

que, *mutatis mutandis*, constituyen hoy el lado neorromántico de la posmodernidad» (2002, p. 410).<sup>4</sup>

### Conclusión

El tiempo de la cultura de masas es siempre el presente; no hay en ella selección y no soporta el vacío: a su manera *Orlando* mostró la vertiente más eufórica y fascinante de esa experiencia feminista ante la omnipresencia de la mercancía en el capitalismo. Orlando y la mercancía se necesitan la una a la otra *en el presente* continuo de la actividad del relato en la ficción. Barthes, al fundar el análisis semiológico de cualquier elemento de la cultura de masas, confió el feminismo a una epistémica y tardía inexistencia al no advertir siquiera, en esos años, su surgimiento intelectual en Francia. No obstante, enseñó el modo de incorporar las actitudes y necesidades feministas populares *en* el feminismo, a través de la vindicación inmediata, *en el presente* de la acumulación y la oferta, de cualquier soporte y cualquier medio de transmisión, como susceptibles de ser leídos —no fulminados— por las herramientas del pensamiento crítico. Por fin, Sarlo, al inaugurar en castellano la historia de la lectura, la ligó a un corpus —el de la literatura popular— e hizo explícita la necesidad de leer *en presente*. No sólo *en presente* sino *en presencia* de esas dos formas de cultura que sólo existen en la medida en que son, como diría Williams, conscientes la una de la otra.

Podría argüirse que en los últimos años, con el advenimiento de las nuevas formas de comunicación, una perspectiva crítica ins-

4. En *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana* (2009), Sarlo resume una postura crítica que a mi juicio vuelve rigurosamente unitarios tres de sus trabajos: los ya citados *El imperio de los sentimientos* y su aportación a la obra colectiva de Franco Moretti, junto con el mismo *La ciudad vista*. «La etnografía urbana [...] opera, generalmente, por representar a los pobres a través de sus propios discursos, acompañados de descripciones débiles para evitar un problema clásico: hablar por el otro. No comprende, sin embargo, que esas transcripciones son también una forma de "hablar por el otro" y, además, no siempre la mejor ni la más comprensiva. Al "otro-pobre" le sucede lo que al etnógrafo: ni sabe todo lo que dice ni dice todo lo que sabe» (p. 10). Esta consideración, que limita cualquier posibilidad de fusión empática, puede trasladarse también a los sujetos que actúan el feminismo en la cultura de masas.

talada en la tensión entre cultura popular y cultura de masas ya no es posible, y que la crítica feminista, como cualquier otra fuerza que pretenda cierta experiencia de desestabilización del orden establecido, debe fundirse con la cultura de masas y limitarse a ser un frenético archivo de todas las manifestaciones de ese presente en que, precisamente, ella consiste. Como bien sabemos, tal archivo de gestos y figuras intercambiables y de inmediato fungibles es infinito y a la vez, como el *aleph* de Orlando —no el primero y quizá falso de Borges— convive todo él en un punto de presente perpetuo.

Ante esa irrefrenable mecánica proliferante, el feminismo, en la cultura de masas, puede ser propuesto no como serie de figuras sino sólo como una línea, un trazo que opere sobre los productores —imágenes, siluetas, relatos— y los abandone, para posarse sobre otros que inmediatamente surgen en la simultaneidad multiplicada y potencialmente inacabable de esa esfera. De alguna manera Woolf, Barthes y Sarlo actúan sobre esa línea: son puro equilibrio en la línea entre el presente pleno de la cultura de masas y la verdad discriminadora de la alta. ¿Por qué no se detiene la línea? Porque el feminismo históricamente ha operado por restricciones y susstracciones —en ese aspecto, está más cerca de la cultura alta que de la de masas— y, por ello, obliga a una constante corrección de la perspectiva crítica, no a su abandono.

Hollows y Moseley afirman que «un rechazo de lo popular, y un rechazo a comprometerse con las vidas de las diferentes generaciones de mujeres cuyas experiencias están cruzadas por otras formas de diferencia» producirán una seria limitación en «la capacidad de adaptación de las feministas» (2006, p. 15). No sé si esa capacidad de adaptación puede disminuir la distancia analítica que exige cualquier lectura: también la de esa línea movable en la que, a mi juicio, consiste el feminismo en este ámbito. Woolf postula, en *Orlando*, la imposibilidad de emitir sobre el cruce entre uno y otra un juicio moral. Barthes se ciega al respecto pero a continuación funda la disciplina que hace viable cualquier consideración compleja sobre la cultura de masas, en la que esa línea opera como un elemento dinamizador que él mismo no previó. Sarlo hereda tanto la postura de Raymond Williams respecto de la interacción entre ambas esferas como el procedimiento barthesiano: por eso se niega a fundirse con su objeto. Desde este ángulo, ¿es «la capacidad

de adaptación» que defienden Hollows y Moseley el único ideal del análisis? Después de todo, el pensamiento crítico es, también, una forma de experiencia de la que surgen los recursos que hacen imposible una clausura analítica de los discursos feministas y sus encarnaciones en la cultura de masas.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1957), *Mitologías*, Héctor Schmucler (trad.), Siglo XXI, México D.F., 1980.
- HOLLOWES, Joanne y Rachel MOSELEY (2006), «Popularity Con- tests: The Meaning of Popular Feminism», *Feminism in Popular Culture*, Jeanne Hollows y Rachel Moseley (eds.), Berg, Oxford y Nueva York, pp. 1-22.
- SARLO, Beatriz (1985), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, Buenos Aires.
- (1994), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y vi- deocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires.
- (1996), *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Ariel, Buenos Aires.
- (2002), «Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700- 2000», *Il romanzo II. Le forme*, Franco Moretti (ed.), Giulio Einaudi, Turín.
- (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- WILLIAMS, Raymond (1970), *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Nora Catelli (trad.), Debate, Madrid, 1997.
- WOOLF, Virginia (1928), *Orlando*, Jorge Luis Borges (trad.), Edhasa, Barcelona, 1983.

## II. LAS CHICAS SÓLO QUIEREN DIVERTIRSE: MUJERES Y GÉNEROS POPULARES

Isabel Clúa

When the working day is gone

Girls just wanna have fun

«Girls just wanna have fun», Cindy Lauper, 1983

El presente trabajo surge de un hallazgo fortuito en la red, directa- mente relacionado con mi condición de consumidora de fantasía. Digo consumidora, y no lectora, porque como muchas otras personas aficionadas a la fantasía, mi experiencia respecto a esta etiqueta inclu- ye textos, medios, formatos y prácticas muy variadas (literatura, cine, televisión, cómic, videojuego, etc.); así mismo, utilizo el término fantasía como una denominación no del todo satisfactoria pero que permite incluir géneros —tan diferentes en su constitución como próximos para la mayoría de quienes los consumen— como son el horror, la ciencia ficción y la fantasía heroica, entre otros. Como consumidora de fantasía, pues, y navegando por la red, interesada por conocer las novedades, di con una imagen que me resultó tan inquietante como sugerente: la de Guy Fawkes sosteniendo una pancarta improvisada en la que se lee «*Twilight* [*Creptículo*] arruinó la Comic-Con».

Vayamos por partes: la Comic-Con a la que hace referencia la pancarta es la convención internacional de cómics de San Diego, el mayor evento mundial de este tipo que se celebra anualmente y que reúne a productoras, artistas y público aficionado en un completísi- mo programa que no sólo da cobijo a expositores sino que incluye paneles, talleres y conferencias sobre cómic, televisión, cine... y, por supuesto, preestrenos y primicias de la industria. El portador de la pancarta luce la máscara de Guy Fawkes, que caracteriza a V, protagonista de la novela gráfica de culto *V de Vendetta* (Alan Moore y David Lloyd, 1983-1988) y auténtico icono de la fantasía popular

Me me fanjea fer nonda

e J Sose Clúa (ed.)

30  
Máxima audiencia: Cultura

Poplar y género. Icono, Barcelona, 2011

contemporánea. Y lo que causa el enojo de ese ser impersonado en V/Guy Fawkes y, en su opinión, arruina tan magno evento, no es otra cosa que *Crepúsculo*, la saga novelística creada por Stephenie Meyer que se ha convertido en uno de los fenómenos editoriales y cinematográficos de la década y cuya segunda adaptación cinematográfica, correspondiente al volumen *New Moon (Luna nueva)* protagonizó uno de los paneles del evento en su edición de 2009.<sup>1</sup> La presencia masiva de fans de la saga en la convención fue, en definitiva, lo que ocasionó el enojo del eventual Guy Fawkes y de otras muchas personas asistentes, hasta el punto de que se dieron varias protestas más o menos improvisadas y más o menos concurridas durante la convención, de las que ha quedado testimonio gráfico en la red.

De todas ellas, la imagen que acabo de comentar me parece la más sugestiva puesto que el mismo sujeto que deplora la saga romántico-vampírica de Meyer marca, a través del disfraz, su identificación con otro tipo de texto que vendría a encarnar la «esencia», si es que tal cosa existe, de la fantasía: un cómic de culto —del que después se apropió la industria cinematográfica, eso sí, pero que conserva su origen fuera del gran circuito comercial— y de calidad reconocida, de temática abiertamente política y con densidad ideológica, pues son bien conocidas las complejas y polémicas ideas de Alan Moore respecto a la legitimidad de la violencia. Entre esta referencia y *Crepúsculo*, marcada por el éxito comercial inmediato y la renáncia sentimental, es obvia la diferencia. La cuestión es: justifica esa diferencia renáncia una reacción tan contundente contra la saga? ¿por qué la saga suscita un rechazo tan desafortado entre un público, por otra parte, ecléctico y —podría pensarse— carente de prejuicios?<sup>2</sup> En mi opinión, y éste es el punto de partida de mi reflexión, la saga tiene un elemento doblemente perturbador: es síntoma y enfermedad a la vez. Es síntoma de la creciente incorporación de las mujeres —y particularmente de las jóvenes— al mercado como consumidoras y productoras de fantasía; pero es, también, la enfermedad que ese

síntoma anuncia, y que no es otra cosa que la mutación de las reglas textuales, los componentes genéricos y, en última instancia, el mercado, motivada por la inoculación en la fantasía de elementos supuestamente femeninos como es la sentimentalidad, la intimidad o la fragilidad. De ahí que, como señala Catherine Strong (2009) en un reciente trabajo, las críticas contra la saga no pueden entenderse al margen de la *feminine nature* de la misma. Mi intención, pues, es explorar el componente genérico-sexual que articula las críticas a *Crepúsculo* como motivo para reflexionar sobre las relaciones entre las mujeres y los géneros populares.

### «Bite me, Edward»: lectoras ingenuas y lecturas prerrogativas

Aunque el fenómeno anti-*Crepúsculo* pueda parecer nuevo y restringido a la saga, en mi opinión, se trata de un hecho que es bastante más complejo y que apunta a un marco mucho mayor. Tal complejidad se puede empezar a atisbar en una de las muchas pancartas enarbolladas por los irritados anti-fans, en la que bajo el lema «*Crepúsculo* arruinó la Comic-Con» se lee, como apelación a las lectoras de la saga: «*Crepúsculo* no es una saga. Tampoco es literatura. Por una vez, leed un libro de verdad». Es decir, la reacción no proviene —o al menos, no sólo proviene— de una incomodidad concreta ante la notoria presencia de las fans en la convención, sino de un juicio de valor sobre qué es y qué no es la literatura. No obstante, como Annette Kolodny señalaba en uno de los trabajos teóricos pioneros de la crítica feminista anglófona, el objeto de lectura y el modo de lectura son dos caras de la misma moneda, de manera que los juicios de valor sobre qué es bueno o malo, sobre qué es literatura o qué no lo es, no se fundamentan en elementos intrínsecos al texto sino en prácticas de lectura y paradigmas de gusto y calidad ya aprendidos (Kolodny, 1980).<sup>3</sup> En este sentido, el fenómeno anti-*Crepúsculo*

1. Para toda la información bibliográfica sobre esta saga y otras fuentes primarias referida, véase el Apéndice.

2. Presupongo esta actitud puesto que se trata de un público consumidor de textos y géneros que en muchas ocasiones han sido marginados por la institución literaria debido a su (supuesta) escasa calidad o su carácter superficial y evasivo.

3. Como es sabido, los procesos de formación del canon han sido ampliamente discutidos desde la teoría literaria; una acertada selección de trabajos sobre el tema puede encontrarse en Sullá (1998), que incluye, entre otros, el clásico trabajo de Lilian R. Robinson «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», originalmente publicado en 1983.

apunta a un escenario mucho mayor puesto que vincula la práctica de lectura femenina a un gusto deficiente, en lo que es una nueva versión de la vieja idea de la devaluación de las mujeres como lectoras: incapaces de leer la verdadera literatura, y «naturalmente» inclinadas a la mala literatura, que además suele ser la que goza de mayor éxito comercial. Esta última idea, a su vez, enlaza con la asociación de la mujer con la cultura de masas que se forja desde el siglo XIX, de modo que, como ha expuesto Huyssen (1986), desde el fin de siglo los discursos políticos, estéticos y psicológicos marcan genéricamente la cultura de masas como femenina mientras que la alta cultura se configura como el reino privilegiado de las actividades masculinas; la cultura masiva y lo femenino se constituyen así como el «Otro» de la cultura de élite, masculina.

La vinculación entre la mujer y la comercialización masiva se sostiene, por otra parte, en la asunción de la naturaleza emocional de la mujer y sus hábitos de lectura. Tal y como demuestra Felski (1995), la masificación del consumo cultural y la visibilidad de las ficciones populares que se desarrolla durante el siglo XIX genera automáticamente un gesto de distanciamiento de los intelectuales respecto a esa cultura popular emergente. La división entre cultura popular/cultura de élite adquiere así un subtexto de género: el valor cultural es masculino y la sentimentalidad femenina asociada a la ficción popular queda devaluada. La consideración de la sentimentalidad como un valor ajeno al consumo cultural de calidad añade también a la lectura; de ese modo, se articula la idea de que la lectora, debido a su naturaleza emocional, desarrolla una lectura no desapasionada y, por tanto, errónea, de los textos y que la lectora es, por definición, ingenua, incapaz de distinguir entre los textos y la vida real. Tanto Huyssen como Felski apelan a la figura de Emma Bovary como prototipo de esta lectora moderna y emocional.

En su confusión de las esferas de lo real y de lo imaginario, Emma Bovary es el prototipo de la lectora moderna que sueña con convertirse en la heroína de su propio romance. De este modo, el anhelo de las mujeres por identificarse con el objeto de la representación trastoca el distanciamiento necesario que define el atributo genuino de la contemplación estética. (Felski, 1995, p. 85)

Esta confusión del estatuto de lo literario es invocada, tal y como ha mostrado Radway (1986), a través de una serie de metáforas basadas en la ingestión, incorporación y absorción que reducen las prácticas culturales de las lectoras a la satisfacción mecánica del apetito instintivo y, por tanto, a un comportamiento irracional y excesivo. Me detengo en el proceso que describen Huyssen, Felski y Radway porque los mismos mecanismos de devaluación de un objeto literario producido y consumido fundamentalmente por mujeres se reproducen en el caso de *Crepúsculo*.

Las críticas generadas por la presencia de *Crepúsculo* en la Comic-Con muestran manifestamente la construcción de lo femenino como Otro, tal y como apuntaba Huyssen. Por ejemplo, en la entrada de Peter Sciretta al respecto en el portal *Slashfilm.com*, y tras declarar que no tiene nada en contra de la saga, el autor muestra su preocupación por que el espacio (su espacio, cabe entender) sea, literalmente, invadido por las muchas fans de la saga. El problema, dice Sciretta, es que las hordas de fans colapsan los accesos y ocupan los asientos de la sala asignada a los preestrenos de películas, de modo que «en el momento en que la *gente normal* empezó a hacer cola horas antes de que se abrieran las puertas, miles de *Twilighters* ya estaban en la cola» (Sciretta, 2009). Prácticamente no hace falta comentar que si las fans de *Crepúsculo* no son gente normal, es que son una figura de alteridad, un término marcado, aquello que está en el afuera.

Como reclaman las voces —en su mayoría femeninas— que responden a estos ataques, lo que está en cuestión aquí, bajo apariencia de cualquier otra cosa, es la legitimidad de las mujeres —principalmente jóvenes— como lectoras, tal y como señala Kate Dacey en la mesa de debate propuesta por el blog *Robot 6*, dentro del portal *CBR Comic Book Resources* bajo el título de «Girls and Fandom»:

Lo que más me molesta es la suposición implícita de que las chicas (y las mujeres) no saben cómo ser unas verdaderas fans, que ellas sólo están allí por el chico guapo y que poco les importan los libros o el autor, una suposición que ignora el hecho de que los voraces hábitos de lectura de las chicas fueron los que en primer lugar contribuyeron a poner *Crepúsculo* en el mapa, y que sugiere que su inversión en el relato es meramente

superficial. Lo otro que me molesta acerca de esas afirmaciones es que muchas de las personas que desprecian *Crepúsculo* nunca la han leído ni han visto la película, y sin embargo se sienten perfectamente cualificadas para enjuiciar sus méritos basándose únicamente en a quién le gusta. Las adolescentes la adoran, por lo tanto, debe ser basura. (Brenner et ál., 2009)

Como Dacey apunta sagazmente, la deslegitimación de la fan y su impertinente ocupación del espacio del fan de fantasía se basa, finalmente, en el desprecio a la mujer lectora —sea joven o adulta—, que en vez de preocuparse por los libros, está movida por una fantasía erótica-sentimental que llega a su máxima expresión en la admiración incondicional y marcadamente sexual hacia el actor Robert Pattinson, quien encarna en las versiones cinematográficas al vampiro protagonista, Edward Cullen. Curiosamente, la reacción irracional ante el universo textual que es objeto de admiración del fan forma parte de la experiencia de lectura y consumo de los textos de fantasía, con lo cual el factor de juicio decisivo no es la reacción irracional, sino la reacción irracional de las chicas, como considera Newitz:

Imaginad que este panel de *Lana nueva* fuera reemplazado por uno dedicado a la nueva película de *La guerra de las galaxias*. ¿Estaría la gente dando alaridos por todos esos admiradores «ciegos» de *La guerra de las galaxias*, quienes sin lugar a dudas harían fila toda la noche sólo para apenas alcanzar a vislumbrar a George Lucas y a sus colegas? ¿Se quejaría la gente de que los fans de *La guerra de las galaxias* están acaparando el espacio y expulsando a toda la «gente normal» que vino a ver *Alice y Un cuento de Navidad*? ¿Sugeriría la gente que el panel de *La guerra de las galaxias* debería mudarse a otro lugar, o a otro día? No. Porque los fans de *La guerra de las galaxias*, a pesar de que son más ciegos que los de *Crepúsculo*, son fundamentalmente chicos. Y por lo tanto, son tolerados como «gente normal» en la Comic-Con, mientras las hordas de fans mujeres no lo son. (Newitz, 2009)

El elemento de género, pues, no es un aspecto accesorio de las críticas a *Crepúsculo* sino su componente central, como ha mos-

trado Strong en su análisis de las críticas vertidas en diversos foros en internet. La investigadora destaca la abundante argumentación condescendiente respecto a las jóvenes lectoras, que subraya la vulnerabilidad e incompetencia de las mismas ante los textos. Más interesante aún es ver cómo este tipo de argumentaciones se cruza, y ése es otro de los factores más interesantes de la polémica, con las frecuentes diatribas de carácter feminista contra el texto. Por poner un ejemplo, la revista electrónica *Bitch: Feminist Response to Pop Culture* recoge un bien construido artículo de Christine Seifert denunciando los valores tradicionales de la saga respecto a la mujer, concentrados en la figura de su protagonista, Bella Swan: permanentemente victimizada, emocionalmente dependiente de varones amenazadores y constreñida a una fuerte normativa sobre la moral y la virtud. Seifert (2008) concluye afirmando que la saga constituye una suerte de «porno de la abstinencia» en el que, paradójicamente, la posición de la mujer en tanto que objeto coincide con el «porno tradicional».

Ciertamente, no cabe discutir muchas de las observaciones de Seifert, pero sí me parece oportuno introducir una apostilla: como muchas de las teóricas culturales feministas han señalado, no se puede suponer que los textos generen lecturas homogéneas entre su público, cosa que Seifert parece hacer sin más. De hecho, siguiendo a Hollows, «asumir que todo el mundo interpreta un texto de la misma manera es asumir que el texto es todopoderoso y la audiencia totalmente pasiva (o que son “imbéciles culturales?”)» (2005, p. 19); es decir, esta asunción pone paradójicamente sobre la mesa el argumento fundamental de las críticas misóginas a la lectura femenina: la pasividad de las mujeres a la hora de construir una lectura y, en consecuencia, su adhesión irracional al texto.

Otras revisiones feministas de la saga de Meyer trabajan también en parámetros parecidos y caen en las mismas contradicciones: por poner un ejemplo significativo, también Leavines (2009) tacha la saga de pornográfica, aunque matizando que ese carácter no proviene de la exhibición de material gráfico sino que «este tipo especial de porno se manifiesta en la forma de atracones emocionales, un romanticismo excesivo y la interacción con personajes masculinos de imposible perfección. [...] Libros como *Crepúsculo* no son más que comida basura enmascarada de literatura para el alma femenina». El

ejemplo me parece significativo porque las imágenes del «atracción emocional» y la «comida basura» a que apela coinciden al pie de la letra con las metáforas de ingestión a las que aludía Felski como tópicos de la devaluación de la capacidad de la mujer como lectora. Por otra parte, la crítica de Leavines revela con claridad que el elemento perturbador de la saga es el componente romántico y sentimental. Como todo el mundo sabe, este elemento está vinculado, precisamente, a escritoras fundamentales dentro de una tradición femenina —como Jane Austen y Charlotte Brontë—; por esa razón el texto de Leavines se ve atrapado en una enorme contradicción y, si bien en un primer momento califica a Austen y Brontë de participantes en esa forma de pornografía para chicas, finalmente aconseja leerlas, en caso de que no podamos renunciar a lo «emocional».

En definitiva, el tópico de la lectora como un ser emocional que desarrolla una lectura irracional de los textos, orientada a satisfacer una necesidad voraz de sentimentalidad y romance, resulta ser un lugar común tanto en los ataques de corte misógino contra la saga como en aquellos de raíz feminista. Ante ello, cabe plantearse al menos dos cuestiones: cómo es posible esa coincidencia entre opuestos y si es posible articular una lectura alternativa sobre la saga.<sup>4</sup>

Respecto a este último punto, un análisis detallado en este sentido excedería el objeto de estudio de este trabajo; sin embargo, quisiera apuntar dos direcciones que, en mi opinión, dejan entrever *Crepúsculo* como un texto menos esquemático de lo que se suele considerar. Por una parte, creo que no hay que pasar por alto las conexiones de este tipo de relatos con la tradición gótica. Como ha señalado Sedgwick (1986) —quien no es sospechosa de tener una visión poco respetuosa con las cuestiones de género y sexualidad—, las convenciones góticas incluyen el acoso y persecución (la victimización, pues) de una protagonista, cuya lucha con lo sobrenatural constituye una metáfora de su aprendizaje personal y un constante dilema moral. La lectura de este tipo de obras desde esta perspectiva podría ayudar a construir una interpretación de los textos menos simplista y más vinculada a una tradición de escritoras, con Ann Radcliffe a la cabeza, que, como las autoras *best sellers* que

4. Un primer trabajo en este sentido es el de Silver (2010).

nos ocupan, registraron altos índices de popularidad escribiendo novelas centradas en los padecimientos femeninos. No obstante, la crítica feminista ha desarrollado convincentes análisis del carácter subversivo que pueden tener estas figuraciones, al tematizar la claustrofobia y aislamiento femeninos en el contexto de una ideología de la domesticidad creciente (Moers, 1978).

Una segunda vía de lectura podría provenir del análisis de la sentimentalidad; como señala Marianne Noble (1998 y 2000), se asume que sentimentalidad y empoderamiento son términos excluyentes. Sin embargo, como la autora explora, el aparente masoquismo que se aparea a la sentimentalidad a veces no es sino una posición discursiva que permite explorar otras posiciones del sujeto. El abordaje que hace Noble no difiere mucho de la revisión feminista de lo gótico, en la medida en que la obsesión por las imágenes de fragilidad femenina es leída de un modo más ambiguo. La sentimentalidad, no obstante, se ofrece como un territorio algo más aterrador que lo gótico, pues como señalaba Roland Barthes:

Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obscuro del amor. (1993, p. 142)

La apreciación de Barthes no sólo sugiere una nueva forma de entender la sentimentalidad sino que este carácter obscuro que le atribuye explica, en buena medida, la coincidencia en los ataques desde varios frentes contra la saga.

#### «I have crossed oceans of time to find you»: sobre géneros y generaciones de lectoras

Si algo parece estar claro respecto al fenómeno *Crepúsculo* y su rechazo por parte de colectivos tan distintos es que el elemento sentimental parece incomodar a unos y a otros. En él se cifra el «mal mensaje» al que aluden muchas críticas que se sienten participantes de la reivindicación feminista; es, al mismo tiempo, el elemento perturbador entre los consumidores de fantasía, que cifran en el

componente romántico una contaminación de las reglas textuales que regulan los múltiples géneros y subgéneros que la conforman. Como sugiere Barthes, la sentimentalidad saca a escena aquello que debería permanecer oculto: la fragilidad del sujeto en la relación amorosa. Es por ello obscena, y es por ello incómoda.

A mi juicio, las fuertes críticas a *Creptículo* están directamente relacionadas con el papel de la sentimentalidad en la intersección de géneros textuales (*genre*) y sexuales (*gender*). Mientras el romanticismo y la sentimentalidad han estado circunscritos a los discretos —aunque exitosos— y bien delimitados ámbitos de la novela rosa, el culebrón o la comedia romántica, es decir, lo que entenderíamos por un *gendered genre* (un género mayoritariamente producido y consumido para por hombres o mujeres), no ha ocurrido nada.<sup>5</sup> Ha sido la incursión en otro dominio, el de la fantasía, en principio no marcado por una orientación genérico-sexual clara, cuando todo el mundo se ha llevado las manos a la cabeza. Sin embargo, hay que decir que narrativas que combinan la historia sentimental de tonos rosas con la oscuridad aportada por la presencia de seres sobrenaturales como vampiros o licántropos existen desde mucho antes que la saga de Meyer. En realidad, la entrada de lo sobrenatural en la historia de amor constituye un rasgo lo suficientemente característico como para diferenciar a los textos que lo poseen respecto a otras variantes de la novela romántica y encajarlos bajo el manto de *paranormal* (o *supernatural*) *romance*. El subgénero constituye así una variante del romance en la que intervienen «temas variados como el viaje en el tiempo, los escenarios futuristas, la magia, los cambiaformas, las criaturas sobrenaturales como los hombres lobo y los vampiros, o los escenarios de otro mundo» (Lee, 2008, p. 53). Tal y como indica la autora, el subgénero se caracteriza además por ser el que menor atención académica ha recibido y el que mayor progresión de ventas ha experimentado: «De acuerdo con las más recientes estadísticas de la industria del romance elaboradas por la RWA,<sup>6</sup> el 9 por ciento

de los aproximadamente 6.400 títulos de romances publicados en 2006 fueron de temática paranormal; esto demuestra un incremento sustancial si se compara con los 120 títulos de novelas paranormales que salieron a la venta en 2003 y con los 173 títulos publicados en 2004» (*ibid.*). La aparición del primer volumen de Meyer en 2005 no puede sino entenderse dentro de esta tendencia editorial que, sin embargo, sólo parece apreciar la RWA.

Si el género, como señala Aliman (1999), es una etiqueta que determina nuestras expectativas y a la postre nuestro modo de consumir un determinado texto, el caso de Meyer constituye un ejemplo perfecto de esta teoría: aun cuando la saga mantiene elementos sustantivos del *paranormal romance*, en cuanto que lo sobrenatural es un elemento inexcusable de la trama, su comercialización en una editorial especializada en literatura YA (Young Adult), le lleva a unos circuitos de mercado diferenciados y a un público distinto, con unas prácticas lectoras, un repertorio y unas pautas de consumo distintas a las del público tradicional del *paranormal romance*. No obstante, y esto es quizás lo que parece ser más interesante en el fenómeno, la infiltración de esos temas entre un nuevo público tiene consecuencias muy llamativas. Tal y como sugiera Radway (1984) a propósito de la novela romántica, ésta quizás puede ser manifestamente conservadora pero el modo en que es consumida puede ser subversivo. En mi opinión, esta valoración podría aplicarse a la letra en el caso de *Creptículo*: el texto puede tender hacia una posición conservadora y puede resultar difícil construir una interpretación que ofrezca razones convincentes para ver la saga desde una perspectiva no tradicional; sin embargo, el modo de consumir la lectura posee un potencial muy interesante.

*Creptículo* ha permitido el traspaso masivo de lo sentimental hacia el territorio de la fantasía, un territorio en el que habitan lectores y lectoras mayoritariamente jóvenes, y que desarrollan prácticas de lectura caracterizadas por su papel activo.<sup>7</sup> Este público

5. Sobre los problemas que plantea la noción de «gendered genre», véase Tasker (1991).

6. *Romance Writers of America* es la activa asociación de escritoras y escritores de novela rosa en América.

7. Un excelente análisis de estas nuevas prácticas, puede encontrarse en

Martos Núñez (2006), en el que se caracteriza precisamente el auge de las series literarias y la literatura de fantasía por el consumo masivo de nuevas generaciones de lectores y lectoras que desarrollan una lectura transaccional y multimedial, es decir, desarrollan la lectura del universo de la obra en muchos medios (literatura,

lector no sólo ha aceptado el componente sentimental, sino que ha reivindicado públicamente el placer que supone la lectura de una literatura «de evasión» y se ha organizado en comunidades de lectura muy activas. El ejemplo paradigmático de este fenómeno sería el portal *Juvenil Romántica*, creado en 2008 por Rocío Muñoz y Eva Rubio; las administradoras declaran que la idea surgió precisamente tras leer *Crepúsculo* en 2006 y confiesan que sus objetivos son «dar a conocer libros que antes no eran valorados» y la creación de una comunidad de autores/as y lectores/as en torno a este género. El portal tiene, pues, un carácter fuertemente militante en cuanto que asume la comunidad de lectura como un elemento clave en la visibilización del género; por otra parte, la organización como comunidad que consume activamente una determinada literatura tiene como resultado un estrecho contacto con la industria editorial, con la que se establece una relación en doble dirección: si bien las editoriales proveen de material y de información al portal, las reseñas, las selecciones de enlaces y *rankings* que se elaboran desde el portal constituyen una fórmula clara y directa de comunicar las preferencias a la industria, lo que otorga un poder nada desdeñable a la comunidad de lectura. De hecho, el propio portal JR da cuenta de las colecciones especializadas en este tipo de literatura que en los últimos años han creado las editoriales para complacer las demandas del público, como «Colección Ellas» (Montena) «Las +» (Alfaguara), «Girls in love» (Anaya), «Corazón Joven» (Ediciones B) y «Nosolochicas» (Destino).

La exhibición pública de los gustos de lectura a través de la comunidad lectora y la reivindicación de la lectura por placer es común al portal *Autoras en la sombra*, creado en 2005. Como el anterior, el portal constituye una fuente de información enciclopédica, en este caso de la novela romántica más tradicional y consolidada,

cine, juego de rol, etc.) y personalizan el objeto de lectura, de suerte que en el extremo se llega a una desacralización del objeto-libro que «pasa por una visión más dinámica y participativa que lleva a los lectores a situarse incluso al margen de los canales comerciales y de transmisión "académica" de los mundos, para crear sus propios foros, comunidades virtuales, "blogs", etcétera, donde la obra o saga de referencia pueda ser recreada con la libertad e intensidad deseadas» (Martos Núñez, 2006, pp. 64-65).

pero también incluye una fuerte orientación ideológica, como su propio nombre sugiere: la idea de sacar a la luz la obra de determinadas autoras es más que evidente. Sin embargo, no sólo se trata de visibilizar sino también de reivindicar una posición de lectura que saben maltratada por la institución literaria; así, por ejemplo, en el último artículo de opinión que recoge el portal, titulado «Los gafapastas y los finales felices» leemos:

Los gafapastas detestan los finales felices de nuestras novelas. Los finales felices les parecen complacientes, simplones, cursus. Un chute de irrealidad barato con el que evadirse de la tiranía del poder financiero y de los bancos, de las consecuencias de los ajustes neoliberales, de la caída de salarios, de los despidos, de las ejecuciones hipotecarias, de las injusticias climáticas, de las injusticias de los árbitros que están en todas partes, de las injusticias en general.

Los finales felices son un agujero donde meter la cabeza hasta que la ola pase. Cultura blanda. Una gran mentira que genera más expectativas que las que la vida podrá nunca darnos.

Y son comerciales. El opio siempre es comercial, [...] Pero sobre todo, lo que es el final feliz, es la salida factiosa para una autora atada siempre a un patrón previsible. [...]

Además, el final feliz es conservador, es un canto al orden establecido, puede que la novela transite por territorios procelosos, pero al final nada cambia, todo sigue igual. (Kaguya-Hime, 2009)

Como se ve, con gran acidez, el artículo desgrana los grandes tópicos contra la literatura sentimental (y contra la literatura popular, en realidad): el carácter evasivo, la carencia de originalidad o el carácter conservador de este tipo de textos.<sup>8</sup> Más que discutir

8. La agudeza del artículo se hace también evidente en «Los tacones toman la palabra» (9 de octubre de 2008), en el que se analiza el reportaje «Tacones al poder: Chick-lit, el superventas rosa» de Laura Fernández publicado dentro del monográfico de la revista *Qué leer* (octubre 2008) dedicado a este subgénero. El análisis que Kaguya-Hime hace del reportaje reflexiona precisamente sobre el sesgo misógino de la crítica a la hora de valorar disrintos géneros («Se habría atrevido a hacerse la misma pregunta



estas premisas teóricas, me interesaría remarcar el gesto de saltar a la palestra, mediante las herramientas que ofrece la red, para reivindicar una determinada experiencia de lectura que, además, es compartida con otras lectoras. Pero sobre todo, me interesa mostrar el cruce generacional que existe en todo este fenómeno. Contra lo que pudiera creerse, el éxito de la autora no sólo ha conllevado la aparición de sagas prácticamente calcadas en cuanto a temas y público potencial adolescente —como por ejemplo, la saga *Cassandra Palmer*, de Karen Chance, la saga *Medianoche*, de Claudia Gray o la saga *Sangre azul*, de Melissa de la Cruz. Por el contrario, y muy significativamente, muchas de las autoras de *paranormal romance* recogidas en *Autoras en la sombra* no han sido traducidas en España hasta la irrupción del éxito de Meyer. Ocurre así con Christine Feehan o Sherrilyn Kenyon, por mencionar dos casos de autoras plenamente consolidadas en el panorama editorial americano, que escriben desde los años 90 pero que no han sido traducidas hasta 2006. En ambos casos, las primeras traducciones se circunscriben en el ámbito de los sellos independientes especializados (Titania y Tercipelo, respectivamente), para ser publicadas poco después por sellos dependientes de grandes grupos editoriales (Planeta en el caso de Feehan y Random House Mondadori en el caso de Kenyon). Un caso todavía más interesante es el de Charlane Harris, autora de la saga *Southern Vampires Mysteries*, que inició en 2001. Su primera traducción en España data de 2004 en la más que alternativa editorial Factoría de Ideas; desde esa fecha, su obra ha sido publicada en el circuito independiente, en el circuito romántico (Harlequin Ibérica) y en un gran grupo de literatura juvenil (Sanillana), lo que pone de manifiesto este cruce de generaciones lectoras y públicos distintos. Cabría añadir, además, que la primera novela de la saga,

si estuviera hablando de novela negra, por ejemplo<sup>9</sup>). Por otra parte, pone sobre la mesa la vigencia del tópic de la estupidéz lectora femenina —como ya se ha comentado anteriormente, del todo vigente— («*Qué Leer*, nos remonta a aquellos tiempos lejanos en que los moralistas, tradicionalistas y la misoginia en general, apelaban a la “imbecilias” de la mujer»). Finalmente, reivindica una genealogía popular —presidida, cómo no, por Emma Bovary—, de lectoras de folletines y novelas sentimentales «que acababan con nuestra inocencia y que desataban peligrosamente nuestra imaginación y nuestros deseos».

*Dead Until Dark* (Muerto hasta el amanecer), está en el origen de la exitosa serie *True Blood* (Sangre fresca) creada por la reputadísima y prestigiosa cadena televisiva HBO: la exploración inensiva de los libros, desde 2009, por parte de un gran grupo editorial, a raíz del éxito de la versión televisiva es también muy significativa.<sup>9</sup> Al hilo de todo esto, el *paranormal romance* ha encontrado hueco en el mercado editorial español, como lo demuestran algunas de las decisiones de RBA, una de las referencias indiscutibles dentro del panorama editorial español en cuanto a su especialización en novela romántica: me refiero, por un lado, al lanzamiento de la colección «Criaturas de la Noche» (RBA) —en la que precisamente se publica a Harris y Kenyon junto a otras autoras de éxito, como Nora Roberts, y las escritoras españolas Jezz Burnings, Claudia Velasco y Natalia Hidalgo— y por otro la consolidación de una línea de este subgénero dentro del sello «Saten» (RBA).<sup>10</sup>

Lo que quiero sugerir con estos ejemplos es que la publicación de *Crepúsculo* ha tenido un efecto multiplicador. Su comercialización fuera de los circuitos de la novela sentimental ha permitido que un nuevo público accediera a este tipo de narrativas; al mismo tiempo, las prácticas de lectura de este nuevo público han permitido visibilizar la obra y la experiencia de lectura de toda una audiencia, mayoritariamente femenina y generacionalmente de más edad, que se ha beneficiado de la movilización del público joven en defensa de

9. El efecto de HBO sobre la audiencia es muy relevante, puesto que como analiza Cascioja (2006) la política de la cadena se basa no sólo en ofrecer calidad sino en vender la calidad como sello corporativo.

10. Hay que señalar, por otra parte, que la sentimentalidad como tema ha hallado un buen acomodo entre la fantasía de corte más clásico, que en España está viviendo un excelente momento con la incorporación masiva de autoras y lectoras. Por ejemplo, Lucía González Lavado, autora de la penatología épica *Los hijos del dragón* (2005-2009) es también autora de la trilogía romántica paranormal *Maldición* (iniciada en 2009); Carolina Lozano, autora de la saga de fantasía *Las señoras de la profecía* (iniciada en 2008), acaba de publicar *Tatibús*, de la que significativamente comenta: «No es una historia simplemente de amor y de fantasmas, y no es una novela “para chicas”». Por otra parte, la inclusión de elementos sentimentales en sagas de fantasía heroica es un rasgo muy destacable, como he planteado a propósito de Laura Gallego y Susana Vallejo en «¿Damas, brujas y gueteras? Especulaciones de género en la fantasía española contemporánea» (Cita, 2011).

sus gustos. Esta alianza generacional, por llamarla de algún modo, se hace evidente en la serie *House of Night (La casa de la noche)* escrita a cuatro manos por la veterana escritora de *paranormal romance*, P.C. Cast y su hija, la adolescente Kristin Cast. Como en el caso de Harris, P.C. Cast ha sido publicada en España por Factoría de Ideas y Harlequin, es decir, por dos editoriales que apuntan a públicos generacionalmente distintos. Otro ejemplo inequívoco nos devuelve al arranque de este trabajo: a la Comic-Con de San Diego de 2009. Junto a las muchas fans adolescentes que invadieron el recinto para consumir y en medio de la guerra de pancartas que, como he explicado, se desató, la red deja el testimonio de una fotografía en la que unas entusiastas lectoras adultas enarbolan la pancarta «Twilight Moms», sonrientes y emocionadas, encantadas de haber invadido ese espacio en el que no deberían estar por partida triple: por ser mujeres, adultas y consumidoras de sentimentalidad.

### Sangre fresca: Apoderarse/emponderarse en la lectura

Es evidente que un éxito comercial como el de *Crepúsculo* y el de muchos de los libros citados a modo de ejemplo no puede producirse si no es intergeneracional; pero en el caso que nos ocupa, creo que este adjetivo atrastra otras connotaciones. Como he pretendido demostrar, el encuentro del público juvenil con un formato que desde hace años estaba bien asentado dentro del género romántico-sentimental ha fomentado que este formato haya empezado a moverse en el contexto de nuevas prácticas de lectura marcadas que, a su vez, han tenido un fuerte impacto en el mercado. De entrada, la capacidad de las lectoras para incidir en el mercado editorial no debería tomarse a la ligera: si bien las editoriales pueden apoderarse muy fácilmente de los gustos e inclinaciones del público e instrumentalizarlos a conveniencia, no es menos cierto que la reivindicación de esos gustos e inclinaciones a través de comunidades de lectura muy activas y con objetivos e ideas muy claras es un acto de empoderamiento de las lectoras que hay que tener en cuenta.

Hay que tenerlo muy en cuenta, sobre todo, porque como he intentado mostrar, los viejos tópicos sobre la inferioridad del gusto y la inmadurez de las lectoras siguen plenamente vigentes. Precisamente las comunidades de lectura a las que me he referido

dejan en evidencia que el tópico de la lectora de novela romántica-sentimental como lectora pasiva e inconsciente es absolutamente falso: en general, las comunidades son muy conscientes del lugar que ocupa ese tipo de géneros dentro de la literatura, y desde ahí son muy capaces de desarrollar una práctica de visibilización de las obras que leen y de reivindicación de su experiencia lectora, que fundamentan en la reivindicación del placer y la diversión como principio de lectura.

### Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (1999), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.
- BARTHES, Roland (1993), *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid. [1977]
- BRENNER, Robin et ál. (2009), «Roundtable: Girls and fandom», *CBR Comic Book Resources. Robot 6*, 20 de julio. <http://robot6.comicbookresources.com/2009/07/roundtable-girls-and-fandom/>
- BUCHANAN, Kyle (2009), «Why must *Twilight*-obsessed women ruin Comic-Con for Avatar-obsessed men?», *Movieline.Com*, 7 de octubre. <http://www.movieline.com/2009/07/why-must-twilight-obsessed-women-ruin-comic-con-for-avatar-obsessed-men.php>
- CASCAJOSA, Concepción (2006), «No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO», *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 21, pp. 23-33. [http://www.chu.es/zet/zet21/zer21\\_6\\_cascajosa.pdf](http://www.chu.es/zet/zet21/zer21_6_cascajosa.pdf)
- CLUA, Isabel (2011) «¿Damas, brujas y guerreras? Especulaciones de género en la fantasía española contemporánea», *Arbor. Revista de ciencia, pensamiento y cultura*, número monográfico «En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)», Ana Cabello et ál. (eds.) (en prensa).
- D'ORAZIO, Valeria (2009), «The attack of the 50-foot fangirls», *Occasional Superheroine*. <http://occasionalsuperheroine.blogspot.com/2009/07/attack-of-50-foot-fangirls.html>

- FELSKI, Rita (1995), «The erotics and aesthetics of consumption», *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge.
- KOLODNY, Annette (1980), «Dancing through the minefield: Some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism», *Feminist Studies*, 6, 1 (primavera), pp. 1-25.
- HOLLOWS, Joanne (2005), «Feminismo, estudios culturales y cultura popular», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 11, pp. 15-28.
- HUYSEN, Andreas (1986), «Mass culture as woman: Modernism's other», *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington.
- KAGUYE-HIME (2008), «Los racones toman la palabra», *Autoras en la sombra*, 9 de octubre. <http://www.autorasensombra.com/articulos.php?id=40>
- (2010), «Los gafapastas y los finales felices», *Autoras en la sombra*, 18 de octubre. <http://www.autorasensombra.com/articulos.php?id=54>
- LEAVINES, Linnie (2009), «Juxtaposed notions: *Twilight* is cleverly disguised porn for women», *Daily Reveille*, 8 de marzo. <http://www.laureville.com/juxtaposed-notions-twilight-is-cleverly-disguised-porn-for-women-1.1600058>
- LEE, Linda J. (2008), «Guilty pleasures: Reading romance novels as reworked fairy tales», *Movels & Tales*, 22, 1, pp. 52-66.
- LOZANO, Carolina. <http://www.carolinalozano.com/ixtraibhse.html>
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy (2006), «"Tunear" los libros: series, fan-fiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura», *Revista OCNOS*, 2, pp. 63-77
- MOERS, Ellen (1978), *Literary Women*, The Women's Press, Londres. [1976]
- NEWITZ, Annalee (2009), «Female fans prepare to trample Comic-Con», *io9.com*, 10 de julio. <http://io9.com/5312056/female-fans-prepare-to-trample-men-at-comic-con>
- NOBLE, Marianne (1998), «An ecstasy of apprehension: Gothic pleasures of sentimental fiction», *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, Robert K. Martin y Eric Savoy (eds.), Iowa University Press, Iowa City.
- (2000), *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- OHANESIAN, Lisa (2009), «Comic-Con's *Twilight* protesters: Is there a gender war brewing?», *LA Weekly Blogs*, 8 de julio. [http://blogs.laweekly.com/stylecouncil/2009/07/twilight\\_protests.php?page=3](http://blogs.laweekly.com/stylecouncil/2009/07/twilight_protests.php?page=3)
- RADWAX, Janice (1984), *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- (1986), «Reading is not eating: Mass-produced literature and the theoretical, methodological, and political consequences of a metaphor», *Publishing Research Quarterly*, 2, 3, pp. 7-29.
- ROBINSON, Lillian R. (1998), «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», *El canon literario*, Enric Sullà (ed.), Arco Libros, Madrid, pp. 115-138. [1983]
- SCRETTA, Peter (2009), «Will *Twilight* ruin this year Comic-Con?», *Slashfilm.com*, 10 de julio. <http://www.slashfilm.com/2009/07/10/will-twilight-ruin-this-years-comic-con/>
- SEDGWICK, EVE K. (1986), *The Coherence of Gothic Conventions*, Methuen, Nueva York.
- SEIFERT, Christine (2008), «Bite me! (Or don't)», *Bitch: Feminist Response to Pop Culture*, 42, winter. <http://bitchmagazine.org/article/bite-me-or-dont>
- SILVER, Anna (2010), «*Twilight* is not good for maidens: Gender, sexuality, and the family in Stephanie Meyer's *Twilight* series», *Studies in the Novel*, 42, 1 y 2, pp. 121-138.
- STRONG, Catherine (2009), «...it sucked because it was written for teenage girls? — *Twilight*, anti-fans and symbolic violence», Stewart Lockie et al. (eds.), *The Australian Sociological Association 2009 Annual Conference Publication Proceedings: The Future of Sociology*, TASA, Canberra. <http://www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers09/index.htm>
- TASKER, Yvonne (1991), «Having it all: Feminism and the pleasures of the popular», *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, Sarah Franklin, Celia Lury y Jackie Stacey (eds.), Harper Collins, Londres, pp. 85-96.

## Apéndice

### Saga *La casa de la noche*

- CAST, P.C. y Kristin CAST (2008), *Marcada*, Jaime Ortiz (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2007]
- (2009), *Traicionada*, Isabel Blanco González (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2007]
- (2009), *Elegida*, Isabel Blanco González (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2008]
- (2010), *Indómita*, Isabel Blanco González (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2008]<sup>11</sup>

### Trilogía *Cassandra Palmer*

- CHANCE, Karen (2008), *El aliento de las tinieblas*, Roberto Gelado Marcos (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2006]
- (2009), *La llamada de las sombras*, Roberto Gelado Marcos (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2007]
- (2009), *Envuelta en la noche*, Eva Iluminada Fernández Luzón (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2008]
- (2010), *La maldición del alba*, Núria Hernández Buendía (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2009]

### Saga *Los sangre azul*

- CRUZ, Melissa de la (2009), *Los sangre azul*, Herminia Bevia Villalba (trad.), Tikal, Madrid. [2007]
- (2009), *Mascarada*, Herminia Bevia Villalba (trad.), Tikal, Madrid. [2008]<sup>12</sup>

### Saga *Southern Vampires Mysteries* (Sookie Stackhouse)

- HARRIS, Charlaine (2004), *Muerto hasta el anochecer*, Aitor Solar Azcona (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2001]
- (2006), *Corazones muertos*, María Jesús Sandín Sáenz-Ezquerro (trad.), Puzzle, Barcelona. [2002]

11. Están pendientes de traducción los volúmenes *Tempred* (2009), *Hunted* (2010), *Burned* (2010) y *Awakened* (2011).

12. Están pendientes de traducción los volúmenes *Revelations* (2008), *The Van Alen Legacy* (2009), *Keys to the Repository* (2010) y *Misguided Angel* (2010).

- (2007), *El club de los muertos*, Lorenzo Luengo (trad.), La Factoría de Ideas, Barcelona. [2003]
- (2009), *Muerte para el mundo*, Isabel Murillo Font (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2004]
- (2010), *Más muerto que nunca*, Isabel Murillo Font (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2005]
- (2010), *Definitivamente muerta*, Omar El-Kashef Calabor (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2006]
- (2010), *Todos juntos y muertos*, Omar El-Kashef Calabor (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2007]
- (2010), *De muerto en peor*, Isabel Murillo Font (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2008]
- (2010), *Muerto y enterrado*, Omar El-Kashef Calabor (trad.), Suma de Letras, Madrid. [2009]<sup>13</sup>

### Saga *Medianoche*

- GRAY, Claudia (2009), *Medianoche*, Laura Martín de Dios (trad.), Montena, Barcelona. [2008]
- (2009), *Adicción*, Rosa Pilar Pérez Pérez (trad.), Montena, Barcelona. [2009]
- (2009), *Despedida*, Matusa Fernández de Villavicencio (trad.), Montena, Barcelona. [2009]<sup>14</sup>

### Saga *Crepúsculo*

- MEYER, Stephenie (2007), *Crepúsculo*, José Miguel Pallarés Sanmiguel (trad.), Alfaguara, Madrid [2005]
- (2007), *Luna nueva*, José Miguel Pallarés Sanmiguel (trad.), Alfaguara, Madrid. [2006]
- (2007), *Eclipse*, José Miguel Pallarés Sanmiguel (trad.), Alfaguara, Madrid. [2007]
- (2008), *Amanecer*, José Miguel Pallarés Sanmiguel (trad.), Alfaguara, Madrid. [2008]

13. Pendiente de traducción, *Dead in the Family* (2010).

14. La publicación del cuarto y último volumen, *Afterlife*, está prevista para 2011.