



This is the **published version** of the bachelor thesis:

Gallardo Gil, Luis; Penedo Picos, Antonio, dir. La rebeldía de la esperanza. Análisis de la incipiente literatura hopepunk. 2024. 28 pag. (Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/299998>

under the terms of the license

LA REBELDÍA DE LA ESPERANZA

Análisis de la incipiente literatura hopepunk

Grado en Estudios de Inglés y Español

Curso 2023-2024

Realizado por
Luis Gallardo Gil
y tutorizado por
Antonio Penedo Picos

Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

Firma del tutor

A handwritten signature in blue ink, appearing to be the name "Luis Gallardo Gil". The signature is fluid and cursive, with some loops and variations in line thickness.

ÍNDICE

1. Introducción	2
1.1 Unas breves notas sobre el neoliberalismo	2
1.2 El resultado artístico del neoliberalismo	3
1.2.1 El dulce pasado: nostalgia y ‘retromanía’	4
1.2.2 El amargo futuro: la distopía	5
1.2.2.1 La sombría oscuridad: el grimdark	7
1.2.2.2 Pequeñas chispas del bien: noblebright	8
2. ¿Qué es el hopepunk?	10
2.1 Hopepunk como contramovimiento	10
2.2 Características del hopepunk	12
2.3 Dificultades en la legitimación del hopepunk	14
3. Análisis de una novela hopepunk	15
3.1 Introducción a The Goblin Emperor	15
3.2 Un imperio de ricos y pobres	16
3.3 Un emperador que tiende puentes	17
3.3 Un emperador amigable	19
3.4 Un emperador compasivo	19
3.5 Un emperador hopepunk	21
4. Conclusiones	22

1. Introducción

Pese a que el objetivo de este trabajo es discutir el incipiente subgénero de literatura especulativa llamado hopepunk, considero importante dedicar unas pocas páginas a contextualizar al lector para que entienda de dónde parte la literatura, y a dónde quiere llegar con este asunto de la ‘rebeldía de la esperanza’. Al fin y al cabo, no podemos entender lo rompedor de las obras renacentistas sin haber leído algo del medievo, ni podríamos enumerar características del romanticismo sin destacar cuáles de esta toma del neoclasicismo y cuáles repudia. Hay quien opina que la literatura se basa en una concatenación de elogio y repudio de lo que ha venido para dar paso a lo que vendrá; no es excepción aquí. Tras esto dedicaré un segundo apartado al género del hopepunk y sus características, y un último en el que analizo varias obras y detecto las características mentadas.

La siguiente introducción, que nos acontece ahora, pasará primero por describir sutilmente el contexto de finales del siglo XX (que bien pueden aplicarse aún en el siglo XXI) y la literatura distópica que arranca a partir de este.

1.1 Unas breves notas sobre el neoliberalismo

En su ensayo *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores.* (2020), Layla Martínez se apoya en los textos de varios autores para reconstruir un relato sobre la individualización y la pérdida de la empatía que poco a poco ha ido calando en nuestra realidad.

El punto de partida son los años ochenta, en los que empieza a triunfar la idea de que el capitalismo, pese a los fallos que pueda tener, es el único sistema viable. Lo vemos en el discurso de la primera ministra inglesa Margaret Thatcher de 1980, en el que pronunció el famoso eslogan *There is no alternative*. Lo podemos ver también en el artículo de Francis Fukuyama *The end of History?* (1989), cuya publicación se da pocos meses antes de la caída del muro de Berlín y especula que el motor de la historia se ha detenido, ya que el capitalismo es el sistema definitivo.

Otras voces menos entusiasmadas con el triunfo del capitalismo, como Wendy Brown, ven ya de base el capitalismo como el catalizador que exacerba muchos de los males y vicios del ser humano, y ven aún más problemático que este inescapable capitalismo haya mutado a otra cosa: el neoliberalismo. Brown describe el capitalismo como una forma de organización social en la que el grueso de la sociedad son sujetos-trabajadores que se ponen al servicio de la patronal que los explota para obtener un salario, mientras que en este último estadio del

mismo, el neoliberalismo la población se ha vuelto un sujeto-empresa, en los que son ellos mismos quienes acaban por explotarse. Así define a estos últimos Martínez (2020):

Los individuos debían comportarse en todos los ámbitos de su vida como empresas que buscasen maximizar sus beneficios. Esto implicaba mercantilizar aspectos que antes estaban fuera del intercambio monetario, como la gestación de bebés, pero también introducir la lógica económica en ámbitos que no implicaban intercambio de dinero. Así, por ejemplo, se hablaba de gestionar sentimientos, o se veían como una pérdida de tiempo las relaciones que se habían acabado, como un recurso que se hubiera desperdiciado [...] Ya no basta con tener un trabajo, también hay que vender los trastos viejos que no se usan en Wallapop, alquilar la habitación vacía en AirBnB, colgar en Blablacar la plaza libre del coche. Por supuesto, mucha de esta monetización se debe a la necesidad de obtener ingresos extra debido a los bajos salarios y las malas condiciones laborales, pero también hay una cierta sensación compartida de que el ocio que no se monetiza es una pérdida de tiempo. (Martínez, 2020: pp. 145-146; subrayado propio)

A esta exacerbación de la productividad cabe sumarle una fragmentación de la colectividad y la comunión entre personas. Los sujetos-empresa están ya demasiado ocupados produciendo para obtener beneficios propios como para preocuparse por un relato conjunto o un horizonte compartido hacia el que caminar juntos. De nuevo, una de los eslóganes de Thatcher sintetiza esta idea: no existe la sociedad, solo los individuos (Martínez, 2020: p. 147). El filósofo Franco Berardi (2013) se referirá a la paulatina pérdida de dicha sensación de colectividad como la «lenta cancelación del futuro», como si un velo de niebla se fuera volviendo más y más denso entre nosotros y el horizonte.

Así pues, el sistema del que partimos es uno que nos lleva al aislamiento y a la producción constante de beneficios que nos permite seguir ganando más y más, sin poder deshacernos de las cadenas invisibles del sistema, y quizás lo más preocupante: no hay alternativa.

1.2 El resultado artístico del neoliberalismo

Una vez se asienta la idea de que el yugo neoliberal ha venido para quedarse, con un horizonte colectivo perdido tiempo ha, solo queda paliar con las partes más duras de la realidad.

Martínez (2020) presenta dos respuestas artísticas que nacen a raíz de esta ideología que dominan los temas de las obras –y que, en un principio, pudieran parecer opuestas entre

sí—: la nostalgia por un pasado supuestamente mejor y la desazón por un futuro probablemente peor.

1.2.1 El dulce pasado: nostalgia y ‘retromanía’

El primer tipo de manifestación artística que se da en todos los ámbitos es la nostalgia. Aunque es algo humano idealizar el pasado al omitir lo negativo y recordar solo lo positivo —ya lo hacían los antiguos griegos al imaginar las diferentes edades de los hombres—, este pasado se vuelve aún más necesario cuando no hay futuro al que ir y el presente deja que desear, y nosotros nos volvemos más dependientes del mismo. Autores como Frederick Jameson o Simmon Reynolds hablan de un *modo nostalgia* y de «retromanía» para definir esta obsesión por el pasado cercano y reconocible:

La pérdida de la idea de futuro hacia que el pasado pareciese el único lugar seguro. Lo conocido se convertía en un refugio. La retrospección y el pastiche que caracterizaban a la producción cultural de principios del siglo XXI se había naturalizado, se había convertido en algo reconfortante. Habían surgido tecnologías y estilos musicales nuevos, pero estos parecían centrarse únicamente en renovar lo viejo. La innovación parecía limitarse a crear nuevas formas de vender el pasado una y otra vez. (Martínez, 2020: p.130; subrayado propio).

Esta tendencia hacia el pasado sigue vigente, si no es que tiene más fuerza aún ahora. Martínez destaca la serie de Stranger Things (p. 132), pero personalmente considero que esta serie al menos tiene una trama original y, aunque sí crea una suerte de ‘beatus ille’, no es el peor de los casos. Mucho más ejemplificador de esta nostalgia permanente es el fenómeno de los ‘remakes’ —es decir, la actualización de una obra con las nuevas tecnologías disponibles— y las franquicias en la industria cinematográfica.

Box Office Mojo es una página web que sigue, analiza y documenta las ganancias que recaudan todas las películas que existen. Si nos vamos a ver las veinte películas con mayor recaudación de la historia, veremos que diecinueve de estas —salvándose *Titanic* solo— son ya pasado el umbral del nuevo milenio. De estas diecinueve, tan solo dos películas no pertenece a una franquicia, son una secuela o un ‘remake’: *Barbie* de Greta Gerwig y *The Super Mario Bros. Movie* de Aaron Horvath y Michael Jelenic. No obstante, sería faltar a la verdad pensar que estas películas triunfan por su propio mérito y no por tratar sobre elementos culturales reconocibles por el público. Si hacemos el mismo ejercicio en las siguientes treinta películas siguientes de la lista —sin nada de franquicias, secuelas, ‘remakes’ o adaptaciones cinematográficas de otros medios—, la otra única película de la lista es Zootopía, en el

cuadragésimo noveno puesto. Podríamos debatir sobre si *Avatar* (2009) o *Jurassic Park* (1993) deberían considerarse como partes de una franquicia, pero el hecho es que más del 80% de las películas que más venden son un copia y pega de otra obra, una historia que se hace familiar al espectador y que, muy probablemente le evocan tiempos más sencillos.

De forma paralela, una de las etiquetas más buscadas a la hora de escucharmúsica en internet es el fenómeno ‘lo-fi’. Este término es una abreviación de ‘low fidelity’, y se usa para indicar que una pieza musical emula de forma deliberada las limitaciones tecnológicas que padecía la música de los ochenta, como si la emitieran aparatos de baja fidelidad como una radio. No hay más que hacer una rápida búsqueda en Youtube del término y nos aparecerán largas listas de reproducción con versiones retocadas de canciones para que suenen como si salieran de un casete. Lo curioso es que esta música ‘lo-fi’ no solo es popular entre la gente de los ochenta y noventa, sino que triunfa incluso más entre los nacidos en el siglo XXI, quienes ni siquiera han vivido los cassetes como una tecnología del momento.

En definitiva, no solo se añora un pasado de forma recreativa, igual que podríamos sentir un gran interés por el de los caballeros medievales, el mundo helénico o los diferentes imperios precolombinos. La ‘retromanía’ que acuña Reynolds invade todos los aspectos de nuestro entretenimiento y disfrute, como quien recuerda con cariño sus tiempos de niño. Incluso aquellos que no han vivido ese pasado de los inicios del neoliberalismo lo echan en falta, ya que ante la negativa en banda de un futuro y la existencia de un presente mediocre, un pasado idealizado, que ha sido «reducido a una mera estética» (2020: p.132) donde no se recuerda ya los problemas que tenía es el único lugar seguro posible.

1.2.2 El amargo futuro: la distopía

La otra cara de la moneda es, aún con todo, mirar hacia adelante, y no es agradable. Se trata de una tarea hercúlea la de imaginar un futuro que no presenta «regímenes dictatoriales, capitalismo salvaje, gobiernos de megacorporaciones, naturaleza devastada y deterioro total de la libertad y los derechos» (2020: p.132), y los escasos mundos que son algo más optimistas «se ven obligados a atemperar el contenido utópico de sus narraciones» (2020: p.132) para verse mínimamente convincente. Para muchos, ni siquiera la ficción es un lugar donde soñar ya con imposibles.

No solo es que resulte imposible imaginar un futuro ideal, sino que siquiera uno decente no cabe en el imaginario colectivo. Pregúntesele a cualquier persona de mi generación, nacida a principios de siglo, cuáles son algunas de las obras más populares que vivió en su adolescencia, y –después de obviar las obras de grandes franquicias, fruto de la nostalgia previamente discutida– se le responderá con nombres tales como *The Hunger*

Games de Suzanne Collins, *The Maze Runner* de James Dashner o *Divergent* de Veronica Roth. El factor común entre estas tres sagas de libros, y que tantas otras respuestas seguro que comparten, es el de un futuro reconocible en el que la sociedad está gobernada por grandes élites, a veces corporativas y otras reminescentes de la aristocracia, en las que el grueso de la población son conejillos de indias a los que se les da lo justo para sobrevivir mientras sustentan a esa minoría afortunada. La palabra futuro, con el tiempo, se ha vuelto la mayor inspiradora de terror de todas.

Estas obras, en su origen, son lo que en inglés se llama *cautionary tales*, historias que sirven como advertencia de a dónde puede llegar nuestra sociedad depende de qué caminos seguir. En el espectro de estas historias podemos encontrar desde los cuentos de los hermanos Grimm, destinados más a educar niños pequeños, hasta varias de las obras de George Orwell, que describe el peligro de los estados totalitarios. El problema de esta ola de advertencias constantes es que resulta fácil ahogarse en ella:

La intención de muchas de estas distopías era alertar sobre los peligros que se avecinaban si no cambiaban las cosas [...]. Sin embargo, su efecto combinado ha resultado devastador. La ciencia ficción distópica ha sido fundamental para fijar el mantra que repetía incansablemente Thatcher: no hay alternativa. No merece la pena intentarlo, los cambios solo van a peor, el presente es lo mejor que podemos tener. [...] La idea de que cualquier intento de cambio acaba invariablemente en una distopía ha calado hasta el fondo de nuestro sustrato cultural compartido. El futuro va a ser peor, así que es necesario conservar el presente. [...] [La ciencia ficción] contribuía a la creencia de que el futuro iba a ser peor, y esa creencia corría el riesgo de convertirse en una profecía autocumplida: sin nadie que crea que el futuro puede ser mejor, no se pueden articular las luchas que lo harán posible. (Martínez, 2020: pp.134-135; subrayados propios)

Con el tiempo, el carácter crítico del género distópico se ha ido diluyendo y ha perdido la voluntad reveladora del futuro a evitar. Ahora atrae a los lectores más por el morbo, el “realismo” (adjetivo que bien podría intercambiarse por vil, egoista o despiadado), y porque resulta más reconocible para el lector. Da igual que la ambientación suceda en un planeta lejano con los mayores avances inimaginables, la forma que tiene el lector de saber que estos hechos son plausibles es si se sigue la vieja locución latina ‘*homo homini lupus*’.

1.2.2.1 La sombría oscuridad: el grimdark

Aunque es una etiqueta más comercial y no se aleja tanto de la distopía, considero de gran importancia explicar brevemente qué es el grimdark, porque como veremos más adelante el hopepunk se vertebral en su inicio como un opuesto total de este.

El término nace precisamente de una de las obras más oscuras que hay, *Warhammer 40k*, que imagina un futuro donde milenios más tarde el conflicto bélico sigue siendo la única constante humana. Así lo dice su lema: «In the grim darkness of the far future there is only war», en la sombría oscuridad del lejano futuro tan solo hay guerra. La contracción de *grim darkness* es lo que origina la etiqueta.

Siendo más bien una etiqueta popularizada por librerías y sellos editoriales para vender sus obras que una creada en base al análisis sesudo de las obras en sí, no hay un gran consenso, pero considero que David Monedero, de la revista Espada y Escudo logra dar definiciones operativas con las que entender, al menos, las líneas generales del mismo.

El *grimdark* presenta historias ambientadas en distopías donde la crueldad es el pan de cada día, con personajes moralmente grises que no se plantean “como ‘buenos’ y ‘malos’, sino como simplemente varios actores en un escenario, cada uno con sus intereses y motivaciones. Me parece especialmente destacable esto que dice Monedero sobre el nihilismo que permea en el *grimdark*:

No es que a los personajes les dé todo igual, es que, en el fondo, subyace una desesperanza generalizada en todo lo que ocurre. Las gentes, por lo general, no tienen motivación o los protagonistas incluso ven que sus acciones no son suficientes para cambiar nada o que lo que consiguen pronto se viene abajo. (Monedero, 2022; subrayado propio)

Algunos de los ejemplos que da Monedero sobre obras grimdark son algunas de las obras más populares del género fantástico. La obra entera del escritor Joe Abercrombie, la saga de *Malaz, el libro de los caídos* de Steven Erikson, la *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin (y su adaptación televisiva), o la *Saga del brujo* de Andrzej Sapkowski (que, aunque no se menciona en el artículo, tiene una adaptación a los videojuegos con varios galardones). *Berserk* de Kentaro Miura es una obra manga considerada de culto por muchos, y en videojuegos, el artículo cita a *Dark Souls* (2011) y *Elden Ring* (2022). Debo añadir que el primero fue galardonado recientemente por los Golden Joystick Awards los cuales han sido galardonados recientemente como el ‘ultimate game of all time’, mayor juego de todos los tiempos, mientras que el segundo ganó el premio a mejor juego del año en 2022 en los The Game Award, la ceremonia de mayor prestigio en la industria de los videojuegos. Destaco

que no estoy meramente listando algunas de las obras más conocidas que se pueden considerar grimdark, sino que estas son algunas de las obras actuales más populares en sus respectivos ámbitos, todas plagadas por el nihilismo y la desesperanza.

La oscuridad absoluta vende porque es todo lo que vemos, y ya que estamos condenados a ella, ¿por qué no disfrutarla? Si la maldad tiene que plagar todos los rincones del mundo, es preferible imaginarlo al menos con toques de épica y fantasía. Al menos así nos entretendremos mientras el mundo se acaba... si no es que encontramos esperanza en otra parte.

1.2.2.2 Pequeñas chispas del bien: noblebright

A partir de la década del 2010 se empieza a popularizar un término que promete ser lo opuesto al grimdark, el noblebright. Según la página Noblebright.org, el término nace precisamente de una reescritura de obras de Warhammer 40k en términos más alegres a modo de broma (2016). Usaré dos descripciones del género, la primera de un fragmento del autor Tiger Herbert en su blog (2020)

Noblebright is written from a worldview that believes quite the opposite [of grimdark]. It believes that our choices and actions do matter and that they can change the world for the better. it is based on a belief that anyone can make a difference, and the good is worth fighting for.

y la segunda, otro párrafo de la página que he mencionado antes, Noblebright.org (2016)

Noblebright fantasy has at least one important character with noble, idealistic motives who does the right thing out of principle. The character is flawed, but his or her actions are generally defined by honesty, integrity, sacrifice, love, and kindness. The story upholds the goodness of the character; the character's good qualities are not held up as naiveté, cluelessness, or stupidity, but rather shown to be worthwhile. (subrayado propio)

para entender lo que intenta englobar este término. Como se puede ver, el noblebright presenta personajes nobles, caballeros de brillante armadura que luchan por el bien y lo que es justo en el mundo. Al hablar de ello, Tiger Herbert pone como etiqueta en su página web ‘Christian fantasy’, y Noblebright.org tiene un apartado en el que dice que ambos términos suelen solapar.

Al empezar a investigar sobre el subgénero, tuve la sensación de que tenía una gran reminiscencia de la fantasía tradicional del bien contra el mal, las historias de las leyendas artúricas, la leyenda de Sant Jordi o la batalla bíblica de David contra Goliath. Ahora, habiendo leído sus definiciones, considero que no hay una diferencia reconocible entre ambas, y que este neologismo sirve en realidad dos objetivos.

El primero es el ser una herramienta comercial. La teoría literaria ha debatido mucho sobre qué son los géneros literarios, y para qué sirven, si para definir las obras o para venderlas al público. En este caso digo con seguridad que es lo segundo. El noblebright no representa un cambio o una ruptura con nada, y una etiqueta que simplemente englobe la quintaesencia de la mayoría de la literatura de fantasía caballeresca no es tampoco útil –para eso tenemos, otros términos ya, como el de novela de alta fantasía–. Si se usa es más bien para que llame la atención de un público juvenil, ya que con un término nuevo da la sensación de ser una «novedad»; precisamente Noblebright.org también indica que este es la público objetivo del género.

El segundo es dar una respuesta al grimdark y a la creciente desesperación que no solo impera en el mundo real, sino que invade los ficticios, y hacerlo con la otra tendencia de la producción artística que se ha debatido en el presente trabajo: la nostalgia. El noblebright responde al agresivo nihilismo del mundo actual con el optimismo que siempre hemos tenido en la tradición, en una lectura del mundo cristiana con la que queda claro que si somos los seres del bien y nos alejamos del tentador mal, al final lograremos tener una buena vida.

Anticipando el siguiente apartado, la escritora de fantasía Alexandra Rowland define así el noblebright:

When you fight, you win. When you believe in something good and noble, you prevail. People have an essential core of goodness in them. People will change their minds, will learn, will grow, will repent, will earn forgiveness. There's a light at the end of the tunnel. The dragon can be slain. The great evil can be obliterated from the world. Love always wins. Those sound nice, aren't they? [...] Noblebright is about goodness and truth and vanquishing evil forever, about a core of goodness in humanity. It's most of the Arthurian legends, the *Star Wars* original trilogy, Narnia . . . in Tolkien terms, it's Aragorn, rather than Frodo and Sam (who are hopepunk as hell). In noblebright, when we overthrow the dark lord, the world is saved and our work is done. Equilibrium and serenity return to the land. Our king is kind and good and pure of heart; that's *why* he's the king. (2019)

Sin embargo, como hemos visto en este trabajo, la nostalgia no es una herramienta útil con la que traer esperanza al mundo. ¿Cómo podríamos otear el horizonte si tan solo nos dedicamos a mirar hacia atrás? La ironía que utiliza Rowland viene de un descontento con el propio género por ser incapaz de hacerse esta pregunta. Para imaginar un mañana mejor hará falta mancharse las manos, dejarse de fantasías dulces y agradables y oponerse al sistema. Hará falta la ‘rebeldía de la esperanza’.

2. ¿Qué es el hopepunk?

2.1 Hopepunk como contramovimiento

En julio de 2017, la escritora de fantasía Alexandra Rowland escribió lo siguiente en su página de Tumblr: «The opposite of grimdark is hopepunk. Pass it on», lo opuesto del grimdark es el hopepunk. Pásalo. Daría además algunas notas, más bien a modo de respuesta a quienes le preguntaban, sobre esta etiqueta y qué implicaba. Dos años después de la aparición del neologismo, en invierno de 2019, la revista *The Stellar Beacon* le pediría a Rowland que explicara con mayor detalle el subgénero que ha identificado como hopepunk. De este último rescato este párrafo, que engloba la quintaesencia del término:

Hopepunk isn't pristine and spotless. Hopepunk is grubby, because that's what happens when you fight. It's hard. It's filthy, sweaty, backbreaking work that never ends. It isn't pretty, and it isn't noble, and it isn't nice, though I expect the natural inclination (and even my own instinctive inclination is to make it so –to forget the word “radical” in the phrase “radical kindness”, to forget the “punk” part of “hopepunk”, which is really the operative half of the word. To forget the anger of it and let it soften, because softness is what we're aching for. We want the world to be better –kinder, more just, more merciful. (Rowland, 2019)

[Hopepunk] isn't pretty, and it isn't noble, and it isn't nice, dice, porque el opuesto al nihilismo no puede ser una dulce mentira, una creencia de que hay buenos y malos en el mundo. En el ‘hopepunk’ que acuña la autora no hay lugar para Sant Jordis o Davides, sino que todos los personajes son un Sísifo que cargará una y otra vez con la misma piedra, o un Tántalo que tendrá la utopía a centímetros de la lengua y nunca podrá saborearla. No son ideas reconfortantes, ni cómodas de escuchar, las que niegan que podamos llegar a un mundo perfecto o que nunca llegará el día en el que ya no tengamos que luchar, pero asumir esto, y trabajar por lograr unos minutos de paz, un mundo algo menos cruel, es la única lucha genuinamente buena posible.

Pienso también que, además de querer responder de forma explícita a la literatura grimdark, la publicación de Rowland en Tumblr se desentiende del noblebright en un intento por virar la dirección que debe tomar la oposición al pesimismo. Su postura vendría a destacar que no conviene una mirada clasicista que cree que la modernidad es un error y el mundo de los antiguos el correcto, sino una discusión productiva sobre cómo caminar hacia adelante, teniendo en cuenta lo que se ha aprendido.

Quizá la gran diferencia que presenta el hopepunk con respecto al noblebright y la fantasía tradicional es que esta literatura no insiste en un regreso a un pasado glorioso. Un conocimiento común en la cultura occidental es que el ser humano fue expulsado del Paraíso por desobedecer a Dios, y desde entonces, todos estamos condenados al pecado de nacimiento, y tan solo podremos salvarnos si pedimos perdón y no cometemos otro error como el de Adán y Eva. La fantasía tradicional, entroncada en la doctrina cristiana, tiene muy presente esta idea. El viaje de los héroes noblebright es, pues, una lucha por volver al Paraíso, recuperar el Orden y expulsar el Caos. El hopepunk no cree en ese pasado. Este es un elemento compartido por varios de los ensayistas del hopepunk, como MJ Cerati (2018):

Lo cual nos lleva al siguiente punto: en la fantasía tradicional, el Bien está asociado al Orden (ese tipo de orden tan concreto que acabamos de ver). Esto se refleja en la manera en que se plantea la trama y se resuelven los conflictos: muchas veces el Viaje del Héroe consiste justamente en “restablecer el orden” o “devolver el equilibrio”; es decir, hacer que las cosas vuelvan a ser como antes. A ser como deberían ser. [...] Lo que hace el hopepunk, en su búsqueda de optimismo, no es regresar a los valores tradicionales de la fantasía clásica [...], sino crear otros nuevos. Eso es, creo yo, lo que lo caracteriza y separa de la fantasía que ya conocemos: es una fantasía nacida en el mundo actual, para el mundo actual. Es una fantasía progresista, si se quiere: no sólo explora otras maneras de narrar, si no otras maneras de vivir, de relacionarse y de solucionar los conflictos.

o Aitor Aráez (2024):

Si la fantasía tradicional es orden, el hopepunk es progreso. Las historias enmarcadas dentro de lo *hopepunk* no intentan volver al Bien caracterizado por el orden, por el equilibrio, por lo anterior, sino que luchan por crear nuevos valores: valores más humanos, más compasivos, más positivos, a fin de cuentas. Al fin y al cabo, lo tradicional suele descansar sobre estructuras de poder que, a poco que rasquemos sobre ellas, se tambalearán. El *hopepunk* nace en sociedades cuyas estructuras ya se han tambaleado y derrumbado, cuyos protagonistas escarban entre restos y luchan por ellos, pero los personajes protagonistas no buscan reconstruir estas viejas estructuras, sino construir unas nuevas, unas que permitan el avance desde donde nos encontramos, intentando no volver a caer en los valores que hicieron derrumbarse todo lo anterior. (Aráez, 2024: 1; subrayado propio)

Como dijo Billy Joel en *We didn't start the fire*, nosotros no empezamos este caótico incendio, lleva existiendo desde que el mundo es mundo y seguirá siendo así tras nuestra muerte. «The world has always and only been a never-ending, Darwinian struggle for

survival, an “empire of unsheathed knives and hungers,”» (Rowland, 2019). No hay un pasado objetivamente mejor al que volver, así que debemos quitarnos esa idea de la cabeza. El objetivo, y esto es lo que plantea el subgénero, es la sincera ideación de un futuro mejor sin idealizarla.

En definitiva, si bien parte de negarse a aceptar el nihilismo del grimdark, como el ‘noblebright’, en el hopepunk el objetivo de la obra no es que un personaje logre su objetivo de salvar el mundo. No busca la glorificación de sus personajes, ni engrandecer sus figuras. El hopepunk es genuino en su intención: tener un mundo mejor, sin importar qué tan difícil sea, sin buscar una palmadita en la espalda por ello.

2.2 Características del hopepunk

En este apartado tan solo se mentarán las características más troncales de las obras hopepunk a nivel teórico, apoyándose en el texto de Rowland o en observaciones que haya podido hacer.

La primera y más notable es la ambientación. Al presentar mis compañeros y yo la antología *Hopepunk* (2024) de Droids&Druids salió esta pregunta entre el público: «¿no es un poco insulsa una historia donde todos son buenos? ¿Cómo es posible crear conflicto en el ‘hopepunk’?», y creo que nace de la confusión con las historias acogedoras –*cozy*, por la preferencia de etiquetas en inglés en el mundo digital–, en las que se presenta un mundo agradable con historias hechas para hacerte sonreír. El hopepunk se opone diametralmente a esta ambientación, pues necesita de mundos imperfectos, mundos infelices, mundos duros, para que pueda existir lo ‘punk’; «*hopepunk is grubby*», decía Rowland. Los mundos en este subgénero, aunque pueden presentarse en un amplio abanico, pueden ser idénticos a los más oscuros imaginables o pueden tan solo presentar defectos, aunque son más productivos los primeros para la causa hopepunk por destacar esa bondad. En su artículo *Hopepunk: una corriente a prueba de definiciones* (2019), Laura S. Maquilón hace una analogía que lo ilustra:

Dicho así [El hopepunk es más que *feelgood*], podríamos pensar que todo se soluciona con casas de gominola y calles de piruleta. Y sería una posibilidad. [...] Sin embargo, ese mensaje es más efectivo cuando el mundo que lo rodea es mucho más oscuro y amenazador. Al fin y al cabo, las estrellas no dejan de estar en el cielo, aunque por la noche las veamos mejor. Es en este contexto donde el *hopepunk* es más relevante. (Maquilón, 2019; subrayado propio)

Por supuesto que puede haber lucha en cualquier mundo mínimamente corrompido, pero cuanto más cruda es la realidad, más sorprendente es la bondad en esta.

A raíz de esto, es necesario que los personajes de una obra hopepunk lidien con los problemas del mundo, y estén disconformes con ellos. No es necesario que el protagonista se oponga totalmente al sistema, pero sí es común que al menos entienda a algún nivel lo problemático del mismo, y que su historia gire en torno a ello. La rebeldía puede venir con más fuerza del deuteragonista, o de algún secundario que le enseñe el camino.

Otra característica es la cooperación. Un tópico recurrente en la literatura hopepunk es la idea de que navegar hacia la ‘eutopía’ no es tarea de una sola persona, sino que debe ser un esfuerzo conjunto de la gente en el que cada acción, por pequeña que sea, cuenta.

It's about doing the one little thing you can do, even if it's useless: planting seeds in the midst of the apocalypse, spitting on a wildfire, bailing out the ocean with a bucket. Individual action is almost always pointless. Hope and strength comes from our bonds with each other, from the actions we take as a community, holding hands in the dark. (Rowland, 2019)

En *The World was Wide Enough*, una de las últimas canciones de *Hamilton: An American Musical* hay dos versos sobre la creación de los Estados Unidos que considero que –sin considerar este musical parte del subgénero– engloban esta idea: «it's planting seed in a garden you'll never get to see. I wrote some notes at the beginning of a song someone will sing for me». Esta idea subyace en el hopepunk. No tenemos que ser nosotros quienes den el paso final; con dar el primer paso o ayudar a allanar el camino algo haremos. Todo empieza con plantar una semilla.

Además, aunque no siempre es una opción plausible, el hopepunk aboga por el pacifismo y la resistencia pacífica, lo que llamó en 1849 Thoreau una ‘civil disobedience’, la desobediencia civil. «And if you do have choices still, remember: Nonviolent resistance, too, comes from a place of rage». (Rowland, 2019). El subgénero no condena el uso de la violencia para resistir al sistema, y constantemente nos recuerda que en un mundo imperfecto no hay ni personas perfectas ni situaciones perfectas. No siempre elegiremos la mejor opción, o la opción ideal no siempre será posible, y eso está bien. Tropezar es síntoma de que uno mismo camina. No obstante, sí rechaza la venganza, la recreación en el sufrimiento del ‘enemigo’ o el uso innecesario de la violencia. No es una lucha entre el bien y el mal, es un esfuerzo colectivo por crear un mundo mejor, y a veces una voz en contra puede cambiar y cantar con nosotros. Tampoco es necesario que haya una resistencia explícita, con enfrentamientos verbales o físicos con quienes encarnan el ‘status quo’; muchos piensan que

hopepunk también es quien logra resistir al pesimismo que gobierna el mundo imaginado, convirtiendo esta oposición en más filosófica que práctica, si cabe.

Por último, como se ha comentado ya, el horizonte hopepunk no puede limitarse a un presunto pasado glorioso, no puede beber de la nostalgia. El hopepunk no busca arreglar un mundo que ha roto alguien más, sino tumbar los sistemas que siempre han funcionado correctamente, pero nunca por el bien de todos. No es querer volver al pasado, sino caminar hacia el futuro.

En definitiva, el hopepunk debe (1) presentar un mundo con problemas estructurales que (2) tengan a personajes que se opongan a los sistemas problemáticos a través de (3) un apoyo en el que el resto también alzarán sus voces, cada uno poniendo su granito de arena, (4) haciendo uso en lo posible de posturas no violentas y (5) imaginando un futuro que se desarraigga de los lastres tradicionales para construir un verdadero mañana mejor, y no solo un regreso al nostálgico pasado.

2.3 Dificultades en la legitimación del hopepunk

Cabe destacar que es difícil popularizar una literatura tan genuinamente bondadosa cuando hemos asociado desde siempre el ser bueno con ser ingenuo. Por este motivo, hay una parte importante del público de la ficción especulativa que se muestra reticente ante este subgénero.

Aráez, en su artículo *Hopepunk: cuando la bondad es rebeldía* (2024), empieza justamente con esta idea: «”De bueno, tonto”, dicen. Pero no tienen razón». El hopepunk –o más bien, la etiqueta en sí misma–, suele ser poco comprendido, tachado de infantil, inútil y poco heurística. En su artículo *Palabras Nuevas, viejas discusiones: Del Hopepunk al nu-metal* (2018), Ceruti, tras emocionarse por descubrir que hay un creciente público interesado en imaginar mundos mejores, también se encuentra con lo siguiente:

Fui un poco ingenua. El entusiasmo suele serlo, y no me avergüenzo. Pero lo cierto es que, hecho el neologismo, hecha la polémica; y bastante tiempo después [...] descubrí que la idea del hopepunk no había caído muy bien entre algunas personas. No quisiera explicarme mal: no es que la gente ODIARA el hopepunk con odio jarocho. El ambiente que encontré en blogs y foros de literatura fantástica no fue de hostilidad. Fue más bien de desdén. No decían “esto del hopepunk es una mierda” si no “el hopepunk es un invento innecesario” (Ceruti, 2018)

Con “invento innecesario” estos detractores del subgénero se refieren a la ya existencia de los términos de la alta fantasía, la clásica, pero ya hemos visto que el noblebright y la fantasía clásica son totalmente diferentes del hopepunk. En mi opinión, calificar el hopepunk de

etiqueta inútil es ser presa de nuestros tiempos, de un falso dilema entre si el ser humano es bueno o malo por naturaleza, cuando precisamente la literatura contemporánea desdeña estas clasificaciones tan rígidas y apuesta por una más realista, en la que los personajes se presentan de diferentes formas, cambian a lo largo de la historia o se comportan como buenos con unos y malos con otros. El hopepunk no dice que todos nosotros tenemos corazones de oro, pero que sí que somos capaces del bien, de la generosidad, del altruismo.

Creer que el ser humano no es capaz del bien, y que quienes piensan así son infantiles, es ser víctima de aquello que hablábamos al principio del fin de la historia y la TINA (There is no alternative) de Thatcher, el pesimismo se vuelve la norma. Puede que precisamente que haya tanta gente que ridiculice esta voluntad que tiene el hopepunk demuestre que es «más necesario que nunca. Por eso quizá se le ha dado nombre a algo que podría no haberlo tenido: por nuestra necesidad de encontrar un atisbo de esperanza en esta sociedad hostil —económicamente hostil, socialmente hostil, culturalmente hostil, anónimamente hostil—.

“De bueno, tonto”, no. “De bueno, *punk*”». (Aráez, 2024).

3. Análisis de una novela hopepunk

3.1 Introducción a *The Goblin Emperor*

The Goblin Emperor de Katherine Addison aparece en todas las listas que he encontrado sobre literatura hopepunk, motivo por el cual decidí adentrarme en la obra, y tras una lectura analítica considero que, pese a preceder al término, tiene el hopepunk como quintaesencia.

La novela nos presenta las Elflands, la tierra de los elfos, refinados y avanzados en magia y tecnología por igual, que colinda con otro de goblins, más austeros y rudimentarios. Maia, el protagonista, es hijo de un matrimonio político no deseado entre el emperador de los elfos y una de sus varias esposas, hija del de los goblins. Desde su niñez y tiempo después de la muerte de su madre, Maia había vivido alejado de palacio hasta el momento, con un tutor que le maltrataba física y psicológicamente, hasta que explota el dirigible en el que se encontraba el rey y todos sus hijos mayores. El medio goblin debe ahora ocupar su lugar como el heredero del reino.

La historia del bastardo que sube al trono no nos es desconocida, y son habituales las actitudes que toman diversos personajes con respecto al emperador goblin: intrigas, manipulaciones, intentos de golpe de estado... todo esto lo podemos prever. Lo curiosa es la actitud de Maia, que lejos de querer vengarse de quienes le exiliaron y maltrataron o actuar con egoísmo, se preocupa de corazón por ser un buen gobernante a la gente, aunque falle una y otra vez por no tener los conocimientos necesarios. Es destacable también que, a diferencia de la típica historia del rey bondadoso que cae presa de sus principios, la novela muestra cómo los intentos de bondad de Maia logran dar sus frutos gracias a su esfuerzo, y hay mejoras notables si no en el reino, en la vida de las diferentes voces de palacio.

3.2 Un imperio de ricos y pobres

Echémosle un vistazo a la ambientación. La obra original tiene una suerte de prólogo que se diferencia de la obra en sí, pues mientras la historia de Maia está narrada con un narrador de estilo libre indirecto que ora nos muestra lo que sucede, ora se centra en lo que piensa el emperador, pero este prólogo es una suerte de vademecum diegético para extranjeros que visiten el reino en el que se nos explica cómo deberíamos pronunciar los diferentes nombres, normas de conducta, cómo referirse a este o aquel noble dependiendo del gremio al que pertenezca y similares. Añadir addendums de este estilo en obras de fantasía, así como mapas o glosarios, es una estrategia para convencer al lector de la fantasía que se les

presenta. No obstante, si leemos entre líneas encontramos ya ciertas pistas que delatan la naturaleza de las Elflands.

The elves are an ancient and punctilious people. Travelers are advised always to err on the side of politeness. Never address an elf with the informal second, “thou” or “thee”, even such humble folk as chamber maids and waiters. Excessive formality will be forgiven from a foreigner; rudeness will not (2014: 15).

Una sociedad que valora tanto las normas sociales y el trato especial tan solo puede ser una sociedad definida por sus clases sociales. Más tarde, en las asambleas que celebra el consejo de Maia, podemos ver que la geografía del reino está diseñada para mostrar un mundo de riqueza desigual: un gran río, el Istandaärtha, divide las tierras en dos, y si en una orilla viven hacinadas las clases más pobres, en la otra la opulenta nobleza se asienta con comodidad. Una de las tramas principales de la obra será precisamente el interés que tiene Maia en construir un puente entre ambos lados; la mayoría de ministros en un principio se opondrán de inmediato, tachando la idea de inviable y ridícula, pero para cuando llegue el final el joven emperador logrará tener la mayoría justa y necesaria para aprobar el proyecto, lo cual le granjeará el apodo de ‘Edrehasivar the Bridge-Builder’ para el final de la obra.

Una lectura en clave más temática nos permite entender la construcción de este puente hacia una sociedad más igualitaria, donde las diferencias infranqueables entre unas clases y otras son un poco menos pesadas, y en la que Maia permite que la sociedad esté menos dividida y se entienda mejor. El reinado de Maia causará cambios de este estilo en muchos sentidos: el emperador le permitirá a una de sus hermanastras dedicarse a la astronomía, su pasión, en lugar de obligarla a casarse, o se preocupará por los territorios que los elfos se han anexado al norte del reino y que no han respetado las tradiciones de los oriundos de allí.

3.3 Un emperador que tiende puentes

El propio nombre que elige Maia para gobernar, Edrehasivar, es también significativo. Por contextualizar al lector, el nombre del padre de Maia era Varenechibel IV, perteneciente a la rama de los Varedese, y aunque no acontece aquí detenernos en los detalles más sutiles que tiene la obra, en la páginas 59 y 60 encontramos la siguiente descripción, junto a los pensamientos de Maia sobre los mismos:

The emperors of what was informally called the Varedese dynasty –as if their chosen prefix were a surname– were noted for their isolationist policies, thgeir favoring of the wealthy

eastern landowners, and their apparent inability to see anything wrong with bribery, nepotism and corruption. [...]

He did not want to continue *any* of the Varedese traditions. [...] *Better to build new bridges*, he thought, *than to pine after what's been washed away* He dipped his pen again and wrote with pointed legibility across the bottom of the page, *Edrehasivar VII Drazhar*. Edrehasivar VI had had a long, peaceful, and prosperous reign some five hundred years ago.

Let it be an omen, Maia thought (2014: 59-60)

La voluntad de Maia desde el primer momento es de provocar el cambio y subsanar los males que su padre, su abuelo y varios ancestros antes de ellos dos causaron en el reino. Nótese también que aquí se explicita la metáfora que veremos más tarde en la obra con el puente. Además, muestra constante preocupación por convertirse en su padre cada vez que sucumbe ante la tentación de hacer su voluntad con su poder: «He declined when Nemer offered him a mirror; he would not recognize himself, and he did not want to see his father» (2014: 108).

Habla mucho del carácter que tiene también la forma en la que acepta el trono, más como un mal menor que como una bendición. Hasta el momento había estado bajo la tutela de un hombre que le maltrataba, sin mucho más contacto que el de su amigable jardinero, sin saber nada del mundo en realidad, y no obstante lo que siente el goblin es miedo, no por su vida, sino por los resultados que puedan tener sus acciones como emperador:

“Indeed,” Maia said. He felt a bolt of nauseous panic, as if he were a mouse who had stepped on the trigger-plate of a mousetrap and saw his doom in the instant before it broke his neck. He was *emperor* now. Factions and industry and compromises and the war against the barbarians in the north: they were all *his* responsibility, and if he made the wrong choice, hundreds of thousands of people might suffer. People might even die, and all because their emperor was too young and stupid to know how to save them. (2014: 78)

Su pensamiento no es que un paso el falso vaya a llevarle a él a su perdición, aunque en ocasiones –y de manera comprensible– pueda sentirlo, especialmente a medida que los intentos de golpes de estado e regicidio ocurran y su vida corra peligro, sino que lo que más le pesa es que su incompetencia le cueste la vida a alguien más.

La forma en la que Maia enfrenta el accidente en el que murió su padre también es significativo. Para empezar, antes de asistir al funeral del emperador, Maia asiste a una misa que vela por las almas de los sirvientes que viajaban en la nave, algo que causa revuelo y por lo que es reprendido por sus consejeros más tarde, pero esto no impide que les envíe algo de

dinero para, al menos, compensar de alguna forma la pérdida, aunque entiende que el dinero no podrá reemplazar a sus seres queridos. Este acto no tiene ningún tipo de interés político para el nuevo emperador –le perjudica de cara al resto de nobles, de hecho–, sino que ejemplifica la genuina preocupación de Maia por el pueblo. Por otra parte, su odio y rencor por su padre, quien permitió que su madre muriera por enfermedad, no impiden que mantenga las formas y se presente, pues sabe que lo más productivo es centrarse en lo que puede hacer y no tomar venganza contra su padre. Hablaré de esto último más adelante, en el cuarto apartado que dedico a la novela.

3.3 Un emperador amigable

Esto no solo ocurre a una escala general, sino que Maia trata con un gran cariño a todos quienes están a su alrededor, y parte de la frustración de Maia es que no se le permita abandonar la máscara de emperador. El caso más notable, y una de las tramas principales, es la relación que tiene Maia con sus nohecharai.

El emperador está obligado a tener dos parejas de nohecharai, guardaespalda que le sigan a todas partes; uno de ellos dedicado a la magia y el otro experto en combate cuerpo a cuerpo, que deben montar guardia constantemente junto a él, ya sea en la ducha, mientras duerme o cuando medita. Estas cuatro personas son enterradas junto a su emperador en la muerte del mismo, al más puro estilo del antiguo Egipto.

Desde el primer momento Maia toma cierta familiaridad con sus guardaespalda e intenta tratarlos como amigos suyos. En una de sus primeras interacciones, Maia les ofrece comer junto a él para que no tengan que esperar al relevo (2014: 81). Esto es, hasta que los propios guardaespalda le dicen que no puede mantener esta actitud, pues ningún emperador se había hecho amigo de sus nohecharai antes. A partir de entonces, la relación entre ambas partes se desarrolla en una amistad que se preocupa por la otra sin poder decirlo en voz alta, hasta que sobre el final Maia revela lo dura que fue su infancia, y junto a los actos de compasión y buenas decisiones, se gana el respeto y la calidez de sus nohecharai.

No todas los actos de bondad son tan evidentes, ni necesitan serlo. El hopepunk, como decíamos, no necesita ser actos épicos y heroicos, sino que también son las pequeñas acciones. A menudo Maia se salta el código de conducta que tanta importancia vimos que tiene en el reino para tratar como un igual al resto. Hay una escena particular en la que los sirvientes que se encargan de vestirle se preocupan por que vaya a coger frío, a lo que Maia responde «“You are very kind,” Maia said, and meant it. He had been eight years off the last time anyone had cared whether he was warm enough» (2014: 215). Unas líneas más allá, en

la misma página, intenta convencer a su secretario de que entre en calor, posiblemente preocupado también por que coja un resfriado. «The tea was very strong and very hot, and Maia insisted that Csevet take a cup».

3.4 Un emperador compasivo

Maia tiene multitud de enemigos a lo largo de la novela. Por un lado, lord Chavar, el canciller del reino, y Sheveän, cuñada viuda de Maia, los cuales intentan dar un golpe de estado junto a uno de los guardias personales del emperador, Dazhis. Son muchas las ocasiones en las que Maia tiene que lidiar con los hijos tanto del excanciller como de la exprincesa, y con todos mantiene una relación más allá de la cordialidad, mostrándose tanto un buen amigo como protector de todos ellos. Al fin y al cabo, él mismo busca separarse de su déspota padre.

El caso de Dazhis es aún más dramático. Como no hecharai juró seguir y defender al emperador, como manda la tradición. Por el incumplimiento de dicho juramento, es obligado a cometer suicidio en un ritual de expiación. Como único deseo pide que Maia esté allí, contemplando su muerte, para no estar solo.

Esta es una de las partes que mejor ejemplifica el carácter de Maia, pues aunque no le debe nada acepta. En el capítulo 24, página 333, encontramos varios fragmentos interesantes en un monólogo interno en el que intenta organizar sus pensamientos. El primero es uno en el que él mismo intenta justificar a Dazhis, pero se ve obligado a recordarse que casi pierde la vida por él. Su primer impulso, como siempre, es perdonar, pero aquí el pecado es demasiado grande.

Even if he could not truly forgive Dazhis, he did not wish either his death or what came after to be... *Worse than thine own would have been, Edrehasivar? [...]*

Dazhis had no thought of murdering me, he rebuked himself, but the rejoinder came instantly: *Would he have said a word to prevent it?*

La conclusión a la que llega es que no puede evitar la muerte de su antiguo guardaespaldas, pero tampoco quiere sentir rencor, pues sabe que es un sentimiento venenoso, y el emperador no puede permitirse ser corrompido de dicha forma. Le pide al dios al que le reza, Ulis, que le permita pasar página: «*let my anger die with him. Let both of us be freed from the burden of his actions. Even if I cannot forgive him, help me not to hate him*», y esta última frase, “ayúdame Dios a no sentir odio”, se convierte un mantra para él.

Además de este caso evidente, como comentaba antes en ningún momento Maia hace campaña contra Varenechibel IV ni mancilla su nombre, ni en las situaciones más privadas. Siempre trata con tacto el reinado de su padre y, aunque no lo recuerda con cariño, tampoco se queda con el rencor. Como con Dazhis, se esfuerza en deshacerse del odio, pues sabe que solo traerá más problemas para él o para su gente. Mientras se prepara para el funeral de su padre piensa en vengarse, pero se da cuenta al momento de que eso no le haría bien a nadie:

It would be no more than justice were he to slight his father as his father had slighted his mother. Maia toyed vengefully with this fantasy, then acknowledged with a sigh that it was not in him to carry it through. He was too aware of the distress it would cause the court, the surviving family, his own household.

Incluso Setheris, el tutor que le maltrató durante toda su niñez y adolescencia, recibe piedad por parte del emperador goblin. Al pedirle una mejor posición en la corte, Maia se niega a aceptarle en palacio, pero le concede una mejoría donde él y su esposa puedan ser felices. Como él mismo dice: «We do not wish him unhappy or ill-used. Merely *away*». (2014: 123)

Todos los enemigos de Maia reciben tanta piedad como el mundo permite que les dé. No busca vengarse, ni destruir el pasado que ha habido, aunque lo desdeña. Elige siempre la opción menos conflictiva, menos dañina, aunque a veces todas suenan horriblemente crueles. Al final, tan solo quiere única y genuinamente aportar todo lo que pueda a crear un mundo mejor.

3.5 Un emperador hopepunk

Si el lector de este trabajo retrocede hasta las características del hopepunk se dará cuenta de que todas estas cualidades de Maia y el reino las siguen al pie de la letra, convirtiendo *The Goblin Emperor* en una obra paradigmática del género.

Para ahorrarle la molestia, reproduzco aquí el fragmento con el que acaba dicha sección del trabajo, y a continuación redacto otro que lo mimetiza.

En definitiva, el hopepunk debe (1) presentar un mundo con problemas estructurales que (2) tengan a personajes que se opongan a los sistemas problemáticos a través de (3) un apoyo en el que el resto también alzarán sus voces, cada uno poniendo su granito de arena, (4) haciendo uso en lo posible de posturas no violentas y (5) imaginando un futuro que se desarraigue de los lastres tradicionales para construir un verdadero mañana mejor, y no solo un regreso al nostálgico pasado.

En *The Goblin Emperor* tenemos (1) un mundo organizado en clases sociales bien diferenciadas en el que (2) aparece por fortuna un gobernante que repudia dichas clases y quiere el bien para todos sus habitantes, y al que apoya (3) una serie de personajes que le educarán y guiarán para poder ser el gobernante que desea ser, (4) venciendo a sus enemigos con justicia y no venganza, apiadándose siempre de ellos, y (5) tendiendo puentes entre la gente para poder tener un mundo mejor.

4. Conclusiones

Para acabar, me gustaría invitar al lector a que apueste por obras que se enmarquen en el concepto del hopepunk, que se atrevan a apostar por historias tachadas de infantiles y utópicas, que ayuden al vecino sin pedir nada a cambio o planten una semilla sin pensar en cuánto dinero sacarán de los frutos del árbol. Así como siempre se ha dicho que la violencia es parte de nuestra historia, también lo son la cooperación y la empatía: restauremos el lugar que merecen en nuestra historia estas últimas.

Tradicionalmente se ha entendido que la literatura puede cumplir dos funciones. La primera, educar al lector con formas nuevas de ver la vida. La segunda, descubrir las capacidades imaginativas del ser humano en sí mismo. Si la literatura tiende a una o a otra es indiferente; en todo caso, ambas me dan la razón al decir que necesitamos el hopepunk. Necesitamos obras que nos vuelvan a enseñar cómo puede ser un futuro mejor, necesitamos redescubrir nosotros mismos que siempre hemos querido vivir en un mundo donde las cosas sean mejores para todos.

Está en mano de todos hacer algo por el mundo, y espero que este trabajo forme parte, de alguna forma, del cambio.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre el apartado 1

Berardi, Franco. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Enclave. Madrid, 2014.

Brightley, C. J. (2016). *Noblebright Fantasy: An overview*. Noblebright.
<https://noblebright.org/noblebright-fantasy-an-overview/>

Brown, Wendy. *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso. Barcelona, 2016.

Fisher, M. (2022). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Zero Books.

Fukuyama, F. (1989). The End of History? *The National Interest*, 16, 3–18.
<http://www.jstor.org/stable/24027184>

Hebert, T. (2020). *What is noblebright fantasy?*. tigerhebert.
<https://www.tigerhebert.com/post/what-is-noblebright-fantasy>

Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal. Madrid, 2009.

Martínez, L. (2020). *Utopía no es una isla: Catálogo de Mundos mejores*. Episkaia.

Monedero, D. (2022, May 17). ¿Qué es el grimdark? *Espada y Escudo magazine*. May 15, 2024,
<https://www.espadayescudo.com/blog/que-es-el-grimdark/>

Reynolds, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra. Buenos Aires, 2012.

Top lifetime grosses. Box Office Mojo. May 10, 2024.
https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW

Sobre los apartados 2 y 3

Ceruti, M. (2018, September 8). *Palabras Nuevas, viejas discusiones: Del Hopepunk al nu-metal*. MJ Ceruti. May 25, 2024.

<https://www.mjcerutiandres.es/narrativas/palabras-nuevas-viejas-discusiones-del-hopepunk-al-nu-metal/>

Maquilón, L. S. (2019, November 13). *Hopepunk: Una Corriente a Prueba de definiciones*. Libros Prohibidos. May 26, 2024.

<https://www.libros-prohibidos.com/hopepunk-corriente-prueba-definiciones/>

Rowland, A. (2019). ONE ATOM OF JUSTICE, ONE MOLECULE OF MERCY, AND THE EMPIRE OF UNSHEATHED KNIVES. *The Stellar Blade*.

<https://doi.org/https://festive.ninja/one-atom-of-justice-one-molecule-of-mercy-and-the-empire-of-unsheathed-knives-alexandra-rowland/>

Otros:

Addison, K. (2014). *The Goblin Emperor*. Solaris.

Declaración de no plagio

Grau: Estudis d'Anglès i Espanyol

Curs acadèmic: 2023-2024

L'estudiant Luis Gallardo Gil amb NIF [REDACTED]

Lliura el seu TFG La rebeldía de la esperanza: análisis de la incipiente literatura hopepunk

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 11 de Juny de 2024