

**DEL PRÍNCIPE AZUL AL VAMPIRO MILLONARIO:  
LA ALIENACIÓN DEL SUJETO FEMENINO  
EN LAS NOVELAS DEL ROMANCE PARANORMAL**

FROM THE PRINCE CHARMING TO THE VAMPIRE  
MILLONNAIRE: FEMENINE SUBJECT ALIENATION  
IN PARANORMAL ROMANCE NOVELS

**Mónica GARCÍA IRLES**

Universidad de Alicante  
Monica.Irles@ua.es

**Resumen:** En este artículo pretendemos analizar cómo el exitoso subgénero del romance paranormal modeliza un sujeto femenino alienado en consonancia con una concepción desideologizada de la adolescencia y con la actual sociedad neoliberal.

**Abstract:** In this study we intend to analyse how the successful minor genre of paranormal romance creates a model of an alienated feminine subject in accordance with a non-ideological idea of adolescence and a neoliberal society.

**Palabras clave:** Romance paranormal. Vampiros. Literatura juvenil. Femenismo. Neoliberalismo.

**Key Words:** Paranormal Romance. Vampires. Juvenile Literature. Feminism. Neoliberalism.

## 1. ADOLESCENTES GLOBALIZADOS: INTRODUCCIÓN A UN GÉNERO

En abril de 2010 el periódico *El País* se hacía eco de unas recomendaciones del Ministerio de Igualdad, de UGT-FETE y del Instituto de la Mujer, en las cuales se instaba a no utilizar en el aula los cuentos de hadas tradicionales por considerar que difunden unos roles marcadamente sexistas (Intxausti, 2010: 36-37). Ciertamente, es así, pues dichos relatos hunden sus raíces en una época histórica donde la diferencia entre sexos era tan tajante como explícita. Sin embargo, debemos valorar la importancia de los cuentos populares como parte de nuestro acervo cultural. Por otra parte, si por la misma regla de tres eliminásemos de los planes de estudios todas aquellas obras conformadas por estereotipos sexistas, racistas o, simplemente, incorrectos socialmente, obviaríamos una parte sustancial de nuestra literatura. De este modo, prescindir de los relatos tradicionales puede considerarse políticamente correcto, pero también un acto de barbarie contra la cultura oral y escrita de la humanidad.

No existe, sin embargo, ningún tipo de advertencia hacia otro tipo de narración ampliamente extendido entre la población juvenil, en el cual se presenta una imagen de la mujer —y, por ende, del hombre— ciertamente preocupante. Nos referimos a los *best-sellers* del llamado *romance paranormal*. Dicho subgénero paraliterario<sup>1</sup> —una curiosa mezcla entre cuentos tradicionales, terror gótico, novela romántica del s. XIX, *Romeo y Julieta* y novela rosa— ha alcanzado en los últimos años un éxito insospechado en el público adolescente, convirtiéndose, a la vez, en un negocio altamente lucrativo para editoriales e industria cultural en general (películas, series de televisión, cómics, *merchandising*) y en un reflejo de aspiraciones y valores socialmente dominantes.

A continuación pretendemos realizar un análisis de algunas de las novelas pertenecientes a las sagas de este género, publicadas en España a partir de 2006<sup>2</sup>, cosechando un increíble éxito comercial en todo el mundo<sup>3</sup>. Nuestra

---

<sup>1</sup> Teniendo en cuenta las múltiples acepciones de este término, queremos precisar que con *paraliteratura* nos referimos a obras carentes de vocación estética, con un lenguaje simple, un discurso lineal y pensadas para contentar a una audiencia determinada (Lluch, 2005: 139).

<sup>2</sup> En 2006 es cuando aparece publicada en España *Crepúsculo*, desencadenante del éxito de estas novelas en nuestro país, aun cuando en Estados Unidos, otras sagas hubiesen experimentado previamente una gran popularidad (por ejemplo, la saga de *Crónicas vampíricas* apareció en EE.UU. en 1991, pero no fue publicada en España hasta 2010).

<sup>3</sup> Todas estas novelas han alcanzado los primeros puestos en las listas de superventas estadounidenses. Por otra parte, la mayoría se han adaptado o se adaptarán próximamente al cine o a la televisión. En nuestro corpus bibliográfico sólo aparece completa la saga *Crepúsculo*, por ser la única finalizada hasta el momento. En los demás casos, se ha optado por analizar las dos primeras novelas o la que estuviera publicada en el momento de realizar este estudio.

intención no es sino demostrar cómo en este subgénero narrativo de consumo globalizado subyace una ideología neoliberal, generadora de un discurso materialista e individualista y de un modelo de mujer tradicional a través de la reinterpretación de las relaciones amorosas, familiares y sociales.

Cuando paseamos por una librería o por unos grandes almacenes, nos vemos asaltados por una miríada de títulos prometiendo ardientes y edulcorados romances entre adolescentes mortales y jóvenes pertenecientes al mundo sobrenatural. Prácticamente todos esos títulos están firmados y protagonizados por mujeres, lo cual nos lleva a realizar algunas reflexiones: dada su condición femenina: ¿plasman en sus libros los deseos reales de una mujer? ¿es esa la imagen asumida por las propias mujeres? ¿las aspiraciones de sus protagonistas son las de todas o la inmensa mayoría de mujeres? De hecho, al estar dirigidas intencionalmente a un público femenino, debemos plantearnos la existencia de un discurso sexista subyacente: ¿sólo las mujeres ansían amor y romance? Y en ese caso, ¿sólo desean en la vida amor y romance? Si bien la primera pregunta puede quedar en el aire, una lectura detallada de diversas novelas del género contesta tajantemente a la segunda: para las mujeres, el más importante y único objetivo en la vida es el amor.

## 2. LA ETERNA ADOLESCENCIA: CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO

Uno de los principales mecanismos de ideologización en la literatura juvenil consiste en la identificación entre personajes de ficción y lectores (Lluch, 2005: 150). En las novelas estudiadas, narradas en primera persona para intensificar el proceso identificativo, las protagonistas son chicas adolescentes; comparten con los lectores edad, gustos y un contexto socio-cultural muy concreto (música, ropa, estudios...), a diferencia de los cuentos de hadas. Si bien ese contexto cultural nos remite a los Estados Unidos, país de donde son originarias estas sagas literarias, el proceso identificativo no es menor en las lectoras de otros países como España, por ejemplo. Este hecho se explica porque el *american way of life* ha sido tan ampliamente extendido y estandarizado a través de los medios de comunicación de masas que no se percibe como ajeno, pues se han asimilado completamente modelos de conducta, gustos musicales, moda e incluso celebraciones<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Como ejemplo, baste señalar la celebración de festividades hasta hace poco prácticamente inexistentes en nuestro país como *Halloween* o San Valentín, implantadas gracias a la influencia de series, dibujos y películas estadounidenses y a los intereses comerciales de las grandes superficies.

Tal y como señala Gemma Lluch (2005: 139) los personajes pertenecientes a la paraliteratura son estereotipos facilitadores de una lectura identificativa y unívoca. Como se puede comprobar fácilmente, estas adolescentes carecen de una mínima hondura psicológica. Bella (*Crepúsculo*), Claire (*Vampiros de Morganville*), Luce (*Oscuros*), Nora (*Hush, Hush*) o Dawn (*El beso del vampiro*), por citar algunas de ellas, presentan, en general, características muy similares no tanto en lo superficial cuanto en sus aspectos más relevantes. Destaca su belleza física (aunque algunas padezcan el síndrome del patito feo), su timidez, ciertas conductas asociales más o menos marcadas según el caso y un algo indefinible (llámesele destino, si se quiere)<sup>5</sup> que hace que chicos normales, extraordinarios o generalmente inaccesibles al resto del género femenino se vuelvan locos por ellas, aunque apenas hayan cruzado un par de palabras y, más importante aún, a pesar de la competencia establecida con otras mujeres aparentemente más deseables y seductoras.

Las lectoras no van a valorar la inteligencia, la cultura o el compromiso hacia los demás, pues estos rasgos no proporcionan la felicidad eterna a las heroínas de sus novelas favoritas. Las características resaltadas en estas narraciones son sintomáticas de una sociedad individualista, marcada por la evanescente superficialidad del éxito rápido y del dinero fácil. De esta forma, miles de adolescentes, ansiosas por ser valoradas socialmente y carentes en muchos casos de autoestima, se identifican con las protagonistas para experimentar la plenitud de ser las elegidas, aunque sea a través de la lectura.

Las protagonistas están terminando el Instituto o comenzando la Universidad; no obstante, ninguna de ellas reflexiona sobre su futuro o, si lo hacen, en realidad no es sino una coartada narrativa para plantear diversos problemas sentimentales, verdadero objetivo de estos relatos. Bella (*Crepúsculo*) no tiene ningún interés por la Universidad y, tras su transformación en vampiro, su elección queda justificada por su nuevo papel de madre y esposa (adolescente); se supone que Claire (*Vampiros de Morganville*) es muy inteligente, pero sus deseos de estudiar en una buena Universidad quedan abandonados cuando conoce a Shane; Rose (*Academia de vampiros*) tiene su destino marcado desde su nacimiento: ser guardaespaldas de un vampiro o dedicarse a una especie de semiprostitución; Jessica (*Guía de Jessica para li-*

---

<sup>5</sup> De hecho, la hija de Bella va a compartir desde el momento de su nacimiento un destino muy similar al de su madre, quedando ligada para siempre a Jacob. Esta sorprendente forma de resolver el triángulo amoroso entre Bella, Edward y Jacob recuerda, matizado por el elemento fantástico, a los compromisos matrimoniales realizados antiguamente cuando nacía un bebé. Renesmee queda unida a Jacob, quien —dada la escasa edad de la niña— adoptará desde el principio un rol paternalista y protector, a la vez ilustrativo y modelizador de su futura relación amorosa.

gar con vampiros) abandona estudios, país, familia y amigos para casarse<sup>6</sup>... Sin embargo, nada necesitan: el amor (es decir, el hombre) les proveerá de todo sustento, tanto económico como espiritual.

En este sentido, la relevancia que el aspecto material adquiere en estas novelas es también significativa. Algunas de las protagonistas pertenecen a familias muy adineradas (Elena, Dawn); en otras novelas, sus pretendientes (Edward, Lucius) son los poseedores de una ingente cantidad de dinero, la cual les permite sorprenderlas con regalos lujosos. Si bien ellas los aceptan aparentemente a regañadientes —pues lo importante en verdad es el amor—, el simbolismo de dichos obsequios ahonda en la tradicional idea de la conquista femenina a través de presentes, especialmente si son caros y lujosos. Incluso cuando alguna de las chicas tiene problemas económicos (Claire, Bianca), siempre aparece un amigo dispuesto a ayudarlas.

Generalmente, no se plantean ningún tipo de futuro con el que transformar el mundo y construirse como individuos. Cuando desempeñan un trabajo, éste no es sino una excusa para desarrollar la historia amorosa, pero no una forma real de subsistir, de realizarse como persona o de ser un miembro productivo de la sociedad. Por otra parte, es habitual la descripción de la vestimenta de los personajes, de sus posesiones (mansiones, islas...) o de los lujosos vehículos que algunos de ellos conducen. La mención explícita de determinadas marcas<sup>7</sup> no hace sino destacar el sesgo marcadamente consumista de la sociedad descrita, retroalimentada por estas mismas novelas cuya génesis obedece primordialmente a criterios económicos y no culturales.

Ni estudios ni trabajo, lo único importante de su futuro es estar con la persona amada, no tienen otras preocupaciones o aspiraciones en la vida. Viven voluntariamente ajenas e impermeables a la realidad o inmersas en un mundo fantástico que les permite ignorar los requerimientos del mundo real, manteniéndolas en un estado de perpetua adolescencia. Esta etapa vital ha sido sobredimensionada en nuestra sociedad, representando la perfección tanto desde un punto de vista físico como emocional. Decenas de fa-

---

<sup>6</sup> En este caso también observamos un resurgimiento de modelos tradicionales de relación, puesto que ambos personajes están prometidos en matrimonio desde su nacimiento.

<sup>7</sup> Esta técnica publicitaria —denominada en castellano «emplazamiento de producto» (*product placement*)— consiste en insertar de forma explícita determinadas marcas dentro de la trama de una serie, película o novela. Si bien en España se ha practicado principalmente en series de televisión (*Los Serrano*, *Siete vidas*, *Yo soy Bea*...), en Estados Unidos es muy frecuente su utilización en los *best-sellers*. En este caso, además, la aparición de determinadas marcas apoya el proceso identificativo protagonista-lector, al mencionarse marcas conocidas por las adolescentes y poseedoras de un determinado valor social.

mosos se inyectan *botox* o se estiran la piel en su obsesión de no alejarse de la edad erigida en el ideal.

Abrazar eternamente la adolescencia supone disfrutar de todos los derechos (ya no se es un niño), pero sin asumir la mayor parte de las obligaciones correspondientes a un adulto. Quizás vivimos en una sociedad también adolescente, ávida de beneficios y renuente al compromiso. Además, a partir de las postrimerías del siglo anterior, la magnificación del adolescente ha ido en paralelo a su conversión en el consumidor compulsivo por excelencia. Las cantidades económicas movidas anualmente por el sector *teen* son ingentes; no puede ser sino un sueño neoliberal la existencia de adolescentes inmortales, millonarios y caprichosos.

Por otra parte, sus relaciones podrían plantear cuestiones de tipo religioso, ético o filosófico, pero las autoras solventan los problemas de este tipo de una manera rápida y sin complicaciones, sustrayendo al lector la posibilidad de ejercer un juicio crítico sobre determinados temas —el concepto del bien y el mal, el aborto, el amor totalizador, los celos, el libre albedrío...— a cambio de proporcionarle el anestésico *happy end* supuestamente anhelado por toda mujer. Los sucesos aparentemente conflictivos (guerras de vampiros, luchas entre ángeles, rivalidades con hombres-lobo, etc.) no son sino hilos conductores de la verdadera trama narrativa: sus experiencias amorosas. Viven en un individualismo constante y excluyente, donde el yo, paradójicamente, se disuelve en el otro, despojado de una identidad propia, asimilado y vampirizado —nunca mejor dicho— por su amor.

Claire, Bianca, Rose, Bella..., en realidad no son nada, no son nadie —o bien no se sienten alguien— hasta no verse a través de los ojos de un hombre; es decir, viven ajenas a su propia identidad. Así, sólo son cuando las aman y las admiran<sup>8</sup>. Ciertamente, algunas de estas mujeres tienen poderes; sin embargo, a la hora de la verdad siguen necesitando del amparo y la protección de sus respectivas parejas. El caso de Bella vuelve a ser significativo: su poder consiste en proteger a los demás de ataques ajenos. Se trata de un poder defensivo, muy femenino desde una perspectiva tradicional por ser al mismo tiempo pasivo y una proyección de su rol de madre y esposa.

El valor adquirido por estas mujeres radica principalmente en el número y características especiales de sus pretendientes. Ésta es la medida de su

---

<sup>8</sup> En dos novelas (*Guía de Jessica para ligar con vampiros* y *El beso del vampiro*) las protagonistas nacen vampiras, pero sólo pueden transformarse completamente gracias a un hombre (sin embargo, esta necesidad no es recíproca). Es decir, es el hombre quien otorga a la mujer su verdadera identidad.

valía. Aunque estas novelas prediquen el amor único, uno de los rasgos compartidos por la mayor parte de los argumentos es presentar a una protagonista pretendida constantemente por varios chicos, la mayoría de ellos con características sobrenaturales. Si bien aparentemente estas chicas atraen a determinados hombres porque son especiales, en realidad son especiales únicamente por su capacidad para erigirse en objeto de deseo de los chicos más populares. Enamorar a múltiples chicos parece ser una de las más acendradas aspiraciones femeninas, a tenor de la similitud de tramas en este sentido. Sin duda, este planteamiento no es sino una revisión modernizada de otro tópico sexista: las mujeres ansían tener cuantiosos admiradores, generando múltiples conflictos entre los hombres.

El mensaje conservador transmitido en estas novelas también se vehicula a través de los personajes femeninos secundarios, por lo general divididos en tres categorías: antagonistas, familia y amigas. Las antagonistas suelen ser chicas guapas —casi siempre populares y con dinero— que desprecian, ignoran o atacan a la protagonista y que también quieren seducir al esquivo protagonista. Además, suelen ser falsas, envidiosas y, en algunos casos (*Vampiros de Morganville*), unas auténticas psicópatas. Son personajes planos, sin matices y plantean la relación entre mujeres desde la conflictividad y no desde la solidaridad y la comprensión. Existe incluso un doble rasero: a la protagonista se le permite coquetear con varios pretendientes y experimentar deseo sexual; en cambio, se critica duramente el mismo comportamiento en sus adversarias, caracterizadas en ocasiones mediante un lenguaje sexista y ofensivo

En las novelas tradicionales, el amor romántico se presenta como un sentimiento superior a las relaciones familiares o de amistad (Lehr, 2001: 15). Lo mismo sucede en el romance paranormal, donde se justifica implícitamente este planteamiento presentando una visión negativa de madres y amigas. Así, las madres de las protagonistas las relegan a un segundo plano a causa de sus propias relaciones amorosas (*Crepúsculo*, *Marcada*)<sup>9</sup> o de su trabajo (*Academia de vampiros*, *Hush*, *Hush*), no las comprenden en absoluto (*Vampiros de Morganville*, *Oscuros*), les ocultan secretos (*Adicción*) o están muertas (*El beso del vampiro*, *Guía de Jessica para ligar con vampiros*, *Crónicas vampíricas*).

---

<sup>9</sup> Paradójicamente se critica en estas madres lo ensalzado en las hijas: abandonarlo todo por amor y plegarse a los deseos y necesidades de sus parejas. Esto es así porque por encima de todo —incluso de sus propias necesidades como individuo—, la mujer debe ser madre. En consecuencia, se destaca a personajes como Esme (*Crepúsculo*) —la cual cumple con su fiel papel de madre y esposa— o como Bella, quien prefiere morir antes que abortar, siendo recompensada por ello con la vida eterna.

Otro tanto sucede con las amigas, quienes, en un ámbito adolescente normal, son indispensables como apoyo y confidentes; no obstante, suelen tener un papel poco importante en estas narraciones. Las protagonistas eluden confesarles sus secretos y sentimientos, deshaciendo paulatinamente sus vínculos de amistad. En ocasiones, esta ruptura viene justificada por la desconfianza de la amiga hacia el protagonista o por una envidia más o menos explícita ilustrativa de los mensajes sexistas de competitividad femenina tan habituales en estas novelas. Las heroínas tampoco salen en pandilla de forma habitual, bien por no ser lo suficientemente populares para ser aceptadas, bien por ser chicas introvertidas y poco amigas de lo social. Se justifica de esta manera su comportamiento cuando se centran obsesivamente en su pareja: no están renunciando a nada ni reduciendo su ámbito social, pues esa forma de vivir la relación se adapta perfectamente a sus gustos y necesidades<sup>10</sup>.

### 3. LA SEDUCCIÓN DEL LADO OSCURO: UNA MIRADA AL SUJETO MASCULINO

Las novelas del romance paranormal presentan como protagonistas masculinos a ángeles, semiángeles, vampiros, cazadores de vampiros, fantasmas, hombres lobos y seres fantásticos de todo tipo. Son únicos y especiales, y por eso las protagonistas se sienten únicas y especiales cuando son amadas loca, apasionada y exclusivamente por ellos. Para Gema Xiol, editora de la colección *Ellas*<sup>11</sup> (Montena), gran parte de la popularidad del romance paranormal reside en que estos chicos «son muy caballerosos, como en el siglo XIX; están enamorados de la protagonista y, como saben que si se acercan a ella le harán daño, se mantienen a distancia» (Mañana, 2008a: 6). Ciertamente, estos personajes suelen mostrarse esquivos y hasta desagradables con sus futuras parejas, aunque su comportamiento se justifica porque lo hacen por «su bien». Estas actitudes despectivas, sin embargo, no hacen sino incrementar el interés de las protagonistas hacia ellos, ofreciendo a los adolescentes —ya sean hombres o mujeres— un mensaje equívoco y ciertamente preocupante sobre la dinámica de las relaciones amorosas.

---

<sup>10</sup> El comportamiento de Bella es muy significativo: se rebela contra un padre que desea que estudie en una buena universidad, salga con sus amigos, haga cosas apropiadas para su edad y no se limite a la relación con su novio. La «rebeldía» de Bella consistirá en casarse y ser madre adolescente.

<sup>11</sup> El sexismo subyacente en este tipo de novelas es reforzado, como se puede comprobar, por las propias editoriales.

Marta Vilagut, directora de la editorial de Destino, también se refiere al comportamiento de los personajes masculinos para justificar el éxito de estas novelas: «Estos libros los leen, sobre todo, chicas a partir de 13 años, y en un mundo como el de hoy no están acostumbradas a que las traten así. Creo que ese aspecto es uno de los que más les atraen» (Mañana, 2008a: 7). Cuando Lucius decide llevarle una cuchara a Jessica y ésta protesta, él la acalla diciéndole: «Por lo menos permíteme que tenga un gesto cortés contigo. A pesar de lo que te haya enseñado el feminismo, aceptar la caballerosidad no supone un acto de inferioridad. Al contrario, un gesto caballeroso es el reconocimiento de la superioridad de la mujer, de vuestro poder sobre nosotros» (Fantaskey, 2010: 57). Este reconocimiento de la supuesta superioridad femenina plantea una imagen tradicional de la mujer y no una visión igualitaria entre sexos, rechazada explícitamente por la autora a través de uno de sus personajes. ¿Qué tipo de poder posee la mujer sobre el hombre según esto? Aparentemente, el poder de que un hombre se pelee por ella, le traiga cucharas y le regale bonitos vestidos. Desde luego, no se trata de ninguna reivindicación del feminismo, el cual ha luchado por una mujer fuerte (vs. sexo débil), autónoma e independiente económicamente. En la sociedad neoliberal plasmada en estas novelas, los logros feministas se diluyen y la mujer vuelve a asumir su condición de objeto.

Edward, Lucas, Stefan y el resto de protagonistas masculinos tienen muchos rasgos de los héroes atormentados del siglo XIX como el Heathcliff de *Cumbres borrascosas*<sup>12</sup> o el señor Rochester de *Jane Eyre*. Todos ellos son extremadamente misteriosos, viscerales y excesivos en su amor. Las niñas afirman desear chicos como éstos porque son corteses, educados, románticos y apasionados. No objetamos nada a estas características; no obstante también tienen su reverso negativo, pues son paternalistas, posesivos, celosos y, debido a su mentalidad decimonónica, ven a la mujer como un objeto pasivo y delicado, necesitado de guía y protección. De hecho, una de las características compartidas por las heroínas de estas novelas y las de muchas del siglo XIX es una patente fragilidad, ya sea física (Bella, Nora, Bianca, Dawn...) o emocional (Claire, Luce, Rose, Elena...). Lógicamente, a caballerosos hombres les corresponden lánguidas damas.

---

<sup>12</sup> No por casualidad han vuelto a reeditar *Cumbres borrascosas* (Debolsillo) con el reclamo en la portada de ser uno de «Los libros favoritos de Bella y Edward»; dicha portada presenta un diseño extremadamente similar al de algunas sagas analizadas, como *Crepúsculo* o *Medianoche*. Por último, *Cumbres borrascosas* es una referencia explícita tanto en *Crepúsculo* como en *Guía de Jessica para ligar con vampiros*.

En el estudio «La repercusión de los roles sexistas en cine y televisión», elaborado por el centro ilicitano Martos-Bellmunt, entre casi 500 alumnos de Secundaria de la provincia de Alicante, se pone de manifiesto cómo las adolescentes de entre 11 y 14 años se sienten atraídas por personajes como Edward y Jacob, a los cuales las jóvenes encuentran «misteriosos, agresivos, peligrosos, arriesgados, independientes, celosos y protectores» (Alberola, 2011). Las chicas encuentran atractivos la agresividad y los celos en los hombres porque asumen que indican valentía y amor; erróneamente, suponen que ellas serán capaces de transformarlos llegado el momento<sup>13</sup>. A su vez, dichas actitudes se ven compensadas porque en el fondo son buenos, quieren protegerlas y les hacen regalos; la ficción, por tanto, cumple la función de naturalizar y normalizar unos comportamientos desencadenantes en la realidad de violencia de género (Alberola, 2011).

Edward y Jacob (*Crepúsculo*) están en varias ocasiones a punto de llegar a las manos a causa de Bella; como Daniel y Cam a causa de Luce (*Oscuros*) y así, la mayoría de personajes masculinos. Aunque en ocasiones las chicas manifiestan su enfado ante estos arranques de genio, en el fondo se sienten muy complacidas a causa de esas muestras de amor apasionado. Esta situación de conflicto se repite en varias novelas, manifestando un aparente interés de las mujeres porque los hombres se peleen por ellas, convertidas de nuevo en objetos utilizados por los *machos alfa* para dirimir quién es el más fuerte. Efectivamente, algo de eso hay, como se puede ver cuando Jessica reprocha a Lucius su comportamiento violento hacia un compañero:

*Aquí las mujeres se defienden solas. Los hombres no tienen que pelear por nosotras. Ya te lo dije, puedo arreglármelas con Dormand.*

*Pero yo puedo ocuparme de eso, a diferencia de Jake. Te guste o no, tu condición de mujer te limita. Quizás puedas aplastar a una mosca, pero yo puedo aplastarlo a él. Cualquier hombre que se precie habría salido a defenderte* (Fantaskey, 2010: 104-105).

Es decir, las mujeres deben asumir su debilidad e indefensión; los hombres, la violencia como única forma de reivindicar su virilidad. Si bien en un principio Jessica reivindicará su independencia, al final será el comportamiento agresivo de Lucius el que decante la balanza a su favor en detrimento

---

<sup>13</sup> Ya vimos cómo se justifican los comportamientos desagradables del inicio: todas las acciones masculinas, incluso las aparentemente negativas hacia las mujeres, se realizan por amor. Dicho argumento es utilizado generalmente por los maltratadores.

to de Jake, quien no concibe defender el honor de nadie a golpes (no se merece, por tanto, ser el elegido).

Por otra parte, nos encontramos en situaciones donde la mujer es gravemente herida por su pareja. De nuevo, la novela paradigmática pertenece a la saga *Crepúsculo*. Tras su primer encuentro sexual, Bella aparece llena de golpes y moretones, causados fortuitamente por su pareja. Si bien Edward se siente culpable, ella lo exime de toda responsabilidad, basándose en la falta de intencionalidad y en su propia y débil condición de mortal; estará a salvo cuando se convierta en vampira, es decir, cuando lo dé todo, incluso la vida, por amor. Algo parecido sucede con la novia de Sam, Emily, la cual tiene la cara desfigurada a causa de un zarpazo de su novio, convertido en hombre lobo en esos momentos. La agresión —como en muchos casos de violencia de género— es disculpada por la víctima, pues entiende que el daño no ha sido causado a propósito; de nuevo, el amor está por encima de todo. Evidentemente, no pretendemos señalar a Bella y Emily como víctimas de maltrato, pero sí debemos reflexionar acerca de cómo determinado tipo de agresiones (recordemos, la mayoría de protagonistas masculinos son peligrosos para ellas) son banalizadas y, peor aún, justificadas, dando pie a otro tipo de justificaciones con consecuencias verdaderamente dramáticas en la vida real.

#### 4. AMOR VS. SEXO: LA DISOLUCIÓN DEL SUJETO FEMENINO

Como ya hemos mencionado, el amor es el verdadero *leit-motiv* de estas novelas. Se trata de un amor obsesivo y excluyente, pues apenas deja espacio para nada más. Si bien en la adolescencia el amor se vive de una forma extrema, muchas de las protagonistas serán eternas adolescentes; es decir, perpetuarán este tipo de comportamiento al permanecer enamoradas y liberadas de obligaciones para siempre. Esta visión totalizadora y omnívora del amor, presentada como ideal femenino, no dista mucho de la difundida en los cuentos de hadas, pero, no nos engañemos, aún resulta más cercana a los mensajes recibidos constantemente por las chicas a través de su entorno cultural: canciones almibaradas desgranadas por jovencitos imberbes, comedias románticas abocadas al *happy end*, teleseries de adolescentes sufriendo eternamente por amor, etc.

Un ejemplo de cómo en el romance paranormal se impone el amor como única fuente de felicidad para la mujer es el personaje de Leah, perteneciente a la saga *Crepúsculo*. Por razones desconocidas, puede transformarse en

loba y luchar con sus compañeros de tribu. No obstante, este hecho no es presentado de forma positiva, como un ejemplo de igualdad entre sexos y de fortaleza femenina, pues no sólo no es bien aceptada en la manada, sino que vive perpetuamente amargada, debido a sus penalidades amorosas. Ella preferiría, sin duda, cumplir el papel tradicional de Emily —encargada de cuidar y alimentar a la manada— en vez de ser fuerte y capaz de defenderse. Evidentemente, Leah desearía ser esposa pasiva en vez de compañera activa. Por tanto, es presentada como una anomalía, una mujer frustrada y profundamente infeliz<sup>14</sup>, debido a su fracaso sentimental y a su envidia hacia Emily. De esta manera, la relación entre dos mujeres —emparentadas y amigas de la infancia— queda lastrada también por los celos y la competitividad.

El aspecto sexual también se encuentra presente en estas novelas de forma muy notoria. La protagonista aparece en muchas ocasiones llevando la iniciativa sexual (siendo sujeto y no objeto pasivo); sin embargo, lo realmente destacado en las novelas no es la iniciativa femenina, sino la contención masculina, pues los protagonistas suelen supeditar el sexo al matrimonio, al compromiso o al momento adecuado para ellos. No les importa, sin embargo, mantener relaciones con las antagonistas, a las cuales no valoran en absoluto. A ellas les está vedado el respeto y consideración mantenido con las protagonistas. De esta forma, aparece un mensaje subliminal: un hombre sólo sigue sus impulsos cuando no le importa realmente la mujer<sup>15</sup>; si la ama realmente, se contendrá. Por otra parte, las protagonistas no ponen en tela de juicio cómo sus enamorados se comportan con otras chicas; por una parte, ellas son tratadas con suma delicadeza y, por otra, las antagonistas son caracterizadas de una forma muy negativa para justificar, entre otras cosas, ese trato.

Al dejarse llevar por sus impulsos, la mujer parece retratada como un ser extremadamente emocional y necesitado de la guía de un hombre. Esta caracterización —mujer/emocional, hombre/racional— es una proyección del determinismo biológico que durante tanto tiempo ha intentado justificar de una forma pretendidamente científica los roles sexuales<sup>16</sup>. Como apuntábamos

---

<sup>14</sup> No importa que tenga un noble propósito en la vida, defender a los suyos, pues no va a cumplir con el rol establecido para las mujeres y, en consecuencia, tampoco va a poder aspirar a una felicidad «femenina» (la única permitida). Incluso se puede plantear si Leah deviene en hombre lobo porque, a causa de su pérdida amorosa, ya no se la concibe como una mujer plena.

<sup>15</sup> El comportamiento del hombre, por supuesto, no se pone en entredicho y no se critica que tenga sus devaneos; implícitamente se señala a la antagonista como culpable de los deslices masculinos, retomando de nuevo el concepto bíblico de la mujer malvada y tentadora.

<sup>16</sup> Para un interesante análisis de las teorías neodeterministas ver Walter (2010).

anteriormente, los héroes de estas tramas son diferentes y resultan irresistibles para las lectoras porque privilegian el romanticismo por encima del deseo. Las novelas presentan a los protagonistas como modelo del hombre ideal frente a los chicos reales, supuestamente obsesionados con el sexo. De esta forma, la realidad queda desvirtuada, creándose una falsa dicotomía entre las necesidades sexuales y emocionales de hombres y de mujeres. De nuevo, los tópicos de género se convierten en uno de los pilares ideológicos de estos relatos.

Las relaciones sexuales incluso se presentan como un intercambio desigual donde el hombre se impone a la mujer<sup>17</sup>, apoyando así algunas teorías feministas obsoletas que presentan el sexo como una invasión del cuerpo femenino (Meyers, 2001: 9-11). No por casualidad la protagonista —o alguien muy cercano a ella— está ocasionalmente a punto de ser violada. El mensaje subyacente vuelve a incidir en una visión victimista de la mujer, susceptible constantemente de ser atacada (Meyers: 2001) y, por tanto, necesitada de protección masculina. Al mismo tiempo plantea una visión polarizada del hombre: o bien es un violador o bien un moderno caballero andante.

## 5. LA MUJER ANULADA: CONCLUSIONES

Si asumimos que estas sagas son un reflejo de la sociedad donde se originan, no debe extrañarnos que una sociedad profundamente neoliberal y vacía de referentes éticos, ideológicos y espirituales presente como idílico un mundo eternamente adolescente, volcado en la satisfacción de los deseos y necesidades individuales. Por otra parte, aunque pretendan mostrarnos heroínas supuestamente rebeldes y modernas, reflejan un sujeto femenino borroso, tradicional, asimilado por el hombre. En estas novelas no se alienta a las adolescentes a valorarse por cómo son, sino a través de la aceptación masculina; no se les enseña a ser independientes, sino a pasar del cuidado paterno al marital; no se les anima a construirse una identidad propia, sino a amoldarse a la de un hombre; no se les muestra la solidaridad femenina, sino la rivalidad; no se les enseña a formarse, sino a conformarse...

Al principio de este artículo, mencionábamos la preocupación de ciertos sectores acerca de los valores difundidos por los cuentos de hadas. Sin embargo, creemos que el verdadero problema radica en la destrucción del suje-

---

<sup>17</sup> En *Guía de Jessica para ligar con vampiros* encontramos la siguiente reflexión sobre el acto sexual: «A modo de comparación, casi hace que el sexo sea algo insignificante. Es un acto desigual, de macho a hembra» (Fantaskey, 2010: 179).

to femenino perpetrado por el subgénero narrativo del romance paranormal en consonancia con otros productos de la industria cultural. Esta imagen conservadora de la mujer, tan exitosa entre la juventud actual, revela hasta qué punto —a pesar de los aparentes esfuerzos de los sectores anteriormente mencionados— ha habido un retroceso en la igualdad de género, de qué manera el sexismo sigue vigente en nuestra sociedad, adaptándose a las nuevas circunstancias en constante connivencia con el neoliberalismo.

La cuestión clave es por qué interesa fijar este modelo de adolescente y, concretamente, de mujer. A partir de los años 60, los jóvenes y las mujeres se convirtieron en el principal motor de cambios sociales: tomaron las calles de París, exigieron el final de una guerra (Vietnam), reclamaron el desarme, la justicia social, el respeto a los derechos civiles, reivindicaron el control de su sexualidad... Es decir, pusieron en entredicho las bases del orden social y moral establecido que, si bien se tambaleó, prontamente se reinventó a sí mismo para asegurar su continuidad.

Para asfixiar cualquier conato de rebeldía el propio sistema utiliza todos los mecanismos a su alcance, destacando la literatura juvenil por ser secularmente un excelente instrumento de ideologización<sup>18</sup>. En consecuencia, el principal objetivo de las novelas de romance paranormal —aparte del comercial— es anestesiar el espíritu crítico de los adolescentes, los cuales se encuentran en una época clave de su construcción como sujetos. Especialmente vulnerables a los procesos de socialización, asumen a través de estas sagas —reforzadas por teleseries, canciones, películas, etc.— un modelo concreto de realidad, de éxito social y personal que no deja lugar a otras alternativas vitales, mucho más comprometidas y, por eso mismo, más peligrosas para el *establishment*.

Se glorifica la juventud, es cierto, pero una juventud individualista, preocupada por el físico, abocada al consumo compulsivo y a la inercia social. De la misma forma, los productos culturales específicamente femeninos (series, novelas, canales temáticos...) pretenden ofrecer un espacio propio a los intereses de las mujeres, pero limitan esos intereses a la moda, la prensa del corazón y el romanticismo. Obviamente, no interesan mujeres reivindicativas, concienciadas, luchadoras, por eso se les inculca la felicidad única del amor, la comodidad de vivir en una burbuja donde permanecer aisladas del mundo real y sus sinsabores. No preocupan, por tanto, las niñas que sueñan con un príncipe azul cabalgando sobre un corcel blanco; sino las ado-

---

<sup>18</sup> A este respecto, son reveladoras las obras de J. Richards (1989) y J. Zornado (2001).

lescentes que anhelan un apuesto vampiro en un deportivo rojo, dispuesto a ofrecerles el perfecto abandono de la dependencia eterna.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBEROLA, P. (2011). «Más ranas que príncipes». *http://www.diarioinformacion.com/alicante/2011/03/04/ranas-principes/1101312.html* [consultado 08/04/2011.]
- CAINE, R. (2009). *Los vampiros de Morganville 1. La mansión Glass*. Barcelona: Versátil.
- (2010). *Los vampiros de Morganville 2. El baile de las chicas muertas*. Barcelona: Versátil.
- CAST, P.C. y CAST, K. (2008). *Marcada: una novela de la Casa de la Noche*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- (2009)- *Traicionada. La Casa de la Noche II*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- FANTASKEY, B. (2010). *Guía de Jessica para ligar con vampiros*. Barcelona: Versátil.
- FITZPATRICK, B. (2010). *Hush, Hush*. Barcelona: Ediciones B.
- GRAY, C. (2008). *Medianoche*. Barcelona: Montena.
- (2009). *Adicción*. Barcelona: Montena.
- INTXAUSTI, A. (2010). «El cuento de las hadas y los hados». *El País*, 10 de abril, 36-37.
- LAUREN, K. (2010). *Oscuros (Ellas)*. Barcelona: Montena.
- LEHR, S. (2001). «The Hidden Curriculum: Are We Teaching Young Girls to Wait for the Prince?». En *Beauty, Brains and Brawn. The Construction of Gender in Children's Literature*, S. Lehr (ed.), 1-20. Porstmouth: Heinemann.
- LLUCH, G. (2005). «Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial». *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 3, 135-156. [Documento en línea *http://www.fundaciongsr.org/documentos/7550.pdf*.]
- MAÑANA, C. (2008a). «Un ejército de monstruos». *Babelia. El País*, 6 de enero, 6-7.

- (2008b). «La irresistible seducción del lado oscuro». *Babelia. El País*, 28 de agosto, 12-13.
- MEAD, R. (2009). *Vampire Academy I*. Madrid: Alfaguara.
- (2010). *Sangre Azul (Vampire Academy 2)*. Madrid: Alfaguara.
- MEYER, S. (2006). *Crepúsculo: un amor peligroso*. Madrid: Alfaguara.
- (2007a). *Eclipse*. Madrid: Alfaguara.
- (2007b). *Luna nueva*. Madrid: Alfaguara.
- (2008). *Amanecer*. Madrid: Alfaguara.
- MEYERS, H. (2001). *Femicidal Fears. Narratives of the Female Gothic Experience*. Albany: State University of New York Press.
- RAVEN, L. (2010). *El beso del vampiro*. Barcelona: Planeta.
- RICHARDS, J. (ed.) (1989). *Imperialism and Juvenile Literature*. Manchester: Manchester University Press.
- SMITH, L. J. (2011). *Despertar. Crónicas vampíricas I*. Barcelona: Planeta.
- (2011). *Conflicto. Crónicas vampíricas II*. Barcelona: Planeta.
- WALTER, N. (2010). *Muñecas vivientes. El regreso del sexismo*. Madrid: Turner Noema.
- ZORNADO, J. (2001). *Inventing the Child. Culture, Ideology and the Story of Childhood*. Nueva York, USA: Routledge.

Recibido el 31 de mayo de 2011.

Aceptado el 16 de septiembre de 2011.