente las dos novelas de fantasía bioficcional elegidas, que involucran la fantasía tanto para avanzar la trama como para caracterizar el personaje de Woolf. Estas son *Virginia Woolf in Manhattan* (2014), de Maggie Gee, y *Adeline: A Novel of Virginia Woolf* (2015), de Norah Vicent. La primera sigue los últimos meses de vida de la escritora, quien será acompañada por una presencia fantasmagórica, Adeline, que encarna a su yo de la infancia; la segunda revive después de unas turbulencias aéreas una Woolf en pleno siglo XXI después de su sonado suicidio y la acompaña en su adaptación a la vida moderna.

En primer lugar, *Virginia Woolf in Manhattan* sigue a la autora, Angela Lamb, que, durante unas turbulencias mientras se dirigía a Nueva York para estudiar los libros originales de Woolf archivados en la Berg Collection, trae de vuelta a la vida por casualidad a la autora. En efecto, Woolf resucita sin ningún tipo de explicación racional, como si nunca hubiera terminado su vida, teniendo una segunda oportunidad para experimentar lo que no pudo entonces. Este elemento sobrenatural, pues, condiciona toda la trama y es el detonante de la acción.

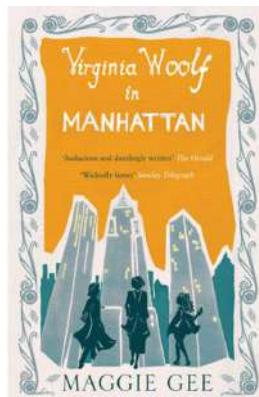


F: Photograph from  
Mondadori Portfolio, Getty.webp

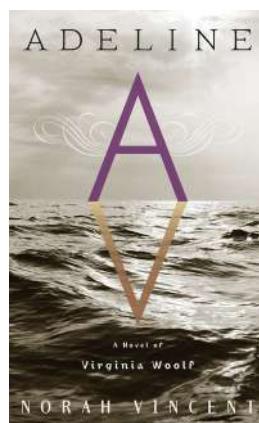
En efecto, a través de la inclusión de un elemento irreal como es la resurrección (que también puede ser vista como un viaje en el tiempo, ya que Woolf viaja del 1941 a los 2000), poco común en la bioficción, la autora representa el auge actual de este género, así como la correspondiente (re)introducción a la sociedad de los autores que recupera, es decir, que la «devuelve a la vida». Como explica Layne (2021: 399): «by resurrecting a ‘dead author’, Gee’s story acts as a metaphor for the subgenre of biofiction». A continuación, podemos observar la escena inicial donde Woolf resucita y se instala en nuestro mundo:

I spent ... seven, eight decades ... in the dark — a normal lifetime.  
 And now I am here — am I? Back on the blade of the here & now.  
 Will I leave any mark when I write? Will this new world read me?  
 (...) Somehow I slipped a century. Stones in my pockets weighted  
 me down —! sank, bursting —Then nothing. So many years in the  
 dark. It seems I was not forgotten (Gee, 2014: 7).

Por lo tanto, Gee usa la fantasía para demostrar que Woolf sigue viva a través de las nuevas interpretaciones que promulgan las bioficciones, lo que se traslada a su vuelta «real» al mundo actual y a su confrontación con el legado que ella dejó a través de sus escritos. Así, Gee hace patente la importancia que Woolf tiene en el panorama cultural/literario en estas nuevas décadas, que va más allá de sus propias novelas y que la transforma en protagonista de muchas bioficciones. Esta visión se refuerza con la aparición, también sin ninguna explicación, de las primeras ediciones de *Orlando* y *Alfar*, dos de sus novelas más aclamadas. Estas las encuentra Woolf en el bolsillo de su chaqueta al principio



F: Worten.pt



F: Amazon.com

## VIRGINIA WOOLF

de la novela y se tratan como excusa para que la autora consiga dinero (ya que las vende por una fortuna) pero también para reforzar el hecho de la inclusión de Woolf en el panorama editorial y cultural del siglo XXI: «They were waiting for me in this strange world, new as the day when they came from the printers. We have other lives, I think, I hope...» (Gee, 2014: 67).

En definitiva, su propia presencia en la novela, el hecho que se haya revertido su suicidio y recuperado sus libros, es muy interesante, tanto desde el punto de vista estilístico como del género. Por un lado, permite a la novela desmarcarse de las obras del género y, por otro, permite presentar a Woolf de una forma más desenfadada y cercana al público actual. Por lo tanto, este elemento fantástico ayuda a cumplir uno de los objetivos más importantes de la bioficción: acercar a los lectores a conocer figuras del pasado y explorar los límites de un género que aún está por ahondar.

En cuanto a *Adeline: A Novel of Virginia Woolf* (2015), de Norah Vicent, es una de las bioficciones más importantes escritas sobre la autora en la última década. Como indicábamos con anterioridad, se trata de una novela de bioficción histórica en el que se narra los últimos años de Woolf antes de morir. Vicent incluye un personaje curioso en la trama, Adeline, un ente que solo la autora puede ver y que se convierte en su ángel de la guarda al mismo tiempo que su más dura crítica. Adeline toma su onomástica del segundo nombre de Woolf (nacida como Virginia Adeline Woolf) y, por lo tanto, actúa como su *alter ego*, su voz de la conciencia: «Adeline, who is the girl that she once was, the bright Victorian girl shut behind dark panelled doors with her thir-

teen, fifteen, eighteen years of life and a Greek lexicon» (Vincent, 2015: 25).

La inclusión de personajes imaginarios como Adeline (ya que no se tiene ninguna constancia de que Woolf tuviese esta alucinación específica en la vida real) dota a la trama de una originalidad de la que otras bioficciones no gozan. A través de ella, podemos conocer los traumas pasados de la autora, así como sus miedos, aspiraciones o pensamientos ocultos de una forma diferente. Vincent, por lo tanto, se aleja de los convencionalismos del género y de la falsa apariencia de realidad que suele buscar, introduciendo así un toque fantástico a la vida de Woolf.

Si Woolf en *Virginia Woolf in Manhattan* representaba su vuelta al panorama cultural actual, Adeline simboliza uno de los grandes temas relacionados con la biografía de Woolf: el deseo de morir que expresó en vida. Como Layne clarifica (2021: 402): «in *Adeline*, Norah Vincent represents Woolf's death-drive as a separate entity, a ghostly version of the adolescent Adeline». Por lo tanto, la parte fantástica encontrada en esta novela actúa como parte del procesamiento del trauma y la interiorización de la muerte que experimentó la verdadera Woolf. Así, se expresa de una forma más visual y dinámica, permitiendo a la autora plasmar el impulso suicida de Woolf externamente. Adeline, pues, en un ente irreal que oscila entre la realidad y la imaginación, que va más allá de las alucinaciones y afecta la vida y al destino de Woolf: «She had spent much of the summer in bed with Adeline, reading aloud —when she had been able to read— passages



F: Smith College, Northampton,  
Massachusetts

from the manuscript of Vita's new biography of Joan of Arc» (Vincent, 2015: 178). Finalmente, Adeline acaba muriendo con la escritora, simbolizando así la culminación del motivo de su existencia en la trama (avisar de la muerte inminente de la autora): «Taking Adeline's hand, which is frail and moist with trepidation, despite the look of radiant satisfaction in her eyes, Virginia moves to the very edge of the bank» (Vincent, 2015: 257).

En definitiva, este artículo ha demostrado cómo la bioficción y la fantasía pueden crear narrativas conjuntas en las que los elementos irreales e improbables juegan un gran papel a la hora de acercar la vida de las grandes figuras literarias al público general. Como hemos observado, tanto en *Virginia Woolf in Manhattan* como en *Adeline*, la fantasía tiene un papel diferenciado y esencial no solo para avanzar la trama, sino también para caracterizar a la autora. Son, por lo tanto, unas bioficciones que van más allá de los confines y postulados del género y que experimentan con sus límites narratológicos y estilísticos, dando voz a la subjetividad y a lo irreal para expresar cuestiones mundanas y teorizar sobre el pasado. Aun-

que no encontremos muchos ejemplos de la fusión de bioficciones con fantasía, podemos esperar hallar más en el futuro, ya que es un nicho literario fructífero que permite explorar el pasado sin estar contenido por los límites de la realidad. Como Woolf, hay muchos escritores del pasado que podríamos conocer más a través de la fantasía.

Braid, B. (2024). Queering the female writer in screen biofictions: *Daphne* (2007) and *Shirley* (2020). *Neohelicon* 51(2). <https://doi.org/10.1007/s11059-024-00729-w>

Gee, M. (2014). *Virginia Woolf in Manhattan*. Fentum Press.

Lackey, M. (2016). "The Rise of the Biographical Novel and the Fall of the Historical Novel." *A/b: Auto/Biography Studies* 31 (1), 33–58. doi:10.1080/08989575.2016.1092290

Layne, B. (2021). Great Poets Do Not Die: Maggie Gee's *Virginia Woolf in Manhattan* (2014) as Metaphor for Contemporary Biofiction en J. Dubino, P. PajAk, C. W. Hollis, C. Lypka y V. Neverow (Ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature* (pp. 399-411).

Parey, A. and Wadoux, C. (2024) Beyond Biofiction: Writers and Writing in Neo-Victorian Media. *Neo-Victorian Studies*, 15(1), 1-17.

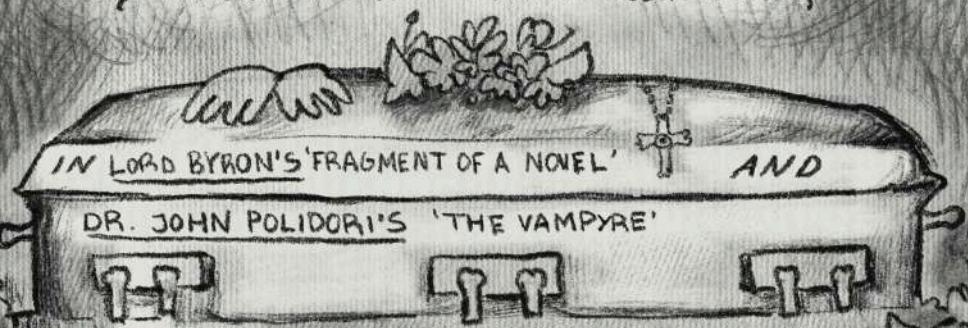
Parini, J. (2016). Writing Biographical Fiction: Some Personal Reflections. *A/b: Auto/Biography Studies*, 31(1), 21–26. <https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1088732>

Vicent, N. (2015). *Adeline: A Novel of Virginia Woolf*. Virago.

# WHERE *Eros* MEETS THANATOS



≡ VAMPIRIC FIGURE AS A SYMBOL OF QUEER DESIRE ≡



This is where the evening  
splits in half, Henry, love  
or death. Grab an end,  
pull hard,  
and make a wish.

Richard Siken, Wishbone

Ilustración de: Carmen Heredia



It is a generally known fact that during the summer of 1816, a group formed by Percy Shelley, Mary Godwin, Claire Clairmont, Lord Byron, and William Polidori participated in a ghost story writing competition inspired by their collective reading of an anthology of German ghost stories called *Fantasmagoriana* (1812) during their stay in Villa Diodati. That summer, Mary Godwin —later known as Shelley— wrote the first draft of *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), and Byron wrote *Fragment of a Novel* (also known as *The Burial: a Fragment*) (1819), the tale that inspired Polidori's *The Vampyre* (1819). Notwithstanding the fact that Byron and Polidori's tales were crucial in the creation of today's depiction of the vampire, both works had been, until recently, largely ignored by the public. Whilst some research has been carried out on *The Vampyre*, there is very little critical investigation on Byron's tale. Therefore, in the pages that follow, both tales will be analysed through a queer lens using Eve Kosofsky Sedgwick's 1985 book on homosocial relationships, *Between Men*. The overall structure of this article takes the form of three sections, the first one consists of a brief historical context of the vampiric figure, while the second one offers a brief explanation of Gothic's relationship to Queer Theory, and finally, the last one will focus on analysing the aforementioned works through a queer lens.

## HISTORICAL CONTEXT

Any consideration of the historical vampire must first distinguish the vampire as a folkloric figure or as a fictional character. Therefore, in order to comprehend the origin of the diverse vampire myths that appeared in Eastern Europe during the medieval and early modern period and that later influenced authors like Byron and Polidori, it is imperative to explore the influence that mythological tradition of far earlier cultures had on them.<sup>1</sup> These tales were collected and disseminated by Victorian-era researchers, whose studies focused on the writings and archaeological works of previous civilisations bordering the Mediterranean Sea. Furthermore, societies in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome provided ample evidence of mythology surrounding revenants and ritualistic behaviours designed to fend off or fatally maim these beings.

What is thought to be one of the first representations of the vampire's predecessors can be found in Mesopotamia. Engraved in a vase that was excavated from Iran is a depiction of a man fighting off an otherworldly beast that is attempting to suck his blood. We come across other examples of creatures that resemble the vampire in diverse texts and apotropaic writings, like the Lamashtu —a being that, amongst other things, eats men's flesh and drinks their blood (Britannica, 1998)—, or the seven demonic blood-drinking Assyrian entities described in Utukku lem-nutu<sup>2</sup>, which were said to be “demons full of violence [that] ceaselessly [devour] blood” (Thompson, 1908 *in* Johnston, 2023). These creatures revealed clear pre-occupations that were rooted in fears of disease, violence, and perversion. These

preoccupations transcended Mesopotamian cultures and appeared in many forms across the world, including Egypt. Although Egyptian mythology lacks direct references to vampiric beings, certain figures like Sekhmet hint at a parallel fascination with blood consumption and destruction. This broader Mediterranean tradition continues to evolve in Ancient Greece, where blood plays a central role in myth and ritual. One of the earliest descriptions of dead entities consuming blood in Ancient Greece appears in Homer's *Odyssey* (7–8 B.C.):



F: William A. Bouguereau. *Dante and Virgil in hell* (1850). Obelisk Art.

1. Most of the references to vampire-like creatures that will be discussed in this section of the article,—especially the ones from Mesopotamia, Egypt, and Greece— predate Christianity and therefore stand in opposition to the often discussed notion of the vampire being a Christian entity.

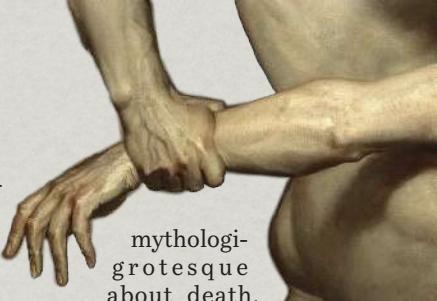
2. Cuneiform tablet that dates back to the year 3300 B.C. and recorded incantations to aid in and prevent attacks from demonic creatures (Geller, 2007).

So with these vows, I called upon the dead.  
I took the sheep and slit their throats above  
the pit. Black blood flowed out. The spirits came  
up out of Erebus and gathered round.  
Teenagers, girls and boys, the old who suffered  
for many years, and fresh young brides whom labor  
destroyed in youth; and many men cut down  
in battle by bronze spears, still dressed in armor  
stained with their blood. For every side they crowded  
around the pit, with eerie cries. Pale fear  
took hold of me  
(Homer, 2017: 276).

Johnston, when establishing this fragment as one of the possible pillars of the lore surrounding the modern vampire in his article “Vampires of the Ancient World”—especially given the influence *The Odyssey* has on the literary canon—, explains that, even though these creatures are not vampires, blood acts as a device that helps them regain, briefly, some aspects of their former humanity. These creatures are not the only vampire-resembling creatures in Greek mythology; the Empusa—often referred to as the Greek ancestor of vampires (Arata, 2008)—is mentioned in Aristophanes’ play *The Frogs* (405 B.C.) and is described as an evil and metamorphic being. Moreover, the figure of the Lamia, also mentioned by Aristophanes in *Peace* (421 B.C.) has been reinterpreted throughout the classical tradition, but in spite of the various changes inflicted upon her figure, her vampiric tendencies prevail in most—if not all—interpretations. Furthermore, Roman mythology continues to refine and expand on earlier ideas of blood-drinking revenants. For instance, the practice of gladiatorial bloodletting and the creation of a series of festivals that were based primarily on the idea of the hungry dead returning to earth and nourishing from the living are only two of the many examples. What is more, a living entity from Roman mythology worth mentioning is the Strix, a flying Harpy-like creature whose survival depends on the consumption of blood (Ogden, 2022). It was described by Ovid in *Fastos* (12 A.D.)<sup>3</sup>, and later referenced in Bram Stoker’s quintessential vampire novel, *Dracula* (1894):

I could hear a lot of words often repeated, queer words, for there were many nationalities in the crowd, so I quietly got my polyglot dictionary from my bag and looked them out. I must say they were not cheering to me, for amongst them were “Ordog”—Satan, “Pokol”—hell, “stregoica”—witch, “vrolok” and “vlkoslak”—both mean the same thing, one being Slovak and the other Servian for something that is either werewolf or vampire (Stoker, 2003: 12).

3. There is some controversy regarding the date in which *Fastos* was written, but it is generally agreed that it was composed before his exile (around 8 A.D.) and published officially in 12 A.D.



Building upon classical mythology, Eastern European folklore gives rise to the modern vampire's most immediate predecessors. As opposed to their cal counterparts, these vampires were earthly and figures deeply tied to superstitions and anxieties disease, and burial practices. Even though stories of the undead coming back to inflict suffering on the living have existed in innumerable cultures intercontinentally<sup>4</sup>, Slavic vampire folklore directly influenced modern-day depictions of vampires. Supplementarily, the first mentions of the vampire in European folklore are the complete opposite of the image of the aristocratic vampire that is popular nowadays. Instead of a vampire that resembles Edward Cullen or Damon Salvatore, we come across a tumid, bloodthirsty countryman. Unlike the revenants of classical mythology, vampires were usually thought to be villagers who had died and therefore were sepulchred or disposed of and somehow returned to life to engage in mischievous endeavours. Moreover, there were countless reasons why an individual might be suspected of being a vampire, ranging from the circumstances of one's birth or death to their actions during life. Notwithstanding, approximately every folk tale stated that in order to become a vampire, individuals had to die a human death. The account of Johannes Cuntius —also known as The Bad-Breath Vampire of Pentsch—, first introduced by theologian Henry More in *An Antidote Against Atheism* (1655), is a perfect example of this. Cuntius was fatally trampled by horses, and after he was buried, he rose back to life as a terrorising and berserk spirit. As Nick Groom points out in "Dracula's Pre-History: The Advent of the Vampire" (2017), Cuntius:

[...] frequently attack[ed] citizens by breathing fire on them, biting and tearing at their throats, his un-earthly presence heralded by candles burning blue. Cuntius was an abductor of babies, a strangler and a rapist; he sucked cows dry and ate live chickens [...] Six months after being buried, his corpse was exhumed and found to be wholly fresh, his eyelids batting. The corpse was dully cut into small pieces and, with great difficulty, cremated; his ashes were likewise cast into a river (Groom, 2017: 18).

mythologi-  
grotesque  
about death,

4. For more information on the etymology of the vampire, see Kamil Stachowski's chapter on "Etymologies of Vampire" in *The Palgrave Handbook of the Vampire* and Katharina Wilson's article on "The History of the Word 'Vampire'" in the *Journal of the History of Ideas*, Vol. 46, No. 4.

The figure of the vampire was in some cases used to elucidate certain processes of nature that, for societies formed by vast numbers of people that were not yet literate, were troublesome to understand; a case in point would be the spreading of infectious diseases through contact with non-human animals. When it comes to burial rites, having a proper entombment appears to be a key factor to prevent vampirism in folklore, for it was usually assumed that people who perished unanticipatedly, violently, or in solitude would return to life as vampires. This was probably because nearly every civilisation on the planet had—and still has—unique rules for deceased individuals that, unless handled effectively, can be thought to impede the dead from resting quietly (Shawgo, 2024). Vampirism is arguably not the only reason why deviant burials originated and continued to take place throughout the centuries. Be that as it may, there is enough folkloric evidence to back up the claim that these practices were sometimes used to prevent and destroy revenants or—later on—vampires.

As Eastern European folklore shaped the image of the vampire, literary depiction began to emerge in Britain and other parts of Europe. These early works laid the groundwork for the aristocratic, seductive vampire we associate with Byron and Polidori's tales.<sup>5</sup> Some of the earliest British literary works in which a vampire makes an apparition feature Southey's *Thalaba the Destroyer* (1813), Byron's *The Giaour* (1813), and Coleridge's *Christabel* (1816). By then, the vampire was far from being unknown in literature, but Byron and Polidori's stories were the first to leave behind the unsightly, ruby-red, Johannes Cuntius-like peasant to introduce the personable, courteous aristocrat we are now familiar with. Not only did their vampires—Augustus Darvell and Lord Ruthven, respectively—resemble human beings, but they also actively engaged in everyday social activities, like going to gatherings or travelling. Travel's significance in *Fragment of a Novel* and *The Vampyre* is no coincidence, since the Gothic and travel narratives are intrinsically linked, particularly during the era of the Grand Tour. Both authors and readers were familiar with travel literature, particularly Polidori, who had been sent some works of travel literature by his father back when he was in medical school (Bowering, 2024). In both *Fragment of a Novel* and *The Vampyre*, the vampire is no longer confined to its homeland, and instead becomes an eager and accomplished traveller. To a certain extent, the need to travel might come down to simple necessity, for the vampire can only keep up its human facade for a finite time.

5. Since going over all vampiric literature predating Byron and Polidori's oeuvres all over the world is too complex to work out in this reduced form, I suggest reading Dr. Vlad Sirbu's dissertation, "World Vampires and World Literature".

## THE GOTHIC AND QUEER THEORY

Gothic's focus on deviance, transgression, and otherness makes it a fertile space for queer readings. By examining the vampire through the lens of Queer Theory, we can uncover how these figures embody challenges to heteronormativity paradigms and invite interpretations of gender, sexuality, and power—in the Foucauldian sense of the word<sup>6</sup>. Queer reading, also referred to as queering, aims to challenge and deepen our knowledge of sexuality, gender, and sex. Moreover, it is in direct dialogue with Queer Theory<sup>7</sup>, a corpus of academic and activist work that falls under the broader umbrella of critical theory, or the philosophical study of culture and society. Notwithstanding the fact that we use the singular form to refer to it, it must be noted that Queer Theory entails many other theories, therefore, we find in feminism, deconstructionism, psychoanalysis, and historicism some of its main theoretical foundations as it blossomed in the early 1990s (Stockton, 2022). Queer Theory also invites us to examine that heterosexuality is not a natural or universal type of sexuality; that sexual identity is an ideological construct instead of a fundamental element of the self (Rich, 1980); and that gender is performative instead of biological (Butler, 1990). Queer theorist Eve Kosofsky Sedgwick defines the term “Queer” as: “an open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (Sedgwick, 1993: 8). What Sedgwick means with this is that *queer* is a resistance to labels, there is a sense of adaptability and vagueness in the term. Nevertheless, a considerable number of critics consider that giving queerness a definition is not as important as enabling interpretations of the phrase to alter and adjust throughout history.

## QUEERING FRAGMENT OF A NOVEL AND THE VAMPYRE

*Fragment of a Novel* and *The Vampyre* demonstrate how Gothic literature not only reimagines the vampire as a social and sexual transgressor but also queers traditional narratives of desire and power. By analysing these texts using some of the theories disclosed in Kosofsky Sedgwick’s *Between Men* (1985), we will explore how vampires and their human counterparts are both mirrors and disruptors of heteronormative structures. In her book, Sedgwick states that relationships between men in the social and literary sphere have an emerging pattern—intimately and significantly related to class—of male friendship, mentorship, entitlement, and rivalry that could, at times, include a tension that ranges from the erotic to the

6. According to Foucault, not only does power work through blunt exercises of force, but it also works—with more frequency—through the production of truth.

7. The phrase “Queer Theory” was coined by feminist scholar Teresa de Lauretis, who first used it in a conference on lesbian and gay sexualities. The results of this conference were later published in the 1991 issue of the journal *Differences*.

competitive. In 19th century literature, dynamics are usually established between two men and a woman who acts as a mediator with the objective of deviating the possibility of explicit queer desire.

The narrator in *Fragment* suggests that there is an intense closeness between both men, which is demonstrated through the psychological hold that Augustus Darvell has over the narrator. Our nameless narrator first gives signs of this strange fascination for the subject when he states that:

[s]ome peculiar circumstances in his private history had rendered him to me an object of attention, of interest, and even of regard, which neither the reserve of his manners, nor occasional indications of an quietude at times nearly approaching to alienation of mind, could extinguish (Byron, 2021: 1).

This gives us a glimpse into an obsession with the character that would prevail and increase during the narrative. At first, the young man attempts to get closer to Darvell, but fails in doing so: "I had cultivated his acquaintance subsequently, and endeavoured to obtain his friendship, but this last appeared to be unattainable." (Byron, 2021: 1-2). The narrator and Darvell's bond is of a potentially homoerotic nature, since the former's attraction towards the latter shows a clear mixture of admiration, desire, curiosity, and even fear of his possible wickedness:

[I]t was difficult to define the nature of what was working within him, and the expressions of his features would vary so rapidly, though slightly, that it was useless to trace them to their sources. [...] Where there is mystery, it is generally supposed that there must also be evil. I know not how this may be, but in him there certainly was the one, though I could not ascertain the extent of the other, and felt loth, as far as regarded himself, to believe in its existence (Byron, 2021: 2).

Furthermore, with the intention of turning their acquaintance into a friendship, the narrator extends Darvell an invitation to accompany him on his forthcoming trip, and to the young man's astonishment, he accepts. Once they have set sail for the east of Europe and arrived at Smyrna<sup>8</sup>, Darvell insists on going on an excursion to the ruins of Ephesus and Sardis despite his evidently declining health. It is during this excursion where we encounter one of the pivotal moments of the narrative: the oath. After they leave behind Smyrna, the vampiric entity and his counterpart find their way into an eldritch Turkish burial ground, where they see themselves obliged to halt their journey due to the fact that Darvell's condition is close to being fatal. After discovering that Darvell had been there before, he gives his companion no other option but to swear under an oath that he will conceal his passing from every other human being for at least a year. This oath is crucial in dissecting the nature of their bond, since it reflects that their relationship is based on control and obligation. Said oath, therefore, is a way of perpetuating their bond even after death. As Kosofsky points out in *Between Men*, domination dynamics are interwoven with desire and social obligation alike (Kosofsky, 1985). Another point worth mentioning is the absence of feminine figures in the narrative, which reinforces the intensity of the relationship between the narrator and the mysterious Darvell and emphasises the weight of homosocial desire without a deviation towards a female that acts as a mediator. We will explore this concept further in the analysis of *The Vampyre*.

Polidori himself admitted to being highly influenced by Byron's tale when writing *The Vampyre* in the preface to *Ernestus Berchtold or The Modern Oedipus* (1819). In fact, Byron even inspired the character of Lord Ruthven; his name was allegedly inspired by Lady Caroline Lamb's novel *Glenarvon* (1816), where Clarence de Ruthven —one of the unflattering parody of "mad, Lord Byron, who had been thought that Polidori intended Ruthven to Strongmore in a *Vampyre* that was never published—was the nameless narrator's relative, the fascinating and the dangerous dominion over Aubrey. Their intense and malignant nature lends itself to a bewitching power that Aubrey with his world of moral transgression.

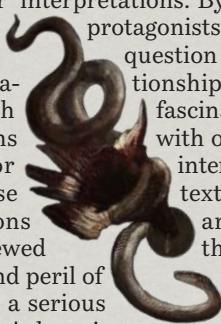


Ruthven represents the main characters—was an "evil and dangerous to know" character in Lamb's cavalier servente. It is interesting to note that the name was changed to Ruthven in the second revised edition of *The Vampyre*. Just like Darvell and Ruthven, having a relationship is remarkable. Ruthven represents the dangerous, having a hypnotic relationship with the narrator. Ruthven's charisma and power over the narrator is remarkable. We could read this association as a bond that oscillates between desire and rejection; a clear example of this is the way in which the letters from Aubrey's guardians describe Ruthven in one of the first passages of Polidori's tale: "his character was dreadfully vicious, for that the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society" (Polidori, 2021: 16), which could be read as a metaphor for a forbidden love and repressed libidinousness.

8. Modern-day Izmir, located 600 km south of Istanbul.

Moreover, in *The Vampyre*, we encounter a scene similar to the one in Byron's tale where Darvell asks his human companion to keep an oath. In this case, however, we get to see how Ruthven comes back to life under a different identity one year after he had allegedly passed away to throw Aubrey's psyche into disarray once more. He successfully carries out his plan by starting a relationship with the only close relative of Aubrey's that is still alive: his sister. In Polidori's short story, women, like Aubrey's sister or Ruthven's victims, are objects of sacrifice that allow for the growing tension between Aubrey and Ruthven to develop, which is typical in what queer theorists refer to as "triangular dynamics", where male desire is displaced towards a third party —commonly a woman— that, as mentioned before, carries out a mediatorial role. Though the story seems to have a seemingly heterosexual ending, as Ruthven marries Aubrey's sister, male-male bonds are still close at hand, for the nuptials are a homosocial conduit; as Kosofsky puts it: "in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved" (Kosofsky, 1985: 24). In this case, the formerly underlying transcendence of their bond is brought to light when Aubrey's sister: "[...] glut[s] the thirst of a VAMPYRE!" (Polidori, 2021: 34).

To conclude, Byron's *Fragment of a Novel* and Polidori's *The Vampyre* represent a turning point in the literary development of the vampire, redefining it as a multifaceted and aristocratic character who is very different from its folkloric origins. These stories not only brought the sexy, transgressive vampire to Western literature but also gave rise to queer interpretations. By analysing the complex relationships between the human protagonists and their vampiric counterparts, it is evident that both works question conventional ideas of power, desire, and heteronormative relationships. The relationships at the heart of these stories —filled with fascination, fear, and compulsion— reflect broader Gothic concerns with otherness and deviance while also providing opportunities for challenges social conventions through a queer lens. In addition to capturing the attraction and peril of texts demonstrate how the vampire and repressed desires. These challenges gender and desire; the Gothics' obsession with subverts assumptions of sex-through a queer lens. In addition to the undead, Byron's Darvell and challenge to accepted notions of with hazy boundaries and ambiguous identities is highlighted by the oscillation between intimacy and dominance in the relationships with humans. By doing this, these stories have solidified their significance in literary and cultural studies by inviting continuous reinterpretations of the connections between Gothic literature and Queer Theory, in addition to contributing to the rich literary history of the vampire.



Arata, L. (2008). Una donna vampiro dell'antica Grecia: Empusa. *Invigilata Lucernis*, 30, 15–26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3027782>

Bowering, N. (2024). Walking with Vampires: Polidori and the Gothic Travel Narrative. In *Springer eBooks* (pp. 191–207). [https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8\\_103](https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8_103)

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Kegan & Paul.

Byron, G. G. [Lord Byron]. (2021). Fragment of a novel. In C. Harrigan (Ed.), *Vampyre tales: An Anthology* (pp. 1–8).

Edzard, D. O., Von Soden, W. T., & Frye, R. N. (2024, December 18). *History of Mesopotamia | Definition, civilization, Summary, agriculture, & Facts*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/Mesopotamia-historical-region-on-Asia>

Geller, M. J. (2007). *Evil demons: canonical Utukku Lemnūtu incantations*.

Homer. (2017). *The Odyssey* (E. R. Wilson, Trans.) [E-book]. WW Norton & Co. (Original work published 7 B.C.E.)

Johnston, J. J. (2024). Vampires of the Ancient World. In *Springer eBooks* (pp. 19–35). [https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8_1)

Ogden, D. (2022). Did the Classical World Know of Vampires? *Preternature Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 11(2), 199–224. <https://doi.org/10.5325/preternature.11.2.0199>

Polidori, J. W. (2021). The Vampyre. In C. Harrigan (Ed.), *Vampyre Tales: An Anthology* (pp. 8–60).

Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs*, 5(4), 631–660. <https://doi.org/10.1086/493756>

Royle, N. (2009). Impossible Uncanniness: Deconstruction and Queer Theory. In *Edinburgh University Press eBooks* (pp. 113–128). <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748632954.003.0007>

Sedgwick, E. K. (1985). Between men. In *Columbia University Press eBooks*. <https://doi.org/10.7312/sedg90478>

Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.

Shawgo, K. H. (2024). European folklore and burial rites. In *Springer eBooks* (pp. 37–53). [https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8_2)

Stoker, B. (2003). *Dracula*. Penguin. (Original work published 1897)

The Cambridge companion to 'Dracula'. (2017). In *Cambridge University Press eBooks*. <https://doi.org/10.1017/9781316597217>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). *Lamashtu / Mother Goddess, Ancient Mesopotamia, Demonic Entity*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Lamashtu>

†The Palgrave Handbook of the Vampire. (2024). In *Springer eBooks*. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-36253-8>

**152**



# GENEVIEVE JAGGER

Dirigida por Paola Baixaulli

*Genevieve Jagger is the author of Fragile Animals, a novel that deals with the topics of vampirism, catholic guilt, and sexuality, amongst others. Apart from being a writer, she is also a witch, and she is part of a queer divination duo that deals fortunes across Glasgow called Two for Joy Tarot. Genevieve is also an editor for Witch Craft Magazine, with whom she recently released a podcast for and about emerging writers titled Inside the Coffin. In August, we had the opportunity of talking to Genevieve and asking her some questions about Fragile Animals.*

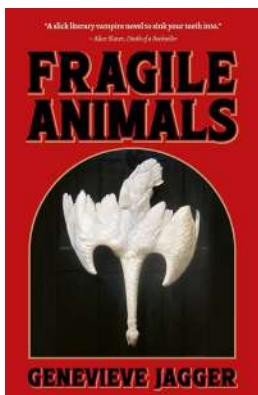


### **What inspired you to write *Fragile Animals*?**

*Fragile Animals* was a novel born out of survival. I was twenty-one, mentally unwell, stuck in a high control group, and trying to come to terms with my childhood alongside my brand new adulthood. My partner and I decided to travel to the Isle of Bute as a form of escapism, not realising that Bute isn't exactly a tourist destination like the Isle of Arran might be. It was freezing because it was Winter and there was nothing to do other than mooch around. At this time, I'd sworn off drinking, so the hotel bar was of no interest to me. I decided to entertain myself by writing. *Fragile Animals* began as a short story about a woman and a vampire in a bed and breakfast. I had no idea I was going to write about religion. I had no idea I was going to write a novel. Writing *Fragile Animals* was an exercise in trusting the unknown. I didn't structure the novel or have a firm plot in mind. I simply returned to my notebook again and again and held trust that my instincts were leading me somewhere useful. They led me toward my catholic guilt.

Something that really struck me as I was reading *Fragile Animals* is that it is not a vampire story like the ones we are used to, like Stoker's *Dracula* or LeFanu's *Carmilla*. How do you balance that traditional vampire lore that is so ingrained in our culture with innovative elements to create a fresh yet resonant depiction of vampirism that supports the novel's thematic structure?

Looking back across vampire narratives that have permeated pop culture—I realised that other than the crucial element of surviving off human blood, a vampire is almost a pick n mix character. You can take what you want and leave the rest. You can invent new vampire lore if it suits you (such as sparkly Edward Cullen in *Twilight*), or you can build in all the usual stuff about garlic and silver stakes and Transylvanian bats. I enjoyed cherry picking the narratives that suited my intent. The vampire feels like a very flexible cultural touchstone.



I think the most important thing to me was that all the vampire trope elements were reasonably ambiguous, so as not to offer any definitive proof of Moses' vampirism. I wasn't so much interested in Moses' vampirism as I was in how Noelle received the idea of Moses' vampirism. The book focuses a lot on what people say they are, vs what they actually are. Moses says he's an enigmatic vampire, but he's also a gross old man. I think this focus on ambiguity might have been a subconscious expression of my own autism which, at the time of writing *Fragile Animals*, I didn't know I had. As an autistic individual, my views of others are often based upon what they confidently tell me my views of them should be. I've never been able to assert my own identity, and so I assume that anyone who can assert their own identity must have themselves all figured out. For Noelle, this translates as, "he says he's a vampire, so maybe he is one". In terms of feminist values, I also felt that Noelle wouldn't want to give Moses the attention he clearly desired by presenting her with such a riveting piece of information; she would want to subvert that power by refusing to ask him endless questions about his history. As a child of God, Noelle is hyper aware of the patriarchy.

Additionally, by refusing this kind of hard and fast information, I was able to explore the issue of belief more deeply. If you believe, as many Catholics do, that the bible is a book of facts, recorded history, then perhaps it isn't so unusual to believe in men who feed off of blood. I wanted Moses to be a mundane vampire. An ordinary vampire. As ordinary as going to Church every Sunday and believing that sinners all burn in the depths of hell.

**Even though he's not the archetypal vampire, are there any specific works of vampire-related literature, film, or media in general that influenced your depiction of Moses?**

I've seen the *Twilight* series a number of times, and supernatural romance narratives dominated the YA sphere when I was growing up (vampires, werewolves, ghosts, angels). I think *Fragile Animals* was therefore born out of 'tackier' influences, and I'm trying not to shy away from that. I don't want to paint myself as an intellectual. I also don't think being inspired by something like *Twilight* prevents me from being an intellectual. I wanted to take a teenage romance trope and update it to suit my existential adulthood.

**Your portrayal of vampirism in *Fragile Animals* transcends the typical good-versus-evil dichotomy. How do you use vampirism as a metaphor to explore deeper psychological or societal matters?**

I've never understood how vampires stand for evil in fiction that also utilises Christian religious imagery. Like... I thought the Christian belief is that God is responsible for the design of all creation. That we are all born thanks to our maker, and are made perfectly in his image or whatever. By that very logic, it is not the vampire's fault that he is corrupted with sin (sin = the need to drink human blood), and so it feels darkly unfair to consider the vampire the representative of evil. The vampire therefore presents a morally grey area. Combine that moral ambiguity with the concept of immortality (meaning that the vampire is spared of heaven / hell / judgement day), and you have the perfect metaphorical vehicle to explore morality and piety. A figure that is forced to accept their own transgressions on the basis of survival. This contrasts harshly with Noelle's experience —one of great shame and guilt and fear of her impending afterlife.

**Vampirism in literature often embodies themes of the forbidden and the transgressive. How do you leverage this motif to deepen the exploration of queerness in your novel, particularly in terms of societal taboos and personal liberation?**

Transgression is elusive and contextual. What is transgressive in the church is not necessarily transgressive in the gay club. I don't think we are inherently born with taboos —these are learned from the world around us. For example, polyamory is taboo and transgressive, but only because we exist at the end of years and years worth of ingrained monogamy. If you inspect the idea of polyamory, there isn't actually anything that I can see that makes it inherently "wrong". Yet it feels wrong because we know others think of it as wrong. If Noelle had been taught over and over again that god actually loves gay people, then this might have allowed her to explore her own queerness and develop a sense of respect for this aspect of her identity. But she wasn't. She was taught the opposite. And so her choices are then to fearlessly occupy a forbidden identity, or to suppress anything that others might view as taboo —even when she is offered evidence that many people would not think her queerness was taboo. I think as humans we

get stuck with our base instincts, the right and wrong we were taught as children. (This is also probably why I feel guilty every time I smoke!)

**The concept of immortality inherent in vampirism often clashes with human concepts of mortality and redemption. How do you navigate these philosophical conflicts within the narrative, and what do you hope readers will ponder about the nature of both immortality and morality?**

I think the Catholic sense of morality is actually quite self-interested, and not, as it claims to be, selfless and community serving —it's morality for the sake of an afterlife. Be good so as to secure your place in heaven. Be good as an act of fear, rather than a sincere interest in supporting those around you or causing a positive effect. Be good so as to be better than others, the ones who you will be judged against. This also implies that those who are “bad”, who are sinners, deserve an afterlife of eternal torture and pain. I think this is a dangerous ideology to get lost inside. That some people are sinful, and therefore they deserve to suffer. For me, it brings up a lot about who in this world is set up to actually be good. Often it's the white, it's the rich, it's the wealthy. I think being poor, queer, disabled, black, often sets you up for a certain level of transgression. In a world that is trying to brutally suppress your very identity, you have to transgress in order to survive.

For a vampire, who is immortal, this kind of quantitative morality becomes irrelevant. If you do not die, there is no afterlife for which to be good for. Does that mean the vampire has no interest in morality? I don't think so. Moses as a character can feel Noelle's pain and care about it in a way that nourishes her. His care for her is not rooted in consequence, and in some ways this makes it more whole and more godly. Inversely, all the ‘bad’ things Noelle does stem from neglect and intergenerational trauma. Must she be held solely responsible for this sin, then? We live in a world that wants us to think in binaries, but I think most things are much more grey than we realise.

**Catholic guilt is a pervasive force in *Fragile Animals*. How do you use this theme to critique or illuminate the complexities of religious indoctrination and personal identity?**

Most of us don't get to choose our first religion —it is something we are “born with” handed down from our parents, who received it from their own parents and so on and so on. These lineages are so long and ingrained that we forget how long Christian thinking has been passed down from generation to generation, changing slightly as it goes. I think in this day and age where people are more secular and increasingly agnostic or atheistic, it is easy to presume that we are divorced from religious indoctrination, that religious ideas are no longer relevant. I disagree with this. Christian thinking is deep seated in the mindset of white western people and is very tied up with colonialist and capitalist ideologies as well. When we are not productive or creating monetary value, we feel worthless compared to our peers. So much of our self-worth is dictated by output. To refuse to create output is to be a weak and lazy member of society, uncaring of those around them. This capitalist 21st century mindset was first modelled through Christianity —through Catholic Guilt.

Catholicism is modelled on fear of punishment. Fear of eternal torture in hell. Fear of sin. Fear of God himself, who may bring a flood or wrathful plague down upon us at any moment. The stakes are high and the rules are confusing. Is smoking a sin? It feels clearer to presume that something is a sin and that you should avoid it, than to take a bet that it isn't and then find yourself burning in hell. This is how Catholic guilt is born —the presumption that a higher power is always watching us, tallying up our rights and our wrongs. We are taught that Jesus died for our sins and that we, the human race, are undeserving of this. We are taught to strive for moral purity, piety, divine perfection —we end up with either guilt or narcissism. Narcissism when you allow your virtue-signalling and social good standing with others become your evidence that you are a holy being (compared to others who are not) —guilt when you cannot hold the moral consequences that surround so many of our choices each and every day, when you are scared to make assumptions of God's mercy.



Noelle is locked inside guilt. Her guilt is locked inside trauma. Her trauma is locked inside religious indoctrination.

**The relationship between Noelle and her mother is filled with unresolved tensions and unspoken grievances. How did you approach writing these characters to reflect the deep-seated emotional and psychological complexities of estrangement?**

As I said, when I started writing *Fragile Animals*, my perspectives on the world were in collapse. I had just become an adult, and with that came the grim reality that my childhood was over. There would be no grand resolution for little-kid-me, no sudden release of unspoken tension. The past had been laid, set in stone. It was too late for anyone to choose to make a better decision.

It is these kinds of tensions that exist between Noelle and her mother. I had some issues with their relationship in earlier drafts, as I worried that Noelle's mother was being played too much as a villain —a damning depiction of a woman without considering her own point of view. However, the conclusion that I came to was that *Fragile Animals* is Noelle's story, not her mother's story, and it should be told as Noelle would tell it. Noelle's account is therefore a confusing mix of hatred, resentment and unwarranted love. She wants her mother to have redeeming qualities but her neglect rings louder than her care. Noelle is never provided with a backstory or context as to how her mother has become who she is, and so she has no tools with which to excuse her. She is then faced with the humiliation of being desperate for the love of someone who has never shown love to you. That kind of pain is primal. I wanted to give Noelle room to be hateful.

**Do you have any plans for future novels?**

I do. I do. Queer witches. That's all I'm willing to say.

**Last but not least, we have two questions we always ask our interviewees: Which author do you usually recommend to other people? And, which book or books do you think everyone should read at least once in their lifetime?**

The author I would recommend is Elle Nash, the queen of evil literature. Elle's debut novel, *Animals Eat Each Other*, influenced me hugely as a writer, but her new body-horror novel, *Deliver Me*, is a force to be reckoned with as well.

I don't think there's any one novel that everyone should read. Novels aren't status symbols. They're not absolute. And I don't think it's useful to write for an audience of the entirety of the human race. I do, however, think *A Tale for the Time Being*, by Ruth Ozeki, is a beautiful novel that continues to inspire me even years after reading. It's a stylish book with hopeful intentions. So if the population wanted to pick that one up, that's probably a good choice.



*Reading Genevieve's responses was like submerging ourselves into her novel once again. It was an absolute pleasure to gain more insight into what has been one of our favourite books of the year. From here, we want to thank Genevieve for taking the time to answer our questions and for doing so with such intricacy.*



Hildegarde Rodriguez. F: Wikipedia

# **CREATED IN THEIR IMAGE AND LIKENESS:**

## **The Stories of Frankenstein (or the Modern Prometheus) and Hildegart (or the Red Virgin)**

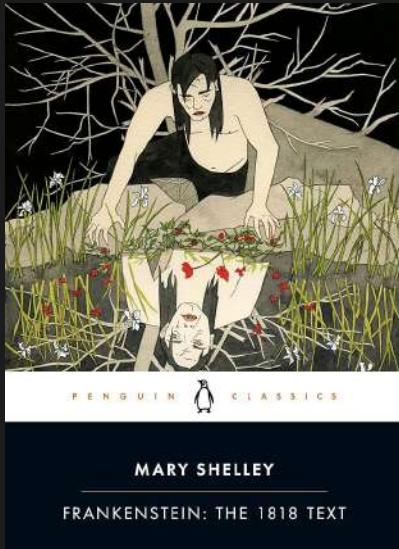
Written by Owen John Castillo Rueda

Some characters are simply doomed to be together in the collective memory. Has anyone ever heard a conversation where Dr. Jekyll was mentioned but not Mr. Hyde? Such is the case of Victor Frankenstein and his creature; actually, people only casually acquainted with the Mary Shelley novel often refer to the monster as Frankenstein—an occurrence fuelled by different cinematographic adaptations—, unaware of their ironic mistake. This phenomenon can also be observed with real life stories, as proven by Hildegart Rodríguez Carbareira—or simply Hildegart—and her mother Aurora Rodríguez Carbareira, two important figures in the history of the Second Spanish Republic. Frequently categorized as the modern Frankenstein, this striking case demonstrates the truth behind the expression “life imitates art”.

For the sake of a better understanding, it is crucial to delve into the context surrounding Hildegart and Aurora. December 9, 1914; Aurora Rodríguez Carbareira had just given birth to whom she would later call “the woman of the future”. This child was designed from conception as an experiment to showcase the superiority of the mother’s ideas. At age 2, she already knew how to read; at 10, she was fluent in German, French, and English in addition to her native language, Spanish; when she was 11, she was giving conferences about feminism and female sexuality, fields in which she would excel; and at 17 she obtained her Law degree. Hildegart was an internationally known leftist essayist and an advocate for the Spanish movement of sex reformation. This impressive curriculum could be partially explained by the rigorous control imposed by Aurora. Because of the offer to work abroad for H. G. Wells and Hildegart’s own desire for independence, the persecutory delusions suffered by Aurora, who believed that there was an international conspiracy to take his daughter away and sabotage the experiment, only worsened. The last months of Hildegart’s life were spent re-cluded in their home. On June 9, 1935, Aurora shot her daughter while she was in her sleep four times.

Before all else, the first correlation that must be commented on is the reason behind Hildegart and the creature's existence. Aurora carefully chose Hildegart's father —she labelled him as the “physiological collaborator”—. She finally selected a military priest named Alberto Pallás; her decisions throughout the process were all based on her feminist and eugenic views. Eugenics is a set of beliefs and practices that aim to enhance humans' genetic quality; for instance, the different racist theories developed by the Nazis are prime exemplification. The parallel with Victor's dream to create an idealized life from scratch and, therefore, tame nature and bend it to his will is simply unavoidable.

Perhaps one of the most clear similarities between these two beings is their creators' inability to care for them in the way each of them craved, as if doing anything else besides projecting delirious thirst for success or feeling pure disgust towards Hildegart or the creature respectively was some sort of herculean task, comparable only to the punishments inflicted in the circles of Dante's depiction of Hell. The sight of their beloved scientific pursuits turned into imperfect beings, daring to defy the divine pre-established plans was what made both Victor and Aurora reach their breaking points, not deeming either of their experiments worthy of any consideration. However, the creature, even if briefly, managed to obtain the compassion of Frankenstein, who made a promise —later on broken due to his ethical pondering— to engender a female companion to end his bitter solitude. Contrastingly, Hildegart's requests were not something Aurora was ever bothered to entertain; in fact, when the eighteen-year-old voiced her need for political and personal freedom, extreme isolation and finally death was all she ever received.



F:penguinbooks.com

Putting the focus back on Victor Frankenstein and Aurora Rodríguez, a notable difference can be observed in their personalities and how each of them acted towards the end of their investigations. Victor felt immediately repulsed by the creature after seeing its deformed physique in action for the very first time, so he decided to run away from the situation, leaving the creature to fend for itself. Years passed, and the tragedy that surrounded Frankenstein made him reflect on his responsibilities and regrets as a scientist. Finally taking accountability for what the monster did, as it was of his own creation, he was determined to redeem himself through the killing of the creature; however, he died before he could fulfill his final task. Surprisingly, it was the monster, as extremely self-aware as he was of the depravity of his own existence and tired of suffering, who took his own life. On the other hand, Aurora was delighted with her experiment's subject; Hildegart



Mary Shelley. F: Wikipedia

was the personification of triumph, as she showed the whole world that Aurora's ideology was clearly the best. After reaching adulthood, Hildegart started to explore slightly different political identities and began to talk about living separate lives. Aurora tried everything to keep her by her side, even threatening to kill herself, but it was all to no avail. The trial for the murder of Hildegart was hitherto the most mediatic case in Spain's history. She claimed that: "[t]he sculptor, after discovering the most minimal imperfection in their work, destroys it"; here in her declaration, the dehumanized perception she had of her daughter lays bare. Thus, it can be stated that Aurora did what Victor so desperately craved he could have done himself; "[t]he task of his destruction was mine, but I have failed" (Shelley, 2018: 182).

These stories are similar to snowflakes; from a distance they might look identical, but it must be remembered that there are never two alike. Taking a closer look allows you to see the distinctions. One's sin was his looks and the other's fatal flaw was the wish to be her own person, but at the end of the day they both endured hardship because of their inability to meet utopian expectations. Both creators endeavored themselves to bring into existence two beings for purely scientific, amoral reasons, showcasing their lack of empathy and dreams of eternal glory. May these tales be the final proof of the power of love and tenderness, as there is no evil that a gentle embrace cannot defeat.

Shelley, M. (2018). *Frankenstein: The 1818 Text*. Penguin.

# LAS LEYES DE LA FÍSICA EN NUMBAR

Escrito por: Carmen Campo

—Uno, dos... —la voz del científico extranjero se mezclaba con el ruido del viento, que a esa hora del día modificaba la trayectoria de las luciérnagas para crear remolinos en el aire. Con la mano izquierda iba contando las anillas del cuerpo de Paco, la lombriz, y con la derecha sostenía un bisturí—. Tres, cuatro...

Quedaba un buen trecho por delante hasta llegar a la mitad del cuerpo, pues el gran Paco media más de diez metros de largo y era tan ancho como el edificio más alto del poblado de Numbar. Justo en la mitad haría un pequeño corte para demostrar que el alcalde no solo se equivocaba, sino que lo estaba tomando por tonto. «Tiene que aprender que la mejor solución es la nuestra, la de la ciencia, que para eso somos el progreso», pensó, mientras no podía evitar recordar sus sentimientos cuando vio que la solución de su maestro funcionaba, que ya podían limpiar aceite usado.

Ese problema recorría todos los poblados del país. El uso del aceite usado preocupa a muchos sabios, pero no tanto como para hacer accesible la solución a todos los bolsillos.

—Mire, señor mío —le dijo el alcalde de Numbar al científico—, siento que se haya tomado la molestia de recorrer el país para venir aquí, pero su fórmula no es necesaria en Numbar. Tenemos a Paco, la lombriz del bosque sobre la colina. Nuestro Paco recibe todo el aceite usado y con su sudor lo convierte en agua para el bosque y...

Él era plenamente consciente de que le iban a decir que no, porque por eso eran conocidos los alcaldes de Numbar. Avaros que solo se preocupaban por el dinero, y no por gastarlo en lo necesario. Aun así, criticó amargamente al alcalde y concluyó su diatriba con una pregunta que esperaba que lo atormentase:

—¿No le da vergüenza ignorar lo que es mejor para sus ciudadanos?

El alcalde se exigió paciencia a sí mismo, porque sabía cómo eran los científicos de la capital. Él había sido uno de ellos y la verdad es que a la edad del chico le había dicho lo mismo a su antecesor. Pero cambió, y eso significaba que todos podrían hacerlo, así que terminó dibujando una sonrisa con toda la intención de darle el primer empujón.

—Mire, hoy celebramos el festival del fuego. Durante la noche, Paco calentará el aceite dentro de su cuerpo y por la mañana empezará el proceso de...

—¡Eso es imposible! Pero, por favor, ¿cómo va una lombriz a contener aceite como si fuera un barril? Entiendo que no me lo quiera decir si está haciendo algo ilegal con el aceite, pero comprenda que esto no puede ser.

El alcalde le volvió a sonreír, pero apretó los puños y se planteó darle el mismo trato que el anterior alcalde de Numbar le había dado a él cuando estaba en su lugar.

—¿Sabe por qué Numbar nunca ha aceptado comprar la fórmula que ustedes mejoran cada año? —le dijo el alcalde con su voz de profesor.

—Porque no quieren pagarla, pero los avances se tienen que...

—Si los avances solo hacen avanzar a unos pocos, ¿son verdaderamente avances... o son más bien privilegios?

Era la única pregunta que no se hacía en el gremio de los científicos en la capital. No porque nadie quisiese, sino porque a medida que avanzaban con el entrenamiento, parecía cada vez más irracional hacerla, porque, claro, los avances y su esfuerzo se pagan. Aunque pertenecieran a las clases altas, aunque tuvieran un sueldo del estado, todo lo vendido se repartía a partes que pretendían ser iguales entre ellos y la nobleza.

El alcalde le puso la mano encima del hombro y le aconsejó que se quedara a ver el festival del fuego.

—¿Qué tiene de especial ese festival? —preguntó el científico sin mucho entusiasmo.

—A mí me cambió la vida —respondió él, guiñándole un ojo.

Los dos miraron entonces, casi por accidente, al secretario del alcalde, que había estado dejando constancia a máquina de la conversación para el acta municipal. Él ni siquiera miró su teclado, porque sus ojos se perdían en los del científico. Este se sonrojó ante aquella mirada gris que parecía esperar algo, pero nadie sabía qué. Mientras el alcalde lo veía cruzar la puerta del despacho, se dio cuenta de que probablemente su suegro, el anterior alcalde, también se había sentido así de nervioso con su presencia tantos años atrás. Después de todo ese tiempo, lo que le gritó al pobre hombre seguía en su cabeza: «¡Voy a demostrar que es imposible que la lombriz haga lo que usted dice con el aceite!».

Por fin, llegó a la mitad del cuerpo de la lombriz. Pensó en bajar y esperar, en el secretario que parecía ver lo que él no podía, pero las palabras de su maestro planeaban por su cabeza como aves rapaces: «Muchacho, estamos salvándolos a todos. Es normal que los pueblerinos no lo entiendan». «Está intentando frenarme», se dijo el científico, «que supongo que es normal, porque es un político y no tiene dinero, pero ¿cómo me va a cambiar la vida un festival?», sonrió por lo absurdo del concepto.

Iba a hacer la incisión, pero la aldea estalló en ruido y música. El fuego corrió por las calles como uno más, como si amara por encima de todo a aquel poblado que le parecía tan alejado de la mano de la ciencia. El rojo y el amarillo se fundían con la calidez y el aroma a pastas de

canela y nuez moscada. «¿Eso es el festival del fuego?», se preguntó mientras la tentación de bajar reptaba por su mente. Sacudió la cabeza, escuchando las palabras de su maestro tan repetidas que terminaron saliendo de su boca con la entonación original: «Estamos salvándolos a todos». Miró a Paco, convencido de que su conocimiento no le iba a fallar. A los habitantes de Numbar no les quedaría otro remedio que admitir su derrota y dejar de hacer lo que sea que hicieran realmente con el aceite.

Hundió el bisturí entre las anillas. La luna sonreía por encima, las luciérnagas iluminaban los lugares justos. Paco se retorció, hubo un berrido sordo, una advertencia lanzada en medio de la noche, pero nadie la escuchó. Él mandó el endeble cuerpecillo del científico disparado contra el tronco del árbol más cercano. Luego, ya no pudo sostenerlo más. El aceite empezó a salir. Primero fue poco a poco. Intentó taparlo, pero notó que estaba caliente. Las luciérnagas se compincharon contra él y, como si quisieran sujetarle para que viera lo que había hecho, iluminaron el lugar por donde cedió la carne.

Paco no podía parar de moverse, así que el torrente se precipitó incluso más deprisa sobre el poblado de Numbar. La tierra y el aceite cubrieron en pocos minutos la superficie de aquel trozo de mundo que no había podido conquistar, el trozo del alcalde amable y del secretario cuya mirada seguía sintiendo. Las chispas empezaron a bailar sobre el desastre. Pensó en lo peor, e incluso cerró los ojos, porque no quería ver las palabras amables entre llamas, ni los ojos grises llorando. Sin embargo, el fuego empezó a bailar al compás de la música.

Las chispas subieron hacia la cima de la colina y se escuchó su voz:

—Ay, muchacho, no pudiste evitarlo, ¿eh? —el alcalde fue hacia él, y el científico se protegió con las manos, mientras en su interior el mar de todo lo que conocía moría contra ese trozo del mundo—. No te preocupes —de nuevo esa voz amable—, yo le hice lo mismo al pobre Paco cuando era joven. Está muy acostumbrado a lidiar con científicos incrédulos.

Él bajó los brazos con una expresión de consternación que irradiaba sorpresa también.

—¿Usted fue uno de los nuestros?

—Sí, y también les di muchos problemas a la gente de Numbar...

El alcalde se sentó y le indicó que hiciera lo mismo.

—Esto... —dijo, señalando a la ciudad cubierta de aceite usado con el fuego y la gente empezando a moverse al son de la música—, ¿tiene solución?

—Bueno... va a ser trabajoso, pero sí, la tiene.

Su rostro se oscureció con el peso de todo lo que le pasaba por la cabeza.

—¿Por qué se quedó aquí?

Él sonrió.

—Mi razón se llama Isabel y hace un pastel de manzana delicioso —aseguró, dándole un codazo al científico—, pero también la quiero, por supuesto.

El científico miró a la luna que seguía sonriendo; era extrañamente gris, casi brillante.



—Supongo... que debería ayudarlos a recuperar la normalidad —dijo él, con el recuerdo de los ojos grises llenando el espacio de las aves rapaces en su mente, mientras por fuera se sonrojaba. El alcalde sonrió.

—Oh, no pasa nada, tranquilo.

Él le devolvió el codazo. Estaba al borde del precipicio, viendo el mar completamente seco de todo lo que conocía y creía entender. Era el mayor horror al que se había enfrentado, pero, al mismo tiempo, pensó en que si funcionaba en Numbar quizás había algo que aprender en todas partes. Quizás ellos en la capital no habían simplificado el mundo, y existiera la posibilidad de hacer que el avance viniera de todos, para cambiar a todos.

—Insisto, creo que es necesario.



Are  
we  
not  
men?



# **La exploración científica como una transgresión contra la naturaleza y la propia humanidad en *La isla del Dr. Moreau* de H.G. Wells**

Escrito por: Alleyrat

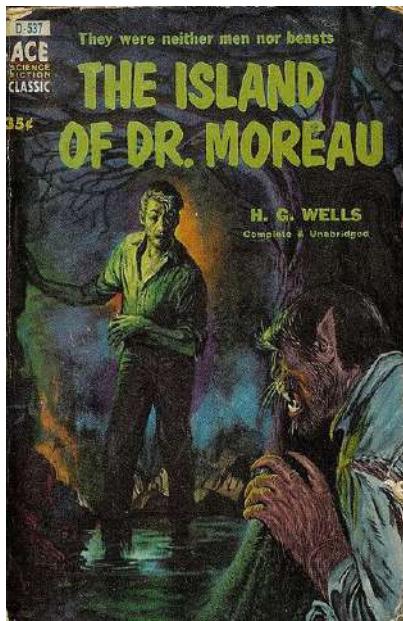
*The giant reeds that murmur round the flood,  
Seem to conceal some hideous form beneath;  
And every hollow blast that shakes the wood,  
Speaks to his trembling heart of woe and death.*

**Charlotte Turner Smith, «SONNET LVI»**

*La isla del Dr. Moreau* (1896) es la tercera novela del escritor inglés Herbert George Wells. Nacido en Kent en el año 1866, Wells vivió en una época marcada por el cambio social, político, científico y filosófico. Por ello, podemos observar una clara representación de las ansiedades que le producía el clima social de entonces y de su pensamiento político en la mayoría de sus escritos —ficticios o no ficticios—. Mi cometido en este artículo es profundizar en la novela de Wells centrándome en la problemática ética que presenta la exploración científica —concretamente las prácticas viviseccionales realizadas en animales no humanos—, analizando brevemente algunos factores relevantes en torno a la figura del científico en la literatura del siglo XIX.

Pese a ser en apariencia un *thriller* perteneciente al género de la ciencia ficción, *La isla del Dr. Moreau* es una novela repleta de ideas que profundizan en las implicaciones del darwinismo para las nociones de moralidad, ciencia, religión y decencia. El relato de Edward Prendick —un historiador natural— da comienzo tras el hundimiento de la Lady Vain, una embarcación que actúa como símbolo del naufragio de los valores tradicionales provocado por la aparición del evolucionismo de Darwin el 24 de noviembre de 1859 con la publicación del libro *El origen de las especies*. Prendick, tras sobrevivir al naufragio, flota sin rumbo en el mar sometido a la crudidad de la naturaleza hasta que un navío

que el náufrago describe como «una pequeña embarcación, con aparejos de proa a popa, que aparecía y desaparecía de las aguas» (Wells, 2002: 15) lo rescata. Sumido en un estado de turbación, desasosiego y aterramiento, trata de encontrarle una explicación racional a los grotescos rasgos de los isleños y, por ende, a la misteriosa creación del Dr. Moreau. Avanzando en nuestro razonamiento, cuando por fin se da cuenta de que los isleños:



F: Amazon

1 Dado que el término ciencia ficción no existía todavía cuando Wells escribió *La isla del Dr. Moreau*, —fue acuñado por Hugo Gernsback en 1926, quien lo utilizó por primera vez en la portada de la revista *Amazing stories*— este decidió denominar a sus historias como «romances científicos», haciendo referencia a los arcos dramáticos y la influencia de la literatura pre victoriana del Romanticismo.

2 Las citas del texto utilizadas a lo largo de este artículo proceden de la traducción de Catalina Martínez Muñoz en la edición de 2002 de *La isla del Dr. Moreau*, dirigida por Javier Martín Lalande.

[...] eran [criaturas] humanas y, sin embargo, su parecido con un animal era asombroso. A pesar de su forma humana, del trozo de tela con el que se cubrían y de la tosca humanidad de su físico, cada una de aquellas criaturas revelaba en sus movimientos, en la expresión de su rostro, en toda su presencia, un parecido irresistible con un cerdo: llevaba[n] impresa la inconfundible marca de la bestia. (Wells, 2002: 57)

Por lo tanto, se ve obligado a dejar de ignorar deliberadamente los acontecimientos que suceden en la isla y a reconocer las implicaciones morales de las despiadadas vivisecciones del científico.

Para poder comentar los contenidos de la obra de Wells, considero necesario contar con al menos una pequeña concepción de lo que conocemos como literatura de isla o literatura isleña. La isla, terreno célebre en la tradición literaria por su naturaleza arcana e impenetrable, es comúnmente protagonista de relatos fantásticos y mitológicos. Tal y como apuntan Stephanides y Bassnett en su artículo «Islands, Literature, and Cultural Translatability» (2008):

**[Las islas son] lugares donde los héroes van a descansar y de los que un día pueden regresar, islas que atraen a la gente y nunca la dejan marchar, islas que aparecen y desaparecen. [...] son también**

repositorios de elementos terroríficos: los relatos de viajes al Caribe [...] abundan en fantasías sobre caníbales y otras fuerzas destructivas que se creía que se escondían en los corazones insulares (Stephanides y Bassnett, 2008: 6).

En el caso de la novela de Wells, la isla actúa como un lienzo en blanco para la imaginación colonial. Se trata de un escenario alejado de la civilización en el que el nuevo habitante puede plasmar sus ideas para crear un «nuevo mundo» o albergar todo aquello que no tiene cabida ética en la sociedad de la que proviene (Sargent, 2010). Podemos apreciar esta tendencia en escritos anteriores a la época de Wells, siendo uno de los más célebres —se dice que fue una de las obras que Shakespeare tomó como referencia al crear la isla en la cual Próspero maquina su venganza ideal en *La tempestad* (1610–11)— *Utopía* (1516), de Thomas More. Asimismo, Montaigne explora unos años después, entre otras cosas, de la publicación de la obra de More el terreno de la literatura isleña en su ensayo *De los caníbales* (c. 1580) —también considerada una fuente de inspiración del Bardo de Avon al escribir la primera escena del segundo acto de *La tempestad* (Harmon, 1942: 1008)—, en el que describe las ceremonias de las tribus amazónicas que entonces conformaban la Confederación de los Tamoios. En concreto, relata los acontecimientos que se llevan a cabo en una ceremonia en la que los miembros de la tribu ingieren los cuerpos de sus enemigos por una cuestión de honor. De esta manera, mediante una práctica de relativismo cultural, Montaigne compara los actos caníbales de la tribu con el barbarismo de la Europa del siglo XVI.

3 Traducción propia

Por otro lado, entendemos la figura del científico como el retrato de un individuo cuya mera existencia supone un desafío para la doctrina religiosa y que, frecuentemente, es plasmado como un insidioso instrumento de castigo para la sociedad. Su omnipresencia en la literatura británica del siglo XIX es notable gracias a obras como *La isla del Dr. Moreau*, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y el señor Hyde* (1886), del escritor escocés Robert Louis Stevenson y el personaje de Moriarty en los relatos de Conan Doyle, el cual es descrito en *El problema final* (1893) como:

[...] un hombre de buen nacimiento y excelente educación, dotado por la naturaleza con una fenomenal habilidad matemática. [...] Pero el hombre tenía tendencias hereditarias de la clase más diabólica. Una cepa criminal corría en su sangre, lo cual, en lugar de ser modificado, fue aumentado y lo hizo infinitamente más peligroso por sus extraordinarios poderes mentales (Doyle, 2003: 4).

Sin embargo, la práctica literaria centrada alrededor de la escritura sobre este personaje ya arquetípico no se confinó únicamente a la literatura británica, puesto que en la literatura americana del siglo XIX también nos encontramos ante relatos que tienen como figura principal al científico, como es el caso de *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* (1845), de Edgar Allan Poe. Antaño había una aprensión generalizada hacia la investigación científica y sus múltiples ramificaciones, desde la controversia en torno a la

vivisección, que en esa época se encontraba en su punto más álgido, hasta la preocupación porque los científicos estuvieran jugando a ser dios con sus prácticas experimentales.

La existencia de personajes como Moreau, que encarna a la perfección el arquetipo del científico loco, es fruto directo de las ansiedades de la época en torno a la incertidumbre que rodeaba a la doctrina científica. Sus despiadas vivisecciones y su despreocupación por sus creaciones simbolizan las aterradoras consecuencias de una ciencia que carece de límites morales. Moreau, impasible ante los lamentos de dolor de sus sujetos, argumenta que su interés científico por la «plasticidad de las formas vivas» (Wells, 2002: 86) justifica sus acciones, sin importarle el sufrimiento que infinge a otros seres vivos. Los argumentos utilitarios del doctor sobre la fisiología del dolor pueden parecer convincentes desde un punto de vista racional, pero no están a la altura de los desgarradores gritos del puma —la última víctima de sus experimentos—, que inspiran tanto terror en Prendick que huye a la selva solo para escapar del visceral sonido que emite la criatura. Los productos de los experimentos de Moreau también son terroríficos; la apariencia de la Gente Bestia resulta «grotesca» (Wells, 2002: 20), y tanto sus instintos animales como su fuerza bruta los convierten en una amenaza para todos los humanos, incluso para el doctor. El triunfo final del puma sobre Moreau ilustra la insensatez de su afán científico. Cuando el puma —horriblemente transformado— escapa, sangrando y cubierto de vendas, Moreau lo per-

sigue, solo para acabar encontrando un trágico final cuando es asesinado a manos de su propia creación. Por lo tanto, la muerte de Moreau en su persecución del puma ilustra las peligrosas consecuencias que acarrea su presunción de que la ciencia puede vencer a la naturaleza.

Asimismo, denominamos *jugar a ser Dios* al fenómeno que sucede cuando un individuo alcanza la trascendencia del cristianismo. La propia tradición cristiana en su momento evolucionó debido a la necesidad de separarse de un Otro que originariamente se relacionaba con el «paganismo» grecorromano; el cual contenía diversas criaturas híbridas. Por otro lado, el darwinismo es un claro precedente para la entrada en escena del pensamiento científico en el siglo XIX gracias a su contribución a la sociedad y a la difuminación de la barrera entre lo que se conocía como el Yo cristiano y el Otro animal. También propició la revitalización pseudocientífica de las actividades «paganas». Todo esto tuvo un gran impacto en una sociedad que hasta entonces consideraba a la religión como una fuerza superior, por lo que la amenaza que suponía el potencial de la ciencia en convertirse en algo

más poderoso que la religión desencadenó una monomanía cultural que se extendió a la literatura. Bastan, como muestra, los primeros capítulos del libro del Génesis como punto de referencia para secundar lo argumentado anteriormente. Podemos encontrar un claro ejemplo del establecimiento del paradigma cristiano entre el Yo y el Otro cuando Dios separa «la luz de las aguas» y «las aguas de las aguas» (Génesis, 1:4, 1:6 *in Macdonald, 2016*). Asimismo, las características polarizadoras del cristianismo tienen como objetivo reflejar un alejamiento deliberado del sacrificio de animales judaico o de los sistemas politeístas de otras religiones, como la egipcia o la grecorromana.



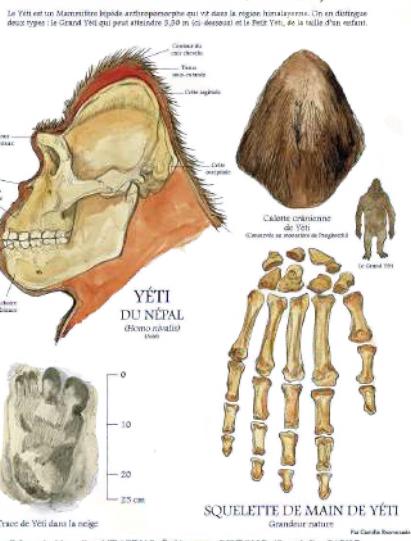
F. publicdomainreview.org

Antes de profundizar en la novela de Wells, expliquemos brevemente en qué consisten las prácticas viviseccionales en animales no humanos. Los tres usos principales de dichos sujetos en los laboratorios son la experimentación —especialmente en investigación médica—, la educación y la evaluación de la seguridad de productos. Este tipo de experimentación no es lo mismo que la experimentación terapéutica, cuyo objetivo es ayudar a los sujetos de las pruebas. Por el contrario, sin ningún beneficio previsto,

4 Cuando trate el ámbito de las investigaciones realizadas con animales no humanos, me centraré únicamente en los experimentos perjudiciales y no terapéuticos, puesto que son estos los que plantean un problema ético. Excluyendo, por tanto, las investigaciones terapéuticas destinadas a tratar una patología que padezca el animal no humano o los estudios que observan sus comportamientos sociales.

## MAMMIFÈRES (PRIMATES)

N° 112



los animales no humanos sufren daños —a menudo graves— o corren el riesgo de sufrir daños importantes. Tal y como apunta Regan en «Empty Cages: Animal Rights and Vivisection» (2012):

**Los procedimientos experimentales incluyen ahogar, asfixiar, matar de hambre y quemar; cegar a los animales y destruirles el oído; dañarles el cerebro, seccionarles las extremidades, aplastarles los órganos; provocarles infartos, úlcera, parálisis y convulsiones, y obligarlos a inhalar humo de tabaco, beber alcohol e ingerir diversas drogas, como heroína y cocaína. (Regan in Garrett, 2012: 108).**

No obstante, la oposición pública generalizada a la práctica de la vivisección en animales no humanos no surgió hasta la segunda mitad del siglo XIX. Basándonos en los datos que aporta el Nuffield Council on Bioethics en su estudio *The ethics of research involving animals: A report of the Nuffield Council on Bioethics working partly in investigating the ethical issues of research involving animals* (2005): «El número de experimentos con animales realizados en Gran Bretaña pasó de 250 en 1881 (el primer año en que se registraron) a 95.000 en 1910» (Nuffield Council on Bioethics, 2005: 18).

En la obra, Moreau desestabiliza mediante sus experimentos la distinción entre animales humanos y no humanos, la cual es una de las principales premisas sobre las que se consolida la civilización de Occidente. Asimismo, mientras que en la tradición judeocristiana Dios pone al animal humano en la tierra para gobernar sobre el animal no humano, en la isla del Dr. Moreau los habitantes son «grotescas caricaturas humanas» (Wells, 2002: 75), es decir, animales no humanos que se encuentran en el límite difuso entre las descripciones binarias de animal humano y bestia. Conforme avanza la trama, la pregunta de quién es un animal humano y quién es un animal no humano no llega a encontrar una respuesta clara. En los primeros ca-

5 Traducción propia.

6 Traducción propia.

pítulos, cuando nuestro narrador se encuentra por primera vez con M'ling —ayudante de Montgomery— y otros habitantes de la isla, destaca su extraña anatomía y comportamiento, pero no llega a sospechar de su naturaleza no humana. Cabe señalar, además, que a lo largo de la novela Prendick va descubriendo poco a poco las hazañas del siniestro doctor y empieza a simpatizar con la Gente Bestia, reconociendo que, a pesar de su apariencia grotesca y sus mentes simples, comparten aspectos similares con la condición humana.

Las imperfecciones de la Gente Bestia pueden verse plasmadas en los personajes humanos de la novela, puesto que la Gente Bestia reprime sus instintos animales y su máxima aspiración es actuar como el animal humano —«¿Acaso no somos Hombres?» (Wells, 2002: 74)—. El anafórico mensaje que, mediante métodos coercitivos, Moreau inculca a los sujetos de sus atroces experimentos dice así:

- No caminarás a cuatro patas; esa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres?
- No sorberás la bebida; esa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres?
- No comerás Carne ni Pescado; esa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres?
- No cazarás a otros Hombres; esa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres? [...]

- Suya es la Casa del Dolor.
- Suya es la Mano que crea.
- Suya es la Mano que hiere.
- Suya es la Mano que cura. [...]
- Suyo es el resplandor del rayo [...]
- Suyo el profundo mar. [...]
- Suyas son las estrellas del cielo. (Wells, 2002: 74-75)

La ley les obliga a renunciar a comportamientos naturales del animal no humano. Sin embargo, por mucho que se intente reprimir, su instinto animal se impone inevitablemente a su código moral. Los personajes humanos no dominan mejor su instinto animal: los supervivientes del desdichado Lady Vain luchan hasta que acaban asesinándose unos a otros, el Dr. Moreau infinge dolor despiadadamente a los sujetos de sus experimentos y Prendick, que en numerosas ocasiones presume de sus virtudes civilizadas, es capaz de actuar de forma violenta si su supervivencia depende de ello. Los «fallos morales» de la Gente Bestia junto a los de Prendick y Moreau nos dejan claro que tanto el animal humano como el animal no humano son, en numerosos aspectos, esclavos de su naturaleza animal. Como apunta Donna Tartt en *El secreto* (2009): «[es] peligroso ignorar la existencia de lo irracional. Cuanto más cultivada es una persona, cuanto más inteligente y más reprimida, más necesita algún medio de canalizar los impulsos primitivos que tanto se ha esforzado en suprimir» (Tartt, 2009: 45).

Por último, Wells utiliza la alienación como una herramienta para criticar la arrogancia de la humanidad y los fútiles intentos de controlar y redefinir el orden natural; podemos apreciar sus efectos en todos y cada uno de los personajes que pueblan la isla del insano científico, empezando por la Gente Bestia. Estos sienten los efectos de la alienación en lo más profundo de su ser, puesto que su lucha por adaptarse a las normas sociales que impone Moreau pone en manifiesto no solo la alienación de su propia naturaleza animal, sino también la de la humanidad que se ven forzados a imitar. Más aún, el estrepitoso fracaso del condicionamiento del doctor les lleva a retroceder, intensificando sus sentimientos de confusión y de distanciamiento. La alienación psicológica del personaje de Prendick está presente durante toda la narración y se intensifica al final de la misma con su regreso a la sociedad; en ella es resaltado el existencialismo sartiano en el que yace la delgada y frágil frontera que separa la humanidad de la animalidad. Estos límites se desdibujan cuando los experimentos de Moreau obligan al lector —y a Prendick, que narra los acontecimientos años después con un aura de confusión— a enfrentarse a realidades que desafían su comodidad respecto a la naturaleza arbitraria de ambas distinciones. Volvemos, pues, a la ansiedad provocada por el existencialismo; si la humanidad es tan solo una forma avanzada de vida animal, ¿cuál es su propósito o significado? Esta idea desafía la creencia común de la época victoriana en la superioridad y el progreso del hombre, provocando de nuevo una sensación de aislamiento. Hasta el propio Moreau encarna la alienación intelectual y moral, ya que su implacable búsqueda del progreso científico le aísla de la sociedad tanto física como moral-

mente. Su distanciamiento de la empatía y las normas éticas le alejan de la humanidad y del mundo natural que, sin éxito, pretende dominar.

Cuando nos adentramos en *La isla del Dr. Moreau*, nos encontramos ante un relato de naturaleza perturbadora que explora con profundidad cuestiones éticas, filosóficas y culturales que, aunque pertenecieran al siglo XIX, todavía resuenan en nuestro tiempo. La novela confronta la arrogancia humana, la naturaleza de la moralidad y los límites del conocimiento científico; hace que se desvanezcan las líneas entre el animal humano y el no humano, los límites entre aquello considerado como lo civilizado y lo salvaje, y el creador y su creación. La figura de Moreau es una personificación del *hubris* científico de la época: un hombre perdidamente obsesionado con trascender los límites de la naturaleza sin considerar las consecuencias éticas de sus grotescos actos, representando un desafío directo al orden moral preestablecido que el judeocristianismo defiende. Además, se utiliza la isla como un espacio liminal en el que se refuerzan las metáforas tanto coloniales como utópicas, a la par que se da rienda suelta a la reescritura de las normas sociales y la destrucción de las convenciones tradicionales. Por otro lado, mediante la alienación de sus personajes, Wells subraya los peligros que conlleva intentar desafiar las reglas de la naturaleza según los ideales humanos que se muestran arbitrarios. Los personajes son, en última instancia, incapaces de superar la lucha interna entre la racionalidad y los instintos primitivos. El fracaso de

Moreau nos recuerda que toda aspiración a la dominación y perfección que esté desprovista de ética y empatía conduce inevitablemente al caos y a la destrucción.

Por tanto, *La isla del Dr. Moreau* no solo invita al lector a reflexionar sobre los límites de la ciencia, sino que también lo desafía a considerar su posición en un mundo donde las fronteras entre lo humano y lo animal son más frágiles de lo que desearíamos admitir. La novela actúa como un espejo de las ansiedades tardo-victorianas y, a su vez, como una advertencia universal que resuena en nuestra era contemporánea, en la que las tecnologías emergentes y los avances científicos siguen planteando preguntas esenciales sobre la moralidad, la identidad y el destino de la humanidad.



F: metmuseum.org

Doyle, A. C. (2003). *El problema final*. NoBooks Editorial.

Harmon, A. (1942). How Great was Shakespeare's Debt to Montaigne? *PMLA/Publications Of The Modern Language Association Of America*, 57(4-Part1), 988-1008. <https://doi.org/10.2307/458873>

MacDonald, J. (2016). Out of Bounds: The Mad Scientist Figure in the Nineteenth Century. *The Journal Of Undergraduate Research*, 2(1), 5. <https://ir.lib.uwo.ca/lajur/vol2/iss1/5/>

Nuffield Council on Bioethics. (2005). *The ethics of research involving animals: A report of the Nuffield Council on Bioethics working partly in investigating the ethical issues of research involving animals*. (1.a ed.) [Libro electrónico].

Regan, T. (2012). Empty Cages: Animal Rights and Vivisection. En *The MIT Press eBooks* (pp. 107-124). <https://doi.org/10.7551/mit-press/9780262017060.003.0007>

Sargent, L. T. (2010). *Utopianism: A very short introduction*. <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BB03285804>

Stephanides, S., & Bassnett, S. (2008). Islands, Literature, and Cultural Translatability. *Transtext(E)S Transcultures, 跨文本跨文化, Hors série*, 5-21. <https://doi.org/10.4000/transtexts.212>

Sterling, B. (2024, 14 noviembre). *Science fiction / Definition, Books, Movies, Authors, Examples, & Facts*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/science-fiction>

Tartt, D. (2014). *El secreto* [Libro Electrónico]. Lumen. (Obra original publicada 1992)

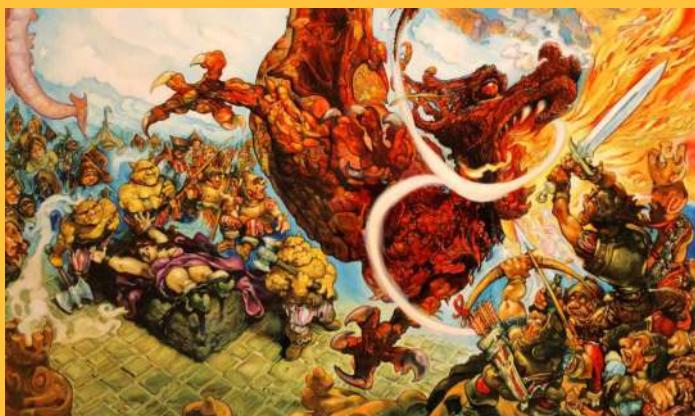
Wells, H. G., & Lalanda, J. M. (2002). *La isla del Dr. Moreau*. Anaya. (Obra original publicada 1896)

(Reseña)

*El salto cualitativo  
de la obra de Terry  
Pratchett en*

# ¡Guardias! ¡Guardias!

Escrito por: Eduardo Juliá-García de Almeida



F: via-news

## *El vino nuevo se ha de echar en odres nuevos.*

**Lucas 5:38**

En el momento previo a que saliera a la luz la primera novela de *Mundodisco*, *El color de la magia* (1983), Sir Terence David John Pratchett (1948-2015) apenas era un joven escritor que cargaba a sus espaldas una novelita y un par de relatos. Por entonces, el panorama de las novelas de fantasía no era igual a la variedad de la que gozamos hoy en día, con obras visceralmente rupturistas, como las de Patrick Rothfuss o George R.R. Martin, o la de continuadores y a su vez actualizadores del género épico, como Brandon Sanderson. Esta primera novela, por tanto, destacó por su falta de sutileza y el exceso de saña hacia los tópicos del género. No sería hasta un lustro después que la pluma de Pratchett trazaría renglones más sofisticados.

Aun con riesgo a equivocarme, podríamos situar ese cambio progresivo en el tratamiento burlesco de los clichés, a partir de la publicación de *¡Guardias! ¡Guardias!* (1989). Sin abandonar su condición de sátira, nuestro autor adopta una mayor compasión hacia los personajes, revitalizando las bases de las que, como todo el que se digne a escribir fantasía, es deudor de Tolkien.

La historia sigue a tres miembros de la guardia nocturna —esos molestos personajes asesinados por el héroe al inicio— de la ciudad de Ankh-Morpork. La guardia, compuesta por el capitán Sam Vimes, cuya presentación es una parodia de los clásicos monólogos introductorios en novelas policiacas; el sargento Colon, cuya relación con su mujer consiste en que no coinciden los dos en casa desde hace décadas, y el cabo Nobby Nobbs, de quien se duda sobre si se encuentra cerca del reino animal, ya que, si fuera el caso, este se alejaría a toda velocidad. Con el objetivo de desentrañar un misterio en torno a una sociedad secreta y la aparición de un dragón, Vimes tendrá que salvar la ciudad de una amenaza inesperada para la que un simple personaje de relleno no está preparado.

El Mundodisco es uno de los más absurdos que la ficción especulativa ha contemplado jamás. Basta recordar que está tan sometido a lo absurdo que se halla en forma de disco plano, viajando por el espacio encima de cuatro elefantes, quienes, a su vez, reposan en el caparazón de la tortuga milenaria, Gran A' Tuin, y que no dudará en hacerte reír con enciclopédicas notas a pie de página, desentrañando unos de los *worldbuilding* más delirantes de la alta fantasía.

Una vez oí decir que el fantasma de Jonathan Swift debe encontrarse en este momento leyendo los volúmenes de *Mundodisco*. A mí, en lo personal, me gusta encontrar en el fantasma de Cervantes a otro ávido lector de Pratchett. Es en *¡Guardias! ¡Guardias!* donde nos reconciliamos con Tolkien, dando lugar a un nuevo modo de escribir historias viejas, de echar el vino nuevo en odres viejos de manera que estos no revienten.



# MUNDODISCO: el único terraplanismo válido

Escrito por: Javier Santos

Desde que el propio Tolkien escribió, en palabras del mago Gandalf, el Gris, su famosa cita: «Un mago nunca llega tarde, Frodo Bolsón, ni pronto. Llega exactamente cuando se lo propone», hubo una idea que me venía siempre a la cabeza cuando veía la película y escuchaba la frase (sé que esto es una revista de literatura, pero seamos honestos, antes de leer los libros, casi todos hemos visto las películas), lo que me hacía preguntarme a mí mismo después: «¿Y si esto se pudiese aplicar también a los libros?». Es decir, ¿y si los libros (algunos libros, al menos) llegan a nuestra vida en determinados momentos en los que pueden tener un efecto mayor del que tendrían si llegasen en algún momento distinto?

No son pocos los productos literarios con los que he tenido esa sensación. Aún recuerdo cuando al Javi de dieciséis años le voló la cabeza al leer por primera vez *El nombre del viento* (Patrick Rothfuss, 2007). Pista: por mucho que la gente preseñe al autor, no por ello va a terminar la trilogía del pelirrojo antes de tiempo.

Sin alejarnos de sagas inacabadas, y volviendo al tema de la pregunta inicial, la saga de *Mundodisco* es justamente una de esas obras de la literatura que llegó en un momento adecuado. Dice mucho de una novela de fantasía escrita en 1983, como puede ser *El color de la magia*, que un lector de 2021 se obligue a sí mismo a leer más despacio, porque le está gustando demasiado el libro y no quiere que se acabe pronto.

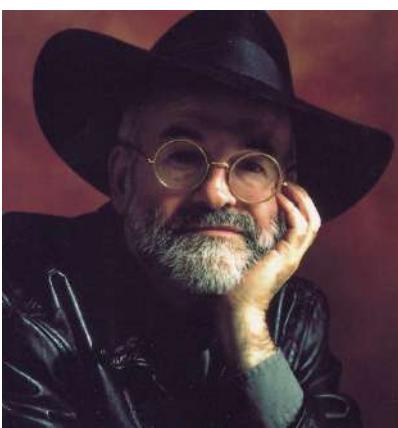
Es increíble como una saga de 41 libros principales (sí, 41) publicados tenga tanta relevancia aún a día de hoy. Gran parte del mérito de eso es la prosa de un autor que, aún si no se es fan de la fantasía, se merece su debido reconocimiento como uno de los grandes autores de la historia.

«¿No sabes que un hombre no está muerto mientras su nombre siga siendo pronunciado?» (*Cartas en el asunto*, Terry Pratchett, 2004)

Cuando uno comienza a informarse sobre la vida de este autor, se da cuenta de que, a falta de una expresión mejor, era un cachondo mental. Una de las primeras cosas que me acuerdo de Pratchett fue el ver una entrevista en la que entraban a su despacho, en el que tenía un ordenador con ocho pantallas. Cuando el reportero le preguntó por qué tenía ocho, él, ni corto ni perezoso, respondió que era porque no tenía espacio para más.

«*Do not underestimate this anger. This anger was the engine that powered Good Omens*» (Terry Pratchett, cabreado en un taxi).

Otro de los hechos que llaman la atención sobre cómo la prosa del autor destaca tanto es su tono mordaz y la ira o rabia plasmada en ellos. Pratchett era un hombre al que le movía su ira y estaba cabreado con muchas cosas, y eso lo plasmaba a la hora de escribir. No soy quién para juzgar el proceso de escritura de una persona (cada maestrallo tiene su librillo, como se suele decir), pero sí que es verdad que *Mundodisco* está plagado de sátiras y críticas a distintos aspectos de la sociedad, desde una crítica a la realeza: «Esa es precisamente una de las señales por las que se reconoce a los miembros de la realeza real [...]. Nunca llevan dinero encima» (*Pirómides*, 1989).



F: zendealibros.com



F: reddit.com

O incluso una mezcla entre sátira y crítica políticosocial sobre el terrorismo y la religión: «Los demonios han existido en el Mundodisco durante al menos tanto tiempo como los dioses, a los que se parecen bastante en muchos sentidos. La diferencia es básicamente la misma que hay entre terroristas y revolucionarios» (Eric, 1990).

Sin embargo, una de las primeras que leí (y que creo que es muy relevante, viendo en los tiempos en los que vivimos) es una sobre el turismo. Es corta y simple, pero efectiva y mordaz, y resume prácticamente lo que la sociedad como conjunto puede llegar a pensar: «Dosflores era un turista, el primero del Mundodisco. Según decidió Rincewind, turista significaba “imbécil”» (*El color de la magia*, 1983).

«Había querido cambios. El único problema es que también había querido que todo siguiera igual» (*Pirómides*, Libro Cuarto, 1989)

Una de las principales razones por las que esta saga fue ganando tanto reconocimiento y fama incluso después de la muerte del propio autor fue por su manera de tratar con diversos temas de la sociedad y la historia, de una manera mordaz, pero crítica. Cómica, pero seria a la vez. Esos son solo un par de ejemplos, pero *Mundodisco* esconde críticas y sátira sobre muchos tópicos que, incluso para la época en que se escribieron los libros, era bastante extraño leer sobre ellos (Pratchett, por ejemplo, era un férreo defensor del colectivo LGTB y, en varias de sus novelas, se trata el tema de la identidad de género o de incluso la transexualidad —de manera más o menos acertada, recordemos que el grueso de *Mundodisco* se escribió en una época y en un país donde las cuestiones de género no estuvieron muy bien vistas hasta ya cercano el nuevo milenio—).

Toda fantasía tiene su base en la realidad y eso es lo que pienso que hizo (y hace) que *Mundodisco* sea tan relevante para muchas personas. Da igual el libro por el que se empiece, ya que otro de los aspectos llamativos de estas novelas es su accesibilidad: son novelas, en mayor o menor medida, cortas; casi todas son autoconclusivas, y las que no lo son se debe a que aparecen personajes y lugares recurrentes (como la gran ciudad doble de Ankh-Morpork o el personaje de la Muerte).

En resumen, esta saga inacabada supuso un hito en la historia de la fantasía, acercando un género tan obtuso y abrumador como este a un público moderno (como puede estar haciendo, salvando las distancias, «el Mormón Sabrosón», como a mí me gusta llamar a Brandon Sanderson). ¿Queréis una novela en la que la Muerte decide tomarse unas vacaciones y se busca un becario? *Mundodisco* tiene una novela para eso. ¿Os interesa saber cómo se introdujo el correo postal en una de las mayores ciudades de ese universo? *Mundodisco* tiene algo para eso también. Aunque parezca que no, «en un mundo situado sobre la concha de una tortuga pueden ocurrir muchas cosas» (*Pirómidas*, Libro Primero, 1989).

Pratchett, T. (1983). El color de la magia (Trad. Cristina Macía Orío). Barcelona: Martínez Roca.

Pratchett, T. (1989). Pirómidas (Trad. Cristina Macía Orío). Barcelona: Plaza & Janés.

Pratchett, T. (2004). Cartas en el asunto (Trad. Javier Calvo Perales). Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Pratchett, T. (1990). Eric (Trad. Javier Calvo Perales). Barcelona: Plaza & Janés.

Rothfuss, P. (2007). El nombre del viento (Trad. Gemma Rovira). Barcelona: Plaza & Janés.

Tolkien, J. R. (1974). La comunidad del anillo (Trad. Matilde Horne y Luis Domènech). Barcelona: Minotauro.



# Más allá

Escrito por: Marisol Mongelós

Caía la tarde y Sam cayó en un pozo profundo. Tan profundo era el pozo, que tuvo tiempo de aferrarse inútilmente a algunas raíces de los viejos árboles del parque antes de dar un golpe seco, de espaldas, en la tierra. Su cabeza, por otra parte, aterrizó sobre una burbuja de agua gelificada que sostenían unas manos delgadas y con nudos. Tendida sobre el suelo húmedo y frío, se encontró con dos extraños seres que la observaban sin expresión. Se sentaron con las piernas cruzadas contra las paredes circulares del pequeño pozo y, con un gesto suave, la invitaron a imitarlos. La chica les obedeció, moviéndose con dificultad. Entonces, uno de ellos le colocó un dedo en el entrecejo.

Sam supo en un instante que los extraterrestres estaban allí en una parada de rutina. Les había parecido un buen escondite, ya que los humanos no solían desplazarse por debajo de la tierra. Pero esta vez no habían tapado apropiadamente la entrada. Esto parecía ser motivo de vergüenza para ellos.

—Ahora, preguntas —le dijo el otro, que era bastante más pequeño.

Sam reprimió un impulso delirante de felicitarlo por su español. Su cuerpo estaba ahora completamente relajado y no sentía ningún dolor.

—¿Me van a lastimar?

—Depende. Probablemente no — contestó el alienícto.

—¿Por qué están en la Tierra?

—Estudios.

—¿Nos van a invadir?

—Depende. Probablemente no.

Se veían tan distintos que no parecían de la misma especie. Tal vez no lo fueran. Quería observarlos, pero temía ofenderlos y desatar su ira. De pronto sintió un fuerte olor a transpiración a través de su remera deportiva.

—¿Ustedes saben lo que es el olor?

—Por supuesto. Pero, a diferencia de aquí, en nuestra procedencia nada huele, a excepción de la comida.

Sam juntó más los brazos al cuerpo.

—¿Dónde viven y cómo llegaron?

—Vivimos en un conjunto de tres planetas en una galaxia que no conocés. Se llama —el alien cerró la boca y la chica oyó en su cabeza un sonido largo y redondo que no se parecía a nada que hubiera escuchado jamás—. Nosotros dos vivimos en el mismo planeta —y produjo otro sonido, increíblemente hermoso.

—¿Nosotros? —repitió con gran sorpresa y algo de satisfacción.

—¿No estás familiarizada con el término? Aquí es el más actualizado

e inclusivo para referirse a la primera persona del...

—Sí, estoy familiarizada.

Sam se percató de que el otro extraterrestre, que hasta ese momento no había hablado, miraba ahora al cielo, una mancha oscura salvo por algunas estrellas que permitían distinguirlo de los prolíjos límites del pozo.

—¿Entre ustedes existe la muerte? —le preguntó Sam.

—No es bueno hablar de eso ahora —su voz era exactamente igual a la de su compañero.

—Ya...

El alienzote se le acercó y apoyó su frente tibia contra la suya, para que recibiera una gran cantidad de información de una sola vez. Así supo que las dos criaturas vivían en una comunidad de lo más avanzada. Entre ellos no existían guerras ni hambre. No había enfermedades que no supieran curar, ni enfermos que no pudieran acceder a una cura. Ademá, cuidaban de sus planetas, enormes y fértiles, con particular esmero.

—Somos distintos, pero, no sé, de alguna manera, similares —dijo, rio y se sintió una tonta.

—En el pasado utilizamos como modelo algunas bases de la ciencia y la tecnología humanas, que, naturalmente, luego continuamos desarrollando y corrigiendo —dijo el pequeño ser.

—¿Son de tener mascotas? —preguntó Sam, porque no se le ocurrió cómo comenzar a preguntarles sobre el amor o el arte en sus planetas.

—Condujimos estudios exhaustivos sobre los perros, por ser las más populares entre ustedes. Los especímenes no fueron seleccionados para el proceso de continuación de la especie.

La chica levantó una ceja y el extraterrestre explicó:

—Son seres deficientes. Generan relaciones de apego y dependencia con otras especies, priorizan actividades de juego y placer sobre otras de mayor relevancia contextual, en espacios abiertos, olfatean neuróticamente, incluso excrementos y orina de otros individuos... En general, no presentaron rasgos prometedores.

—Uno de ellos rompió sus medias —agregó el otro.

—¿Usan medias? —les preguntó Sam, pero dedujo por la seriedad de sus rostros que no sería aceptable mirarles los pies. Por lo demás, estaban desnudos.

—Por supuesto. Por otra parte —retomó su explicación—, nuestros estudios sobre los *Felis silvestris catus* no fueron concluyentes. Hubo ciertos aspectos que no pudimos descifrar. Decidimos no tomar riesgos.

El alien de gran tamaño la miró y sus ojos le parecieron ciegos.

—No nos queda mucho tiempo, ¿quieres venir con nosotros?

—Querés. Acá decimos «querés» —le pareció oportuno corregir su coherencia verbal en el uso de aquella variante del español. Se tomó una larga pausa. Estaba por rechazar la que sin dudas hubiera sido la aventura más grande de su vida—. Quiero volver, arriba —contestó con firmeza—. Por favor.

Sin más, los extraterrestres le hicieron piecito y la lanzaron con fabulosa fuerza y velocidad. Sam se tomó del borde del pozo y trepó hasta quedar completamente acostada sobre el pasto, con el estómago revuelto, pero intacta. Allí todavía era una cálida noche de verano. Los insectos chillaban y, a unos metros de su cabeza, el interior plateado de un envoltorio de alfajor brillaba bajo la luna.

La chica suspiró largamente y se dispuso a salir de aquella parte del parque por la que nunca, hasta esa noche, había tenido ganas de pasar. Pero antes, se sacó las medias apestosas y las arrojó al pozo.



190



# Lavanda memoriae:



Retrato de Vernon Lee de John Singer Sargent (1881). F. artsdot.com

# **VERNON LEE**

## **Lo fantástico, lo trascendente, lo queer**

Escrito por: Myron Kant(illo)

Ilustraciones por Paola Baixauli

*«Through death, life grew sublime»*

Lionel Johnson



Me gusta entender los géneros de lo fantástico y de lo gótico no como meras formas de escapismo ni como desvíos de la cruda lógica racionalista, sino como formas de trascendencia, liminalidad y transgresión. Definamos este trinomio de conceptos de forma genérica. El primero de ellos lleva consigo una vastísima historia de polivalencia semántica. En sus albores filosóficos, se entiende ya como inmutabilidad, esencia, idealismo platónico o metafísica aristotélica. En la Edad Media, naturalmente, se sacraliza y se atribuye a la presencia de Dios más allá de toda materialidad finita e imperfecta. Con la inauguración del pensamiento moderno, la trascendencia se humaniza y pasa a designar nuestra propia interioridad humana. En tiempos de la Ilustración, Kant opta por distinguir lo trascendente de lo trascendental: lo primero se refiere a la ontología propia del noúmeno (o la realidad incognoscible), mientras que lo segundo caracteriza nuestros modos y condiciones de acceso —siempre subjetivo y nunca directo— al objeto exterior. Hegel culmina el proceso de trascendentalización del sujeto, suprimiendo por completo lo trascendente y estableciendo la conciencia humana como el lugar mismo del todo, por encima de todo. Edmund Husserl retoma la distinción kantiana, pero le añade un pequeño matiz: la esfera trascendente del mundo, pese a su incognoscibilidad, se halla implicada —aunque sea de una manera irreal o fantástica— en nuestra subjetividad trascendental.

Fuera o dentro de nosotros, la trascendencia, entendida a la luz de los apuntes anteriores, no es sino un constructo puramente teórico que se limita a conjeturar sustratos invariables, formas supremas o estructuras mentales (casi) todopoderosas. Martin Heidegger es quien descuelga el término de su cima metafísica, aplicándolo al modo de existencia propio del *Dasein* y redefiniéndolo sencillamente como proyecto mundano. Existir se convierte, de este modo, en una forma de trascendencia en un sentido etimológico y práctico al mismo tiempo: existir es encontrarse fuera (*ek-sistere*), ser-en-el-mundo, interaccionar, mezclarse entre las cosas y los otros, proyectar posibilidades y futurarse. El individuo, lejos de toda quietud o ensimismamiento, se sale de sí, se dinamiza y, en palabras de Sartre, se vive como un ser-para-sí, en permanente apertura e inclusive en éxtasis.

Por su parte, Simone de Beauvoir desvirtualiza mucho más la noción de trascendencia, introduciéndola en el debate social de la desigualdad de género. Trascender deja de ser un acto que puede permitirse todo individuo: es ahora un privilegio reservado a los hombres, quienes pueden ejercer su libertad, acometer sus proyectos y expandir sus posibilidades con autenticidad. A las mujeres les corresponde, por los usos y costumbres del patriarcado, el presidio de la inmanencia, la pasividad o el silencio obligado. Surge una imperiosa pregunta en este sentido: si la mujer representa una humanidad inmanente y, por tanto, su experiencia se ve trágicamente limitada a una interioridad (claustrofóbica, diría Beauvoir), ¿se puede predicar de ella que exista? En principio, responderíamos

casi negativamente y argüiríamos que el existir femenino, en toda su vasteridad histórica, pierde el prefijo de la libertad (*ex*) y no admite conjugaciones diversas: se cierra en los confines que delimita la pragmática social prescriptiva. Pensemos, por ejemplo, en la mujer ideal de la era victoriana: toda una figura angelical, hacendosa, complaciente, dócil, virtuosa, piadosa, prácticamente inmóvil y, en definitiva, un dechado de inmanencia pura. Su existir era, en palabras de Jane Eyre, «*too absolute a stagnation*».

Ahora bien, ese estancamiento no se traduce automáticamente, como ocurre en el caso mismo de la heroína de Charlotte Brontë, en la inexistencia de mujeres trascendentales o, por otro lado, de hombres que, en detrimento de su mayor capacidad de trascendencia, se hunden en un estado de inmanencia con el estigma consecuente de la degradación o pérdida de su virilidad. Mujeres trascendentales y hombres inmanentes representan dos formas de trascendencia que participan unívocamente de nuestra segunda noción, la de liminalidad. Entendida en antropología como el estadio transicional de ambigüedad, fluidez e inestabilidad que nuclea todo proceso ritual de construcción identitaria, la liminalidad es, además, consecuencia directa de la trascendencia. Todo individuo que incumple con sus códigos ontológicos normativos traspasa los límites que le deberían ser propios, asume un papel equívoco y cae en un espacio de indeterminación. El resultado es la transgresión. La trascendencia o ruptura de las fronteras ficticias que separan las categorías binarias del ser —por ejemplo, la masculinidad de la feminidad— instituye el propio régimen de la normalidad y la prohibición. Trascender es, como señalaría Foucault, transgredir un límite cuya fijación se efectúa en el acto mismo de subversión. En otras palabras, la transgresión gesta consigo la norma o el contradiscursivo que la censura, dando lugar inevitablemente a que la constitución de todo límite implique la existencia paralela de un más allá, una liminalidad irresuelta o —de nuevo Foucault— una heterotopía.

Me disculpo por el extenso preámbulo teórico anterior. Mi cometido es otro: interpretar lo fantástico como trascendente y transgresor a la luz de cuatro relatos fantásticos de Violet Paget, una intelectual británica conocida bajo el pseudónimo masculino de Vernon Lee y especialmente recordada por su narrativa sobrenatural, sus estudios pioneros de estética y sus estrechas relaciones con las personalidades más reputadas de la élite cultural inglesa de finales del siglo XIX. No solo fue la única discípula reconocida del mismísimo Walter Pater, sino también la primera estudiosa que importó la polémica noción de *Einfühlung* de la psicología alemana a la crítica artística an-



glosajona. Ocupó, además, un lugar prominente en la escena literaria de su tiempo por sus sugerentes propuestas de decadentismo gótico, por el tratamiento renovador que da a la figura de la *femme fatale*, por la honda filosófica que reviste su concepción del pasado y por la maestría de los retratos psicológicos que, como veremos, convierten a sus personajes en seres trascendentales. En lo que resta de esta pequeña columna, me quiero centrar en las cuatro narraciones que componen la colección titulada *Hauntings. Fantastic Stories*, que, publicada en 1890, constituye un buen punto de partida para la comprensión de lo fantástico desde los parámetros de la trascendencia y la transgresión.<sup>1</sup>

El prefacio de la colección ya nos avanza unas de las preocupaciones que mayor atención concitó en el pensamiento simbólico de las décadas finales del siglo XIX y, particularmente, en las obras de Vernon Lee: se trata de la noción del pasado como legado mítico o, más concretamente, como fuente de la llamada ansiedad de la influencia que se impone sobre cualquier presente. No hablamos de una visión ni romántica ni historicista del ayer, ni de los espectros pseudoempíricos del

<sup>1</sup>Por suerte, Vernon Lee no es una autora para nada desconocida ni olvidada, pues cuenta con una visibilidad cada vez más creciente en la crítica literaria contemporánea e incluso en el mercado editorial español. No obstante, su figura no se sitúa todavía al mismo nivel que sus coetáneos Oscar Wilde, Joseph Conrad, Bram Stoker, Henry James, Robert Louis Stevenson o H. G. Wells. El canon sigue soslayando a Vernon Lee y la cultura popular no acaba de reivindicar su nombre de forma significativa. Quiero pensar que su merecido paso de la oscura periferia a la centralidad más resplandeciente se producirá en algún momento próximo, tal vez mediante tímidos esfuerzos divulgativos como este.

pasado que investigaban los miembros de la Society For Psychical Research. Los fantasmas que invoca Vernon Lee son fundamentalmente arquetipos mitológicos —o ruinas románticas— de la tradición clásica grecolatina que sirven no solo de elocuentes símbolos de las experiencias traumáticas del hombre tardovictoriano, sino también de fuerzas rebeldes que despiertan los demonios de la psique humana o, si se prefiere, los monstruos de la sinrazón.

En el primer relato, titulado «Amour Dure», es la figura de Medea la que renace de su pasado heleno —donde ya ostentaba una fama poco favorecedora y rayana en la demonización— y se transforma en el objeto de estudio de un tal Spiridion Trepka, un historiador polaco cuyo diario ficticio nos llega de la mano de nuestra autora en una narrativa fragmentaria autobiográfica. La que fuera hechicera de la Cólquida y esposa desventurada de Jasón asume el rol de una distinguida *femme fatale* de la aristocracia italiana del siglo XVI. No sorprende en absoluto que sea Italia el escenario de las andanzas sanguinarias de la Medea de Vernon Lee, pues las ciudades de Florencia, Venecia o Nápoles han sido siempre espacios predilectos de misterio y superstición desde los albores mismos de la narrativa gótica inglesa: pensemos, por ejemplo, en obras clásicas como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole o en *Los misterios de Udolfo* y *El italiano*, ambas de Ann Radcliffe. En los demás relatos de Lee, las relaciones góticas con Italia mantienen su plena vigencia: la peligrosa Dionea transita por una pequeña localidad costera del Tirreno, mientras Alice Oke pasa sus días en una enigmática habitación amarilla de estilo italianizante y el mú-

sico wagneriano de «A Wicked Voice» se rodea de personalidades ínclitas en fastuosos palacios venecianos. En todos los casos, Italia parece ejercer la función de heterotopia gótica o de enclave de un pasado remoto dotado de exotismo mediterráneo, paganismo irredento, clasicismo ubicuo, violencia desatada, despotismo nobiliario y decadentismo católico. No es, sin embargo, una Italia utópica ni distópica, sino una suerte de espacio alternativo —liminal, diríamos— donde se sintetizan, al más puro estilo hegeliano, la monstruosidad y la belleza romántica, el terror y el asombro o, si se prefiere, lo grotesco y lo clásico. Es, en definitiva, una Italia de cualidades sublimes.

No solo el espacio se presenta metafísicamente indefinido o irresuelto: el tiempo también se enreda de manera sistemática en los cuatro relatos. El pasado se desentiende de su inercia caduca y se carga de fresquísimas vitalidad («I am wedded to history, to the Past») hasta llegar a fundirse con el presente —nos adentramos «into the presence of the Past»— e incluso extender su dominio hacia el futuro. La temporalidad resultante sería, en palabras de Heidegger, puramente extática: se eliminan las fronteras entre las tres coordenadas clásicas del tiempo y estas interaccionan en un cruce que suspende la intolerable opresión de lo regular o sucesivo. No hay ya una cronología lineal, sino una forma de heterocronía —o de temporalidad alternativa— en que lo mítico propicia dicho cruce y garantiza su continuidad. Medea, Dionea (Venus) o la voz de Safo actúan, en los cuentos de Lee, como los propios agentes del éxtasis del tiempo: se escapan del pasado, atormentan a los hombres del presente y se adueñan del futuro de sus víctimas. Viven, perviven y, conforme se apunta en la historia de Dionea, jamás sufren de-

clive alguno. De este modo, Vernon Lee parece hacer suya la teoría del romántico alemán Heine Heinrich, que niega la extinción del paganismo grecorromano y afirma su exiliada perpetuación en la cultura Occidental.

Así como el espacio y el tiempo se resisten a cualquier categorización dualista o divisoria, los personajes de Vernon Lee hacen lo propio: incurren en diversos modos de trascendencia y transgresión que no suceden aislada o marginalmente, sino que forman parte de todo un sistema paranormativo o *queer* donde colapsa el orden de género y se impone la otredad. La periferia se desplaza al centro. La fe cristiana sucumbe al paganismo dionisíaco. El orden moral no se suspende simplemente: se supera y cede espacio a un tipo de pensamiento postético que revoca la existencia misma del bien y del mal. En los tiempos de violencia y traición en que vivía Medea, nos dice Spiridion, las categorías del error y el buen hacer moral pierden operatividad. La consecuencia es obvia, según el personaje de Alice Oke: «this is a queer world we live in».

Las figuras femeninas son todas trascendentales en el sentido beauvoiriano del término. No se encuentran prisioneras en sí mismas, ni se desvanecen de fragilidad, ni se agotan en una corporeidad de belleza muerta. Se invalida el esencialismo estático en torno a lo femenino y se desploma, por ende, el modelo de feminidad victoriana que celebraba Coventry Patmore. El ángel del hogar pasa a ser el ángel negro de Lionel Johnson: violento, impenitente, venenoso y en «flames of evil ecstasy». El matrimonio, máxima aspiración de la mujer burguesa, se presenta como una institución de maltrato o, en palabras de Mona Caird, como un «fracaso vejatorio». Fuera de él, se dibu-

«*This is  
a queer  
world we  
live in*»

ja una imagen iconoclasta del existir femenino con la plena validez de su libérrimo prefijo. Las mujeres de Vernon Lee se salen de toda inmanencia y habitan una excentricidad que el narrador de «Oke of Okehurst» recalca cada vez que se encuentra con Alice: «this eccentric being».

Ninguna de las heroínas de *Hannings* ocupa la centralidad victoriana donde deberían instalarse: todas ellas se trascienden ontológicamente y asumen una fatalidad que, sin embargo, no entraña la misoginia que Bram Dijkstra —*Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* (1986)— analizó y expuso en obras de autores tardovictorianos, cuyos retratos femeninos reflejaban los miedos de una sociedad patriarcal ante los avances de la emancipación de la mujer. Las figuras femeninas de

Lee se fatalizan o se demonizan para sublimarse, empoderarse y mostrarse tan capaces de caridad creadora como de crueldad destructiva. Son mujeres fálicas, castradoras y exponentes de lo que Catherine Maxwell denomina «lo sublime femenino», que viene a designar, en líneas generales, el encuentro *monstruoso* entre belleza y terror ante la presencia de mujeres que, como en los relatos de nuestra autora, se caracterizan por una «extreme distinction of beauty», «sinister seductiveness» o «terribleness of nature». Estos atributos sublimes emparentan a los personajes femeninos de Lee con otras figuras tan fatales como las sirenas homéricas, las ménades, las Furias o las seguidoras del dios Pan. No obstante, merecen mención especial dos arquetipos femeninos que ostentaron un valor singular en el imaginario decadentista y esteticista finisecular: la bíblica Salomé y la Gioconda del *cinquecento*. La primera se convierte en un símbolo poético de la castración del hombre y adquiere suma preponderancia en la pieza homónima de Oscar Wilde, donde la princesa judía decreta la muerte de San Juan el Bautista en un acto de furibundo desamor. No es casualidad ni sorpresa que, en «Amour Dure», el lugar de encuentro entre el historiador polaco y Medea se produzca en la Iglesia de San Giovanni Decollato, un nombre sacro que vaticina el destino infernal de Spiridion. Por otra parte, la figura de la Mona Lisa comparte con las mujeres de nuestros relatos —muy especialmente con Dionea y Alice— una naturaleza misteriosa que, como afirmaba Walter Pater, magnetiza, embruja y desarma al simple mortal con la sobrada sapiencia que denota su sonrisa de vampiresa eterna.



XV

Zaffirino

Los hombres de *Hauntings*, por su parte, se inmanentizan, se enajenan y pierden tanto el juicio como la vocación profesional. El historiador de «Amour Dure», el ensayista de «Dionea», el pintor de «Oke of Okehurst» y el músico de «A Wicked Voice», tienen una labor seria entre manos—sea científica o artística—y ninguno de los cuatro la lleva a término. La razón es sistemáticamente la misma: el embrujo que sufren a causa de un deseo avasallador por mujeres incontrolables, poderosas y monstruosas. Se trata de un deseo mortal o, mejor dicho, de un desear la muerte misma en el caso de Spiridion. El lento tránsito de la vida se desprecia y se repudia por interponerse entre el amante y la amada, una amada que se diviniza («Medea, mia dea») y deviene inalcanzable en vida. Solo la muerte abre la posibilidad del encuentro y de la consumación del deseo. El amor se alía, místicamente, con la muerte definitiva. Como consecuencia ineluctable de este mortífero desear, los hombres de Lee se disuelven ontológicamente y pierden toda sujeción en el mundo. El aturdido historiador polaco se pregunta: «Do I feel anything, does anything exist all round me?».

El universo de fantasmagoría gótica que construye Vernon Lee en sus relatos gira en torno a una liminalidad permanente y una androginia sistémica: entre ménades fálicas y amantes castrados, se crea una estética de género transgresora que, en detrimento de todos los protocolos sociales del sujeto victoriano, promueve modelos *queer* de parejas que se complementan en un juego dialéctico perfecto; gradualmente, en el transcurso de cada relato, mientras las presencias míticas femeninas van adquiriendo mayor vi-

sibilidad y dominancia, los hombres se ensimismán, se obsesinan y se pierden en su propio deseo hasta la disolución ulterior de su ser. Esta dinámica de contrarios —paralelos y complementarios a un tiempo— cobra todo su sentido bajo el concepto clásico del *doppelgänger*, pues cada una de las parejas de Lee representa los dos lados dominantes de la psique humana: el sereno y el sublime, el manso y el salvaje, el inmanente y el trascendente.

En manos de Vernon Lee, lo fantástico se equipara a lo disfuncional, lo irreducible, lo paradójico, lo antinormativo. Somos herederas de Lee, ¿verdad? Fantasiosas y rupturistas frente a esas herencias retrógradas que se empeñan todavía en suprimir o coartar el libérrimo prefijo de nuestra existencia.



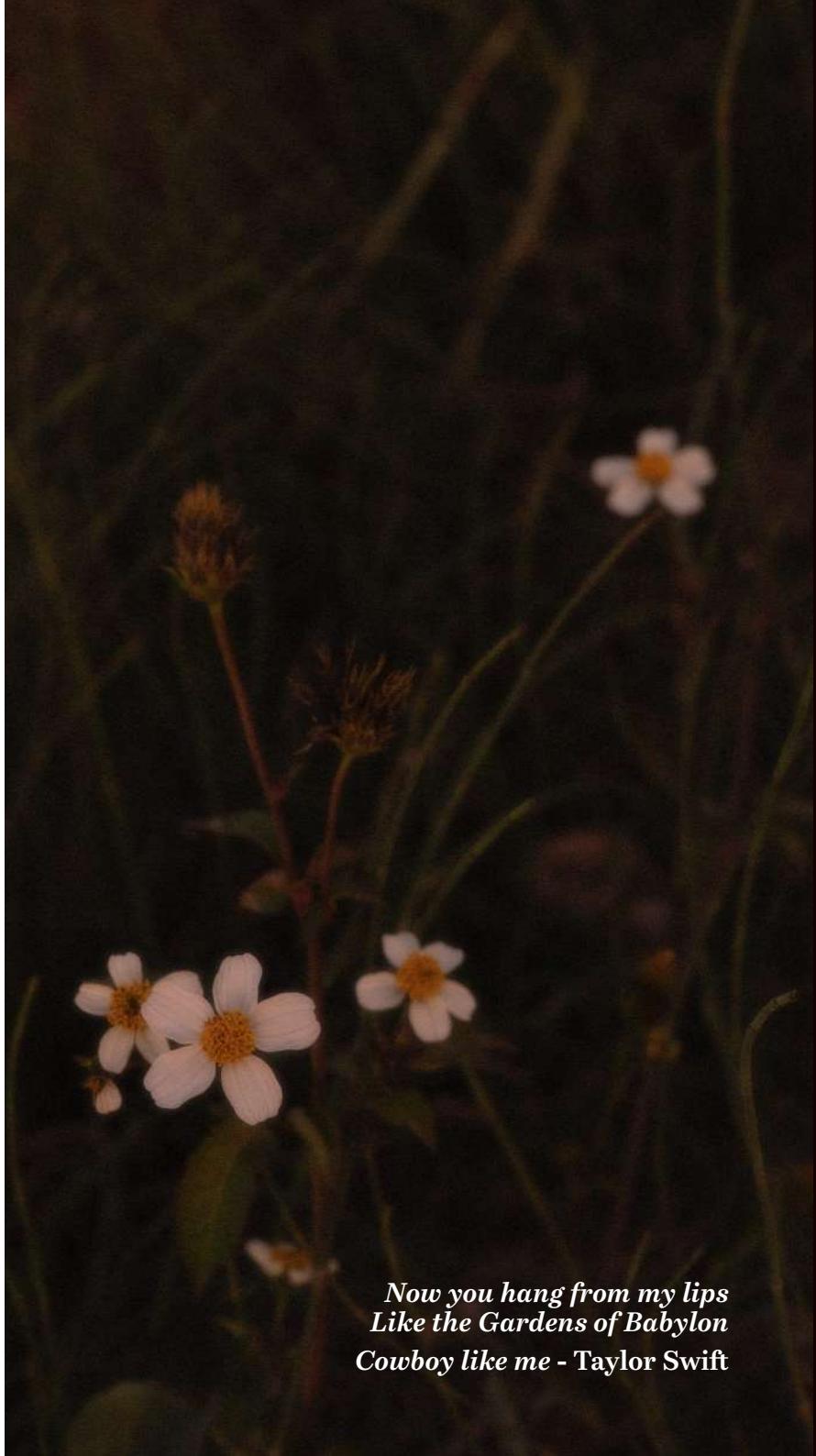
# ADIÓS

siguiente número:  
*guerra, arrepentimiento  
y disrupción*

Para cualquier consulta,  
contacta a través de  
nuestro correo electrónico:  
[revista.oblivious@gmail.com](mailto:revista.oblivious@gmail.com)

Y GRACIAS





*Now you hang from my lips  
Like the Gardens of Babylon  
Cowboy like me - Taylor Swift*

