

La narrativa fantástica juvenil de Elia Barceló: *El efecto Frankenstein*

Carolina Suárez Hernán¹

Recibido: 10 de mayo de 2022 / Aceptado: 11 de octubre de 2022

Resumen. El objeto de estudio de este trabajo es la narrativa fantástica juvenil y, concretamente, la novela *El efecto Frankenstein*, de Elia Barceló. El éxito editorial de la narración no mimética entre los jóvenes convierte esta modalidad en la herramienta más apropiada para el fomento del hábito lector. Igualmente, la ampliación de las posibilidades del subgénero para introducir nuevos modelos y para cuestionar los límites de los estereotipos sexo-genéricos es cada vez más fructífera. *El efecto Frankenstein* es una novela fantástica que dialoga también con la ciencia ficción y aprovecha los rasgos propios de la narración no mimética para llevar a cabo una reconstrucción histórica de los conceptos de sexo y género, así como de las desigualdades tanto de género como de clase social.

Palabras clave: Elia Barceló; Mary Shelley; Frankenstein; ciencia ficción; fantasía; género.

[en] Elia Barceló's Youth Fantastic Narrative: *El efecto Frankenstein*

Abstract. This paper focuses on youth fantasy fiction by Spanish writer Elia Barceló, specifically her novel *El efecto Frankenstein*. The success of non-mimetic narratives among young readers makes this subgenre the most suitable tool for promoting reading habits. Besides, the youth fantasy novel has increased its chances of introducing new models in the subgenre and questioning the limits of gender stereotypes. *El efecto Frankenstein* is a fantastic novel that establishes a metaliterary dialogue with the Science Fiction genre. Elia Barceló uses features of non-mimetic fiction to analyze historically the construction of concepts of sex, gender and social class and the inequality caused by them.

Keywords: Elia Barceló; Mary Shelley; Frankenstein; Science Fiction; Fantasy; Gender.

[fr] Le récit fantastique de jeunesse d'Elia Barceló: *El efecto Frankenstein*

Résumé. L'objet d'étude de ce travail est le récit fantastique pour les jeunes et, plus précisément, le roman *El efecto Frankenstein*, d'Elia Barceló. L'intérêt suscité par la narration non mimétique chez les jeunes fait de celle-ci l'outil le plus approprié pour développer l'habitude de lire. De même, l'extension des possibilités du sous-genre pour introduire de nouveaux modèles et questionner les limites des stéréotypes de genre se révèle de plus en plus fructueuse. En outre, *El efecto Frankenstein* se veut un roman fantastique qui dialogue également avec la science-fiction. Ce dialogue lui permet d'exploiter les caractéristiques de la narration non mimétique pour réaliser une reconstruction historique des concepts de sexe et de genre, ainsi que des inégalités de genre et de classe sociale.

Mots-clés: Elia Barceló; Mary Shelley; Frankenstein; science-fiction; fantaisie; genre.

Sumario. 1. Introducción. 2. La narrativa juvenil actual: subgéneros de fantasía y ciencia ficción. 3. Aproximación teórica a lo fantástico y la ciencia ficción. 4. Fantasía, metaliteratura e intertextualidad en *El efecto Frankenstein*. 5. Lectura sociológica de la desigualdad social y de género. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía

Cómo citar: Suárez Hernán, C. (2023). La narrativa fantástica juvenil de Elia Barceló: *El efecto Frankenstein*, *Didáctica. Lengua y Literatura*, 35, 139-146.

Financiación

Trabajo derivado del proyecto I+D+I PID2019-105913RB-I00 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. El título del proyecto es *Canon de lecturas, prácticas de educación literaria y valores de la*

¹ Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0002-3426-4552>
csuarez@ugr.es

ciudadanía europea: claves axiológicas y propuestas para la igualdad de género y la multiculturalidad (EDUCALIT), cuya investigadora principal es Pilar Núñez Delgado

1. Introducción

Elia Barceló es autora de una extensa obra narrativa destinada tanto al público adulto como al público juvenil. Entre sus múltiples facetas destacan la novela de ciencia ficción y la fantasía. De hecho, la autora española, la argentina Angélica Gorodischer y la cubana Daina Chaviano son consideradas las narradoras más sobresalientes en el ámbito de la ciencia ficción, subgénero tradicionalmente vinculado a la masculinidad y en el que las narradoras se han visto sistemáticamente silenciadas. No obstante, en las últimas décadas, la profusión de escritoras que cultivan la ciencia ficción ha introducido nuevas miradas y planteamientos feministas transgresores que han modificado el rumbo del género. Entre las novelas para adultos de Barceló destacan *Sagrada* (1989), *El mundo de Yarek* (1993), *Consecuencias naturales* (1994), *El secreto del orfebre* (2003) y *Futuros peligrosos* (2008).

En su faceta como escritora para el público juvenil, Barceló sobresale también por su calidad y éxito tanto de crítica como de público y por la variedad de subgéneros y estilos que aborda, entre los que se encuentran el policial, la fantasía o la novela histórica. Algunas de sus novelas más importantes son *El caso del artista cruel* (1998), *La roca de Is* (2003), *Cordeluna* (2007) y *Por ti daría mi vida* (2015). Elia Barceló ha despertado el interés de la crítica y la bibliografía en torno a su obra para adultos es abundante. Sin embargo, su narrativa juvenil no recibe el mismo tratamiento crítico ni la misma atención por parte de las investigaciones. Sin duda, la novela juvenil de calidad requiere de estudios pertinentes que contribuyan tanto a identificar los mejores instrumentos para el fomento del hábito lector como a analizar el funcionamiento del sistema literario juvenil en relación con la literatura general.

El efecto Frankenstein ha obtenido recientemente, en 2019, el Premio Edebé de Literatura Juvenil y el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2020. La novela incluye elementos históricos y rasgos propios de la ciencia ficción, pero predomina el componente fantástico sobre todos ellos. Se trata de un homenaje a la obra considerada fundacional de la ciencia ficción, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, publicada en 1818. La relación intertextual entre la novela de Mary Shelley y *El efecto Frankenstein* adquiere dimensiones muy valiosas para el público juvenil, ya que el lector accede a la concepción de la literatura y la cultura como una acumulación de textos en diálogo y, al mismo tiempo, condicionados por las circunstancias históricas. La explicación histórica y sociológica de las diferencias de género y de clase social, documentada pero sencilla, es el gran valor de la novela de Barceló, pero no el único, puesto que tanto la trama como el desarrollo de los personajes están tejidos con gran maestría.

2. La narrativa juvenil actual: subgéneros de fantasía y ciencia ficción

La crítica especializada en Literatura Infantil y Juvenil habitualmente se refiere principalmente a la literatura infantil y solo en contadas ocasiones abarca hasta obras destinadas a jóvenes mayores de quince años. El lector que ha superado la etapa infantil pero que aún no se encuentra en la fase de lector adulto ha sido identificado por el mercado aunque con criterios puramente comerciales y poca caracterización literaria, que sí está muy presente en las etapas previas como resultado de la intersección de la estética de la recepción y la psicología cognitiva. Sin embargo, son numerosos los críticos que en las últimas dos décadas prestan atención a la narrativa juvenil como un campo específico que requiere de instrumentos propios de estudio (Cerrillo, 2015; Colomer, 2009a; García Padrino, 1998; Lluch, 2010). El mundo de referencias del adolescente y el joven es mucho más complejo que el de la infancia, y la literatura siempre debe ampliar ese campo referencial, por lo que todos los temas pueden y deben estar presentes y no solo aquellos que se consideran propios de la adolescencia.

La literatura juvenil debe abordarse desde el análisis del contexto literario y social y desde la propia narración. La narrativa juvenil se diferencia de otras, en primer lugar, por la intención del autor y del editor de dirigirse a un público concreto, un lector modelo y, después, fundamentalmente, por la recepción de la obra. Como ya se ha señalado, el lector adolescente o joven es un lector en formación, aunque con numerosos referentes, que precisa complejidad. Por tanto, la narrativa juvenil debería ser una bisagra o transición hacia la plena competencia literaria y el desarrollo del hábito lector adulto, algo que, como es sabido, no siempre sucede en nuestras sociedades. Pueden señalarse algunas características propias de la narrativa juvenil, como la abundancia de protagonistas jóvenes, las acciones grupales, las dificultades que plantea el trato con personajes adultos, el interés por los temas actuales y por los conflictos intergeneracionales y la preferencia por las aventuras, la fantasía y el amor (Cerrillo, 2015, p. 214).

La literatura juvenil ocupa un lugar periférico en el sistema literario que, además, se sitúa en la frontera con la literatura infantil, pero también con la literatura de masas consumida tanto por jóvenes como por adultos. La narrativa juvenil cada vez presenta más similitudes con la literatura más comercial y comparte un similar

mercado editorial. El comportamiento del lector joven que adquiere libros funciona de manera muy similar a la mayoría de los adultos. Los jóvenes poseen una cultura común y muy fructífera y disponen de productos culturales específicamente dirigidos para ellos. La experiencia del lector joven se ha desarrollado en la narrativa audiovisual y en los juegos de ordenador y el texto escrito solo es una pequeña parte del conglomerado cultural que forja las nuevas identidades. Por ello, el sistema literario ha generado obras literarias similares a otros elementos de consumo como el cine, la televisión o la música. Las novelas juveniles que se aproximan a la literatura comercial y que más éxito tienen a menudo pertenecen a subgéneros narrativos y se insertan en la novela rosa, el policial, la fantasía, la novela de espada y brujería o la ciencia ficción.

Por otro lado, Lluch (2010) apunta a la deslocalización de las lecturas adolescentes, que escapan a la tradicional recomendación de los mediadores, tales como instituciones educativas, editores y escuela. Estas lecturas se sitúan con frecuencia fuera del circuito escolar y junto al de los libros dirigidos al público general como objetos de consumo cultural o de ocio. Cerrillo (2015, p. 213) señala que la narrativa juvenil es susceptible de ser influida por modas y estilos que arraigan en grupos cuyos intereses además se transforman con rapidez. Internet se convierte en el espacio en el que las instituciones vuelcan la información y donde los jóvenes lectores se convierten en prosumidores, que generan contenido acerca de los libros en la red y que se comunican entre ellos e incluso directamente con los autores.

En este contexto, se aborda la narrativa juvenil no mimética como una de las modalidades narrativas más exitosas de las últimas décadas en el panorama literario que nos ocupa. El género o subgénero es una categoría diacrónica que cuenta con una tradición y que debe ser definido en su contexto y de acuerdo con el horizonte de expectativas del lector. Además, los géneros no tienen fronteras absolutamente definidas ni son categorías cerradas sino que las obras pueden ser híbridas y mezclar elementos de dos o más géneros. Los autores pueden desarrollar sus trayectorias en varios ámbitos, como ciencia ficción y fantasía, como suele ser lo habitual en la narrativa juvenil, lo que hace que no se produzca separación bibliográfica y que algunos lectores no diferencien entre ambos campos.

El canon literario ha marginado tradicionalmente los subgéneros narrativos y la ciencia ficción y la fantasía en particular. Los círculos académicos los han considerado tradicionalmente como un subgénero de la cultura de masas de carácter un tanto periférico, hecho que ha condicionado su particular desarrollo en un mercado editorial. No obstante, los géneros no miméticos experimentaron entre los años 1980 y 2000 un fenómeno de normalización y expansión. La ciencia ficción ha desarrollado subgéneros, motivos y estructuras que se han ido renovando en la producción autóctona. La hibridación de géneros, la metarreferencialidad, las alusiones a las diferentes facetas de la cultura popular y el compromiso ideológico son algunos de los rasgos comunes a los últimos autores de ciencia ficción, que también están presentes en la ciencia ficción de carácter juvenil.

La narrativa de corte fantástico en sus múltiples manifestaciones posee una larga tradición literaria tanto en la literatura para adultos como en la literatura infantil y juvenil. En la actualidad, tiene lugar un extraordinario auge del género de aventuras fantásticas. La fantasía se ha consolidado como género de masas con gran éxito comercial, impulsado por un repertorio de nuevas prácticas de lectura que se extienden más allá de la obra misma. Colomer (2009a, pp. 198-199) se refiere a la difuminación de las fronteras entre la literatura popular y la juvenil y a la interrelación entre productos editoriales y audiovisuales para explicar este fenómeno. Igualmente, la autora destaca la capacidad de la fantasía para traducir las necesidades imaginativas de las sociedades actuales, sus vínculos con la tradición oral, la mitología y la épica y su potencial de impregnación y adaptación como razones de su presencia tan relevante en el mercado editorial. Isabel Clúa Ginés (2011) destaca las posibilidades de la ficción no mimética para reinterpretar las reglas de la realidad y los valores ideológicos a ella asociados. Por ello, la narrativa juvenil se ha proyectado con tanta frecuencia hacia el futuro, hacia el pasado o hacia mundos paralelos o desconocidos en su búsqueda de nuevos escenarios y nuevas aventuras.

Clúa Ginés (2011), entre otros autores como Colomer (2009b) y Lluch (2005), señala que la modalidad que más abunda es la llamada *fantasía épica o heroica*, caracterizada por la construcción de un mundo ficcional diferenciado completamente de los parámetros de la realidad cotidiana. De hecho, la autora emplea el término *fantasía* para referirse a la *High Fantasy*, en términos de Boyer y Zahorski (1977), que se opone a la fantasía en la que el elemento sobrenatural se incorpora al mundo reconocible. Se refiere también a la influencia en las corrientes actuales de la saga de *Harry Potter*, de Rowling; la trilogía de *El señor de los anillos*, de Tolkien; *Las crónicas de Narnia*, de Lewis; *El mago de Terramar* y las demás novelas de la serie, de Le Guin, entre otras muchas. En el ámbito español encontramos destacados cultivadores de la narrativa no mimética, tales como Carlos Ruiz Zafón, Maite Carranza, Concepción Perea, Laura Gallego, César Mallorquí, Ana Alonso, Javier Pelegrín, Susana Vallejo y, por supuesto, Elia Barceló, la autora de quien nos ocupamos aquí. La heterogeneidad y la mezcla de géneros predominan en casi todos estos autores, en cuyas novelas pueden encontrarse elementos sobrenaturales presentados como inquietantes, magia, mundos maravillosos, ciencia ficción y ambientaciones históricas.

3. Aproximación teórica a lo fantástico y la ciencia ficción

La literatura fantástica nace con la novela gótica y alcanza su plenitud en el Romanticismo. Durante la Ilustración se produce un cambio en la relación de los hombres con lo sobrenatural, ya que hasta entonces los

elementos sobrenaturales no representaban una amenaza en las expectativas de los lectores. La aparición de un elemento sobrenatural es una condición necesaria para que podamos considerar que un texto pertenece al género fantástico.

La literatura maravillosa muestra lo sobrenatural no como una amenaza sino como algo natural en espacios diferentes a aquellos en los que se desarrolla la vida de los lectores; de manera que no se produce ninguna vacilación o interrogación sobre la realidad. Los mundos maravillosos totalmente inventados se rigen por un criterio diferente de lo posible o lo verosímil; no se plantean la realidad de encantamientos o milagros, que son aceptados con naturalidad por formar parte de los parámetros del espacio creado. Los mundos de *El señor de los anillos*, de Tolkien; *Olvidado rey Gudú*, de Ana María Matute; o *La historia interminable*, de Ende, son ejemplos de espacios maravillosos, totalmente alejados del mundo real con el que no tienen interferencia alguna. De igual forma funcionan los libros de caballerías, los cuentos de hadas, las obras religiosas y los textos de interpretación alegórica. El pacto de ficcionalidad hace que los lectores no se cuestionen la realidad de lo que se cuenta y tampoco existe ningún cuestionamiento dentro del texto.

La teoría de Tzvetan Todorov (1994) es el punto de partida de muchos estudios posteriores que la remozan o rebaten. El elemento fundamental que constituye el efecto fantástico, para Todorov, es la vacilación, la duda suscitada entre distintas interpretaciones del relato en el lector. De este criterio surge la división entre lo extraordinario, lo fantástico y lo maravilloso, frente a la cual Ana María Barrenechea (1972) propone otra clasificación tripartita basada en la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios, y la problematización o no problematización de este contraste. La literatura fantástica sería aquella que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Es decir, Barrenechea presenta la confrontación problemática de la convivencia entre hechos normales y a-normales, reales e irreales como rasgo primordial de lo fantástico que lo separa de lo maravilloso y lo posible.

La narración fantástica evoluciona entrando el siglo XX hacia una nueva manera de cultivar lo fantástico. La literatura fantástica contemporánea está integrada en una nueva visión de la realidad; el mundo es algo indescifrable y es imposible presentar esa realidad inmutable y ese orden perfecto que serán después devastados. La irrupción de lo anormal en el mundo real postula ahora la anormalidad de la realidad, lo que también puede suponer una fuerte impresión para el lector. La literatura fantástica contemporánea tiende mucho más a la ambigüedad y a la indeterminación y rechaza las normas que configuran de manera unívoca la realidad. Lo fantástico nuevo es una alternativa para reinventar el mundo que no busca sacudir al lector mediante el miedo, sino que propone la trasgresión como la revelación de un orden nuevo. David Roas (2011) considera que lo fantástico ha evolucionado para adaptarse a una nueva realidad pero que continúan funcionando los mismos mecanismos de base para introducir algo inexplicable y provocar el miedo.

Rosalba Campa (2008, p. 187) llega a la conclusión de que a lo largo del siglo XX se ha producido el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de escritura. La preocupación por la materialidad del lenguaje es una constante en la historia literaria. El fantástico decimonónico era prevalentemente semántico y el de la segunda mitad del siglo XX es propio del discurso. La experimentación y la reflexión metaliteraria también tienen en la literatura fantástica su reflejo. En el siglo XX la trasgresión se genera no tanto en el nivel semántico como en los recursos formales y discursivos. Lo fantástico no es solo un hecho de percepción, sino una interacción entre escritura y estrategia de lectura.

Mery Erdal Jordan (1998) analiza el desarrollo de la narrativa fantástica en relación con las concepciones del lenguaje y expone que existen diferencias entre el fantástico romántico, el más clásico y el posmoderno. Afirma Erdal Jordan (1998, pp. 10-11) que el Romanticismo, el realismo y el simbolismo se caracterizan por su confianza mimética y mantienen la concepción básica de la relación entre el lenguaje y el mundo extraverbal. Precisamente, el cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje es el rasgo que caracteriza la postmodernidad. En lo fantástico contemporáneo el fenómeno del lenguaje se caracteriza por la distinción entre arte y realidad, que se extrema hasta asumir la autosuficiencia de la elaboración artística (p. 57). La metaficción subraya la disyunción entre lenguaje y realidad, ya que la ficción es el objeto del discurso y, por tanto, la referencialidad se mantiene en un segundo plano. El poder representacional del lenguaje relativiza la noción de realidad y surge así una nueva concepción de lo siniestro. Los textos de lo fantástico moderno problematizan dos rasgos del lenguaje que son aparentemente opuestos: la referencialidad y la autonomía. Más allá de la ruptura entre la realidad empírica y la realidad lingüística, se plantea el problema de la concepción convencional de la realidad.

La definición de la ciencia ficción se ha desarrollado a partir de las nociones genéricas aledañas: lo fantástico, lo maravilloso y lo realista. Tzvetan Todorov (1994) ubica la ciencia ficción entre las categorías de lo maravilloso, al igual que Rosemary Jackson (2003), quien considera que la creación de civilizaciones galácticas está vinculada a la realidad por una asociación alegórica y una relación conceptual. Sin embargo, esta opción encuentra la oposición de críticos como Darko Suvin (1984), quien establece una división entre lo fantástico y la ciencia ficción y define esta última como una literatura del extrañamiento cognoscitivo cuyo principal recurso es una armazón imaginativa alternativa al medio empírico del autor. Añade Suvin otro elemento importante que es la novedad ficticia validada por la lógica del método científico. En la misma línea se encuentran Luis Vaisman (1985), que insiste en la verosimilización de los hechos través de aspectos científicos y tecnológicos.

Puede decirse que la ciencia ficción se sitúa en un terreno intermedio entre la fantasía y el realismo. Desde la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986), la ficción mimética es, sin duda, verosímil y la ficción no mimética, donde se incluye la ciencia ficción, es inverosímil porque pertenece al modelo de mundo cuyas reglas no son las del mundo real e implica además una transgresión de este. Javier Rodríguez Pequeño (2008, p. 127) sostiene que existe una ficción no mimética verosímil en la que precisamente se encuentran la ciencia ficción y la literatura gótica o de terror, ya que la apariencia de verdad es imprescindible para que el lector perciba el efecto que pretende conseguir el autor.

La ciencia ficción establece una relación con las leyes naturales aunque sea para cuestionarlas o transgredirlas. Este tratamiento constituye la diferencia entre la ciencia ficción y la literatura fantástica tradicional, por encima de la cientificidad de sus temas. Por tanto, la ciencia ficción es una narrativa basada en la especulación imaginativa donde la magia no tiene cabida como sí ocurre en lo maravilloso y en lo fantástico. Teresa López-Pellisa, en su introducción a la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, concluye que “la ciencia ficción se caracteriza por narrar hechos imposibles, pero no por ello sobrenaturales, ya que todos los acontecimientos extraordinarios tienen una explicación racional basada en la ciencia y la tecnología sin que se genere ninguna amenaza intra o extratextual” (2018, p. 11).

4. Fantasía, metaliteratura e intertextualidad en *el efecto Frankenstein*

El comienzo *in medias res* de *El efecto Frankenstein* sitúa a los lectores frente a la irrupción de un hecho sobrenatural que impresiona y asusta a los protagonistas, ya que estos no pueden explicarse lo sucedido. La vacilación está presente en estos primeros capítulos y a lo largo de la novela, por lo que el relato parece encajar en principio en los parámetros de la narración fantástica descrita por Todorov o por Barrenechea. Para estos críticos es primordial que la narración fantástica cree un espacio reconocible para los lectores que sea asaltado por un fenómeno que perturbe esa estabilidad. En el caso que nos ocupa, la vida cotidiana de una joven estudiante de Ingolstadt se ve alterada por el viaje en el tiempo a través de un corredor fantástico. Sin embargo, el relato de Elia Barceló se vuelve mucho más complejo gracias al juego metaliterario y metaficcional y al diálogo intertextual, como se irá desgranando a continuación.

La literatura fantástica moderna y la novela juvenil poseen un alto grado de experimentación narrativa y de juego metaficcional; por ejemplo, en la desmitificación de los elementos fantásticos tradicionales, en las alusiones intertextuales que se suceden en las obras o en la intensa hibridación de los subgéneros, como prueba la novela que nos ocupa. La intertextualidad evoca, precisamente, la cualidad del texto como red o palimpsesto que supone la preexistencia de otros textos. La obra literaria tiene carácter híbrido y heterogéneo y mantiene una serie de relaciones con diferentes textos; la novela juvenil hace hincapié en estas características para desarrollar la competencia intertextual de los lectores. Afirma Gemma Lluch (2003, p.79) que en la novela juvenil la relación intertextual se produce en ocasiones entre arquetipos creados en la literatura de subgénero. Igualmente, la literatura juvenil presenta las relaciones intertextuales de forma explícita tanto en los paratextos como en el interior del texto. Sin duda, *El efecto Frankenstein* es buen ejemplo de ello al vincularse de forma explícita a la literatura fantástica precedente y a los orígenes y al desarrollo de la ciencia ficción, así como a la genealogía del monstruo.

En *El efecto Frankenstein*, un joven se despierta gravemente herido en una casa vieja sin saber dónde está y sin recordar ni siquiera quién es. Nora, la protagonista, va disfrazada de carnaval con un vestido de dama del siglo dieciocho y los jóvenes se conocen porque ambos socorren a una niña que sufre un accidente. Nora se lleva al desconocido a casa porque no tiene dónde ir, aunque está muy extrañada por su comportamiento y su lenguaje. Ambos pronto se dan cuenta de que no provienen de la misma época: “Era imposible, era una estupidez, y sin embargo aclararía muchas de las cosas raras que había notado en Max [...] ¿Y si era un viajero del tiempo? ¿Y si venía del pasado?” (Barceló, 2019, p. 29). Nora puede reconocer lo que ocurre como un argumento recurrente en la literatura, pero Max ni siquiera puede concebirlo: “Aquello era demasiado extraño para poder comprenderlo y mucho menos aceptarlo, de modo que trató de borrarlo de su mente” (p. 35).

La alacena de una casa en Ingolstadt es el pasaje a través del cual están conectadas las épocas de Max y Nora. La voz narrativa omnisciente adopta la perspectiva de los diferentes personajes de forma que los lectores tienen acceso a los pensamientos de todos ellos para conformar la compleja trama de la novela. Max es un joven estudiante de Medicina de la ciudad de Ingolstadt, que conoce a Nora en el siglo XXI en la misma ciudad. La trama se desarrolla en el año 1780, momento en el que la joven ha quedado atrapada sin poder regresar a su mundo. Ambos se ven inmersos en una serie de aventuras que implican crímenes y misterios. Max sufre varios intentos de asesinato por parte de un familiar que pretende hacerse con su fortuna. Además, Max y Nora deben resolver otros problemas y se ven enfrentados a múltiples situaciones complejas.

Nora es consciente de su propio deseo, es un sujeto deseante; por ello, sigue a Max cuando este se marcha de su casa hasta el edificio en ruinas. Así es como viaja al pasado y se ve inmersa junto a su amigo en mitad de los hechos que se narran en la novela de Mary Shelley. Nora es una gran lectora de literatura fantástica y ciencia ficción y conoce los códigos de ambos géneros. Así, *El efecto Frankenstein* convoca las características

de la narración fantástica contemporánea como fenómeno del lenguaje, tales como la autorreferencialidad y la metaficción. Nora conoce al compañero de estudios de Max, que no es otro que Viktor Frankenstein, de quien ella ya conoce muchos detalles. Las reflexiones de Nora sobre la literatura no mimética son constantes e, irónicamente, le sirven de guía para interpretar los hechos y comportarse de forma apropiada. Así, por ejemplo, la lectura de las novelas de Jane Austen le proporciona información valiosa para pasar desapercibida. Sin embargo, la presencia de Frankenstein, a quien creía solo un personaje de ficción, le sugiere la duda de que quizá la historia tuviera algún apoyo en la realidad, por lo que debe estar atenta a la posibilidad de que aparezca el monstruo.

Nora narra a Max el contenido de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*:

Es la historia de un estudiante de Medicina, Viktor Frankenstein, que crea un monstruo con pedazos de cadáveres y le da vida de un modo que no queda demasiado claro en el libro. Luego se asusta de que sea tan horrible, se da cuenta de lo que ha hecho, y sale huyendo dejándolo abandonado a su suerte. El pobre monstruo, que es bueno de nacimiento, se va haciendo cada vez más malo al sentirse abandonado y rechazado por todos, empezando por quien lo ha creado (p. 149).

Además, la joven le cuenta a su compañero los pormenores de la reunión en Villa Diodati el 15 de junio de 1816, en la que se gesta el origen del mito de Frankenstein. La ciencia ficción constituye la mitología de la época contemporánea y la joven explica que el monstruo de Shelley es un mito de la modernidad que encarna diversos miedos. En una vuelta de tuerca espléndida, después de muchos años transcurridos, Nora conoce a la propia Mary Shelley, charla con ella e incluso es inspiradora de algunas ideas para la novela.

La joven pareja reflexiona sobre la responsabilidad de los seres humanos sobre sus actos. Nora destaca que el procedimiento científico empleado por Frankenstein en la novela de Shelley no queda claro; así, Barceló reflexiona acerca de la verosimilitud científica y racional del acontecimiento extraño o terrorífico propia de la ciencia ficción. La verosimilitud en la novela de Shelley proviene no tanto de la ciencia como del carácter testimonial de la narración del científico y del cuestionamiento de los límites de la ciencia. Max describe a su amigo Viktor Frankenstein como alguien cuya mente es capaz de salvar “todos los obstáculos impuestos por la costumbre, la religión, las leyes y hasta la lógica” (p. 36). Sin duda, esta es una característica necesaria para el avance científico, pero la ciencia ficción siempre implica el cuestionamiento ético y político de los descubrimientos.

Los lectores conocen detalles a través de los pensamientos de Viktor de cómo ha llevado a cabo el experimento. Había entrado en conflicto con los designios de dios, pero era dios quien le había concedido la inteligencia y los medios necesarios para lograr vencer a la muerte. A pesar de creer que quizá él había sido solo un instrumento para la inspiración divina, estaba aterrizado por lo que había hecho. La recién descubierta electricidad había sido descartada para el experimento y una solución química fue el procedimiento empleado. El artículo de un médico francés le había inspirado la construcción de una herramienta para inocular líquidos en los músculos.

La novela plantea, como no podía ser de otra manera, una reflexión sobre la naturaleza humana y su vertiente monstruosa. El engendro creado por Viktor tiene piezas de varios cadáveres, por lo que alberga en su interior dos almas o dos personalidades, una de las cuales es un maligno violador del que los protagonistas deben deshacerse. De esta manera, Barceló destaca otro de los grandes temas de la literatura fantástica, el *doppelgänger* o el otro, que tradicionalmente ha servido para explorar la construcción de la identidad y para revelar los múltiples miedos asociados a este proceso. Por tanto, podemos afirmar que tanto la obra de Shelley, como la novela que nos ocupa hablan de aquello que nos hace humanos y resalta sobre todo el valor de la cultura.

5. Lectura sociológica de la desigualdad social y de género

Lejos de ser exclusivamente literatura de evasión, la narrativa no mimética, tanto la fantasía como la ciencia ficción, siempre está en diálogo con las construcciones de la realidad a las que alude y puede desempeñar un papel subversivo llevando a cabo una crítica social y cultural. En este sentido, Irene Bessièrè (1974) considera que el relato fantástico utiliza las formas de entendimiento que definen los dominios de lo natural, real y trivial y lo sobrenatural y extraño para confrontar los elementos de una civilización. Es necesaria la relación de lo fantástico con el contexto sociocultural ya que necesitamos contrastar el hecho sobrenatural con nuestra concepción de lo real y esta concepción siempre dependerá del modelo cultural. En una línea de pensamiento cercana a la de Bessièrè encontramos la obra crítica de Rosemary Jackson (2003), que incide en la importancia de la subversión sociopolítica de la literatura fantástica. La literatura fantástica es esencialmente transgresora porque está siempre relacionada con el posicionamiento adoptado frente al mundo vivido.

La autora se sirve del punto de partida fantástico del viaje en el tiempo para hacer una profunda lectura de las diferencias de género y de clase social a través de la historia. La novela compara ambas épocas a través de la relación entre Nora y Max. La propia protagonista explica la diferencia entre sexo y género, teoriza también sobre la existencia de una única raza humana y cuestiona el esencialismo de las diferencias de clase o de géne-

ro. Por supuesto, Nora no encaja en absoluto en los parámetros de una dama de la época de Max y este pretende imponerle todo el tiempo comportamientos y pensamientos. Así, por ejemplo, dice Max: “Un hombre y una mujer no pueden ser amigos, Nora. No está en la naturaleza humana” (p. 55). Pronto se da cuenta de que no es posible y aprende a tratarla como a una igual, aunque su incomodidad y perplejidad no desaparecen: “Casi todo lo que a ella le parecía normal, en la época de Max no lo era” (p. 54).

Max no entiende que Nora se comporte como un hombre, pero al mismo tiempo le gusta tener una compañera. “Ella quería que le dispensaran el mismo respeto que se debe a un hombre, a un caballero, y eso, que bien mirado tenía su fundamento en el sentido de que los seres humanos poseen una dignidad igual y fueron creados por dios, a él le resultaba difícilísimo de hacer porque, por maravillosa que fuera, Nora no era más que una mujer y jamás podría ser igual a un hombre” (p. 154). Las conversaciones entre Max y Nora muestran cómo la historia y la arbitrariedad cultural se han transformado en naturaleza. La visión androcéntrica que representa Max se propone a lo largo de la historia como neutra, normal e inevitable, mientras que la perspectiva de Nora representa la postura feminista que desnaturaliza las bases de la dominación y de la construcción social del comportamiento sexual y de género.

El espacio público está absolutamente vetado para las mujeres, que se encuentran recluidas en el espacio privado y sin posibilidad de realizar ninguna actividad que no sea la búsqueda de esposo y la construcción del hogar. Por ello, Nora debe travestirse y hacerse pasar por Leo, un joven primo de Max. La joven observa el cambio en el comportamiento de todos en función de las ropas que lleve o los complementos que determinan el lugar que ocupa en la sociedad. Obviamente, esto sucede también en el presente y todos los comportamientos tanto verbales como no verbales están igualmente pautados; sin embargo, la interiorización de los códigos culturales impide su reconocimiento y su cuestionamiento. Por ello, la autora recurre al extrañamiento fantástico para revelar a los jóvenes lectores cuestiones como la construcción del género o las relaciones sociales. Así, por ejemplo, Max y Nora se hacen cargo de una joven expulsada de su trabajo por estar embarazada y mantienen una acalorada discusión en torno a qué significa ser una mujer decente.

El otro gran escollo en la relación entre Nora y Max es lo relacionado con las clases sociales y la igualdad de razas y de religiones, ya que Max cree que la diferencia de clases es natural y siente repulsión ante las ideas expresadas por Nora: “Algunas de esas ideas, que a ella le parecían tan naturales, empezaban a insinuarse en algunos libros prohibidos que venían de Francia e Inglaterra, pero él nunca las había oído decir en voz alta” (p. 87). Nora asiste a una reunión de estudiantes en la que se debaten las ideas que van llegando de Francia, Inglaterra y el Nuevo Mundo; por ejemplo, hablan de la Declaración de Independencia de Estados Unidos. Se opone la visión del antiguo régimen basada en la religión y la sociedad estamental y la modernidad que está desarrollándose en ese período histórico.

Las aventuras se resuelven de forma favorable para la pareja y los años transcurren hasta el año de la explosión del volcán Tambora en Indonesia, que provoca el año sin verano que propició la reunión en Villa Diodati. Nora está enferma y le queda poco tiempo de vida; la pareja ha comprado la casa de Ingolstadt para tener acceso al pasaje por si este volvía a abrirse. Al final de la novela, Max y Nora visitan la casa y regresan al presente, en el que ambos vuelven a ser dos estudiantes de veinte años.

6. Conclusiones

Este trabajo se enmarca en el estudio de la narrativa juvenil y tiene la finalidad de ahondar en la crítica literaria de obras narrativas juveniles de calidad que sirva de guía y apoyo tanto a los docentes como a los lectores que seleccionan sus propias lecturas de forma ajena a los centros educativos. Como se ha expuesto, el mercado editorial ha experimentado una transformación en el ámbito de la literatura juvenil, que no tiene un claro correlato en la investigación académica debido a los relativamente escasos trabajos que existen sobre autores y obras.

El efecto Frankenstein, al igual que otras novelas juveniles de Barceló, reúne múltiples cualidades que la convierten en una obra óptima para el impulso del hábito lector y, sobre todo, el desarrollo de la competencia literaria, en especial la competencia intertextual. Igualmente, las conexiones de la novela con la evolución histórica y literaria inscriben al lector en el entramado simbólico que supone el sistema cultural. En este sentido, Elia Barceló establece un fructífero diálogo entre su novela y el clásico de Mary Shelley a través de estrategias narrativas como la metaliteratura o la intertextualidad. La narrativa de subgénero se presta especialmente a estos procedimientos por poseer estructuras y temáticas reconocibles que suponen unas expectativas para el lector. Así, por ejemplo, la autora emplea la misma estrategia en *El caso del artista cruel*, en el que alude constantemente a las aventuras de Sherlock Holmes y las convenciones de la narrativa policial.

Elia Barceló es la escritora más destacada de la narrativa de ciencia ficción en lengua española. Al igual que otros narradores ubicados en dicho subgénero, como César Mallorquí o Susana Vallejo, Barceló realiza una destacable aportación a la literatura juvenil. Es importante destacar también que es autora de *Consecuencias naturales*, novela que sigue la estela iniciada por Ursula Le Guin, Joanna Russ u Octavia Butler, entre otras, y es quizá la obra más representativa de la ciencia ficción feminista en España. En esta obra, se explotan las posibilidades de la ciencia ficción por su dimensión especulativa para repensar y cuestionar los límites del género

de forma muy explícita en esta novela, pero otros elementos como la identidad femenina o la maternidad son también explorados en otras narraciones de la autora. Al igual que en *Consecuencias naturales*, aunque con las diferencias exigidas por el público específico al que se dirige *El efecto Frankenstein*, Barceló se sirve de los parámetros de la literatura no mimética para cuestionar y poner de manifiesto la construcción cultural y social del patriarcado y de la masculinidad hegemónica, así como de la estratificación social y las estructuras del poder.

7. Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Barceló, Elia (2019). *El efecto Frankenstein*. Barcelona: Edebé.
- Barrenechea, Ana María (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse.
- Boyer, Robert H. y Zahorski, Kenneth J. (Eds.). (1977). *The Fantastic Imagination: An Anthology of High Fantasy*. Avon.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Cerrillo Torremocha, Pedro C. (2015). Sobre la literatura juvenil. *Verba Hispánica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 23, 211-228. <https://doi.org/10.4312/vh.23.1.211-228>
- Clúa Ginés, Isabel (2011). ¿Damas, brujas y guerreras? Especulaciones de género en la fantasía española contemporánea. En Miguel Carrera Garrido, Ana M. Cabello García, Malvina Guaraglia Pozzo, Federico López-Terra y Cristina Martínez Gálvez (Eds.), *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)* (pp. 123-138). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Colomer, Teresa (2009a). Entre la literatura y las pantallas: el auge de la fantasía épica. En Teresa Colomer (Coord.), *Lecturas adolescentes* (pp. 197-220). Barcelona: Graó.
- Colomer, Teresa (2009b). Introducción: lectura de frontera y frontera de lectura. En Teresa Colomer (Coord.), *Lecturas adolescentes* (pp. 5-16). Barcelona: Graó.
- Erdal Jordan, Mery (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- García Padrino, Jaime (1998). Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil? *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 31, 101-110.
- Jackson, Rosemary (2003). *Fantasy. The literature of subversión*. Londres: Routledge.
- Lluch, Gemma. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- Lluch, Gemma (2005). Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil. Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil: ANILLJ*, 3, 135-156. <https://revistas.uvigo.es/index.php/AILLJ/article/view/763>
- Lluch, Gemma (2010). Las nuevas lecturas deslocalizadas de la escuela. En Gemma Lluch (Ed.), *Las lecturas de los jóvenes. Un nuevo lector para un nuevo siglo* (pp. 105-128). Barcelona: Anthropos.
- López-Pellisa, Teresa (Ed.). (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones de Coyoacán.
- Vaisman, Luis (1985). En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico. *Revista Chilena de Literatura*, 25, 5-27. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41154>