



**Universitat de les  
Illes Balears**  
Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

**Entre la fantasía y la realidad**  
La subversión actual de las funciones  
en lo maravilloso español

Aitor Fernández de Marticorena Gallego

**Grau de Llengua i Literatura Espanyoles**

Curs acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 43475649Z

Treball tutelat per Teresa López-Pellisa  
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:  
Lo maravilloso, subversión, función.

«You're saying humans need... fantasies to make life bearable».

REALLY? AS IF IT WAS SOME KIND OF PINK PILL? NO. HUMANS NEED FANTASY TO BE HUMAN. TO BE THE PLACE WHERE THE FALLING ANGEL MEETS THE RISING APE».

(Pratchett 1997: 422)

## Índice

<b>0. Conceptos clave</b> .....	<b>4</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Metodología: objetivos e hipótesis</b> .....	<b>8</b>
<b>3. Marco teórico y estado de la cuestión</b> .....	<b>10</b>
3.1. Hacia una definición de lo maravilloso.....	10
3.2. Lo maravilloso a lo largo de la historia literaria .....	16
3.3. Las funciones de lo maravilloso.....	25
3.4. El panorama crítico de lo maravilloso español y las funcio- nes .....	32
<b>4. Análisis de los datos</b> .....	<b>34</b>
4.1. <i>Róndola</i> , de Sofía Rhei: subversión fallida a través de la contradicción conceptual.....	34
4.2. <i>El arcano y el jilguero</i> , de Ferran Varela: manteniendo las funciones desde la subversión ligera.....	46
4.3. Saga de <i>TerraLinde</i> , de Concepción Perea: el nuevo camino de lo maravilloso español.....	60
<b>5. Conclusiones</b> .....	<b>75</b>
<b>6. Bibliografía</b> .....	<b>79</b>
<b>7. Anexos</b> .....	<b>85</b>

## 0. Conceptos clave

Nuestro estudio parte de varios conceptos que deben ser aclarados para la correcta comprensión del análisis. Tanto «lo maravilloso» como las «funciones» se tratarán como terminología específica a lo largo del trabajo. Definimos el primer concepto, lo maravilloso, como uno de los tres tipos de literatura no mimética. Este término aún también lo fantástico y la ciencia ficción en tanto que las tres se alejan del terreno que cubre la literatura mimética, esto es, lo empíricamente posible (Clúa 2017, capítulo 1, sección 1, párr. 1).

La división entre los tres elementos puede resultar ambigua por la existencia de numerosas teorías al respecto, todas con definiciones propias en que se destaca una u otra característica de cada género (lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción). Nosotros emplearemos las definiciones de David Roas (2001) por su concreción y adecuación: en lo maravilloso, “lo sobrenatural es mostrado como natural. [...] El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado, en el que [...] todo es posible” (2001: 10); lo fantástico es “aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real [...]. Lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables” (2001: 8), y la ciencia ficción es un género en que existen elementos sobrenaturales que no transgreden las leyes de nuestro mundo, sino que acostumbran a basarse en futuros avances científicos o tecnológicos de origen tanto humano como extraterrestre (2001: 8).

El segundo término, por otra parte, responde al estructuralismo y al formalismo ruso de Vladimir Propp. Este, en su famosa obra *Morfología del cuento* (1977), tachaba de erróneas o poco fundamentadas ciertas preconcepciones asociadas a los cuentos maravillosos en las obras de Wundt (1900-1911), Aarne (1911) o Volkov (1924). De este modo, analizó la estructura de varios cuentos de hadas<sup>1</sup> rusos a través de sus funciones, que “representan los elementos fundamentales del cuento, aquellos con los que se forma la acción” (1977: 81). El término «función», por tanto, se empleará en nuestro trabajo con este significado aplicado a la novela: las características principales que comparten todas las obras de lo maravilloso.

---

<sup>1</sup> Los cuentos de hadas se asocian al género de lo maravilloso, pues los seres fantásticos y la magia son vistos como normales.

## 1. Introducción

La historia de lo maravilloso se remonta a los primeros textos conservados del Mundo Antiguo. Sus civilizaciones, ante la creencia en dioses y seres míticos, componían textos que explicaban fenómenos naturales con el objetivo de dar una lógica propia al mundo que rodeaba a las sociedades antiguas. Tras siglos de desarrollo y ante nuevas sensibilidades, la literatura maravillosa se convirtió en un espacio de exploración. Sus escritores y lectores, fascinados ante la posibilidad de mundos donde todo fuera posible, cultivaron el género de formas diversas, siempre apegados a sus tradiciones.

El siglo XVIII y su consecuente entrada de la razón como nueva visión del mundo supuso un abandono de lo maravilloso que tan solo se recuperaría en siglos posteriores a través de un lento proceso de renovación literaria. El apogeo de esta literatura a partir del medio siglo XX permitió una creciente expansión del género que ha llegado hasta nuestros días en forma de un sinnúmero de obras maravillosas.

En España, la explotación de esta literatura inició a principios del siglo XXI, y en la última década de 2010, el género se encuentra en un estado de vitalidad impensable años atrás. No obstante, esta tardía entrada en el país de lo maravilloso adaptado a las sensibilidades modernas ha provocado que el género se encuentre todavía en un período de inmadurez literaria.

Frente a un maravilloso español en crecimiento, es natural que muchas de sus obras continúen con la tradición anterior. Por ello, vemos necesario basar nuestra hipótesis en el conservadurismo de las obras de lo maravilloso español y los objetivos de este trabajo se relacionan con este hecho. Nuestra teoría se fundamenta en las palabras de Clúa respecto al potencial de lo maravilloso, que ella denomina «fantasía»: “justamente por enfrentarnos a unos mundos cuyas reglas son diferentes a las del nuestro, la fantasía nos otorga la llave para revisarlas críticamente” (Clúa 2017, conclusiones, párr. 2). Creemos en la posibilidad de lo maravilloso como género capaz de tratar temas trascendentales que pongan un mundo diferente en relación con el nuestro, pero el continuismo de las obras maravillosas nos obliga a comprobar esta posibilidad. Para ello, haremos un análisis funcional con un corpus seleccionado de tres obras actuales: la saga de *TerraLinde* (2013-), de Concepción Perea; *Róndola* (2016), de Sofía Rhei, y *El arcano y el jilguero* (2019), de Ferran Varela.

La presencia de lo maravilloso en la crítica española es, más allá del realismo mágico, escasa. Existen cierto trabajos que investigan obras españolas del género a partir del medio siglo, pero su número es bajo. Por ello, frente a la falta de una tradición crítica definida en España y con el conocimiento de lo maravilloso como género en expansión, nuestro objetivo es, además del establecido, ofrecer también un primer acercamiento al estudio de las obras maravillosas españolas desde una perspectiva moderna.

Hemos realizado nuestro estudio basándonos en las teorías de la ya mentada *Morfología del cuento* (1977) de Vladimir Propp (1977) y *The hero with a thousand faces* (*El héroe de las mil caras*, 1949) de Joseph Campbell (1949). Estas obras pertenecen al siglo XIX y enfocan su análisis, respectivamente, en cuentos de hadas y obras clásicas, razón por la cual muchas de sus funciones han cambiado o se han matizado con la evolución del género maravilloso. Así pues, hemos empleado a ambos autores para avalar la selección de nueve funciones de la literatura maravillosa. Estas son: el grupo, el viaje, la lucha entre el Bien y el Mal, el Elegido, la *soft magic*, la ambientación medieval, la sociedad patriarcal, el romance heterosexual y la diversidad de especies. Exploraremos en profundidad estos conceptos en el apartado 3.3. A pesar de ello, ofrecemos aquí una primera explicación para que el lector comprenda las bases de nuestro análisis, que explorará el grado de subversión de cada obra según el mantenimiento o transgresión de cada una de las funciones de nuestra lista.

Tras el análisis de los datos, hemos concluido que, contrario a nuestra hipótesis, las obras actuales de lo maravilloso español tienen una voluntad rompedora. Aun sin ser plenamente subversivas y seguir manteniendo ciertas funciones del género, estas obras comienzan a dar pasos en una dirección introspectiva, crítica y alejada de la fantasía de poder usual de lo maravilloso.

Para la realización de este trabajo, hemos estructurado la información en varios bloques.

En primer lugar, ante el conocimiento previo de los términos específicos del trabajo, hemos planteado nuestra metodología con la hipótesis y objetivos respectivos, ampliando la información ofrecida aquí y centrando nuestro tipo de análisis.

En segundo lugar, para comprender la crítica maravillosa actual, hemos elaborado ya en el marco teórico y el estado de la cuestión un repaso de la definición de «lo

maravilloso» desde finales del siglo XIX con los distintos autores y definiciones que han llevado a nuestra elección de la teoría de Roas (2001).

En tercer lugar, se ofrecerá una visión cronológica de la historia de la literatura maravillosa internacional y nacional para comprender la tradición de la que parten las obras actuales y sus figuras capitales.

En cuarto lugar, introduciéndonos ya en la materia propia de nuestro análisis, hemos presentado la mentada lista de funciones de lo maravilloso con la justificación selectiva de varios autores.

En quinto lugar, como último punto de nuestro marco teórico y estado de la cuestión, hemos reflexionado acerca del panorama crítico de lo maravilloso español en la actualidad y la nula presencia de estudios españoles relacionados con el análisis funcional de obras maravillosas.

En sexto lugar, hemos elaborado un exhaustivo análisis de los datos de las tres obras ordenadas de menor a mayor según su grado de subversión. El análisis se plantea por orden de funciones y subfunciones, reflexionando con ejemplos y meditaciones el mantenimiento o subversión de cada función establecida.

En séptimo lugar, con las conclusiones extraídas del análisis de los datos, hemos puesto por escrito los resultados de la investigación comparando las tres obras y las distintas subversiones realizadas. Además de demostrar la invalidez de nuestra hipótesis, hemos debatido también sobre el panorama actual del género tomando como base nuestro corpus.

Finalmente, hemos ofrecido una bibliografía en dos partes (referencias bibliográficas y bibliografía complementaria, con el objetivo de que el lector pueda ampliar conocimientos) y un anexo con varios elementos de interés para el análisis de las obras.

## 2. Metodología: objetivos e hipótesis

Tal y como hemos indicado anteriormente, partimos de una hipótesis clara: el conservadurismo de la narrativa maravillosa española en la actualidad. Esta tesis deriva de varios aspectos. En primer lugar, la creencia mayoritaria de lo maravilloso como una forma de escapismo (Nandorfy 2001: 248) comporta su visión generalizada como género conservador y enmarcado en unos parámetros inamovibles (Manlove 1983: 31). En segundo lugar, las obras de lo maravilloso español tienden a evadir ciertos temas como la sexualidad, el género o la política (Perea 2017)<sup>2</sup>, manteniendo así los elementos comunes del género. Además de estos aspectos, el hecho de que lo maravilloso español sea un terreno poco explorado por la crítica<sup>3</sup> y que el mundo editorial ofrezca un reconocimiento pobre a las obras españolas del género (Perea 2019)<sup>4</sup> son pruebas fehacientes de la visión generalizada de esta literatura como entretenimiento vacío.

Para comprobar nuestra hipótesis, hemos seleccionado, además de nuestro listado de nueve funciones, un corpus de tres obras datadas del 2010 en adelante. El motivo de este número es simple: en tanto que un análisis profundo de todas las obras del mercado se asemeja a una hazaña imposible, la selección de tres obras representativas del género en la actualidad inmediata permite elaborar una teoría competente sobre el tema en cuestión manteniendo las exigencias de extensión de este trabajo.

Como hemos indicado anteriormente, nuestro corpus se compone de: la saga de *TerraLinde* (2013-), de Concepción Perea (con dos novelas: *La Corte de los Espejos* [2013] y *La última primavera* [2017]); *Róndola* (2016), de Sofía Rhei, y *El arcano y el jilguero* (2019), de Ferran Varela.

Organizaremos el análisis de las novelas en cuatro apartados:

- 1) una introducción a cada obra con la mención al trasfondo literario de cada autor respectivo y un breve repaso a su producción maravillosa.
- 2) un análisis extenso sobre las distintas funciones que mantiene o subvierte cada obra. Realizaremos una reflexión concreta de cada una de las nueve funciones y justificaremos mediante el texto si estas se cumplen o no. Por ejemplo, para comprobar el

---

<sup>2</sup> Información extraída de la entrevista realizada a Concepción Perea en el blog Fantifica.

<sup>3</sup> Dedicaremos el apartado 3.4 a discutir esta situación.

<sup>4</sup> Información extraída de la entrevista realizada a Concepción Perea en la web Caja de Letras.



mantenimiento o subversión de la función del grupo, demostraremos a partir del argumento de la obra si el protagonista realiza un viaje en solitario o acompañado y emplearemos los elementos propios de cada función, que se señalarán en el apartado 3.3.

- 3) una conclusión sobre la importancia de la novela en cuestión en el panorama literario de lo maravilloso español planteando la transgresión de sus funciones y comprobando nuestra hipótesis.
- 4) una tabla con las funciones indicando, a su vez, el grado de subversión de cada obra con tres marcas. La elección de tres marcas responde a la ambigüedad de las situaciones que cada novela puede plantear. Mientras que el signo “+” servirá para indicar la subversión total de la función y el signo “-“, la no subversión, la forma “≈” se empleará para todas aquellas situaciones donde la subversión sea relativa. Todas las tablas se presentarán conjuntamente en el Anexo 3 con tal de facilitar la visión comparativa de los grados de subversión en las tres obras.

Tras el análisis de las obras, hemos organizado la información según el grado de subversión de cada novela de menor a mayor, siendo *Róndola* la primera y, por tanto, menos subversiva; *El arcano y el jilguero*, la segunda, y la saga de *TerraLinde*, la tercera y más subversiva. Cabe destacar que, aunque establezcamos aquí una lista ascendente, cada obra plantea una subversión diferente y el orden se debe a la cantidad de funciones transgredidas de cada novela.

### 3. Marco teórico y estado de la cuestión

#### 3.1. Hacia una definición de lo maravilloso

Ya hemos especificado qué definición de lo maravilloso emplearemos en nuestro estudio. No obstante, cabe destacar dos aspectos: en primer lugar, la teoría de lo maravilloso arrastra cerca de un siglo de historia de continuas definiciones y matizaciones al concepto; en segundo lugar, la propia consideración de lo maravilloso como género puede resultar problemática. Respecto a esto último, como bien resume Isabel Clúa (2017):

delimitar un género [...] implica una lógica de pureza e impureza que es totalmente tautológica: se necesita un afuera, una serie de textos genéricamente impuros, para poder sostener la pureza teórica del género; de ahí que el autor replantee la relación entre texto/género y proponga más que la pertenencia de un texto a un género, la participación del texto en ciertos modelos genéricos. (capítulo 1, párr. 1)

Clúa plantea la complicación de considerar lo que nosotros llamaremos «lo maravilloso» y ella, «fantasía», como un género delimitado. Propone la división de Attebery (1992) en tres términos: modo, textos con elementos fantásticos que no dominan el discurso; fórmula, obras que se enmarcan en unos esquemas narrativos básicos, y género, textos que comparten una serie de características estables más vagas que en la fórmula. Como podrá deducirse de estas definiciones y nuestro análisis, consideraremos lo maravilloso como un género, esto es, como una serie de obras de elementos comunes y estables que categorizaremos con el nombre de «funciones».

Además de la diatriba modo-fórmula-género, la definición de lo maravilloso acarrea toda una serie de posibilidades que permiten abarcar desde la restricción más absoluta hasta la definición más amplia. La cuestión de la mimesis y, por tanto, la verosimilitud de los universos fantásticos es el motor que impulsa el estudio del género.

Es común encontrar en las definiciones de lo maravilloso un anclaje en la idea de que el género solo puede existir aunado con lo fantástico y la ciencia ficción. De hecho, la crítica anglosajona, a diferencia de la española, tiene una larga historia de enmarcar en el término *fantasy* o *fantastic* obras que no se corresponden con las distintas formas que

puede adquirir lo maravilloso. *La littérature fantastique en France* (1964) de Marcel Schneider o *The Fantastic in Literature* (1976) de Eric S. Rabkin son dos claros ejemplos de estas hipérbolas definitorias: ambos críticos engloban la mayoría de la literatura no mimética en la expresión «relatos fantásticos». Esta consideración de lo maravilloso como sinónimo de lo fantástico permea también a autores que trabajan este segundo género, como H.P. Lovecraft y su artículo «Notes on Writing Weird Fiction» («Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos», 1933). Aquí, el autor hablaba de «fantasy» con una postura que lo adhiere más a la definición de lo fantástico que a la de lo maravilloso, como señala su afirmación “Never have a wonder taken for granted” (1933, párr. 13).

La diferenciación de lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción ha sido cultivada a lo largo de varias décadas. El origen de esta tríada puede establecerse en el texto «Das Unheimliche» («Lo ominoso», 1919) redactado por Sigmund Freud (Roas, 2001: 11). Aquí, el psicólogo establece que “se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (1988: 244) y que en los universos de los cuentos tradicionales es común que estos límites entre la fantasía y la realidad no existan (1988: 249). Por tanto, Freud sienta ya aquí una base sobre la que se construirá la teoría de lo maravilloso: lo sobrenatural visto como natural.

No obstante, ya algunos escritores de siglos anteriores se habían pronunciado en sus respectivas posturas sobre el debate. Un antecedente destacable aparece en la breve crónica «Le fantastique» («Lo fantástico», 1883), de Guy de Maupassant. Aunque su enfoque se corresponde en gran medida a la definición que ofrece Roas sobre lo fantástico, se alude a lo maravilloso en la mención de los «cuentos de hadas» y su vinculación a «lo imposible».

Tras la definición de Freud, todavía no centrada en la teoría de lo maravilloso por la obvia falta de estudios al respecto, comenzarían a presentarse textos en que se manejaba la terminología específica del debate. Antes de la década de los 60, donde comenzaría la auténtica proliferación de críticos dispuestos a dar una definición a lo fantástico y, en menor medida, lo maravilloso, existieron autores que trataron el asunto con cierta profundidad. Destacamos dos de ellos: Jorge Luis Borges y J.R.R. Tolkien.

Jorge Luis Borges ofreció en su conferencia *La literatura fantástica* (1967) un acercamiento mucho más cercano, aunque todavía distante, a la definición que hemos escogido para lo maravilloso. A pesar de que aún lo fantástico y lo maravilloso en el primer término y sin aludir en ningún momento al segundo, Borges trata la presencia de seres sobrenaturales aceptados en la sociedad de varios cuentos de *Las mil y una noches* (~850), diversas leyendas populares y mitos clásicos. Este hecho es fundamental en la definición de lo maravilloso.

J.R.R. Tolkien hablaría directamente de los cuentos de hadas en su ensayo «On Fairy-Stories» («Sobre los cuentos de hadas», 1939). Aunque este sea obviamente anterior al de Borges, hemos querido presentarlo en el último lugar por su importancia como autor de lo maravilloso, su vasto bagaje referencial de obras literarias del género y su definición bastante acertada de lo maravilloso para los términos en los que hemos estado ahondando hasta el momento: “[...] since the fairy-story deals with ‘marvels’, it cannot tolerate any frame or machinery suggesting that the whole framework in which they occur is a figment or illusion” (1939: 5)<sup>5</sup>.

Entre los 60 y los 70 se produjo el alzamiento de la teoría crítica de lo fantástico y una primera incursión real en lo maravilloso. De este modo, una nueva oleada de teóricos, esta vez enraizados en la crítica literaria, trataron de dar una definición que separara lo fantástico de lo maravilloso. Destacamos varios de ellos que, creemos, fueron esenciales en la definición del género: Roger Caillois y su «De la féerie à la science-fiction» («De los cuentos de hadas a la ciencia ficción», 1970 [1960]), que separaba el cuento de hadas de lo fantástico<sup>6</sup>; Ana María Barrenechea y su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (1972)<sup>7</sup>; Irène Bessière y su «Le récit fantastique. La poétique de l’incertain» («El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», 2001 [1974]), que abordaba el

---

<sup>5</sup> Además de esto, el ensayo también presenta una interesante clasificación de varios tipos de historias ahora enmarcados dentro de la ficción especulativa: los «cuentos de hadas» («*fairy stories*»), los «cuentos de viajes» («*traveller’s tales*»), la «ciencia ficción» («*science fiction*»), las «fábulas» («*beast tales*») y las «historias oníricas» («*dream stories*»).

<sup>6</sup> “El mundo de las hadas es un mundo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable del mundo real” (1970: 10). Cabe destacar también que el autor trata la ciencia ficción como género no mimético.

<sup>7</sup> Los acontecimientos son maravillosos “no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee en ellos ningún problema” (1972: 397).

debate desde una perspectiva sociológica<sup>8</sup>, y Tzvetan Todorov y su fundacional *Introduction à la littérature fantastique* (*Introducción a la literatura fantástica*, 1972 [1980]).

Este último autor merece una mención aparte no tanto por su definición plenamente acertada de lo que consideraremos válido dentro de lo maravilloso como por su importancia en tanto que figura capital de la teoría de lo fantástico. En su libro, pieza fundamental en la que se basarían posteriores estudios, definía lo «maravilloso puro» como:

lo extraño, no tiene límites definidos [...]. En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. (1980: 40)

A pesar de que hemos reproducido el fragmento en el que Todorov habla de lo maravilloso, su definición se amplía en posteriores páginas (1980: 40-42): contaba con lo maravilloso hiperbólico (sobrenaturales en sus dimensiones), lo maravilloso exótico (acontecimientos sobrenaturales no presentados como tales), lo maravilloso instrumental (adelantos técnicos posibles pero inexistentes) y lo maravilloso científico (ciencia ficción).

Tanto la definición como la clasificación de lo maravilloso de Todorov sirvió como marco teórico para otros autores. Sin embargo, ciertos elementos de su teoría daban lugar a debate: la base de su definición niega automáticamente la coexistencia de un mundo maravilloso con la realidad, su clasificación se cimenta en *Las mil y una noches*<sup>9</sup> y cuentos no tanto maravillosos como fantásticos de Poe y Hoffman, considera la ciencia ficción un subgénero de la fantasía maravillosa pura y, entre otros, limita el hecho maravilloso a lo sobrenatural.

Todorov impulsó las teorías de lo fantástico y lo maravilloso, y abrió numerosos debates respecto a la definición más adecuada de sendos términos. A partir de mediados

---

<sup>8</sup> Definía lo maravilloso “como sociocultural y como el medio de aniquilar simbólicamente el orden nuevo y la ilegalidad actual. En este sentido, lo maravilloso es menos extraño o insólito de lo que parece; redime el rebelde universo real y lo vuelve conforme a lo que espera el sujeto, entendido a la vez como el representante del hombre universal y de la comunidad” (2001: 91).

<sup>9</sup> Una base válida para ciertos análisis de lo maravilloso, pero algo escueta para dar una definición clara y contrastada del hecho maravilloso.

de los 70, los estudios críticos del caso comenzaron a resultar prolíferos. Sus autores son numerosos y, si bien muchos de ellos, como el ya mencionado Rabkin, continuaron empleando términos como *fantasy* o *fantastic* para referirse a cualquier aspecto de la literatura no mimética, hubo otros que continuaron con las ideas de Todorov o expandieron el debate de formas diversas.

Así, ante la imposibilidad de poder mencionar a todos los autores que trabajaron lo maravilloso a partir de 1974/1975, hemos decidido escoger aquellos que o bien aportaron nuevos conceptos o supusieron un medio de difundir las definiciones de lo maravilloso. Destacamos, pues, a Rosemary Jackson y su capital *Fantasy: The Literature of Subversion* (*Fantasy: literatura y subversión*, 1981), que no solo abordaba los conceptos de lo maravilloso, lo fantástico o la mimesis, sino que también consideró la fantasía («fantasy») como elemento subversivo de la realidad; a Rosalba Campra y toda su obra crítica, centrada casi por completo en lo fantástico y tratando en ocasiones lo maravilloso<sup>10</sup>; a Jaime Alazraki y su «¿Qué es lo neofantástico?» (2001 [1990]), donde aborda la ambigüedad de lo fantástico en relación con lo maravilloso, y a David Roas y su *Teorías de lo fantástico* (2001).

El caso de David Roas, al igual que el de Todorov, merece una mención aparte. Este hecho no deriva tanto de su impacto fundacional (si bien fue base de muchas definiciones y estudios posteriores) como de su intento por conciliar posturas respecto a lo fantástico, lo maravilloso y, en cierta medida, la ciencia ficción. Ya se le ha mencionado anteriormente, bien como compilador de textos de otros autores, bien como crítico; sus obras contienen las definiciones que creemos especialmente acertadas de lo fantástico y lo maravilloso por su atención al detalle y su consideración de todas las formas posibles

---

<sup>10</sup> “Cuando la presencia de ejemplos sobrenaturales no provoca escándalo, se vuelve al ámbito de lo maravilloso (los cuentos, o el llamado «realismo mágico», al que se pueden añadir hoy los ejemplos de «fantasy»); si lo sobrenatural es reconducido a un fenómeno explicable y por tanto circunscrito a la esfera de lo natural, se tiene lo extraño; si los acontecimientos tienen un valor estrictamente simbólico, se pasa al terreno de la alegoría (para Todorov, sin embargo, no es el elemento de ruptura lo que define lo fantástico, sino la duda irresoluble sobre si los hechos han acaecido o no” (Campra, 2001 [1981]: 160). Nótese la crítica a Todorov y, especialmente, la referencia al realismo mágico, un tipo de literatura que mezcla lo fantástico y lo maravilloso. En este respecto destacamos también a Teodosio Fernández y su artículo «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica» (2001 [1991]).

de cada término. Si bien es un autor generalmente centrado en lo fantástico<sup>11</sup>, en la introducción a su libro antológico *Teorías de lo fantástico* (2001) trata lo maravilloso y ofrece, así, la siguiente definición:

[...] en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente al lugar en el que vive el lector (pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El Señor de los Anillos* de Tolkien). El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado, en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean puesto que todo es posible —encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural. (10)

Además de la definición de Roas sobre lo maravilloso, han surgido en los últimos años autores como Isabel Clúa (2017) que se han dedicado a desmontar la separación lo maravilloso/lo fantástico/ciencia ficción y a demostrar que esta puede llegar a resultar absurda e insatisfactoria. Clúa basa sus teorías, además de en la reflexión propia, en el texto *Strategies of Fantasy* (1992) de Brian Attebery, en que el autor decía que:

La fantasía es un modo narrativo sofisticado que se caracteriza por su versatilidad estilística, capacidad autorreflexiva y un tratamiento subversivo del orden social e ideológico. Probablemente el modo ficcional más relevante de fines del siglo XX, la fantasía parte de ideas contemporáneas sobre sistemas de signos y la relatividad de los significados, a la vez que ejecuta una reapropiación de la vitalidad y la libertad de formas no miméticas tradicionales como la épica, el cuento popular, el romance y el mito. (1)

---

<sup>11</sup> Esta situación es común. La gran mayoría de los críticos especializados tratan lo fantástico y lo maravilloso tan solo es mencionado y definido para evitar confusiones. Existen autores que enfocan sus estudios en lo maravilloso, como Isabel Clúa y su *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía* (2017), capital para este trabajo, pero es un hecho generalizado que la crítica estudia lo fantástico en mayor grado.

Así pues, ante la existencia de textos considerados maravillosos como la *Gormenghast* (1949-1959) de Mervyn Peake o el *Amberlough* (2017-) de Lara Elena Donnelly, que presentan mundos inventados donde el elemento maravilloso es inexistente o excesivamente sutil en sus apariciones (2017, capítulo 1, sección 3, párr. 10), Clúa (2017) considera que la definición de lo maravilloso responde a una idea reduccionista de la «fantasía» en tanto que pretende

explicar una serie de textos muy específicos y para construir la dicotomía correspondiente se opone a un modelo de textos igualmente reducido, del que quedan excluidos de un plumazo todos los relatos que utilizan un mundo secundario y que a menudo se perciben en el centro de la fantasía. (capítulo 1, sección 3, párr. 16)

Si bien en la actualidad existen numerosas definiciones del concepto y el debate se encuentra lejos de su término, este estudio no pretende resolver el conflicto: es innegable que la asignación de etiquetas es una forma simplista de generalizar obras con un parecido mínimo. Sin embargo, este estudio requiere de una definición adecuada del género para el correcto análisis de los distintos textos a tratar, de modo que hemos decidido escoger la definición de Roas como base para nuestro trabajo, que es además de uso común en la teoría crítica española.

### **3.2. Lo maravilloso a lo largo de la historia literaria**

Además de un repaso a la historia crítica de lo maravilloso, queremos ofrecer un marco referencial de las obras del género para arrojar luz sobre el panorama actual.

En este respecto, no cabe duda en la afirmación de que la literatura es una de las artes más antiguas de la historia de la humanidad. La cantidad de autores, obras y teorías literarias excede por mucho la posibilidad de analizar la historia de la literatura al completo; lo maravilloso en la historia literaria, si bien no tan extenso como otros posibles géneros, sigue provocando numerosos problemas en la selección de material destacable para la evolución del género. Por ello, este repaso a lo maravilloso en la historia literaria



no será tanto un análisis profundo de las obras más importantes como un listado de referencias cronológicas.

No deja de resultar curioso que, a pesar de ser un género poco cultivado durante el siglo XVIII y el siglo XIX, lo maravilloso estuviera ya presente en las primeras obras literarias conservadas hasta la actualidad. De forma especulativa, podríamos atribuir a esta fijación en lo maravilloso de las épocas antigua y clásicas la creencia popular de la existencia de dioses que participaban de modos diversos en la vida humana. Lo maravilloso aquí es, pues, algo surgido de la religión.

La cultura mesopotámica cultivaba ya el género de las fábulas dos mil años antes de la era común (Williams 1956), si bien destacamos de esta época el conocido *Poema de Gilgamesh* (~1800 a.C.), una epopeya con numerosos elementos de carácter maravilloso.

Ejemplos más claros del género en la literatura pueden encontrarse de forma asidua en numerosas obras grecolatinas. El famoso dístico *Ilíada* (s. VIII a.C.) y *Odisea* (s. VIII a.C.), atribuidos ambos libros a Homero, comienza a mostrar signos de una literatura de lo maravilloso al presentar dioses y hechos sobrenaturales como reales a causa de las creencias de la época. Lo mismo sucede con la *Eneida* (s. I a.C.) de Virgilio y los distintos relatos épicos o epopeyas que convivieron en y sucedieron a este período literario<sup>12</sup>.

Mientras la cultura oriental desarrollaba una sensibilidad de carácter realista, puramente introspectivo e histórico, la Edad Media dio paso en occidente a obras de carácter marcadamente maravilloso. Destacan en la literatura internacional occidental los distintos ciclos literarios como la Materia de Roma, la Materia de Francia o Ciclo Carolingio y la Materia de Bretaña, más conocida como Ciclo Artúrico. Dentro de España, las hagiografías y, especialmente, obras como el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, resaltan como grandes ejemplos de literatura de lo maravilloso. También entran en esta categoría obras como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), de Miguel de Cervantes Saavedra, y sus ligeros toques maravillosos.

---

<sup>12</sup> El género de la epopeya, tan generalizado en la época clásica, es conocido por introducir en la mayoría de las ocasiones elementos maravillosos. Esto se demuestra en la primera acepción del término en el DRAE: “Poema extenso que canta en estilo elevado las hazañas de un héroe o un hecho grandioso, y en **el que suele intervenir lo sobrenatural o maravilloso**”.

Del Renacimiento mencionamos varias obras como *Le morte d'Arthur* (*La muerte de Arturo*, 1485) de Sir Thomas Malory o el incompleto poema épico *The Faerie Queen* (*La reina hada*, 1590) de Edmund Spenser. También se habla de los posibles elementos maravillosos en las hagiografías del Barroco, como bien estudia María Cruz García de Enterria en su «La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico» (1992).

Es en la Ilustración donde lo maravilloso cobra forma a través de los famosos cuentos de Charles Perrault y Madame d'Aulnoy, si bien fue una época generalmente poco asociada al tratamiento de lo maravilloso en la imposición de las ideas ilustradas, símbolos de la razón y la lógica. Por ello destaca *Le Diable amoureux* (*El diablo enamorado*, 1772) de Jaques Cazotte, tratado por numerosos autores de lo fantástico y lo maravilloso<sup>13</sup>.

El Romanticismo, rompedor con el tratamiento realista de la literatura en la Ilustración, supuso una gran proliferación de obras de lo fantástico, si bien lo maravilloso continuaba relegado a un segundo plano. La llegada de la novela gótica y sus atmósferas oscuras, terroríficas y tensas fue un gran avance para lo fantástico, mas no así para lo maravilloso, que apenas recibiría obras como el *Vathek* (1786) de William Beckford, el *Undine* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué, los famosos *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos para la infancia y el hogar*, 1812/1815) de los hermanos Grimm y, sobre todo, la destacable *Phantasmion* (1837) de Sara Coleridge.

Entre mediados del siglo XIX y principios del XX, en el inicio de la literatura contemporánea, comenzaron a aparecer tras muchos siglos de tentativas autores que trabajaron lo maravilloso: los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen transformaron el material original establecido por Perrault y los hermanos Grimm en relatos serios adaptados a los gustos de la época; John Ruskin creó en su *The King of the Golden River or The Black Brothers: A Legend of Stiria* (*El rey del río dorado o los hermanos siniestros: una leyenda de Estiria*, 1851) al mago prototípico de lo maravilloso, y William Makepeace Thackeray introdujo en su *The Rose and the Ring* (*La rosa y el*

---

<sup>13</sup> Esta novela deja a la imaginación la veracidad de los hechos maravillosos, de modo que acostumbra a ser considerada una obra fantástica. Sin embargo, hemos visto necesario resaltar la posibilidad de una obra asociada a lo maravilloso dentro de una época tan contraria al género como el Siglo de la Razón.

*anillo*, 1855) numerosos elementos paródicos y de sátira mordaz respecto a lo maravilloso literario.

Las apariciones de George MacDonald y William Morris en el panorama literario de la época victoriana supusieron, al fin, el establecimiento de una literatura maravillosa cercana a la sensibilidad moderna. Entre las obras del primero, más allá de algunos cuentos de hadas, destacamos *Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women* (*Fantastes: Una novela de hadas para hombres y mujeres*, 1858), *The Princess and the Goblin* (*La princesa y los trasgos*, 1872) y *Lilith* (1895), todas ellas novelas ambientadas en mundos maravillosos. De Morris, por otra parte, escogemos *The Wood Beyond the World* (*El bosque del fin del mundo*, 1894) y *The Well at the World's End* (*El pozo del fin del mundo*, 1896). En esta época también apareció en el panorama literario español Emilia Pardo Bazán, escritora de numerosos relatos maravillosos.

A principios del siglo XX y hasta, aproximadamente, 1950, lo maravilloso vivió una época de inflexión con respecto a la literatura anterior. Como afirma Teresa López-Pellisa en su introducción a la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018):

La modernidad preparó el terreno [...] para la renovación temática y formal en el arte y en la cultura [...]. El lenguaje artístico tuvo que recurrir a lo simbólico y otras experimentaciones formales no miméticas que permitían medios de expresión artísticos más acordes con la realidad convulsa y cambiante que había perdido interés por el concepto de representación naturalista, y se comenzaron a explorar seriamente las vías de lo absurdo, lo onírico, lo fantástico y la ciencia ficción en el arte, la literatura, el cine y la arquitectura [...]. (16-17)

Ante este cambio de principios de siglo, destacamos varios autores: el anglo-irlandés Edward Plunkett “Lord Dunsany”, escritor de *The Book of Wonder* (*El libro de las maravillas*, 1912), *The King of Elfland's Daughter* (*La hija del rey del país de los elfos*), 1924) y *The Charwoman's Shadow* (*El crepúsculo de la magia*, 1926); Evangeline Walton y su *Tetralogía de Mabinogion* (1936-1974); Eric Rücker Eddison, entre cuyas obras más notables encontramos *The Worm Ouroboros* (*La serpiente Uróboros*, 1922) y la trilogía de *Zimiamvian* (1935-1958), y Hope Mirless con su *Lud-in-the-Mist* (*Entrebrumas*, 1926). Estos autores, en especial Lord Dunsany y Eddison, tuvieron una gran influencia en escritores de mitades de siglo, además de que Eddison permite referirse

también a la existencia de un grupo literario remarcable en el que participó como invitado: los *Inklings* de la Universidad de Oxford. Aun si sus debates literarios tenían un carácter informal, su entusiasmo por lo maravilloso se convertiría en todo un hito para la literatura maravillosa anglosajona. Escritores tan conocidos posteriormente como Clive Staples Lewis o John Ronald Reuel Tolkien, a los que nos referiremos más adelante, participaron en estos debates y reafirmaron sus ideas sobre el género que llevarían a un nuevo terreno en posteriores décadas.

La literatura anglosajona, cabe decir, no fue la única de renombre en la época. Este fue el período literario en que comenzó a gestarse el llamado «realismo mágico» hispanoamericano, un género asociado a lo maravilloso que ha sido fruto de numerosos artículos, ensayos y debates críticos precisamente por las líneas borrosas que definen su anexión a uno u otro tipo literario<sup>14</sup>. Ya en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), antes publicado en 1948 en la revista *El Nacional* con el título «Lo real-maravilloso en América» (Roig Guerrero 2009: 127), Alejo Carpentier introdujo el concepto del realismo mágico con la expresión «real-maravilloso».

Aunque el realismo mágico no tuviera una gran expansión y reconocimiento hasta el *boom* hispanoamericano de los 60-70, décadas atrás ya podían encontrarse intentos y precursores del género: *El pueblo maravilloso* (1927) de Francisco Contreras (Fernández 2001: 290) introdujo ya en su proemio una idea inicial del realismo mágico<sup>15</sup>; *La Tigra* (1940) o *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra (Cevallos 2003) son obras atribuibles a la tendencia del realismo mágico, y Demetrio Aguilera-Malta ha dado lugar a numerosos estudios que lo relacionan con el género (Fama 1977). A partir de los 60-70, comenzaron a surgir escritores del género como Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), Miguel Ángel Asturias (el precursor *Hombres de maíz*, 1949; *La mulata de tal*, 1963) o Gabriel García Márquez (*Ciclo de Macondo*<sup>16</sup>).

---

<sup>14</sup> Roas define el realismo mágico o maravilloso a través de su comparativa con lo fantástico: “se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano” (2001: 12).

<sup>15</sup> “Como todas las sociedades primitivas, los pueblos hispanoamericanos tienen la intuición muy despierta de lo maravilloso, esto es, el don de *encontrar* vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo misterioso, lo infinito. Pues, bien consideradas, las supersticiones y su encarnación, el mito, son manifestaciones subconscientes del espíritu religioso en la más amplia acepción de la palabra” (Contreras, 1927: 6).

<sup>16</sup> *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *La mala hora* (1962) y *Cien años de soledad* (1967).

Como íbamos refiriendo anteriormente, el medio siglo supuso el surgimiento de autores que consagraron la por ellos llamada «fantasía» como un género de masas. Estos escritores trabajaron la literatura maravillosa desde una perspectiva novedosa que provocó un interés casi inmediato por las nuevas producciones del género. J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis y, en menor medida, Mervyn Peake, son ejemplos de la literatura maravillosa de medio siglo.

El *legendarium* de J.R.R. Tolkien basado en la Tierra Media se convirtió en uno de los universos más ricos e influyentes de la literatura maravillosa. Si *The Hobbit* (*El Hobbit*, 1937) ya sentaba un precedente para las posibilidades de exploración de la Tierra Media, la trilogía *The Lord of the Rings* (*El señor de los anillos*, 1954-1955) reafirmó y cumplió las expectativas de la anterior novela. A partir de entonces, Tolkien publicaría toda una serie de historias ambientadas en el mismo universo que profundizarían sobre su mundo.

C.S. Lewis, por su parte, publicó sobre la misma época que la saga de Tolkien su *The Chronicles of Narnia* (*Las crónicas de Narnia*, 1950-1956), formada por siete libros. Mientras que las obras de Tolkien se dirigían a un público claramente adulto, la saga del universo de Narnia se dirigía a uno juvenil. Cabe destacar cómo ambas obras se convirtieron en hitos de la literatura maravillosa para dos públicos distintos.

Mervyn Peake marcó con su ya mencionada *Gormenghast* (1949-1959) un intento por desligarse de la literatura maravillosa anterior y, así, ambientar su obra en un mundo inventado sin elementos mágicos ni sobrenaturales.

Tras el éxito de las obras de estos autores, en especial Tolkien y Lewis, el mundo editorial encontró en la literatura maravillosa de mundos inventados un nuevo género de masas. La editorial Ballantine Books, por ejemplo, publicó una serie especializada en lo que llamaron «Fantasía Adulta» (Ballantine Adult Fantasy series), que revitalizó numerosas obras del género ya mencionadas.

A partir de los años 60 y, especialmente, 70, la literatura maravillosa comienza a difundirse con rapidez. El éxito del género en países anglosajones provocó no solo una ingente producción de obras adecuadas a este, sino también una dispersión, digamos, paulatina, a otros países. No solo destacan la *Earthsea* (*Cuentos de Terramar*, 1964-2018) de Ursula K. LeGuin, la *Shannara* (1977-) de Terry Brooks, el *Mythago Wood* (*Bosque Mitago*, 1984) de Robert Holdstock, la *Black Company* (*La compañía negra*, 1984-) de

Glen Cook o la *Winterlands* (*Las tierras del invierno*, 1985-) de Barbara Hambly, sino también otras obras no producidas en territorio inglés, hasta entonces patrón de la literatura maravillosa, como las que indicamos a continuación.

Ya nos referíamos con anterioridad al *boom* de la literatura hispanoamericana y su difusión hacia los años 60/70. Tras esta surgirían autores españoles consagrados en la actualidad como Mario Vargas Llosa (*La guerra del fin del mundo*, 1981), Isabel Allende (*La casa de los espíritus*, 1982) o Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989) que tratarían el género de un modo u otro. También se han reconocido trazas de realismo mágico en obras europeas como *El tambor de hojalata* (1959) del alemán Günter Grass, *El libro de la risa y el olvido* (1978) del checo Milan Kundera o *Hijos de medianoche* (1980) del británico-indio Salman Rushdie, y en obras ibéricas como *Merlín e familia* (*Merlín y familia*, 1955) del gallego Álvaro Cunqueiro, *Son de Mar* (1999) del español Manuel Vicent, y la bibliografía de los portugueses José Saramago y João de Melo<sup>17</sup>. También podemos destacar como uno de los mayores exponentes anglosajones del género a Neil Gaiman, cuya bibliografía acostumbra a tratar historias cotidianas con puntos mágicos: *Goom Omens* (*Buenos presagios*, 1990), coescrita con Sir Terry Pratchett; *American Gods* (2001); *Coraline* (2002); *Anansi Boys* (*Los hijos de Anansi*, 2005), etcétera.

En España, más allá del realismo mágico surgido del *boom* hispanoamericano, se ha cultivado la literatura maravillosa en obras de posguerra y posteriores. Tal y como indica Franklin García Sánchez (2012), existen acercamientos al género en la literatura a partir de los 50: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio, como obra lírico-maravillosa; *Escuela de mandarines* (1974), de Miguel Espinosa, como obra de fantasía alegórica; *El desorden de tu nombre* (1988), de Juan José Millás, como obra emblemática de lo neofantástico; *Temblor* (1990), de Rosa Montero, como representativa de lo maravilloso; *El mundo en la Era de Varick* (1999), de Andrés Ibáñez, con elementos de ciencia ficción, y *Labia* (2001), de Eloy Tizón, como fantasía lírico-maravillosa moderna<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> En este respecto y a causa de la cantidad de obras del género cultivadas por estos autores, recomendamos la lectura de «El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo» de Isabel Araújo Branco.

<sup>18</sup> Sobre estas dos últimas, García Sánchez afirma que “la propuesta de Ibáñez incorporará como dos caras de una misma moneda: lo maravilloso surrealista y el culto a la belleza al modo, digamos, juanramoniano. En verdad, *El mundo en la Era de Varick* y *Labia* poseen un estrecho parentesco, pero en la segunda lo

Mientras la literatura de lo maravilloso en occidente comenzaba a expandirse, en oriente se cultivó el género en forma de obras concretas como el *Makai Tensho* (1967) de Futaro Yamada o el *Teito Monogatari* (1983) de Hiroshi Amarata, si bien es innegable que la obra maravillosa, casi enmarcada en el realismo mágico, de Haruki Murakami ha tenido un gran impacto tanto en el territorio de origen como en el mundo occidental. De aquí resaltamos, pues, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994) y *1Q84* (2009-2010). También cabe destacar el auge del manga japonés y sus numerosas historias de corte maravilloso<sup>19</sup>, además del posterior surgimiento del *manhua* chino y el *manhwa* coreano<sup>20</sup>.

A partir de los 80, la apuesta por la literatura maravillosa en el mundo editorial permitió la aparición de una de las sagas más longevas del género: el inacabado *Discworld* (*Mundodisco*, 1983-2015) del previamente mentado Sir Terry Pratchett. Su influencia es capital tanto en el panorama literario de la época como en posteriores obras, ya que su estilo satírico promovió la aparición de obras que empleaban, como antaño, mundos maravillosos para criticar el mundo del lector.

Antes del nuevo milenio, el género estaba establecido como uno de renombre que, en el siglo XXI, adquirió sangre nueva de autores dispuestos a abordarlo desde todos los puntos de vista posibles. De ese modo, surgieron subtipos de la literatura maravillosa como la *weird fiction*, la *urban fantasy*, la *dark fantasy* e incluso la *sci-fi fantasy* en su mezcla de géneros. En territorio inglés<sup>21</sup> aparecieron numerosas obras conocidas ya por el grueso de la población y de una gran influencia internacional.<sup>22</sup>

---

maravilloso es feérico y se da en un segundo grado narrativo, no como concreción. [...] En *El mundo en la Era de Varick* se crea lo maravilloso como una suprarrealidad latente en el aquí y ahora” (2012: 296).

<sup>19</sup> Por cuestiones de espacio, la vertiente literaria del cómic no podrá ser tratada en profundidad dentro de este trabajo. Sin embargo, cabe destacar que muchas de estas obras tienden a tratar lo maravilloso de formas distintas, como sucede en el *The Sandman* (1989-1996) del ya mencionado Neil Gaiman.

<sup>20</sup> También llamado *webtoon* por su publicación digital. Lo maravilloso es tratado en varias obras del género, siendo su mayor exponente en la actualidad, sin duda, el *Tower of God* (2010-) de SIU.

<sup>21</sup> Aunque la mayoría de las obras del género tengan procedencia inglesa, ello no suprime el valor de otras obras internacionales. Más allá de la literatura española, a la que nos referiremos posteriormente, no podemos hablar de obras influyentes sin incluir la *Saga o wiedźminie* (*Saga de Geralt de Rivia*, 1992-2013) del polaco Andrzej Sapkowski.

<sup>22</sup> La trilogía *Memory, Sorrow and Thorn* (*Añoranzas y pesares*, 1988-1993) de Tad Williams, la trilogía *Dark Elf* (*Elfo Oscuro*, 1990-1991) de R.A. Salvatore, la longeva saga *Wheel of Time* (*La rueda del tiempo*, 1990-2013) de Robert Jordan y finalizada por Brandon Sanderson, la interminable saga *A Song of Ice and Fire* (*Canción de hielo y fuego*, 1996-) de George R.R. Martin, la trilogía *His Dark Materials* (*La materia oscura*, 1995-2000) de Philip Pullman, la trilogía de *Farseer* (*Lungavista*, 1995-1997) de Robin Hobb, la heptalogía de *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling, la trilogía de *New Crobuzon* (*Nueva Crobuzón*, 2000-2004) de China Miéville, el *Inheritance Cycle* (ciclo *El legado*, 2002-2011) de Christopher Paolini,

Sin embargo, como es lógico dadas las características de este trabajo, queremos destacar una serie de autores españoles que han trabajado el género. Si bien es cierto que su influencia internacional es mucho menor que en los casos anteriores<sup>23</sup>, hay en la literatura maravillosa española un gran número de escritores con obras de alto valor para el lector interesado.

A excepción de Laura Gallego García (obra completa, en especial la trilogía *Memorias de Idhún*, 2004-2006), Javier Negrete (saga *Tramórea*, 2003-2011), José Antonio Cotrina (*El ciclo de la Luna Roja*, 2009-2011; *La canción secreta del mundo*, 2013) y otros autores de literatura juvenil que no corresponden al foco de este trabajo, la literatura maravillosa española apenas ha tenido repercusión hasta antes de la década de 2010. Mientras lo fantástico y la ciencia ficción gozan de un canon literario extenso, lo maravilloso español tan solo ha sido tratado ligeramente en el realismo mágico procedente de Hispanoamérica y algunas obras concretas previas a la década de 2010. Sin embargo, hubo ciertos hitos previos que permitieron la difusión actual de la literatura española: la fundación de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror en 1992 y su creciente expansión; la aparición de editoriales dedicadas a lo maravilloso como Sportula en 2009 o la celebración anual del festival avilesino Celsius 232 fueron eventos que suspusieron un giro positivo para lo maravilloso español.

Entre los autores de la década de 2010 destacamos, ya sea por su importancia literaria o por su calidad artística, a Susana Eevee (*Dos coronas*, 2010), Virginia Pérez de la Puente (*La elegida de la muerte*, 2010; *Hijos del dios tuerto*, 2015; *Cántico por un alma*, 2018), Jesús Barona Vilches (saga *La flor de Jade*, 2011-2017), Daniel Menéndez Cuervo (*La leyenda de Jay-Troi*, 2012), Alberto Morán Roa (saga *El rey trasgo*, 2012-), Concepción Perea (saga de *TerraLinde*, 2013-2017), Gabriella Campbell en colaboración con Cotrina (*El fin de los sueños*, 2014; la saga *Crónicas del fin*, 2017-2018), Víctor Blanco (saga *El último Qassatar*, 2014-), Ismael Contreras Carmona (*Donde lloran los*

---

el eterno *Cosmere* (2005-) de Brandon Sanderson, la *First Law* (*Primera Ley*, 2006-) de Joe Abercrombie, la saga *Gentleman Bastard* (*Caballeros Bastardos*, 2006-) de Scott Lynch, *The Sword of Truth* (*La espada de la verdad*, 2007) de Terry Goodking, la inacabada trilogía *Kingkiller Chronicles* (*Las crónicas del Asesino de Reyes*, 2007-) de Patrick Rothfuss, la trilogía *The Magicians* (*Los magos*, 2009-2014) y la bilogía *Six of Crows* (*Seis de cuervos*, 2015-2016) de Leigh Bardugo. La lista es extensa y nuestra selección no es en ningún modo total, muestra de la inmensa cantidad de obras del género trabajado en territorio inglés.

<sup>23</sup> Apenas autores como José Antonio Cotrina, Javier Negrete o Laura Gallego García han tenido cierta repercusión en la literatura internacional gracias a la existencia de traducciones de sus obras a otros idiomas.



*dragones*, 2015), Aranzazu Serrano Lorenzo (saga *Neimhaim*, 2015-2018), Bandinnelli (*Escatología de andar por casa*, 2016), Pablo García Maeso (*Sopa de elegidos*, 2016), Sergio Sánchez Morán (saga *Parabelum*, 2016-), Sofía Rhei (*Róndola*, 2016; *El bosque profundo*, 2018), Ángel Sanchidrián (*Tres enanos y pico*, 2017), Ferran Varela (*La danza del gohut*, 2018; *El arcano y el jilguero*, 2019), y Lola Basavilbaso Gotor en colaboración con Luis Constante Luna (*Las estepas de Avok*, 2019).

Si bien no será posible abordar esta literatura por cuestiones de concreción en este trabajo, también queremos destacar a varias autoras latinoamericanas de obra reciente: Liliana Bodoc (*La saga de los confines*, 1999-2004), Verónica Murguía (*El fuego verde*, 1999; *Loba*, 2013), Mágara Averbach (saga *Historia de los cuatro rumbos*, 2004-2009) y Claudia Andrade Ecchio (*Maleficio: El brujo y su sombra*, 2016).

La actualidad de lo maravilloso está presente en una sección creciente de la industria literaria española. Con la creación de nuevas editoriales que apuestan por lo maravilloso, como Fantasy o El Transbordador, y la aparición de colecciones que incluyen obras del género, como la colección Runas de la editorial Alianza o las antologías de Nova Fantástica, la producción de lo maravilloso se está afianzando en el marco literario actual. A pesar de ello, puede verse a través de nuestra cronología que el género es de reciente explotación y tan solo destaca especialmente a partir del siglo XXI.

### **3.3. Las funciones de lo maravilloso**

Ya con anterioridad hemos establecido que nuestro análisis se centrará en las funciones de lo maravilloso y hemos definido el término en cuestión como una serie de elementos fundamentales del género. Sin embargo, la selección de funciones no resulta sencilla en tanto que su tratamiento teórico aplicado a lo maravilloso apenas ha recibido continuidad desde la ya mencionada *Morfología del cuento* (1977 [1928]) de Vladimir Propp y, en cierto modo, la obra *The hero with a thousand faces* (*El héroe de las mil caras*, 1949) del estadounidense Joseph Campbell. Estos dos libros serán, pues, nuestras hojas de ruta para la selección de funciones, si bien tendremos en cuenta que ambos fueron autores de su tiempo.

En relación con esto último, surgen ciertos inconvenientes para nuestra selección. En el caso del primer autor, consideramos la clasificación de Propp perfecta para el estudio que pretendía tratar, esto es, el análisis estructuralista de varios cuentos de hadas rusos. En su libro, el autor demostraba que todas estas obras cumplían, cuando menos, una de las 31 funciones que establecía. Sin embargo, su obra data de 1928 y el género maravilloso ha evolucionado en cierta medida desde entonces, de modo que algunas funciones no tienen continuidad en la actualidad del género<sup>24</sup>, en ocasiones directamente por una reiteración tan frecuente que ha convertido la función en un cliché que los autores tratan de evitar en la actualidad.

A pesar de esto, el meritorio trabajo de Propp guarda cierto sentido con la literatura maravillosa actual. Muchas de sus funciones pertenecen a un tipo de obras diferenciada por la lógica evolución del género en las últimas décadas, pero algunas siguen teniendo cierto uso en lo maravilloso. En cierto modo, sucede lo mismo con la obra de Campbell: en esta, el autor descubrió un elemento común en numerosas obras clásicas: el «monomito» o Viaje del Héroe. Esta expresión considera la existencia de una ruta marcada en las obras clásicas, donde el protagonista heroico realiza un viaje prototípico que lo lleva desde la llamada a la aventura en un mundo desconocido lleno de obstáculos y seres maravillosos hasta su retorno al lugar de origen como personaje cambiado por sus recientes circunstancias (véase Anexo 1). Este ciclo es, sin duda, aplicable a novelas como la famosa saga de Tolkien e incluso tiene continuidad en obras recientes como el *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling, si bien sus aplicaciones actuales suelen subvertir estos elementos o trastocar el esquema por su uso continuo.

Así, en la lista que ofreceremos a continuación con el grueso de motivos recurrentes de la literatura maravillosa tendremos en cuenta estudios anteriores que avalen las funciones señaladas. La selección responde al saber común del género, pues muchas de estas funciones son elementos asociados directamente a lo maravilloso. El apoyo crítico de otros autores tendrá como uso principal el refuerzo de los argumentos de cada elección ante un panorama crítico que no ha tratado la aplicación de las funciones en lo maravilloso actual. A cada función numerada asociaremos una serie de subfunciones (indicadas en

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, la función XXIV, en que “un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas” (1977: 69), apenas se emplea como recurso en la actualidad de lo maravilloso. Si bien se realiza en algunas obras, la cantidad es ínfima para poder entrar en su consideración actual como «función».

negrita) que afectan al concepto general, empleando también los textos de Propp y Campbell.

También cabe resaltar que la siguiente lista tan solo se trata de una enumeración de las principales funciones del género y que, si bien se encuentran mayormente extendidas, no son aplicables por completo a todas las obras de lo maravilloso.

1. **El grupo**<sup>25</sup>. Generalmente, las obras de lo maravilloso toman como punto de vista a un solo protagonista rodeado de coprotagonistas. Estos, además, se establecen como personajes definidos por su **rol**: el paladín, el mago, la arquera, el enano, etcétera. La teoría de Campbell considera también capital la existencia de un **mentor** que ya ha completado su propio viaje y, por tanto, puede guiar al héroe en su aventura. La introducción de los distintos miembros del grupo cumple varios propósitos, entre ellos equilibrar las fuerzas del conjunto y crear dinámicas en sus interacciones que permitan distraer la atención del lector durante sus largos recorridos. La **amistad**, pues, juega un papel esencial en la literatura maravillosa. De hecho, aunque el héroe acostumbra a partir solo hacia su objetivo y vaya entablando amistades a lo largo del viaje, otras veces es acompañado desde el inicio por un **amigo**, generalmente humano o de su misma especie, que servirá de apoyo emocional y conexión con el lugar de origen. Campbell asocia esta figura al concepto de «ayudante».
2. **El viaje**. Según la función XI de Propp, “el héroe se va de su casa” motivado por un **objetivo**; en consecuencia, Propp introduce el concepto de **quest**, esto es, la búsqueda de un objeto que resuelva el conflicto. También especifica que este puede encontrarse en “otro reino” (1977: 60), de ahí que el héroe deba realizar un viaje para cumplir el objetivo. El viaje abre la posibilidad a la **exploración de sociedades y especies distintas** durante sus distintas paradas. Este, además, destaca por su **espíritu aventurero**, en que el héroe o el grupo ya establecido deben afrontar numerosos peligros presentados directamente como **desafíos** para los personajes. Así, las virtudes y defectos de los miembros del grupo salen a relucir durante los distintos obstáculos. La función XII de Propp (“el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc.,

---

<sup>25</sup> Propp no habla de grupos en su *Morfología del cuento* (1977 [1928]), ya que, en los cuentos que analiza, tan solo es el héroe el que realiza el viaje; lo mismo sucede con el Viaje del Héroe de Joseph Campbell (1949), como bien indica su concepto. Sin embargo, dentro de la narrativa maravillosa, es común encontrar este hecho, quizá a causa de la extensión de las obras y la necesidad de aumentar la escala del conflicto presente en el género.

que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico”) establece la existencia de un desafío que sirve para obtener un **objeto** generalmente **mágico** (función XIV, “el objeto mágico pasa a disposición del héroe”) que ayude a cumplir la *quest*<sup>26</sup>, al igual que establece Campbell.

3. **La lucha entre el Bien y el Mal.** Desde la instauración de la tradición maravillosa, la siguiente trama ha primado por encima de cualquier otra: un héroe (representante del Bien, la Luz) emprende un viaje en busca del ya mencionado objeto para derrotar al comúnmente llamado Gran Lord o Señor de las Tinieblas y sus ejércitos (representantes del Mal, la Oscuridad) y **devolver la paz en el mundo** o, en última instancia, **salvarlo**. Así pues, el enfrentamiento entre el Bien y el Mal se establece desde los ojos del bando de la Luz, que tiene siempre por objetivo la destrucción total del bando de la Oscuridad. En palabras de Pau Pitarch: “[...] la enorme mayoría de textos del género [la fantasía heroica] presentan sus historias sobre el trasfondo de una lucha cósmica sobrehumana entre el bien y el mal, proyectada de manera más o menos compleja sobre los personajes” (2008: 37).

La función XVI de Propp (“el héroe y su agresor se enfrentan en un combate”) establece ya la existencia del enfrentamiento, si bien Propp lo trata desde la idea a pequeña escala de un «agresor» a la familia del héroe. Por otro lado, la función XVIII (“el agresor es vencido”) indica también la victoria natural del héroe y la XIX (“la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada”) señala, a grandes rasgos, el final feliz que posteriormente bautizaría Tolkien en su ensayo «On Fairy-Stories» («Sobre los cuentos de hadas», 1939), con el nombre de «eucatástrofe». Este final feliz acostumbra a terminar con, como marca la función XX (“el héroe regresa”), la vuelta del héroe o grupo al lugar de origen, generalmente el del héroe. También se cumple en muchas ocasiones la función XXXI (“el héroe se casa y asciende al trono”).

---

<sup>26</sup> Esta disposición fue actualizada por Greimas (1987) con el fin de reestructurar el sistema de Propp. Así nació el sistema actante (véase Anexo 2), que establece de forma similar el viaje de un héroe (sujeto) para conseguir un elemento mágico (objeto). Del mismo modo, propone la existencia de un amigo (ayudante) que asiste al héroe en su búsqueda y un antagonista (oponente) que trata de evitarlo. Si bien presupone también la existencia de un destinador como motivación de la búsqueda y un destinatario como beneficiado del viaje, estos conceptos se mueven entre arenas movedizas: el destinador puede ser el deseo del héroe de ser reconocido, un peligro inminente que debe ser detenido, una petición real, etcétera; el destinatario, el mundo entero, un personaje concreto e incluso el propio destinador —en el caso de una petición real—. Pese a este ligero conflicto de elementos, el sistema actante de Greimas funciona como esquema básico de la historia maravillosa estereotípica.

4. **El Elegido.** Para derrotar al comúnmente llamado Gran Lord o Señor de las Tinieblas, el grupo protagonista no acostumbra a ser una mezcla de los mejores guerreros de su tierra natal, sino una serie de miembros de distintos lugares encabezados por un Elegido. Este personaje puede tener dos actitudes que nos hemos permitido marcar con los siguientes términos: la **heroica** y la **reticente**. La primera y menos común se trata de un protagonista de rasgos valientes, con madera de rey y dispuesto a derrotar el Mal (el Cid del *Poema de mio Cid* [~1200] puede servir de prueba); sin embargo, la segunda cubre el grueso de las obras de la literatura maravillosa: un personaje cobarde, poco docto en la batalla, pero con un talento especial que debe aprender a dominar para, finalmente, adoptar la primera actitud y demostrar al mundo su valía tanto en el plano heroico como en el real<sup>27</sup>. La existencia del Elegido plantea también un problema esencial: la división entre **Elegidos** y **héroes**. Ambos realizan una *quest* similar, si bien la diferencia radica en que el primero cumple una profecía que lo destina a ser el héroe que salvará el mundo y el segundo, no. El Elegido acostumbra a presentar una **marca** física que lo diferencia del resto<sup>28</sup>, mientras que el héroe es una persona como cualquier otra que gana por sus propios méritos su título heroico.
  
5. **La *soft magic*.** Los términos *hard magic* y *soft magic* han sido popularizados por Brandon Sanderson en los últimos años en referencia a los dos sistemas de magia posibles en un mundo maravilloso. Nacidos ambos en el artículo «Sanderson’s First Law» (2007), estos sistemas funcionan por antonimia: la *hard magic* es un sistema de magia que el autor explica con reglas lógicas que se adaptan a o modifican su mundo; la *soft magic*, por el contrario, se basa en magias que escapan al saber del lector y, por tanto, pueden surgir en cualquier situación. Hasta el siglo XXI, el sistema de magia más empleado era el de la *soft magic*, de modo que sus escritores pudiesen capturar la esencia de fascinación por un mundo incomprensible o replicar el estilo

---

<sup>27</sup> Este protagonista, generalmente, ayuda a cumplir una fantasía de poder. En palabras de Martha J. Nandorfy, “lo maravilloso supone una forma de escapismo hacia un reino de inconsecuencias que genera, por parte del lector, el tipo de respuesta que puede definirse como entretenimiento complacido” (2001: 248). Esta definición cuadra con la idea obsoleta y continuista del género maravilloso como simple entretenimiento y alejada de la obra de arte, pero puede aducirse de ella una visión interesante sobre la proyección del lector en el personaje a través del escapismo de la ficción.

<sup>28</sup> Propp menciona en su función XVII que “el héroe recibe una marca”. Este hecho es cierto en los cuentos que analiza Propp; sin embargo, lo común en la literatura maravillosa no es recibir una marca como herida de batalla, sino presentarla de nacimiento.

tolkeniano (Sanderson 2007)<sup>29</sup>. Ninguno de los dos sistemas prima en calidad por encima del otro, si bien la *hard magic* responde al gusto actual por lo científico y la búsqueda de la lógica en lo maravilloso.

6. **La ambientación medieval.** Heredera en cierto modo de los cuentos de hadas tradicionales de la Edad Media y la épica medievalista, la literatura maravillosa acostumbra a ambientar sus mundos en espacios de inspiración medieval. Más allá de los posibles subgéneros dentro de la literatura maravillosa, en los que no entraremos por cuestiones espaciales, no cabe duda en que el gusto por introducir elementos maravillosos en mundos medievales se encuentra ya asociado intrínsecamente al género. Pitarch (2008) afirma que la prevalencia de los escenarios premodernos

ha persistido en el género de tal manera que el mundo medieval se ha convertido en el universo por defecto de la fantasía [...]. El modelo más habitual es la Europa medieval, tamizada por la visión idealizada del periodo codificada durante el siglo XIX, que veía en la Edad Media una Edad Dorada del heroísmo. (36)

De este modo, es común encontrar en las obras maravillosas **sociedades estamentales** con caballeros, soldados, doncellas, monjes, castillos, reinos monárquicos —generalmente totalitaristas en el bando del Mal—, ejércitos de organización, vestiduras y armamento medieval, mercadillos y las siempre presentes **tabernas** como espacio usual de encuentro y reunión de héroes. La **censura** e influencias del pensamiento de la época también encuentran representación en estas obras.

7. **La sociedad patriarcal.** Relacionada con la función anterior, la sociedad medieval comporta una visión patriarcal del mundo posible a través de una **dominancia masculina**. Sus personajes destilan una clara **misoginia** incluso en el bando femenino y, en palabras de Pitarch (2008),

los personajes femeninos han quedado limitados tradicionalmente a una serie cerrada de posiciones relativamente pasivas. En el bando del héroe, las mujeres pueden ser el objeto de la búsqueda, como en el esquema clásico de la princesa de los cuentos de hadas, o una figura maternal protectora [...] Como adversarias, por otra parte, demasiado a menudo

---

<sup>29</sup> Cabe destacar que existen sistemas híbridos empleados por autores a partir de la década de los 90 y que se encuentran en sagas como *Canción de hielo y fuego* de George R.R. Martin, *La Rueda del Tiempo* de Robert Jordan o la *Saga de Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski.

pueden reducirse al rol de tentadora sexual al estilo *vamp* o bruja malvada, pero prácticamente nunca líder de las fuerzas del Mal que quieren dominar el universo. (40)

La sociedad patriarcal, pues, no solo relega a la mujer a puestos pasivos; también provoca que los hombres deban probar su **virilidad** ante las distintas situaciones de peligro. Sus Elegidos son condenados por su cobardía y siempre deben mostrar una valentía activa asociada a una supuesta hombría que, en última instancia, los convierte en vencedores de su batalla contra el Mal. El **caballo**, símbolo literario universal de la dominancia masculina y vehículo principal en el medievo, es también común en la literatura maravillosa de mundos medievales.

8. **El romance heterosexual.** La dominancia masculina de las sociedades presentes en las obras del género afecta también a la presencia del romance, que no suele desviarse de la vía de la **heterosexualidad obligatoria** definida<sup>30</sup>. Sus personajes de cariz normalmente medieval no cuestionan su sexualidad en ninguna circunstancia y siempre se sienten tentados ante los encantos del sexo opuesto, siendo este generalmente el femenino a causa de la proliferación masculina. Del mismo modo, la asimilación del **cisgénero**, esto es, personajes cuya identidad de género y fenotipo sexual coinciden, es un elemento normalizado en la literatura maravillosa. Si bien es cierto que la representación de la comunidad LGBT+ en los últimos tiempos ha arrojado luz sobre estos conceptos, es innegable que su impacto es todavía mínimo en la literatura maravillosa, especialmente en la de carácter adulto<sup>31</sup>.

9. **La diversidad de especies.** La existencia de distintas especies maravillosas es común en gran parte de las obras del género tanto en su origen como en su actualidad. Sin duda, la presencia de esta diversidad en las obras más famosas del género —Tolkien,

---

<sup>30</sup> Como afirma Monique Wittig en su enriquecedor *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992), “[la] tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que lo expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del «tú-serás-heterosexual-o-no-serás»” (1992: 52). Esta universalidad del pensamiento heterosexual provoca la extensión de esta ideología a las producciones artísticas en tanto que creaciones del ser humano. Las obras de literatura maravillosa, por tanto, reciben también esta tendencia.

<sup>31</sup> En los últimos años, el sello Nocturna ha comenzado a implementar obras que tratan cuestiones de género o de sexo en obras maravillosas. Sin embargo, su catálogo es mayormente juvenil y la literatura adulta no tiene un sello propio en materia de género.

Lewis y similares— influyó en la popularización de la implementación de especies tales como enanos, elfos, orcos, trols, trasgos, dragones o demonios, entre otros pocos, en la literatura del género. En las distintas historias de lo maravilloso es común encontrar casos claros de **especismo**<sup>32</sup> con una codificación racista: enanos y elfos comparten odio, orcos y trasgos colaboran con las fuerzas oscuras y son detestados especialmente por elfos, y los dragones son siempre seres independientes temidos por el resto de las especies. Dentro de estas relaciones entre especies se encuentra todo un entramado abierto a ampliaciones en las distintas historias de la literatura maravillosa.

### 3.4. El panorama crítico de lo maravilloso español y las funciones

Como hemos repasado en el apartado 3.2, lo maravilloso en España ha sufrido un importante crecimiento en las últimas décadas. Sin embargo, los críticos españoles de lo maravilloso que hemos mencionado con anterioridad apenas han realizado un análisis del género dentro de la literatura nacional actual. Señalar las causas de este hecho no es, por desgracia, trabajo de esta investigación, pues requeriría de una extensión inabarcable en nuestro fin último. Por ello, en lugar de ofrecer un análisis de la falta de estudios del género en la crítica española, nos referiremos a una serie de trabajos que, de un modo u otro, abordan lo maravilloso desde una perspectiva crítica.

Dentro de estos estudios, y sin referirnos a la multiplicidad de críticos que han tratado lo fantástico, el realismo mágico es el centro de análisis maravilloso preferido. El realismo mágico ha suscitado numerosos debates que no acaecen a este trabajo en tanto que alejados de nuestros objetivos. Sin embargo, su adhesión, aunque no completa, a la literatura maravillosa permite hablar de este género como elemento relevante en la crítica y tenerlo en cuenta dentro de la existencia de estudios críticos de lo maravilloso.

---

<sup>32</sup> Dentro de la literatura maravillosa, término acuñado por el famoso autor británico Sir Terry Pratchett. Su primera aparición escrita en la ya mencionada saga *Discworld* (*Mundodisco*, 1983-2015) puede remontarse a la novela *Witches Abroad* (*Brujas de viaje*, 1991): “Racism was not a problem on the Discworld, because —what with trolls and dwarfs and so on— **speciesism** was more interesting. Black and white lived in perfect harmony and ganged up on green” (1991: 201). Nótese el uso del término con sentido cómico; sin embargo, en la línea del muchas de las obras de Sir Terry Pratchett, el significado es plenamente satírico al criticar el racismo y la discriminación en el mundo del lector.



Más adecuados a nuestro campo se encuentran artículos como el de Ana Casas («Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del mediosiglo (años 50 y 60)», 2009), que presenta un sucinto pero esclarecedor repaso a lo maravilloso español de mitades del siglo XX. Su actualidad de publicación es clara, pero en él no encontramos análisis de lo maravilloso español del siglo XXI. Lo mismo sucede con artículos como «Reflexiones sobre la literatura fantástica española» (2008) de José María Merino, que incide brevemente en lo maravilloso, o «Caminos de la ficción de fantasía en la narrativa española actual: resultados iniciales de un proyecto» (2012) de Franklin García Sánchez, que apenas roza la literatura maravillosa del siglo XXI.

Ya en «La imaginación en la novela española contemporánea: *La loca de la casa* de Rosa Montero» (2014) de Branka Kalenić Ramšak encontramos una ligera incursión en esta literatura a través de la obra de una autora reconocida, tal y como sucede en «Écfrasis y fantasía en *El libro de los portales*, de Laura Gallego» (2016) de Rosal Nardales, más centrada en lo maravilloso de mundos posibles y a través de una autora que ha cultivado en profundidad el género desde la novela juvenil. Otras investigaciones como «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo» (2010) de María Ema Llorente tratan de abordar lo maravilloso en otros tipos textuales.

A pesar de la existencia de estos trabajos, no es posible afirmar que lo maravilloso actual tenga en España una profusión crítica. Sobre el tema que nos acaece, tanto las funciones como su subversión en la literatura española maravillosa del siglo XXI son conceptos pocas veces tratados, si no totalmente inexplorados, por la crítica nacional. Nuestro trabajo pretende, pues, abrir una nueva línea de investigación al respecto con el objetivo no solo de dignificar la literatura maravillosa, sino también de cruzar una nueva barrera en el análisis de un género creciente.

## 4. Análisis de los datos

### 4.1. *Róndola*, de Sofía Rhei: subversión fallida a través de la contradicción conceptual

Sofía González Calvo, más conocida como Sofía Rhei, es una escritora de poesía experimental y narrativa nacida en 1978. Ha estudiado Bellas Artes y Teoría de la Literatura en varios países, además de haber ejercido en numerosos oficios (monitora de campamentos, traductora, pinche de cocina, librera, traductora, etcétera). Centra su obra en la literatura infantil y juvenil sobre figuras históricas (*Los hermanos Mozart*, 2015) o personajes ficticios (Saga *El joven Moriarty*, 2013-2016), la ciencia ficción (*Everything is made of letters*, 2019) y lo maravilloso (saga *Flores de sombra*, 2010-2013; *Róndola*, 2016; *El bosque profundo*, 2018), además de la poesía (*Otra explicación para el temblor de las hojas*, 2008; *La simiente de la luz*, 2013).

La producción de Sofía Rhei es extensa y ecléctica. Su literatura maravillosa, aunque algo más escueta, se compone de varias obras. En la primera de ellas, la saga *Flores de sombra*, compuesta por los libros *Flores de sombra* (2010) y *Savia negra* (2012), Rhei se inicia en el género a través de una trama relativamente usual. Pese a ello, la saga comienza a introducir elementos que permearán a toda su obra maravillosa, como son el mundo inventado con especies propias (sugreles, heléboros, azogues), la narración de tonos líricos o el tratamiento de un romance entre especies.

Antes de la publicación de *Róndola* en 2016, Rhei escribió la saga infantil-juvenil *Krippys* (2012-2013) y varios libros juveniles sobre leyendas maravillosas (*Leyendas sobre dragones*, 2014; *Leyendas con poderes mágicos*, 2014). No obstante, la obra que marcó su adherencia a la narrativa maravillosa fue *Róndola* (2016), nuestra obra de análisis. En esta novela de carácter adulto, Rhei subvierte los cuentos de hadas tradicionales para crear una obra que trata numerosos elementos considerados tabú del género, como la política, la sexualidad o el género<sup>33</sup>.

Tras la publicación de *Róndola*, Rhei continuó con el género maravilloso en tres obras cortas: *Domori* (2017), que incluye elementos de ciencia ficción, *Oculi arboris*

---

<sup>33</sup> Vid. nota 2.

(2018), que experimenta con la narrativa, y *El bosque profundo* (2018), una antología de microrrelatos de carácter subversivo con respecto a lo maravilloso.

La trayectoria de la autora no presenta un claro *continuum* en el género, si bien la saga *Flores de sombra* permite dilucidar elementos esenciales en la narrativa maravillosa de Rhei que culminarían en *Róndola*, su primera obra adulta.

Ganadora del Premio Celsius de la Semana Negra de Gijón, *Róndola* parte de una premisa rompedora con las tipicidades de lo maravilloso: Hereva, princesa heredera de Tertius, está a las puertas de la graduación en la Academia Superior de Costura para Damas Impecables, tras la cual será desposada con un hombre que no conoce para acceder al trono. Antes de la graduación, el campesino Bruni recibe en un sorteo —la Ruleta— la Tarea de rescatar a la princesa y, junto con el paladín De Riteris, irrumpe en la academia y vence a un dragón ayudado por un golpe de suerte. Sin embargo, Hereva rechaza la tradición y, tras presenciar la petrificación de sus padres, emprende un viaje con sus amigas de la academia para encontrar una cura que restaure el orden de su reino, mientras sortea los cortejos de Bruni.

De este modo, la premisa de *Róndola* confronta directamente nuestra hipótesis: a través de subvertir los elementos de un argumento usual del género maravilloso (el príncipe encantador, la princesa en apuros, el combate épico contra el dragón, la tradición matrimonial, etcétera), la obra se presenta como una novela transgresora. Aun así, el análisis de sus funciones comienza a emitir resultados diferentes.

El argumento de la obra gira en torno al viaje que realiza Hereva con su **grupo**. Más allá de la ausencia total de personajes masculinos en el equipo de la protagonista, la primera función se cumple en gran parte de sus subfunciones, si bien existen matices que cambian ligeramente el mantenimiento de la función. Hereva inicia su viaje acompañada por la grogresa polimorfa Orokosa, la ausente (no-muerta) Crescinda, la bibliotecaria Kony, la ífera Akara, la faýr Erbin y la doncella real Mira, además de la *vaamp* Agatónica, que pronto termina en el bando enemigo. Todas cumplen ciertos **roles** en el grupo; con todo, el inusual argumento no hace que sus personalidades se definan por roles guerreros o su utilidad en el grupo, sino que plantea sus habilidades naturales y estas son empleadas en puntos concretos del argumento. La habilidad polimórfica de Orokosa, los poderes ígneos de Akara y la capacidad de duplicación de Erbin permiten al grupo salir de situaciones desafiantes; sin embargo, Crescinda, Kony, Mira y Hereva carecen de

poderes y la mayor parte del tiempo se reconocen antes por sus personalidades que por sus roles. Además, Erbin, cuyos poderes podrían tener utilidad en cualquiera de los desafíos de la novela, desaparece en la mayoría de las escenas. De este modo, la subfunción de los roles se desdibuja, al igual que sucede con el **mentor**.

*Róndola* permite reconocer a Mira como mentora de Hereva, pues es la que guía a la princesa en su objetivo último, la liberación sexual. A lo largo de la obra, la doncella aconseja a Hereva sobre las decisiones que debe tomar y cómo llevarlas a cabo. Su personaje es fácilmente calificable de negativo en tanto que obliga a Hereva a perder la virginidad con hombres que no conoce y a realizar actos sexuales que no comprende. La novela, no obstante, rechaza cualquier rastro de maldad en Mira y la trata como consejera absoluta de Hereva y transmisora del mensaje de aceptación sexual que permea a toda la obra. Aunque su rol como mentora no sea usual, dentro de los parámetros de la novela responde al clásico papel del personaje en el Viaje del Héroe: Mira ya ha superado su propio Viaje del Héroe —la aceptación sexual— y sirve de guía para Hereva en su viaje por lograr el mismo objetivo. Así, la subfunción del mentor, si bien trastocada por lo inusual de Mira como mentora sexual, se mantiene de forma relativa.

Tal y como se ha expuesto anteriormente, el grupo protagonista está formado por Hereva y sus amigas, cuya **amistad** resulta clara en sus primeras interacciones y en el transcurso de la novela: si bien Erbin es arisca y evita cualquier tipo de contacto incluso con su grupo, el resto de los personajes se mantienen juntos durante el viaje y, a pesar de las ocasionales disidencias internas, sus conversaciones permiten ofrecer la idea de amistad. La única excepción al caso es Agatónica, que parece olvidada por el grupo protagonista tan pronto como desaparece de sus vidas para unirse forzosamente al bando enemigo.

Tampoco se subvierte la subfunción del **amigo** inicial, aquel que parte con el protagonista en su viaje: todas las amigas de Hereva en la academia de costura inician la *quest* con la protagonista. Generalmente, la amistad inicial del protagonista es única; aquí se trastoca en cierto modo con el hecho de que el grupo está formado y unido desde el inicio, si bien el cumplimiento de la subfunción es innegable.

Así pues, aun añadiendo ligeros matices a la función del grupo, no cabe duda de que esta se mantiene sin apenas subversión. El caso del **viaje** es similar, pues al partir de una premisa deudora de los cuentos de hadas tradicionales —si bien intercambiando

roles—, el grupo protagonista debe realizar una *quest* con un **objetivo** definido: encontrar el **objeto mágico** que despetrificará a los padres de Hereva. En contraste, la *quest* de Bruni es subvertida: ante la usual misión de rescatar a la princesa y vencer al dragón, descubre que Hereva no desea ser salvada ni se encuentra en ningún peligro real, de modo que el objetivo de Bruni termina resultando en tratar de convencerla durante toda la novela de que se case con él. Aunque haya una subversión de la *quest* de Bruni, la de Hereva se sostiene sobre convencionalismos del género con ligeros matices rompedores. En este respecto, durante el viaje, el grupo protagonista se encuentra con **desafíos** en clave de humor que juegan con las bases de los cuentos de hadas tradicionales: *Capercita Roja* se transforma en un grupo de chicas lobo de rojo que tratan de despedazar al grupo, *La Princesa y el Guisante* se trata como una burla, *Los Tres Cerditos* convierte a los protagonistas del cuento en los villanos...

A pesar del juego conceptual con cuentos tradicionales, sus historias siguen planteando desafíos para el grupo principal y, de un modo u otro, hacen que este **explore sociedades y especies distintas**. El **espíritu aventurero** se ve trastocado en cierta medida por el humor de las situaciones, pero tanto la historia de Bruni como la de Hereva presentan cierto tono aventurero que culmina en un final introducido como clímax épico de la obra.

En relación con este desenlace y demostrado ya el cumplimiento de la función del viaje, resulta necesario referirse a la función de la **lucha entre el Bien y el Mal**. A pesar de que la novela se centra antes en el erotismo o humor de las situaciones que en el conflicto clave de la obra, su final y las escenas intercaladas del bando enemigo durante la novela demuestran la voluntad por mostrar una lucha entre un Bien y un Mal monolíticos. El grupo de Hereva representa el Bien, pues tiene por objetivo detener los intentos de Tirana, cuyo nombre y continua manipulación demuestran su adhesión al Mal. Hereva y sus amigas pretenden **salvar el mundo y devolver la paz al reino**, pues el objetivo de Tirana es el acceso al trono y la manipulación sexual de la población. Aunque Tertius no es el único reino del mundo en forma de rosquilla de Rondola, se trata del lugar de origen de la mayoría de sus personajes y, en última instancia, es tan solo el primer objetivo de Tirana antes de dominar al resto de reinos. Existe un tercer bando, los ministros ciclolunarios, cuya revolución parece un peligro para Tertius, pero ni durante la novela ni durante el clímax tienen una presencia real en la lucha entre el Bien y el Mal.

Este combate tiene un final eucatastrófico en que el Bien resulta vencedor y el Mal es condenado a través del maniqueo poder del amor. La redención de un villano no resulta inusual en las obras maravillosas, de modo que el desenlace es, pues, un nuevo cumplimiento de la función.

El clímax de *Róndola* gira alrededor de dos conceptos: la ya mencionada lucha entre el Bien y el Mal, una función completamente mantenida, y el papel de Hereva como princesa. Hacia el final de la obra, si bien se anticipa con cierta sutileza mucho antes, se produce una serie de giros argumentales relacionados con el estereotípico intercambio de bebés: en realidad, Hereva no es hija de los reyes de Tertius, sino que pertenece a la familia de Mira —siendo esta de otra familia— y, por tanto, es una campesina. Así, Rhei trastoca la función del **Elegido**: no es solo que Hereva en realidad no pertenezca a la realeza, sino que, además, la protagonista no se enfrenta directamente a ningún peligro ni tiene por objetivo derrotar al Mal hasta el final de la obra.

Si bien Hereva realiza una *quest* prototípica, no tiene ninguna **marca física** que demuestre una profecía que la encumbre como Elegida y, de hecho, su **actitud** es indudablemente **reticente**, pues no solo rehúye los desafíos, sino que también es controlada constantemente por Tirana. Tan solo al final, a través de un *deus ex machina*, Hereva reúne la fuerza necesaria para vencerla mediante un discurso que indica su ideología ante los actos de Tirana y su realización como princesa. Este final, aun desafiando la función del Elegido, convierte a Hereva en una heroína para su reino que parte de una actitud reticente y termina logrando un acto heroico. De este modo, aunque Hereva no sea una Elegida, su papel como heroína es claro en su realización final; la función, pues, se subvierte de forma relativa.

Por su parte, la función de la *soft magic* es sencilla de analizar, pues es totalmente mantenida en tanto que todos los personajes que poseen habilidades mágicas emplean sus conjuros sin que el lector conozca sus límites definidos ni sus bases de funcionamiento. La protagonista no posee ninguna habilidad sobrenatural que permita conocer a través de su aprendizaje el uso de la magia de Róndola y, de hecho, tanto Orokosa como Erbin y Akara han adquirido sus poderes como herencia genética. Tan solo las Tres Hijas (Befana, Ragana y Tirana) son consideradas hechiceras y, a pesar de ello, su dominio mágico únicamente funciona para el avance del argumento, de modo que la magia no recibe una explicación lógica más allá de aspectos puntuales: el poder de Tirana, por ejemplo, se

establece en un límite fijo, esto es, que requiere la sangre de una persona para manipularla sexualmente.

A diferencia de la *soft magic*, la función de la **ambientación medieval** da lugar a debate. El mundo de Róndola es una indiscutible parodia de los cuentos de hadas tanto en su estructura como en el tratamiento de la tradición feérica, de modo que su ambientación replica el carácter medieval de aquellos. Hay una notable presencia de paladines como De Riteris, trovadores como Anónimo y estructuras medievales, como la existencia de una **sociedad estamental** con la realeza de Tertius, la alta nobleza que componen la doncella Mira y personajes similares, la baja nobleza de los caballeros que participan en la Ruleta y el pueblo llano, del que forman parte muchos de los personajes de la obra. En el texto complementario de *Róndola* que Rhei publicó junto con el libro, *El almanaque de Róndola*<sup>34</sup> (2016), se establece también la existencia de **tabernas**, mesones, gremios y un sinnúmero de elementos de inspiración medieval. Además, las leyes del mundo de Róndola establecen varias normas que **censuran** ciertos aspectos de la sociedad, como las brujas en una zona cercana al reino de Dritte (*El almanaque de Róndola*, 2016: 48), el consumo de ciertos frutos (2016: 144), los usos indebidos de hechizos como fuegosombra (2016: 208), el trabajo en días concretos del año (2016: 200) o los modales reales en Tertius.

A pesar de todo esto, en un curioso ejercicio de *worldbuilding* («construcción de mundos»), Rhei dota a su mundo de reglas propias con seres y culturas diferenciadas de la Edad Media. De este modo, añade la presencia de ministros que protagonizan una subtrama de la obra y puebla su mundo con especies alejadas de la ambientación medieval, como sucede con la gente de Akara y su veneración al Abuelo Viejo. Además de anacronismos como hornos de alta tecnología o los ya mencionados ministros, Rhei presenta en *El almanaque de Róndola* un trabajo de *worldbuilding* complejo en que explora las distintas sociedades y especies de Róndola. En la obra que analizamos, la novela principal, tan solo aparece una pequeña parte del mundo configurado por la autora. Sin embargo, las diversas culturas alejadas del mundo medieval que hacen acto de

---

<sup>34</sup> Su publicación en línea responde al hecho de que se trata de un documento extenso mayormente expositivo: en vez de narrar una historia, y al modo del *Silmarillion* (1977) tolkeniano, *El almanaque de Róndola* supone un libro de datos sobre el mundo de Róndola que profundiza sobre sus especies, sociedades, leyendas e, incluso, recetas gastronómicas. Aunque no tomaremos en gran consideración su existencia por centrar nuestro análisis en la novela principal y lo que se desprende de ella, ciertos aspectos de la obra pueden resultar útiles para demostrar elementos concretos del mundo de Róndola.

presencia en *Róndola* o la censura, no tan restrictiva como en otros libros del género, nos permiten considerar que el mundo de Rhei cumple la función del mundo medieval con un grado relativo de subversión.

La séptima función, la **sociedad patriarcal**, es, sin duda, la que presenta mayores problemas en su análisis. En la voluntad subversora de la obra, Rhei pone a las mujeres como centro narrativo. Más allá de Bruni y De Riteris, tan solo secundarios como Arving, Braw o Karl tienen cierto impacto argumental. Aun así, sus apariciones son escasas y únicamente cumplen un objetivo: servir al descubrimiento sexual del grupo protagonista. Además, Hereva puede acceder al trono y gobernar bajo su mano femenina, y las Tres Hijas, aparentemente los seres más poderosos de Róndola, son mujeres. Puede aducirse de todo esto, pues, que no existe una **dominancia masculina** definida, pero se establecen a lo largo de la novela varios aspectos que muestran un valor masculino considerado como superior.

En primer lugar, la cifra principal del sistema numérico de Róndola es el once porque los hombres poseen once dedos, siendo este último el miembro reproductor por su forma fálica (2016: 32-33). Este hecho, por tanto, supone un mayor valor masculino al ser considerado su cuerpo como elemento esencial de la tradición del mundo.

En segundo lugar, a pesar de los deseos iniciales de Hereva y de varias de sus amigas por no casarse y rechazar así con el código patriarcal preestablecido, el final de la obra presenta a todas las miembros del grupo principal como felizmente casadas con sus hombres. La idea de independencia que transmiten tanto Mira como Erbin y varias de las chicas principales a lo largo de la obra se ve truncado cuando el mensaje se convierte en la felicidad del matrimonio y, especialmente, en el valor todopoderoso del sexo. Las mujeres del grupo, aun buscando su libertad de género, ven constreñidos sus deseos por el rol de dependencia masculina que acaban adoptando.

En tercer lugar, y relacionado con los dos anteriores elementos, la fuerza que impulsa el mundo tanto por parte de las protagonistas (deseosas de tener relaciones sexuales) como por parte de la villana (manipuladora sexual) es el sexo. Más allá del pernicioso mensaje, pues excluye por tanto formas de vida como la asexualidad, esta predominancia del sexo sirve para atar a las mujeres al rol masculino. El único personaje que no recibe esta asignación sexual hombre-mujer es De Riteris, que inicia una relación romántica con otro hombre. Sin embargo, no existe un rol similar para ninguna mujer:



todas se encuentran unidas por el sexo con otros hombres y los personajes femeninos que mantienen relaciones sexuales con otras mujeres, como Tirana o Agatónica, son caracterizados como depredadoras sexuales o como víctimas de manipulación sexual, respectivamente.

A pesar del discurso en contra de la predominancia masculina, muchos de los aspectos centrales de la obra mantienen valores patriarcales y no permiten la subversión de este hecho. En ocasiones, la novela critica a través de sus personajes a los hombres. No obstante, la crítica no se dirige a los valores patriarcales, sino al propio género masculino. Mira, cuyo papel de mentora ya hemos debatido, pronuncia sentencias como “[los hombres] no quieren solo una cosa [...]. Quieren tantas como agujeros haya” (2016: 284), otras como Akara afirman que “ningún hombre merece tanto la pena” (2016: 212) y en el argumento se presentan a todos los hombres como violadores (2016: 188-190), estandartes de masculinidad tóxica (como Bruni con Hereva), esclavistas (como Barbazul con sus hijas) o manipuladores sexuales (como Karl con Hereva).

Los personajes masculinos que no cumplen estas consideraciones sirven únicamente a la liberación sexual femenina, siendo De Riteris el único que escapa a esta norma. Si bien Bruni sirve para demostrar la masculinidad tóxica, su personaje es recompensado con el matrimonio con Erbin al final de la obra y, de hecho, protagoniza una escena en que se reconoce su bondad interior a pesar de sus malos tratos (2016: 326-331)<sup>35</sup>.

Lo mismo sucede con Barbazul, un hombre que esclaviza a sus hijas y termina casándose con Orokosa, siendo esta la que, a partir de entonces, dominará a su marido con su mismo estilo esclavista. Este hecho, una vez más, no trastoca los valores patriarcales: se castiga a un hombre moralmente condenable, pero las armas que emplea la mujer son las mismas de las que el hombre hace uso para someter a sus hijas. De este modo, se perpetúa una actitud abusiva que pone a Orokosa al mismo nivel de violencia que Barbazul.

---

<sup>35</sup> En esta escena, De Riteris y Bruni llegan a un bosque en que los árboles extienden sus ramas para atrapar a seres bondadosos. Aunque rechazan a De Riteris (sin duda, el que se muestra exteriormente más arisco, pero interiormente más bondadoso), atrapan a Bruni y el primero dice que “[...] estos árboles quieren abrazar seres adorables. Buscan víctimas que tengan un gran sentido de la empatía, que sean amables y dulces, como tú. Por eso has sido mucho más sensible que yo a sus esculturas emocionales (2016: 329). Nótese la clara contradicción en el discurso ante un personaje marcadamente negativo como Bruni.

Karl recibe un trato similar: al final, tras mantener relaciones sexuales con Hereva y abandonarla, es manipulado sexualmente por Tirana y termina protagonizando una escena de violencia sexual contra la propia Hereva. Ambos son controlados por la magia de la bruja, pero el castigo de Karl es, una vez más, emplear su misma arma manipuladora, además de que esto resulta en una escena posterior en que Hereva, en vez de horrorizarse ante la violación, se pregunta cuán placentera hubiera resultado la experiencia si en vez de ser forzada por Tirana y Karl hubiese podido tener relaciones con dos hombres al mismo tiempo (2016: 389). Además de condenarse a Karl con armas que no alejan a Tirana de esa voluntad de sometimiento asociada al patriarcado, la obra romantiza el abuso sexual sin arrojar luz sobre su impacto moral.

La dominancia masculina es transgredida por la presencia femenina, mas los valores patriarcales reciben una subversión radical que expresa una ideología contraria a la idea igualitarista del feminismo. A diferencia de este hecho, la **misoginia** recibe un mejor tratamiento: los personajes femeninos de la obra no son condenados por su género y tan solo en ciertas ocasiones son insultadas peyorativamente por grupos masculinos (2016: 189) marcados como tóxicos y castigados narrativamente por ello. El grupo protagonista es plenamente femenino, además de que presenta una voluntad rebelde y luchadora en la mayor parte de sus miembros. Ya en la primera página se hace alusión a guerreras que pueden tomar parte en la Ruleta y realizar actos heroicos (2016: 11), si bien esta idea no reaparece en ningún punto de la trama. Tal y como hemos dicho anteriormente, también las mujeres de Róndola pueden acceder al trono y gobernar el reino, aun si siguen requiriendo de un matrimonio heterosexual. La existencia de hombres que denuesten a las mujeres es una muestra de que existe un rastro de misoginia en la sociedad. Sin embargo, la presencia femenina del mundo de Róndola en cargos de poder demuestra a la población misógina como minoritaria.

Más allá de la consideración de la mujer, la del hombre cumple a grandes rasgos con la ideología del género masculino asociado a la **virilidad**. Ya hemos establecido anteriormente que la mayoría de los hombres de la novela presentan actitudes tóxicas o moralmente condenables. En muchas ocasiones, estos hombres deben mostrarse fuertes, poco sentimentales y con aires de grandeza, como sucede con Barbazul o Bruni. Otros personajes, aun alejados del prototipo de masculinidad hegemónica, siguen mostrando una actitud fuerte y decisiva, tal y como sucede con Braw en su relación con Hereva (2016:

536). En contraste se encuentra el caso de De Riteris: su actitud metrosexual contrasta con la virilidad del resto de personajes masculinos, además de su homosexualidad. Este hecho, que podría indicar una crítica hacia los valores tradicionalmente masculinos, se convierte en una burla hacia el propio personaje: Bruni ve con malos ojos que De Riteris se maquille (2016: 44-45) y la narración emplea esta actitud para aumentar la comicidad de las situaciones. A pesar de este hecho, De Riteris disfruta de su propia forma de ser y, en una escena en que tanto él como Bruni deben travestirse, el paladín demuestra su gusto por la ropa de mujer (2016: 403). De este modo, el personaje de De Riteris sirve, una vez más, para relativizar el mantenimiento de la subfunción: si bien gran parte de los personajes masculinos demuestran actitudes viriles, él sirve de contraste en un esfuerzo por difuminar las barreras de género, aunque muchas veces se ve de forma burlesca.

Respecto a la virilidad, destaca también la poca presencia del **caballo**. En una sociedad en que los caballos tiran de carros, tan solo Arving se muestra como jinete para demostrar sus valores masculinos.

La función de la sociedad patriarcal, a causa de todos estos hechos, puede considerarse relativamente mantenida. La presencia de De Riteris y la abundancia de papeles femeninos en cargos de poder del mundo de Róndola demuestran una subversión de la función que contrasta con los valores patriarcales de la sociedad y las contradicciones narrativas (como el caso de Bruni y los árboles) que afectan al mensaje contrario al patriarcado de la obra.

Nuestra octava función, el **romance heterosexual**, parece claramente mantenida en muchos aspectos de la obra, mas existen variaciones a la norma. Tal y como hemos dicho anteriormente, la **heterosexualidad** está presente en toda la obra y todos los personajes principales acaban felizmente casados con un miembro del género opuesto. Este cumplimiento con la **heterosexualidad obligatoria** se trastoca con varios personajes: De Riteris y las brujas, especialmente Tirana.

El caso de De Riteris es obvio: aunque mantenga en secreto su homosexualidad, se trata del único personaje masculino que mantiene un romance con su mismo género. A pesar de ello, la relación presenta un ligero inconveniente: la pareja del paladín es un personaje llamado Anónimo. En una primera instancia, este nombre se trata de un chiste: Anónimo es el bardo que ha compuesto numerosas baladas sobre héroes y leyendas, comúnmente consideradas «anónimas». Más allá de la chanza, este hecho puede ser visto

negativamente: al llamar «Anónimo» al único personaje abiertamente homosexual de la obra, el lector puede considerar que se minusvalora su importancia al ofrecerle un nombre genérico. A pesar de ello, el romance de la pareja es innegable y escapa de la heterosexualidad obligatoria común al género.

Es en la bruja Tirana donde se encuentra la contradicción lógica en el intento por cambiar la normativa heterosexual: a pesar de que tanto ella como sus súbditos son personajes abiertamente bisexuales, los últimos son manipulados por la magia de la bruja y esta es la villana indiscutible de la novela. Como hemos referido anteriormente, tanto su nombre como su poder de manipulación de sangre son características asociadas al Mal. Sus actos son castigados lógicamente: no se penaliza su orientación sexual, sino su uso indebido de la manipulación mágica (2016: 568-569). Similar al caso de Anónimo, pero más seguro en su ejecución, la actitud de Tirana crea en el lector la sensación de que su forma de actuar es moralmente condenable. El problema, pues, surge de configurar al único personaje bisexual en pleno acto de consciencia como la villana. En las palabras de Pitarch (2008) que citábamos anteriormente, las mujeres “como adversarias, por otra parte, demasiado a menudo pueden reducirse al rol de tentadora sexual al estilo *vamp* o bruja malvada, pero prácticamente nunca líder de las fuerzas del Mal que quieren dominar el universo” (40). Aquí, Tirana es, a todos los efectos, la líder del bando maligno que quiere dominar el universo, pero su rol de tentadora sexual no cambia y, por tanto, su orientación sexual puede verse como negativa. La novela parece transmitir la idea de un amor libre, pero tanto el constreñimiento heterosexual de las mujeres de la obra como la visión negativa del único personaje bisexual mantienen las mismas características asociadas a la heterosexualidad obligatoria.

Más clara es la subfunción del **cisgénero**: ningún personaje de *Róndola* se cuestiona su propio género, siempre aquel con el que nacen. Si bien hacia el final de la obra se revela que Kony, la bibliotecaria que acompaña a Hereva en su viaje, es en realidad un hombre —de nombre Nico— por el hechizo de una bruja, su personaje no presenta ningún tipo de disforia de género. En tan solo unos párrafos, Kony acepta convertirse definitivamente en hombre, sin posibilidad de revertir el hechizo, por un interés romántico hacia Mira. Este hecho, además de convertir una posible relación lésbica en una puramente heterosexual y mantener de nuevo los valores tradicionales de lo maravilloso, comporta un pobre intento por introducir una trama alejada del cisgénero

al no introducir ningún conflicto argumental o, de base, considerarlo algo natural en vez del efecto de un hechizo invocado para castigar al personaje por «marimacho» (2016: 482).

Al igual que con la sociedad patriarcal, la función del romance heterosexual parece ser subvertido de modo relativo: *Róndola* presenta una diversidad sexual poco común en el género e introduce un personaje alejado del cisgénero; no obstante, se producen ciertas contradicciones conceptuales que no permiten considerar la función como subvertida.

Finalmente, respecto a la función de la **diversidad de especies**, resulta sencillo considerar su mantenimiento y su nula subversión. *Róndola* ofrece numerosas especies de creación propia que, aunque alejadas de las comunes al género, siguen presentando una gran diversidad y un **especismo** marcados<sup>36</sup>. Según las leyendas de *Róndola*, existen diez razas, una por cada dios (ínferos, ausentes, *vaamps*, músicos, *faýr*, *nofaýr*, gente ortiga, *grogros*, *marenos* y humanos<sup>37</sup>). Ya en el grupo protagonista se encuentran una ífera, una *grogresa*, una *faýr* y una *vaamp*, y el resto del mundo está poblado por una elevada cantidad de especies con aspectos, tradiciones y actitudes diferenciadas. De forma lógica, la configuración del mundo de *Róndola* supone que varias especies estarán enfrentadas entre ellas: parece haber prejuicios contra los *grogros* (2016: 24-25), los *faýr* son extremadamente altivos y denostadores de cualquier otra especie (2016: 25), los *grogros* consideran ilógicas las costumbres humanas (2016: 31), los dragones son víctimas de Tareas heroicas, los lepricones se muestran como seres incomprendidos (2016: 265), los *trols* son odiados por sus tendencias raptoras (2016: 310-311), etcétera. De este modo, tanto la diversidad de especies como el especismo entre ellas parecen cumplirse, indicando así el mantenimiento de esta última función.

*Róndola* se presenta como una obra en principio transgresora a causa de su argumento y el juego conceptual con la tradición feérica. No obstante, nuestro estudio de las funciones demuestra que apenas existe una subversión real: los intentos por transgredir

---

<sup>36</sup> Cabe destacar que la obra hace uso de este mismo término (2016: 28), cosa que muestra cierta popularización de la obra pratchettiana.

<sup>37</sup> También, quizá por descuido de la autora, existe la raza de la gente lechuza. También se mencionan en *Róndola* y en *El almanaque de Róndola* dragones, estrinas, tritones y otras especies que no parecen considerarse como tales, probablemente por mestizaje. Nosotros las consideraremos como especies distintas, si bien no son de las diez principales que hemos señalado.

ciertos aspectos de lo maravilloso terminan eclipsados por la contradicción lógica en su ejecución. Si bien es cierto que introduce numerosos aspectos poco usuales en el género, como los anacronismos en la ambientación medieval, las mujeres en puestos de poder o las relaciones no heterosexuales, gran parte de la obra sigue con los convencionalismos tradicionales del género. El grueso del argumento y el clímax suponen una desviación mínima de la historia prototípica de lo maravilloso que, aun con los juegos que se establecen con ciertas funciones, no evade muchas de las características de su literatura.

En la actualidad, la obra supone un ligero paso hacia adelante en la evolución del género en tanto que añade ciertos elementos poco explorados en la narrativa maravillosa anterior. Así y todo, gran parte de estas novedades reciben un tratamiento irregular y, en ocasiones, transmiten un mensaje radicalmente opuesto al que la obra parece querer ofrecer. Nuestra tabla final es, de hecho, la muestra de que su valor no reside tanto en la ejecución como en sus conceptos (véase Anexo 3.1).

#### **4.2. *El arcano y el jilguero*, de Ferran Varela: manteniendo las funciones desde la subversión ligera**

Ferran Varela Navarro, nacido en Barcelona en 1988, es un escritor licenciado en Derecho que ejerce la abogacía. Antes de su incursión en la novela larga con *El arcano y el jilguero* (2019), Varela ya había iniciado su carrera literaria en el microrrelato, resultando ganador del IV concurso de microrrelatos de abogados organizado por el Consejo General de la Abogacía Española con «Buena jugada» (2012). Desde entonces, el autor fue publicando numerosos relatos en certámenes literarios y antologías varias: «Preta» (2012), finalista del II Certamen TerBi (Asociación Vasca de Ciencia-Ficción y Terror) de Relato Temático “Inmortalidad”; «El ariete»<sup>38</sup> (2012), ganador del I Premio de Relato Fantástico y de Terror organizado por eTrebol; «Lux Mundi» (2012), accésit del IV Premio Ovelles Elèctriques; «La cola de la lagartija» (2015), finalista del V Certamen TerBi de Relato Temático “Mundo Envejecido”; «El aquelarre» (2016), finalista del VI Certamen TerBi de Relato Temático Fantástico “Religiones”; «Bailan los niños, bailan las ratas» (2017), compilado en la antología *Cuéntamelo otra vez* (2017);

---

<sup>38</sup> Este relato sería recuperado y revisado como primer capítulo de *El arcano y el jilguero* (2019).

«Profundo, profundo en la roca» (2017), en la antología *Dark Fantasies. Antología de fantasía oscura* (2017); «Las cadenas de la Casa de Hadén» (2018), en la antología *El viento soñador y otros relatos. Antología de fantasía y ciencia ficción* (2018), *Siete cartas* (2019) y el poema «El lecho de hojas» (2020), compilado en el quinto número de *Sesión doble a domicilio* (2020)<sup>39</sup>. Además de estos relatos, Varela ha publicado con la editorial El Transbordador tres libros: *La danza del gohut* (2018), una novela corta; *El arcano y el jilguero* (2019), su primera y única novela larga hasta el momento, e *Historias de Hann* (2019), una compilación de cuatro relatos ambientados en el mismo mundo que su obra anterior.

La evolución del autor desde sus primeros relatos<sup>40</sup> hasta los escritos actuales es notable. Relatos como «Preta» o «El aquelarre» marcan ya muchos de los temas comunes en su obra posterior (el uso de la primera persona del singular en tiempo presente como voz narrativa, la preocupación por la muerte, el uso de seres mitológicos alejados de lo maravilloso tolkeniano o, especialmente, la doble moral), y la asidua trayectoria escritora de Varela demuestra aquí los primeros pasos del creador novel. Tanto la ejecución de los temas como la originalidad y la prosa son en estos primeros relatos, mayormente en «Lux mundi» y «La cola de la lagartija», meras reminiscencias de lo que Varela conseguiría a partir de 2017.

La publicación de sus obras en antologías de autores españoles vendría acompañada de un aumento de calidad e interés en sus relatos. «Profundo, profundo en la roca» es, sin duda, el punto de inflexión en la obra del autor. Tras ligeros tanteos con los mundos posibles, Varela introdujo en este relato una mitología propia en un mundo inventado, además de una serie de elementos que resultarían característicos de toda su obra de aquí en adelante: la representación femenina, la creación de especies y seres propios, la doble moral relacionada con las relaciones interpersonales, la excelente prosa cargada de lirismo y las referencias a otras sociedades del mismo mundo. Este mismo hecho se sucedería en «Las cadenas de la Casa de Hadén», donde algunos de los puntos

---

<sup>39</sup> Antología de relatos de la editorial El Transbordador publicado a la sazón del COVID-19 para incitar a la lectura en casa durante la cuarentena española.

<sup>40</sup> Queremos agradecer enormemente a Ferran Varela y a Antonio Torrubia, librero en Gigamesh y experto en obras maravillosas españolas, por la ayuda con la obtención de varios relatos no disponibles. Antonio Torrubia, además de ofrecer un gran soporte lector sobre el género, nos ha proporcionado el contacto del escritor; Varela, además de apoyar el proyecto, nos ha resuelto algunas dudas sobre su obra, en especial por compartir sus primeros relatos para ver su evolución como escritor. La ayuda de ambos ha resultado capital para esta primera sección del análisis de la obra del escritor y agradecemos su presencia en el trabajo.

esenciales de «Profundo, profundo en la roca» se verían reforzados, como son la representación femenina (esta vez, en la instauración de un matriarcado que permita el igualitarismo), las relaciones interpersonales (en la relación paternofamiliar distorsionada) y, especialmente, el doble rasero de la moralidad (en el asesinato de una hija para la preservación de la integridad social). Cabe destacar que, junto con «El ariete», «Las cadenas de la Casa de Hadén» resulta en los primeros compases dentro de la diégesis del autor: el mundo de Hann<sup>41</sup>.

Ya en *La danza del gohut*, Varela comenzó su colaboración con El Transbordador, editorial con la que continuaría publicando sus escritos. Además, la premisa y ejecución de su novela corta, alejada de todo tipo de acción, supondría un soplo de aire fresco para lo maravilloso español.

La siguiente obra del autor, aquella que nos ocupa, *El arcano y el jilguero*, supone la obra más ambiciosa de Varela tanto en escala como en extensión. Partiendo de una premisa indudablemente *grimdark*, la primera novela larga de Varela pone de manifiesto una concatenación de cuestiones morales derivadas de la trayectoria del autor y la originalidad del argumento: Mezen el Ariete, torturador al servicio del megalómano Emperador Thien Seedveen, tiene por objetivo rendir ciudades asediadas y sofocar rebeliones para unificar el Sacro Imperio Leenero y, en última instancia, vengarse del tirano Seedveen cuando no quede más tierra por conquistar en los confines de Hann. Para amedrentar a las distintas poblaciones de Hann y asegurar una rendición pacífica, Mezen adopta la forma de un Arcano del Tormento, un demonio inmortal que disfruta desollando a sus víctimas. Esta faceta, un mero disfraz que desafía las creencias populares, comienza a verse trastocada por el encuentro con Nara, una huérfana de guerra que lo trata como a un ser humano antes que como al demonio que cree ser.

A través de su argumento, *El arcano y el jilguero* se presenta como una obra que, contraria a nuestra hipótesis, desafía las funciones de lo maravilloso ya en su voluntad de debate moral. Su éxito o fracaso en este respecto es reconocible a través de la ejecución de cada una de las funciones que hemos señalado.

---

<sup>41</sup> Hann es el único territorio conocido por los personajes de *El arcano y el jilguero*. Por ello, su mapa tan solo presenta este continente para representar el Imperiocentrismo del Imperio Leenero tanto a nivel de nomenclatura como cartográfico. Por extensión, se denominará «Hann» al mundo en que se ambientan estas obras.



Varela centra su historia en un solo individuo. Mediante una primera persona del singular en tiempo presente<sup>42</sup>, la novela en cuestión se debate antes las cuestiones morales de Mezen de forma individual que su inclusión en un **grupo**. La primera función que hemos indicado parece ser subvertida en una lectura trashojada de la obra; no obstante, ya en el primer capítulo se presenta una de las características asociadas a la función del grupo: el **amigo** que parte con el protagonista. La individualidad del viaje físico de Mezen (en que ningún **mentor** tiene cabida), aunque mayormente solitario y silencioso, se ve trastocado por la presencia del caballo Susurro<sup>43</sup>. Este no solo cumple el papel del amigo, sino que también establece una contraposición entre ambos personajes y sirve de motivo para la introspección de Mezen (“Ninguna cosmología con un mínimo sentido de la justicia y el equilibrio permitiría que un alma pura y noble como la suya acabara en el agujero inmundo que merece la mía.” [2019: 343]). Su amistad, sin embargo, se aleja de la función establecida: Susurro no es un amigo desde el inicio, sino que la relación entre ambos comienza en un clásico amo-dueño (“Decido que el leal servicio que me presta bien merece que cure sus heridas, aun a costa de mis últimas provisiones terapéuticas” [2019: 28]) y termina en un auténtico compañerismo (“Susurro y yo nos despedimos para siempre con el oscilar de las hojas cobrizas y dos glifos color escarlata. / «Compañero» y «buenaventura»” [2019: 343]).

La presencia de Susurro como animal de compañía en lugar de un humano es, aun sin trastocar la existencia del amigo al inicio del viaje, una primera muestra del carácter subversivo de la obra. Además, dentro de los estrechos límites de la definición del personaje, Susurro no comienza el viaje como amigo inseparable de Mezen.

Más debate entra, si cabe, en la presencia de un grupo definido por su **amistad** y los **roles** de cada miembro. El protagonista de *El arcano y el jilguero* es un hombre solitario y atormentado por sus crímenes que, durante los dos primeros capítulos, carece

---

<sup>42</sup> Esto ya comporta una desviación inusual no tanto sistémica en las funciones lo maravilloso como estilística en cualquier obra narrativa. El uso de la primera persona no supone ninguna anomalía con respecto al panorama literario más allá de la preferencia relativamente común a la tercera persona; sin embargo, el uso del presente de indicativo en voz activa resulta, cuando menos, curioso. La narrativa en pretérito perfecto, que es indudablemente la más empleada, se ve aquí trastocada para ofrecer una introspección mayor al pesaroso Mezen.

<sup>43</sup> Nótese la similitud de este con la yegua Płotka («Sardinilla») en la saga *Saga o wiedźminie (Saga de Geralt de Rivia, 1992-2013)* del ya mencionado Andrzej Sapkowski. Tanto su especie como su función e incluso nombre guardan gran similitud con el Susurro de Varela, si bien la relación entre caballo y hombre supone en ambas obras algunas diferencias.

de compañía humana. Sin embargo, el final del segundo capítulo marca el primer punto de inflexión de la obra: el encuentro de Mezen con Nara, una huérfana de guerra abusada sexualmente por un grupo de tres hombres. El primer contacto del lector con el personaje se establece en la situación señalada; Nara, por tanto, se presenta como una víctima de abuso cuya psicología se ha visto pervertida por el crimen. De este modo, la presencia de Nara no se corresponde con el clásico personaje con el que el protagonista entabla amistad; en su lugar, esta se individualiza a través del cierre mental al mundo exterior. La relación entre protagonista y secundaria no remite al rol de cada miembro, sino que permite la coexistencia física de ambos personajes individualizados a un nivel puramente psicológico.

Mezen disfruta en cierto grado de la compañía de Nara a partir del tercer capítulo; no obstante, la aparición del personaje provoca una nueva introspección del protagonista:

La compañía de Nara me resulta tan agradable que siento una punzada de arrepentimiento, del mismo modo que la sentiría el adúltero al disfrutar de una amante, sabedor de que se trata de una satisfacción temporal que se pagará con creces más tarde. Yo le estoy siendo infiel a la soledad, y la soledad es una pareja altiva y rencorosa [...]. Soy consciente de que cuanto más conecte con la niña, más me costará separarme de ella. (2019: 46)

La soledad es el rasgo característico de Mezen y, por tanto, se establece que cualquier amistad que entable desencadenará en dolor: más adelante, Susurro morirá por su causa y él mismo terminará aislado del resto del mundo como pago por su «infidelidad». Un desenlace similar tendrá la relación de compañía que se establece en el capítulo «Doce». El encuentro de Mezen y Nara con Loria, Dorlon y Wit parece crear, en un comienzo, la expectativa de la formación de un grupo, si bien los roles de cada miembro tampoco son claros más allá de la actitud guerrera de Loria. Mientras que Mezen y Nara continuarán el viaje hasta el final de la obra, Wit pronto expira (capítulo «Dieciséis», tras una ausencia de varios capítulos) y tanto Loria como Dorlon dejan de aparecer a partir del capítulo «Dieciocho». Si bien el final de estos dos últimos no es trágico, cabe destacar la poca emoción que se deriva de su última aparición: la propia obra especifica el valor irrisorio del grupo («Mi caballo tenía tantas ganas de partir que casi no me ha dejado

decirles adiós a Dorlon y Loria. Se lo agradezco. No me gustan las despedidas”. [2019: 275]).

De este modo, a lo largo de la obra, el protagonista se encuentra con una serie de personajes; así y todo, los únicos compañeros de viaje constantes son Susurro y Nara, esta última únicamente presente en capítulos saltados por la reticencia de Mezen a recibir compañía humana. La subversión de la función no es total: hacia el final, tanto Susurro como Nara resultan piezas fundamentales para el argumento y Mezen ya ha creado una relación de amistad con ambos. Sin embargo, la individualidad del viaje y el deseo introspectivo de la obra permite que consideremos subvertida la función del grupo.

Ya hemos escrito sobre el viaje mental de Mezen, su deseo de soledad y su evolución interior; no obstante, queda aclarar la función del **viaje** físico. En este apartado, los límites antes borrosos de la función del grupo se tornan nítidos: desde el primer hasta el último capítulo, la novela gira en torno a un viaje concreto. Mezen tiene un **objetivo** fijo: poner toda Hann a manos del Emperador y, una vez realizado su cometido, acabar con la vida de su líder y —presumiblemente— llevar al hijo de Seedveen al poder para evitar una guerra civil por el trono. Este hecho, basado antes en un entramado político que en una aventura, provoca que el Ariete deba realizar una *quest*, si bien esta no tiene por objetivo en ningún caso el encuentro de un **objeto mágico**.

Pese a que la *quest* de Mezen se salta ciertos convencionalismos que ya hemos señalado y en los que incidiremos para posteriores funciones, hay varios puntos que concuerdan con las teorías de Propp y Campbell, además de cumplir con algunos elementos que hemos señalado en la función del viaje. En primer lugar, la empresa de Mezen lleva al personaje a **explorar sociedades** diferenciadas. En estas, la **variedad de especies** es nula, pues el único habitante de los grupos sociales es el ser humano<sup>44</sup>.

Dentro de las sociedades de Hann, cada ciudad que visita el Ariete se encuentra diferenciada del resto, con sistemas políticos, folklores y actitudes sociales variables. Noholdn se introduce como una ciudad libre del Imperio con ejército propio (capítulo «Uno»), Pur se presenta como una tierra helada asolada por un demonio inexistente (capítulo «Dos»), el Bosque de Maderacana era el lugar de una tribu salvaje con una mitología propia que veneraba el árbol Swurawah (capítulo «Cinco»), Usko funciona con

---

<sup>44</sup> Sin embargo, como mencionaremos más adelante, el mundo de Hann se encuentra poblado por numerosas especies que no pertenecen a ninguna sociedad.

un sistema político afín al Imperio (capítulo «Siete»), Tirvo aparece representada a través de una de sus tabernas que muestra el peligro de las actitudes de los habitantes (capítulo «Catorce»), Jida reúne el rencor hacia el Imperio mediante sus habitantes diezmados por las levass (capítulo «Diecinueve»), y Eraqqa se asocia con la urbe Colasirena a través de la escritura cuneiforme (capítulo «Veintitrés»). De un modo u otro, Varela caracteriza cada territorio que Mezen visita, introduciendo en cada bioma una mitología o política distinta con una profundidad poco usual en el género, además de incidir en rasgos dialectales de cada zona.

Igualmente, *El arcano y el jilguero* presenta sus capítulos como **desafíos** para Mezen. En cada uno, coincidente este o no con la presentación de una de las ciudades, Varela muestra su dominio del relato corto al establecer una introducción, nudo y desenlace que acostumbra a no presentar continuidad con el siguiente capítulo. Si bien la novela no funciona como antología al tener un hilo narrativo continuo, sus capítulos se espacian en el tiempo y el lugar para ofrecer objetivos a corto plazo, siempre tras la barrera de un desafío: la conquista de una ciudad, la huida de una taberna, la supervivencia a un ataque sobrenatural, la detención de una guerra incipiente, etcétera. Tan solo el capítulo «Diecisiete», que presenta la cosmogonía de Hann, y el «Veintidós», que trata la muerte de Susurro, escapan a esta estructura de desafío-objetivo.

Relacionado con los obstáculos que Mezen debe superar, la novela presenta un **espíritu aventurero** que contrasta casi radicalmente con el debate moral de su protagonista. Si bien gran parte de los capítulos presentan constantes disputas éticas por parte de Mezen, su papel en las ciudades acostumbra a ser aventurero, de heroísmo debatible, pero acción continua.

Cumplido en gran medida la función del viaje, es en el de la **lucha entre el Bien y el Mal** donde se presentan nuevos problemas conceptuales. El maniqueísmo usual del género se ve aquí sustituido por una trama política de tonos grisáceos: el objetivo de Mezen no consiste en la derrota de un Mal prototípico que asola el mundo, sino en la de un mal menor que pelagra su propio mundo. De este modo, Seedveen no se introduce como un villano a gran escala; es un Emperador tiránico de gran astucia que emplea la palabra divina como defensa contra la insurrección (2019: 87) de un territorio apenas notable en el reparto mundial.

La presencia de Seedveen es una amenaza tanto para Hann como para Mezen en tanto que su reinado del terror y sus decisiones antihumanitarias peligran la estabilidad del reino. Sin embargo, su presencia física a lo largo de la novela es nula y solo sus súbditos más cercanos aparecen en la narración como amenazas reales. El antagonista de la obra es Seedveen en espíritu, pero Zein la Cadena, uno de sus Altos Oficiales, lo es en presencia. Aun así, ambos son tan solo amenazas que aparecen intermitentemente en la obra.

En los términos de *El arcano* y *el jilguero*, la lucha entre el Bien y el Mal es relativa: las gestas moralmente cuestionables de Mezen no tienen por objetivo **devolver o salvar la paz en el mundo**, pero sí al reino que atañe a la novela, del mismo modo que sus antagonistas son claros villanos en la trama, pero no más allá de Hann a corto plazo.

En este combate a pequeña escala del Bien y el Mal se enmarca Mezen el Ariete. En este caso, Mezen trastoca por completo la función del **Elegido**. El protagonista de la novela no presenta ninguna **marca** física que lo diferencie del resto, no es anunciado por ninguna profecía ni realiza una *quest* al uso. Entre los dos términos que manejamos, Mezen se aleja del Elegido y su acercamiento al **héroe** es, una vez más, relativo. El conflicto general de la obra tiene que ver, precisamente, con la moralidad de las acciones de Mezen. Su objetivo, como ya hemos indicado, no es salvar o devolver la paz al mundo, ni tan solo a su propio reino: para lograr que Hann viva tiempos de paz, antes debe rendir cada ciudad y, por tanto, rechazar su independencia. Ni sus métodos ni su fin último son soluciones sin margen de error. Antes que aceptar la tiranía de Seedveen, Mezen escoge el mal menor, que pervierte la independencia de las ciudades sometidas y lo obliga a cometer actos terribles para salvar a la mayor cantidad de gente posible. De este modo, la heroicidad del personaje es interpretativa.

Mezen no adopta una **actitud heroica** o **reticente**. La obra no considera las acciones del personaje en una escala de «bueno» o «malo»; en su lugar, permite que el lector llegue mediante los pensamientos críticos del Ariete a la conclusión que prefiera sobre la eterna cuestión: ¿el fin justifica los medios?

Con la función del Elegido completamente subvertida por la inclusión de un debate moral que niega la heroicidad de su protagonista, cabe destacar otra función que Varela transgrede de forma astuta: la presencia de la *soft magic*. En este aspecto, *El*

*arcano y el jilguero* no se limita a evitar este sistema mágico, sino que, directamente, rechaza cualquier tipo de magia en el mundo de Hann.

En el transcurso de la obra, Mezen visita numerosas ciudades con folklores diferenciados, pero ninguno de ellos rebasa la creencia popular. El capítulo «Dos» supone una muestra definitiva del alejamiento de Varela a cualquier tipo de sistema mágico: tras dedicar varias páginas a introducir la sociedad de Pur y la creencia de sus pocos habitantes en un demonio de nombre Hanroûl, Mezen dice: “Esbozo una sonrisa al recordar el mito pagano. Si no supiese que Hanroûl no es real, sino la forma en que los antiguos habitantes de Pur explicaban por qué estallan las tormentas, estaría preocupado” (2019: 26). Además de este hecho, Mezen emplea las leyendas populares a su favor para rendir ciudades e incluso llega a improvisar un personaje mítico a través de sus conocimientos (2019: 108).

La única posibilidad de magia que se ofrece en *El arcano y el jilguero* es la existencia de seres comúnmente asociados a lo mágico, como las lamias (2019: 48) o los pixies (2019: 328-329). Sin embargo, ambos son considerados especies antes que seres mágicos.

Mientras que la función de la *soft magic* y la propia magia se encuentran totalmente subvertidas, la **ambientación medieval** no recibe ninguna transgresión sustancial. Tanto el sistema político absolutista como la organización social de cada ciudad remiten, de un modo u otro, a la Edad Media, si bien Varela ofrece diferencias ya indicadas entre territorios para añadir su propia mitología.

La población de Hann muestra claras divisiones jerárquicas en un **sistema estamental**: Seedveen se encuentra en el Trono de Mesetrigo, le siguen sus cinco Altos Oficiales, los gobernantes de cada territorio, los distintos cargos militares, la población de a pie y los grupos marginales, como los maleantes de Pur. Más allá de la proliferación de soldados y otros cargos militantes que pueblan la tierra de Hann en su totalidad, cabe destacar la presencia de un elemento esencial de cualquier obra maravillosa ambientada en un mundo medieval: las **tabernas**, que llegan a protagonizar el capítulo «Catorce» para, como ya hemos dicho, representar a toda la población de Tirvo en un solo espacio común.

Incluso la **censura** parece tener un papel esencial en el reinado de Seedveen: se especifica que el Emperador prohíbe cualquier religión pagana e impone su fe a los distintos territorios (2019: 94). A pesar de ello y como muestra de la astuta tiranía del

gobernante del Sacro Imperio leonero, la censura y la represión no actúan de modo usual: en el marco legal, cualquier veneración pagana que no se realice a los Áureos, religión oficial, es prohibida; en la realidad, la ley no acostumbra a aplicarse de forma tajante, sino que se deja a los feligreses paganos llevar su fe a la clandestinidad y, así, sin darles voz a sus creyentes, hacer que la religión caiga por su propio pie.

La censura, además de rechazar la fe e imponer organizaciones sociopolíticas a cada ciudad tras las distintas rendiciones al Sacro Imperio, actúa en cada territorio de modos diversos. Destacan la legislación del *Códex de Leyes y Costumbres*, mentado en varios puntos de la novela para referirse a las obligaciones de las ciudades anexadas al gobierno de Seedveen, la organización de La Partida para evitar insurrecciones futuras y la heterosexualidad obligada, que trataremos en profundidad más adelante.

De este modo, a pesar de que Varela inventa nuevos sistemas políticos y organiza su mundo inventado según legislaciones y estamentos propios, la inspiración en la Edad Media se encuentra en gran parte del mundo de Hann y, por tanto, mantiene la función de la ambientación medieval.

Inspirada en tiempos pasados, Hann es, sin duda, una **sociedad patriarcal** prototípica. El Emperador Seedveen es un hombre que impone la heterosexualidad obligatoria en su reinado y dispone sus ciudades mediante gobernantes masculinos (**dominancia masculina**). En Usko, por ejemplo, se introduce la trama de una mujer — Loria Vizalya— de orientación homosexual que se ve obligada a contraer matrimonio con un hombre a causa de la ideología dominante. Cabe destacar que la **misoginia** no es absoluta: a pesar del desprecio al rol femenino en Usko, el mundo de Hann presenta varios cargos de autoridad en manos de mujeres, como es el caso de Fura, una de los Altos Oficiales del Emperador, y Mezen respeta la presencia femenina sin cuestionar su valor.

Por ejemplo, de forma sutil, se introduce la idea de mujeres guerreras cuando Fura desafía a la ciudad de Jida: “¿Quién de vosotros, hombres y mujeres de Jida, desea desafiarme?”<sup>45</sup>. Sin embargo, pese al carácter fuerte y rebelde este personaje y del de la ya mencionada Loria (presentada como amazona), el sometimiento masculino subyace a ambos personajes. Fura, más allá de su independencia, se encuentra a las órdenes del

---

<sup>45</sup> Esta frase, no obstante, es puesta en boca de una mujer que presupone las características guerreras de su género. Si bien demuestra que Fura se aleja en cierta medida de la idea patriarcal que únicamente acepta a los hombres como guerreros, ello no supone una transgresión de la función.

Emperador; Loria, a pesar de su carácter rebelde, se halla bajo el ala represiva de su padre Abarant. En última instancia, ambas son tratadas con menosprecio por la población y resultan, al final, muestras de la misoginia patriarcal del mundo de Hann: Fura es insultada con un peyorativo “¡Yo te desafío, zorra!” (2019: 207) que, aunque pueda ser un resto lingüístico sin significado real, se trata claramente de una injuria contra el rol femenino; Loria protagoniza una escena en que se da a entender una sumisión sexual no deseada al hombre. Cuando Mezen entra en la habitación de Loria para ofrecerle ayuda, esta lo amenaza y habla sobre su propia orientación<sup>46</sup>, además de ofrecer un crudo relato sobre su experiencia con el abuso sexual en edad infantil.

El interés de Varela por ofrecer una visión realista de la mujer para concienciar al lector de su situación desfavorable tiene aquí un punto álgido en que se relata la experiencia de una mujer de orientación homosexual forzada por la sumisión masculina. Además de relacionar el mundo de Hann con el nuestro, Varela pone en boca de Loria un discurso totalmente rompedor con el rol femenino en un intento por difuminar las barreras de género: “¿A ti te interesan las mujeres, Ariete? ¿Disfrutas teniéndolas entre los brazos? ¿Gozándolas? [...] Ya sabes a lo que me refiero: cabalgar sobre ellas, sentir cómo se estremecen bajo tu peso, hacerlas enloquecer de lujuria. ¿Te gusta? [...] Pues a mí también” (2019: 131). El valor de este discurso adquiere un matiz más poderoso y realista cuando Mezen afirma que la entiende y ella responde: “No. No entiendes una mierda. [...] —Después, en voz más baja, casi inaudible, repite—: No entiendes una mierda” (2019: 132). La fuerza que la narración ofrece en la configuración del personaje permite que el lector comprenda las dificultades de un personaje alejado del rol femenino establecido por la sociedad en que se enmarca, y la posterior narración, descarnada, realista y profundamente cruda, de la primera experiencia forzada con un hombre, termina con una proposición que despierta en el lector la visión de una injusticia indecible:

Tardé un año entero en reunir el valor suficiente para contarle a mi padre lo que su huésped me había hecho. Su respuesta fue prohibirme volver a mencionar nada al respecto. No le convenía enfadarse con el mercader; no después de firmar un acuerdo tan suculento, no en los inicios de lo que podría ser un negocio tan

---

<sup>46</sup> Especifica, además, que su padre la odia “por no haber nacido varón y por no comportarme como se le presupone a una dama. Tal y como soy, no le sirvo ni para el ejército ni para forjar alianzas casándome por conveniencia” (2019: 131).



lucrativo. Entonces supe que la bestia que abusó de mí llevaba razón cuando me dijo que, para mi padre, yo valía menos que unas malditas telas. (2019: 133)

La solemnidad de la escena unida a la declaración abierta de la injusticia y el valor de Loria al enfrentarse a posteriores abusadores crea, en tres páginas, el personaje de una mujer rebelde, fuerte, independiente y dispuesta a enfrentarse al sistema patriarcal que gobierna el mundo de Hann. El propio Mezen es, en esta escena, catalizador para que el lector capte el mensaje: “¿Tan comunes son este tipo de barbaridades? Y, si lo son, ¿cómo he podido tardar tanto en percatarme de ello? ¿Acaso he estado apartado la vista? De pronto, me asalta la duda de si deberíamos tratar de educar al mundo o, por el contrario, dejar que arda hasta los cimientos” (2019: 133). El monólogo habla por sí mismo en su cercanía con nuestro mundo y la voluntad de detener las injusticias cometidas contra mujeres.

Loria es, además de un personaje de gran caracterización, un vehículo que permite remitir al concepto de masculinidad tóxica y su consecuente **virilidad**. Gran parte de los personajes que pueblan Hann son masculinos y siguen los estereotipos de género: se muestran fuertes, poco vulnerables, irritables, valientes, militares y, tal y como cree Abarant, superiores a las mujeres. Sin embargo, la mayoría de estos personajes reciben un castigo narrativo, ya sea en manos del Ariete o, como Abarant, a través de la humillación pública. Otros, como Dornon o Zein, aparecen como personajes poco fiables y permiten al lector asociar la idea del hombre prototípico, fuerte y viril, con la condenación, si bien la prosa de Varela respeta las actitudes de género siempre y cuando no vayan en detrimento de otras personas. El propio Ariete es muestra de ello: su fortaleza elude la virilidad y demuestra la fortaleza emocional antes que física. Los hombres de Hann acostumbran a seguir los roles de género, pero Mezen supone un intento por humanizar al hombre más allá de cualquier etiqueta de género: antes que hombre, el Ariete es un humano que se debate la propia moralidad de sus actos. De hecho, el **caballo**, símbolo universal de la virilidad, adquiere aquí un matiz diferenciador en tanto que no responde a ninguna metáfora masculina. Susurro es tratado como un animal con unos rasgos propios que acompaña a Mezen por lealtad y este lo trata como a un compañero. Cabe destacar que, además, los hipocampos (que aquí cumplen el rol de caballo) aparecen como animales de compañía de la propia Loria: a través de ella, se demuestra que el

caballo no es aquí un símbolo de virilidad, sino un animal auténtico que debe ser cuidado con respeto.

De este modo, aunque mantenga la función de la sociedad patriarcal y todos sus subapartados (misoginia, el valor de la virilidad e incluso el caballo), *El arcano y el jilguero* comprende la relación de los roles de género con las convenciones sociales y no critica ninguna actitud a menos que esta sea moralmente condenable, como sucede con los abusadores sexuales de Nara o Abarant Vizalya. A través de Mezen y Susurro, Varela desdibuja las barreras de género masculino; a través de Loria y los hipocampos, hace lo propio con el femenino.

Este hecho se lleva a la función siguiente, el **romance heterosexual**, ya que, como hemos dicho anteriormente, la **heterosexualidad** se impone como **obligatoria** en el mundo de Hann, pero Loria sirve de contrapeso para criticar las humillaciones que sufre por su orientación sexual, vista como inusual en su mundo. A pesar de ello, Mezen, un personaje racional que se aleja de las convenciones de su género, acepta la orientación de Loria y critica la condición en que se encuentra. Su homosexualidad definida contrasta con la heterosexualidad obligatoria, pero es aceptada como normal por el personaje que filtra la información al lector y, así, trata de ser normalizada. En el discurso que hemos reproducido fragmentariamente, Loria se refiere también a la condición sufrida por el colectivo LGBT+: “No entiendes una mierda” (2019: 132) es, de forma clara y concisa a través de la repetición, una asociación con nuestro mundo. El problema común de los miembros del colectivo, aquí representado por un personaje lésbico, es no solo la falta de comprensión por parte de la sociedad en que se enmarcan, sino también que el resto de la población no hace siquiera el intento de comprender la humillación a la que se ven sometidos.

Sin embargo, más allá de Loria y la total subversión de funciones que representa, el mundo de Hann es mayormente heterosexual y, especialmente, **cisgénero**. Ningún personaje cuestiona su propio género y tan solo Loria se aleja de la orientación sexual prototípica de su mundo. Tal y como sucede con la función de la sociedad patriarcal, la de la heterosexualidad no se transgrede, pero sí que se matiza con ciertos cambios en la dirección adecuada mediante las preferencias sexuales de Loria.

La última de las funciones que hemos seleccionado, la **diversidad de especies**, se encuentra de forma borrosa en *El arcano y el jilguero*. Tal y como hemos indicado con

anterioridad, el mundo de Hann está poblado por humanos en las grandes urbes y en las pequeñas zonas rústicas; aun así, existe cierta diversidad de especies en las zonas conflictivas, muchas extraídas de mitologías europeas antes que, como es usual, tolkenianas. De este modo, se alude en la obra a seres como lamias (2019: 48), banshees (2019: 73), pixies (2019: 328-329) o guirivilos (2019: 197), además de otros de creación propia, donde destacan los ativorax, zorros venenosos (2019: 36), y las mariposas. Estas últimas, a pesar de ser animales comunes y corrientes en nuestro mundo, adquieren en la obra, de forma poética, el significado de la muerte: existen tres tipos de mariposas que, mediante sus tonalidades rojas, verdes o moradas, asolan el mundo de Hann como portadoras de plagas y mensajeras mortales<sup>47</sup>. Varela convierte un tópico literario, la bella figura de la mariposa, en una metáfora que acerca a los seres que pueblan el continente de Hann a la muerte.

A pesar de la existencia de todas estas especies, sus apariciones son anecdóticas y no dan lugar a ningún tipo de **especismo** usual en obras maravillosas, ya que se tratan más como animales salvajes que como auténticas especies en comunidad con el ser humano. Los hipocampos, único ser en constante contacto con humanos, eluden también esta vida simbiótica al servir como animal de compañía del mismo modo que lo haría un caballo; las mariposas apenas son tratadas como seres vivos y funcionan antes como augurios de muerte que como especie.

De este modo, podemos afirmar que esta última función, la diversidad de especies en conjunción con el especismo, es subvertida casi por completo: más allá del ser humano, el resto de las especies son vistas como animales silvestres sin ninguna influencia en la sociedad de Hann en el aspecto sociopolítico.

Analizadas las funciones de *El arcano* y *el jilguero*, nuestra hipótesis comienza a resquebrajarse. Ferran Varela logra que una obra de lo maravilloso a simple vista típica, esto es, de ambientación medieval, sociedad patriarcal de heterosexualidad obligatoria y abundante en viajes, trastoque en cierto modo la fórmula del género. Si bien la obra no es en extremo subversiva, su autor demuestra una voluntad de cambio al centrarse antes en

---

<sup>47</sup> Se especifica, además, que cada mariposa se alimenta de la sangre de algún tipo de muerte: las rojas beben de víctimas de actos violentos; las verdes, de enfermos de ponzoña, y las moradas, de víctimas de asfixia.

el viaje individual de un ser atormentado que en un viaje de grupo para vencer a un Mal monolítico. El mantenimiento de ciertas funciones como la sociedad patriarcal, la ambientación medieval o la heterosexualidad obligatoria se contraponen con los intentos de ofrecer nuevas perspectivas sobre el género y, de hecho, también de género, haciendo de Loria y Mezen seres humanos antes que hombres o mujeres. El mismo factor se relaciona con la magia, trastocada por completo para centrarse en el mundo interior de sus personajes y no tratar de ofrecer, necesariamente, una aventura sencilla y eucatastrófica.

La subversión de *El arcano y el jilguero* es, sin duda, menor a la siguiente obra que analizaremos. Sin embargo, más allá de su innegable calidad, la novela comienza a dar pasos en la dirección que señalamos, humanizando a sus personajes e innovando en el mundo de lo maravilloso español. Si bien la lista sistemática de funciones que ofrecemos (véase Anexo 3.2) parece indicar lo contrario, nuestro análisis en profundidad ha demostrado que el grado de subversión de la obra se adhiere a sus propios méritos.

#### **4.3. Saga de *Terralinde*, de Concepción Perea: el nuevo camino de lo maravilloso español**

Concepción Perea Gómez, nacida en Sevilla el año 1978, es una escritora licenciada en Humanidades y titulada en el máster de Creación Literaria. Dirige la asociación Biblióforum, dedicada a la literatura como medio cultural a través de charlas y ponencias en colaboración con el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla. También ha trabajado de conferenciante en «Desencuadrando Mitos», una actividad literaria organizada por Casa del Libro, y pertenece a la asociación Crónicas Discrónicas, de origen catalán, en que ha organizado congresos nacionales del género *steampunk* en 2010 y 2011. Imparte ponencias culturales, charlas en el festival Celsius 232, programas de radio y talleres de escritura creativa a través de su escuela, Caja de Letras, en colaboración con el profesor Jordi Noguera (Perea 2013)<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Loren Sparrow en el blog La Espada en la Tinta.

Perea ha afirmado en varias ocasiones su vocación temprana a la literatura maravillosa (Perea 2017)<sup>49</sup> y, tras una época de acoso escolar, entabló amistad con un grupo de rol (Perea 2018)<sup>50</sup>, de donde surgieron sus primeros relatos publicados en su blog<sup>51</sup>. Tras presidir numerosas partidas del juego de rol Changeling, la autora creó esta página con el objetivo de que todos sus compañeros de partidas pudieran leer sus historias en preparación de nuevas sesiones (Perea 2013)<sup>52</sup>. De aquí surgió el mundo que ambientaría en 2013 su primera novela, *La Corte de los Espejos* (2013), cuyo primer capítulo fue, de hecho, rescatado íntegramente del blog de la autora (Perea 2017)<sup>53</sup>.

Antes de la publicación de la primera novela de *TerraLinde* (2013-), Perea había protagonizado una tímida aparición en el número 116 de la revista miNatura con su relato «Ladrones de sueños» (2012). Tras esto, Perea recibió ayuda de su agente Mamen de Zuleta (Perea 2013)<sup>54</sup> y amigos como Antonio Torrubia o Txel Torrent (Perea 2017)<sup>55</sup> para estrenar el sello editorial Fantascy (cuya importancia en la actualidad de lo maravilloso hemos señalado anteriormente) con la primera novela de la saga de *TerraLinde*, la ya mencionada *La Corte de los Espejos*. Entre esta primera entrega y la segunda, *La última primavera* (2017), Perea comenzó a adquirir reconocimiento en el panorama literario de lo maravilloso español y publicó con Fantascy *El misterio de la caja Bethel* (2015), una novela ucrónica de *steampunk noir* ambientada en la Barcelona de finales del siglo XIX. En la actualidad, tras apariciones en antologías varias y revistas de lo maravilloso como la *Windumanoth*, se encuentra trabajando en la tercera entrega de la saga de *TerraLinde*, que tendrá por nombre *La Guerra de la Reina Durmiente* y servirá de precuela a las anteriores novelas.

A causa de su corta y reciente carrera literaria, no es posible observar la evolución que llevó a Perea de sus primeros relatos a su saga principal más allá del mentado primer capítulo de *La Corte de los Espejos*, «Marionetas», publicado en su blog de forma independiente, y el conocimiento de que había escrito anteriormente relatos ambientados

---

<sup>49</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Cristina Monteoliva en el blog La Orilla de las Letras.

<sup>50</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por L.J. Salart en el blog Origen Cuántico.

<sup>51</sup> Renovado en la actualidad con el enlace [www.conchaperea.es](http://www.conchaperea.es).

<sup>52</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Teo Palacios en el blog Teopalacios.

<sup>53</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Dalayn en el blog Más que Veneno.

<sup>54</sup> *Vid.* nota 48.

<sup>55</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Alejandro Guardiola en el blog Fantasymundo.

en los mundos de juegos de rol como *Aquelarre* (Perea 2013)<sup>56</sup> y obras juveniles sobre ardillas parlantes (Perea 2019)<sup>57</sup>. Del mismo modo, su relato «Ladrones de sueños» tan solo muestra su adhesión a la literatura maravillosa y *steampunk*.

Es, pues, en *TerraLinde* donde Perea establece su narrativa de carácter maravilloso. En el argumento<sup>58</sup> de su primera novela comienzan a observarse elementos inusuales en las tipicidades del género: en un reino de ambientación *steampunk-grimdark* asolado por una guerra reciente, la joven ingeniera *knocker*<sup>59</sup> Nicasia y el *phoka* Dujal deben aunar fuerzas a pesar de sus diferencias para investigar el asesinato de dos amigos comunes, Manx y el dueño de burdel Marsias, y de unos centauros a petición de la reina Silvana, cosa que los llevará a la tierra de los goblins. Tras fallar en cierto modo su misión, descubren que el sátiro Marsias sigue vivo y que los centauros son esclavizados y vendidos por los goblins a Gerión, un rey olvidado de TiemblaSauces que los necesita para destronar a la reina a través de un poder oscuro. Al final de la obra, Nicasia toma su apariencia como figura capital en la pasada Guerra de la Reina Durmiente, la Dama RecorreTúneles, y combate junto con sus huestes y Dujal contra las tropas de Aglanor, que liberan al «monstruo de la botella», un poder oscuro fruto de la violación de Nicasia por parte de los goblins en su niñez. Al final de la obra, el grupo de Nicasia vence y ella asesina a Isma'il, hechicero de la stirpe Ibn Bahar que había convocado la oscuridad.

Con todo, el argumento de la segunda novela plantea un punto de partida menos común. Tras lo sucedido en la primera, la desestabilidad política obliga a la reina Silvana a buscar una alianza en un matrimonio por conveniencia para evitar que Aglanor, antagonista tras los eventos de esta novela y la anterior, suba al poder. La trama se torna plenamente multiperspectivista: la princesa Arminta investiga a su hermano Aglanor con tal de detener su rebelión y falla en su cometido; Siobhan, con tal de convertirse en un hada *sidhe* de pleno derecho, parte con el troll TuerceRobles en busca de Isma'il, con el que termina casándose para que este recupere sus poderes tras una resurrección. Hacia el final, Siobhan encuentra a su padre desaparecido, MalaSenda, en una dimensión alejada

---

<sup>56</sup> *Vid.* nota 48.

<sup>57</sup> Información extraída de la entrevista a Perea realizada por Sergio Mullor en el blog Caja de Letras.

<sup>58</sup> Al ser una obra más compleja y extensa que el resto de las novelas analizadas, ofreceremos un breve resumen del argumento de la saga con tal de hacer entendible nuestro posterior análisis de sus funciones.

<sup>59</sup> En el mundo de *TerraLinde* no existen los humanos y todos los personajes son criaturas de creación propia por parte de la autora, si bien algunos, como los goblins o las características élficas de los *sidhe*, son seres comunes en lo maravilloso.

de TerraLinde, y es devuelto al reino con el sacrificio del troll, con el que Siobhan había desarrollado una relación romántica. Por su parte, Dujal investiga el pasado de Manx, que resulta ser su propia madre, aliado con Yirkash, hermano de Nicasia. Mientras cuida de su hermana Cymric y lidia con una oscuridad que le está consumiendo, descubre la biblioteca de Manx y la verdad sobre MalaSenda. Marsias, por otro lado, es encargado de realizar una fiesta real en su burdel para obtener derechos de terrateniente y poder proteger en sus tierras al hermano de Nicasia. Sin embargo, el burdel es atacado e incendiado y el sátiro se ve alejado de su propio hogar. Finalmente, Nicasia es retada en la apariencia de Dama RecorreTúneles por su enemigo jurado Urakarnake, una batalla que pospone hasta el final de la obra. Mientras tanto, presencia las rebeliones antimonárquicas en TerraLinde y parte en busca de su amiga Costurina, secuestrada por el bando rebelde y a la que rescata tras un largo viaje. A través de la unión de todas las tramas, la reina Silvana termina casándose con MalaSenda, cuyo matrimonio estipula la continuidad monárquica en detrimento de Aglanor, y Nicasia vence a Urakarnake con el apoyo del pueblo.

Ambas novelas están estrechamente unidas por su argumento. A pesar de ser dos obras prácticamente independientes, su lectura continua permite considerarlas como una historia mayor donde los conflictos planteados en la primera obra encuentran su culmen en la segunda. De este modo, consideraremos en nuestro análisis las dos obras como una sola, la saga de *TerraLinde*.

En una primera instancia, el argumento de *TerraLinde* no parece subvertir las funciones de lo maravilloso. No obstante, al ahondar algo más en la trama de ambas novelas, resulta sencillo encontrar numerosos elementos poco comunes en el género.

La primera función, el grupo, se encuentra subvertida en gran parte de las dos novelas. La historia de Nicasia es individual: tras un pasado turbio y participar de incógnito en la guerra con el nombre y apariencia de la Dama RecorreTúneles, Nicasia se vuelve un personaje independiente que rechaza el contacto social y apenas tiene amistades. Más allá de Marsias, con el que mantiene una relación libre, Costurina, por la que muestra una preocupación especial (especialmente en la segunda novela), y su hermano Yirkash, que no aparece hasta la mitad del primer libro, Nicasia tan solo tiene enemigos. Dujal, su

compañero de viaje en el primer arco de *La Corte de los Espejos*<sup>60</sup>, posee una larga historia de diatribas con Nicasia; Urakarnake es el enemigo jurado de la protagonista, y el resto de los personajes la evita por su actitud tosca y distanciada.

Durante la primera novela, tan solo Dujal acompaña a Nicasia en su viaje a TocaEstrellas, hábitat del pueblo goblin, cosa que apenas constituye un grupo. De hecho, hacia la mitad del arco de los goblins, la pareja se separa y tan solo se reencuentra en la huida final. En el arco de los elfos, por otra parte, tanto Nicasia como Dujal y Marsias funcionan en historias separadas que tan solo se unen en puntos concretos del argumento. Este multiperspectivismo se explora en profundidad en *La última primavera*, donde los tres personajes anteriores, Siobhan y Arminta se establecen como tramas totalmente desanexadas de conflictos solitarios. Si bien es cierto que Siobhan es acompañada por el troll TuerceRobles a lo largo de la novela, no es posible considerarlos un grupo por escasez de miembros.

Partiendo de esta base individualista, las subfunciones del grupo son fácilmente subvertidas: no existen **roles** en tanto que no hay grupos y la **amistad**, como hemos referido anteriormente, no tiene cabida en el mundo de Nicasia. Su relación con Dujal se muestra desde el inicio tortuosa y más cercana a la enemistad, aspecto que, por tanto, transgrede de base la subfunción del **amigo** que parte con la protagonista. A causa del individualismo de Arminta, Marsias y Nicasia, las únicas relaciones amistosas se entablan en la segunda novela con Siobhan-TuerceRobles y Dujal-Yirkash, si bien la primera termina en un conato de romance y la segunda es, en cierto modo, conflictiva. También existe una relación entre Dujal y su hermana Cymric, pero se trata más bien de una reconciliación familiar que de una amistad. De este modo, incluso amistades como la de Nicasia y Marsias son tortuosas o se ven truncadas por las circunstancias, y otras como la relación Nicasia-Costurina se alejan del estereotipo al desarrollarse fuera de escena o de forma introspectiva.

Respecto a la figura del **mentor**, únicamente Nicasia y Marsias tienen una mentora definida, Manx. Aun así, su papel es inusual: más allá de enseñar a sus dos aprendices todo lo que saben, el personaje es asesinado en el prólogo de la primera novela

---

<sup>60</sup> La primera novela de *TerraLinde* se divide en un prólogo y dos partes que corresponden a dos arcos narrativos: el de los goblins y el de los elfos, respectivamente. La segunda, en cambio, adopta una trama continua con los cinco puntos de vista que hemos señalado anteriormente.



y acciona un argumento basado en el amor. Nicasia investiga el asesinato de Manx porque esta, aunque mentora, era también su amante y la de Marsias (recuperaremos este concepto de libertad sexual más adelante, en la función del romance heterosexual). De este modo, aunque Manx sigue siendo la mentora de Nicasia y Marsias, su rol sobrepasa el estereotipo y se convierte en una figura amorosa que es, además, desmitificada en la segunda novela con las investigaciones de Dujal.

A pesar de haber ciertos elementos que cumplen con la función del grupo, como algunas amistades o Manx en el rol de mentora, existen matices que no permiten considerar el mantenimiento de la función y apuntan a un distanciamiento de las tipicidades de lo maravilloso.

Un tratamiento similar recibe la segunda función, el **viaje**: en la primera novela, tan solo Nicasia y Dujal realizan una travesía hacia TocaEstrellas en su investigación; de este modo, no existe una *quest* más allá de su **objetivo**, que responde antes a una novela de *thriller* que a una de lo maravilloso. Por ello, no existe un **objeto mágico** que pueda resolver el conflicto. La segunda parte de *La Corte de los Espejos* provoca, directamente, que la *quest* inicial se diluya ante un objetivo poco claro: Nicasia debe detener el inminente enfrentamiento entre los dos bandos de TerraLinde, la Hueste Estival y la Hueste Invernal. Sin embargo, ni los métodos ni las acciones de la protagonista responden a un objetivo definido hasta el clímax de la obra y la liberación del hijo oscuro de la protagonista. Es aquí donde Nicasia debe detener a su creación y, por tanto, cumplir en cierto modo un objetivo.

La indefinición de la *quest* en la primera novela se torna todavía menos clara en *La última primavera*, donde sus personajes se ven arrastrados por las circunstancias políticas de TerraLinde: Nicasia pasa una parte del libro encerrada en su ciudad y la otra investigando un nuevo asesinato junto con el conflicto de las Huestes; Dujal viaja con el objetivo de descubrir la verdad sobre Manx; Marsias debe organizar la fiesta de su burdel; Arminta desea obtener el trono y evitar que ascienda su hermano Aglanor, y Siobhan busca al hechicero Isma'il por su ascendencia real, que podría detener los problemas con la reina Silvana y su futuro matrimonio. En las cinco tramas se establece un objetivo fijo, pero ninguno de sus personajes realiza una *quest* al uso para alcanzarlo; la mayoría dependen de tramas políticas y combates dialécticos para lograr una meta final cuyo camino no es definido. Sin embargo, la trama de Siobhan responde a un modelo algo más

clásico: para lograr su objetivo de casar a Silvana con un pretendiente de ascendencia real, debe encontrar un objeto mágico, Isma'il. Aun sin ser este un objeto mágico al uso, tanto su necesidad en el argumento como su rol permiten considerar sus funciones similares al de aquel.

La subfunción de la *quest* y todos sus elementos es subvertida en su gran mayoría, pero otros elementos del viaje se mantienen de forma algo más clara: sus personajes, especialmente Nicasia, Dujal y Siobhan, **exploran sociedades y especies distintas**. Una vez más, los matices cambian en cierto modo la subfunción: a pesar de explorar estos lugares, la mayoría de las especies y sociedades que visitan son comunes. Gorrorojos, melifatas, vespifatas, sluaghs, leprechauns y centauros son conocidos por todos y no se desvían del mundo del que parten sus personajes porque todos conviven en TerraLinde. No obstante, los goblins y los elfos que visitan Nicasia y Dujal pertenecen a sociedades relativamente desconocidas, y los aen sidhe e Ibn Bahar que investiga Siobhan son hadas marginales. Este hecho, pues, provoca en cierto modo que la subfunción se mantenga de forma relativa, mas debe tenerse en cuenta que ni Arminta ni Marsias participan en esta exploración.

Con los elementos vistos en la función del viaje, la subfunción del **espíritu aventurero** presenta también una subversión relativa: si bien el arco de los goblins en *La Corte de los Espejos* contiene un tono algo más versado en la aventura, pronto se tuerce para introducirse en la mente turbulenta de Nicasia; el arco de los elfos, por su parte, se presenta carente de acción hasta su clímax, que enfrenta a Nicasia a sus demonios internos y rebaja, así, cualquier tono épico o aventurero que pudiera existir en sus acciones. La segunda novela continúa con este estilo político e introspectivo, eliminando por completo el espíritu aventurero para reforzar el carácter desolado de sus personajes. Por ello, también los **desafíos** son inciertos: la infiltración en las tierras de los goblins, el combate final contra Gerión y el hijo aberrante de Nicasia, el duelo de la Dama RecorreTúneles con Urakarnake, la quema del burdel de Marsias y la decisión final de TuerceRobles pueden considerarse desafíos argumentales definidos, pero el grueso de la saga se compone de escenas que no presentan un desafío prototípico en lo maravilloso más allá de ciertos conflictos políticos. De este modo, aunque existen desafíos continuos, su presencia es sutil y tan solo afecta en puntos concretos y espaciados de la trama.

Con la función del viaje relativamente subvertida, se introduce otra especialmente compleja, la **lucha entre el Bien y el Mal**. *TerraLinde* muestra conflictos eminentemente políticos donde las barreras entre lo «bueno» y lo «malo» son difusas. Si bien varios de los personajes pretenden detener una guerra inminente, todos actúan en beneficio propio (Arminta para ascender al trono, Siobhan para recibir un cargo de noble, etcétera) y únicamente Nicasia actúa guiada por un hilo de bondad. No obstante, tanto su actitud como sus tratos con todos los personajes y su rechazo a la heroicidad demuestran que, una vez más, su bondad o maldad son términos relativos antes puestos en una escala de grises que considerados contraposiciones radicales. No existe un Bien definido, pero sí que hay varios personajes que parecen adherirse a la idea del Mal monolítico: Gerión, Aglanor, los goblins e incluso los sidhe pueden considerarse personajes negativos; no obstante, también son categorías difusas. Aglanor, aunque malvado, no recibe un combate final contra Nicasia y tan solo pierde por un falso juramento; los goblins y los sidhe presentan personajes en ambos bandos (Yirkash, por ejemplo, en el bando de Nicasia, o Siobhan como personaje positivo). El único personaje plenamente negativo es el hijo de Nicasia, pero este se muestra como un fenómeno de la naturaleza sin consciencia propia.

De este modo, no parece existir una lucha entre el Bien y el Mal porque, desde el inicio, no existen bandos definidos, sino ideologías diferentes enfrentadas entre sí. Además, apenas hay una «lucha» *per se*: Nicasia combate contra las tropas de Gerión en la primera novela, pero en la segunda tan solo se enfrenta a Galerna. Esta, aunque auténtica asesina de Manx, no se presenta como un personaje conflictivo a gran escala. Su combate es, pues, una reyerta personal y no una lucha entre un Bien y un Mal prototípicos.

Este mismo hecho afecta al concepto de **proteger el mundo** o, en última instancia, **salvarlo**. En cierto modo, Siobhan y Nicasia terminan protegiendo el reino de TerraLinde ante una guerra próxima, pero este conflicto se establece como puramente político. Siobhan actúa por motivos personales y Nicasia, aunque tenga una motivación protectora, es apenas una enviada de la reina y acata las órdenes por deber. En la primera novela, Nicasia logra terminar con un conflicto a corto plazo, pero pronto esas acciones encuentran sus consecuencias en el aumento de tensión política entre las Huestes. Al final, el único personaje que protege realmente el mundo es TuerceRobles por su sacrificio y,

aun así, este no tiene que ver con un combate entre el Bien y el Mal, sino con el deseo de poder reunir a Siobhan con su padre.

La subversión de la función que supone la lucha entre el Bien y el Mal es segura, del mismo modo que sucede con la figura del **Elegido**. No existe ningún Elegido por falta de profecías, más allá del arcano contrato legal que estipula el matrimonio de Silvana con MalaSenda, y ningún personaje presenta una **marca física** que demuestre su anexión al concepto. Muchos de sus personajes se encuentran llenos de heridas o con problemas motores, destacando especialmente aquí Nicasia, y otros tienen alguna marca que muestra su anexión a un grupo social concreto (como los tatuajes de los Ibn Bahar), mas ninguno presenta en su piel una estampa profética.

Ante la inexistencia de Elegidos y respecto a la figura del **héroe**, los personajes principales de *TerraLinde* evitan el concepto. La Dama RecorreTúneles, alter ego de Nicasia, es vista como una heroína:

—[...] ¿Acaso somos nosotros sidhe, que nos atamos a normas ridículas? Es tradición mientras una mayoría así lo quiere. ¡Y yo digo que esta tradición acaba hoy! ¡Decid vosotros! ¿Quién queréis que os guíe?

«La Dama». «La RecorreTúneles,» «Vida para la Dama Sangrienta». La mayoría de los congregados estaba de acuerdo. (2017: 568)

A pesar de ello, Nicasia rechaza su heroicidad:

Su papel en la Guerra de la Reina Durmiente y su trabajo como reputada artesana le habían proporcionado prestigio entre los nobles del Alto Consejo de su majestad, pero esto no quería decir que sintiera el menor aprecio por ellos. La guerra, además de influencias, le habían dejado demasiados rencores. (2013: 30-31)

La obra tiene en cuenta la crudeza de la guerra y demuestra que los títulos recibidos en ella son únicamente etiquetas que no suprimen las bajas y tensiones políticas que provocan. Al final de la primera novela, Nicasia lidera un nuevo conflicto bélico a pequeña escala contra las tropas de Gerión, que reiteran una vez más el ínfimo valor del título de «héroe» cuando sus personajes terminan destrozados por la guerra, ya sea

físicamente, con Dujal y su oscuridad, como psicológicamente, con Nicasia al tener que destruir a su propio hijo monstruoso. El resto de los personajes realiza este mismo rechazo a la heroicidad: Siobhan, a pesar de recuperar a MalaSenda y ser, por tanto, resolutora del conflicto, no busca ningún mérito más allá de recuperar su puesto como hada noble; TuerceRobles no es reconocido como un héroe en su sacrificio por MalaSenda; Arminta rehúye del ámbito público y se mantiene al margen de las heroicidades; Marsias es dueño de un burdel y no realiza ningún acto heroico, y Dujal tiene por objetivo una meta privada. Tal y como hemos indicado, apenas existen *quests* realizadas a causa de los matices que cambian tanto la motivación como el objetivo de sus personajes y sus **actitudes** no son, en ningún caso, **heroicas**. Nicasia es la única que actúa de manera relativamente heroica en las escenas de acción, pero rechaza su heroísmo. Por ello, no es posible hablar de una **actitud reticente**. Con Dujal, aun siendo el único personaje que empieza como un cobarde y termina desarrollando cierta convicción en sus decisiones, sucede lo mismo: no es visto como un héroe ni realiza tareas heroicas.

La función del Elegido/héroe, probablemente una de las más esenciales de cualquier historia maravillosa del Bien contra el Mal, se ve truncada ante una historia que, de base, no presenta ningún enfrentamiento entre bandos prototípicos.

A diferencia de las funciones anteriores, la de la *soft magic* es fácilmente discernible: los personajes de *TerraLinde* poseen distintos tipos de magia, generalmente según su especie o herencia familiar (como los Ibn Bahar), pero ninguno de sus poderes es explicado más allá del funcionamiento de habilidades concretas. El lector no conoce los límites de la magia de Nicasia, pero sabe el esfuerzo que supone a su personaje mantener su prótesis metálica fundida a su pierna coja (2013: 39) o emplear a Talismán para crear un clon con la apariencia de la Dama RecorreTúneles y, así, no levantar sospechas. Igualmente, de Isma'il y su familia de Ibn Bahar tan solo se conoce su habilidad de "reclutar almas" (2013: 222) y nigromancias similares; Arminta y las sidhe pueden emplear hechizos para cambiar su apariencia (2017: 71); los phoka pueden cambiar a formas animales, etcétera. A través de los sucesos argumentales, es posible deducir que existen poderes imposibles para cada tipo de criatura, pero esta información tan solo se clarifica ligeramente en el «Apéndice» de la segunda novela, que describe los seres que pueblan TerraLinde y sus habilidades. No obstante, ninguna de las magias

empleadas recibe una explicación científica y tan solo los elementos *steampunk* son vistos por sus habitantes como auténtica magia, a pesar de ser inventos tecnológicos.

Mantenida la función de la *soft magic*, surge ante el término «*steampunk*» la función de la **ambientación medieval**. TerraLinde es un mundo de clara inspiración medieval en sus elementos más básicos, como sucede con la **sociedad estamental**: la monarquía (la reina silvana) y la nobleza en la posición más alta (los sidhe), las distintas especies que componen el pueblo llano y los grupos sociales marginales, como los aen sidhe o los Ibn Bahar. Del mismo modo, en las civilizaciones alejadas de la mano de Silvana, como TocaEstrellas o TiemblaSauces también existen jerarquías, donde los esclavos son el eslabón más bajo de la cadena estamental.

Más allá de la sociedad estamental, TerraLinde introduce otros aspectos asociados a la Edad Media: muchos personajes visten armaduras y armamento medieval, Arminta visita de incógnito en la segunda novela una **taberna** y las ciudades apenas poseen elementos tecnológicos; no obstante, existen ciertos matices que trastocan esta última afirmación: en TerraLinde, los miembros de la especie knocker crean numerosos inventos con una estética propia del *steampunk* y, de hecho, algunos elementos científicos se mezclan con magia en manos de Nicasia.

Además de esta ligera subversión, la **censura** del reino es especialmente flexible. No se prohíbe ni el laicismo ni ninguna orientación sexual alejada de la heterosexualidad, hasta el punto de que los burdeles son no solo depurados de cualquier connotación peyorativa, sino que se llegan a organizar fiestas reales en su interior y la gente que trabaja ahí, como Marsias o su nieta Mesalina, sienten pasión por su trabajo. Además, los burdeles son espacios de calma que alejan a sus visitantes del mundo corrupto que los rodea.

A pesar de existir un lógico código de normas requerido para organizar una sociedad, la censura que impone sobre sus habitantes la reina Silvana es laxa y permite numerosas actividades impensables en la legalidad de la Edad Media. De este modo, el mundo de TerraLinde, aun manteniendo estructuras y ambientes medievales, plantea un espacio original que introduce elementos de *steampunk* e ideologías opuestas al común medieval que puebla muchas obras de lo maravilloso.

Esta misma ideología se trasplanta a la siguiente función, la **sociedad patriarcal**. El mundo de TerraLinde responde a una frase que la propia Perea pronunció en una

entrevista: “TerraLinde es el lugar donde puedo cambiar las cosas para mejor. En el mundo real eso no es tan fácil” (Perea 2018)<sup>61</sup>. Por ello, su mundo se sustenta sobre unos ideales que permiten el igualitarismo y rechazan, así, la **dominancia masculina**: además de la libertad sexual, en la que entraremos en breve, TerraLinde es un lugar en que las mujeres ostentan cargos de poder, hasta el punto de que la reina es Silvana y gobierna sin necesidad de marido. De hecho, su matrimonio con MalaSenda se produce por un texto legal que especifica que la reina debe casarse con un descendiente de estirpe real (sin aclarar, además, su género) o, en su defecto, sería el siguiente en la línea de sucesión el que ostentara el trono, en este caso Aglanor.

Sus personajes femeninos son tratados exactamente igual que los masculinos y la **misoginia** está totalmente exenta de la sociedad. Si bien en la sociedad de los goblins las mujeres son tratadas como esclavas y se emplean términos despectivos hacia su género como “perra” (2013: 228) o “zorra” (2013:229), la propia novela condena su actitud y es vista como moralmente condenable. Además de que los goblins son considerados un grupo irracional y una amenaza para TerraLinde, el pasado de Nicasia despeja cualquier duda sobre su ética: a través de la introspección, el lector experimenta los recuerdos del personaje y es partícipe de escenas crudas donde se trata la violencia física, la esclavitud y el abuso sexual cometido por los goblins desde la perspectiva de una joven Nicasia, con todas las cicatrices físicas y psicológicas que ello conlleva.

El mundo considerado como «civilizado», esto es, la zona que rige la reina Silvana, es un espacio plenamente igualitarista donde, aun así, siguen existiendo los totalitarismos, los clasismos y los desprecios a la población general. A través de un mundo donde las cuestiones de género no existen, Perea critica nuestra sociedad desde la política, la sexualidad y el propio género al interesarse en la gente de a pie y las consecuencias de los actos gubernamentales.

También se critica la **virilidad**, cuyo **valor** es nimio y, de hecho, no se asocia necesariamente a ningún género. Siobhan, Arminta, Nicasia, Silvana y gran parte del elenco femenino presentan unas actitudes asociadas al género masculino de nuestra sociedad, pero neutros y normalizados en TerraLinde. Mientras tanto, los personajes masculinos que actúan en pos de la virilidad son castigados narrativamente, ya sea con la

---

<sup>61</sup> *Vid.* nota 50.

derrota, como Aglanor, o con el aprendizaje de una forma de actuar menos invasiva, como Dujal. Este personaje recibe a lo largo de la primera novela una serie de golpes morales que terminan con su abandono por parte de numerosos personajes y lo hunden en una miseria de la que sale aprendiendo a ser mejor compañero, amigo, hermano y, en definitiva, persona. Así, esta virilidad asociada a la masculinidad hegemónica es suplantada por una actitud sensible y consciente de sus pasados tratos.

En relación con todo lo anterior, destaca también la nula presencia del **caballo** como estandarte masculino, pues los únicos seres semejantes a este en TerraLinde son los centauros, totalmente contrarios a cualquier violencia, sensibles y alejados del estereotipo masculino hegemónico. Se indica que, cuando entran en cólera, son especialmente peligrosos (2017: 573), pero esto parece derivado de un rasgo de su especie como mitad animal salvaje.

Ante la función de la sociedad patriarcal, es seguro que la obra trata de eliminar cualquier vestigio de esta y tan solo aparece en civilizaciones condenadas argumentalmente, como son los goblins. El valor de las mujeres en la obra no es considerado inferior, sino igual al de los hombres y, por tanto, su subversión se cumple: en vez de crear una sociedad matriarcal que preserve los valores de sometimiento del patriarcado, convierte TerraLinde en un mundo igualitario cuyos conflictos se derivan de la política, esto es, de los elementos propios de la razón, antes que de las cuestiones de género. Esta ideología, permeada a lo largo del libro, queda clara en palabras de la propia autora:

[...] echaba de menos un personaje femenino con carácter, alejado de la maternidad y del amor universal. Los personajes femeninos han estado condenados a verse involucrados en historias románticas, a verse en el rol de cuidadoras, porque se supone que la naturaleza femenina nos impulsa hacía el amor y la protección. Es algo con lo que no estoy de acuerdo, Nicasia siente con más fuerza el odio que el amor. No tiene motivos para ser de otro modo, aunque tenga intenciones protectoras. Y desde luego la maternidad no está entre sus intereses. (Perea 2017)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Vid. nota 49.



Subvertida la función de la sociedad patriarcal, restan dos funciones de fácil análisis. La primera, el **romance heterosexual**, queda subvertida desde el inicio: en TerraLinde existe una libertad sexual y emocional absoluta alejada de la **heterosexualidad obligatoria**. El burdel de Marsias es frecuentado por todo tipo de especies y seres sin que ninguno presente prejuicios contra un tipo de sexualidad u otro. Por ejemplo, el propio Marsias se presenta como un personaje puramente sexual que no distingue entre géneros; se deduce en numerosas ocasiones que Nicasia tuvo un romance con Manx, y la relación entre Nicasia y Marsias se basa en el conocimiento de que tan solo podrán verse en contadas ocasiones.

Aun si las palabras de un autor no deberían afectar a la obra en sí, las siguientes palabras de Perea resumen la ideología sexual de TerraLinde con total acierto según lo que se lee en su obra:

En TerraLinde las hadas no tienen palabras como “heterosexual”, “homosexual”, ni siquiera “bisexual”. Ellas entienden que puedes amar a quien te dicte el corazón sin mirar nada más y lo ven como algo completamente natural. Pueden formar parejas o vivir en grupos y no se casan. Nunca dan por sentado que una relación vaya a durar “para siempre” porque saben que para que el amor sea de verdad debes compartirlo con alguien que no tiene ataduras, que podría marcharse en cualquier momento, pero que decide no hacerlo. Las hadas basan sus relaciones en una sabiduría emocional que nosotros no tenemos. A ellas nuestro modo de comprender las relaciones personales las horrorizaría. (Perea 2018)<sup>63</sup>

Más allá de la clara libertad sexual que destila *TerraLinde*, el **cisgénero** parece ser común. Sin embargo, una lectura de la saga demuestra que, en muchas ocasiones, los personajes mencionados no son descritos en apariencia y la existencia de numerosas especies poco comunes plantea la posibilidad de que algunas no tengan género o lo asuman diferenciándose de su fenotipo sexual. Al no haber humanos presentes en toda la obra y ser las políticas sexuales y de género de TerraLinde tan laxas, es posible asumir que el cisgénero no tiene por qué ser común en su mundo. Si bien esta subfunción se encuentra en un limbo de indefinición, la transgresión total del romance heterosexual y el hecho de

---

<sup>63</sup> Vid. nota 50.

que las hadas de su mundo tengan una visión diferenciada y plenamente libre del género y la sexualidad nos permite afirmar la subversión de la función.

La segunda función restante, la **diversidad de especies**, no se aleja de las tipicidades del género maravilloso: el mundo de TerraLinde está poblado por numerosas especies definidas en el «Apéndice» del segundo libro. Knockers, sluaghs, phokas, goblins, sidhe, sátiros, trolls, vespifatas, melifatas y todo tipo de criaturas no humanas conviven en el reino. A pesar de ello, las relaciones entre ellas no son necesariamente positivas, ya que el **especismo** está especialmente presente en el mundo de Perea y arrastra siglos de historia: los bogans no confraternizan con otras razas de hadas, si bien su matrimonio, aunque escaso, está bien visto (2017: 573); los elfos y los centauros están en constante disputa (2017: 573), los goblins y los knockers “se odian con una ferocidad que es difícil de entender para el resto de las hadas” (2017: 574), las melifatas son consideradas una plaga que erradicar para otras hadas (2017: 575), los sidhe presentan una actitud altiva y rencorosa hacia el resto de razas y los aen sidhe se consideran grupos marginales de la sociedad. Este especismo arroja luz sobre otro de los conceptos que la saga trata: el racismo, en este caso codificado mediante el especismo. Así pues, Perea mantiene la función de la diversidad de especies, si bien muchas son de creación propia, y sus consecuencias con el objetivo de criticar nuestro mundo.

Tras el análisis de las funciones de la saga de *TerraLinde*, es sencillo asumir que, contraria a nuestra hipótesis, la obra de Perea demuestra la posibilidad de hacer una novela maravillosa española con unos valores subversivos y una ideología contraria a lo común en el género. A través de un argumento original en su ejecución, *La Corte de los Espejos* y *La última primavera* trastocan numerosas funciones usuales de lo maravilloso para dar una visión actual a los cuentos de hadas desde una perspectiva adulta.

Si bien se siguen manteniendo ciertas funciones, como la *soft magic*, la diversidad de especies o, en menor grado, el viaje y la ambientación medieval, los matices cambian su aplicación: a pesar de cumplir con las funciones en la teoría, su unión al resto de elementos subvertidos crea una experiencia poco usual en el género, y los ligeros giros que se ofrecen a la fórmula de cada función mantenida de un modo u otro permite considerar esta obra como totalmente subversiva. Tal y como hemos indicado (véase Anexo 3.3), la

saga de *TerraLinde* supone el nuevo camino de un maravilloso español sostenido sobre bases alejadas de sus estereotipos.

## 5. Conclusiones

La actualidad de lo maravilloso español es indiscutible. Aunque poco reconocido por el mundo editorial y los medios de difusión, la década de 2010 ha supuesto la publicación de un gran número de obras del género. En su constante expansión, la disposición de sus autores a tratar la literatura maravillosa desde nuevos ángulos es un movimiento lógico ante un panorama que posee décadas de desarrollo en territorio extranjero. No obstante, lo maravilloso es un género demostradamente continuista de su tradición inmediata. Por ello, nuestra hipótesis se fundamentaba en el conservadurismo de las obras del género en un país donde los escritos maravillosos apenas han comenzado su explotación.

Una vez analizadas las obras a través de sus funciones, los resultados son mixtos. En primer lugar, las tres obras siguen un hilo conductor común: la voluntad por innovar dentro del género, bien por un intento de subversión de los cuentos de hadas tradicionales (*Róndola*, *TerraLinde*), bien por una exploración psicológica de las convenciones maravillosas (*El arcano* y *el jilguero*). El giro conceptual de las tres obras responde a nuestra afirmación de la búsqueda de nuevos frentes desde los que explorar el género.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, existen ciertas funciones que se encuentran total o parcialmente subvertidas. La idea tradicional del grupo protagonista con sus respectivas amistades, roles, aventuras y similares conceptos parece no presentar una clara continuidad. La obra de Rhei demuestra lo contrario, pero tanto la de Varela como la de Perea muestran un deseo de ruptura con el colectivismo y centran sus argumentos en individuos desunidos de cualquier grupo en busca de una introspección psicológica. El tono ligero y aventurero del grupo se transforma así en un tono pesado que trata las consecuencias de las acciones de sus personajes y los efectos físicos y mentales que las situaciones acarrearán para ellos.

Casos derivados de este son las funciones de la lucha entre el Bien y el Mal y el Elegido/héroe: al centrarse las historias en individuos generalmente desolados, la heroicidad de las situaciones se trastoca y se vuelve trágica. *Róndola* plantea un tono épico hacia su final y plantea un combate contra un Mal monolítico, pero evita de igual modo

el concepto de Elegido e incluso sus héroes, especialmente Hereva, se distancian del prototipo heroico; *El arcano* y *el jilguero* y *TerraLinde* se enfrentan a la convención del héroe al plantear personajes que se ven obligados a proteger su propio reino (por tanto, en un conflicto de menor escala) y sufren heridas emocionales en el intento. La fantasía de poder del héroe bondadoso venciendo a un villano arquetípico se trastoca y confronta al lector con la realidad: aquellos que luchan se ven recompensados, pero tan solo en ocasiones y tras el sufrimiento continuo que suponen los envites de la vida.

Existe también un deseo por actualizar lo maravilloso a unos nuevos tiempos en que las cuestiones de género y orientación sexual están a la orden del día. Rhei trata la sexualidad sin miedo y permite a sus personajes salirse en cierto modo de la heterosexualidad obligatoria, si bien el mensaje se pierde en el camino a causa de sus contradicciones argumentales. Por su parte, Varela no modifica especialmente su ambientación medieval y sus consecuencias (sociedad patriarcal, romance heterosexual), pero presenta a través de Loria y Mezen claros distanciamientos de la fórmula, ya sea por los ideales actuales de este o por la orientación sexual y la condenación del patriarcado de aquella. *TerraLinde* es, sin duda, la obra que trata con mayor acierto las cuestiones de género al difuminar completamente las barreras: no solo ofrece una sociedad libre de misoginia en gran parte de su territorio y con una libertad sexual absoluta, sino que también elimina por completo cualquier concepto patriarcal a través del igualitarismo.

En tercer lugar, a pesar de la subversión de numerosos conceptos tradicionales, las tres obras cumplen en mayor o menor medida con varias funciones arraigadas al género. El caso más notable es el del viaje: los personajes de las obras analizadas, a excepción de la segunda novela de *TerraLinde* —que, aun así, sigue planteando la mitad de sus tramas con la travesía como base—, realizan viajes largos y continuos que llegan hasta el final de cada novela. Lo maravilloso siempre ha tenido en mente el viaje como forma de explorar un mundo plagado de criaturas mágicas y sociedades desconocidas a través de la fascinación; no resulta extraño, pues, que este concepto tan anclado al género perviva en la actualidad.

De igual modo, existe un gusto especial por la magia natural, la fascinación ante un poder inexplorado cuya base científica resulta innecesaria. Varela es, aquí, el único que se sale de la norma en todos los aspectos al plantear un mundo maravilloso sin un ápice de magia. A pesar de ello, tanto Rhei como Perea presentan magias que no requieren

de explicaciones lógicas: para causar fascinación o, en ocasiones, para poder avanzar el argumento, la *hard magic* resultaría contraproducente. Un mundo en que la magia está sistematizada y su uso en combate se basa en la estrategia funciona en detrimento de esta sensación de exploración de un mundo desconocido.

Tampoco la ambientación medieval ni la diversidad de especies, dos convenciones prácticamente nacidas con la popularización del género, sufren apenas subversión. Aun con la nueva visión de su sociedad, el mundo de Hann de Varela sigue siendo de clara inspiración medieval, y en las novelas de Rhei y Perea aparecen anacronismos que contrastan con un mundo tradicional sin modificarlo. Así, las tres obras plantean una ambientación basada en la Edad Media con ciertos añadidos que, antes que cambiar el mundo, suponen ligeros avances en sus valores tradicionales. La función de la diversidad de especies resulta lógica: la codificación de especies no humanas permite a Perea criticar nuestro mundo de forma indirecta y la diversidad de Rhei permite a su autora crear un mundo complejo y propio. Es en Varela donde se trastoca el concepto para, antes que ofrecer un discurso sobre el racismo a través del especismo, centrarse en la introspección de su protagonista en un mundo plenamente humano.

Tal y como hemos planteado anteriormente, los resultados de las funciones son mixtos. Ninguna de las tres obras subvierte y mantiene los mismos tropos, de modo que todas exploran el género desde perspectivas diferenciadas. Sin embargo, es sencillo observar un cambio no solo en la fantasía de poder de las obras de lo maravilloso, sino también en el tratamiento de ciertos tabúes: la sexualidad, la política y las cuestiones de género son conceptos clave que modernizan las obras y, como decía Clúa (2017, conclusiones, párr. 2), permiten crear paralelismos con nuestro mundo.

En nuestra hipótesis especificábamos que, aun partiendo del conservadurismo de lo maravilloso español, creíamos en las palabras de esta autora y, por tanto, en el potencial del género. Gracias a este análisis, no solo hemos observado este intento por hacer de la literatura maravillosa un espacio crítico de nuestra sociedad, sino que también hemos podido comprobar la existencia de una voluntad subversiva. Aun sin haber alcanzado su culmen, lo maravilloso español se encuentra en un punto de renovación que pavimenta un futuro transgresor en que el género pueda ser dignificado.

Por todo esto, creemos en el valor de este estudio para con el futuro: la poca presencia de lo maravilloso en el panorama crítico español no nos ha permitido sustentarnos

sobre bases teóricas nacionales. Esperamos, pues, que nuestro trabajo sirva para crear una línea de investigación del género que trate la literatura maravillosa desde una perspectiva crítica y alejada de los prejuicios asociados a ella. Al fin y al cabo, “la ficción debería ofrecernos escapar y obligarnos, al menos, a hacer preguntas; debería liberarnos de la ansiedad, pero también hacernos entender sus causas” (Moorcock 2008: 16).

## 6. Bibliografía

AARNE, A. (1911). Verzeichnis der Miirchentypen. *Folklore Fellows Communications*, 3.

ALAZRAKI, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid: Arco/Libros.

ARAÚJO BRANCO, I. (2014). El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 5, pp. 131-142.

ATTEBERY, B. (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

BARRENECHEA, A.M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.

BESSIÈRE, I. (2001 [1974]). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 83-104). Madrid: Arco/Libros.

BORGES, J.L. (1967). *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti.

CALLOIS, R. (1970 [1960]). De los cuentos de hadas a la ciencia ficción. En *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Edhasa.

CAMPBELL, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. New York: Pantheon Books.

CAMPRA, R. (2001 [1981]). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: Arco/Libros.

CASAS, A. (2009). Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del mediosiglo (años 50 y 60). *Rilce*, 25(2), pp. 220-235.

CEVALLOS, M.L. (2003). José de la Cuadra como precursor del realismo mágico. *Revista Andina de Letras*, 16, pp. 195-198.

CLÚA, I. (ed.) (2008). *Género y cultura popular 1*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CLÚA, I. (2017). *A lomos de dragones: introducción al estudio de la fantasía*. México: Bonilla Artigas Editores. Obtenido de: <https://es.scribd.com/book/361316524/A-lomos-de-dragones-Introduccion-al-estudio-de-la-fantasia>.

CONTRERAS, F. (1927). *El pueblo maravilloso*. París: Agencia Mundial de Librería.

DALAYN (2017, 5, 18). “~Entrevista~ Concepción Perea, una nueva primavera en TerraLinde”. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://masqueveneno.blogspot.com/2017/05/entrevista-concepcion-perea-ultima-primavera.html>.

DOLEŽEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.

FAMA, A. (1977). *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta*. Madrid: Playor.

FERNÁNDEZ, T. (2001 [1991]). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 283-297). Madrid: Arco/Libros.

FREUD, S. (1988 [1919]). Lo ominoso. En J. Strachey y A. Freud (eds.), *Obras completas. Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

GARCÍA DE ENTERRIA, M.C. de (1992). La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico. *Draco: Revista de literatura española*, 3-4, pp. 191-205.

GARCÍA SÁNCHEZ, F. (2012). Caminos de la ficción de fantasía en la narrativa española actual: resultados iniciales de un proyecto. *Lectura y signo: revista de literatura*, 7(1), pp. 279-300.



- GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GUARDIOLA, A. (2017, 6, 7). "Entrevista a Concha Perea por «La última Primavera»". [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.fantasymundo.com/entrevista-a-concha-perea-por-la-ultima-primavera/>.
- HAAR, M. ter (2019). *Distorted mirrors & fantastical reflections. Encounters with the Other in Terry Pratchett's Discworld* (tesis de master). Utrecht: Universidad de Utrecht. Obtenido de <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/383958>.
- JACKSON, R. (1981). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- KALENIĆ RAMŠAK, B. (2014). La imaginación en la novela española contemporánea: *La loca de la casa* de Rosa Montero. Ljubljana: Universidad de Ljubljana.
- LLORENTE, M.E. (2010). Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo. *Hipertexto*, 11, pp. 3-24.
- LOMEÑA CANTOS, A. (2015). *La construcción de los mundos de ficción: sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2018). Introducción: del inicio a la naturalización. En T. López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana (col. La casa de la riqueza).
- LÓPEZ-PELLISA, T. & F.A. Moreno Serrano (eds.) (2008). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Universidad Carlos III.
- LOVECRAFT, H.P. (1939). *Notes on Writing Weird Fiction*. Obtenido de <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>
- PROPP, V. (1977 [1928]). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MANLOVE, C.N. (1983). *The Impulse of Fantasy Literature*. London: Palgrave Macmillan.

MAUPASSANT, G. de. (1883). *Lo fantástico*. Obtenido de [http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Cronicas/lo\\_fantastico.htm](http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Cronicas/lo_fantastico.htm).

MERINO, José María (2009). Reflexiones sobre la literatura fantástica en España. En T. López-Pellisa y F.A. Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (p. 55-64). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.

MONTEOLIVA, C. (2017, 6, 27). “Entrevista: Concepción Perea”. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://laorilladelasletras.blogspot.com/2017/06/entrevista-concepcion-perea.html>.

MOORCOCK, Michael. (2008). Epic Pooh. En H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* (pp. 3-18). Nueva York: Infobase.

MULLOR, S. (2019, 10, 1). “Entrevista a Concepción Perea”. [Entrada de blog]. Obtenido de <https://cajadeletras.es/entrevista-a-concepcion-perea/>.

NANDORFY, M.J. (2001). La literatura fantástica y la representación de la realidad. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 243-261). Madrid: Arco/Libros.

PÁEZ, A. (2017, 5, 30). “Concepción Perea: «No encasilles a tus personajes por su género»”. [Entrada de blog]. Obtenido de <http://fantifica.com/literatura/articulos/entrevista-concepcion-perea/>.

PALACIOS, T. (2013, 6, 4). “Entrevista a Concepción Perea”. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://teopalacios.com/entrevista-a-concepcion-perea/>.

PITARCH, P. (2008). Género y fantasía heroica. En I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 33-64). Cerdanyola: Edicions UAB.

PEREA GÓMEZ, C. (2012). Ladrones de sueños. *Revista Digital miNaturaleza*. (116), p. 62. Recuperado de <http://servercronos.net/blog/gc/index.php/minatura/2012/01/12/revista-digital-minatura-116>

PEREA GÓMEZ, C. (2013). *La Corte de los Espejos*, La Corte de los Espejos. Barcelona: Fantascy.

PEREA GÓMEZ, C. (2017). *La última primavera*, La Corte de los Espejos. Madrid: Alianza (Colección Runas).

PRATCHETT, T. (1991). *Witches Abroad*. London: Gollancz.

PRATCHETT, T. (1997). *Hogfather*. London: Corgi.

RABKIN, Eric S. (1976). *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). Epopeya. En *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Obtenido de <https://dle.rae.es/epopeya>.

RHEI, S. (2016). *Róndola*. Barcelona: Minotauro.

RICH, A. (1996 [1980]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Revista d'Estudis Feministes*, 10, pp. 15-42.

ROAS, D. (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (1991). Referencia fantástica y literatura de transgresión. *Tropelías*, 2, pp. 145-156.

ROIG GUERRERO, M. del M. (2009). Alejo Carpentier y «lo real-maravilloso». *Philologica Urcitana*, 1, pp. 121-146.

ROSAL NADALES, M. (2016). Écfrasis y fantasía en *El libro de los portales*, de Laura Gallego. En *UNED Revista Signa* 25, 1059-1079.

SALART, L.J. (2018, 12, 19). “Entrevista a Concepción Perea: «Escribir es un desahogo. Para mí no es un trabajo, es una necesidad»”. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.origencuatico.com/entrevista-a9-concepcion-perea-escribir-es-un-desahogo-para-mi-no-es-un-trabajo-es-una-necesidad/>.

SANDERSON, B. (2007). *Sanderson's First Law*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191017050117/https://brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>

SCHNEIDER, M. (1964). *La littérature fantastique en France*. París: Arthème Fayard.

SPARROW, L. (2013, 6, 26). "Entrevistamos a Concepción Perea: «Me gusta leer fantasía y adoro el *steampunk* desde hace tanto tiempo...»". [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.laespadaenlatinta.com/2013/06/concepcion-perea-me-gusta-leer-fantasia.html>.

TODOROV, T. (1980 [1972]). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions du Seuil.

TOLKIEN, J.R.R. (1947 [1939]). *On Fairy-Stories*. Reino Unido: Oxford University Press.

VARELA, F. (2018). *La danza del gohut*. Málaga: Ediciones El Transbordador.

VARELA, F. (2019). *El arcano y el jilguero*. Málaga: Ediciones El Transbordador.

VOLKOV, R. M. (1924). *Skazka. Rozykanija po s;uzhetoslozheniju narodno skazka*. Odesa: Gosizdat Ukrainy.

WILLIAMS, R.J. (1956). The literary history of a mesopotamian fable. *Phoenix*, 10(2), pp. 70-77.

WITTIG, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

WUNDT, W. (1900-1911). *Völkerpsychologie*. Universidad de Leipzig.

## 7. Anexos

Anexo 1. El Viaje del Héroe (Campbell 1949):



Anexo 2. El sistema actante (Greimas 1987):



### Anexo 3. Tablas de subversión.

Para representar el grado de subversión de cada función, emplearemos los siguientes símbolos:

+ Función subvertida.

– Función no subvertida.

≈ Función relativamente subvertida.

#### Anexo 3.1. *Róndola* (2016), de Sofía Rhei:

Funciones	Grado de subversión
1. Grupo	–
2. Viaje	–
3. Bien vs. Mal	–
4. Elegido	≈
5. <i>Soft magic</i>	–
6. Ambientación medieval	≈
7. Sociedad patriarcal	≈
8. Romance heterosexual	≈
9. Diversidad de especies	–

Anexo 3.2. *El arcano y el jilguero* (2019), de Ferran Varela:

Funciones	Grado de subversión
1. Grupo	+
2. Viaje	-
3. Bien vs. Mal	≈
4. Elegido	+
5. <i>Soft magic</i>	+
6. Ambientación medieval	-
7. Sociedad patriarcal	-
8. Romance heterosexual	-
9. Diversidad de especies	+

Anexo 3.3. Saga de *TerraLinde* (2013-), de Concepción Perea:

Funciones	Grado de subversión
1. Grupo	+
2. Viaje	≈
3. Bien vs. Mal	+
4. Elegido	+
5. <i>Soft magic</i>	-
6. Ambientación medieval	≈
7. Sociedad patriarcal	+
8. Romance heterosexual	+
9. Diversidad de especies	-