

Monografías de



nº 6

otoño de 2016

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (hasta mayo de 2014, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española) con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Campus de Guajara / Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692 Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Çédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Asimismo, y en coherencia con su definición como revista de libre acceso, *Çédille* permite, además de la lectura íntegra de sus contenidos, la descarga, copia, distribución, impresión, búsqueda o enlace de los textos completos. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

Comité Científico Asesor

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

François Moureau (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

Cédille se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el Directory of Open Access Journal, en Dialnet, en Latindex, en el Zeitschriftendatenbank, en Google Académico, en REDALyC, en el IEDCYT-CSIC, en DICE, en IN-RECH, en la Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, en Regesta Imperii, en Open Science Directory, en Scopus (Elsevier), en EBSCO, en Excellence in Research for Australia, en Ulrich's Periodicals Directory, en MIAR, en SCImago, en CIRC, en Academic Journals Database, en Mir@bel, en RESH, en ERIH Plus, en MLA Directory of Periodicals, en Carhus Plus, en WorldCat, en Scientific Commons, en Journal Table of Contents, en Journal Base, en Sciencegate, en RETI, en SNIP, en IPP, en Journal Metrics, en CiteFactor, en Journal Finder, en InfoBase y en I2OR, en Journal Scholar Metrics, en ESCI (Web of Science), en IBZ Online, en Directory of Open Access Scholarly Resources y cuenta con el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Asimismo, *Cédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

*Literatura fantástica
hispano-francófona actual*

*Contemporary Spanish and Francophone
Fantastic Literature*

Esther Bautista Naranjo
(editora científica)

ÍNDICE

SUMMARY

Esther Bautista Naranjo	7-14
Las paradojas de lo fantástico. Presentación The Paradoxes of the Fantastic: An Introduction	
Juan Herrero Cecilia	15-51
Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «pos- moderno» On the Main Aspects of the Aesthetics of the Fantastic Genre and its Evolution from the Romantic Fantastic to the Postmodern Fantastic	
José María Merino	53-67
Realidad y ficción en la literatura española Reality and Fiction in Spanish Literature	
José Manuel Losada	69-100
El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas The World of Fantasy and the World of Myth: The Fairy Tales	
Boussad Berrichi	101-110
Le fantastique canadien actuel : bref aperçu Contemporary Canadian Fantastic Literature: An Overview	
Mélanie de Coster	111-135
Existe-t-il réellement une littérature fantastique uniquement dédiée à la jeunesse ? Is There Really a Fantastic Literature Aimed Only at Youngsters?	
Ángel Olgoso	137-148
Las luciérnagas de lo breve, lo extraño y lo imaginativo The Fireflies of the Brief, the Strange and the Fanciful	
Georges-Olivier Châteaurenaud	149-166
Le fantastique inconnu. Suivi de <i>Histoire de l'abribus hanté</i> The Fantastic Unknown, followed by <i>Histoire de l'abribus hanté</i>	

Presentación bio-bibliográfica de los autores
Bio-bibliographic presentation of authors

167-170

Las paradojas de lo fantástico Presentación

Esther Bautista Naranjo
Editora científica

Universidad de Castilla-La Mancha
Esther.Bautista@uclm.es

0. Introducción

Si bien es cierto que toda la literatura se sustenta en la expresión de una visión íntima del mundo, que a través de la mediación lingüística adquiere una expresión estética que conmueve al lector-receptor desde distancias inimaginadas por la mente creadora, no lo es menos que esta conmoción resulta mucho más profunda en lo que se refiere a la literatura fantástica. Esta, posiblemente junto a la ficción policial, es la que más directamente ataca las nociones lógicas y preconcebidas del ser humano, y en virtud de esa provocación podemos decir que la literatura fantástica plantea un desafío al lector, a su dominio razonado del mundo vivido y del universo recreado en dichas páginas. Al mismo tiempo, las cifras editoriales y de marketing nos muestran que esta literatura se encuentra entre las más demandadas y disfrutadas en nuestro contexto actual, revelando que lo fantástico (en sus distintas modulaciones) interesa a todo tipo de público. Sin embargo, y a pesar de los múltiples intentos de notables eruditos por definir, acotar y, muchas veces, simplificar lo fantástico, este género sigue siendo dominado por la incertidumbre y, sobre todo, por la paradoja.

Ya en su acepción popular y en su uso común, la palabra “fantástico”¹¹ se arraiga en lo anormal por extraordinario, bien por positivo, o bien por encontrarse alejado de la realidad, y, por ende, condenado a la incompreensión. Lo fantástico parece tener que ver más que con una forma de ser, con una forma de percibir que se de-

¹¹ De acuerdo con el *Diccionario* de la Real Academia Española, los términos *fantástico* y *fantasía* aparecen ligados inexorablemente a la facultad de la imaginación, bien en el sentido elevado, quimérico, o bien en el de presuntuoso y arrogante.

fine por su posicionamiento frente a ciertos parámetros, pues, a la hora de explicar su compleja dinámica entran en juego conceptos apriorísticamente concebidos tanto como sinónimos (imaginación, irrealidad, idealismo) como antónimos (realidad, verosimilitud, razón). ¿No existe, pues, una definición pura de lo fantástico? En 1919, Freud acuñó el concepto de *Das Unheimliche* para referirse al sentimiento de ruptura entre el fenómeno desconocido y el ámbito de lo cotidiano. Este primer factor, el de la ruptura, parece consensuar la opinión de los principales expertos en la materia, pues es la irrupción de lo extraño en un contexto realista el que va a producir el advenimiento del sentimiento de lo fantástico; siguiendo en esta línea, Castex (1951: 8) sostuvo que lo fantástico se basa en la irrupción brutal del misterio en la vida real; del mismo modo, Caillois (1965: 161) argüía que “tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”. Para que exista esta ruptura, debe haber un sujeto perceptor, normalmente el protagonista, que sufre esta perturbación de sus esquemas racionales para dar paso a todo tipo de reacciones.

Lo fantástico se ubica, por tanto, en el ámbito del efecto producido, en la respuesta suscitada, en su recepción, de modo que diversos personajes pueden o bien asimilar el fenómeno extraño dejándose llevar por las fuerzas perturbadoras, o bien sufrir en su fuero interno la inquietud provocada por la imposibilidad de controlar o resolver el enigma de lo desconocido. Como bien estableció Roger Bozzetto (2001), lo fantástico es el terreno donde se cultivan por excelencia diversas formas de alienación y espacios de transgresión: trastornos incontrolables, mundos posibles, fusión y confusión de lo real y lo onírico, criaturas demoníacas, monstruosas, amenazantes..., pero no nos engañemos, por paradójico que parezca, lo fantástico, como lo divino, no exige de una creencia para infundir respeto: uno no tiene que creer necesariamente en los fantasmas para tenerles miedo. Sea como fuere, el sujeto perceptor va a dar sentido a la presencia de lo enigmático dentro del relato, pues “le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable” (Vax, 1960: 5). Del mismo modo, Olga Reimann afirmaba que “le héros sent continuellement et distinctement la contradiction entre les deux mondes, celui du réel et celui du fantastique, et lui-même est étonné devant les choses extraordinaires qui l’entourent” (*apud* Todorov, 1970: 30); aunque ya ha sido superada, la aproximación de Todorov (1970: 37) considera la “duda” del lector (y en la mayoría de casos, del personaje principal) como elemento esencial de lo fantástico (situando su especificidad de nuevo en la mente del

individuo perturbado por el fenómeno extraño). Se trata de una duda existencial, que va a partir del cuestionamiento de las realidades más próximas para llegar a concernir hasta la propia integridad física e intelectual del que lo percibe y lo sufre.

Como bien apuntaba Irène Bessièrè (1974: 23), “ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal”. Es precisamente esta paradoja la que anima la fusión y coexistencia entre contrarios: la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, lo lejano y lo cercano, lo conocido y lo desconocido, lo real y lo irreal, lo controlable y lo incontrolable... Esta quiasmática coexistencia no puede sino provocar la angustia y el miedo, –diremos, al menos, en principio. Pero una visión comprensiva, extensiva e integradora de lo fantástico no puede reducirse a esta serie de oposiciones. Lo fantástico nos invita también a soñar, a vivir, a recrear mundos ilusorios donde se transgreden las barreras del tiempo y del espacio, donde las facultades de los humanos dejan de ser suyas en exclusividad, pues lo fantástico incluye también lo maravilloso, lo mitológico-legendario, lo numinoso, y alimenta nuestra imaginación con mundos posibles que, en muchos casos, pueden resultar mejores que el nuestro, con extraños seres surgidos de la nada que nos descubren diferentes aproximaciones al Bien y al Mal y que despliegan, en muchos casos, nuevas formas de heroísmo,... De nuevo nos encontramos ante un desafío que, en este caso, no provoca miedo, sino fascinación. Por este motivo, Marcel Schneider considera que lo fantástico tiene que trascender, mediante la esperanza, tres factores, la angustia, la alucinación y las ideas fijas: “le fantastique explore l’espace du dedans; il a partie liée avec l’imagination, l’angoisse de vivre, l’espoir de salut” (Schneider, 1964: 148-149).

Como se puede ver, se ha escrito mucha literatura fantástica y mucha literatura sobre lo fantástico, por lo que, a pesar de lo extensas y precisas que resulten las definiciones aducidas, no podemos aún darnos por satisfechos. Lo fantástico sigue conteniendo muchas paradojas. Volviendo al lado de los escritores..., lo fantástico no puede reducirse a un simple género, porque existen sobradas evidencias de irrupciones de elementos fantásticos en otros géneros como el rosa, el policial, las aventuras, hasta la novela histórica puede verse imbuida de esta aproximación. ¿No será entonces lo fantástico un trazo, un rasgo, un matiz... ese “rien que la nuance” que va a alterar nuestro dominio de la realidad empírica y ontológica que nos rodea? Y aún es más: ¿en qué frasco se contiene la esencia de lo fantástico, cuyas narraciones fluctúan cuantitativamente entre extremos, pudiendo abarcar desde extensas novelas hasta breves relatos llegando incluso al escueto, ingenioso y popular microrrelato? ¿Existe una poé-

tica para cada una de estas formas? ¿es lo fantástico un género especialmente susceptible a la condensación? ¿cuáles son los efectos producidos en cada caso?

Siguiendo en el ámbito literario, situándonos ahora del lado más externo, el del consumo, la confusión parece perpetuarse. El “género” sigue siendo un cajón de sastre desde el punto de vista editorial, lo cual motiva que uno se tope con títulos de lo más heterogéneo en los estantes consignados bajo la rúbrica “fantasía” en las librerías y puntos de venta. Al mismo tiempo, se ha llegado a considerar literatura fantástica obras tan heterogéneas como la *Odisea*, el *Decamerón*, la saga del joven mago Harry Potter o los cuentos de Maupassant, lo cual nos lleva a preguntarnos, ¿qué es, realmente, la fantasía? Y, a este respecto, podemos afirmar que no hay fantasía sin realidad, pero tampoco hay realidad sin fantasía, pues, como bien afirmaba Bellemin-Noël (1973: 339), “le Fantastique vit d’ambigüité [...] en lui, le réel et l’imaginaire doivent se rencontrer, voire se contaminer”. *Voilà*, de nuevo la paradoja!

Para franquear las fronteras de estas contradicciones en el camino hacia la deseada e hipotética verdad vamos a situarnos en un espacio y lugares concretos. El ámbito que hemos escogido, el hispano-francófono, y el momento actual, parecen contribuir sobremanera al auge actual de la literatura fantástica a nivel europeo. El estudio comparado de sus principales manifestaciones nos permitirá establecer conclusiones sobre la formulación y variantes de lo fantástico en estos dos espacios culturales, lo cual no nos exime de plantearnos la siguiente hipótesis: ¿existe un contexto específico que beneficie el cultivo literario de lo fantástico en detrimento de otros géneros y aproximaciones o, por el contrario, se trata de una fascinación constante que se desarrolla al margen de los tiempos?

Pues bien, a todos estos y otros interrogantes tratamos de dar cumplida respuesta en unas recientes Jornadas organizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha (Facultad de Letras; 11, 18 y 19 de abril de 2016), cuyas ponencias se ofrecen aquí revisadas y ampliadas en muchos casos. En dicha ocasión, que tuve el placer de coordinar, se estableció un foro de debate sobre la literatura fantástica de los ámbitos hispano y francófono. No pretendíamos circunscribirnos al hexágono, sino a la literatura escrita en lengua francesa e hispánica de diversos lugares por distintos autores que se acercaban a ella desde la perspectiva de la escritura, la investigación, y, en todos los casos, la profunda admiración. Si una conclusión pudimos sacar en claro, a lo largo de aquellas intensas jornadas, es que se puede leer, escribir y describir, hasta intentar razonar, si me permiten, lo fantástico, pero sobre todo se puede vivir, y es en esta dirección en la que los contribuyentes del presente número monográfico de *Çédille*

lle pretenden acercarse a esos inquietantes mundos, seres y relatos que lo integran. Los participantes en este número provienen de diversos países y culturas, y se acercan desde diversos enfoques e intereses a lo fantástico para desentrañar desde la lectura, la interpretación o la escritura los grandes misterios que animan este género impercedero. Sus aportaciones, no obstante, están unidas por el núcleo común que da título a este número: “Literatura fantástica hispano-francófona contemporánea”. En él hallará el lector contribuciones ciertamente heterogéneas, pues provienen tanto de investigadores como de escritores y eruditos de diversos orígenes. Por este motivo, las contribuciones han sido agrupadas en dos grandes categorías: la científica, compuesta por aportaciones en la línea investigadora y crítica, y la creativa, integrada por textos personales de escritores. De este modo pretendemos ofrecer una visión cosmopolita, abierta, innovadora y diversa sobre una temática fascinante que ha ofrecido y aún sigue ofreciendo inquietantes enigmas a los lectores de todos los tiempos. Pasamos a continuación a presentar las aportaciones que configuran este monográfico de forma más detallada:

1. Sección científica

A modo de extensiva a la par que necesaria introducción el volumen se abre con el artículo de Juan Herrero Cecilia titulado “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico *romántico* a lo fantástico *posmoderno*”, donde su autor pretende desgranar los pormenores del género de lo fantástico a través de diferentes interpretaciones, centrándose en una principal división de carácter tripartito: lo fantástico romántico, lo fantástico moderno y lo fantástico post-moderno. También ofrece una síntesis de los principales autores y tendencias del género en el panorama literario actual.

José María Merino se acerca, desde su perspectiva de escritor e intelectual de lo fantástico, a dos categorías antinómicas a la vez que fronterizas dentro del espacio literario: realidad y ficción. Merino demuestra, a lo largo de su estudio, que estas dos nociones, lejos de excluirse, resultan complementarias, ya que en ambas radica la pura esencia de la creación literaria. Desde tiempos inmemoriales, la ficción ha sido un medio efectivo de explicar la realidad a través de un lenguaje simbólico y unos procedimientos específicos que pueden resultar tan verdaderos como los expresados a través de la realidad. Cuentos, mitos, leyendas, son vehículos de aprehensión del mundo y de la vida tan útiles y válidos como los postulados de la historia. Las ficciones sobre la realidad, los mecanismos metaliterarios, las metáforas barrocas que asimilan la vida al

teatro y, sobre todo, la fértil asociación entre ficción y realidad que se encuentra dibujada en el *Quijote*, y que ha seguido fructificando hasta en la literatura contemporánea de lengua española, ponen de manifiesto la delgada línea que separa estos conceptos.

El crítico José Manuel Losada se posiciona en la delgada línea fronteriza que separa “El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas” en un artículo extensamente documentado que ofrece, a través de diferentes ejemplos, una visión comparativa entre mito y fantasía. Sus averiguaciones se sustentan con extractos de cuentos de hadas tanto tradicionales como contemporáneos.

El crítico canadiense Boussad Berrichi ofrece una breve recapitulación de lo fantástico canadiense en la actualidad. Para ello, se remonta a los orígenes del género (partiendo de *La Chasse-galerie* como relato fundador) tratando de establecer los rasgos que le son propios. Traza así directrices que contrasta posteriormente con el estado de la cuestión actual en dicho país. Por ello, su artículo se titula “Le fantastique canadien actuel: bref aperçu”.

La escritora belga Mélanie de Coster, que fue recientemente entrevistada para *Çédille* (número 12, abril de 2016), se formula la siguiente pregunta: “Existe-t-il réellement une littérature fantastique uniquement dédiée à la jeunesse?”. De este modo, va a tratar la coalescencia de lo fantástico con una temática y un público receptor muy concreto: el juvenil. El ámbito resulta ciertamente específico, pues se trata de establecer unas fronteras naturales entre lo fantástico y lo maravilloso dentro de este tipo de literatura. Su aportación sirve así para entender una cuestión propia del género a la vez que explica su propio arte literario.

2. Sección creativa

Dentro de la sección creativa se incluyen dos aportaciones. Por un lado contamos con el escritor granadino Ángel Olgoso, que presenta en “Las luciérnagas de lo breve, lo extraño y lo imaginativo” un relato muy personal, rico en imágenes sugestivas sobre su propio acercamiento a lo fantástico en tanto que lector y autor. Para Olgoso la realidad tal y como la conocemos no pasa de ser un constructo, por eso su narrativa parte del cuestionamiento de la misma. A través de la metáfora de las luciérnagas, que representan su fascinación por la literatura de la imaginación, Olgoso explica su visión individual de lo fantástico, dominada por lo misterioso, lo inexplicable y lo onírico, pero también por lo alucinógeno, lo monstruoso y lo desbordante.

A modo de conclusión, el escritor francés Georges-Olivier Châteaureynaud nos ofrece en “Le fantastique inconnu” una lectura personal de lo fantástico, posicionándose como simple “usager” de este género cuyos enigmas trata de descifrar recopilando las grandes obras que lo integran. Estas reflexiones constituyen un preámbulo a su relato breve “L’abribus hanté”, que relata la experiencia extraña de un sujeto muy peculiar. Por su ambientación, estructura y temática, además de la forma de escritura propia del autor, este relato condensa de forma ejemplar los principales ejes que vertebran lo fantástico.

Como se puede observar, por su temática, los artículos que conforman el presente número monográfico se acercan a la literatura fantástica hispano-francófona bien desde planteamientos generales o epistemológicos, tanto de forma aislada como en comparación con otros conceptos y espacios (Juan Herrero Cecilia, José Manuel Losada, José María Merino), o bien desde la especificidad de sus subgéneros (Mélanie de Coster), de sus manifestaciones en distintos países (Boussad Berrichi) y desde la perspectiva individual de algunos de sus principales cultivadores (Ángel Olgoso, Georges-Olivier Châteaureynaud). Todo ello con el fin de ofrecer una visión que no puede ser más que parcial, evidentemente, pero que pretende, al menos, ilustrar en cierta medida de las tendencias y paradigmas de la literatura fantástica actual en España y en algunos países de lengua francesa.

No quisiera finalizar esta introducción sin hacer patente mi sincero agradecimiento al Consejo Editorial de *Çédille* y a su director, José M. Oliver, por su aceptación y colaboración en la publicación de este número monográfico, a los investigadores y escritores que han tenido a bien participar en él, a todos los que de algún modo colaboraron en la organización de aquellas Jornadas que supusieron el germen de este número monográfico, y dirigirme especialmente a sus lectores para desear a todos los aficionados y amantes de la literatura fantástica hispano-francófona que, a través de los artículos aquí recopilados, puedan adentrarse en sus múltiples paradojas para, tal vez, encontrarles un nuevo significado: “Plonger au fond de l’Inconnu pour trouver du Nouveau!”. En las páginas que siguen serán presentadas las múltiples caras de lo fantástico, una escritura que golpea y pone frente al lector un espejo generador de miedos, de mitos, de mundos, de espacios fronterizos, de luces y de sombras,... y que, por estos motivos, ostenta un lugar privilegiado en el fecundo e inmortal universo del arte literario. Finalmente, me permitiré dar por terminadas estas líneas aposti-

llando a Nerval (1831: 4), cuando gritó: “Pardieu ! *Vive le fantastique !*”, para hacer partícipes a todos sus lectores y admiradores: “*Vivez le fantastique !*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLEMIN-NOËL, Jean (1973): “LXIX. La littérature fantastique”, in Pierre Abraham *et al.*, *Manuel d'histoire littéraire de la France, vol. 4, 1789-1848*. París, Éditions sociales, 337-339.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain*. París, Larousse.
- BOZZETTO, Roger (2001): *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*. París, Gallimard.
- CASTEX, Pierre G. (1951): *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. París, José Cortí.
- DE NERVAL, Gérard (1831): “Le fantastique”. *Le Gastronomer*, 8 de mayo, 3-4.
- FREUD, Sigmund (1972): “L'inquiétante étrangeté”. *Essais de psychanalyse appliquée*. Traducción de M. Bonaparte et D. Marti. París, Gallimard, 163-211 [ed. orig.: 1919].
- SCHNEIDER, Marcel (1964): *Histoire de la littérature fantastique en France*. París, Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Éditions du Seuil.
- VAX, Louis (1960): *L'art et la littérature fantastiques*. París, P.U.F.

**Sobre los aspectos fundamentales de la estética
del género fantástico y su evolución
desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»**

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

Juan.herrero.cecilia@gmail.com

Abstract

In this article we will deal with the main characteristics of the aesthetics of the fantastic. First, we will look back to the origins of this literary genre. Then, we will establish some differences between the Romantic fantastic, the Modern fantastic and the Postmodern fantastic. The fantastic is a rather complex vehicle of literary creation whose theoretical conceptualisation has been the object of critical debates. We will observe how the conceptual and communicative aims of the fantastic have evolved in order to get adapted to the readers' inner thoughts about the mysterious reality of life as well as to social and epistemological changes.

Key words: Aesthetics of the fantastic. The Romantic fantastic. The Modern fantastic. The Postmodern fantastic. The poetics of uncertainty and demonstration.

Résumé

Avec notre article, nous essayons de mettre en relief les caractéristiques fondamentales de l'esthétique littéraire du fantastique et d'observer l'évolution du genre. Nous présenterons ce qui caractérise le fantastique «romantique», le fantastique «moderne» et le fantastique «postmoderne». Le fantastique est un mode de création littéraire bien complexe, difficile de théoriser, mais il a suscité de nombreuses interprétations. Nous observerons comment la conception du fantastique a évolué dans ses objectifs communicatifs pour s'adapter, dans chaque époque, aux questionnements des esprits sur la mystérieuse réalité de la vie et aux changements socioculturels et épistémologiques.

Mots clés : Esthétique du fantastique. Le fantastique romantique. Le fantastique moderne. Le fantastique postmoderne. Poétique de l'indétermination et de la monstration.

Resumen

En este artículo intentamos poner de relieve las características fundamentales de la estética literaria de lo fantástico y observar la evolución del género. Presentaremos lo que caracteriza a lo fantástico "romántico", a lo fantástico "moderno" y a lo fantástico "posmo-

dero”. Lo fantástico es un modo de creación literaria bien complejo y difícil de teorizar, pero ha suscitado numerosas interpretaciones teóricas. Observaremos cómo la concepción de lo fantástico ha evolucionado en sus objetivos comunicativos para adaptarse, en cada época, a los interrogantes que plantea al espíritu la misteriosa realidad de la vida, y a los cambios socioculturales y epistemológicos.

Palabras clave: Estética de lo fantástico. Lo fantástico romántico. Lo fantástico moderno. Lo fantástico posmoderno. Poética de la indeterminación y de la mostración.

0. Introducción

En un estudio publicado en 1992, Grivel afirma que la noción de lo fantástico es compleja y difícil de teorizar porque la experiencia y la percepción de lo fantástico como confrontación con lo desconocido es algo que se construye y se configura en el marco de cada texto como un espectáculo particular elaborado para el desconcierto y el placer del lector. Por eso los enfoques que se han ofrecido sobre la estética de lo fantástico suelen presentar una visión parcial o estrictamente literaria. Grivel (1992: 7-8) justifica la complejidad de lo fantástico de esta manera:

Or, le fantastique ne se laisse pas enfermer dans un genre, ou dans « l'imaginaire », mais excède, par définition, la notion qu'on en peut avoir. Il déborde aussi la littérature, le travail de l'image ou même les pratiques artistiques ; il se vit au quotidien, dès lors qu'un écran le capte, de los que les yeux s'ouvrent, avidement, pour se retourner sur la vision qu'ils engendrent.

Baronian, por su parte, considera que resulta difícil definir el concepto de lo fantástico, porque cada texto lo actualiza a su manera. Según él, lo fantástico parte de la idea de que nuestro mundo es equívoco e inestable y que su percepción no depende únicamente de una perspectiva racional: «Le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, [...] être perçu autrement que par la raison raisonnante» (Baronian, 2000: 27).

Pero debemos afirmar que, aunque lo que se suele llamar el género de «lo fantástico» sea un modo de escritura y de creación artística muy especial, muy flexible y muy abierto, esto no impide que la estética y la poética específicas de lo fantástico sean explicadas y analizadas adoptando perspectivas o enfoques diversos. En realidad, desde la publicación del estudio de P.-G. Castex titulado *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), lo fantástico ha suscitado un amplio número de estudios e interpretaciones y seguirá sin duda suscitándolos, porque se trata de un

género atractivo, desconcertante y complejo que suele interesar e incluso fascinar a un buen número de lectores. Entre los numerosos estudios existentes, señalaremos aquí los siguientes: Penzoldt (1952), Vax (1965, 1981), Caillois (1965, 1966), Todorov (1970), Bessière (1974), Belevan (1976), Rabkin (1977), González Salvador (1980), Finné (1980), Siebers (1989), Malrieu (1992), Steinmetz (1993), Bozzetto (1992, 1998, 2001, 2004), Ponneau (1990), Grivel (1992), Fabre (1991, 1992), Lord (1995), Erdal Jordan (1998), Bouvet (1998), Arán (1999), Mellier (1999), Campra (1991, 2001, 2008), Baronian, (2000), Herrero Cecilia (2000), Lysøe (2002), Goimard (2003), Viegnes (2006), Pedraza (2008), Roas (2001, 2004, 2006, 2011), Méndez Robles, (2013), etc.

Los estudios de estos expertos presentan ciertamente enfoques diferentes, aunque, en buena medida, se pueden observar numerosas coincidencias en aspectos esenciales. Con el presente artículo vamos a intentar poner de relieve las características fundamentales de la estética de lo fantástico y también su evolución a lo largo de varios siglos deteniéndonos en lo que se puede entender por:

- a) Lo fantástico «romántico»
- b) Lo fantástico «moderno»
- c) Lo fantástico «posmoderno»

Conviene señalar, en efecto, que un género empieza a existir cuando se producen ciertos factores en un determinado contexto sociocultural. El género evoluciona en sus planteamientos, en sus estrategias discursivas y en sus objetivos cuando el contexto sociocultural ha experimentado modificaciones significativas o cambios de paradigma en el campo científico, epistemológico, ideológico y tecnológico. Si un género determinado no evoluciona ni se adapta a los cambios socioculturales, puede incluso llegar a desaparecer de la escena literaria. Para fundamentar nuestro enfoque nos tendremos que apoyar, claro está, en ciertos expertos cuyos planteamientos consideramos significativos o pertinentes.

1. Sobre las características fundamentales de lo fantástico

Empezaremos señalando que la mayoría de los expertos está de acuerdo en resaltar que el objetivo comunicativo de lo fantástico consiste en cuestionar los límites y las normas de la realidad aparente y las leyes que consideramos «naturales» o «racionales», presentando, a través de una historia de ficción libremente elaborada por un escritor, un fenómeno o un acontecimiento inquietante e inexplicable que viene a subvertir o a transgredir los esquemas comunes de la vida ordinaria. La intencionalidad comunicativa de un relato «fantástico» es, por lo tanto, perturbadora y desconcer-

tante. Pero es también iluminadora, porque la «transgresión» escenificada en el texto contribuye a explorar una situación existencial o anímica de inquietante extrañeza, o a plantear un interrogante sobre la misteriosa realidad de la vida y de la muerte o sobre la compleja identidad del ser humano. Por otro lado, los expertos también coinciden en afirmar que la estética del relato fantástico requiere que la historia del personaje se sitúe dentro de un contexto «realista» y que el extraño fenómeno sea narrado al lector con la máxima credibilidad, adoptando un discurso evocador y sugerente que se sirve de las imágenes y de los esquemas de la experiencia ordinaria para poder mostrar como algo «posible» (siguiendo una lógica propia) lo que aparentemente consideramos «imposible», sobrenatural o irreal¹, produciendo así un especial *efecto fantástico* en la mente del lector. Este contraste es lo que Mellier llama la «paradoja constitutiva» de lo fantástico, porque el texto tiene que dar forma a lo que objetivamente carece de ella:

Le fantastique repose sur un paradoxe qui est sa condition même de possibilité : il s'agit, dans la représentation, de donner nécessairement forme à ce qui, par définition, n'en a précisément pas. La littérature fantastique consiste à transformer une forme imaginaire en une représentation susceptible de faire sens pour un lecteur et de produire une impression aussi forte que l'angoisse ou la frayeur (Mellier, 1999: 6).

P.G. Castex (1951: 8) ha definido así la dimensión específica de lo fantástico:

Le fantastique [...] se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; *il est lié généralement à des états morbides de la conscience, qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projettent devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs.*

Roger Caillois (1966: 9), por su parte, afirma:

Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager [...] Alors vacillent les certitudes les mieux assises et l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et en instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui ou comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.

¹ Ver a este respecto el estudio de Michel Lord (1995).

Por eso, un texto fantástico puede resultar no solo inquietante, sino también fascinante. Michel Viegnes (2006: 45) define de esta manera la estética de lo fantástico: «Le fantastique subvertit de *l'intérieur* le paradigme culturel définissant la notion de *réel* [...] Le fantastique est une révolte contre le désenchantement du monde, un effort pour introduire un supplément indéfini de sens dans l'expérience humaine». Ángel Olgoso, uno de los más brillantes escritores españoles contemporáneos de literatura fantástica, plantea de esta manera el poder iluminador del género fantástico:

La literatura fantástica nos permite innumerables formas de acercamiento al reverso, al envés de lo verdadero, es un mundo infinito de posibilidades, un mundo que se enfrenta al mundo real y, al hacerlo, puede producir una enorme colisión o un simple contraste, pero de ese choque siempre se desprende una lluvia de chispas que ilumina nuestras pobres vidas (Olgoso, 2010).

La dimensión inquietante o perturbadora que descubre el lector en un relato fantástico es el resultado de lo que antes hemos llamado el *efecto fantástico*, es decir, una reacción de desconcierto, de inquietud, de angustia, de terror o de fascinación, que surge primero en la mente del personaje (sujeto focalizador) o del narrador-personaje al percibir un fenómeno extraño e inexplicable que conlleva una dimensión problemática, porque trastoca los esquemas de la vida ordinaria. El personaje, ante la enigmática realidad del fenómeno, tratará de adoptar una determinada actitud para intentar comprender lo inexplicable, para liberarse de su influencia maléfica o para dejarse influir por su poder fascinante de seducción. Más allá de la reacción del personaje, el lector implícito en el texto, y el lector real que lo lea, tendrá que adoptar también un tipo de reacción sensible e interpretativa: reacción de identificación con el personaje, reacción de distancia crítica, reacción de comprensión o de asimilación frente a la dimensión iluminadora que pueda ofrecer la misteriosa historia narrada en el texto.

Roger Bozzetto y Arnaud Huftier en un estudio publicado en 2004 afirman que hasta hace pocos años, los textos fantásticos no se han estudiado observando el universo específico que cada texto presenta y los *efectos* que produce la narración de la inquietante historia narrada, desde su propia organización interna (que puede ser muy diferente de un texto a otro), sino que han sido analizados sobre todo observando de qué manera el texto se sitúa dentro de las características del «género fantástico» y en función del tipo de «definición» escogida para identificar al género según una teoría abstracta de lo fantástico:

Jusqu'à naguère on abordait l'analyse des textes fantastiques en se posant la question de leur appartenance à un «genre», le reste était considéré comme subalterne. C'était donner une grande importance à la confection d'une abstraction, au détriment d'une analyse des textes, des multiples *effets* qu'ils produisent selon les époques, et dont le sens est à interroger (Bozzetto y Huftier, 2004: 49).

Diremos entonces que el «efecto fantástico» surge a través de la *lectura* del universo del texto, que ha sido elaborado por la imaginación del autor y por el tipo de *escritura* que ha escogido para evocar un acontecimiento o una situación misteriosa e inquietante que constituye una transgresión o subversión de las normas racionales de la vida ordinaria, y cuyo sentido debe ser observado en relación con el contexto cultural de la época en la que el texto se sitúa.

Bozzetto establece una diferencia pertinente entre el «sentimiento de lo fantástico» y el *género literario de lo fantástico*. Según él, el «sentimiento de lo fantástico» (como angustia o inquietud ante fenómenos que nos superan y desconciertan) ha debido existir desde los orígenes de los tiempos, en todas las culturas y en relación con diversos tipos de creencias:

Le «sentiment de fantastique» que l'on peut éprouver devant un événement, un phénomène, un objet, et qui se traduit par une sorte d'angoisse irraisonnée, comme si l'adéquation de notre esprit à la réalité connue cessait soudain, ce sentiment existe de tout temps et sans doute dans toutes les cultures (Bozzetto, 2001: 83).

Bozzetto y Huftier consideran que este «sentimiento» intemporal e inquietante va a encontrar una dimensión histórica y una forma literaria de tratamiento en un *género literario específico* que aparece a finales del siglo XVIII, en una época crucial de la cultura occidental, cuando se está preparando la revolución industrial y política de la burguesía. La aparición del género fantástico mantiene una estrecha relación con el *espíritu romántico*, con la búsqueda angustiada de un Ideal de Plenitud individual y cósmico, con la rebeldía de signo prometeico unida a la arriesgada aventura de la libertad absoluta:

On pourrait aussi lier cette incarnation à la naissance de l'individu romantique, et à son angoisse devant ce qui, pendant un temps, peut apparaître comme une dangereuse et fascinante liberté sans limites. Le sentiment de fantastique éprouvé apparaîtrait alors comme la conséquence des derniers soubresauts d'un surnaturel ancien et d'un changement de paradigme dans

les rapports de l'homme au monde (Bozetto y Huftier, 2004: 53).

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), con sus cuentos titulados *Fantasiestücke in Callots Manier*² [*Fantasías al estilo de Callot*] (1813-1815) y también los recogidos en *Serapionsbrüder* [*Los hermanos de San Serapión*] (1818-1819), ha sido sin duda el escritor de la época romántica que, de una forma más significativa y admirable, ha abierto el camino a lo que podemos considerar la estética que caracteriza al género literario de lo *fantástico*. Para ello, supo avanzar en la línea iniciada por Ludwig Tieck con sus últimos cuentos (*Der Pokal* [*La Copa de oro*]; *Der Blonde Eckbert* [*El rubio Eckbert*]) en donde lo maravilloso se inscribe en un contexto realista de angustia y de culpabilidad. Hoffmann tratará de plasmar en un buen número de cuentos (*Der Sandmann* [El hombre de la arena], *Eine Spukgeschichte* [*Historia de fantasmas*], *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* [*Las aventuras de la noche de San Silvestre*], *Der Magnetiseur* [*El Magnetizador*], *Vampirismus* [*La mujer vampira*], *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* [*Un fragmento de la vida de tres amigos*], etc.) el lado fantástico que encierra la vida ordinaria³ dentro de la cual, el personaje, en determinadas situaciones existenciales, va a experimentar sensaciones de *inquietante extrañeza* (potenciadas por su interioridad soñadora y las obsesiones del mundo interior) en las que tendrá que enfrentarse a fenómenos inexplicables de apariciones sobrenaturales o infernales, al poder de lo irracional, a casos de ubicuidad o de carácter sobrenatural o irracional. En sus narraciones son frecuentes los temas del desdoblamiento de la personalidad, el enigma de la perversidad maléfica o diabólica, la comunicación o la

² Jacques Callot (1592-1635), pintor francés y realizador de grabados, fue admirado por los románticos a causa de su estética un tanto tenebrosa y macabra, especialmente en los cuadros *Misères et malheurs de la guerre*, donde representa de una manera imaginativa escenas de suplicios y masacres para hacer ver la maldad interior del ser humano, lo que está más allá de la aparente realidad de las cosas (las imágenes pictóricas surgen de una mirada y están abiertas al juego de la imaginación del que las contempla).

³ En el capítulo IV de *Der Sandmann* [*El Hombre de la arena*], Hoffmann afirma que su objetivo de artista consiste en lograr convencer al lector de que «nada hay que contenga más aspectos maravillosos ni más aspectos fantásticos que la vida real, y que el poeta sólo puede captar sus secretas relaciones como el reflejo borroso de un espejo mal azogado». La obra literaria pretende así ser un espejo que quiere iluminar y profundizar en las apariencias de la vida real, pero ese espejo será siempre subjetivo y deformante no solo porque nos ofrece un *reflejo* construido y artificial sino también porque en él se está proyectando la sensibilidad soñadora y creadora del artista que lo manipula y construye. De ahí la ironía romántica de Hoffmann, su tendencia a fundir y a confundir lo real con lo imaginario, lo soñado con lo vivido ofreciéndonos un mundo equívoco y ambiguo (percibido y reflejado desde una interioridad) que el lector tendrá que interpretar; de ahí también su obsesión por los temas del reflejo, del doble o del desdoblamiento misterioso de la personalidad; su afición por los espejos y los instrumentos de óptica que transfiguran o deforman la *realidad* ante la mirada del sujeto.

confusión de las fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo natural y lo supranatural, el humor irónico y grotesco⁴.

En Francia, las obras de Hoffman empezaron a ser traducidas por Loève-Weimar a partir de 1828 con el título de *Contes fantastiques*. Su difusión⁵ tuvo una repercusión importante sobre ciertos escritores románticos como Nodier, Aloisius Bertrand (iniciador del poema en prosa con *Gaspard de la nuit*, 1842), Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée y Gérard de Nerval. También influyeron en escritores de otros países como, por ejemplo, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Nicolas Gogol, Alejandro Pouskin, Sheridan Le Fanu, etc. Así, en torno a 1830-1850, el género de lo «fantástico» ha conseguido abrirse camino. En la segunda mitad del siglo XIX, alcanzará un largo periodo de madurez que corresponde a lo que se suele llamar lo fantástico «moderno».

Si pasamos ahora a observar las modalidades temáticas más características del género fantástico, podemos decir que los *temas* relacionados con el fenómeno extraño, perturbador o desconcertante al que se enfrenta el personaje han sido y continúan siendo bastante específicos, pero también bastante variados. Caillois (1966), Vax (1970), Todorov (1970) y Steinmetz (1990), por ejemplo, han catalogado los temas adoptando diferentes perspectivas. Por su parte, Herrero (2000: 130-135) los ha clasificado en función del criterio de la *percepción* de los misteriosos acontecimientos narrados. Si la percepción por el personaje principal o por el narrador-personaje (o un narrador testigo) es plenamente *subjetiva* (motivada por una visión, una alucinación, un sueño, una idealización, etc.) estaríamos ante una temática de lo *fantástico interior*. Como ejemplo significativo, mencionaremos el tema del *doble* o del desdoblamiento de la identidad del personaje, o también el tema del «espectro» o la «aparición» de alguien que ha muerto y que es percibido por el personaje principal. Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen en el universo del texto un fenómeno «objetivo» (aunque sea inexplicable) que puede ser realmente comprobado no solo por el personaje principal sino también por otros personajes, estaríamos ante una temática de lo *fantástico exterior*. En este último tipo, ciertos temas pueden resultar más inquietantes por tratarse de la manifestación de seres o de fuerzas pertenecientes a dimensiones desconocidas o supranaturales que irrumpen dentro del orden de la vida ordinaria y lo subvierten o lo amenazan. Un ejemplo significativo sería el tema

⁴ Lo fantástico «sobrenatural» de Hoffmann se puede consultar en Santos Vila (2008).

⁵ Théodore Toussenel también tradujo las obras completas de Hoffmann en cuatro volúmenes a partir de 1830.

del vampiro (el muerto-vivo, que encarna el poder supranatural del Mal y la seducción del erotismo maléfico) y también la animación inexplicable de un ser o de un objeto inanimado (una casa, una estatua, un cuadro, una muñeca, etc.).

Pero conviene afirmar que lo importante no es el tema en sí mismo, sino la manera de abordarlo y de enfocarlo desde la imaginación y la sensibilidad de cada escritor en una historia de ficción. Así, por ejemplo, el tema del *doble*⁶ o del extraño desdoblamiento de la identidad del personaje (que ha sido tratado por muchos escritores) presenta enfoques muy diferentes en los relatos siguientes: *William Wilson* (Edgar Allan Poe); *La Morte amoureuse* (Gautier), *Le Horlà* (Maupassant); *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (R. L. Stevenson); *Dvoynik [El Doble]* (Dostoyevski); *The Jolly Corner* (Henry James); *El otro* (Jorge Luis Borges); *Djinn* (Alain Robbe-Grillet); *Axolotl*; *Lejana*; *La noche boca arriba* (Julio Cortázar); *Aura* (Carlos Fuentes); *Novela de Andrés Choz* (1976), *Zarasia la maga*; *El desertor*, *El derrocado*, etc. (José María Merino); *Línula y Violeta*; *La mujer de verde* (Cristina Fernández Cubas); *Le locataire chimérique* (Roland Topor); *Orlanda* (Jacqueline Harpman); *Truismes* (Marie Darrieussecq); *El Huesped* (Guadalupe Nettel); *Le corps de l'autre* (G.-O. Chateaureynaud); *El sueño del otro* (Juan Jacinto Muñoz Rengel). El encanto de cada uno de estos relatos reside en buena medida en la exploración original y en el enfoque diferente de un tema similar.

Lo mismo podríamos decir del tema del poder del *Amor frente a la Muerte*. Su tratamiento ha dado lugar a enfoques muy diferentes y también fascinantes, como se puede observar, por ejemplo, en ciertos relatos de Gautier (*La Cafetière*, *La Morte amoureuse*; *Spirite*), Poe (*Ligeia*), Maupassant (*La chevelure*), Villiers de L'isle-Adam (*Vera*), Horacio Quiroga (*El Síncopa Blanco*, *El Más Allá*), Max Aub (*La gabardina*), José María Merino (*El Desertor*), Ángel Olgoso (*La muerte desordena*, *Fantasmas de las Cuatro Suertes*), etc.

Los rasgos que hasta aquí hemos presentado de una manera muy sintética y resumida, constituyen las dimensiones específicas de la literatura *fantástica*. Pero, como hemos señalado al principio, es necesario insistir en el hecho de que la estética de lo fantástico surge y se apoya sobre un *contexto realista* relacionado con la vida ordinaria, y que ese contexto va a ser subvertido o transgredido porque sobre él viene a proyectarse una fuerza perturbadora y misteriosa que, en principio, carece de forma «objetiva», pero que, en el texto, va a adquirir una manifestación inquietante configu-

⁶ Sobre el tema del *doble* en la literatura, ver Herrero (2011: 15-48).

rada con una atractiva y fascinante verosimilitud. Muñoz Rengel (2009: 11) lo expresa de esta manera:

El relato fantástico busca ante todo verosimilitud, construir un escenario lo más parecido posible a nuestra habitual interpretación del mundo, porque sólo en ese universo de leyes naturales podrá cuestionar el alcance y la validez de éstas.

Mellier (1999: 44), por su parte, afirma lo siguiente: «Le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimésis*; qu'il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel». Por eso, el escritor fantástico necesita adoptar el discurso de la *mimesis* realista⁷ y reforzar al máximo la *credibilidad* de su narrador y de sus personajes en la extraña, misteriosa o desconcertante historia narrada.

Por lo tanto, no se debe confundir la estética realista y al mismo tiempo imaginativa y visionaria de *lo fantástico* con lo *maravilloso* (donde la ruptura de los esquemas naturales y racionales no se percibe como algo problemático sino como algo normal, incluso eufórico), ni tampoco con el género de la *ciencia ficción* (que proyecta hacia un futuro imaginario las potencialidades de la ciencia y de la técnica), ni con la literatura de pura fantasía, o con el género de la *heroic fantasy*, un género híbrido de origen anglosajón que nos presenta mundos imaginarios, lejanos o de aspecto medieval donde abundan los héroes guerreros y vengadores, los magos que disponen de una sabiduría especial, los talismanes y las armas mágicas, y donde lo épico se mezcla con lo maravilloso, lo perverso y lo diabólico, como ocurre, por ejemplo, en las obras de Michael Moorcock (la saga o el ciclo de *Elric of Melniboné* [*Elric el Nigromántico*], en *The Lord of the Rings* [*El Señor de los anillos*] de Tolkien, y en *The Name of the Wind* [*El Nombre del viento*] y otras novelas de Patrick Rothfuss.

Aunque las historias del joven Harry Potter, el famoso personaje de la autora británica J. K. Rowling, han sido presentadas, con frecuencia, como «novelas fantásticas», habría que situarlas, sin embargo, entre el género de lo maravilloso mítico y ciertos aspectos de lo legendario iniciático y épico donde el héroe debe superar una serie de «pruebas» contra las fuerzas del Mal (representado aquí por el malvado mago Lord Voldemort). Esas historias se desarrollan en un universo mágico, que tiene un carácter secreto y que existe en paralelo al mundo no mágico o *muggle*. Dentro del mundo

⁷ Sobre el «realismo» en el texto fantástico, Jean Fabre (1991: 48) afirma lo siguiente: «Tout fantastique, bien qu'il pointe (c'est l'oxymore) la rencontre du réel et de l'impossible, reste (c'est la tautologie) réaliste, obligatoirement : l'effet de réel n'est pas simple accessoire stylistique mais nécessité du genre en tant que projection esthétique de l'horizontalité fondatrice».

mágico coexisten también seres fabulosos como los dragones, fantasmas, unicornios, sirenas, centauros y otros seres imaginarios inventados por la autora como los demen-tadores o los elfos domésticos.

La confusión de los géneros bajo la etiqueta de «literatura fantástica» se puede percibir en las estanterías de muchas librerías que no suelen establecer distinciones entre los diferentes géneros que acabamos de mencionar. Pero el hecho de que la estética específica de lo fantástico pueda ser confundida con otros géneros más o menos próximos sin tener en cuenta las diferencias pertinentes, no debe hacernos olvidar que se trata de una estética flexible y abierta que adopta orientaciones y tendencias varia-das que responden a inquietudes y objetivos diferentes. Tampoco debemos olvidar, por otro lado, que, en las obras concretas, lo fantástico puede combinarse con otros géneros y entrar, aunque sea de una manera complementaria o secundaria, en relatos cuya temática principal pertenece al género de la ciencia ficción (ver, por ejemplo, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam; *Le Docteur Lerne* y *L'Homme truqué* de Maurice Renard; *Le syndrome du scaphandrier* de Serge Brussolo; *Novela de André Choz* de José María Merino, etc.); al género de la novela policíaca (por ejemplo: *Babel-ville* de Joseph Bialot; *Le Pays sans étoiles* de Pierre Véry); o al género de la novela negra (*Ad vitam aeternam* de Thierry Jonquet, por ejemplo)⁸.

Tal vez fuera más exacto designar el género de lo fantástico con el término de «*litteratura inquietante*» o «desconcertante». Esto nos acercaría a la «inquietante extra-ñeza» de la que hablaba Freud (inspirándose en el personaje de Nathaniel del *Der Sandmann* de Hoffmann), motivada por los miedos y los traumas infantiles que sub-yacen en el inconsciente y que pueden resurgir irracionalmente en determinadas cir-cunstancias desencadenantes. Pero la interpretación psicoanalítica de Freud sobre lo fantástico y su relación con las obsesiones y los traumas que provienen del oscuro dinamismo del inconsciente, nos parece reductora e incompleta, porque no tiene en cuenta todos los aspectos existenciales y espirituales que impulsan y motivan la estét-i-ca literaria de lo fantástico, estética que empieza a ser cultivada en el momento de la eclosión del Romanticismo, una época muy significativa de la historia de la cultura europea.

⁸ Sobre las fronteras y las relaciones entre lo fantástico y otros géneros próximos, ver, por ejemplo, los trabajos dirigidos por Léa Silhol y Estelle Vallas de Gomis (2005) y por Roas (2001), así como los de Todorov (1970) o Méndez Robles (2013), entre otros.

2. La evolución de la estética del género fantástico

2.1. Lo fantástico «romántico»

Al tratar sobre Hoffmann hemos observado la estrecha relación que existe entre el género de lo fantástico y el idealismo vitalista de los poetas y escritores románticos. Los románticos, en efecto, reaccionaron contra la hegemonía del racionalismo y contra el poder de la razón crítica en la línea científicista y positivista, porque consideraban que se trataba de un factor sobredimensionado, que no tiene en cuenta el profundo dinamismo vital que anima a la sensibilidad y al espíritu del ser humano. Es cierto, sin embargo, que la Ilustración contribuyó a la rebelión contra la monarquía absoluta y a la proclamación de los «Derechos del hombre y del ciudadano». Es cierto también que el progreso de las ciencias y de las técnicas ha contribuido a transformar la sociedad y a hacer desaparecer la ignorancia y las supersticiones; pero, al ir aumentando los conocimientos, los avances técnicos, las comodidades y los refinamientos de la civilización, los espíritus sensibles se hacen más exigentes y desean acabar con la dolorosa sensación de la insatisfacción interior, con la angustia de la melancolía y del *spleen* ante la fugacidad de la vida y el poder destructor de la muerte. Se dan cuenta entonces de que ni la razón, ni la ciencia ni la técnica pueden dar una respuesta total a la sed de felicidad y de armonía que pervive en la interioridad del ser humano. Tampoco pueden explicar el dinamismo del deseo, la fuerza vital del amor y la atracción que ejerce la perversidad, ni resolver el enigma del mal y el enigma de la muerte. De ahí la ironía romántica que implica la estética del género fantástico frente a lo que tiene de unidimensional la interpretación racionalista del mundo y del alma.

En un estudio titulado *Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature* (1991), Jean Fabre afirma que hacia 1800, cuando nace el género fantástico, la mentalidad del hombre sensible «moderno» se ha vuelto esquizoide⁹ al encontrarse escindida entre el atractivo de la dimensión puramente racional y «horizontal» de la vida y la dimensión «vertical», mítica y mística, que aspira a alcanzar la armonía y la unidad del «yo» con el «otro» y con el alma del universo. Los románticos buscan recuperar la plenitud ideal, impulsados por la fuerza espiritual de la ensoñación, el de-

⁹ Fabre (1991: 47, 52) sostiene que el relato fantástico, heurístico y abierto al misterio de lo sobrenatural, «va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l'épistémé et de la psyché contemporaines. Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée [...] La nostalgie de l'unité perdue crée une force verticalisante qui domine dans l'ensemble fantastique romantique et le tire vers le merveilleux [...] Mais cette *mirabilisation* est une lutte perpétuelle avec une résistance horizontale. Le romantisme fantastique met en scène ce conflit et, même si la victoire appartient le plus souvent à la verticalité, le texte est traversé et constitué par des tensions».

seo y el amor, pero saben que no se puede alcanzar por la vía meramente inmanente de la razón crítica ni por el poder del «ciencia» y del «progreso» social. La dimensión «horizontal» de la vida (preconizada por la razón crítica y por el materialismo de la sociedad moderna) deja al hombre encerrado en la pura *sucesividad* del tiempo y así, en el fondo de la conciencia, va a persistir la angustia ante el fluir implacable e irreversible de la vida hacia la muerte. Los románticos son conscientes del conflicto problemático entre estas dos dimensiones contrapuestas, conflicto que va adquirir forma literaria en el relato fantástico¹⁰. La crisis de valores a la que tuvieron que responder supuso, por lo tanto, una vuelta hacia el «sentimiento fantástico» mezclando ciertos aspectos de lo sobrenatural y de lo maravilloso con la misteriosa realidad de los sueños y los traumas de la propia identidad. Lo fantástico quedaba abierto también al antagonismo entre el amor y la muerte, y a la atracción que ejerce lo sobrenatural diabólico (como forma extrema de la «otredad»). Roas presenta con estas palabras los planteamientos existenciales y estéticos de los románticos:

Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Ello supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que solo podía ser comprensible mediante la intuición idealista.

Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (y que se consideraba como única realidad), y el ser humano, desprovisto ya de la religión, no encontró otra defensa ante ello que el miedo (Roas, 2011:19-20).

No compartimos la idea de que la única defensa frente a los límites del poder de la razón fuera el «miedo», porque ese «miedo» a las fuerzas misteriosas de lo sobrenatural y del poder inexplicable de lo irracional solo podría surgir de las mentes racionalistas y escépticas o de las mentes supersticiosas e ingenuas. Conviene precisar que los escritores románticos de relatos fantásticos (Hoffmann, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Hoelderlin, Jean-Paul, Nodier, Gautier, ciertos relatos de Balzac, Poe, Nerval, etc.) quisieron explorar, por medio de la ficción literaria, el dinamismo misterioso del *mundo interior* del ser humano que se siente atraído por fuerzas profundas de signo contrapuesto o contradictorio (enigmáticos y oscuros desdoblamientos de la identidad, aspiraciones e insatisfacciones espirituales, pasiones que transforman o destruyen al sujeto humano, etc.). En algunos escritores franceses como Gautier, Bal-

¹⁰ Para una visión en profundidad del trasfondo ideológico, sociocultural y metafísico de lo fantástico, véase Jean Fabre (1992).

zac y Baudelaire, lo fantástico manifiesta ciertas influencias de la doctrina esotérica, mística y teológica de Swedenborg.

Esto no quiere decir, sin embargo, que la literatura fantástica se fundamente en un pensamiento de tipo «supersticioso» como afirma Siebers (1989: 20): «Lo fantástico es un género literario solo en cuanto representa un tipo de literatura que revela las pautas de pensamiento más supersticiosas». Para Siebers, lo «supersticioso» es algo que opera en la mente de cada individuo y le diferencia de los demás. Así, la literatura romántica «representa individuos y grupos como diferentes a los demás para estratificar la violencia y crear jerarquías sociales» (Siebers, 1989: 13). El personaje actuaría entonces como una especie de «intruso» del que hay que protegerse para salvaguardar la jerarquía social¹¹.

2.2. Lo fantástico «moderno»

En la segunda mitad del siglo XIX, lo fantástico se va a abrir a nuevos planteamientos que guardan relación con dicho contexto ideológico y cultural (por ejemplo, la difusión de la filosofía de Schopenhauer). Aunque el modelo de lo fantástico «romántico» continuará siendo cultivado (incluso hasta nuestros días), en esa época, los espíritus más sensibles van a sentir una impresión de inquietante extrañeza ante el miedo a lo desconocido (porque el conocimiento humano está condicionado por las deficiencias de nuestros sentidos), ante el miedo y la angustia frente a la soledad del yo y el vacío interior y también ante la fuerza misteriosa de lo irracional y de las obsesiones fijas que destruyen la conciencia del individuo. En una obra de 1992, Bozzetto establecía una diferencia entre lo «fantástico anterior» (es decir, lo fantástico «romántico» donde lo sobrenatural desempeña un papel fundamental en contraposición con lo racional o lo real) y lo fantástico «moderno» que, según él, no implica una confrontación específica con lo sobrenatural:

Dans le fantastique moderne, la Surnature n'apparaît pas comme telle. Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit, certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur mais plutôt comme un ennui, une perturbation, un désastre qui s'insinue en d'infimes failles subvertissant les bases supposées de la quotidienneté (Bozzetto, 1992: 216).

Escenificar textualmente el efecto de «miedo», de angustia o de inquietud desconcertante por medio de una narración/descripción *realista* de un hecho aparen-

¹¹ Sobre la teoría de Siebers en torno a lo fantástico «romántico», ver Pérez de la Fuente (2015: 134-135).

temente inexplicable constituirá el objetivo estético de lo fantástico «moderno» tal como lo conciben Turguéniev y Maupassant, por ejemplo. Maupassant ha escrito un gran número de cuentos «realistas» donde configura, con cierta ironía y cierta distancia crítica, historias dramáticas de personajes de la burguesía, de la clase media o de las clases populares. Pero también escribió una serie de cuentos como, por ejemplo, *Le Horla*; *La Nuit*; *Lui ?*; *Apparition*; *Un fou ?*; *Sur l'eau*; *La Chevelure*; *L'Auberge*; *La Petite Roque*; *Qui sait ?*, etc. en los cuales dará forma literaria a lo que se suele llamar lo fantástico «angustioso». Para ello se va a centrar en la problemática específica del enigma de la identidad del alma del ser humano, que ansía desde dentro la plena felicidad, pero este deseo se transforma en angustia al no poder romper el círculo doloroso de nuestros propios límites y de nuestra radical soledad frente al destino. Nuestros sentidos imperfectos nos pueden hacer sufrir alucinaciones, y nuestro deseo de felicidad puede convertirse en una obsesión alienante para escapar del vacío interior y del miedo a la muerte dejándonos arrastrar por alguna pasión o fuerza irracional que germina en el lado oscuro de nuestra misteriosa identidad. De ahí la atracción que ejerce sobre Maupassant el tema mítico del *doblo*. Esta dimensión inquietante de duplicidad y de riesgo de ser dominado por alguna obsesión o psicosis desquiciante, ha sido puesta de relieve por diversos críticos. Así, por ejemplo, Bancquart (2002) señala lo siguiente sobre sus relatos «fantásticos»:

Persuadé que notre identité est floue, que les limites de notre personnalité sont toujours difficiles à définir et menacées, Maupassant fonde ses récits fantastiques sur les risques d'aliénation constants de notre être [...]

Le fantastique de Maupassant est celui du double, cet autre qui veille en nous tous, sournoisement, et qui surgit grâce aux autres, pour nous montrer que nous ne savons pas comment nous situer par rapport à nous-mêmes, dans ce monde mal fait. De là une abondance de points d'interrogation dans les titres de ces récits. Qui voit son double, comme dans *Lui?*, qui perd son double, comme dans *Le Horla*, est menacé dans son intégrité. Il sait qu'il est condamné à l'inconnaissable, au néant.

Maupassant ha explicado (de una manera teórica y práctica) su concepción de lo fantástico en un relato titulado *La Peur* (1884). El relato se presenta como un diálogo entre el narrador principal y un personaje interlocutor que están viajando en un tren a través de los campos en medio de las tinieblas de la noche. Las imágenes que observan desde el tren les parecen fantasmales y extrañas y motivan una conversación sobre las antiguas creencias en lo sobrenatural y sobre el sentimiento de lo fantástico.

En realidad, Maupassant contrapone en este relato dos concepciones diferentes de lo fantástico. La primera es la que defiende el personaje interlocutor. Este personaje lamenta que lo sobrenatural y lo maravilloso hayan sido desterrados por el avance de los conocimientos científicos. Con la desaparición de las viejas creencias en lo sobrenatural, el mundo objetivo se ha quedado vacío y desnudo:

—«Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexplicable est explicable [...] la science de jour en jour recule les limite du merveilleux».

[...] Oui, monsieur, on a dépeuplé l'imagination en supprimant l'invisible. Notre terre m'apparaît comme un monde abandonné, vide, nu. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique [...]

Avec le surnaturel, la vraie peur a disparu de la terre, *car on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas* (Maupassant, 1987: 96-97).

La segunda concepción es la que defiende el narrador apoyándose en «une histoire que nous conta Turguéniev, un dimanche, chez Gustave Flaubert» (Maupassant 1987 : 97). Pero antes de introducir la historia de miedo contada por Turguéniev, el narrador va a exponer una concepción nueva de lo fantástico que él atribuye al escritor ruso, pero que se trata, en realidad, de la concepción que propugna y defiende el propio Maupassant. Desde esta perspectiva, el sentimiento de lo fantástico sigue siendo un efecto o una reacción subjetiva de miedo, inquietud o angustia ante un fenómeno extraño que nos resulta desconocido, inexplicable o incomprensible: «On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend point» (Maupassant, 1987: 98), les dijo Turguéniev a Flaubert y a Maupassant. Pero esa reacción ya no estará motivada por un fenómeno sobrenatural como ocurre en lo fantástico «romántico», sino motivada por hechos *reales*, más o menos insólitos o perturbadores, que nos producen angustia porque nos resultan incomprensibles o inexplicables.

Por eso, Maupassant traza una diferencia entre lo fantástico cultivado por Turguéniev y lo fantástico de Hoffmann y de Poe: «Il n'entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann; il raconte des histoires simples où se mêle seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant» (Maupassant, 1987: 98). Según Maupassant, Tourguéniev sería el maestro de un tipo de relato que busca el estremecimiento interior del lector haciéndole sentir, en «la semioscuridad de un cuento extraño», toda una serie de «cosas inquietantes y amenazantes» aparentemente fortuitas pero movidas por una voluntad oculta:

Personne plus que le grand romancier russe ne sut faire passer dans l'âme ce frisson de l'inconnu voilé, et, dans la demi-lumière d'un conte étrange, laisser entrevoir tout un monde de choses inquiétantes, incertaines, menaçantes. Avec lui, on la sent bien la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente [...]

Il semble nous montrer parfois la signification de coïncidences bizarres, de rapprochements inattendus de circonstances en apparence fortuites, mais que guiderait une volonté cachée et sournoise. On croit sentir, avec lui, un fil imperceptible qui nous guide d'une façon mystérieuse à travers la vie, comme à travers un rêve nébuleux dont le sens nous échappe sans cesse (Maupassant, 1987: 98).

Lo fantástico que defiende aquí Maupassant se concibe como un *efecto sensible* sobre la conciencia del lector, producido por la manera de contar la reacción psíquica de un personaje ante un misterioso fenómeno (realmente manifestado o que el personaje cree percibir) que le inquieta o le angustia. El estilo narrativo juega con la ambigüedad y con la incertidumbre de la percepción subjetiva del personaje. Y esa sensación es asumida e interpretada por el lector: «Nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses, qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse » (Maupassant, 1987: 98). Pero no se trata de la interpretación hermenéutica o cognitiva que defiende Todorov (1970: 29), cuando afirma que lo que caracteriza a lo fantástico como género literario se basa en la «duda» o en la *incertidumbre interpretativa* que el lector experimenta al tener que optar por una explicación racional o por una explicación sobrenatural de los acontecimientos narrados. En efecto, según Todorov, el tiempo de lectura en el que permanece la «incertidumbre» sobre la naturaleza del fenómeno extraño o inexplicable es lo que constituye la estética específica del género fantástico¹².

Sin embargo, lo que Maupassant pone de relieve es, ante todo, la sintonía del lector con la sensibilidad y con la inquietud del personaje en el devenir mismo de la extraña historia narrada. Esta concepción de lo fantástico «moderno» es también una forma de reacción crítica frente a la perspectiva racionalista y positivista del mundo,

¹² «Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire: et ces derniers méritent plus qu'une simple mention» (Todorov, 1970: 29).

porque no se conforma con sus insuficiencias y con su superficialidad. En efecto, la vida real (aparentemente «explicable» para la razón y la ciencia como un fenómeno «positivo») no ha dejado de ser «fantástica» para la sensibilidad y para la imaginación del ser humano cuando este se encuentra inmerso existencialmente en una situación de desconcierto, de fascinación o de angustia ante un fenómeno interior o un ser *real* que le resulta misterioso, inexplicable o amenazante.

Lo fantástico «moderno» no solo se abre camino con el enfoque que ofrece Maupassant. Otros escritores de diversos países europeos y americanos contribuyeron también a hacer evolucionar la estética de lo fantástico. Así, por ejemplo, el escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu publicó una serie de relatos de terror (*Green Tea*, *Carmilla*, *The Familiar*, *Madam Crowi's Ghost*, *Ghost Stories of Chapelizod*, etc.) en los que encontramos la estética de lo fantástico romántico y también la estética de lo fantástico «moderno». Conviene señalar también los relatos de Stevenson *Markheim* (1885) y *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886); ciertos relatos de Margaret Oliphant como, por ejemplo, *The Open Door* (1882), y de Violet Pagès (alias Vernon Lee), autora de *Fantastic Stories* (1890) que contiene cuentos inquietantes como «Amour Dure», «A Wicked Voice» y «Dionea».

Con la crisis de valores del final del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, en la época del surgimiento y de la expansión del Simbolismo y del Modernismo, la estética imaginativa de lo fantástico *moderno* ha adquirido un florecimiento muy especial en Europa y en Hispanoamérica principalmente. Al final del siglo XIX encontramos, por ejemplo, *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, los cuentos de la inquietante y sutil ambigüedad de Henry James (*The Turn of the Screw* [*Otra vuelta de tuerca*], *The friends of the Friends* [*Loa Amigos de los amigos*], *The Private Life* [*La vida privada*], *The Jolly Corner* [*El rincón feliz*], etc.), los *Contes cruels* (1883) del francés Villiers de l'Isle-Adam, espíritu idealista y muy crítico con el materialismo de la sociedad burguesa (entre sus relatos mencionaremos «L'Intersigne», «Véra» y «L'Inconnue»). El irlandés Bram Stoker publicará sus novelas y relatos de terror a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (*Dracula*, *A star trap* [*Muerte entre bastidores*], *Dracula's Guest* [*El huésped de Dracula*], *The Judge's house* [*La casa del juez*], etc.). En esta misma época Montague Rhodes James dará a conocer sus «cuentos de fantasmas» (*ghost stories*), situándose bajo la influencia de Sheridan Le Fanu. Pero James inscribe sus historias dentro de un contexto familiar y cotidiano para introducir poco a poco, una tensión progresiva hasta el climax final produciendo

así la angustia en la mente del lector. Juega con un cierto sentido del humor y de la ironía e introduce también ciertas explicaciones racionales.

En el primer tercio del siglo XX aparecerán los relatos de horror cósmico y tenebroso de Lovecraft (*The Dunwich Horror* [El horror de Dunwich], *The Call of Cthulhu* [La llamada de Cthulhu], etc.); los cuentos fantásticos de Rubén Darío (*Cuento de Pascuas*, *El caso de la señorita Amelia*, *Verónica*, etc.), Leopoldo Lugones (*Cuentos fatales*), Manuel Díaz Rodríguez (*Sangre Patricia*), Clemente Palma (*Cuentos malévolos*), Amado Nervo (*El Donador de almas*, *El Sexto sentido*, *El Diamante de la inquietud*, *Mencia*), Horacio Quiroga (*El Síncopa blanco*, *El Puritano*, *El Más allá...*), Fabio Fiallo (*Cuentos frágiles*), etc.

Hacia mediados del siglo XX, se publicarán en Bélgica los cuentos fantásticos de dos importantes escritores: Jean Ray (autor de *Le Grand Nocturne*, *Le Livre des Fantômes*, *Le Carroussel des maléfices*, etc.) y Thomas Owen, que cultiva, de una manera muy personal y atractiva, una serie de temas cercanos a lo fantástico «romántico» en los relatos titulados *Les Chemins étranges* (1943), *La Cave aux crapauds* (1945), *Cérémonial nocturne* (1966), etc.

En Estados Unidos, la línea más cultivada es, sin embargo, la de lo fantástico del horror y del terror, en la que se percibe la influencia de Poe y de Lovecraft. Esta orientación está representada por los relatos de una serie importante de escritores, como, por ejemplo, Carl Jacobi (*The Aquarium* [El Acuario]; *La Máquina de fotos*; *Chameleon Tow* [La Ciudad Camaleón], *The Unpleasantness at Carver House* [Lo que ocurrió en Carver House], etc.); Robert Bloch (*Psycho* [Psicosis], *Yours Truly*, *Jack the Ripper* [Suyo afectísimo "Jack el destripador"], *The Skull of the Marquis de Sade* [La calavera del marqués de Sade]; *The Jekyll Legacy* [La Herencia del Dr. Jekyll], etc.); Stephen King, cuyos relatos (*Carrie*; *Salem's Lot* [El Misterio de Salem's Lot]; *Shining* [El Resplandor]; *Cujo*; *Pet Semetary* [Cementerio de animales]; *Christine*; *The Dark Half* [La Mitad oscura]; *The Dead Zone* [La Zona muerta], etc.) exploran especialmente las fuerzas oscuras y supranaturales, los misteriosos e incontrolables instintos criminales que subyacen en la interioridad del ser humano.

En Francia habría que destacar las novelas y relatos fantásticos de Marcel Brion, Marcel Scheneider, Claude Seignolle, etc. Pero señalaremos principalmente la narrativa de Georges-Olivier Châteaureynaud, autor de numerosos relatos y varias novelas. En sus textos, lo fantástico aparece a menudo mezclado con lo maravilloso y con lo mítico. En ellos, lo onírico y lo imaginario desempeñan un papel importante. Señalamos algunas de sus obras más significativas:

A) Novelas: *La Faculté des songes* (1982), *Le Congrès de fantomologie* (1985); *Le Démon à la crécelle* (2002); *L'Autre Rive* (2007), reescritura original del mito de Caronte y de la laguna Estigia en la ciudad asfixiante de Écorcheville; *Le Corps de l'autre* (2010), enfoque muy especial del tema del doble: el protagonista asesinado –un crítico de literatura septuagenario– debe vivir una segunda vida dentro del cuerpo de su joven asesino.

B) Volúmenes de relatos breves: *Le verger et autres nouvelles*; *Le jardin dans l'île* (1989); *Les Intermittences d'Icare* (2006); *Le Goût de l'ombre* (2016). El breve relato titulado *Le Tout-petit* muestra una sorprendente y desconcertante confusión entre lo vivido y lo soñado o imaginado por el personaje¹³.

Podríamos señalar también algunos escritores contemporáneos como, por ejemplo, Marie Darrieussecq (*Truismes*, 1996; *Naissance des fontômes*, 1998); Serge Brussolo (*Territoires de l'impossible*); Michel Pagel, autor del ciclo *La Comédie inhumaine* (1 y 2); Thierry Jonquet (*Ad vitam aeternam*, 2002); Alain Delbe (*Le Complexe de Médée et autres contes fantastiques*, 2004), Michel Rozenberg (*Les Maléfices du temps*, 2006); Éric Faye (*Je suis le gardien du phare*, 1997), etc. La literatura fantástica en lengua francesa ha adquirido también un brillante desarrollo en Québec¹⁴.

En la segunda mitad del siglo XX se publicarán en Argentina los cuentos fantásticos de Borges. En varios de sus relatos, Borges mezcla lo fantástico con lo metafísico y lo alegórico, planteando una búsqueda o una interrogación sobre el enigma del destino humano y sobre el enigma del sentido del universo. Esto ocurre, por ejemplo, en *Las ruinas circulares*, *El inmortal*, *El Aleph*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Los objetivos metafísicos, simbólicos o alegóricos pueden diluir la atmósfera realista y hacer que al lector le resulte difícil seguir el sentido del relato o encontrar una identificación con el personaje.

Adolfo Bioy Casares publicó algunos libros en colaboración con Borges. Su cuento fantástico más citado suele ser «En memoria de Paulina». Otros relatos fantásticos se encuentran en los volúmenes titulados *Historias prodigiosas*, *Historias desafortunadas*, *Una muñeca rusa*, etc.

El también argentino Julio Cortázar ha propugnado una concepción muy particular de lo fantástico intentando revelar de alguna manera el orden oculto, su-

¹³ *Le Tout-petit* puede leerse en: http://www.volkovitch.com/F04_04.htm.

¹⁴ Sobre lo fantástico en Québec, ver, por ejemplo, los estudios de Lord (1995), Bouvet (1998) y Laflamme (2008, 2010).

pranatural e inexplicable que se encuentra por debajo del orden racional y aparente de la vida cotidiana. Para hacerlo percibir, instaura una atmósfera especial de ambigüedad y de misterio. Esto ocurre en cuentos como *Las babas del diablo*, *Carta a una señorita en París*, *Axolotl*, *Las puertas del cielo*, *Lejana*, *El otro cielo*, *Circé*, *La autopista del Sur*, *La noche boca arriba*, etc.

Entre los escritores españoles de finales del siglo XX cabe destacar los nombres de José Ferrer-Bermejo, autor de una serie de relatos como los titulados *Incidente en Atocha*; *El increíble hombre inapetente*, *La música de Ariel Caamaño*, en los que el mundo de lo cotidiano y de lo habitual se va a encontrar inexplicablemente distorsionado, subvertido o confundido por la fuerza misteriosa e inquietante de lo anticonvencional, lo insólito, lo absurdo, lo irracional.

José María Merino es tal vez el escritor español que ha cultivado con mayor encanto y sensibilidad la estética de lo fantástico moderno. Sus libros de cuentos (*Cuentos del reino secreto*, 1982; *El viajero perdido*, 1990; *Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994; *Cuatro nocturnos*, 1999; *Cuentos de los días raros*¹⁵ (2004); *Cuentos del libro de la noche*; *El libro de las horas contadas*, 2011; *La trama oculta*, 2014) exploran lo fantástico como una dimensión esencial de la enigmática realidad del cosmos y de la misteriosa identidad existencial y espiritual del ser humano. Los temas tratados nos introducen, de una manera natural y desconcertante a la vez, en un mundo de indeterminación o de fascinante ambigüedad en el que se entrelazan o se confunden las fronteras entre la vida y la muerte (*Madre del ánima*, *La casa de los dos portales*), *El anillo judío*, *El desertor*, *El acompañante*), entre la naturaleza humana y la animal, vegetal o mineral (*La prima Rosa*, *Pájaros*, *Materia silenciosa*, *Valle del silencio*), entre el sueño o la alucinación y la vigilia (*El soñador*, *El desertor*, *Cautivos*, *Los paisajes imaginarios*, *Viaje interrumpido*, *Oaxacoalco*, *Bifurcaciones*, *La última tonada*), entre la magia de la ficción literaria y la vida real del personaje (*El viajero perdido*, *Un personaje abortado*, *El caso del traductor infiel*). Merino recurre con frecuencia al procedimiento de la metaficción¹⁶.

¹⁵ En *Cuentos de los días raros* se pueden encontrar relatos tan atractivos como, por ejemplo, «All you need is love» (la música y el lugar paradisiaco inalcanzable), «Papilio Siderum» (relato donde el narrador, confundiendo el sueño con la vigilia, reescribe el mito de la «metamorfosis» en la línea de de Kafka) y cree haber sido una enorme mariposa engendrada por la semilla que procedía de un misterioso cometa. Cuando termina de narrar su sueño, vuelve a percibirse como un «hombre de carne y hueso».

¹⁶ La «metaficción» juega a confundir la frontera entre la «realidad» y la ficción narrativa, entre la vida «real» del personaje y su actividad como «escritor» dentro de la ficción narrada. Merino juega con este recurso en muchos de sus relatos especialmente en *El Libro de las Horas Contadas* (2011).

Cristina Fernández Cubas ha sabido acercarse con sensibilidad y originalidad a la estética de lo fantástico explorando la enigmática y compleja realidad de las obsesiones del ser humano y la misteriosa realidad de los seres y las cosas. Esto puede percibirse en relatos como *El ángulo del horror* (narración de una obsesión visionaria que destruye al personaje), *Helicón* (visión original del tema del *doble* tratado con cierto humor), *Línula y Violeta* (cuento lleno de sutil ambigüedad que puede ser la parábola de una extraña obsesión y también un enfoque original del tema del *doble*). Sus cuentos se encuentran en los siguientes volúmenes: *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Con Ágatha en Estambul* (1994). Una de las características de los relatos fantásticos de Fernández Cubas es la exploración de la compleja interioridad del personaje principal, que suele ser casi siempre una mujer. Nos encontramos ante las dimensiones psicopatológicas de lo fantástico interior, que oscurecen, impulsan o transforman la personalidad del personaje conduciéndolo hacia la confusión mental o hacia la fijación obsesiva. La narración adopta normalmente la perspectiva del personaje que cuenta su historia en primera persona como algo ya acabado (indefinido/imperfecto) o como una experiencia próxima al momento de la enunciación (pretérito perfecto) o en su devenir actual (presente). La visión del mundo narrado está focalizada, por lo tanto, desde la subjetividad del personaje que va dando forma verbal a sus recuerdos, a sus obsesiones y aspiraciones, a los dramas y a los traumas que han influido o marcado su personalidad o su identidad. La palabra narrativa puede dejar traslucir el lado oscuro del inconsciente, las obsesiones, las aprehensiones o los miedos que subyacen en el interior y que condicionan o motivan la búsqueda obsesiva del personaje. Esto puede dar lugar a una ambigüedad perceptiva y también narrativa, que el lector tendrá que deducir. El texto implica y exige, por lo tanto, una importante cooperación interpretativa del lector. Como ejemplo de todo esto podríamos señalar el cuento titulado «Los altillos de Brumal».

2.3. Lo fantástico «posmoderno»

De la misma manera que lo fantástico «romántico» ha seguido cultivándose hasta la actualidad, lo mismo podemos afirmar de lo fantástico «moderno», pues ambas modalidades son flexibles y abiertas a nuevos contextos socioculturales. Sobre las tendencias de lo fantástico contemporáneo se puede consultar, por ejemplo, el volumen colectivo dirigido por William Schnabel, *Le fantastique contemporain* (2002-2003).

Pero desde hace unos años, los críticos han empezado a hablar de lo fantástico «posmoderno», un concepto complejo que puede ser entendido de varias maneras. Lo cierto es que esta nueva modalidad responde a nuevos interrogantes y se adapta a un cambio de paradigma que se ha producido en el campo científico e ideológico, como ha puesto de relieve Roas (2009) en un estudio titulado «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». Roas plantea cómo algunas teorías científicas elaboradas en el siglo XX (la teoría de la relatividad de Einstein, el principio de incertidumbre de Heisenberg, las investigaciones de las partículas subatómicas por la física cuántica) han contribuido a modificar nuestra concepción de la realidad. En efecto, el científico ya no puede observar con exactitud el comportamiento de lo que analiza, porque su intervención como sujeto observador modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. La realidad analizada deja de ser «objetiva» y «externa», pues se encuentra afectada por la interacción con el individuo observador. Se ha producido así una «desestabilización» de lo que consideramos lo «real».

Estos planteamientos epistemológicos han influido en la concepción de lo fantástico contemporáneo llamado «posmoderno». Ya en un estudio publicado en 1977, Jean-Baptiste Baronian situaba las características de lo «fantástico nuevo» en relación con una estética que plantea ciertos interrogantes sobre los límites de lo que consideramos la «realidad» y que conduce hacia un «vértigo intelectual», separándose así de lo fantástico tradicional y de lo fantástico que hemos llamado «moderno». Lo fantástico contemporáneo se caracteriza, por lo tanto, por una manera de pensar y de escribir que responde a una conciencia reflexiva que se interroga sobre el funcionamiento de la ficción y sobre los engaños de la ilusión.

Contra la opinión de Todorov (1970: 168-169) que anunciaba la muerte del género fantástico porque la «psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique», Bozetto afirma que los relatos fantásticos «modernos» (que aquí llamaremos «posmodernos») se han adaptado a los diferentes cambios epistemológicos que se han ido produciendo en la sociedad contemporánea:

Les récits de «fantastique moderne» intègrent donc parfaitement les différents changements épistémologiques et s'adaptent à l'expansion de l'univers de la connaissance liée à une normalisation érigée en règle intangible : loin d'être uniquement les jouets de ces changements, ils en font leur objet, à l'image du renouvellement qu'annonçait Charles Beaumont en 1962 lorsqu'il présentait les récits de Matheson, Stanley Ellin, Whit

Burnett, Robert Bloch ou Robert Lowry. Si ces récits se démarquent des «classic terrors», la peur n'est pas pour autant éradiquée, elle emprunte de nouvelles voies, axées sur des perturbations infimes, absurdes (Bozzetto, 1992: 39).

Lo más significativo de esta tendencia es que el universo del relato ya no muestra un conflicto entre un fenómeno extraño o inexplicable y las normas estables de una realidad basada en el orden racional o natural, sino que el escritor considera que el concepto de realidad es algo inestable, abierto a una multiplicidad de interpretaciones y condicionado por la subjetividad del sujeto perceptor. La desestabilización de la idea de realidad hace más aguda la crisis de la identidad, la duplicidad o el desdoblamiento del personaje. Se trata de explorar una realidad «otra», que hay que revelar de una manera imaginativa en el texto para ofrecerle al lector algo nuevo, extraordinario, fascinante o terrorífico. Según Roas, esto lo hace la narrativa posmoderna y también la narrativa fantástica, porque «ambas impugnan la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria» (2011: 153). La narrativa posmoderna enfoca el mundo desde la *autoreferencialidad*, concepto que Roas (2011: 15) justifica de esta manera, apoyándose en el planteamiento de Hutcheon (1998): «No hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una «realidad externa». Lo fantástico, en cambio, intenta revelar la «complejidad de lo real» subvirtiendo o cuestionando la idea convencional que el lector tiene de la realidad:

Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo (Roas, 2011: 153).

Partiendo de estos planteamientos, Roas (2011: 154) insiste en el hecho de que lo fantástico contemporáneo no es un género desfasado, sino que ha ido transformándose «en función de los cambios en nuestro trato de lo real». Contribuye, por lo tanto, a explorar la extrañeza de nuestra presencia en el mundo y a profundizar en la «construcción» de nuestra visión de la realidad: «Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico.de nuestra concepción de la realidad (Roas, 2011: 155)

Esto se produce enfrentando al lector con lo que Roas (2011: 157-161) llama «yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad» y explorando toda una temática relacionada con las «alteraciones de la identidad» (desdoblamientos, confusiones visionarias, bifurcaciones, suplantaciones, metamorfosis o deslizamientos del personaje que conducen a veces hacia la animalización o la cosificación, etc.). En algunos relatos, el autor puede atribuir la voz narrativa al Otro, al «ser que ha cruzado al otro lado de los límites de lo real», a «individuos que han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos» (Roas, 2011: 168, 169)¹⁷. Narrar desde la voz que habla desde el «Otro lado»¹⁸ de lo real, implica una transgresión del modelo narrativo convencional, pero al mismo tiempo nos acerca al ser imposible y lo «humaniza»¹⁹.

En encontramos este tipo de relaciones conflictivas y de alteraciones de la identidad (jugando a veces con la ironía y el humor) en los relatos fantásticos de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Ángel Olgoso, David Roas, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Manuel Moyano, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Miguel Ángel Zapata, entre otros²⁰. Una muestra interesante de la concepción de lo fantástico que cultivan estos escritores la podemos encontrar en los 29 relatos que contiene la antología titulada *Perturbaciones: Antología del relato fantástico español actual*, publicada en 2009 con un prólogo de Juan Jacinto Muñoz Rengel, donde afirma lo siguiente:

Uno de los rasgos de la literatura fantástica es su interés epistemológico. El relato fantástico muestra, sin duda, una inclinación por sondear los recovecos de la realidad, se siente tentado por descubrir sus fallas y por comprender los mecanismos ocul-

¹⁷ Sobre la «posmodernidad fantástica» y sus diferentes modalidades de exploración de las alteraciones de la identidad, ver Roas (2011: 148-177).

¹⁸ Sobre la «humanización» posmoderna de la figura mítica de *vampiro* en la obra de Anne Rice, ver el estudio de K. Ben Slama (2003).

¹⁹ R. Campra señala a este respecto, refiriéndose a la voz de «los seres del otro lado» en las *Cronicas vampíricas* de Anne Rice (2008: 165): «La voz de un fantasma (o de un vampiro) que da por sentado que el destinatario aceptará su historia, ¿no supone acaso una audiencia ente semejantes?».

²⁰ En un estudio sobre la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel, Ana Abello Verano ha puesto de relieve las aportaciones innovadoras de estos nuevos escritores, impulsadas también por la labor de ciertas editoriales y el interés de los lectores. Según Abello (2013: 223), «lo fantástico, con su poder para transgredir y cuestionar el mundo, se ha instituido como una de las modalidades narrativas más pertinentes para adentrarse en los misterios humanos». Abello justifica el auge de lo fantástico relacionándolo con la «desestabilización posmoderna» del concepto estático e inmutable de lo que entendemos por la *realidad*. Esa «desestabilización» ha dado lugar a «un planteamiento meramente subjetivo de la misma» y a una «multiplicidad de interpretaciones que se pueden extraer de ella». Lo cual ha abierto el camino a «nuevas formas para su expresión y tratamiento» (Abello, 2013: 223).

tos de su funcionamiento. No pretende, sin embargo, ofrecer una explicación del mundo, sino que más bien pone a prueba nuestro paradigma de la realidad escudriñando sus anomalías (Muñoz Rengel, 2009: 10).

Conclusiones

Hasta aquí nos hemos limitado a precisar las características fundamentales de la estética del género fantástico y hemos presentado su evolución desde la época del Romanticismo hasta nuestros días. Como hemos podido observar, se trata de una estética abierta y flexible en la que caben múltiples tratamientos temáticos que, desde el poder iluminador de la ficción literaria, exploran y sugieren lo que tiene de inquietante la misteriosa realidad de la vida percibida por la imaginación y por la conciencia y el espíritu del ser humano.

Algunos expertos como Grivel (1992) y Viegnes (2006), por ejemplo, consideran que lo fantástico es algo más que un «género literario» porque su finalidad expresiva presenta aspectos comunes con el arte del cine, con ciertas manifestaciones del arte de la pintura, e incluso con cierto tipo de música (Viegnes, 2006: 34-44). Barrenechea, por su lado, en un estudio de 1972 titulado «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», enfocaba la estética de la literatura fantástica como algo «transversal» que podía incluir «poesía, drama, ficción narrativa y aún otros géneros y subgéneros»²¹. Por eso, puede entrar en la categoría de lo «transgénico» y lo «transtético». En efecto, la estética inquietante de lo fantástico no solo puede escenificarse por medio de las imágenes que nos ofrece la poética de la palabra narrativa en la ficción literaria, sino también por medio del poder expresivo de las imágenes dinámicas e icónicas con las que opera el arte cinematográfico que ha creado el fascinante subgénero del *cine fantástico*. Señalaremos, como ejemplo las películas siguientes: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [*Nosferatu el vampiro*] (1922), una película muda dirigida por F. W. Murnau; *Podwójne życie Weroniki* [*La doble vida de Verónica*] (1991) del polaco Krzysztof Kieslowski; *Mi nombre es Sombra* (1996) de Gonzalo Suárez; *Passion of Mind* [*Pasiones ocultas*] (2000) de Alain Berliner; *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar, etc.

El efecto de lo fantástico también puede surgir por medio de las imágenes expresivas propias del arte de la *pintura*, cuando sirven para sugerir o revelar de manera sorprendente una escena que remite implícitamente al campo de lo inquietante, de lo oculto, de lo inefable. La imagen vive en la mirada que la anima; implica y revela un

²¹ Ver también A.M. Barrenechea (1991).

estado de cosas, sugiere, inspira, hace soñar o pensar. Como ejemplo, señalaremos *Skrik* [El Grito] y otros cuadros expresionistas de Edvard Munch, las *Pinturas Negras* de Goya, los sorprendentes cuadros surrealistas de Magritte y los de Salvador Dalí, etc.

La poesía y el poema en prosa pueden también evocar de una manera sugerente, rítmica e imaginativa las dimensiones inquietantes de lo fantástico²². Como ejemplo señalaremos algunos poemas de Baudelaire en *Les fleurs du mal* como «Les Sept vieillards», «La Mort des amants» y «Rêve parisien»; y también ciertos poemas en prosa como «La Chambre double», «Laquelle est la vraie?» y «Les Fenêtres». Podríamos añadir igualmente los poemas en prosa de estilo visionario y legendario de Aloisius Bertrand en *Gaspard de la nuit* (1842).

Volviendo a lo fantástico *literario*, que constituye el objeto de nuestro estudio, terminaremos señalando que los múltiples textos que actualizan esta categoría (cada uno con su propio discurso narrativo) responden, desde una perspectiva global, a alguna de las siguientes orientaciones o modalidades poéticas y estéticas:

A) La poética y la estética de la «indeterminación»

Este tipo de estética juega con lo incierto y lo misterioso, con la enigmática ambigüedad del fenómeno inquietante percibido por el personaje o por el narrador-personaje. Explora también la fusión o la confusión de mundos y de fronteras entre lo soñado y lo realmente vivido; entre la imaginación visionaria del personaje y lo sobrenatural inexplicable; entre la creación literaria y la vida real, etc. La atmósfera fantástica de misterio implica la cooperación interpretativa del lector, que debe adoptar un tipo determinado de actitud ante lo narrado (consonancia, identificación con el personaje, o distancia crítica) y buscar o deducir una determinada *explicación* (racional o sobrenatural) al enigma del extraño fenómeno con el que se enfrenta el personaje. Las diversas teorías que ha suscitado esta tendencia son esencialmente interpretativas o «hermeneúicas», porque tratan de explicar la misteriosa historia narrada, observándola como racionalmente explicable desde una perspectiva natural, o bien como inexplicable desde el orden natural, porque responde a dimensiones sobrenaturales, o también como una historia ambigua que admite una doble explicación (racional y sobrenatural). En lo fantástico explicado desde un «enfoque racional», la misteriosa historia narrada (que motiva la sensación de inquietante extrañeza y la incertidumbre del lector) quedará finalmente solucionada desde una interpretación «natural». Este

²² Sobre este aspecto se puede consultar el estudio de Lysøe (2002).

tipo de relato se acerca a los esquemas de la novela policíaca. Como ejemplo, podríamos citar *Le Château des Carpathes* [*El Castillo de los Cárpatos* de Julio Verne y *The Room in the Dragon Volant* [*La posada del Dragón volador*] de Sheridan Le Fanu.

Una de las teorías interpretativas de tipo «hermenéutico» que ha marcado los estudios sobre lo fantástico durante muchos años ha sido el enfoque propuesto por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Esta teoría es también de tipo *estructural* en lo que concierne al género, porque, según Todorov, lo que caracteriza al género de lo fantástico consiste en la «duda» o la *incertidumbre interpretativa* que el lector experimenta al tener que optar por una explicación natural (una ilusión de la imaginación, por ejemplo) o por una explicación sobrenatural de los acontecimientos narrados (que dependerían de leyes que superan nuestros conocimientos):

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire (Todorov, 1970: 29).

Bessière (1974) matiza y modifica la teoría de Todorov proponiendo analizar lo fantástico en la línea de la fusión desconcertante de dos órdenes de realidad contrapuestos: el orden racional o empírico *vs* el orden meta-empírico, mítico, prodigioso, milagroso, etc. que transpone la experiencia real hacia un plano sobrenatural o extranatural presentándolo como un fenómeno comprensible o aceptable. Lo fantástico se rige por unas normas diferentes de las del mundo ordinario o real, pero esas normas tienen también su propia coherencia y no se pueden confundir con lo irracional (Bessière, 1974: 28). El peruano Belevan (que es también escritor de relatos fantásticos), en un ensayo titulado *Teoría de lo fantástico* (1977), ha insistido en la esencia formativa, simbólica y reveladora de lo fantástico, porque nos permite percibir de alguna manera la *insólita ambigüedad* que se esconde en la realidad misma.

Finné (1980), por su parte, afirma que la organización narrativa del relato fantástico gira en torno al funcionamiento de la *explicación* que viene a conferir un sentido determinado a los extraños acontecimientos narrados que han motivado la inquietud o la fascinación en la mente del personaje principal o del narrador personaje. La explicación (racional, sobrenatural, ambigua o doble) del misterioso aconteci-

miento suele aparecer al final del relato marcando una especie de distensión en la mente del lector.

B) La poética y la estética de la «mostración»

Desde esta perspectiva, el narrador no pretende representar de una manera indeterminada o ambigua el fenómeno extraño, inexplicable, sobrenatural o monstruoso, al que se enfrenta el personaje, sino hacerlo *visible* o perceptible en el discurso narrativo. Este tipo de estética recurre a una poética y a una retórica directa, impactante y sorprendente, destinada a suscitar el horror, la inquietud o la fascinación del lector²³. No hay indeterminación, porque el fenómeno desconcertante, monstruoso o maligno, aparece visiblemente escenificado en el texto. Ante ese fenómeno, el lector reaccionará con angustia, con desconcierto o con horror preguntándose sobre su misteriosa identidad o sobre su significación. La escenificación del fenómeno fantástico se produce de una manera especial a través del juego de la *descripción* que debe resultar sugerente, imaginativa, desconcertante. Si la mostración del acontecimiento inexplicable es de carácter visionario, puede producir también una impresión de fascinación o de utópica armonía cósmica como ocurre, por ejemplo, en el relato de Ángel Olgoso titulado «Aramundos» que se encuentra en el libro *Las frutas de la luna* (2013).

La estética de la «mostración» del horror o del fenómeno angustioso empezó a cultivarse a finales del siglo XVIII y primeros del XIX con el género de la novela gótica (*The Monk [El Monje]* de Lewis, por ejemplo)²⁴, y ha sido continuada, entre otros, por Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, Lovecraft, Machen, Blackwood, Richard Matheson, Robert Bloch, Stephen King, Ann Rice, etc. Esta tendencia explora el lado oscuro de las fuerzas ocultas, la enigmática y poderosa realidad del Mal, las obsesiones perversas o diabólicas del ser humano, los fenómenos extraños y racionalmente inexplicables que vienen a perturbar las apariencias de la vida ordinaria. La estética de la «mostración» con su retórica impactante y la estética de la «indeterminación» o de la incertidumbre interpretativa del desconcertante acontecimiento narrado, implican aparentemente una concepción diferente de la *fantasticidad*. Pero, como afirma Mellier, estos dos modelos no son incompatibles sino que pueden funcionar en un mismo texto como una tensión entre dos tendencias complementarias:

Comme un jeu de tension entre ambivalence et détermination,
incertitude et présence, et non comme des systèmes de repré-

²³ Sobre la estética de la mostración y la retórica impactante del exceso, ver Mellier (1999).

²⁴ Sobre las relaciones entre la novela gótica y la literatura fantástica, ver el estudio de Ortiz (2014).

sentation incompatibles ou des imaginaires fantastiques nécessairement contradictoires ou exclusifs l'un de l'autre (Mellier, 1999: 19).

Lo fantástico «posmoderno» ha abierto nuevas posibilidades narrativas para la estética de la «mostración» explorando dimensiones sorprendentes que la realidad aparente nos oculta. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en los textos de antología titulada *Las mil caras del monstruo* (2012)²⁵. Uno de los escritores contemporáneos que mejor ha logrado cultivar las dos orientaciones de la estética fantástica, con un estilo muy original de exploración visionaria «posmoderna» es, sin duda, Ángel Olgoso en los relatos que integran los volúmenes siguientes: *Astrolabio* (2006), *Los demonios del lugar* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Las frutas de la luna* (2013), *Breviario negro* (2015).

Conviene señalar que las dos grandes modalidades de la estética de lo fantástico (ya sea «romántico», «moderno», o «posmoderno») pueden adoptar en los textos concretos ciertas características específicas (en lo que se refiere al enfoque del tema tratado y al tono adoptado por el narrador), que constituyen tendencias diferenciadas en la concepción de los objetivos comunicativos del género. En esta línea, Goimard, en *Critique du fantastique et de l'insolite* (2003), propone añadir otros tipos de relatos con las características específicas siguientes:

C) Un tipo de relato fantástico en el cual la extraña historia narrada aparece enfocada de una manera grotesca o lúdica, jugando con la ironía, con la distorsión del tema o con el humor negro.

En la literatura de lengua española podríamos señalar, por ejemplo, ciertos relatos de Juan Jacinto Muñoz Rengel (*El libro de los pequeños milagros*, 2013), Fernando Iwasaki (*Ajuar funerario*), Ángel Olgoso²⁶ (*La máquina de languidecer*, 2009; *Las frutas de la luna*, 2013), David Roas (*Horrores cotidianos*; *Distorsiones*). La escritora mejicana Cecilia Eudave²⁷ ha explorado lo fantástico lúdico y lo fantástico distorsio-

²⁵ Esta antología contiene relatos de varios escritores contemporáneos como, por ejemplo, Fernando Iwasaki («El ritual»), David Ros («El precio del placer»), Ángel Olgoso («Flores atroces»), Félix J. Palma («Los arácnidos»), Juan Jacinto Muñoz Rengel («Bestiario secreto en London Zoo»), etc.

²⁶ En *La máquina de languidecer*, el tono irónico y el humor negro aparecen en ciertos relatos como, por ejemplo: «Il giardino secreto» (2009: 41), «Buenos propósitos», que comienza de esta manera: «Escasean los lectores. Consecuentemente, les ofrezco sumas de dinero a cambio de una lectura –siquiera superficial– de mis obras» (2009: 80). En *Las frutas de la luna*, el relato titulado «Dibujé un pez en el polvo» (2009: 127-134) nos presenta la figura de «Dios», acorralado por los hombres en un hangar silencioso: «Dios consultó la hora en su reloj de bolsillo y cerró la tapa plateada». etc.

²⁷ Ver, por ejemplo, el cuento titulado «El oculista» en *Registro de Imposibles* (2000) y «Con la boca en la mano», en <http://artesanosliterarios.blogspot.com.es/2011/08/cecilia-eudave.html>. Cecilia Eudave es

nado en una serie de relatos donde explora la «normalización» o «naturalización» de lo extraño, lo insólito, lo irracional o lo inexplicable.

En nuestra opinión, dentro de este campo, habría que situar también una modalidad de relato fantástico que presenta una *reescritura subversiva, imaginativa y distorsionada de los mitos* clásicos, bíblicos, legendarios o literarios. Como ejemplo, señalaremos ciertos relatos de Olgoso²⁸ en *La máquina de languidecer* y en *Las frutas de la luna*. También podríamos mencionar algunas novelas y cuentos del escritor francés Châteauraynaud (ver más arriba).

D) Los relatos misteriosos de tipo iniciático en los cuales el narrador no solo nos cuenta las desventuras y las pruebas de un personaje-víctima, sino también su transformación o metamorfosis al final de la historia. Como ejemplo, Goimard cita *Der goldne Top [El Jarrón de oro]* de Hoffmann, en donde los primeros capítulos son fantásticos, mientras que los últimos presentan la metamorfosis del monstruo en semidios y la del hombre perseguido, en superhombre, después de haber atravesado con éxito las pruebas iniciáticas. Podríamos citar también el relato de Gautier titulado *Spirite* (una historia iniciática de amor y muerte en la línea «Swedenborgiana»). Lo iniciático y lo sobrenatural intervienen también en el subgénero de los «detectives de lo sobrenatural» o de los «vigilantes del Más Allá»²⁹.

autora de los siguientes volúmenes de relatos: *Técnicamente humanos* (1996), *Inventiones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000), *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* (2010), *Para viajeros improbables* (2011), etc.

²⁸ En *La máquina de languidecer*, Olgoso realiza con frecuencia una reescritura subversiva de ciertos mitos y estereotipos culturales. Por ejemplo, en los relatos siguientes: «El Proyecto» (2009: 22-23): ofrece una reescritura inquietante, subversiva y visionaria del mito bíblico de la Creación del mundo (según el libro del *Génesis*) a través de la figura alegórica de una pequeña bola de arcilla modelada por un niño. «Ulises» (2009: 24): relato en primera persona por el personaje mítico de Ulises que narra una nueva versión de su historia negando y subvirtiendo lo que ha contado Homero en la *Odisea*. Olgoso ha reformulado también con frecuencia el mito del apocalipsis o del Fin del Mundo de una manera imaginativa y visionaria en el relato titulado «Contraviaje» (*Las Frutas de la luna*, 2013: 11-21) y también en el cuento «Materia oscura» (2013: 101-118), que empieza de esta manera: «Un buen día, a media mañana el mundo quedó a oscuras». Podríamos señalar igualmente dos textos de *Breviario negro* (2015) titulados «Nebulosa Rho Oph» (2015: 56-57) y «Ancianas tomando bizcochos en salitas sombrías» (2015: 74-76).

²⁹ En este tipo de relatos, un sabio iniciado en el mundo de lo esotérico y de lo oculto o un «detective de lo sobrenatural» se enfrenta a fuerzas extrañas que intervienen en la vida de las personas y consigue vencer al monstruo y transformar a sus víctimas. Como ejemplo, podríamos señalar aquí al Doctor Hesselius en *Green Tea [Té verde]* (Sheridan Le Fanu), al Dr. John Silence en *A psíquica invasión [Invasión psíquica]* (A. Blackwood), y al célebre detective Harry Dickson creado por el belga Jean Ray (*La Rue de la Tête perdue [La calle de la cabeza perdida]*; *Les étoiles de la mort [Las estrellas de la muerte]*; *Le Fauteuil 27 [La butaca 27]*, etc.). La orientación de tipo esotérico o alegórico se encuentra también

Goimard distingue, por otro lado, otros dos tipos de relatos fantásticos con ciertas características específicas:

E) Ciertos relatos en los que el fenómeno fantástico adquiere una *dimensión absurda y enigmática* que lleva consigo una transformación monstruosa del personaje, como ocurre en *Die Verwandlung* [*La metamorfosis*] de Kafka.

F) Los relatos en los que el autor persigue un «objetivo filosófico» planteando una búsqueda o una interrogación sobre el enigma del tiempo y del destino humano o sobre el enigma del sentido del universo. Esto ocurre, por ejemplo, en bastantes relatos de Borges (*Las ruinas circulares*, *El inmortal*, *El Aleph*, *La Biblioteca de Babel*, etc.).

Terminaremos nuestro estudio señalando la importancia que ha adquirido en los últimos años, entre ciertos escritores que cultivan la estética de lo fantástico moderno y posmoderno, un género o subgénero que se conoce con el nombre de *microrrelato*. Este modo de narración breve y concentrada, e incluso hiperbreve, ha florecido con cierta fuerza en los primeros años del siglo XXI no solo en la literatura española sino también en la literatura hispanoamericana³⁰ (Argentina, Perú, Méjico, etc.). Aunque, en honor a la verdad, hay que señalar que el microrrelato o minicuento ya había sido cultivado por ciertos escritores en el siglo XIX y en el siglo XX³¹. Con este género, se trata de ofrecer al lector un texto atractivo y sorprendente que condensa una cierta tensión narrativa en pocos párrafos o en pocas líneas. Este tipo de texto, que juega con lo sugerido y lo alusivo, implica una intensa cooperación interpretativa por parte del lector, y una cierta connivencia cultural. En algunos casos el texto del

en las últimas obras de Gustav Meyrink (*Der weibe dominikaner* [*El dominico blanco*], *Walpurgisnacht* [*La Noche de Walpurgis*], *Goldmachergeschichten* [*Cuentos de un alquimista*], donde lo fantástico se mezcla con la iniciación esotérica y ocultista. Por otro lado, Willian Hope Hodgson y R.H. Benson suelen justificar en sus relatos la existencia de las fuerzas invisibles y ocultas.

³⁰ Entre los escritores contemporáneos de lengua española que cultivan el microrrelato señalaremos los nombres de Julia Otxoa (*La sombra del espantapájaros*, *Un extraño envío*), Luis Mateo Díez (*La mitad del diablo*, *El juego del diábolito*), Fernando Iwasaki (*Ajuar funerario*), David Roas (*Horrores cotidianos*), Miguel Ángel Zapata (*Baúl de prodigios*, *Revelaciones y magias*), José María Merino (*Cuentos del libro de la noche*, *La glorieta de los fugitivos*, *El libro de las horas contadas*) y Ángel Olgoso (especialmente en los textos de *Astrolabio* y *La máquina de languidecer*, aunque también ha insertado microrrelatos en *Los demonios del lugar* y en *Breviario negro*).

³¹ Como ejemplo de microrrelato hiperbreve y sugerente se suele citar este texto del escritor guatemalteco Augusto Monterroso titulado «El Dinosaurio», publicado en 1959, que dice así: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Sobre la historia literaria del microrrelato español, se puede consultar la antología realizada por Irene Andrés-Suárez (2012), así como la tesis doctoral de Darío Hernández Hernández (2012).

microrrelato se acerca a la magia evocadora y rítmica del poema en prosa y adquiere también una dimensión simbólica o alegórica³².

Como conclusión global, hemos de afirmar que, sea a través de un texto breve en forma de microrrelato o de un texto largo, el arte narrativo del género fantástico no solo contribuye a *hacer ver* lo inexplicable recurriendo a una estética fascinante de la *visibilidad* en el texto de un fenómeno desconcertante o inquietante, sino también a *hacer imaginar* lo inexplorado o lo indecible por medio del arte de sugerir o de insinuar (con metáforas, comparaciones, evocaciones) lo que queda silenciado o solamente aludido invitando al lector a soñar y a reflexionar. Por este camino, el lector sensible podrá sentir impresiones perturbadoras ante la subversión de los esquemas racionales ordinarios, pero llegará también a percibir o a presentir nuevas o secretas dimensiones que subyacen más allá de las apariencias externas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLO VERANO, Ana (2013): «La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* I, 2, 223-244.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto Ediciones.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene [ed.] (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- ARÁN, Pampa Olga (1999): *El fantástico literario: aportes teóricos*. Madrid, Taurus.
- BANCQUART, Marie-Claire (2002): «Maupassant. Un homme énigmatique». Disponible en: http://patenotte.name/Liens_pour_les_cours/AP_Litterature/Dos_de_clas_lit_Maupassant-homme_enigmatique.htm; consultado el 11/05/2016.
- BARONIAN, Jean Baptiste (1977): *Un nouveau fantastique: Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- BARONIAN, Jean Baptiste (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Bruselas, La Renaissance du livre.
- BARRENECHEA, Ana María (1985): «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», in *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 49-54.

³² Sobre la poética y la estética específicas del microrrelato, se pueden consultar las publicaciones de Andrés-Suárez (2010), Roas y Casas (2010) o Colombo (2011).

- BARRENECHEA, Ana María (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos», in Enrique Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 75-81.
- BELEVAN, Harry (1976): *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama.
- BELLEMEN-NOËL, Jean (1972): «Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)», *Littérature* 8, 3-23.
- BEN SLAMA, Kaouther (2003): «Écart et fidélité à la norme. Visión postmoderna del fantástico contemporáneo en la obra de Anne Rice». *Les Cahiers du Gerf - IRIS* 24. Disponible en: <http://renould.perso.neuf.fr/IMAGINAIRE/GerfFant.html>; consultado el 10/06/2016.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*. París, Larousse.
- BOZZETTO, Roger (1992): *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (2001): *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004): *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BOUVET, Roger (1998): *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*. Montreal, Balzac/Le Griot.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du Fantastique*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique*. París, Gallimard.
- CÁLIZ MONTES, Jessica (2014): «La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino», in Bárbara Greco et al. (eds.). *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 277-288.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enrique Morillas Ventura, Enrique (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 153-191.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico*. Madrid, Renacimiento.
- CASAS, Ana (2010): «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico». *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 765 (*Lo fantástico en España, 1980-2010*), 10-13.
- CASAS, Ana [ed.] (2012): *Las mil caras del monstruo*. Sevilla, Bracket cultura.
- CASTEX, Pierre Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París, José Cortí.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La literatura fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- FABRE, Jean (1991): «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature». *La Littérature fantastique*, París, Albin Michel (Cahiers de l'Hermétisme), 44-55.
- FABRE, Jean (1992): *Le Miroir de sorcière*. París, José Cortí.
- FINNE, Jacques (1980): *La Littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1971): «L'inquiétante étrangeté», in *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard.
- GOIMARD, Jacques (2003): *Critique du fantastique et de l'insolite*. París, Pocket Agora.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980): *Continuidad de lo fantástico: para una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S.
- GRIVEL, Charles (1991): «Horreur et terreur: philosophie du fantastique», *La Littérature fantastique*. París, Albin Michel (Cahiers de l'Hermétisme: Colloque de Cerisy), 170-187.
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-fiction*. París, PUF.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral dirigida por Nilo F. Palenzuela Borges. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Disponible en: <http://www.redmini.net/pdf/Hernandez.pdf>; consultado el 7/11/2016.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Fráncfort, Vervuert.
- LAFLAMME, Stève (2010): *Récits fantastiques québécois contemporains*. Montreal, Beauchemin.
- LAFLAMME, Stève (2008): « Le fantastique québécois. Parcours d'un enfant terrible », in *Vues du Québec. Un guide culturel*, 94-97.
- LYSØE, Éric (2002): «Pour une théorie générale du fantastique». *Colloquium Helveticum*, 33, 37-66.
- LORD, Michel (1995): *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*. Quebec, Nuit blanche éditeur.
- LORD, Michel (1998): «La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)», in Antón Risco et Ignacio Soldevila (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 11-42.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le fantastique*. París, Hachette.
- MAUPASSANT, Guy de (1987): «La Peur», in Antonia Fonyi (ed.), *Apparition et autres contes d'angoisse*, París, GF-Flammarion, 95-103.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. París, Honoré Champion.
- MÉNDEZ ROBLES, Pedro (2013): «Lo fantástico literario y su consideración como género: revisión de las principales teorías». *Verbum Analecta Neolatina* XIV/1-2, 69-94.

- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid, Salto de página.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2011): «Lo Fantástico y el cuento contemporáneo» [conferencia]. *Fancine*. Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=1e8uHUHnFrw>; consultado el 11/06/2016.
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México D.F, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- NODIER, Charles. (1830): «Du fantastique en littérature», *Revue de Paris*, novembre, 205-226.
- OLGOSO, Ángel (2009): *La máquina de languidecer*. Madrid, Páginas de Espuma.
- OLGOSO, Ángel (2010): «El cuento fantástico». *Culturamas. La Revista de Información Cultural en Internet*, 15 de junio. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog-2010/06/15/el-cuento-fantastico-por-angel-olgoso>; consultado el 14/06/2016.
- OLGOSO, Ángel (2013): *Breviario negro*. Palencia, Menoscuarto.
- OLGOSO, Ángel (2015): *Las frutas de la luna*. Palencia, Menoscuarto.
- PEDRAZA, Pilar (2008): *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca (*Cuadernos de Mangana*, 46).
- PENZOLDT, Peter (1952): *The supernatural in fiction*. Londres, Peter Nevill.
- PÉREZ DE LA FUENTE, M^a Belén (2015): «Undine y los tópicos del romanticismo alemán», in María de los Ángeles Sánchez Manzano (ed.), *Retórica: Fundamentos del estilo narrativo en la novela romántica*. Berlín, Logos Verlag, 121-145.
- PONNAU, Gwenhaél (1990): *La folie dans la littérature fantastique*. París, Éditions C.N.R.S.
- RABKIN, Eric, S. (1977): *The Fantastic in Literature*. Princeton, Princeton University Press.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», in *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 7-44.
- ROAS, David [ed.] (2002): *Lo fantástico: literatura y subversión. Quimera*, 218-219.
- ROAS, David (2004): «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», in Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 39-56.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico». *Semiosis*, II, 3, 95-116.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», in Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 94-120.
- ROAS, David y Ana CASAS [eds.] (2010): «Lo fantástico en España, 1980-2010». *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 765, 10-13.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.

- SÁNCHEZ MANZANO, María Asunción [ed.] (2015): *Retórica: fundamentos del estilo narrativo en la novela romántica*. Berlín, Logos Verlag.
- SANTOS VILA, Sonia (2008): «E.T.A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural (*Eine Spukgeschichte*)», in Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 849-862.
- SCHNABEL, William (ed.) (2003): «Le fantastique contemporain». *IRIS/Les Cahiers du Gerf* 24. Disponible en: <http://renould.perso.neuf.fr/IMAGINAIRE/GerfFant.html>; consultado el 10/06/2016.
- SIEBERS, Tobin (1989): *Lo fantástico romántico*. México, Fondo de Cultura Económica [ed. orig.: 1984].
- SILHOL, Léa et Estelle VALLAS DE GOMIS [eds.] (2005): *Fantastique, Fantasy, Science fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*. París, Éditions Autrement.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1993): *La littérature fantastique*. París, PUF.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- VAN HERP, Jacques (1985): *Fantastique et mythologies modernes*. Bruselas, Recto-verso.
- VAX, Louis (1981): *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus.
- VAX, Louis (1987): *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. París, PUF [1ª ed.: 1965].
- VIEGNES, Michel (2006): *Le fantastique*. París, GF Flammarion.

Realidad y ficción en la literatura española

José María Merino

Real Academia Española

Abstract

In this article I deal with the concepts of reality and fiction in Spanish literature from a comparative standpoint. I highlight the role of fiction as a means of apprehending the world through a symbolic language which does not exclude truth. By means of narrative devices such as the narrator's involvement in fiction, the baroque metaphors of life as a dream and the great theatre of the world, as well as metaliterature, literary works attack the Manichaeic vision opposing reality and fiction whose origins could be traced back to Aristotle's *Poetics*. These reflections are accompanied by fragments of don Quixote and other key works in the Spanish literary production from all times.

Key words: Fantastic literature. Metaphor. Symbol. Narrator. Truth. Metaliterature.

Resumen

En este artículo se ponen en paralelo los conceptos de realidad y ficción en la literatura española, y se incide en la facultad de la ficción para explicar el mundo mediante un lenguaje simbólico que no excluye la verdad. A través de estrategias tales como la irrupción del narrador en la ficción, las metáforas barrocas de la vida como sueño y el gran teatro del mundo, además de la metaliteratura, las obras literarias atacan la maniquea visión antinómica de realidad y ficción que encuentra sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles. Estas reflexiones son ilustradas con fragmentos del *Quijote* y otras obras clave en la producción literaria en lengua española de todas las épocas.

Palabras clave: Literatura fantástica. Metáfora. Símbolo. Narrador. Verdad. Metaliteratura.

Résumé

Dans cet article nous faisons mention des concepts de réalité et fiction dans la littérature espagnole. L'accent est mis sur la faculté de la fiction pour expliquer le monde à travers un langage symbolique qui n'exclut pas la vérité. En ayant recours à des stratégies comme l'irruption du narrateur dans la fiction, les métaphores baroques de la vie comme un rêve et du grand théâtre du monde, ainsi que la métalittérature, les œuvres littéraires attaquent la manichéenne vision antinomique de la réalité et de la fiction qui trouve ses origines dans la *Poétique* d'Aristote. Ces réflexions sont accompagnées d'extraits de *Don Quichotte* et d'autres œuvres clés dans la production littéraire en langue espagnole de toutes les époques.

Mots clé : Littérature fantastique. Métaphore. Symbole. Narrateur. Vérité. Métalittérature.

0. Introducción

Una paradoja muy ilustrativa de la historia humana es que la ficción haya sido el primer procedimiento con el que hemos contado para esclarecer la realidad. Se habla de la realidad y de la ficción como de mundos diferentes, contrapuestos, cuando no enfrentados, ignorando muchas veces que esos esquemas hechos de símbolos, que nos han permitido organizar el conocimiento de nosotros mismos y de las cosas que nos rodean, han tenido como primeros sistemas las ficciones originarias: los mitos y los cuentos. Antes de cualquier interpretación religiosa o de cualquier atisbo de ciencia, el ser humano inventó mitos y cuentos capaces de darle ciertas explicaciones sobre el mundo en que se encontraba, su relación con los demás seres vivientes y los grandes misterios de la existencia.

Claro que ni los mitos ni los cuentos, que además nacen en un mundo sin signos escritos y se van transmitiendo de generación en generación a través de la palabra y de la memoria, explican la realidad tal como es, pero dan explicaciones intuitivas, poéticas, metafóricas. El camino de la ficción no es un camino que obedezca a las leyes de la lógica, pero en el esclarecimiento de las conductas, de los comportamientos, de los sentimientos, podemos asegurar que la vía de la ficción ha sido bastante certera, creando una forma de conocer que no se parece a ninguna otra.

Sin embargo, a menudo se contraponen realidad y ficción como si se tratase de mundos antagónicos. Ya Aristóteles señaló la disparidad entre la crónica de la realidad, que estaría constituida por la historia, y el puro vuelo de la imaginación, que estaría constituido por la poesía, algo más irresponsable y menos digno de respeto. Cervantes (1998: 649-650) recoge la tesis aristotélica cuando dice: “uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”.

A estas alturas de la historia, sabemos de sobra que la historia puede mentir, pues ha mentido y miente en multitud de ocasiones, y puede ser más certera, con toda su carga fabulosa, la referencia legendaria de un suceso que la pretendida verdad histórica que se nos quiere transmitir. Sin embargo, la relación entre la realidad de las cosas y las ficciones que las cosas sugieren, es sin duda el primero de los asuntos candentes de la literatura.

1. Las ficciones de la realidad y lo metaliterario

Hay que advertir que, tanto la realidad como la ficción, utilizan como instrumento fundamental de comunicación el lenguaje, y deberíamos preguntarnos, como tema previo, a cuál de los dos campos se adscribe el lenguaje: pues si es cierto que el lenguaje es uno de los elementos de la realidad, también lo es que su naturaleza simbólica lo conecta firmemente con la ficción. Además, habría que preguntar si el mundo de los sueños, una parte oculta o secreta muy importante de la realidad de lo que somos, pertenece a la realidad o a la ficción. Nadie podría negar que los sueños forman parte de la realidad, aunque en su presentación tengan un aspecto tan claro de ficción, de imaginación desatada e incluso delirante. Digamos, pues, que la ficción es, a estas alturas de la peripecia humana, un aspecto importante de la propia realidad, y que ha servido y sirve, entre otras cosas, para aclararla y desvelarla, aunque a través de unos procedimientos particulares, que tienen sus apoyos en la intuición, la metáfora y lo poético, y no en la lógica del método científico.

Por otra parte, dentro de la literatura hay diversos grados de comunicación entre eso que llamamos la realidad y su representación a través de la novela. Por ejemplo, hay que recordar que la mirada que utiliza Cervantes para enfocar la realidad en *El Quijote*, difiere radicalmente de la mirada con la que enfocan la realidad los autores de los libros de caballerías. En el *Amadís de Gaula* (1508), la realidad está constituida por un mundo maravilloso de castillos, florestas, ínsulas mágicas y caminos peligrosos donde los caballeros se mueven para realizar sus hazañas acosados por magos, jayanes y endriagos de todo tipo. La realidad que esos libros reflejan es puramente imaginaria, y tiene su reducto en la libre invención maravillosa de sus autores.

Una aportación crucial del *Quijote* a la literatura es reflejar un mundo de realidad que se corresponde con la verdad histórica, con caminos que recorren las gentes corrientes, ventas y mesones en los que se guarecen personas de carne y hueso, lugares muy alejados de esas quimeras que, hijas de la ficción, han llevado al delirio al ingenioso hidalgo y caballero. Antes del *Quijote*, Lázaro de Tormes ha recorrido los polvorientos caminos de verdad que separan Salamanca de Toledo. Sin embargo, en Don Quijote se produce una apasionante coincidencia de opuestos, que será decisiva para la creación de ficciones a partir de él: pues aunque la realidad aparezca en su libro con todo el esplendor de sus implacables restricciones, los gloriosos sueños de su protagonista, su fe invencible en las ficciones que ha leído, ocupan también un espacio considerable. Con *El Quijote* nace un realismo moderno, pero también otras formas de mirar la realidad desde la literatura, el romanticismo, el expresionismo, y hasta

eso que se ha dado en llamar, en vocablo todavía no normalizado académicamente, lo *metaliterario*: la voluntad de la literatura de sustituir a la propia realidad.

En la literatura española, las difíciles relaciones entre realidad y ficción han sido, desde antiguo, asunto muy atrayente para los escritores, y siguen siendo un tema que despierta el interés de las generaciones vivas. En esta intervención voy a intentar mostrar una serie de ejemplos de la literatura en lengua castellana, en los que la relación entre la realidad y la ficción está marcada por ciertas particularidades que pueden llegar a ser sorprendentes.

Empezaré recordando un cuento del siglo XIV, la historia de “Lo que le aconteció a un deán de Santiago con Don Yllán, el gran maestro de Toledo”, incluido en *El Conde Lucanor* (1575), del infante Don Juan Manuel. Una historia literaria como la española, que no parece haber tenido demasiada predisposición hacia lo fantástico, muestra aquí una obra maestra de lo fantástico. Sin embargo, lo que a mí más me interesa resaltar en este cuento es la relación entre lo real y lo ficticio manejado por el autor. El Deán visita al mago en un Toledo real, para pedirle que le enseñe la magia que le permita hacer gran carrera eclesiástica. Tras larga plática, Don Yllán lleva al deán a su estudio para enseñarle las artes mágicas: “De que se assentaron, estaban parando mientes en quáles libros avían de començar. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes por la puerta et diéronle una carta quel enviava el arçobispo, su tío...” (Juan Manuel, 1971: 95). A partir de ahí comienza la carrera vertiginosa que hará ascender al deán y que nos permitirá conocer bien su persistente ingratitud con el mago, conducta que llega a la felonía cuando, siendo ya Papa, le acusa de nigromante. En ese momento, don Yllán manifiesta su propósito de cenar y, “quando esto dixo don Yllán, laffósse el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, como lo era quant y bino [...]” (Juan Manuel, 1971: 98). Es decir, toda su larga y provechosa carrera eclesiástica ha sido solo una ilusión, una ficción, que él ha creído verdad, como los lectores.

La ilusión se ha debido a la magia de don Yllán, pero, sobre todo, al enorme talento del narrador, que en el momento en que el deán y el mago se reúnen para estudiar los libros, nos transmite como dato cierto la llegada de los hombres que traen las primeras noticias sobre los cambios en el destino del deán, en lugar de decirnos, por ejemplo: “Entonces, con su magia, mediante un sortilegio y para probar las intenciones del deán, don Yllán le hizo creer que llegaban dos hombres trayéndole una carta, etc.”. Como desconocemos ese dato –genial ocultación– creemos que todo lo que sucede después, a lo largo de años, no es pura ilusión. Al comprobar el mago el tipo de persona que es el deán, deshace el hechizo, y el deán comprende que todo ha

sido un embeleco, como nosotros, lectores, comprendemos que ha sido “ficción” todo lo sucedido a partir del momento de la llegada de los dos hombres, que se contraponen a la “realidad” del deán y el mago reunidos en el aposento de este. La apariencia de verdad, aceptada tanto por el deán como por los propios lectores del cuento, ha suscitado en estos últimos una idea de tiempo verdadero, de sucesos verdaderos. Sugestión fascinante para muchos, como Jorge Luis Borges, que aparte de hacer una versión contemporánea del cuento con el título de “El brujo postergado”, le rindió varios homenajes en su propia obra de creación.

También en *El Quijote* la relación entre la realidad y la ficción está mediatizada por un narrador que nos transmite la información que quiere o que dice tener. La originalidad de dicha voz está en que se acuña desde las primeras páginas, a partir de ese “Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse [...]” (Cervantes, 1998: 9) arranque del prólogo a la Primera Parte. Porque *El Quijote*, como novela, no empieza en el capítulo I, sino a partir del mismo prólogo, con la introducción de la voz narradora que luego seguirá relatando las hazañas del Ingenioso Hidalgo y Caballero y de su Escudero. Atribuir esa voz del prólogo, el “me podrás creer” del escritor del prefacio, a la propia persona de Miguel de Cervantes, como elemento diferente de quien poco después, en el arranque del capítulo I, escribirá “no quiero acordarme” (Cervantes, 1998: 35) al referirse al nombre del lugar en el que vive Alonso Quijano, es seguir la rutina de una lectura de críticos y eruditos de hace años, para los que muchos puntos del libro resultaban caprichosos o disparatados.

El narrador imaginario del *Quijote*, genial intuición o revelación cervantina, se nos muestra ya desde el inicio del texto, en el prólogo, sustituyendo la aparente realidad por la pura ficción, mientras pretende aclarar sus limitaciones y dudas, mientras nos asegura que ese texto es lo que más le ha costado de todo el libro, para hablarnos del amigo gracioso que viene a verlo a deshora a darle consejos sobre la mejor forma de escribirlo. Desde el primer momento, la aparente realidad del autor del *Quijote* está siendo puesta en cuestión por la introducción de un personaje ficticio.

La personalidad del narrador-personaje cobra más fuerza a la luz del prólogo de la Segunda Parte, donde la elegancia sin duda natural del manco sano se convierte en ejemplar actitud de un personaje de novela, para dar una lección de cómo se sabe encajar un dramático golpe, como sin duda debió de ser para Cervantes el robo que de sus personajes hizo el tordesillesco autor Alonso Fernández de Avellaneda. Claro

que en este prólogo hay alusiones a obras concretas de Miguel de Cervantes, pero tales alusiones no rompen el tono irónico y burlón de la voz y, en cualquier caso, sirven para impregnar aún más el mundo real de una palpación ficcional: también *La Galatea* es citada en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en una piqueta de la imaginación literaria o *metaliteraria*, y en los últimos párrafos de la novela se aludirá al “prudentísimo Cide Hamete”, que deja su pluma “colgada desta espetera” (Cervantes, 1998: 1222), con la misma jerarquía que esa primera persona del narrador cuando asevera: “[...] y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente [...]” (Cervantes, 1998: 1223).

El narrador que forma parte de la ficción desarrollada es ya muy antiguo en materia de ficción: Valmiki, autor del *Ramayana* (c. siglo III a.C.), no solo se incorpora a la obra que escribe sino que en ella nos dice que, cuando la concluye, se la entrega a los hijos de Rama. También antes del *Quijote*, un punto de vista moderno, que renueva el papel del narrador, está en la aludida *Vida* de Lázaro de Tormes –heredero, no obstante, de la narración en primera persona que se presentaba en *El asno de oro* (siglo II a. C.) de Apuleyo– que cuenta la difícil vida que llevó antes de su prosperidad actual, para justificar su actitud pasiva ante la conducta de su esposa. Lo novedoso de la voz del narrador del *Quijote* es que desde el primer momento se dirige a todos los “desocupados lectores” cargada de ironía y burla, sin manifestar ninguna altivez, expresando lo que también pudiera calificarse como una “retórica de la naturalidad” y demostrando que su dueño no parece conocer bien la historia, o por lo menos que lleva a menudo el relato de forma que el lector puede dudar de su conocimiento certero de lo que cuenta.

Ese narrador que no conoce bien las aventuras del Ingenioso Hidalgo y Caballero interrumpe abruptamente el relato al final del Capítulo VIII de la Primera Parte, cuando dice: “en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (Cervantes, 1998: 104). Pero inmediatamente habla de un “segundo autor” (Cervantes, 1998: 104) –ya en el capítulo I de la Primera Parte ha aludido a “los autores que deste caso escriben” (Cervantes, 1998: 37), introduciendo una incógnita muy atrayente sobre las fuentes de su narración– y muy pronto conoceremos que tal autor, o al parecer el autor principal, es un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli, que en su lengua escribió la *Historia de don Quijote de la Mancha*.

La novedad es que Cide Hamete Benengeli y los demás supuestos autores del *Quijote* le servirán al narrador para crear un espacio escurridizo, una voz entre miste-

riosa y zumbona, inaugural en la historia de la novela. Esa voz narradora se permitirá a veces algunos guiños memorables, como al iniciar el capítulo V de la Segunda Parte, cuando dice: “Llegando a escribir el traductor desta [sic] historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio” (Cervantes, 1998: 663). Admirable irrupción del narrador en el relato, no solo para expresar una distancia irónica con lo que nos cuenta y dar consistencia narrativa, dramática, a ciertas peripecias del traductor morisco, sino para redondear indirectamente el progreso psicológico de un personaje. O aquel otro arranque, el del capítulo XLVIII de la Segunda Parte: “Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito” (Cervantes, 1998: 979). En la versión de Francisco Rico, la última de las por ahora publicadas, se apunta que al erudito murciano Diego Clemencín (1765-1834) autor de una notable edición comentada del *Quijote*, este texto, con lo que sigue sobre la “queja que tuvo el moro de sí mismo...” (Cervantes, 1998: 979, nota I) le parecía “algarabía”: sin duda en su tiempo nadie podría figurarse un *hiperquijote*, un *Quijote* de *Quijotes*, previo a todos los autores y lectores, que las nociones modernas de la física sí nos permiten imaginar, y sobre todo esa mirada *metaliteraria* que en el siglo XX alumbró la imaginación de Pirandello, Unamuno, Pessoa, Borges o Ítalo Calvino, por citar unos cuantos ejemplos.

Sin embargo, la aceptación de los juegos y guiños literarios que a menudo el narrador introduce en el *Quijote* son singulares y nunca antes vistos, como a su personaje principal le gustaría proclamar. Para algunos lectores y eruditos del pasado, era solo una burla el hecho de que las aventuras del caballero y de su escudero hubiesen sido ya publicadas y llegase hasta ellos su noticia, en el principio de la Segunda Parte, o que en la Segunda Parte recorran el mundo de la novela cervantina el Quijote y el Sancho de la de Avellaneda, y hasta un personaje de ella, don Álvaro de Tarfe, se relacione con el propio don Quijote. Claro que en ello hay burla, o mejor impregnación burlesca de la mirada irónica que está en toda la historia, pero además hay un propósito de literaturizar la realidad, de transgredir los límites del espacio novelesco, haciéndolo irrumpir en el espacio de la realidad no ficcional, que ha sido extraordinariamente estimulante y fecundo para toda la narrativa posterior.

Pero también en ese autor que no conoce bien la historia, con todas sus burlas y trampas, hay una disposición a quitar rigidez a la parte de realidad a favor de la parte de ficción, con lo que la “parte de la realidad” queda en cierto modo fuertemente

agredida por la “parte de ficción”, como si de ese modo se hiciese justicia poética con el desdichado protagonista, cuyo objetivo no es otro, ni más ni menos, que cambiar la realidad a golpes de ficción, reconvertir los caminos, ventas y molinos de la realidad que lo rodea, en los parajes de las novelas maravillosas que han estimulado su imaginación, hasta el punto de hacerla entrar en el espacio de los sueños delirantes.

2. Metáforas barrocas: la vida como sueño y el gran teatro del mundo

Esta referencia a los sueños me permite acotar otro aspecto de la relación entre realidad y ficción de fuerte arraigo también en la literatura española: el de la vida como sueño. Sueño y vigilia se han entrelazado en un viejo tema, el del soñador soñado. Un cuento chino, al parecer escrito por Chuan-Tzu (1940: 240), dice: “Soñó que era una mariposa, y al despertar no supo si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que estaba soñando ser un hombre”. El cuento llegó a Europa a través de los árabes: en *Las mil y una noches* se encuentra la historia de “Abul Hasán o el dormido despierto”, cuya trama muestra la historia de un hombre, Abul Hasán, que tras perder la conciencia por un somnífero que diluyen en su bebida, es trasladado al palacio del califa y tratado, cuando despierta, como si fuese el propio califa, hasta que llega a creérselo; otro somnífero que pondrán en su bebida al final de la jornada lo hará perder de nuevo la conciencia; devuelto a su casa, al despertar no sabrá si ha soñado ser el califa o si está soñando ser Abul Hasán.

El tema es muy sugerente, porque viene a plantearnos, nada menos, lo ambiguo de lo que entendemos por realidad, lo endeble y sutil de las fronteras que separan la imaginación del delirio. Un sencillo cambio de perspectiva de la conciencia originado por un sueño nos puede hacer dudar de nuestra identidad y del entorno cotidiano de la vida ordinaria. En el Siglo de Oro español, Agustín de Rojas Villandrando, en el libro *El viaje entretenido* (1603), tiene un cuento titulado “Soñar despierto”, que repite el mismo argumento: el duque Filipo hace que lleven a su palacio a un herrero borracho y lo traten, cuando esté sereno, como si fuese el duque en persona. El mismo asunto, con diferentes artificios, lo desarrolla Tirso de Molina en el cuento “Los tres maridos burlados”, del libro *Los cigarrales de Toledo* (1624).

La obra maestra, entre todas las que utilizan como elemento narrativo el tema de aquel venerable cuentecillo de la mariposa, es sin duda *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca. Para Calderón, el antiguo mito de la vida como sueño, o de la realidad sospechosa de pertenecer con similar apariencia al sueño y a la vigilia, se pone al servicio de la idea religiosa. La obra viene a decirnos que todo en este mundo

es solo sombra, apariencia, en definitiva, sueño, y que el único “despertar” posible tiene que darnos acceso a otro espacio diferente de la vigilia de esta vida, a la “vigilia de la vida verdadera”. El mensaje inmediato de la obra, muy acorde con su época y con las creencias sinceras de su autor, sería pues el siguiente: ya que todo en esta vida terrena es pasajero, fugaz, sin sustancia, cumplamos con la ley de Dios y de la Iglesia para merecer el Cielo, el auténtico “despertar” a la vida divina. Sin embargo, *La vida es sueño* ha conseguido una significación mucho más amplia de lo que su autor pretendió, y ya nadie limita su sentido al proselitismo religioso, pues la obra tiene una profundidad de reflexión simplemente humana, que puede alcanzar a cualquiera que, sin ideas preconcebidas, se pregunte por el sentido de su presencia en este mundo, por el misterio de la vida consciente, por la rareza del puro existir, y sea en ocasiones capaz de intuir en todas las cosas el aire de los sueños.

Acaso en el tratamiento de ciertos aspectos de la relación entre realidad y ficción que presenta la historia de la literatura española habría que recordar también otro concepto de Calderón, el de *El gran teatro del mundo* (1655). En este auto sacramental, el Autor —que forma parte del argumento de la obra— convoca al Mundo, hasta el punto de hacer que el Teatro no esté instalado en el Mundo, sino el Mundo metido dentro del Teatro. Una apropiación de la realidad por parte de la ficción que, aunque la obra de Calderón se proyecta también primordialmente al servicio de una idea apologética, puede darnos una idea mucho más amplia de cómo la literatura se apodera de la realidad, hasta acabar siendo símbolo inexcusable de ella.

Estas ideas, la de un autor que inventa un narrador que maneja los hilos de la ficción hasta el punto de jugar con el lector, la interferencia de la idea de sueño en la vigilia hasta desdibujar las fronteras de ambos espacios, y la de la realidad como espacio susceptible de formar parte de una invención superior, circulan en cierta manera a lo largo de la historia de la literatura española. Sin embargo, hay que decir también que la voz narrativa inventada por Cervantes en *El Quijote* fructifica antes fuera que dentro de España. La voz irónica y a la vez cercana, esa “retórica de la naturalidad”, es perceptible en la novela hasta nuestros días. Pero hay un puñado de clásicos europeos de los siglos XVIII y XIX suficientemente explícitos de esa fecunda influencia, que hacen en sus libros un auténtico homenaje al arranque del capítulo I de la Primera Parte del *Quijote*:

“En la parte occidental de este reino, que se conoce normalmente como Sommersetshire, no hace mucho que vivía, y quizá aún viva, un caballero [...]”: de tal modo comienza el capítulo II de *Tom Jones el Expósito* (1749), de Henry Fielding

(1997: 122); “El día primero de abril de no sé qué año, los vigilantes nocturnos de una cierta Parroquia (no sé cuál en particular), de la jurisdicción de Westminster [...]”: así comienza el capítulo II de *Amelia Booth* (1751), también de Henry Fielding (2005: 12); “Entre los edificios públicos de cierta ciudad, que, por varias razones, creo prudente no mencionar, y a la que tampoco quisiera atribuir ningún nombre ficticio, [...]” es el arranque del capítulo I de *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens (1980: 35); “En el departamento de ***, Pero será preferible que no lo nombremos, porque nada hay más sensible que nuestros empleados de departamentos [...]” empieza diciendo *El capote* (1842), de Nicolai Gogol (1972: 9). Son suficientes ejemplos de homenajes directos al arranque del capítulo I de la Primera Parte de *El Quijote*, aunque añadiría que la ironía ejemplar del narrador del *Tristram Shandy* (1759) es también hija directa de la ironía del narrador del *Quijote*, un narrador que, pasando por Benito Pérez Galdós, llega sin apenas modificaciones hasta el de *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, para después diversificarse en los juegos de voces y estructuras de la novela a lo largo del siglo XX.

El nombre de Galdós me obliga a recordar que él es acaso el escritor que con mayor fuerza recoge en España la herencia cervantina, tras un largo período histórico de titubeos estéticos. Galdós es autor de una obra inmensa, que además va mejorando a lo largo de su vida, pero como característica general de ella es que en muchas de sus novelas está presente un narrador metido dentro del texto y que conoce a muchos personajes como si fuese vecino suyo, que narra irónicamente, y que enlaza la perspectiva autorial directamente con la de Cervantes. Además, Galdós tiene un homenaje explícito al *Quijote*, que es su novela *La desheredada* (1881), en cuyo personaje central, Isidora Rufete, viene a trazarse un arquetipo de cierta manía de grandeza, alegoría de una sociedad deslumbrada por la riqueza del dinero y las pompas del brillo social. Isidora Rufete, a quien ha inoculado la alucinación de creerse descendiente de una gran familia un canónigo familiar llamado, nada menos, Santiago Quijano–Quijada, es una de las raras novelas que, en el siglo XIX español, homenajean directamente al *Quijote*. Desde sus inconsistentes sueños aristocráticos, que son pura ficción, Isidora Rufete acomete a la testaruda realidad, en un camino que la lleva al desastre personal.

También la novela breve *Doña Berta* (1892), de Leopoldo Alas, *Clarín*, enlaza directamente con la obra mayor de Cervantes, a través del personaje principal, esa mujer que, presa en la ancianidad de un súbito delirio, se aleja de su tranquilo hogar perdido en el campo para buscar, en la gran ciudad, al hijo natural que tuvo cuando

era muy joven y que le fue arrebatado por razones de honor y vergüenza familiar, y con ello “enderezar un tuerto” que lleva clavado en su corazón a lo largo de toda la vida.

El tema de la lucha contra la realidad desde los sueños, o del desasosiego en la frontera de sueño y vigilia, o de la invención de espacios puramente soñados que se empeñan en sustituir a la realidad de la vigilia, persiste en la literatura española a lo largo del siglo XX, pero es difícil decir que sean puntuales herencias de Cervantes o de Calderón, pues estos autores se han convertido en universales, por encima de fronteras culturales y lingüísticas, y la literatura es una tradición que, felizmente, está hecha de hibridaciones e injertos, de fecundaciones que se llevan a cabo por encima de los límites geográficos, políticos y culturales.

3. La metaliteratura o el desafío de la ficción

Claro que en el *Quijote* y en Calderón hay aspectos tan nuevos que todavía no han perdido su vigencia, y han influido y siguen influyendo en la literatura contemporánea. Por ejemplo, el tema “metaliterario”, al que antes hice alusión. Recordaré solo cómo el narrador “entra” en el capítulo IX de la Primera Parte del *Quijote*, tras interrumpir la acción de la novela, para poder continuarla tras encontrar, en el Alcaná de Toledo, ciertos papeles en árabe escritos por Cide Hamete Benengeli, que completarán la historia del ingenioso hidalgo y caballero. También recordaré que, en el principio de la Segunda Parte del *Quijote*, Sancho Panza habla del libro ya publicado donde, según dice con admiración, le mientan a él con su mismo nombre, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasaron él y don Quijote a solas “que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”.

Este juego de la novela que entra como un elemento más de la propia ficción es un antecedente seguro de lo que Unamuno llamó la “nivola”. En *Niebla* (1914), en páginas memorables, el personaje irá a visitar a su autor. Este asalto entre niveles de la ficción cada vez más cercanos a la realidad no sería posible sin *El Quijote*. Como señaló Américo Castro ya en 1929, en unos tiempos en los que ni el propio concepto de metaliteratura existía:

La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo solo posible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera (Castro, 1960: 380).

Por otra parte, en la estela de Cide Hamete Benengeli, aparece en la literatura española, o mejor ibérica, una larga tradición de personajes apócrifos. No fue Cervantes quien inventó el modelo, pues antes que él hubo ficciones atribuidas a autores míticos –sin ir más lejos, el sabio Helisabad, que, según se dice en los propios textos, sería el responsable de recopilar las aventuras de Amadís de Gaula y de su hijo Espandrián– pero Cervantes da a su Cide Hamete Benengeli, a través de los titubeos y dudas del narrador, la distancia irónica suficiente como para convertirlo en un seguro recurso de la literatura moderna.

A esa tradición pertenecen el Licenciado Tomé de Burguillos que inventó Lope de Vega para escribir ciertas *Rimas humanas y divinas* (1634), y los chocarreros apócrifos quevedescos. En el siglo XX, sin duda hay unos cuantos apócrifos importantes. Ante todo, los que componen el universo del portugués Fernando Pessoa, en el que, con los planetas mayores, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, giran también numerosos satélites y asteroides: Bernardo Soares, Vicente Guedes, Antonio Mora.... Luego, los apócrifos machadianos, con Juan de Mairena y Abel Martín a la cabeza. También, los innumerables poetas apócrifos que inventó el español voluntario Max Aub, ejemplo de la grandeza y el dolor del exilio republicano posterior a la guerra civil, en *Antología traducida* (1963), *Versiones y subversiones* (1971) e *Imposible Sinaí* (1972), que pertenecerían a ese linaje de autores ficticios que penetran airoosamente en la realidad, y no digamos su Jusep Torres Campalans, que durante algún tiempo estuvo instalado en la certeza de la gente como si fuese un pintor de carne y hueso. A veces imagino el curioso desorden que puede perturbar una realidad concreta, cuando dentro de unos cuantos años se encuentre algún ejemplar de la edición que hizo el propio Max Aub de su discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia Española, impreso con todos los requisitos tipográficos de los discursos verdaderos.

En los últimos cincuenta años, diversos autores españoles han utilizado en alguna de sus obras un enfoque metaliterario. Habría que citar al menos, entre otros, y en orden sucesivo de promociones, a Gonzalo Torrente Ballester, a Luis Goytisolo, a Juan García Hortelano, a Juan Pedro Aparicio, a Juan José Millás, a Carme Riera, a Javier Marías. Sin embargo, hay tres autores novelescos que merecen especial atención por su propósito de construir una especie de territorio ficticio, que podíamos denominar “replicante”, de los propios espacios reales. Estos autores, el citado Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet y Luis Mateo Díez, pertenecen a tres generaciones de escritores significativas en los años que median entre la guerra civil y el fin de siglo: Gonzalo Torrente Ballester, a la promoción que se fraguó en la inmediata posguerra;

Juan Benet, a la que tuvo los años cincuenta y sesenta como fechas de eclosión literaria; Luis Mateo Díez, a la que surgiría con la llamada transición política y la restaurada democracia.

En *La sagalfuga de J.B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester inventó una ciudad española imaginaria, Castroforte del Baralla, capital de una supuesta quinta provincia gallega. En esta novela, el territorio ficticio, la peripecia fuertemente fantástica y los numerosos y extraños personajes no dejan, sin embargo, de ser un certero testimonio de ciertos aspectos de la vida española en una capital de provincia durante los sombríos años de la posguerra. La ficción, alejada en casi todos sus aspectos de las convenciones de la realidad, refleja sin embargo con mucha certeza el panorama moral de la realidad de la época.

Otro territorio inventado que responde a la intención de construir una realidad alternativa desde la ficción es Región, de Juan Benet, donde transcurren sus novelas –*Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970), *Saúl ante Samuel* (1980)– y algunos cuentos. Aunque predomina en Benet la voluntad de construir una voz fuertemente literaria, el trasunto fantasmal de una guerra civil, que no puede ser otra que la que tan dolorosamente enfrentó a los españoles en el segundo tercio del siglo XX, impregna ese territorio ficticio, dándole un aire de decadencia y culpa.

Otro espacio imaginario, construido por Luis Mateo Díez a través de varias novelas –*El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer* (2002)– reunidas en *El reino de Celama* (2002) es el territorio del mismo nombre, también localizado supuestamente en el noroeste español, en el que numerosos personajes testifican, a través de una ambiciosa metáfora elaborada desde la memoria de las pérdidas, la oralidad y lo legendario, el fin de las comunidades rurales, una parte importante de lo que fue la vida española hasta mediados del siglo XX.

La admiración de Juan Benet por William Faulkner, creador del mítico espacio llamado Yocknapatawpha, no debe hacernos olvidar la tradición española de espacios ficticios imaginados por Clarín, Emilia Pardo Bazán, Gabriel Miró o Ramón Pérez de Ayala, ni la estirpe de lugares imaginarios latinoamericanos que inventaron Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Juan Carlos Onetti. Desde su relación con la realidad, creo que todos estos territorios ficticios deben analizarse en la perspectiva metaliteraria del “gran teatro del mundo” calderoniano. En realidad, tanto Vetusta, como Oleza, Pilares, Yocknapatawpha, Macondo, Comala, Santamaría, Castroforte del Baralla, Región o Celama constituyen escenarios de ficción que no solo suplantán el espacio real, sino que juegan a apropiarse del mismo, a introducir en sus contornos

imaginarios los elementos propios de la realidad, las alegrías y las tristezas de los vivos, sus limitaciones, sus angustias, sus sueños, su muerte.

Las alusiones a estos libros y autores pretenden acotar un espacio peculiar dentro de la relación entre la realidad y la ficción en la literatura española, pero quiero señalar que, en los tiempos actuales, la literatura española se caracteriza sobre todo por su variedad temática, dentro de la concurrencia de escritores de ambos sexos y de varias generaciones. Claro que hay proyectos muy plausibles que no tienen como objetivo resaltar lo metaliterario, ni crear espacios imaginarios, ni aprovechar la ficción para destacar la extrañeza de la realidad. Sin embargo, acaso cuando la ficción se atreve, clara y frontalmente, a intentar sustituir a la realidad, cumple su misión más eficaz, pues se convierte en un foco de intensa luz capaz de descubrirnos mejor, paradójicamente, el entramado de esta.

Italo Calvino (1992: 70) cuenta cómo Francesca y Paolo, en la *Divina Comedia*, mientras leen la novela *Lancelot*, “cuando llegan al punto en que Lancelote besa la boca de Ginebra [...] el deseo escrito en el libro vuelve manifiesto el deseo experimentado en la vida, y la vida cobra la forma representada en el libro: *la bocca mi baciò tuto tremante* [...]”. Según Calvino (1992: 70), Francesca es el primer personaje de la literatura mundial que ve su vida cambiada por la lectura de novelas “antes del *Quijote*”. En cualquier caso, la gran ficción siempre pretende cambiar la vida del lector, y en esa comunicación de la literatura con la vida, el *Quijote* da un paso gigantesco, inaugura un tipo, una actitud paradigmática: la literatura, el arte, acometiendo a la realidad, enfrentándose a la realidad e introduciendo al lector y al narrador en la ficción como un elemento dramático más.

4. Conclusiones

El *Quijote* –y concluyo ya– está escrito por un lector de amplias y bien aprovechadas lecturas, como sin duda fue Miguel de Cervantes, que, en cita del poeta Antonio Colinas (2001: 155-156) “ha bebido sobre todo en los manantiales del cristianismo, del estoicismo, del neoplatonismo, del romancero y de determinados poetas italianos [Ariosto, Tasso, Bandello, Boccaccio...]” y, por supuesto, de las novelas de la andante caballería, añadido yo. Dentro del libro hay un autor-narrador que sin duda ha leído también mucho –entre otros, a un tal Cide Hamete Benengeli– hasta el punto de poder recrear un personaje que, por haber leído tanto, empieza a no ser capaz de distinguir entre la realidad de la vida y la de la ficción. A lo largo de sus aventuras, la lectura será constante: se leerán historias encontradas, como la del curioso imperti-

nente, se hablará de libros y de escritura, e incluso los héroes sabrán que se están leyendo ya sus aventuras publicadas en libro. La noticia de otras aventuras publicadas en libro e inventadas por un autor plaguario también está en la novela, suscitando la turbadora idea de unos dobles de los protagonistas que andarían también por sus páginas, imitándolos.

Un lector multiplicado en lectores simultáneos o sucesivos domina la ficción, y cuando llega a nosotros, actores de la realidad, nos ayuda a verla, a comprenderla, de otra manera. Y de esa visión, de esa comprensión, acaso resulte el propósito de intentar que las cosas de la realidad sean “como debían ser” –según la interpretación cervantina del aserto aristotélico referente a la poesía– y acaso por ello, a intentar hacerla mejor para toda la familia humana. ¿Cabe mejor función para algo que está hecho solo de la materia de los sueños?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo (1992): “Tirant lo Blanc”, in *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 65-70.
- CASTRO, Américo (1960): “Cervantes y Pirandello, estudio comparativo”, in *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 377-385.
- CHUANG TZU (1940): “El sueño de la mariposa”, in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 62-63.
- COLINAS, Antonio (2001): “Cervantes: sabio antes que narrador”, in *Del pensamiento inspirado*. Salamanca, Junta de Comunidades de Castilla y León, vol. 1, 149-156.
- DE CERVANTES, Miguel (2005): *El Quijote*. Edición de Francisco Rico. Barcelona, Crítica.
- DICKENS, Charles (1980): *Oliver Twist*. Traducción de Julio-Crescencio Acerete Bueno. Barcelona, Carroggio.
- FIELDING, Henry (1997): *Tom Jones*. Edición de Fernando Galván. Madrid, Cátedra.
- FIELDING, Henry (2005): *Amelia Booth*. Edición de Esther Pérez. Barcelona, Montesinos.
- GOGOL, Nikolai (1972): “El capote”, in *El capote y otros cuentos*. Traducción de Félix Díez Mateo. Madrid, Espasa Calpe, 9-39.
- JUAN MANUEL, infante de Castilla (1971): “Exemplo XI. De lo que condesgó a un deán de Santiago con don Yllán, el Grand Maestro de Toledo”, in *El Conde Lucanor o libro de los ensiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 93-99.

El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas

José Manuel Losada

Universidad Complutense de Madrid

jlosada@ucm.es

Abstract

In the midst of the uncertainty that prevails on the concepts of fantasy and myth, this article aims to clarify their points of convergence and divergence. It does so from well-known fairy tales (*Tom Thumb*, *The Sleeping Beauty*) in both traditional (Perrault) and contemporary (Tournier) versions. The angle of focus, transcendence, allows to offer a series of safe criteria to analyse these and many other similar.

Key words: Mythology. Myth Criticism. Transcendence. Charles Perrault. Michel Tournier. Jacob and Wilhelm Grimm.

Resumen

En medio de la indeterminación reinante sobre los conceptos de fantasía y mito, este artículo se propone precisar sus puntos de convergencia y divergencia. Lo hace a partir de conocidos cuentos de hadas (*Pulgarcito*, *La bella durmiente*) en versiones tradicionales (Perrault) y contemporáneas (Tournier). El ángulo de enfoque, la trascendencia, permite ofrecer una serie de criterios seguros para analizar estos y muchos otros textos semejantes.

Palabras clave: Mitología. Mitocrítica. Trascendencia. Charles Perrault. Michel Tournier. Jacob y Wilhelm Grimm.

Résumé

Placé dans l'indétermination qui gouverne les concepts de fantaisie et mythe, cet article a pour but de préciser leurs caractéristiques communes et hétérogènes. Il fait ainsi à partir des contes de fées bien connus (*Le Petit Poucet*, *La Belle au Bois Dormant*) dans leurs versions traditionnelles (Perrault) et contemporaines (Tournier). La perspective d'analyse, la transcendance, nous permet d'établir un choix de critères fiables pour analyser ces textes et d'autres semblables.

Mots clé : Mythologie. Mythocritique. Transcendence. Charles Perrault. Michel Tournier. Jacob et Wilhelm Grimm.

Al profesor y pensador José Antonio Millán

0. Introducción

La relación entre mito y fantasía es variopinta. Sobre todo, difícil de determinar: reina la vaguedad sobre las lindes que separan ambos conceptos, hasta el punto que no rara vez aparecen confundidos. En realidad, esta indeterminación conceptual procede, como de costumbre, de una indeterminación terminológica y de una escasa confrontación con los textos. Enfocar convenientemente la terminología y los textos fundamentales es indispensable para la mitocrítica: de lo contrario, el trabajo resulta infructuoso.

Con ánimo de evitar el enmarañado bosque de las infinitas definiciones y tipologías sobre la fantasía, aquí me limitaré a la fantasía tradicional, la de los cuentos de hadas: es la primera que se presenta a nuestra imaginación infantil. Estoy convencido de que la fantasía feérica nos permitirá comprender las demás.

Como de costumbre, atacaré la cuestión a partir de una definición personal de mito cuya amplitud y versatilidad ha permitido analizar y contrastar, con cierto éxito, un número considerable de relatos míticos:

El mito es un relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales.

Si existe una relación entre mito y fantasía, uno o varios elementos de esta definición deben ser simultáneamente coposeídos (relación de semejanza) y excluidos (relación de diferencia) tanto por aquel como por esta. Se impone una tala para dejar al descubierto el tronco del mito y el tronco de la fantasía. Antes de nada, es preciso desechar los elementos que no son privativos ni del mito ni de la fantasía, es decir, que son aplicables a cualquier tipo de relato: explicación, simbología, dinamicidad, personaje, tematismo y función. Quedan así al desnudo cuatro elementos constatables en todo relato mítico y en todo relato fantástico:

- 1º.- el acontecimiento extraordinario
- 2º.- la carencia de testimonio histórico (con la excepción de los personajes y objetos históricos mitificados)

3º.- el referente trascendente

4º.- la derivada cosmológica o escatológica

De estos cuatro elementos, el 1º y el 2º han de ser apartados: ambos son indispensables en todo relato mítico y en todo relato fantástico, luego no pueden ser fuente de diferenciación.

Quedan, por exclusión, los elementos 3º y 4º, que, según mi hipótesis, distinguen al mito de la fantasía y reclaman, por consiguiente, una explicación apropiada.

Vengamos al elemento 3º, el referente trascendente.

Sabemos que, además del referente semiótico y semántico, el mito incluye siempre, de modo irrefragable, un referente “sobrenatural” que le permite conectar dos mundos habitualmente separados, el mundo natural y el mundo sobrenatural. El natural es el nuestro —el de los humanos—, sujeto a unas coordenadas espacio-temporales bien definidas; el sobrenatural es el otro, sujeto a unas coordenadas espacio-temporales cuyos extremos no alcanzamos a abrazar. Ciertamente, otro tanto cabe decir de la fantasía: cualquier relato fantástico comprende un vaivén entre ambos mundos; la mujer y el hombre fantásticos se mueven con más o menos soltura entre esos dos mundos, son, como la mujer y el hombre míticos, los anfibios de la humanidad (véase Losada, 2016). Pero no todos los mundos sobrenaturales son idénticos, y eso es lo que distingue, en primer lugar, al mito de la fantasía. Como ya hemos visto, el universo sobrenatural mítico comprende dos mundos sobrenaturales: el sagrado y el cósmico. Cuando una mujer o un hombre trascienden, suben (del latín *scando*), desde su mundo natural a uno de esos dos mundos sobrenaturales del mito, se introducen en la trascendencia mítica, ora sagrada (p. ej., Don Juan frente a la estatua semoviente del Comendador), ora cósmica (Iseo entrando en fusión con su amado Tristán). Por el contrario, cuando una mujer o un hombre trascienden, suben, desde su mundo natural al mundo sobrenatural de la fantasía, se introducen en la trascendencia fantástica (p. ej., Alicia en el País de las Maravillas). Será labor de este ensayo dilucidar en qué consiste ese mundo sobrenatural de la fantasía (distinto del sagrado, cósmico y religioso) y su correspondiente trascendencia fantástica.

Vengamos al elemento 4º, la derivada cosmológica o escatológica.

Conviene precisar que la “cosmogonía o la escatología absolutas, particulares o universales” a las que remite el mito son siempre relativas al tiempo, no al espacio: el mito explica qué ocurrió *in illo tempore*, al comienzo de los tiempos o de una vida determinada; también anuncia lo que ocurrirá *in illa die*, al final de los tiempos o de

una vida determinada. El mito faculta para sobrepasar –“trascender”– los límites temporales y situar al personaje en otro momento absoluto, al margen de nuestras coordenadas cronológicas habituales. Evidentemente, esta trasposición temporal conlleva una trasposición espacial, pero solo de manera secundaria y vicaria, dependiente de la temporal: como para cualquier espiritualidad, “el tiempo es superior al espacio” (Francisco, 2016: 3). Inversamente, en la fantasía la traslación es de carácter espacial, y la traslación temporal, si acaso se da, es solo secundaria y en todo dependiente de la espacial; eso es lo que distingue, en segundo lugar, al mito de la fantasía.

El desarrollo de estas ideas me parece apropiado para abordar, en la práctica textual y artística, las semejanzas y desemejanzas entre mito y fantasía. En primer lugar, abordaré la irrealidad, concepto y elemento indispensable del hecho fantástico. En segundo lugar, la coalescencia fantástica o fusión momentánea y verosímil de lo imposible. En tercer lugar, me internaré en la asunción de la realidad, esto es, la aceptación, por los personajes, de la “realidad fantástica”. Finalmente procuraré determinar la diferencia fundamental entre la fantasía y el mito, que, según me parece, radica en su correspondiente tipo de trascendencia y de tratamiento espacio-temporal.

1. Fantasía e irrealidad

La importancia de la irrealidad en nuestra vida es enorme. De hecho, siempre que una imaginación sobrepasa los límites de lo real, penetra en lo irreal. En esto nuestra vida es dual: o realidad o irrealidad, no hay más. La una lleva a la otra. Esta operación es más habitual de lo que se piensa. ¿Quién ha dicho que la realidad detenta el monopolio de la conciencia? Precisamente nuestra conciencia se caracteriza por hermanar lo real con lo irreal. Ahí, en nuestra conciencia, ambos coinciden de manera solidaria y cimentan nuestra actitud y visión del mundo, hasta el punto que un gran filósofo haya pronunciado esta frase en apariencia paradójica: “sin contar con la noción de lo irreal no cabe ningún realismo” (Millán-Puelles, 1990: 18). Estamos indisolublemente unidos a la irrealidad, sin ella no podemos existir: nuestro pasado y nuestro futuro, por ejemplo, son irreales, tuvieron o tendrán realidad, pero ahora carecen de ella, de igual modo que los espacios y figuras imposibles (p. ej., la cuadratura del círculo), y otro tanto cabe decir de las criaturas de nuestra imaginación. No hay ser humano capaz de vivir sin esta peculiar irrealidad.

De hecho, los estadios psíquicos del individuo están a menudo en línea con el modo como se viva la conjunción entre realidad e irrealidad. En ocasiones la actitud espontánea consiste en privilegiar los tiempos distintos del presente (acronías), los

espacios imposibles (mal llamados utopías) y las criaturas imaginarias (monstruos), hasta el punto de concederles la consistencia de realidad que se niega al mundo exterior o incluso a uno mismo; son patologías de la desrealización y de la despersonalización, trastornos mentales a veces causados por desórdenes físicos o psíquicos y a menudo provocadores de dolencias graves.

En otras ocasiones se consigna la “presencia” imaginativa de acronías, utopías y monstruos, concediéndoles una dimensión de realidad pareja a la de la misma realidad. Esta combinación entre realidad e irrealidad, asumida sin reparo, puede ocurrir de manera espontánea y natural de acuerdo con el estadio de la vida (caso habitual de la imaginación infantil), o de manera relativamente inconsciente de acuerdo con el momento de la percepción (caso de la imaginación adulta durante una lectura o ante un espectáculo, caso, también, de la creación poética). En estas circunstancias la fantasía añade a la imaginación la “cantidad” de realidad necesaria para ser percibida como real. Pondré un ejemplo.

En la primera escena de *Le Testament d’Orphée* (Cocteau, 1969), el poeta, con atuendos del siglo XVIII, se aparece *ex nihilo* a un joven alumno que estudia sobre su pupitre y le pregunta por su profesor; dado que este no está, el poeta se marcha. El estudiante, presa del espanto, solo es capaz de levantarse, llamarle con un grito y dejarse caer boquiabierto sobre su asiento. El joven no es un niño, sino un adolescente, de ahí su asombro: no admite la interconexión de dos tiempos en el suyo; el poeta, sin embargo, la asume como natural: para él, ambos mundos presentan semejante grado de realidad. También se espera que el espectador haga otro tanto; al menos así se deduce del prólogo de la película, donde, mientras aparece someramente delineada la cabeza del poeta, la voz en *off* de Cocteau explica que el “privilegio del cinematógrafo” consiste en “mostrar, además, con el rigor del realismo, los fantasmas de la irrealidad” (“...montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantômes de l’irréalité”). La palabra “fantasma” debe ser interpretada en su sentido etimológico (φάντασμα), es decir, como una ilusión, una imagen que forma parte de un sueño o una alucinación (no un espectro, en cuyo caso nuestro poeta habría dicho *fantôme*). Antonella Lipscomb (2016: 31) lleva razón al afirmar que en esta película “Cocteau dibuja el rostro del poeta y se reencuentra con sus fantasmas: el paso del tiempo, la muerte y los secretos de la creación”. En consecuencia, según Cocteau, la fantasía persigue mostrar la ilusión de la inmortalidad (como en esa escena del personaje dieciochesco que permanece vivo dos siglos después de su tiempo), o la ilusión de la auténtica creación (por la que el poeta se identifica con Orfeo). Pero la fantasía ha de

mostrar su fin y objeto de modo realista (“con el rigor del realismo”, según Cocteau); solo así se generan las condiciones, tanto en la mente del niño como en la del adulto, para hermanar las dimensiones real e irreal.

En mi opinión, toda situación fantástica tradicional (la ejemplificada en los cuentos de hadas) resulta de una coalescencia tan verosímil como imposible:

a) Verosímil. La fantasía exige la combinación creíble entre realidad e irrealidad. La verosimilitud de la operación depende en gran medida de reglas básicas, entre las cuales figura siempre la oferta de un marco general de coordenadas espaciales y temporales reconocibles, es decir, semejantes a las de nuestro mundo. El hecho fantástico se encargará de violarlas temporalmente. Privada de este protocolo mínimo (marco reconocible y marco puntualmente modificado), la mente se desvincula del mundo fantástico y deriva hacia la locura, la alucinación o el vacío.

b) Imposible. Tolkien (2001: 40-41) decía que las historias de hadas no se interesaban directamente tanto por la posibilidad como por el deseo: “Fairy-stories were plainly not primarily concerned with possibility, but with desiderability”. Esta afirmación hace hincapié en la fuerza de que está revestido el deseo para allanar todo tipo de obstáculos. Pero la afirmación del insigne escritor de relatos fantásticos no entra en contradicción con lo dicho hasta ahora, más bien lo confirma; precisamente ese deseo hace posible lo irreal: lo que Tolkien veía como interés específico de la fantasía es más su causa que su efecto.

La literatura se interesa por todo, la causa, la estructura y el efecto. La causa es el deseo o el temor que desencadena el acontecimiento extraordinario. La estructura es la estrategia que combina de modo verosímil hechos ordinarios y extraordinarios para conseguir el efecto. El efecto es la sensación de fantasía experimentada por esa increíble verosimilitud.

Conviene remachar la idea principal: el mundo de la fantasía no es el mundo de lo imposible sin más, tampoco es el mundo del sinsentido (característico del absurdo), sino el mundo donde lo posible comulga con lo imposible. Lo posible real remite al ámbito de la dependencia: depende de una ley que lo permita. Lo posible fantástico remite al ámbito de la combinación de posibles e imposibles. Sin ánimo de volver reiteradamente a Cocteau, traigamos a nuestra memoria la divertida foto de Philippe Halsman titulada *Jack-of-all-trades* (1948). El personaje, de seis brazos, sostiene un cigarrillo, una pluma, unas tijeras y un libro, metonimias de sus múltiples oficios: poeta, novelista, dramaturgo, periodista, pintor, escultor, cineasta y autor de libretos para óperas y ballets.



Philippe Halsman(1947): *Jack-of-all-trades*
Fuente: <https://www.flickr.com>

Es imposible un hombre con seis brazos, pero esta imposibilidad se conjuga con cierta verosimilitud: reconocemos los rasgos del personaje, la acertada postura de sus seis brazos, los objetos que sostiene y manipula; por eso mismo podemos hacer la extrapolación metonímica. Un Cocteau con seis brazos es irreal, pero su representación es, precisamente porque contiene elementos reales y actitudes posibles, fantástica. Solo si el poeta está dispuesto “à admettre ses limites” (Cocteau, 1983: 42), la fantasía es posible.

En semejantes términos se expresa a este propósito Mélanie de Coster, conocida por sus relatos fantásticos:

Pour moi, le fantastique, c’est surtout la capacité d’imaginer une quantité infinie de mondes et de manières de vivre différentes. Dans la littérature fantastique, tout est possible, y compris – et peut-être surtout – l’impossible. Elle me permet donc de m’affranchir des limites, même si je cherche toujours à garder une certaine logique et une cohérence forte dans ce que j’écris (Bautista Naranjo, 2016: 479).

En efecto, contrariamente a la creencia habitual, lo fantástico no radica en lo imaginado imposible, sino en la capacidad, mayor o menor según cada imaginación particular, de fusionar mundos posibles e imposibles. Esta coalescencia entre mundos esencialmente diversos, extraña a todo acercamiento “realista”, resulta del franqueamiento de los límites físicos y lógicos de nuestro mundo natural. Solo una imaginación fantástica (ayudada por una estrategia creativa) acepta una representación fantástica, es decir, donde confluyen elementos de nuestro mundo natural y del mundo sobrenatural.

2. La coalescencia fantástica

Esta fusión de mundos diversos en un marco espacio-temporal reconocible y momentáneamente modificado se pone claramente de manifiesto en los celeberrimos cuentos fantásticos, popularmente conocidos como cuentos de hadas o cuentos maravillosos (no incluyo, como abajo veremos, los cuentos del denominado “género fantástico”). Aquí analizaré esa coalescencia en el relato de *Pulgarcito*.

La historia es hartamente conocida: dos misérrimos leñadores, dispuestos a desembarazarse de sus siete hijos para no verlos morir de hambre, deciden abandonarlos en el bosque. El más pequeño de los niños consigue en dos ocasiones salvar a sus hermanos de una muerte segura e, incluso, finalmente, obtener títulos nobiliarios y dinero abundante para toda la familia.

En la versión de Perrault (*Le Petit Poucet*), todo parece discurrir según las coordenadas espacio-temporales de nuestro mundo: el hambre de la familia, el abandono de los hijos en el bosque e incluso su primer regreso, donde brilla con luz propia la previsión de Pulgarcito, que había llenado sus bolsillos de piedrecitas blancas para encontrar más tarde el camino de vuelta a casa. También todo discurre por similares derroteros en el episodio del segundo abandono: tras ver burlado su ingenio por los pájaros que comen sus migas de pan, el sagaz protagonista escala un árbol y descubre una casa al otro lado del bosque.

Comienza entonces un mundo ajeno a nuestro marco habitual. La señora que abre la puerta desvela a los siete hermanos su desgracia: están en “la casa de un ogro que come a los niños” (Perrault, 2007a: 903). La presencia de un ser extraordinario no exige la modificación absoluta de los parámetros, de lo contrario, el relato corre el riesgo de “contradecir [...] la verosimilitud”, error que el autor asegura haber evitado (prefacio a *Contes en vers*, 1695; 2007, p. XXIV). Los elementos subsiguientes son “normales”: el fino olfato del ogro, la cena para que los niños engorden, la habitación de las siete hijas del ogro adonde los siete hermanos son conducidos en espera de ser devorados al día siguiente. La astucia de Pulgarcito libra de nuevo a los niños de una muerte segura y todos logran darse a la fuga por el bosque. El peligro parece conjurado. Pero el amanecer trae otro acontecimiento, ahora sí, absolutamente ajeno a nuestro mundo ordinario: el gigante calza sus botas de siete leguas y parte en busca de los fugitivos: “ils virent l’ogre qui allait de montagne en montagne, et qui traversait des rivières aussi aisément qu’il aurait fait le moindre ruisseau” (Perrault, 2007a: 906). Es fundamental observar que esta escena y el peligro inmediato, cuando el ogro se queda dormido sobre la roca que cobija a los niños, infunden terror en los hermanos, pero no incredulidad: todos perciben el hecho, para nosotros extraordinario, como plenamente creíble. Otro tanto ocurre en la siguiente escena, cuando Pulgarcito, armado de sangre fría, se atreve a robar las botas al ogro. Merece la pena citar el episodio:

Le petit Poucet, s’étant approché de l’ogre, lui retira doucement ses bottes et les mit aussitôt. Les bottes étaient fort grandes et fort larges ; mais comme elles étaient fées, elles avaient le don de s’agrandir et de s’apetisser selon la jambe de

celui qui les chaussait, de sorte qu'elles se trouvèrent aussi justes à ses pieds et à ses jambes que si elles avaient été faites pour lui (Perrault 2007a: 906-907).

La explicación de la particularidad de las botas (“elles étaient fées”) desvela que otro mundo ha hecho irrupción en el mundo habitual de Pulgarcito. Estamos ante un hecho de carácter absolutamente extraordinario, de grado distinto al carácter relativamente extraordinario del ogro: aunque raro, no es imposible que un hombre muy grande –gigante para la aprensiva imaginación infantil– coma niños. Un ejemplo:

Arthur Shawcross, un veterano de guerra de Vietnam, había trabajado en su pueblo como carnicero. Por eso había probado mucha carne cruda [...] Shawcross siguió matando y comiendo personas en los Estados Unidos, en especial niños y mujeres. Ante la periodista Katherine English, del periódico *The Guardian*, presumió de “haberse comido el corazón y el pene del niño de once años Jack Blake y los genitales de las tres prostitutas que asesinó” (Pancorbo, 2008: 132-133).

Por desgracia, casos semejantes abundan: Albert Fish (“el vampiro de Brooklyn”), Andréi Románovich Chikatilo (“el carnicero de Rostov”), etc.

La diversidad en el carácter extraordinario de estos hechos invita a centrar nuestro análisis en el más espectacular e indiscutible: el calzado del ogro. Las botas están “encantadas” (*fées*) por influjo del “poder mágico de las hadas” (significado de la palabra *féerie*). ¿Hadas buenas, hadas malas?, ahora no hace al caso: el texto solo permite pensar en un hada hechicera, es decir, capaz de causar, mediante un hechizo, una modificación en las condiciones físicas del calzado. De hecho, las botas adquieren una textura mágica: “tenían el don de agrandarse y empequeñecerse según la pierna de quien las calzara”; parecen dotadas de vida o, cuando menos, de una flexibilidad no solo inusual sino absolutamente extraordinaria.

Nuestra mente adulta, firmemente adherida a la realidad material, no puede contemplar lo extraordinario sin formular preguntas. ¿Cómo es posible que unas botas se adapten sucesivamente al tamaño de pie de un gigante o de un niño? ¿Cómo es posible que, una vez calzadas, permitan salvar velozmente todos los obstáculos, tanto en el campo (1ª parte de la historia) como en la Corte y el frente de guerra (2ª parte)? Ahora bien, la fantasía consiste precisamente en la modificación, puntual (limitada en el tiempo) y verosímil (creíble), de las condiciones materiales de personas y objetos, esto es, de sus leyes físicas. En nuestro caso particular, dos condiciones o leyes de la materia han sido modificadas:

- a) la ley de la resistencia: la resistencia a la flexión infinita impide que un cuerpo plástico (no rígido, como aquí el cuero) sea sometido a esfuerzos de extensión y compresión sin producir un desgarro.
- b) la ley de la gravitación universal: la interacción gravitatoria impide a dos cuerpos con masa separarse sin respetar una ecuación resultante del valor de sus masas y la longitud de sus distancias.

Dicho de otro modo, no es concebible que una bota de cuero, por muy flexible que sea, pueda –aun manipulada con gran fuerza– ser deformada (extendida o comprimida) más allá de lo que admite la estructura de su tejido; ni que un niño o un hombre, por fuertes que sean, puedan –aun dotados de calzado especial– dar un salto desproporcionado a su naturaleza. Ambos son casos en que una fuerza ajena a nuestro mundo ha intervenido en nuestro mundo; surge así el acontecimiento extraordinario (el adjetivo no significa aquí “sorprendente” ni “espectacular”, sino la tensión que surge cuando entran en contacto dos mundos literalmente ajenos entre sí).

Si esta conexión entre dos mundos es crucial para la estructura del cuento de hadas, desde el punto de vista del lector no lo es menos su propiedad para fundir de modo verosímil elementos o fuerzas de dos mundos; es lo que he denominado la “coalescencia fantástica”. Estos hechos extraordinarios son, sencillamente, imposibles. Pero se incrustan en el mundo habitual de la narración de tal modo que se tornan creíbles gracias a una estrategia narrativa común a este tipo de relatos. En efecto, simultáneamente a las leyes infringidas (ley de la resistencia y ley de la gravitación universal), concurren otras sabiamente respetadas: las proporciones de la casa, de las montañas y los bosques, el pavor de los niños, su dificultad para escapar del ogro... Más aún: las dos leyes infringidas solo afectan a un objeto (las botas) y a dos personajes (el ogro y Pulgarcito), no a todos los objetos y a todos los personajes. Esto es particularmente necesario para preservar la verosimilitud del conjunto, sin la cual no hay historia maravillosa. De modo que la intromisión de distorsiones irreales (el incumplimiento de la resistencia del cuero o de la fuerza de la gravedad) dentro de parámetros espacio-temporales semejantes a los nuestros, provoca el surgimiento de la historia fantástica. Todo cuento de hadas contiene acontecimientos que dan al traste, de modo puntual y verosímil, con las leyes del mundo real; la fantasía implica siempre un desorden mayúsculo limitado en el tiempo. “Écrire, c’est ébranler le sens du monde”, decía Barthes (2002: 55). No le faltaba razón, pero cada nueva lectura debe contar con todos los elementos textuales y su libre disposición, esto es, aun cuando quede salva la subjetividad lectora, la interacción de los elementos textuales y su libre disposición revelan un horizonte de expectativas, un sentido esperado (Jauss, 1978: 124).

En los cuentos de hadas, el sentido homologado principal depende considerablemente de la aceptación, por parte del lector, de la coalescencia fantástica, de esa argamasa que mantiene unidos de modo verosímil los elementos procedentes de mundos diversos.

3. La reacción ante la fantasía

Paralela a la credulidad del lector frente a hechos inverosímiles discurre la naturalidad con la que el personaje los vive. Al tiempo que aquel se autoengaña, el personaje no experimenta extrañeza alguna; tanto uno como otro aceptan sin mayor inquisición la concurrencia simultánea de hechos ordinarios y extraordinarios. Tan es así que, si uno u otro vinieran a preguntarse por el sentido de esta coalescencia, el relato estallaría en pedazos. Con la diferencia de que el pacto de lectura en el adulto es, al menos como disposición de principio, consciente y voluntario, en tanto que la creencia del personaje en el mundo que le rodea (y del lector niño en el mundo que crea su imaginación al compás de la lectura) es connatural; hasta el punto que carece de sentido hablar de credulidad del personaje en el cuento de hadas: dentro de la diégesis nadie pide una explicación. Pulgarcito y el ogro son usuarios de la fantasía, la viven con normalidad, no se detienen a escrutarla: para ellos, el marco espacial es normal; no está, como para nosotros, desencajado. Muy distinto es el caso en los relatos fantásticos modernos (p. ej., *Der Sandmann* de Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant o *Chac Mool* de Carlos Fuentes), caracterizados por la vacilación del personaje sobre la realidad de su experiencia.

Aquí radica, precisamente, una de las principales diferencias entre los dos géneros que conviven con la fantasía –el cuento de hadas y el relato fantástico–, si bien el significado del término “fantasía” es diverso entre ambos. Un pequeño excursus sobre el género del relato fantástico nos ayudará a comprender mejor las implicaciones de una aceptación sin cortapisas de la coalescencia fantástica en el cuento de hadas.

3.1. El género fantástico

En su artículo “Définition du fantastique”, Todorov afirma que la percepción de un acontecimiento inexplicable por las leyes de nuestro mundo familiar sitúa al personaje o al lector (ahora no entro en la instancia narrativa) ante la disyuntiva de elegir una de las dos opciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación (y, en consecuencia, las leyes del mundo continúan

siendo pertinentes); o bien se trata de un acontecimiento real (y, en consecuencia, la realidad está regida por leyes desconocidas). Cito:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (Todorov, 1970: 29).

Este texto, celeberrimo sobre la distinción entre el género de lo fantástico y el género de lo maravilloso, se presta, a mi entender, a dos reparos.

1. Por un lado, la objeción, puramente literaria, relativa al texto y su género. De aceptarse esta teoría, el género fantástico quedaría reducido a la mínima expresión, al momento textual que precede a la bifurcación del relato en dos caminos divergentes. Limitar un género al “temps d'une hésitation”, (Todorov, 1970: 46) equivaldría a reducirlo a un instante de indefinición.

2. Por otro lado, la objeción de corte filosófico con incidencia en lo literario. La definición del concepto de lo fantástico “par rapport à ceux de réel et d'imaginaire” (Todorov, 1970: 29) quedaría a expensas del juego de interrelaciones. Esta tendencia a investir de accidentalidad lo sustancial está en la línea del más puro de los estructuralismos, para los que el texto se reduce a mera relación entre sus elementos, con la consiguiente desamentización de ellos mismos. Privado de sustantividad propia, el concepto de lo fantástico queda reducido a su aspecto relacional: “debajo” de lo fantástico no hay nada, es pura adjetividad y pura subjetividad. No estamos lejos de Sartre (1940: 21), para quien la imagen solo es “la relación entre la conciencia y el objeto” (véase Losada, 2016). Este racionalismo, de raigambre cartesiana, no solo responde a la opción por la lógica de la inmanencia, para la que el mundo real se recluye en el mundo de lo pensado, sino también a la negación de la existencia del misterio en el mundo (indispensable para la existencia de la fantasía y el mito): no solamente los mundos imaginarios son inexistentes (afirmación conforme a la realidad), sino irrelevantes y desechables (con sus fatales consecuencias para el quehacer literario, condenado a su desaparición en favor del filosófico, como Sartre mismo sostiene, a modo de experiencia, en *Les Mots*).

Estos reparos –referidos exclusivamente a la teoría del género y del concepto fantástico según Todorov–, en modo alguno son óbice, al contrario, para extraer dos ideas de primera importancia en nuestro acercamiento a la fantasía que Todorov pone de relieve:

1. El estudio del concepto de fantasía no puede ser ajeno a las reacciones (temores, deseos, aprensiones, vacilaciones) del personaje, auténtica piedra angular de cualquier relato.

2. No hay, en el género fantástico, el menor atisbo de “fantasía” o de “maravilla”: el mundo extraordinario está clausurado al género fantástico de corte moderno; con mayor razón, tampoco el género fantástico puede, en puridad, aportar una contribución considerable al estudio de los mitos.

Dicho lo cual, compete analizar a continuación qué nos revelan las reacciones de los personajes a la coalescencia fantástica en el cuento de hadas.

3.2. La asunción de la coalescencia fantástica

Tomaré como referencia de apoyo un texto contemporáneo que revisita el cuento clásico de Perrault arriba analizado. En *La fugue du Petit Poucet* (Michel Tournier, 1978), el señor Poucet, jefe de los leñadores de París, se adhiere sin prejuicios a la moda industrial que propugna la tala sin concesiones de todos los árboles de la ciudad; al dejar su empleo, proyecta mudarse con su familia, la víspera de Navidad, al piso 23 de la torre Mercure. Su hijo Pierre no comparte la decisión paterna, que además excluye el regalo de las botas de campo prometidas con motivo de la fiesta navideña. A diferencia del cuento clásico, el padre no abandona al hijo en lo profundo del bosque, sino que este escapa de la casa paterna en dirección al bosque de Rambouillet (de ahí el título del relato). La noche se echa encima del niño. Un camionero lo recoge en una estación de servicio y lo conduce hasta la linde del bosque, donde lo deposita tras ofrecerle un trago de vino caliente que le ayude a luchar contra el frío. Agotado tras una larga caminata y perdido en la oscuridad nocturna, el niño se recuesta bajo un árbol. Aparecen entonces unas niñas, siete, que de inmediato hacen amistad con él y le guían hasta su casa, donde le presentan a su padre, monsieur Logre (es decir, “el ogro”). Este simpático y enorme personaje entona tristes y melódicas canciones mientras sus hijas ofrecen a Pierre unos cigarros que este fuma sin reparo. Seguidamente, con motivo de la víspera de Navidad, M. Logre relata a los ocho niños la historia de los árboles desde que Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso –“del reino vegetal”– y entraron en nuestro mundo –“el reino animal”–. Durante el relato, Pierre se ve flotar convertido en un castaño y después se queda dormido en la inmensa cama con las siete niñas... De pronto, la policía: una redada contra Logre, traficante de drogas, que antes de ser esposado regala al niño sus enormes botas. De nuevo en casa, en el piso 23 de la torre Mercure (seguimos en la víspera de Navidad), Pierre se

encierra en su habitación, se calza las botas y, convertido en un inmenso castaño, parte lejos, suspendido en la inmovilidad del cielo azul.

El relato, sencillo en apariencia, contiene claves interpretativas que permiten acotar los mundos descritos. La irrupción del mundo sobrenatural acaece en el marco general de la ficción cuando, agotado en su deambular por el bosque de Rambouillet, el niño se detiene a descansar bajo un abeto y ve a las siete niñas, que al principio toma por estrellas, linternas o gnomos. Este proceso que va desde la observación del cielo estrellado hasta la identificación de las niñas es efecto de la ebriedad, como deja patente esta elocuente suposición: “Ça doit être ce vin chaud. Il n’aurait pas dû” (Tournier: 2008: 55). Evidentemente, el alcohol del camionero produjo no solo la pérdida del sendero, sino también la aparición de las niñas, que el lector atento descifra como un antojo imaginario del sueño en que se halla sumido *Petit Poucet*: “Il tombe de sommeil”.

Confirma nuestra hipótesis de la percepción fantástica (verosimilitud de lo irreal puntualmente posible) el hecho de que, en el otro mundo, el de las siete hijas del señor Logre, todo es normal: dado que en ese mundo se respetan los parámetros espacio-temporales, Pierre no advierte ninguna modificación de entidad; como vamos viendo, la irrealdad dentro de la ficción es procesada como realidad.

En compañía de las siete niñas, Pierre escucha el relato de M. Logre, la historia de los hombres y los árboles. Súbitamente, el protagonista advierte su propia metamorfosis:

[...] il flotte dans l’air comme un grand arbre – un marronnier, oui, pourquoi justement un marronnier, il n’en sait rien, mais c’est sûrement cet arbre-là – et les paroles de Logre viennent habiter ses branches avec un bruissement lumineux (Tournier, 2008: 66).

Dentro del mundo sobrenatural interpretado como natural, acaece otro hecho extraordinario: la ingravidez. Como en el episodio anterior, cuando el niño no alcanzaba a interpretar la aparición –¿estrellas, linternas, gnomos?– hasta que finalmente se convenció de que eran niñas, ahora la suspensión en el aire viene precedida por otra pregunta sobre la identidad de lo que ve: “Logre parle-t-il vraiment ou bien ses pensées se transmettent-elles silencieusement sur les ailes bleues des drôles de cigarettes que tout le monde continue à fumer?” (Tournier, 2008: 65-66). Esta duda y la comparación siguiente (“il revoit comme dans un rêve...”) reenvían, de manera simétrica e incuestionable, al momento en que empezaron a circular los curiosos cigarros entre los niños: “Des cigarettes qui ont une drôle d’odeur, un peu âpre, un peu sucrée à la

fois, et dont la fumée vous rend léger, léger, aussi léger qu'elle-même, flottant en nappes bleues dans l'espace noir" (Tournier, 2008: 61).

El texto lo aclara todo: de igual modo que el vino caliente del camionero había facilitado que el niño hubiera supuesto acceder al mundo sobrenatural (ver y entablar una relación con las siete niñas), los cigarros de Logre le confieren la sensación de la naturaleza ingrávida (suspenderse en el aire). La ausencia de duda respecto al primer acontecimiento extraordinario es *conditio sine qua non* para la ausencia de duda respecto al segundo: una vez que la ebriedad (situación correspondiente al rito de paso en los relatos míticos) abre la entrada al primer acontecimiento de la imaginación fantástica (la relación del niño con las siete niñas), el efecto estupefaciente de la droga (situación nuevamente correspondiente al rito de paso) desencadena el segundo acontecimiento de la imaginación fantástica (la ingravidez del niño asemejado a un castaño).

Hago hincapié en el carácter fantástico de la imaginación en ambos acontecimientos; nada ocurre en la realidad. El relato es fantástico, sin consecuencias en la realidad de la ficción. A diferencia del cuento original de Perrault, donde unos hechos extraordinarios (el ogro gigante, las botas de siete leguas) suceden "realmente" en el mundo ordinario de Pulgarcito, en el cuento de Tournier, por el contrario, los hechos extraordinarios (el encuentro con las siete niñas y su padre, el vuelo ingrávido en casa de Logre) "solo" suceden en la imaginación de Pierre: la única realidad es la de un niño soñando mundos fantásticos bajo un abeto en el bosque de Rambouillet. Dicho de otro modo: en *Le Petit Poucet* dos mundos interaccionan, el real de la ficción (Pulgarcito y su familia, el bosque...) y el fantástico (el ogro y su familia, las botas...); por el contrario, en *La fugue du Petit Poucet* no hay interacción de dos mundos, pues solo hay uno, el real de la ficción (Pierre en casa de sus padres): el otro mundo, pretendidamente real y sobrenatural, solo existe en la imaginación fantasiosa del niño, desatada por la frustración de quedarse sin regalo de Navidad y propulsada por el cansancio, el vino y la droga. En el terreno de la imaginación, entre este Pulgarcito y Don Quijote no hay gran diferencia: cada uno tiene sus mundos y los alimenta en su imaginación. Por retomar la terminología habitual sobre la interacción de los mundos, diré que la heterogeneidad biofísica (coalescencia de dos mundos irreducibles entre sí) solo se da en el relato de Perrault: en el relato de Tournier, por el contrario, Logre, sus hijas y la suspensión del niño en el aire –igual que los gigantes y malandrines en el texto de Cervantes– carecen de existencia real en el mundo de la ficción. Frente a la fantasía literaria de *Le Petit Poucet*, en *La fugue du Petit Poucet*, hasta ahora solo nos

hemos topado con una imaginación fantástica; la heterogeneidad de los mundos en el cuento clásico no tiene contrapeso en el relato moderno.

De pronto, la sorpresa: un elemento del mundo fabricado por la imaginación del personaje –desprovisto, por tanto, de cualquier realidad– reaparece: el mundo sobrenatural irrumpe en el natural. En efecto, antes de despedirse esposado, Logre había regalado a Pierre unas botas (¡las ansiadas botas de cuero que su padre le había prometido por Navidad!). Al regalo acompañaba un consejo:

– Elles sont beaucoup trop grandes pour toi, lui dit Logre, mais ça ne fait rien. Et lorsque tu t’ennuieras trop chez toi, ferme ta chambre à clé, chausse-les, et laisse-toi emporter par elles au pays des arbres (Tournier, 2008: 68).

Con la redada policial se esfumaba el relato del mundo imaginado, como si el niño se hubiera despertado de un sueño placentero. De inmediato el relato nos coloca en la nueva casa parisina de la torre Mercure, en la víspera de Navidad. Pierre no quiere ver la televisión, regalo indeseado, se aburre y se encierra en su habitación; a continuación saca, bajo la cama, dos grandes botas blandas de piel dorada y se dispone a calzarlas:

Ce n’est pas difficile de les chausser, elles sont tellement trop grandes pour lui ! Il serait bien empêché de marcher, mais il ne s’agit pas de cela. Ce sont des bottes de rêve.
Il s’étend sur son lit, et ferme les yeux. Le voilà parti, très loin.
Il devient un immense marronnier... (Tournier, 2008: 69).

El episodio es auténticamente fantástico, contiene fantasía, no solo imaginación fantástica: Pierre conoce el origen de las botas y su poder maravilloso; sin embargo, las calza con toda normalidad y se lanza a soñar en su metamorfosis y vuelo por los aires. Las botas, maravillosas por sus propiedades y su procedencia, se integran en la diégesis narrativa sin ocasionar el menor reparo en el personaje: la coalescencia de realidades originarias de mundos heterogéneos es perfecta y asumida como natural.

Lo importante no es tanto el nuevo sueño –quizá producido por la imaginación calenturienta del niño aburrido y enfadado– como las botas. ¿Cómo han aparecido?, ¿de dónde proceden? No son las prometidas, pues el padre había sustituido su promesa por una televisión en color (Tournier, 2008: 51); solo pueden provenir de la casa de Logre, es decir, de la aventura que hasta ahora pensábamos inexistente, imaginada por el niño amodorrado en el bosque de Rambouillet. Son botas reales. No hay duda: el mundo sobrenatural ha hecho irrupción en el natural; la heterogeneidad biofísica certifica que estamos ante un auténtico relato fantástico.

Si calibramos aún más, observamos que, en el relato de Perrault, el mundo extraordinario (la aventura de los niños perseguidos por el ogro) permanece dentro de la diégesis general (los niños y sus padres leñadores); sin embargo, en el relato de Tournier, el mundo extraordinario (las botas que Logre regala a Pierre) no irrumpe solo en la diégesis general (Pierre en casa de sus padres), sino también en nuestro propio mundo (París). Esta presencia de elementos del mundo sobrenatural en el mundo de la realidad cotidiana del lector es una característica habitual del cuento moderno.

Más importante aún me parece la actitud de los personajes: todos asumen el hecho extraordinario como ordinario. Las mismas prevenciones que Pierre experimenta ante cada acontecimiento inhabitual confirman el calado de esta actitud propia de la fantasía tradicional. En el bosque desconfía de las apariciones (¿estrellas, linternas, gnomos?), hasta que distingue a las siete niñas. En casa de Logre vacila cuando flota en el aire (¿efecto de los cigarros?). Ninguna pregunta, en cambio, cuando, aburrido en casa, saca las botas regaladas y se pone a soñar en su vuelo ingrávido. La suspensión en el aire a modo de un castaño (infracción de las leyes de la gravitación universal) es puramente imaginaria, no así las botas, que proceden del otro mundo y ahora el niño las calza, a pesar de su tamaño (infracción de la ley de resistencia), con toda naturalidad, y que le llevan de nuevo por los aires transformado en un castaño. Sin duda esta nueva metamorfosis en suspensión es imaginada; las botas, en cambio, son reales y así son asumidas por el personaje. Esta asunción del hecho extraordinario que infringe las leyes del mundo habitual e irrumpe en el mundo ordinario es, en mi opinión, característica esencial de la fantasía tradicional, maravillosa. La irrealidad hecha realidad y asumida como tal, en perfecta coalescencia, es propia de este tipo de fantasía en los cuentos de hadas.

4. La trascendencia fantástica

En las páginas precedentes hemos analizado la posibilidad de lo imposible en la experiencia fantástica, esto es, la verosimilitud de la coalescencia entre lo real y lo irreal. Pero esta verosimilitud de lo extraordinario –y su asunción por el personaje– no es privativa de la fantasía: también se da en el mito. De ahí que sea preciso, como anunciaba al principio de estas páginas, indagar cuáles sean los elementos distintivos de una y otro. En mi opinión, se encuentran en el referente de la trascendencia y en las coordenadas espacio-temporales. Vengamos con la trascendencia de la fantasía.

Dejemos a un lado diversos tipos de trascendencia “inmanente” (de la imaginación en un personaje –Don Quijote en la novela de Cervantes–, del género fantás-

tico –las alucinaciones del protagonista en *Le Horla* de Maupassant–, de lo siniestro –las obsesiones de Nathanael en *Der Sandmann* de Hoffmann–, de la creación literaria –el anhelo vocacional del narrador en *À la Recherche du temps perdu* de Proust), para centrarnos en la que presentan los cuentos de hadas o cuentos maravillosos y los mitos.

4.1. La trascendencia plástica de la fantasía

En cualquier cuento de hadas fantástico encontramos indefectiblemente un “*trait fantastique*” (Bautista Naranjo, 2016: 478), ese que permite la coexistencia de dos mundos, uno natural y otro sobrenatural, de modo puntual, intermitente o continuada en el tiempo.

Según Tolkien, toda la magia de los cuentos de hadas reposa en el encanto mental de “poder” cambiar los adjetivos: ligero por pesado, tranquilo por turbulento (en nuestro caso de las botas de siete leguas: lo rígido por lo extensible), etc. El deseo de manejar ese “*enchanter’s power*” es la fantasía: “[...] *new form is made; Faërie begins; Man becomes a sub-creator. / An essential power of Faërie is thus the power of making immediately effective by the will the visions of fantasy*” (Tolkien, 2001: 23).

Estas acertadas palabras vienen a confirmar la hipótesis de que la fantasía consiste en la posibilidad de franquear los límites de los parámetros en los que nos movemos, los límites de nuestras coordenadas espacio-temporales. La fantasía permite modelar el mundo en función de nuestros deseos y temores. Es una forma de conjugar lo real y lo irreal.

A renglón seguido, Tolkien se queja de que este “aspecto de la *mitología*” (la “subcreación” fantástica) ha sido poco estudiado. No sé si ha sido mucho o poco estudiado; sí sé hasta qué punto la mente de quien suscribe se rebela ante la identificación de fantasía y mitología. Tolkien (2001: 3) reconoce que él mismo no es sino un “intruso” (“*trespasser*”) en la tierra de la fantasía, movido más por la maravilla que por la información. Quizá un análisis paralelo de la fantasía y el mito, concentrado en dos puntos fundamentales –la trascendencia y el tiempo–, pueda mostrar que estos conceptos no son reducibles entre sí.

Como va dicho, en la fantasía de los cuentos de hadas se produce siempre una modificación, generalmente puntual o transitoria, de objetos o personajes de nuestro mundo (materia prima de la imaginación fantástica) según leyes físicas propias de otro mundo (la irrealidad con la que abrimos estas páginas). Pues bien, esta modificación implica principalmente una dimensión espacial; de manera consecuente, la trascendencia (la referencia al otro mundo) aparece marcada principalmente por su

carácter adjetivo, no sustancial, más en concreto material, y, sobre todo, plástico. Evidentemente, puede intervenir una modificación temporal, pero será siempre de manera secundaria, relativa y dependiente de una modificación temporal absoluta o de un hecho extraordinario de otro género, por ejemplo, de un mito.

En cambio, en los relatos míticos la modificación implica siempre una dimensión temporal absoluta, y la trascendencia aparece marcada principalmente por su carácter sustantivo, no adjetival. Evidentemente, cuando la modificación afecta simultáneamente a las coordenadas espaciales y temporales, sí se produce un cambio en la apariencia de objetos o personajes en los relatos míticos, pero este cambio espacial queda supeditado al temporal.

Profundicemos en estos dos tipos de dimensiones (espacial y temporal) y los subsiguientes tipos de trascendencia.

4.2. Dimensión espacial y trascendencia plástica

Partiré de un ejemplo de todos conocido: la secuencia “The Sorcerer’s Apprentice” del filme *Fantasia* de Walt Disney (1940), que combina la balada *Der Zauberlehrling* [*El aprendiz de hechicero*] de Goethe (1797) y el poema sinfónico homónimo de Paul Dukas (*L’Apprenti sorcier*, 1897).

Mickey Mouse está cansado de cargar cubos de agua y verterlos en una pila para su amo el brujo. Aprovechando una ausencia del mago, se cala el gorro mágico, adopta los gestos de su amo y encanta a la escoba para que le sustituya en su ingrato trabajo. Al instante las cerdas de la escoba se transforman en pies, del palo surgen dos brazos y el utensilio acomete su tarea con docilidad. Mickey cae dormido y sueña con hazañas de brujería, mientras la dócil escoba se multiplica a sí misma y ejecuta sin cesar sus idas y venidas hasta inundar de agua el antro del brujo. Cuando el aprendiz despierta, se ve rodeado de agua e impotente para detener a las decenas de frenéticas escobas porteadoras de cubos. Por suerte, aparece el mago...

¿Dónde está la fantasía? Hay dos:

a) Un ratón que, de pie y vestido como un humano, carga cubos de agua, comprende los gestos de su amo y decide imitarlo para evitar el cansancio solo puede ser un ratón fantástico. Su postura bípeda ya es sintomática: las condiciones físicas que rigen la motricidad de un animal mamífero en nuestro mundo natural han sido modificadas por las de otro mundo sobrenatural (adjetivo aquí no significa “superior”, sino ajeno a nuestros condicionamientos naturales). Otro tanto cabe decir sobre la vivificación de la escoba al encanto de las palabras y los gestos de Mickey, o sobre la proliferación de innumerables escobas (el motivo literario de la adquisición de la vida

a partir de algo de la nada lo comparten tanto la fantasía como el mito), o, por supuesto, sobre los pies y los brazos que le brotan a la escoba de su palo: esta modificación de las condiciones físicas ya la hemos visto en las botas del relato de *Pulgarcito*.

Quizá alguien objete que, contrariamente a lo anunciado, también hay modificación de naturaleza: un ratón que piensa no es un ratón; cierto, pero esta observación, de orden metafísico, es precisamente *conditio sine qua non* de toda fantasía: por definición, la fantasía trastorna la naturaleza del mundo.

b) El relato del sueño que tiene Mickey mientras la escoba hace de aguadora es propio de la fantasía imaginaria. El protagonista se imagina volando por los aires, conminando a las estrellas para que ejecuten un fuego de artificio, a las olas para que desencadenen una tempestad y a los cielos para que desaten una tormenta... hasta que la auténtica tempestad de cubos de agua le moja y le despierta bajo la mirada airada de su amo. Pero esta imaginación fantástica no es la propia de los cuentos de hadas: se limita a la imaginación del personaje; no difiere, básicamente, de la de Don Quijote.

4.3. Dimensión temporal y trascendencia cronológica

De nuevo otro ejemplo universal: *La Bella durmiente*, cuento de hadas cuyas variantes principales resumiré haciendo hincapié en los elementos fundamentales para nuestro estudio.

El motivo y el episodio principales los encontramos por vez primera en la *Histoire du chevalier Troilus et de la belle Zellandine*, episodio de *La Très élégante, délicieuse, melliflue et très plaisante hystoire du très noble victorieux et excellentissime roy Perceforest* (redactada hacia 1340 y publicada en París entre 1528 y 1531). Airada por el recibimiento dispensado en el banquete del nacimiento de Zellandine, Themis, diosa de los Destinos, maldice a la niña:

[...] comme celle qui n'ay point eu de coustel, je lui donne telle destinee que du premier filé de lin qu'elle traira de sa quenulle il lui entrera une arreste au doy en telle maniere qu'elle s'endormira a coup et ne s'esveillera jusques atant qu'elle sera suchee hors (Perceforest, 1993: 212).

Venus reprocha a Themis su ira y promete remediar oportunamente la suerte de la niña. Al cabo de los años, el maleficio se cumple cuando la joven, hilando lino en la rueca, se queda súbitamente dormida. Pasan los días, nadie comprende cómo no despierta ni pierde su belleza. Los médicos confiesan su impotencia para curarla y el rey ordena trasladarla a una torre donde nadie excepto él y una hermana suya, que la

alimenta con leche de cabra, pueda acceder. Troilus, que había conocido a Zellandine, logra penetrar en el aposento y, vencido por el amor, la viola. Nueve meses más tarde, aún sin despertarse, la joven da a luz a su hijo Bénuic (será el ancestro de Lancelot du Lac), que, al chupar un dedo de su madre, le extrae la astilla de lino. De inmediato Zellandina se despierta y, tras diversos episodios, se une con Troilus en matrimonio.

Giambattista Basile, en su versión *Sole, Luna et Talia* (*Lo cunto de li cunte o Pentamerone*, escrito hacia 1625 y publicado, póstumo, entre 1634 y 1636), evita el recurso a las divinidades para explicar la dormición de la heroína:

Era na vota no gran Signore, ch'essenole nata na figlia chiammata Talia, fece venire li facciento, e'nnevine dello Regno sujo a direle la ventura, li quale dapò varie conziglie concruero, ca passava gran pericolo pe n'Aresta de lino. (Basile, 1778: entretenimiento V, jornada V, 168).

Cumplida la predicción y escondida la durmiente en un palacio de campaña, acierta a pasar por el lugar un rey que iba a la caza y viola a la joven. Dos niños nacieron de aquel paso furtivo –Sol y Luna–, precisamente los que, intentando mamar del dedo de su madre, le extrajeron por suerte la astilla de lino y la despertaron de inmediato. El expediente maravilloso queda sensiblemente difuminado (el despertar de la joven no sigue a la magia de un cómputo cronológico, sino a la extracción de la astilla por obra del azar). Se añade además un episodio poco común: la reina, de raza ogresa y encolerizada por los celos, se propone devorar a Talia y sus hijos, pero no lo consigue; al contrario, ella misma es arrojada al fuego.

En su versión *La Belle au bois dormant* (publicada por primera vez en *Le Mercure galant* de febrero de 1696), Perrault deja toda la iniciativa en manos de las hadas. Una reina da a luz a una niña. Tras el bautizo, todos en el palacio acuden al festín preparado en honor de las hadas. Cada una de ellas tiene ante sí un cubierto magnífico, con su estuche de oro macizo, una cuchara, un tenedor y un cuchillo de oro fino, guarnecido de diamantes y rubíes. De pronto irrumpe en la sala una vieja hada que, por desgracia, no había sido invitada; el rey ordena que le pongan un cubierto de ocasión y, consecuentemente, de menor brillo y valor que los demás. Una vez que las hadas han ofrecido sus dones a la princesa, la vieja hada, sintiéndose despreciada, anuncia “que la princesse se percerait la main d’un fuseau, et qu’elle en mourrait” (Perrault, 2007c: 202). Por suerte, quedaba por hablar un hada más joven que, compadecida, enmienda parcialmente el hechizo:

Rassurez-vous, roi et reine, votre fille n'en mourra pas : il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller (Perrault, 2007c: 202).

Así ocurre; a pesar de poner todos los medios posibles para evitar el cumplimiento de la maldición –la confiscación de todos los husos del reino–, la princesa se pincha y queda sumida en el letargo. Con objeto de que pueda reconocer el mundo al despertar, el hada compasiva toca con su varita mágica a los habitantes del palacio (excepto a los reyes), que súbitamente caen dormidos como la princesa; de inmediato, todo queda cubierto por matas, espinos y árboles tupidos. Pasado un siglo, un príncipe se hace paso a través de la intrincada vegetación y llega donde yace la joven justamente en el instante en que ella se despierta. Se casan y viven su amor secreto durante dos años, en los que nacen una hija, la Aurora, y un hijo, el Día. Cuando el rey fallece, el príncipe asciende al trono y desvela el matrimonio. Sigue en esta versión el episodio de la ogresa, aquí protagonizado por la suegra de la joven reina. Aprovechando una ausencia del rey su hijo, la antigua reina procura, en vano, devorar a su nuera y sus nietos; en su segundo intento, al verse sorprendida, ella misma se lanza a la marmita que había preparado para sus víctimas.

Los hermanos Grimm ofrecen en *Dornröschen* [*Rosita-de-espina*], ya en su primera edición de *Kinder- und Hausmärchen* [*Cuentos para los niños y la casa*] (1812), un argumento semejante con variaciones de diversa importancia. Así, durante el baño, la reina recibe el anuncio de una rana de que, a pesar de su esterilidad, en un año dará a luz a una niña. Tras el parto, el rey ofrece una gran fiesta a la que convida a todos sus familiares, incluso a las hadas (comadronas, en la edición *ne varietur* de 1856, con el fin de evitar el término “hada”–*fée*–, y distanciarse de los “cuentos de hadas a la francesa”), para que estén bien dispuestas con la niña. Por desgracia, solo hay doce cubiertos de oro para trece comadronas, por lo que una de ellas debe quedarse en casa. Al final del banquete, todas ofrecen por turno sus dones a la princesa: la virtud, la belleza... Sucede entonces lo inesperado:

[...] wie aber eben die elfte ihr Geschenk gesagt hatte, trat die dreizehnte herein, recht zornig, daß sie nicht war eingeladen worden und rief: „weil ihr mich nicht gebeten, so sage ich euch, daß eure Tochter in ihrem funfzehnten Jahre an einer Spindel sich stechen und todt hinfallen wird.“ Die Eltern erschrecken, aber die zwölfte Fee hatte noch einen Wunsch zu thun, da sprach sie: „es soll aber kein Tod seyn, sie soll nur

hundert Jahr in einen tiefen Schlaf fallen.“ (Grimm, 2016: 139)¹.

Los acontecimientos siguientes ya los conocemos. Justo cuando los cien años se cumplen, un príncipe consigue atravesar los intrincados setos, penetrar en el castillo encantado e introducirse en la sala donde yace la durmiente; apenas sus labios la tocaron, Rosita-de-espina abrió los ojos, se despertó y le miró muy amablemente. Despertaron al instante todos los demás habitantes del palacio y de inmediato se celebraron las bodas. Esta versión no incluye el episodio de la suegra devoradora.

¿Dónde está la fantasía? En mi opinión, hay dos, pero también hay mito. Vengamos a las primeras. (Seguiré, por comodidad para el lector que desee ampliar su análisis, la versión de Perrault).

a) Cuando el inevitable pinchazo hace su efecto, la princesa cae desvanecida y el rey ordena que la dejen dormir. Pero, de cumplirse el mandato real, la princesa despertará rodeada de gente desconocida: todos sus familiares habrán muerto. Advertida por un enano, la buena hada, que estaba a mil leguas del reino, acude en una hora gracias a las botas de siete leguas (los personajes pueden tomar prestados objetos fantásticos de otros cuentos), y diseña un plan para evitar que la princesa despierte desconcertada:

Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château (hors le roi et la reine), gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtel, cuisiniers, marmitons, galopins, gardes, suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et la petite Pouffe, petite chienne de la princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur maîtresse, afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin (Perrault, 2007c: 203-204).

Ahí está el hecho extraordinario de tipo fantástico: las figuras del relato aparecen inmóviles, como cristalizadas, ante la imaginación del lector. Frente a lo habitual (move), surge lo inhabitual (inmovilizarse súbitamente, sin motivo orgánico): esta

¹ Cuando la decimoprimerera hubo dado su obsequio, entró de pronto la decimotercera. Ella quería vengarse por no haber sido invitada, y sin ningún aviso, y sin mirar a nadie, gritó con voz bien fuerte: “La hija del rey, cuando cumpla sus quince años, se pinchará con un huso de hilar y caerá muerta inmediatamente.” Todos quedaron atónitos, pero la duodécima, que aún no había anunciado su deseo, dijo así: “No morirá, sino que entrará en un profundo sueño durante cien años” [La traducción es mía].

modificación que afecta materialmente a objetos, animales y personajes es el fenómeno de la fantasía plástica.

Nótese, además, que el hada toca con su “varita mágica” (*baguette*; Perrault, en este caso, omite el adjetivo). La imaginación fantástica desea modificar las condiciones del mundo e inventa la varita:

C'est là qu'est le secret de ces récits merveilleux ! Ce qui fait le charme des fées, ce n'est point l'or et l'argent qu'elles sèment partout, c'est la baguette magique qui remet l'ordre sur la terre et qui du même coup anéantit ces deux ennemis de toute vie humaine, l'espace et le temps (Laboulaye, 1969: 9).

Estas palabras, escritas por un célebre compilador de cuentos del siglo XIX, nos confirman en nuestra hipótesis sobre los fundamentos de la fantasía: mucho más importante que poseer monedas preciosas, la fantasía se enfrenta a las constricciones del mundo para modelarlo a nuestro capricho y conferirle en nuestra imaginación una plasticidad de la que carece en la rígida realidad. La fantasía persigue trastornar el mundo para investirlo de un nuevo sentido. Por eso es literatura.

b) Al margen de la inmovilidad física, también hay fantasía en la modificación temporal que afecta a objetos y personajes, aquí manifestada de manera insólita, puesto que, en dos espacios, uno contenido dentro del otro, concurren dos tiempos: en el espacio exterior al castillo discurre el tiempo mientras en el espacio interior del castillo no discurre el tiempo (más exactamente, el tiempo transcurre de igual modo –al mismo “tiempo”– en el exterior y en el interior del castillo, pero en el interior su transcurso no afecta a los objetos ni a los personajes). Este tiempo particular –el sueño de cien años en perfecta inmovilidad– es una trasposición de la imaginación fantástica, hondamente marcada por la relatividad del tiempo, como señala Natacha Rimason-Fertin (2009: 286) en su edición francesa de los cuentos de Grimm. En la imaginación de los niños y, en general, en la imaginación fantástica, el tiempo es relativo, comprimible y extensible a voluntad, puede ser incluso obviado, como en nuestro cuento. En la imaginación el tiempo es, permítase la sinestesia, “plástico”.

Conviene puntualizar que la fantasía recurre con más frecuencia a una modificación temporal distinta de la operada en nuestro cuento: un personaje (excepcionalmente, un objeto o un animal) vive en un mismo espacio en dos o más tiempos distintos. Es el caso de los saltos hacia el pasado o hacia el futuro. El cine ha recurrido a este argumento en numerosas ocasiones, de las que consignaré tres:

1. *Planet of the Apes* [*El planeta de los simios*] (dir. Franklin Schaffner, 1968): cuatro astronautas, que habían despegado en una nave espacial en 1972 con rumbo a

un planeta desconocido, regresan 18 meses después a la tierra, donde, según los mandos de su aparato, discurre el año 3978.

2. *Back to the Future* [*Regreso al futuro*] (dir. Robert Zemeckis, 1985): el adolescente Marty McFly retrocede treinta años a un lugar y momento donde desordena, involuntariamente, el modo en que sus padres se conocieron, y desde donde, tras reajustar el matrimonio entre sus padres, debe imperativamente regresar a su propia época.

3. *Time after Time*, 12º episodio de la 7ª temporada de la serie *Supernatural* (dir. Eric Kripke, 2005-): los hermanos Sam y Dean, siempre en busca de fenómenos paranormales, discuten con el Dios del Tiempo y este envía a Dean al año 1944, donde es arrestado por el famoso agente Eliot Ness.

No hace falta traer más ejemplos a colación para observar que todos estos fenómenos de tránsito en el tiempo confluyen con una de las derivadas más socorridas de la ciencia ficción, para la que el tiempo, siguiendo la teoría de Einstein, es dilatable. En efecto, no perdamos de vista que estas modificaciones temporales inciden una y otra vez en la relatividad del tiempo, a diferencia de lo que encontramos en el mito.

¿Y dónde está el mito?

No es mítico que un personaje (el hada airada) eche una maldición sobre otro; sí lo es que la maldición se cumpla. Estamos ante un vaticinio, un augurio que desborda las leyes de nuestra temporalidad, pues prescribe o anuncia lo que ocurrirá de modo fatídico (de *fatum*, y de ahí “hada”, como veremos), confirmando que hay leyes sobrenaturales (externas a nuestro mundo), superiores a la voluntad y libertad humanas. Consiguientemente, este personaje (el hada airada) pertenece a otro mundo: estamos ante una trascendencia mítica, más precisamente, sagrada. Parca, Moira, Hada..., personajes que designan con su presencia otro mundo donde habitan seres divinos, si bien ellas mismas adquieren en nuestro imaginario, las más de las veces, un estatuto semidivino. El hecho de que el relato presente una forma de cuento no anula la presencia del mito; el mito es sumamente maleable.

La maldición no se cumple plenamente, sino que es remodelada por otra hada (otro personaje mítico): el sueño de un siglo. La inmovilización de objetos y personajes no es mítica, sino maravillosa, fantástica; sí lo es la distorsión absoluta de las coordenadas temporales que afectan a esos objetos y, sobre todo, a esos personajes, debido a una irrupción del mundo sobrenatural en el mundo natural. El mito (véase la definición ofrecida al principio) “remite siempre a una cosmogonía o a una escatología

absolutas, particulares o universales”, es decir, nos pone en contacto con el tiempo de los comienzos o de los finales, ya sea del universo o de cada personaje, el tiempo junto al cual todos los demás tiempos son relativos.

Nótese que no estoy hablando ni de la relatividad psicológica (tener la sensación de que un momento ha durado más o menos que su cómputo astronómico real), ni de la relatividad fantástica (que el tiempo astronómico –como ocurre en *La bella durmiente*– no afecte de igual modo a dos espacios y sus diversos objetos, animales y personajes, o que el tiempo astronómico –como ocurre en *Planet of the Apes*, *Back to the Future* o *Supernatural*– sea dilatado a placer). El tiempo fantástico, dado su carácter relativo, no elimina el tiempo absoluto: la Bella durmiente no deja de ser mortal; indefectiblemente morirá tras una vida comiendo perdices (tiempo fantástico, dilatado, plástico). El tiempo mítico, sin embargo, dado su carácter absoluto, se refiere tanto al cumplimiento de la primera profecía como a la segunda, es decir, a un tiempo absolutamente trascendente al tiempo de nuestro mundo, y, por consiguiente, también se refiere, tanto en su principio como en su final, a un mundo marcado por voluntades divinas o fuerzas cósmicas que ningún personaje de este mundo, inmanente y relativo a él, puede modificar.

Un mito llama a otro. La mejor prueba de una dimensión mítica de los elementos involucrados en la modificación temporal la tenemos en los numerosos motivos míticos (mitemas), tanto implícitos como explícitos, que conviven en el cuento de *La bella durmiente*. Aquí me limitaré a tres:

1. La presencia de las hadas poco después del nacimiento de la princesa coloca el relato no en el tiempo consuetudinario del cuento (“Érase una vez...”), sino en el tiempo del destino. En el origen del término “hada” se encuentra *fatum*, el dios del Destino. *Fatum* mismo procede del verbo *fāri* (“hablar”), y designa la “palabra” de un dios, es decir, una decisión divina irrevocable. Bajo la influencia de la religión griega, *fatum* designa las divinidades del Destino, p. ej., las Moiras griegas, las Parcas Romanas e incluso las Sibilas (a ellas se añadirán más tarde las Nornas nórdicas). En Roma, junto a la tribuna del Foro que servía de púlpito para magistrados y oradores (la *rostra*), se encontraban tres estatuas denominadas las tres “*Fata*”, que eran tres representaciones de Sibilas. Tomado como femenino singular, ese nombre dio lugar al hada del folclore románico (Grimal, 1951: 157 y 348). Ahora se entiende con mayor claridad que las hadas, intercambiables con las divinidades demoníacas del nacimiento (Moiras, Parcas, Nornas), asistan como madrinas al nacimiento de la bella durmiente: “on donna pour marraines à la petite princesse...” (Perrault, 2007c: 201). Más aún se

entiende el hechizo que profiere el hada anciana y rencorosa (*profāri*, “anunciar”, “profetizar”). Una divinidad anuncia el destino de una criatura. No extraña que este futuro no pueda ser revocado, sino solo enmendado por el hada compasiva, que, esta sí, utiliza su varita: al mitema (cumplimiento del vaticinio) le sucede la magia (enmienda material temporal); mito y fantasía conviven en este cuento.

Aprovecho para incidir en una referencia mitológica de la mayor importancia sobre el hada que provoca la malaventura de la Bella durmiente. A través de ella se deja traslucir Eris (Ἔρις), la personificación de la Discordia romana, habitualmente representada como genio femenino alado. En la *Crestomatía* de Proclo (resumen en prosa del poema *Cypria*, una de las partes del ciclo épico no homérico), se narra que Zeus, deseoso de desencadenar la guerra de Troya, envió a Eris a las bodas de Tetis y Peleo; enfurecida por no haber sido invitada por los contrayentes, Eris lanzó una manzana de oro con la inscripción “a la más bella”. Conocemos los efectos de la elección que Paris hizo de Afrodita en detrimento de Atenea y Hera. No es difícil adaptar esta anécdota a nuestro cuento: la anciana hada, colérica porque nadie se dignó a invitarla o a obsequiarla como merecía, optó por vengarse en la descendencia de los reyes y, más tarde, desatando la persecución por la suegra ogresa. Para mayor abundamiento, recordemos que en la *Histoire du chevalier Troilus et de la belle Zellandine* la discusión que desemboca en la maldición de la protagonista está protagonizada, precisamente, por tres diosas (Lucida, Thémis y Vénus, esto es Afrodita). Las hadas son intercambiables con las diosas y refrendan el referente mítico del cuento.

2. Vengamos al despertar de la Bella. En la *Histoire du chevalier Troilus et de la belle Zellandine* y en *Sole, Luna et Talia* de Basile, la heroína se despierta gracias a su(s) hijo(s), que toma(n) un dedo por el pezón de la madre y casualmente extraen la astilla de lino. Aquí no hay fantasía ni mito, simple juego de azar más o menos verosímil. Muy distinto es el caso de *La Belle au bois dormant*. Perrault (2007c: 204) consigna con precisión que el príncipe acertó a pasar junto al castillo “au bout de cent ans”, y que la princesa se despertó al fin del encanto: “comme la fin de l’enchantement était venue, la princesse s’éveilla” (Perrault, 2007c: 205), esto es, no fue el príncipe quien la despertó, sino que él entró en su estancia y se puso de rodillas junto a ella justamente en el momento en el que el maleficio expiró. El príncipe, a diferencia de las hadas, no tenía poderes sobrenaturales. El texto de los hermanos Grimm permite una doble lectura. Por un lado, leemos que, apenas el príncipe decide penetrar en el castillo, en ese preciso instante los cien años acaban de cumplirse; por otro, leemos que, apenas los labios del príncipe la hubieron tocado, Rosita-de-espina

abrió los ojos, se despertó y le miró muy amablemente. ¿La heroína despertó, como en el cuento de Perrault, por cumplimiento del tiempo establecido, o, más plausiblemente, porque el príncipe la besó en el momento preciso? En sus notas, los hermanos Grimm (2009: 285) comparan a su princesa (*Dornröschen*) con “Brunhild [Brünnhilde] dormida y rodeada por un muro de llamas que solo Sigurd [Siegfried], que la despierta, puede atravesar”; también comparan “el huso con el que su heroína se pincha con la espina somnífera con la que Odin [Wotan] pica a Brunhild [Brünnhilde]”. Nueva alusión sobrenatural, en este caso a la mitología germánica, que nos orienta sobre un motivo literario (el despertar de un durmiente) o, quizá con mayor probabilidad, un mitema (el despertar de un muerto o, en el caso de Rosita-de-espina y de Brünnhilde, de una mujer condenada por una divinidad a dormir por un tiempo inconcebible –un siglo o eternamente– y sin que le afecte lo más mínimo hasta que un hombre la despierte).

3. También los hermanos Grimm observan que, a pesar de sus diferencias, tanto Basile como Perrault coinciden en los nombres de los gemelos (Sole y Luna en el *Pentamerone*, Jour y Aurore en *Les Contes*). La coincidencia de este rasgo es importante, pues “estos nombres recuerdan los de Día, Sol y Luna, también asociados en la genealogía de las *Edda*” (Grimm, 2009: 285). En mi opinión los hermanos Grimm se refieren a “La alucinación de Gylfi” (*Gylfaginning*), primera parte de la *Edda* de Snorri Stúrluson o *Edda Menor*, donde el escalda recuerda a sus lectores, de manera sistemática, la antigua mitología nórdica. El texto reza así²:

Entonces preguntó Gangleri: –¿Cómo gobierna el recorrido del sol y el de la luna?

El Alto respondió: –Un hombre que se llamaba Mundilfari tenía dos hijos; eran estos tan hermosos y agradables que él los llamaba al hijo Luna y a la hija Sol, y a ella la casó con un hombre llamado Glen. Pero los dioses se enojaron de aquella insolencia y cogieron a los dos hermanos y los pusieron arriba en el cielo para que Sol guiase los caballos que tiraban del carro de aquel sol que para alumbrar los mundos habían creado los dioses con uno de los fuegos que saltaban del Múspel. [...] Luna guía en su recorrido a la luna y gobierna los crecientes y menguantes (Stúrluson, 2000: 41).

Preciso es recordar que, en las lenguas germánicas, las palabras que designan la luna y el sol son masculina y femenina respectivamente. A la pregunta de Gangleri, el soberano Alto responde con un relato sobre las desventuras de unos niños distinguidos por tales hermosura y carácter que el padre, orgulloso, los denomina con nombres

² Cito por la versión española de Luis Lerate.

astrales (Máni para el hijo, luna; Sól para la hija, sol), desmesura (como la *ῥβρις* helénica) que los dioses no tardan en castigar poniendo a ambos niños arriba, en el cielo, para que guíen los respectivos astros que alumbran la tierra; ambos, además, serán perseguidos sin cesar por los lobos (Máni es perseguido por Hati Hróðvitnisson y Sól por Sköll). La correspondencia no es, no tiene por qué ser exacta, pero nos orienta sobre las razones (un nacimiento y una belleza de excepción, el cómputo del tiempo astral, la persecución divina) que sugirieron a los hermanos Grimm el comentario sobre las Eddas y sobre los lazos que pueden establecerse entre su cuento y la mitología.

5. Conclusiones

Llegados a este punto, podemos avanzar una serie de reflexiones sobre las relaciones entre el mito y la fantasía, conceptos y mundos no opuestos, pero sí esencialmente diversos.

La primera reflexión concierne los motivos literarios. Muchos, por célebres que sean (los objetos –piedras o migas– que indican el camino de regreso a casa en *Le Petit Poucet*, la huida del hogar familiar en *La fugue du Petit Poucet*, la sustitución del mago durante su ausencia en *L'Apprenti sorcier* o el cazador que se introduce en la alcoba de una joven en *La Belle au bois dormant*), no constituyen ni la fantasía ni el mito. No han de ser confundidos con los motivos literarios que tienen una dimensión sobrenatural, ya sea fantástica o mítica: la utilización de unas botas extraordinarias que permiten dar zancadas también extraordinarias (*Le Petit Poucet*), o su conservación real tras una historia que, aparentemente, solo ha ocurrido en la imaginación (*La fugue du Petit Poucet*), la clonación de escobas que ejecutan maquinalmente la tarea ordenada a una de ellas (*The Sorcerer's Apprentice*), la maldición efectiva de un bebé (*La Belle au bois dormant*); todos son motivos literarios de orden fantástico o mítico según los casos. ¿Y cuáles son los criterios que permiten dilucidar entre unos y otros? Para esto hay que recurrir a la segunda reflexión, concerniente al tipo de trascendencia y al tratamiento de las coordenadas espacio-temporales, el referente trascendente y la dimensión temporal que hemos analizado.

En concreto, el tratamiento de los parámetros espaciales y temporales de la fantasía es diverso del tratamiento de esos parámetros en el mito. La relatividad es constitutiva del mundo fantástico; no así del mundo mítico, donde incluso las situaciones relativas remiten a otras cargadas de dimensión absoluta. En el tratamiento espacial se manifiesta de manera particularmente viva la idiosincrasia del fenómeno

fantástico. La fantasía trastoca el espacio y su correlato, la materia. El motor del deseo, hemos visto, propone ante la imaginación una serie de modificaciones caprichosas, sobre todo materiales, que dan al traste con las constricciones de la realidad. Esto no elimina las modificaciones temporales, pero realza su carácter relativo y dependiente de los cambios espaciales. En efecto, en las historias fantásticas el tiempo es lineal o no, extensible o comprimible a voluntad, pero siempre confinado por el curso cronológico de una vida. No importa cuándo comienza la historia, ni cuándo acaba; la imposibilidad de definir el momento del comienzo (precisado por el imprecisable “Érase una vez”) también afecta al momento del final. El tiempo del cuento de hadas está clausurado a la ficción intradiegetica: fuera de él no hay nada. No así con el tiempo del mito, cuyas historias están indefectiblemente marcadas por un carácter absoluto que apunta, de un modo u otro, a una cosmogonía o a una escatología particular o colectiva, es decir, a un tiempo exterior a la diégesis.

La tercera reflexión incide en la tipología de la trascendencia. ¿Cabe la posibilidad de especificar qué tipo de trascendencia es privativo de los cuentos maravillosos? Salta a la vista que la trascendencia fantástica en modo alguno comulga con la trascendencia mítica que, como hemos visto en otros estudios, puede ser ora sagrada (ej. Fedra o el Grial), ora cósmica (ej. Tristán e Iseo). La trascendencia de la fantasía se deduce del mundo sobrenatural que interactúa con el mundo natural donde se desenvuelven habitualmente los personajes. Sin duda se trata de un mundo sobrenatural, pero diferenciado tanto de la trascendencia mítica sagrada, porque es ajeno a una dimensión divina, personal (Pulgarcito no es objeto de la mirada ni, mucho menos, de los designios de la divinidad), como de la trascendencia mítica cósmica, porque también es ajeno a una dimensión espiritual, invisible, que lo libere de las ataduras de este mundo material (Pulgarcito ni aspira a fundirse ni se funde místicamente, por moción de amor o aspiración de plenitud, con ninguna entidad interestelar liberadora). Sí se desenvuelve, con gran maestría, en todas las situaciones que requieren una modificación de los parámetros espaciales y, concretamente, de las condiciones de la materia: Pulgarcito, al igual que el ogro, calza unas botas y salta sobre las montañas, esto es, modela el mundo a su antojo porque para él la materia es infinitamente plástica. Por extensión, el mundo sobrenatural de su historia, sin ser sagrado ni místico, sin ser espiritual ni cósmico, añade una dimensión plástica, es decir, ajena a las constricciones de nuestro mundo. Al igual que Fedra o Iseo, Pulgarcito también atraviesa con suma facilidad del mundo natural al mundo sobrenatural, es, como ellos, un anfibio de la humanidad. En eso consiste su trascendencia, en interactuar de modo in-

distinto con el mundo natural y el mundo sobrenatural; una trascendencia que podemos denominar fantástica o, simplemente, plástica.

Ciertamente no existe una fórmula definitiva ni definitoria que permita dilucidar, en cada momento y sin mayores preámbulos, si la trascendencia es mítica (sagrada o cósmica) o es fantástica (plástica). Esta indefinición de principio no afecta solo a la tipología de la trascendencia. Semejante incertidumbre invade al lector ante un elenco de cuentos de hadas: solo a medida que los lee, si aplica convenientemente una serie de análisis textuales y criterios homologables, podrá distinguir entre cuentos de hadas fantásticos, míticos e, incluso, no fantásticos. El género del cuento maravilloso no está constreñido a un canon inamovible; por suerte, la ciencia literaria no es empírica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1993): *Perceforest*. Edición de Gilles Roussineau. Ginebra, Droz (“Textes littéraires français”), t. III.
- BARTHES, Roland (2002): «Sur Racine», in Éric Marty (ed.), *Œuvres complètes, vol. 2 : 1962-1967*. París, Éditions du Seuil, 51-196.
- BASILE, Giambattista (1788): *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile overo Lo cunto de li cunte*. Nápoles, Giuseppe-Maria Porcelli, 2 vols.
- BAUTISTA NARANJO, Esther (2016): “Les mondes imaginaires de Mélanie de Coster, une écrivaine en proie à la fantaisie”, *Çédille, revista de estudios franceses*, 12, 477-485. Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/12/24bautista.pdf>.
- COCTEAU, Jean (1960): *Le Testament d’Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi*. Les Éditions Cinégraphiques, [Consulta en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-9jxSTv1jhXQ>].
- COCTEAU, Jean (1983): *Le Passé défini, vol. 1 : 1951-1952. Journal*. París, Gallimard.
- FRANCISCO, Papa (2016): *Amoris laetitia* [Consulta en línea: http://w2.vatican.va/content/-francesco/es/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia.html].
- GRIMAL, Pierre (1951): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París, Presses Universitaires de France.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm (2009): *Contes pour les enfants et la maison*. Edición y traducción de Natacha Rimasson-Fertin. París, José Corti, vol. 1.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm (2016): *Kinder- und Hausmärchen. 1812-1815*. Introducción de Karl-Maria Guth. Berlín, Verlag der Contumax.
- JAUSS, Hans Robert (1978): *Pour une esthétique de la réception*. Traducción de Claude Maillard, Prefacio de Jean Starobinski. París, Gallimard (“Tel”).
- LABOULAYE, Édouard [ed.] (1969): *Contes bleus*. París, Charpentier, 4ª ed.

- LIPSCOMB, Antonella (2016): “Jean Cocteau o el Poeta de Tracia del siglo XX”, in José Manuel Losada (ed.), *Mitos de hoy, Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín, Logos Verlag, 27-34.
- LOSADA, José Manuel (2016) : “Los mundos del mito”, in José Manuel Losada (ed.), *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín, Logos Verlag, 109-188.
- MILLÁN-PUELLES, Antonio (1990): *Teoría del objeto puro*. Madrid, Rialp.
- PANCORBO, Luis (2008): *El banquete humano. Una historia cultural del canibalismo*. Madrid, Siglo XXI.
- PERRAULT, Charles (2007a): “Le Petit Poucet”, in *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, edición de Annie Collognat y Marie-Charlotte Delmas. París, Omnibus, 896-908.
- PERRAULT, Charles (2007b): “Préface à *Contes en vers*”, in *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, edición de Annie Collognat y Marie-Charlotte Delmas. París, Omnibus, XXI-XXIX.
- PERRAULT, Charles (2007c): “La Belle au Bois Dormant”. *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, edición de Annie Collognat y Marie-Charlotte Delmas. París, Omnibus, 199-210.
- SARTRE, Jean-Paul (1940): *L'Imaginaire. Psychologie, phénoménologie de l'imagination*. París, Gallimard.
- STURLUSON, Snorri (2000): “Gylfaginning”, in *Edda Menor*. Edición de Luis Lerate. Madrid, Alianza Editorial (“Alianza Literaria”), 31-97.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil (“Points”).
- TODOROV, Tzvetan (2001a): “Definición de lo fantástico”, in David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 47-64.
- TODOROV, Tzvetan (2001b): “Lo extraño y lo maravilloso”, in David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 65-81.
- TOLKIEN, J.R.R. (2001): *On Fairy-Stories*, en *Tree and Leaf*. Londres, HarperCollins.
- TOURNIER, Michel (2008): “La Fugue du Petit Poucet”, in *Sept contes*. Ilustraciones de Henri Galeron. París, Gallimard Jeunesse, 47-69.
- ZERMATTEN, Maurice (2007): *Contes des hauts pays du Rhône*. Ginebra, Slatkine.

Le fantastique canadien actuel : bref aperçu

Boussad Berrichi

Université d'Ottawa

bberich@uottawa.ca

Abstract

In this article we will present the contemporary francophone fantastic in Canada and its relation to the past tradition. To start with, we will make a short overview of the different genres of the fantastic in order to understand the concrete realizations of those genres in the francophone literatures of Canada (in plural). Second, we will summarize the evolution of the francophone fantastic until nowadays by studying at the same time some aspects of the fantastic through different times and some common themes. Finally, we will deal with some essential works (such as those written by Yann Martel, Hédi Bouraoui, etc.) and the tendencies of those fantastic literatures in Canada.

Key words: Literature and transculturalism. First nations and literature. Canada-Americas-Europe.

Resumen

En este artículo presentaremos lo fantástico contemporáneo francófono en Canadá y sus resonancias con el pasado. A modo de introducción, haremos una breve presentación de los diferentes géneros de lo fantástico para poder comprender la imbricación de dichos géneros en las literaturas francófonas [en plural] de Canadá. A continuación, recopilaremos la evolución de lo fantástico francófono hasta la actualidad abordando en paralelo ciertos aspectos de lo fantástico a través de diferentes épocas y de algunas temáticas recurrentes. Finalmente, presentaremos algunas obras clave e ilustrativas (tales como las de Yann Martel, Hédi Bouraoui, etc) y las tendencias de estas literaturas fantásticas en Canadá.

Palabras clave: Literatura y transculturalismo. Primeras naciones y literatura. Canadá-Américas-Europa.

Résumé

Dans cet article, nous présenterons le fantastique contemporain francophone au Canada et ses résonances avec celui du passé. En guise d'introduction, nous ferons une courte présentation des différents genres du fantastique afin de comprendre l'imbrication de ces genres dans les littératures francophones du Canada au pluriel. Ensuite, nous retracerons l'évolution du fantastique francophone jusqu'à aujourd'hui en abordant en parallèle certains aspects du fantastique à travers les époques et quelques thématiques récurrentes. Enfin, nous

présenterons quelques œuvres marquantes et illustratives (telles que celles de : Yann Martel, Hédi Bouraoui, etc) et les tendances de ces littératures fantastiques au Canada.

Mots clés : littérature et transculturalisme, premières nations et littérature, Canada-Amériques-Europe.

« Si les mots n'étaient que ce qu'ils veulent dire,
ce serait la fin de toute littérature ».

Mouloud Mammeri (1986 : 7)

0. Introduction

Le fantastique a fait couler beaucoup d'encre. Il est nécessaire de rappeler certaines nuances de ce genre littéraire qui a ses propres genres (« sous-genres »). Par fantastique, nous entendons trois genres littéraires qui sont: la fiction imaginaire, la fiction mystérieuse et la science-fiction. Ainsi, la fiction imaginaire est la littérature qui est proche des légendes, des mythes et du réalisme. Premièrement, la fiction imaginaire se base sur des actions héroïques dans un monde étranger à l'humain. Deuxièmement, la fiction mystérieuse, c'est un genre qui se focalise sur des situations d'horreur et du surnaturel, à savoir le monde imaginaire par le biais d'un objet ou d'un phénomène surnaturel inexplicable que possède une personne bouleverse le monde ordinaire des êtres, le tout dans un « monde réaliste ». Enfin, la science-fiction est une narration sur l'évolution ou le changement que fait subir au monde réel une découverte scientifique ou technologique dans un futur lointain en lien avec le présent. Il y a lieu de noter tout de même que, dans certains textes, ces trois genres sont parfois mêlés et/ou juxtaposés dans la narration et c'est ce que nous allons voir plus loin.

1. Errance et traversée du fantastique : de l'Europe vers l'Amérique du nord

L'une des activités les plus répandues durant le XIX^e siècle chez les écrivains et transcripteurs Canadiens français est la fixation par l'écrit des textes oraux issus de la mémoire populaire, et les écrivains de l'époque se sont donnés à cette tâche dont il y avait : Philippe Aubert de Gaspé fils, Louis Fréchette, Joseph-Charles Taché, Faucher de Saint-Maurice, Paul Stevens, William Henry Drummond, enfin le plus connu est Honoré Beaugrand. Durant cette période, il fallait fixer la tradition populaire créée

au Canada ou/et apportée d'Europe, notamment de France comme un « viatique du barde ». Ce « viatique du barde » est constitué de légendes, contes, fables, chansons, croyances, récits mystiques et historiettes. De nombreux textes ont connu du succès chez les paysans, bûcherons, pêcheurs, coureurs de bois, etc. Toutefois, certains textes avaient connu des transformations, des « modifications »¹ et des influences d'autres cultures et langues à travers les époques et c'est ce qui a enrichi grandement cette littérature des Canadiens français. À ce propos, Rainier Grutman (1997 : IV, couverture) qui a consacré une recherche minutieuse à cette question écrit:

Au XIX^e siècle déjà, les romans, contes et légendes du Québec se réfèrent à des niveaux de langue plus populaires, citent l'anglais de Shakespeare ou de Walter Scott, le latin de Virgile ou celui des cérémonies religieuses, et font résonner des bribes d'amérindiens ou de créole.

En effet, certains textes littéraires, depuis le XIX^e siècle notamment le genre fantastique, sont devenus des référents culturels et connaissent un succès non négligeable par leur adaptation à divers arts, tels que la bande dessinée, la chanson, les films en 3 D, etc. Et parmi ces textes, il y a le recueil de légendes d'Honoré Beau-grand sous le titre *La Chasse-galerie* publié en 1900 dont l'une des légendes porte le même titre que celui du recueil. Si ce texte est devenu célèbre encore de nos jours, c'est parce que les lecteurs trouvent encore des résonances littéraires mais aussi à cause de sa portée symbolique chargée d'imaginaire populaire sur les Canadiens français d'autrefois.

2. *La Chasse-galerie* ou le fantastique qui se conjugue au passé avec le présent

La Chasse-galerie est une légende populaire. Elle raconte l'aventure des bûcherons qui ont fait un pacte avec le diable afin de revoir leur famille la veille du jour de l'an. Ce texte est au « creuset » même du fantastique littéraire francophone du Canada et plusieurs artistes, tels que des peintres, des cinéastes et des chanteurs, avaient repris cette histoire à leur façon. Inspirée des légendes européennes que les colons ont ramenées avec eux, elle met en scène des thématiques qui touchent particulièrement les habitants du Canada. Le trajet est du haut de la Gatineau à Lavaltrie (dans la province du Québec d'aujourd'hui). Voici de quoi aurait l'air l'itinéraire des bûcherons de nos jours et en voiture. Il s'agit d'un peu plus de 200 km ce qui équivaut à presque

¹ Sur cette question des modifications, voir Ricard (1989 : 159).

trois heures de route. On peut donc dire que le canot d'écorce volant est beaucoup plus efficace.

Dans cette histoire, un groupe de bûcherons isolés en forêt scella un pacte avec le diable afin de voyager rapidement en direction de leur village à bord d'un canot volant pour retrouver leur bien-aimée le soir de la Saint-Sylvestre vers 1858. En aucun temps, ils ne devaient invoquer Dieu ou toucher le clocher d'une église. L'embarcation est portée par les forces surnaturelles à condition de respecter l'interdiction des jurons et blasphèmes. La perte de leur âme était le prix à payer. Le personnage principal est Joe le cook ; Baptiste Durant est le personnage secondaire ; le Satan est le personnage absent, mais important dans l'histoire. Les bûcherons font un pacte avec le diable, et...

Satan ! roi des enfers, nous te promettons de te livrer nos âmes, si d'ici à six heures nous prononçons le nom de ton maître et du nôtre, le bon Dieu, et si nous touchons une croix dans le voyage. À cette condition tu nous transporterás, à travers les airs, au lieu où nous voulons aller et tu nous ramèneras de même au chantier ! (Beaugrand, 1989 : 85).

Par ailleurs, *La Chasse-galerie* a connu plusieurs adaptations dont L'Office national du film du Canada a produit un court métrage (Ousselin) en dessin animé pour mettre en visuel cette fameuse légende et d'autres légendes du même recueil, notamment *Le diable de la chasse galerie* (Gagnon). En effet, plusieurs artistes de la chanson ont également repris la légende bien connue en lui donnant d'autres « couleurs propres » et en la réactualisant. C'est le cas de l'interprétation de la légende *La Chasse-galerie* sous une composition-interprétation musicale de Claude Dubois (Mr Papalouza), ensuivie d'une nouvelle composition (TrapJacks) de Michel Rivard. De nos jours, dans la culture populaire au Québec, *La Chasse-galerie* occupe une place de choix dans le fantastique et le recueil est le plus connu et vulgarisé sous plusieurs supports audio-visuels. De plus, d'autres romanciers et nouvellistes sont influencés ou/et s'inspirent du recueil d'Honoré Beaugrand. Parmi les romanciers, nous pouvons citer Noël Audet, un romancier qui récuse les formules parfaites, celles qui emboîtent le texte. Toutefois, la narration dans ses écrits porte une influence parfois traditionnelle. Or, il y a dans son style des techniques narratives spécifiques qui s'inscrivent dans une optique nouvelle de la fiction, et, selon l'auteur, c'est celle de « l'ordre de la fiction » (Audet 2005 : 48). Par ailleurs, ce qui est récurant chez Noël Audet c'est le merveilleux qui traverse ses textes. Selon Petr Kyloušek (2007 : 99) : « Deux de ses [Noël Audet] romans recourent au merveilleux – *L'ombre de l'épervier* (1988) et *La Terre*

promise, Remember! (1998) –, toutefois chacun de manière différente ». En effet, une influence de la littérature orale des Canadiens français est certaine sur le merveilleux dans les romans de Noël Audet notamment les légendes *La Chasse-galerie*. De plus, l'auteur y fait allusion dans ses écrits notamment dans son roman *La Terre promise, Remember!* Et le conte de

La Chasse-galerie fournit au romancier le motif universel du « vol magique » qui s'effectue non pas sur le canot volant des bûcherons de la chasse-galerie, mais bien sur « la machine la plus grotesque » (*TP*, p. 19) qui soit, un cochon volant appelé dérisoirement Remember (Arsenault, 2002 : 84).

En effet, Audet a choisi un animal, un cochon, qui voyage à la fois dans l'espace et à travers le temps. De plus, ce cochon parle et fait partie de la famille du narrateur, les Doucet, éleveurs de porcs. Par ailleurs, Noël Audet n'est pas le seul écrivain québécois à recourir au merveilleux, il y a aussi Jacques Ferron, et avant lui Yves Thériault, auteur de nombreux contes et légendes collectées de la tradition orale, parfois modifiées ou créées. Notons tout de même que le fantastique dans les écrits d'Yves Thériault est dans le registre du grotesque, à savoir qu'il « s'y dégage une atmosphère singulière qui participe de la réalité et du rêve, transgressant les frontières entre les règnes minéral, végétal et animal » (Pittet, 1990 : 181). Il ne reste pas moins qu'il y a une influence certaine de ces conteurs du XIX^e siècle, notamment le fantastique lié au surnaturel religieux sur certains fantastiqueurs des années 1960.

3. Du surnaturel religieux à la thématique politique

Depuis la naissance de la Nouvelle-France en Amérique du nord jusqu'au XX^e siècle, la religion occupait une place capitale dans tous les domaines. La littérature a été dans certains cas au service de la religion. Ainsi, de nombreux contes sont imbibés du merveilleux religieux et associés à « l'imagerie catholique » (Janelle, 1999 : 5) et des personnages surnaturels occupent une place de choix tels que : le diable, la sainte Vierge, le petit Jésus, les saints, etc. Le surnaturel religieux est utilisé pour lutter contre certaines transgressions des vertus « catholiques » et pour exemple : la coquetterie, l'ivrognerie, le blasphème, etc. Toutefois, le surnaturel religieux alimentait le fantastique durant cette période car la foi catholique chez les Canadiens français est intimement rattachée à leur « identité linguistique » à savoir la langue française. Il faut attendre les années 1966, avec les bouleversements socio-politiques au Québec, pour voir l'apparition de plusieurs courants politiques et revendicatifs comme le mouvement souverainiste au Québec, le féminisme et la laïcisation de l'État provin-

cial, notamment la politique, la culture, l'éducation, etc. Et la littérature commence un nouveau souffle en dehors de l'embrigadement religieux, dont elle était parfois enfermée auparavant, et certaines tendances apparaissent dans le champ littéraire notamment dans la littérature au féminin ou/et féministe, souverainiste/nationaliste, voire les littératures engagée et réaliste. Durant les années 1960, la science-fiction commence à intéresser davantage les écrivains, les éditeurs et les lecteurs notamment avec l'arrivée des séries télévisées, des films policiers et de la conquête de l'espace dans le contexte de la guerre froide, et quelques fictions antinucléaires marquent la période tendue des années 1960.

Comme Yves Thériault, le jeune Michel Tremblay choisit d'écrire du fantastique. On reconnaît l'influence de Poe et de Jean Ray sur les *Contes pour buveurs attardés* (1966) de Michel Tremblay et son récit *La Cité dans l'œuf* (1969). Durant les années 1970, le fantastique commence à s'éloigner des thèmes et genres traditionnels avec l'émergence de jeunes écrivains qui publient dans les revues, les recueils de nouvelles, etc. Avec les revues et les collections, un lectorat commence à se constituer autour de la science-fiction, notamment avec la revue *Requiem*, fondée en 1974, dans la tradition nord-américaine des fanzines et a eu un ancrage certain au Québec. D'autres publications ont suivi telles que la trilogie *En hommage aux araignées* (1974) de Esther Rochon. À noter que la revue *Requiem* est devenue *Solaris* à partir de 1979, nom chargé de sens, sous la direction littéraire d'Élisabeth Vonarburg, devenue ensuite écrivaine du fantastique. Autour de la revue, de jeunes écrivains ont publié leurs premiers textes, un jeune lectorat commence à s'élargir et un champ littéraire à prendre une forme plus vaste. La science-fiction occupe une place significative dans le champ littéraire et dès 1984, ce sera au tour de *L'Année de la science fiction et du fantastique québécois*. À cela, s'ajoute les concours, les rencontres, les tables rondes et autres prix de reconnaissance qui donnent une dimension intéressante au genre fantastique et à la science-fiction. À noter que depuis les années 1970 jusqu'à la fin des années 1990, le fantastique dominait. Par ailleurs, concernant la thématique de la question politique, la fiction fantastique canadienne lui accorde une place non négligeable. À propos du fantastique en langue anglaise, nous pouvons citer *The Dominion in 1983* de Ralph Centennius, livre de fiction dont l'histoire commence par une menace d'invasion du Canada par les États-Unis en 1883. Un autre sous le titre *Storm of '92* de W.H.C. Lawrence raconte une invasion de l'Ontario par les États-Unis. Les deux livres sont des illustrations de la crainte des Canadiens d'être envahis par les Américains notamment durant la crise énergétique du « choc pétrolier » des années

1970. À l'intérieur du Canada, la séparation du Québec reste un sujet de préoccupation pour les écrivains de langues française et anglaise. Une certaine littérature du fantastique n'a pas cessé d'aborder le sujet depuis des années à ce jour. Et parmi les livres qui ont abordé la question dans une fiction fantastique, en s'appuyant sur des événements politiques et enjeux-tractations géopolitiques au niveau du Canada et sur la scène internationale, c'est le livre *Chronoreg* (1996) de Daniel Sernine. Le livre de Sernine fait écho au référendum de 1995 dont le résultat était que le Québec vote Non à sa séparation du Canada. Or, *Chronoreg* représente un Québec souverain suite à la victoire des indépendantistes au référendum de 1995. Le livre est publié en 1996, mais est-ce que l'auteur l'avait écrit avant le référendum ? Ou bien il a inversé la situation pour donner plus de pertinence à son sujet. Enfin, la fiction fantastique sert de véhicule à d'autres auteurs pour traiter de l'incidence des politiques gouvernementales.

4. Du renouveau au fantastique transculturel

Dès la fin des années 1999 au Québec, un vent d'évolution particulier souffle sur la littérature, et la science-fiction occupe la place importante chez les lecteurs. Ainsi, le fantastique cède sa place à la science-fiction notamment grâce à la publication de deux collectifs, *Transex lucides* dirigé par René Beaulieu et Guy Sirois, aussi *Futurs sur mesure* sous la responsabilité de Susanne Julien de l'Association des écrivains québécois pour la jeunesse. Depuis, le nombre de publications de la science-fiction est devenu plus important que celui du fantastique. Certains critiques avancent l'idée que ce recul du fantastique est attribuable à la rareté des *fanzines spécialisés*. De notre point de vue, il y a d'autres facteurs qui ont contribué au recul voir au « remodelage » du fantastique, et par « remodelage » nous entendons « imbrication » du fantastique et de la science-fiction. Aussi, le cinéma et les programmes scolaires ont largement privilégié la science-fiction. De plus, les revues spécialisées ont contribué à cette tendance par la publication soutenue et encouragée de la science-fiction au détriment du fantastique. Enfin, le champ littéraire a connu une évolution rapide dont les éditeurs privilégient la science-fiction car selon les dires de certains, la nouvelle génération est plus réceptive et prenante de ce genre de littérature. Toutefois, la visibilité de la science-fiction et du fantastique passe de plus en plus par le livre. Pour prendre leur place dans les librairies, la science-fiction et le fantastique doivent être soutenus par une production abondante et une diffusion régulière.

Fait remarquable, ces dernières années, de nombreux textes où le fantastique et la science-fiction sont imbriqués ou du moins qui abordent des thématiques nouvelles (parfois devenues « à la mode ») ont connu des succès remarquables, citons pour exemple : *Lima Destroy & Robinette Spa* de Mélika Abdelmoumen, *Marjorie Stonehenge* de Patricia Posadas, *Diane la foudre* de Ghislain Taschereau, *L'Atlas de l'au-delà* de Richard Purdy, *J'épouserai le petit prince* de Karim Akouche, etc. De plus, l'évolution du fantastique ne cesse de se transformer et de nouvelles thématiques émergent, des formes et styles se transforment, voire même l'imbrication des genres littéraires (roman-poésie-nouvelle-théâtre) qui fait naître la fiction fantastique transculturelle. À ce propos, *Rose des sables* d'Hédi Bouraoui est un parfait exemple du fantastique transculturel, sans oublier *L'Histoire de Pi* (2001) de Yann Martel, roman fantastique qui a eu un succès en librairie (best-seller) et a été adapté au cinéma (CineAdicto13 et Les cinémas Gaumont-Pathé). À ce propos, la transculturalité dans le roman fantastique de Yann Martel se repose sur un système très complexe dont Patrick Imbert (2012a, 2012b) lui a consacré des analyses très fines sous une lecture transversale pour comprendre certains aspects « originaux » de *L'Histoire de Pi*. Par ailleurs, *Rose des sables* d'Hédi Bouraoui est publié la première fois en 1998 aux éditions Vermillon (Ottawa) et a décroché le Grand prix du salon du livre de Toronto de 1998. Le livre se présente à la fois comme un conte philosophique et poétique en vingt séquences et aux vers irréguliers. Ce conte, en plus de sa dimension fantastique, présente plusieurs thématiques encore d'actualité, dont la question de l'immigration, la mondialisation, le trans-inter-culturalisme, le rapport Nord/Sud dans ce village global. Par ailleurs, *Rose des sables* est un conte fantastique qui insiste sur l'interaction de l'homme et de son milieu quand à toute formation d'éléments culturels pour un humanisme transculturel, à savoir que, pour Hédi Bouraoui, le transculturalisme est :

une profonde connaissance de soi et de sa culture originelle afin de la trans/cender d'une part, et de la trans/vaser d'autre part, donc la trans/mettre, à l'altérité. Ainsi se créent des ponts de compréhension, d'appréciation, de tolérance, de paix entre le moi et les autres, la culture d'un pays à l'autre dans son in-traitable différence (Bouraoui, 2005 : 10).

En effet, les vers de Bouraoui investissent ce transculturalisme à leur manière en mêlant au conte le thème pertinent de la mémoire comme parole fantastique transculturelle.

5. Pour ne pas conclure

Le fantastique est bien présent au Canada, notamment au Québec et en Ontario francophone dont certaines revues consacrent des numéros à la fiction fantastique telles que : *Solaris*, *XYZ* et *La revue de la nouvelle*. À noter qu'au Québec, les éditions *Vent d'Ouest*, *Alire* et *La Veuve Noire éditrice* se spécialisent dans la publication des œuvres fantastiques, dont nous pouvons citer quelques unes : *Sur le seuil* et *Aliss* de Patrick Senécal, *La mémoire du lac* et *La peau blanche* de Joël Champetier, ou *Au rendez-vous des courtisans glacés* de Frederick Durand. Enfin, durant toute l'histoire du Canada, la littérature fantastique dans les deux langues officielles s'inspire à la fois d'influences mondiales que nationale notamment des premières nations (Amérindiens et Inuits). Et la littérature fantastique des autochtones du Canada est le creuset d'une grande civilisation de l'Amérique du nord. Par ailleurs, le fantastique est le reflet des préoccupations qui orientent l'évolution des arts et des sciences au Canada comme ailleurs dans ce « village global »².

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARSENAULT, Solange (2002) : « *La terre promise, Remember !*: l'odyssée carnavalesque de Noël Audet ». *Voix et images* 82/1, 83-87.
- AUDET, Noël (2005) : *Écrire de la fiction au Québec*. Montréal, XYZ.
- BEAUGRAND, Honoré (1989) : *La Chasse-galerie et autres récits*. Édition de François Ricard. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BOURAOUI, Hédi (2005) : *Transpoétique, éloge du nomadisme*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- CINEADICTO13 : « La vida de Pi trailer español ». *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=nq6uzUbWC2U>.
- GAGNON, Olivier : « Les sombres légendes de la terre. Le diable de la Chasse-galerie ». *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=OuHkR-WO1obM>.
- GRUTMAN, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal, FIDES – CÉTUQ.
- IMBERT, Patrick (2012a) : « Le texte littéraire et la transculturalité », in *Le transculturel et les littératures des Amériques*. Ottawa, Université d'Ottawa, 19-56.
- IMBERT, Patrick (2012b) : « Transactions / trans-actions », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*. Québec, Presses de l'Université Laval, 55-79.

² « Village global » (en anglais « Global Village ») est une expression métaphorique de l'écrivain canadien Marshall McLuhan (cf. 1967 : 24).

- JANELLE, Claude (1999) : « Présentation », in *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française*. Québec, Éditions Alire, 3-7.
- KYLOUŠEK, Petr (2007) : « Le merveilleux et la fiction dans le roman historique *La Terre promise, Remember !* de Noël Audet ». *Études Romanes de Brno* 37/1, 99-111.
- LES CINÉMAS GAUMONT-PATHÉ : « L'Odyssée de Pi. Bande annonce teaser (VF) ». *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8hsJ2l02N-w>.
- MAMMERI, Mouloud (1986) : « Les mots, les sens et les rêves ou les avatars de Tamurt ». *Awal-Cahiers d'études berbères*, 2, 7-20.
- MARTEL, Yann (2001) : *Life of Pi (L'Histoire de Pi)*. Toronto, Éditions Knopf Canada.
- MCLUHAN, Marshall (1967) : *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, with Quentin Fiore*. New York, Bantam Books.
- MR PAPALOUZA : « Claude Dubois. *La Chasse-galerie* », *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xI58RasCJTW>.
- OUSSELIN, Catherine : « *La Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand ». *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=INl5fuEh23g>.
- PITTET, Danielle (1990) : « Analyse des procédés grotesques dans "Le sac tiré" de *Conte pour un homme seul* d'Yves Thériault », in Maurice Émond (éd.), *Les voies du fantastique québécois*. Québec, Nuit blanche, 179-201.
- RICARD, François (1989) : « La rencontre de deux mondes », in Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie et autres récits*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 145-169.
- TRAPJACKS : « Martin de la Chasse-Galerie de la Bottine Souriante (1994) : *La Mistrine* ». *Youtube*. Vidéo en ligne, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-efpdOA4y5IE&list=PL36T7sVMn86u-UXDc2FqCDeuKwRj0sDwn>].

Existe-t-il réellement une littérature fantastique pour la jeunesse ?

Mélanie de Coster
Écrivain

Abstract

Is the « Fantastic literature for the Young Adult » aimed only at this kind of readers ? Leaving apart those labels, reality shows that, for a wide range of reasons, such as the lexicon employed or the themes explored, some of those works are not specifically written for children, while others are actually read by the adults... Is it just a commercial classification, carried on by the editors because this literary genre sells well nowadays ? In order to clarify this question and to finally establish the specificity of these productions, this article offers a thorough revision of this epiphenomenon as well as of the standpoints of authors, editors, librarians and readers.

Key words: Fantastic literature. Young Adult. Classification, edition and Commercialisation of fantastic literature.

Résumé

La littérature fantastique pour la jeunesse est-elle réellement destinée à ce seul public ? Mis à part les étiquettes, la réalité nous montre que, qu'il soit pour le lexique employé ou qu'il soit pour les thèmes abordés, certains de ces ouvrages ne sont pas spécifiquement écrits pour les enfants, tandis que d'autres sont lus par les adultes... S'agirait-il uniquement d'une classification commerciale, voulue par les éditeurs parce que ce genre littéraire se vend bien actuellement ? Pour éclaircir cette question et aboutir à déterminer la spécificité de ce type de productions, cet article propose tout un tour d'horizon d'un épiphénomène et points de vue d'auteurs, d'éditeurs, de libraires et de lecteurs.

Mots-clés : Littérature fantastique. Jeunesse. Young Adult. Classification. Édition. Marketing.

Resumen

¿Se puede afirmar que la literatura fantástica juvenil solo es para los jóvenes? Dejando a un lado las etiquetas, la realidad demuestra que, bien sea por el léxico empleado o bien por los temas abordados, algunas de estas obras no están escritas específicamente para los niños,

mientras que otras son leídas por los adultos... ¿Se trataría, por tanto, únicamente de una clasificación comercial, auspiciada por los editores en base a las buenas ventas de este género literario? Para aclarar esta cuestión y tratar de determinar lo específico de dichas producciones, el presente artículo propone una revisión de este epifenómeno así como de los puntos de vista de autores, editores, librerías y lectores.

Palabras clave: Literatura fantástica. Juventud. New Adult. Clasificación. Edición. Marketing.

Existe-t-il réellement une littérature fantastique pour la jeunesse ? Avant de pouvoir seulement envisager de répondre à cette question, il faut déjà prendre le temps de déterminer ce que l'on entend exactement par littérature fantastique... et peut-être par jeunesse. Après tout, on dit bien que les voyages forment la jeunesse, et qu'est-ce que la littérature sinon un voyage sans aucune frontière ? Pour bien déterminer de quels sujets nous allons parler aujourd'hui, il s'agit avant tout de les définir.

La littérature fantastique, pour moi, c'est avant tout celle qui répond à la définition de Todorov. Il faut tenir en compte que ce critique est né au siècle dernier, en 1939. Il n'a pas connu ce que les littéraires appellent souvent comme l'âge d'or de la littérature fantastique, c'est-à-dire le XIX^e siècle, mais il s'est néanmoins intéressé de très près à ce genre précis. Sa définition a traversé les décennies et est encore très souvent citée de nos jours, même si elle est parfois sujette à controverse. Dans son texte, *Introduction à la littérature fantastique*, il disait :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le

merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (Todorov, 1970: 29).

Il est assez intéressant de noter que dès cette époque, il mettait en évidence certains éléments qui sont de nos jours au cœur de nombreux ouvrages tournant autour du fantastique, comme les vampires ou les démons. Pourtant, selon lui, dès qu'un ouvrage permet d'identifier ceux-ci, il sort du fantastique. Et c'est justement là que je voulais en venir. Si j'aime beaucoup l'incertitude ou l'hésitation liée au fantastique, qui permet de la relier d'une manière encore plus précise à nos vies, qui lui permet, en fait, de s'ancrer dans le réel afin de le transformer, j'ai choisi aujourd'hui d'élargir un peu ce cadre.

Le merveilleux, le surnaturel, l'étrange, les mythes... toutes ces catégories comportent des éléments qui nous sortent de notre ordinaire. Or, c'est exactement ce que fait le fantastique. Certains critiques littéraires ont à maintes reprises commentés et invalidés la définition de Todorov qui, même si je la trouve assez juste, est par trop restrictive. D'ailleurs, si vous vous rendez dans une librairie généraliste, ou dans une bibliothèque, ce que la plupart d'entre vous ont déjà certainement pris le temps de faire, en tout cas je l'espère, vous y observerez assez rarement de rayons qui différencient la littérature fantastique ou le merveilleux. Souvent, même, la science-fiction y est rangée au même endroit. Cette méthode de classement démontre bien que la multiplicité des sous-genre est, au final, assez peu pratique.

Nous allons donc faire semblant de croire que le fantastique n'est qu'un seul genre global qui englobe tous les éléments qui sortent de notre ordinaire, qu'il s'agisse de vaisseaux spatiaux ou d'ombres qui se mettent à parler. Cette logique peut paraître un peu commerciale mais elle rejoint cependant l'autre aspect de la thématique dont nous allons parler aujourd'hui, qui est celui de la littérature à destination de la jeunesse et qui, finalement, n'est peut-être elle-même qu'une catégorie commerciale. Je ne suis d'ailleurs pas la seule à le remarquer. Josée Lartet-Geffard (2005), qui s'est longuement penchée sur le roman pour adolescents, note ainsi qu'à l'intérieur des collections jeunesse, les catégories sont beaucoup plus floues que dans les collections adultes. Les éditeurs entretiennent cette incertitude en employant un vocabulaire fluctuant pour désigner le genre des textes. Il s'agit de textes marqués par le surnaturel et regroupés autour du fantastique au sens traditionnel du terme mais également de la science-fiction ou de la fantasy. La spécificité, s'il en existe une, de ces romans, est qu'ils sont souvent initiatiques et qu'ils contiennent, en filigrane, des questionne-

ments sur les bouleversement du monde ou de l'adolescence. Donc, pour résumer, en littérature jeunesse, tous les aspects qui sortent de notre réalité quotidienne sont regroupés au sein d'un même genre littéraire, le fantastique, et parfois les différentes sous-catégories s'y mélangent même. On peut ainsi imaginer un titre qui se passerait sur une planète Vénus peuplée de sylphides où, tout d'un coup, des événements étranges se passent, sans qu'ils soient explicables. Si les frontières sont plus floues, la liberté y est aussi plus large, ce qui peut être un plaisir pour les auteurs, qui se retrouvent parfois confrontés à la limite entre deux genres dès qu'il s'agit de littérature pour adultes.

Je vais commencer par refaire un petit point sur la littérature à destination de la jeunesse, afin de se rappeler d'où il vient et comment il a évolué. Nous allons donc faire un peu d'Histoire, avec un grand H, avant de nous intéresser à une multitude de petites histoires différentes. Avant de commencer, je tiens à préciser qu'aujourd'hui, je vais principalement me centrer sur la littérature francophone, même si je ne m'y limiterai pas.

Le but premier des ouvrages pour la jeunesse a longtemps été l'instruction des enfants, que ce soit par le biais d'alphabets ou d'histoires essentiellement didactiques. Les recueils de pensées pieuses ont d'ailleurs constitué une grande part des livres imprimés pour les enfants, la foi constituant un pan majeur de l'éducation.

C'est en 1657 que paraît le premier livre illustré pour enfants. Il s'agit de l'*Orbis pictus*, de Jan Amos Comenius, d'origine tchèque. Cet ouvrage était un traité de morale, présenté sous forme de dialogues entre un maître et un élève, reproduisant ainsi un type d'enseignement remontant à Socrate et illustré par Platon.

C'est seulement trente ans plus tard, en 1687, que Perrault rédigea les *Contes de ma mère l'oye*, signant l'entrée du conte dans la littérature enfantine. On se demande toujours aujourd'hui si ces contes, comportant généralement une morale très appuyée, étaient réellement destinés aux enfants. Il faut d'ailleurs noter que ces ouvrages étaient surtout lus dans les salons, par des adultes se réunissant et cherchant à se divertir grâce à ces histoires. Déjà alors, des livres dits pour enfants hésitaient à trouver quelle génération allait s'avérer leur meilleur public. Il s'agit là d'un point important, sur lequel je reviendrai plus tard avec plus de détails.

Le XVIII^e siècle sera riche en littérature enfantine, grâce, entre autres, à Madame de Genlis et à la parution du premier périodique français destiné aux enfants. L'instruction et la morale restent au cœur des préoccupations des auteurs et les personnages ont des caractères extrêmement typés. Si leur lecture distrait les

enfants, ce sont les parents qui cherchent à leur faire lire ces titres, dans un souci d'édification.

Le XIX^e siècle sera l'époque de Dickens, de la Comtesse de Ségur, de Louise May Alcott, de Hector Malot... Les enfants deviennent les personnages principaux, les auteurs parlent d'eux, de leurs mésaventures qu'ils vivent malgré les éventuelles malversations des adultes qui les entourent. La morale continue à y triompher, cependant, et on retrouve des figures parentales bienveillantes et le châtement des mauvaises actions.

Il faut attendre le XX^e siècle pour que les adultes restent en coulisses. Les parents des jeunes héros ignorent souvent tout des aventures qu'ils rencontrent, dans des séries à succès comme *Le club des Cinq* ou *Alice*. À la fin du XX^e siècle, les thèmes abordés dans les ouvrages abordent des situations ou des problèmes qui touchent les enfants. Le champ des sujets s'élargit, cependant, la majeure partie des titres parus conservent un aspect très réaliste dans leur contenu. Il existe bien quelques romans qui s'appuient sur le fantastique, souvent par le biais d'univers parallèles qui s'ouvrent, de diverses manières, pour laisser de jeunes héros y pénétrer, mais, à l'époque, c'est à peu près tout.

La situation n'est plus vraiment la même de nos jours.

Les thèmes de la vie quotidienne peuvent rester présents, mais l'appétence forte pour le fantastique permet de mélanger les genres, un peu comme je l'ai évoqué précédemment. Les bibliothécaires annoncent, chiffres à l'appui, que ce sont les livres de littérature fantastique qui sont les plus empruntés en jeunesse. L'époque est aux initiatives originales, comme *Verte* de Marie Desplechin (2012), qui aborde le problème réaliste du divorce au sein d'une famille de sorcières. Si le sujet du jeune héros qui se découvre soudain des antécédents familiaux plus mystérieux qu'il ne le pensait, voire des pouvoirs particuliers, reste présent, alors même qu'il semble aussi usé qu'un vampire au soleil, les auteurs parviennent heureusement à renouveler les thématiques à partir de ce trope. La simple production, exponentielle depuis quelques années, conduit à ce résultat : on retrouve forcément quelques perles, quelques initiatives réellement originales parmi des ouvrages parfois plus commerciaux, dont les sujets semblent rebattus. En fantastique jeunesse, comme en adulte, il existe d'ailleurs des modes, des sujets qui viennent et reviennent pendant quelques années... et ce n'est pas pour rien que j'ai fait une allusion aux vampires un peu plus tôt ! Si Harry Potter a sonné l'avènement des écoles de sorcier, les dents longues de *Twilight* (Stephenie Meyer, 2005) ont donné nombre d'idées aux jeunes loups de la littérature.

Les sagas sont aujourd'hui légion, les jeunes n'hésitant pas à parler de saison, comme pour les séries télévisées, plutôt que de tomes. Ce qui était l'apanage de la *fantasy* s'est ainsi généralisé à l'ensemble de la production fantastique jeunesse (le titre *Verte* en est d'ailleurs à son troisième tome actuellement).

La conséquence de cette surproduction est visible à l'œil nu. Dans les rayons des librairies, les rayons jeunesse n'ont jamais été aussi remplis que ces dernières années. Ce qui est certainement une bonne chose pour l'appétit des jeunes lecteurs. Ils trouvent là un vaste panel de livres formatés pour ce qui doit être leurs goûts. Comme les éditeurs se sont aperçus qu'un enfant de 8 ans ne lisait pas tout à fait la même chose qu'un adolescent de 14 ans, ils ont même depuis peu introduit une nouvelle catégorie dans le monde de la littérature jeunesse, qui est la littérature *Young Adult*. Certains libraires leur réservent d'ailleurs maintenant des rayons à part. Il faut dire qu'à l'adolescence, on n'a plus vraiment envie de farfouiller trop près des albums cartonnés, et que les livres pour adultes peuvent encore impressionner !

Pourtant, si ce phénomène est récent en France, les adolescents ont été pris en compte dans l'édition depuis de nombreuses années déjà à l'étranger et notamment dans le monde anglo-saxon. Daniel Delbrassine (2006: 51) affirme d'ailleurs que « le roman adressé aux adolescents, dans les formes qu'on lui connaît aujourd'hui au sein de la francophonie, doit beaucoup à des influences étrangères, issues de pays ou de cultures qui l'ont renouvelé ou développé avant que l'édition française ne s'inspire de leur exemple ».

La bibliothèque de Los Angeles par exemple a créé son *Teen'Scape* au début des années 1990, un espace exclusivement conçu pour les adolescents de 12 à 18 ans.

Cependant, il s'agit de déterminer, là encore, ce que l'on entend précisément par littérature *young adult*. Ce terme ne prend pas toujours le même sens selon le pays où il est employé.

La sociologue Cécile Van de Velde (2008: 63) relève ainsi qu'en Angleterre l'adolescence est une période très institutionnalisée et la littérature *Young Adult* y est réservée à des jeunes de 15 à 25 ans. Outre-Atlantique, le phénomène *Young Adult* renvoie à toute cette période de socialisation qui va de la fin de l'adolescence (du lycée, pour donner une équivalence française) à la troisième année de licence. Toute une période de la vie où les jeunes vivent souvent en colocation, où ils sortent du giron familial pour s'installer et prendre des initiatives. En 2011, le sociologue Olivier Galland va même jusqu'à se demander si les 18-30 ne formeraient pas une nouvelle classe d'âge, ayant une indépendance économique mais qui retardent le moment de

fonder une famille et d'avoir des enfants. En France, cette période est plus floue, moins identifiée et c'est sans doute pourquoi il existe parfois un décalage dans les titres proposés au public : la littérature *Young Adult* anglo-saxonne importée en France ne correspondrait pas tout à fait à nos propres catégories. En France, on parle principalement de littérature *Young Adult*, ou *cross-âge*, pour un public qui grandirait entre 15 et 30 ans. La marge est donc relativement importante. Et si la majeure partie des lecteurs de ces ouvrages se retrouvent entre ces tranches d'âge, certains d'entre eux peuvent être bien plus jeunes ou, à l'inverse, bien plus âgés. Nous verrons tout à l'heure pourquoi.

Avant, il importe de se poser une question : quel est le type d'ouvrage que l'on trouve aujourd'hui en littérature jeunesse et fantastique ?

En fait, depuis quelques années, un ouvrage est généralement catalogué « pour la jeunesse » dès lors que ses personnages principaux ont moins de 18 ans. Ils peuvent vivre des événements très violents, se battre, voir mourir leurs parents, porter le sort de l'humanité sur leurs épaules, dès qu'ils sont mineurs, leurs aventures sont forcément destinées à des lecteurs de la même tranche d'âge qu'eux.

Ce phénomène est relativement récent. Au siècle dernier, et même quelques décennies seulement en arrière, ce qui n'est pas si ancien que ça, ce critère purement arbitraire n'était pas appliqué. Sinon, nous aurions vu des ouvrages comme *It* de Stephen King (1986) ou *Ender's Game* de Orson Scott Card (1985) être proposé à la lecture des plus jeunes. Ces ouvrages étaient pourtant alors réservés à un public adulte alors même que leurs héros n'ont pas plus d'une dizaine d'années. Qu'est-ce qui les différencie alors d'ouvrages plus récents, comme *Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008) ou *Divergente* (Veronica Roth, 2011), qui sont pourtant lus, et même dévorés, par des adolescents, à tel point que leur succès a été la source de leur adaptation filmique ?

Est-ce la violence ? Personnellement, imaginer des jeunes devoir se battre entre eux, voire être transformés en monstres de cauchemars, pendant que des adultes sadiques parient sur leur chance de réussite me semble au moins aussi agressif que de supposer qu'un être sanguinaire se dissimule dans les égouts d'une petite ville.

D'après moi, il s'agirait plutôt de l'engouement relativement récent pour la littérature jeunesse, principalement d'ailleurs de celle qui est cataloguée comme *Young Adult*. Certes, il a toujours existé des livres pour les enfants, mais il faut bien reconnaître que les collections qui leur étaient dédiées étaient relativement rares. En France, il existait la Bibliothèque rose ou la Bibliothèque verte, les éditions Père

Castor, la collection Travelling pour les adolescents... et c'était à peu près tout.

Certains phénomènes éditoriaux ont poussé les maisons d'éditions à reconsidérer ce secteur de la littérature. Quand je parle de « phénomènes », j'entends principalement des succès. Et il faut bien dire que ceux-ci ont été principalement des succès liés au fantastique. Il y eut d'abord les *Goosebumps* [*Chair de Poule*], dans les années 90. Rédigés par Robert Lawrence Stine, sur commande, ces romans de série parlaient aux enfants d'un monde où le voisin photographe pouvait être beaucoup plus menaçant que prévu et où l'invité surprise d'une fête costumé n'était pas seulement déguisé en momie, il en était réellement une. R. L. Stine s'est amusé à utiliser tous les clichés de monde fantastique et à jouer sur les peurs des enfants pour réaliser de vrais petits concentrés d'horreur. On peut difficilement qualifier ces récits de littérature haut de gamme, ils sont aussi vite lus qu'oubliés, facilement interchangeables... mais ils ont connu un véritable engouement dont l'adaptation récente au cinéma en apporte la preuve. Il est d'ailleurs assez symptomatique que différents personnages plus ou moins effrayants de ces œuvres soient réunis dans un seul film, prouvant bien que cette collection, *Chair de Poule*, constitue avant tout un magma dont peu de volumes émergent réellement.

Néanmoins, ce succès commercial a ouvert la porte à d'autres volumes, comme à ceux de Joanne Kathleen Rowling. Personne ne s'attendait réellement au succès de son petit sorcier à lunettes. Cet auteur a réussi à faire grandir son personnage en même temps que ses lecteurs, en adaptant l'univers et le style littéraire au fil des volumes, mais elle a obtenu une reconnaissance du public encore plus forte : pour la première fois dans l'histoire récente de la littérature, des adultes lisaient ouvertement des livres pour enfants. Ils ne s'en cachaient pas, ils revendiquaient même leur plaisir de lecteur, au point d'attendre des nuits entières pour être les premiers à acheter les différents tomes lors de leur parution. Ce succès assez inattendu a depuis ouvert largement les vannes de la littérature fantastique dite à destination de la jeunesse. Parfois de manière excessive, certaines traductions sont bâclées, l'aspect littéraire est trop souvent laissé de côté au profit de la seule histoire, d'un scénario qui se doit d'être plein d'actions, de rebondissements. Les jeunes lecteurs avides de sensations fortes y trouvent leur compte et on a ainsi vu fleurir nombre de dystopies ou d'univers où l'étrangeté des événements provient surtout de notre propre regard de lecteur. On se rapproche d'ailleurs souvent plus d'une approche de la science-fiction dans ces ouvrages mais ils n'empêchent pas qu'une certaine forme de magie ou d'éléments surnaturels entrent en ligne de compte. L'attrait récent pour les univers

mêlant vampires, loups-garous et sorcières en est une des meilleures preuves.

Si le seul but de la littérature jeunesse est de faire lire les plus jeunes, de leur donner le goût de la lecture, sans distinction de style, on peut dire que l'objectif semble en bonne voie d'être atteint. On n'avait jamais vu auparavant autant d'adolescents avec des livres en mains. Et tout peut nous laisser espérer que ces jeunes deviendront des adultes lecteurs, avec une appétence certaine pour les ouvrages contenant une part de fantastique.

Le défaut inhérent à cette surproduction est cependant que des ouvrages de qualités diverses se partagent les rayons des librairies. Et que le regard de nombreux professionnels du circuit du livre reste dévalorisant sur ces titres. On en revient à ce clivage entre bonne et mauvaise littérature, dans lequel la littérature fantastique a trop souvent été enfermée précédemment.

Malgré tout, nous ne sommes pas ici pour débattre de la valeur intrinsèque de chaque style littéraire, mais bien pour définir s'il existe une littérature fantastique spécifiquement dédiée à la jeunesse.

Pour répondre à cette question, il importe donc de déterminer qui sont les lecteurs de la littérature dite « de jeunesse ».

Pour cette partie, nous allons donc parler un peu des sujets qui fâchent, et nous allons nous appuyer sur des chiffres.

Il faut savoir que le chiffre d'affaires de l'édition jeunesse est en constante augmentation. Il est passé de 203 millions d'euros en 2000 à 372,8 millions d'euros en 2011.

La littérature jeunesse est l'une des seules en progression ces dernières années, le chiffre des ventes augmentant en 2014 de +4,3 % en valeur et +0,6 % en volume alors que la littérature générale perdait, sur le marché français, 7,2 % en valeur et 4,5 % en volume. La progression est donc assez significative. Aujourd'hui encore, plus d'un livre acheté sur cinq est un livre jeunesse.

Ce nombre n'a cessé d'évoluer au cours des dernières années : en 1999, le pourcentage de titres publiés en France était de 27,6 % pour la littérature générale et 14,8 % pour la littérature jeunesse. La courbe s'est inversée et on est aujourd'hui plus sur du 21 % pour la littérature générale et 25 % sur la littérature jeunesse. Ces chiffres sont peut-être un peu rébarbatifs mais ils sont assez parlant et montre à quel point la littérature jeunesse est devenue un enjeu pour les éditeurs. Ce qui explique aussi pourquoi le nombre de collections dédiées aux jeunes lecteurs ne cesse de se multiplier.

Et pourtant, des études statistiques menées régulièrement, à chaque décennie, notamment par le ministère de la Culture en France, affirment que les jeunes lisent de moins en moins, en tout cas moins que leurs prédécesseurs, les enfants et les adolescents des générations précédentes. On peut donc légitimement en conclure que les lecteurs de ces romans présentés comme étant pour enfants sont peut-être un peu plus âgés que le public visé par ces ouvrages. Il apparaît d'ailleurs que la grande majorité d'entre eux a entre 20 et 35 ans, du moins en se basant sur des études menées en ligne sur des panels de lecteurs. Voilà qui élargit un petit peu les tranches d'âge associées à la jeunesse.

Pourtant, les livres jeunesse continuent d'être classés à part des livres adultes, que ce soit en librairie ou dans les bibliothèques, publiques comme privées. Il s'agit sans doute d'un mal nécessaire, car si les enfants ne vont pas, en principe, se fournir dans les rayons pour adultes, rien n'empêche leurs aînés de le faire. D'autant, qu'apparemment, ils ne s'en privent pas. Surtout pour ce qui concerne, finalement, les plus jeunes d'entre eux, qui ont donc moins de la quarantaine.

Il apparaît donc très clairement qu'une grande partie des lecteurs de littérature jeunesse ne sont pas des enfants. Or, qu'est-ce qui permet de caractériser un genre littéraire ? Dans ce cas précis, on pourrait supposer qu'il s'agit pourtant de l'âge des lecteurs auxquels il est destiné. Ce n'est pas si évident, apparemment. On va donc se pencher de manière plus précise sur ce qui constitue les éléments clés de la littérature fantastique à destination de la jeunesse.

Pour ce faire, il faut garder à l'esprit que ce style de littérature reste largement dévalué, considéré, à l'instar de la littérature fantastique, comme une sous catégorie de la littérature. Certains critiques considèrent que les enjeux soulevés y sont moins importants, moins cruciaux.

C'est vrai qu'il est facile de se moquer des dystopies, qui foisonnent depuis quelques années. En fait, les univers parlant de réalités alternatives n'ont jamais été aussi nombreux que depuis le 11 septembre 2001. Certains affirment que c'est la crainte liée au monde actuel qui est la source de ce succès. Cette justification est valable : les univers imaginaires peuvent servir de refuges, et la violence sourde à laquelle nous assistons depuis quelques années, l'émergence de plus en plus fortes d'actes de terrorisme comme d'états policiers peuvent constituer un véritable vivier d'inspiration pour les auteurs. Il a d'ailleurs été démontré qu'en période de crise, le goût pour la littérature fantastique s'amplifie en conséquence. Plus la réalité est sombre, et plus le fantastique s'impose. Il n'est donc pas étonnant que des jeunes, de

plus en plus confrontés à une réalité qui peut être inquiétante, et dont ils pouvaient auparavant être préservés, se tournent de plus en plus facilement vers la littérature fantastique. Grâce à la littérature fantastique, l'être humain raisonne ses peurs, les muselle. Les histoires fantastiques, souvent, se terminent bien : le lecteur est rassuré, et d'autant plus près à affronter sa vie qu'il aura tremblé durant sa lecture. La littérature fantastique est donc thérapeutique, en cela qu'elle aide l'homme, ou l'enfant, à lutter contre ses peurs, à vaincre le mal par le mal. Si les rues sont plus longues la nuit, c'est parce qu'elles apparaissent différentes, que nous ne les reconnaissons plus. On les apprécie d'autant mieux le jour qu'on les aura connues la nuit, avec leur inquiétante étrangeté.

Cependant, si la profusion de ces univers est particulièrement marquée à notre époque, on ne peut les relier uniquement à la littérature jeunesse. Sinon, cela reviendrait à affirmer que *1984* (George Orwell, 1949) ou *Brave New World* [*Le meilleur des mondes*] (Aldous Huxley, 1932) ne constituent que des romans bas de gamme destinés à des *geeks* boutonneux et aculturés. Or, je crois que l'on peut affirmer, sans crainte de se tromper, que ces ouvrages sont devenus des classiques de nos jours. Je ne dis pas que tous les ouvrages qui sont actuellement disponibles en librairie sont appelés à devenir des classiques. Il en existe un peu trop pour cela, nous sommes d'accord. Mais il est tout à fait possible que certains d'entre eux restent dans les mémoires un peu plus longtemps que leurs détracteurs ne le supposent.

Or, si les romans dystopiques semblent actuellement concerner principalement un lectorat adolescent, ce n'était pas le cas des exemples d'Aldous Huxley ou de Georges Orwell que j'ai cités précédemment. Il est donc intéressant de se demander ce qui provoque ce positionnement actuel.

En fait, de manière générale, on peut constater actuellement que ce qui permet à un éditeur de cataloguer un ouvrage comme de la littérature jeunesse concerne essentiellement – et comme je l'ai déjà dit – l'âge des personnages. Cette manière un peu fermée de considérer la littérature aboutit parfois à des paradoxes étranges.

Par exemple, si l'on considère la trilogie de Pullman, *His Dark Materials* [*À la croisée des mondes*] (1995), on voit un roman qui a directement été présenté comme destiné aux jeunes lecteurs. C'était évident pour les éditeurs, qui n'ont pas l'air de s'être posés beaucoup de questions. Après tout, les personnages avaient une dizaine d'années, ils se promenaient dans un univers peuplé de magie, d'ours qui parlent et d'amis imaginaires devenus visibles. Quand on décrit ces livres de cette manière, il

semble naturel de placer ce conte sous les yeux des enfants. Or, procéder de cette façon laisse de côté un pan entier très important de la trilogie de Pullman. L'auteur s'attarde en effet longuement sur un débat théologique, de manière approfondie, et cet aspect est largement hors de portée des enfants. On a donc là un ouvrage dont le début peut décontenancer les lecteurs adultes, habitués à des questionnements plus poussés, et dont la fin égare les jeunes lecteurs. Pour moi, il s'agit typiquement d'un ouvrage hybride, à la croisée des questions d'âge, qui ne peut s'arrêter à un seul niveau de lecture. Ce type de roman démontre bien que limiter la littérature jeunesse aux seuls enfants, sous prétexte que les héros ont leur âge, est une aberration.

Cette question cruciale de l'âge des personnages a bien sûr son importance pour le lecteur : on sait tous que nous apprécions d'autant mieux un livre que nous pouvons nous identifier à son héros. Et c'est certainement plus facile de se reconnaître en lui si son âge est proche du nôtre. Donc, je peux comprendre que les éditeurs, par souci commercial, opèrent ce tri, même s'il est un peu arbitraire.

Cependant, d'autres questions doivent aussi se poser dès lors que l'on parle de littérature jeunesse.

Le critère de la violence n'est a priori pas pris en ligne de compte. Dans *Divergente*, l'héroïne assiste au meurtre de ses parents, dans *How I Live Now* [*Maintenant c'est ma vie*] de Meg Rosoff (2004), on parle de guerre, mais aussi d'inceste, sans que cela ne semble poser de problème aux éditeurs. Dans la littérature pour adolescents, souvent sous couvert de fantastique d'ailleurs, on peut donc parler de blessures, de mort, mais aussi de sexe, plus souvent suggéré que présenté crûment, mais néanmoins parfois très présent. Donc ce n'est pas vraiment le contenu qui permet de cataloguer ces ouvrages, du moins plus aujourd'hui. Au fil des siècles, on est en effet passé d'une littérature jeunesse qui se voulait avant tout éducative, parfois un peu fade, à de véritables histoires, comportant des enjeux et des personnages forts, évoquant des sujets qui touchent de près les plus jeunes. Leur contenu n'est plus toujours clairement identifiable comme étant assimilé aux enfants et la frontière entre leurs histoires et celles destinées aux adultes devient de plus en plus floue.

Si le contenu ne permet pas d'identifier clairement ces ouvrages comme destinés à la jeunesse, le vocabulaire qui y est employé peut peut-être y aider alors ? Certains critiques prétendent que le style de ces romans est à pleurer et que leur niveau de vocabulaire est très peu élevé. Il faut bien reconnaître que l'on a souvent affaire à des phrases courtes, dont les mots ne s'avèrent pas particulièrement difficiles

à comprendre. Cependant, il faut quand même souligner que la production francophone reste rare dans ce domaine et que, par conséquent, nous avons souvent affaire à des traductions. Or, une traduction n'est pas toujours un reflet fidèle du texte originel. Si l'on se réfère à la littérature pour adulte, la première traduction francophone de *Game of Thrones* de Georges R. R. Martin (Jean Sola, 1998), s'est révélée particulièrement tarabiscotée. Les phrases étaient longues, voire ampoulées, et déservaient parfois plus l'ouvrage qu'elles ne le mettaient en valeur. Or, la version originale n'utilise pas ces effets de langage, le texte y est plus fluide, plus léger et, même, plus facile à lire. On pourrait donc supposer que les traductions des ouvrages anglosaxons destinés à la jeunesse ne soient pas toujours conformes aux romans dont elles sont issues. Ce qui laisserait entendre que le style ou le niveau de vocabulaire ne sont pas encore un critère fiable de classement, même si le choix d'appauvrir la langue pour la rendre plus conforme aux attentes des adolescents est, en soi, déjà une volonté éditoriale. Personnellement, je trouve dommage de considérer que les jeunes lecteurs n'ont pas les compétences nécessaires pour lire des textes plus élaborés mais cette vision réductrice est largement partagée dans le monde de l'édition. Il ne s'agit pas de littérature fantastique mais on a vu apparaître ces dernières années des versions revues et corrigées de textes de notre enfance, comme les romans de la Comtesse de Ségur ou du Club des 5. La conjugaison y a été simplifiée, les descriptions sont appauvries... Bref, il semble qu'une tendance forte apparaît dans tout ce qui est littérature jeunesse, qui consiste à croire qu'il faut uniquement proposer des textes simples aux plus jeunes. C'est pour toutes ces raisons que je reste parfois dubitative quant aux critiques qui sont faites au style des romans *Young Adult* : je ne suis pas persuadée que les ouvrages qui nous sont proposés soient réellement conformes à ce que leurs auteurs ont écrit. Il faut par ailleurs noter que, encore maintenant, la majeure partie des ouvrages parus sont des traductions. Les auteurs francophones dans le domaine du fantastique jeunesse commencent seulement à se faire remarquer depuis quelques années, et ils restent peu nombreux.

Par ailleurs, de nombreux auteurs se défendent d'adopter une écriture singulière lorsqu'ils s'adressent aux adolescents. On peut certes constater que certains auteurs suivent deux lignes éditoriales, comme Neil Gaiman, qui écrit souvent pour les plus jeunes... mais pas uniquement, ou Carlos Ruiz Zafón, dont les titres pour jeunesse, alors qu'il s'agit de ses premiers ouvrages, viennent seulement d'être publiés en France en 2011, sous le titre de *Le Prince de la brume*, simultanément dans une collection adulte et une collection jeunesse ! La même année, les premiers volumes

des *The Seven Realms* [*Sept Royaumes*] de Cinda Williams Chima, cycle de facture tout à fait classique (séduisant jeune brigand aux pouvoirs révélés, princesse rebelle contrainte à la fuite, réveil de forces millénaires) a connu le même destin, publié simultanément par Castelmore et Bragelonne. Encore une fois, la frontière s'avère très floue entre ce qui concerne les enfants et ce qui est réservé aux adultes. Certains auteurs s'accordent cependant pour affirmer qu'ils rencontrent un plus grand souci pour attirer le lecteur et lui donner envie de poursuivre le livre. Daniel Delbrassine (2006: 405), auteur d'une thèse de doctorat consacrée au « roman contemporain adressé aux adolescents », qualifie l'emploi de moyens narratifs qui permettent au lecteur d'entrer dans le texte de « stratégie de séduction du lecteur ». On rencontre ainsi souvent l'emploi du présent, un narrateur interne, une plus grande utilisation des dialogues, sans que le style y perde, ou que les sujets y soient plus censurés qu'ailleurs. En 2007, un article de Marion Faure publié dans *Le Monde des livres* et intitulé « Un âge vraiment pas tendre » interrogeait d'ailleurs sur la noirceur supposée de la littérature pour adolescents et certains auteurs y répondent en des termes sans équivoque.

Dans un entretien, Michel Tournier, auteur de *Vendredi ou la Vie du Sauvage*, entre autres, a avoué à Arlette Bouloumié : « Je n'écris pas pour les enfants. Quand on dit que j'écris pour les enfants, c'est un malentendu [...] Un livre qui n'intéresse pas les enfants est un livre qui n'est pas fait pour eux. Si ça les intéresse, c'est fait pour eux » (Tournier, 1988-1989: 62). De la même façon, Jean-Paul Nozière (1994: 166) récuse l'idée d'écrire à l'intention d'un public particulier :

Attention, je n'appartiens pas à la cohorte des complexés qui veulent à tout prix ne pas être rangés dans la catégorie auteurs de jeunesse. Rangez-moi là et j'en serai extrêmement fier... mais catégorie ou pas... je n'écris pas pour, pas plus pour les adolescents que les grands-mères, les amateurs de bicyclette ou tout autre groupe de lecteurs.

Beaucoup d'auteurs pour adultes ont compris qu'il y a là un public et commencent à écrire pour eux. Maxime Chattam ou John Grisham en sont des exemples. Ils conservent leur style particulier mais s'adaptent en présentant des héros plus jeunes.

Si la littérature ne se définit pas par son contenu, il est peut-être envisageable d'énoncer qu'elle se définit par ses lecteurs. Deborah Danblon, dans son ouvrage *Lisez Jeunesse* (2002: 397), affirme ainsi que « la littérature pour adolescents et pour

jeunes adultes est la seule à être définie par son public plutôt que par son genre ».

Dès 1978, Lionel Bellanger annonçait qu'il existerait quatre typologies de lecteurs :

- ceux qui lisent essentiellement pour s'informer. Ils lisent beaucoup, certes, mais sans en ressentir de plaisir, sans même en rechercher. Leur lecture est utilitaire, et ne concerne que très peu les romans. Il semble assez évident que ces adeptes de lecture documentaire ne vont pas être les premiers destinataires de littérature fantastique, qu'elle soit pour adulte ou pour enfants.
- Il existe également ceux qui lisent en recherchant une jouissance intellectuelle. Ils mettent leur cerveau à contribution. S'il y a plaisir, c'est celui de comprendre, d'apprendre ; ils se sentent plus « intelligents » après chaque lecture, et c'est là leur but. Là encore, à part les complotistes qui peuvent imaginer que les romans post-apocalyptiques ou fantastiques constituent des manuels d'avertissement, à l'instar de *The Zombie Survival Guide* [*Guide de survie en territoire Zombie*] de Max Brooks (2003), ou les férus de science-fiction qui découvrent de nouvelles techniques dans leurs romans favoris, on peut considérer que la majeure partie des amateurs de littérature fantastique ne comptent pas parmi les représentants de cette catégorie.
- On s'en rapproche avec ceux qui utilisent ce qu'ils retirent de la lecture pour mieux communiquer. La lecture leur sert d'outil, d'instrument de l'expression. Il faut se rappeler que l'acte de lecture est aussi un acte d'appartenance sociale, dont sont notamment conscients ceux qui lisent avidement les prix littéraires, principalement dans le but de pouvoir en parler avec leur entourage. Les grands amateurs, qui échangent au gré de cercles de lecture, de rencontres ou de salons publics peuvent rentrer dans cette catégorie. Néanmoins, si l'avènement des réseaux sociaux a servi ce genre de lecteurs, qui se vantent sur internet d'être les premiers à avoir lu tel ou tel ouvrage, notamment grâce aux services de presse envoyés par les maisons d'édition à des blogueurs apprentis critiques littéraires, l'appétence pour la littérature fantastique provient rarement au départ d'une recherche de communication.
- La quatrième, et dernière selon Lionel Bellanger, catégorie de lecteur est ceux pour lesquels la lecture est une fin en soi. Ils lisent de tout, souvent, en quête uniquement du plaisir qui peut leur être procuré par un livre. La lecture est brute, intense, elle sert de refuge ou d'évasion ; elle ne se cherche aucune justification. On peut légitimement considérer que les jeunes lecteurs se retrouvent facilement

dans cette catégorie, et qu'il s'agit des cibles visées, avec la troisième catégorie, par les éditeurs jeunesse.

Il s'agit en effet de ne pas oublier que la littérature, qu'elle soit ou non destinée aux enfants, reste souvent une affaire commerciale. Les maisons d'édition l'ont bien compris, et leur but est de gagner de l'argent, donc de faire parler de leurs ouvrages pour ensuite les vendre. C'est dans ce sens que les lecteurs communicants sauront susciter l'envie des lecteurs gourmands, et que les premiers sont aujourd'hui chouchoutés par les maisons d'édition. Outre l'envoi des services de presse, dont j'ai déjà parlé, certains éditeurs organisent des rencontres entre leurs auteurs phares et quelques privilégiés, et emploient un véritable arsenal marketing pour gagner la guerre des ventes : marque-pages à l'effigie de leurs couvertures, affiches hautes en couleur, badges à gagner lors de jeux concours, toutes les armes sont utilisées. Il faut se rappeler que la collection *Chair de Poule*, dont j'ai déjà parlé et sur laquelle je reviendrai avec plus de détails, s'est essentiellement fait connaître grâce à un marketing viral très offensif : ils ont montré les livres de diverses manières (affiches, présentoirs, publicités...) afin de les vendre. Il était encore rare à l'époque de faire autant de publicité, en dehors des classiques magazines littéraires. Ils ont élargi ce réseau très restreint... et ont été souvent suivis et imités depuis.

Or, encore une fois, et plus particulièrement de nos jours, les premières cibles de ces attaques virales ne sont pas véritablement les enfants. Au mieux, ce seront les adolescents... Car les personnes visées doivent utiliser Internet, communiquer par ce biais de manière régulière, et souvent savoir s'exprimer d'une manière efficace. Et si l'on regarde de plus près le profil des personnes participants à ces vagues de communication, on observe qu'il s'agit majoritairement de personnes qui ont atteint l'âge de voter, souvent depuis plusieurs années. Une grande partie d'entre eux n'ont même pas d'enfants pour lesquels ils pourraient vouloir participer, ils cherchent à lire ces livres pour leur propre plaisir. Ils les présentent, les défendent, sur des forums, des blogs ou même, depuis quelques années, sur des vidéos mises en ligne principalement sur youtube, diffusées sur ce qui s'apparente de plus en plus à des channels littéraires, qui ont leur propre public de passionnés, ou de *followers*. Il y a quelques années, quand on lisait, on pouvait au mieux échanger à propos de ses lectures lors de clubs de lecture, qui n'avaient pas une image particulièrement moderne ni attractive. Même s'ils existent toujours, recrutant de nouveaux adeptes, on assiste depuis peu à l'émergence d'un lectorat de plus en plus participatif et impliqué, qui s'exprime aussi bien juste pour exposer les derniers arrivages réceptionnés dans ses boîtes aux lettres

que pour rédiger des fanfictions de plus en plus abouties.

Dernièrement, en France sont ainsi parus les quatre tomes uniques de *U4* (Vincent Villeminot, Florence Hinckel, Carole Trébor et Yves Grevet, 2015), qui détaillent les mêmes événements mais vus par quatre personnages différents et sous la plume de quatre auteurs distincts (chaque tome est rédigé par un seul auteur, en focalisation interne, les différents rédacteurs s'étant juste mis d'accord au préalable pour les éléments centraux de leur histoire). Cette parution assez particulière a rencontré beaucoup de succès, porté par l'envoi de services de presse à différents blogueurs... mais tous ne recevant pas le même ouvrage. Très vite, le bouche-à-oreille (ou plutôt le clavier à yeux, devrait-on dire) a été effectif et une espèce de collectionite s'est mise en marche, chacun voulant comparer les quatre points de vue originaux.

La démarche a été tellement efficace que les éditeurs viennent de proposer aux lecteurs de rédiger des fanfictions qui pourraient être intégrées dans une prochaine parution comportant des textes inédits des quatre auteurs sur cet univers qui mélange un monde quasi apocalyptique sans adulte, un peu de magie et des fans de jeux vidéo en ligne. Seuls les meilleurs textes pourront être sélectionnés, ce qui implique un certain talent pour l'écriture et un minimum de maturité. Il semble assez évident qu'un rédacteur d'un certain âge devrait pouvoir fournir une proposition plus aboutie que celle d'un adolescent de 12 ans. On peut là encore s'interroger sur la véritable cible marketing dans ce cas de figure. S'il est certain que la perspective de voir son texte publié aux côtés de celui de l'auteur admiré va enthousiasmer nombre de personnes, et sans doute les amener à relire les livres, voire à en parler autour d'eux, il l'est tout autant que l'objectif est de pérenniser la fidélité des lecteurs... adultes comme jeunes. Aujourd'hui, les éditeurs jeunesse jouent complètement la carte des réseaux sociaux et des nouvelles technologies, à l'instar d'*Endgame* (James Frey et Nils Johnson-Shelton, 2014), qui proposait un véritable jeu de piste en ligne avec des épreuves et des quêtes pour les plus motivés des lecteurs.

Néanmoins, une grande partie de leur approche reste, par les outils qu'ils utilisent, orientée vers les grands adolescents ou les adultes. Si la tranche des 15-35 ans reste complètement incluse dans ce concept, les personnes visées peuvent souvent dépasser cet âge, parce qu'elles ont pris goût à ce type d'ouvrage comme à ces réseaux de communication. En science-fiction, on a ainsi pu souvent observer que les lecteurs découvraient ce genre littéraire vers 11 ans, s'en détournaient à la fin de l'adolescence pour y revenir plus tard, pendant les études universitaires ou après. Denis Guiot, grand connaisseur dans ce domaine, directeur de la collection « Autres mondes » chez

Mango, bien conscient de ce découpage, affirmait en 2006 « Je suis intimement persuadé qu'un bon livre pour la jeunesse est AUCI un bon livre pour les adultes [l'inverse est loin d'être vrai !]. Simplement, l'adulte le lira avec une autre approche » (*apud* K2R2, 2006). C'est le même phénomène qui s'étend aujourd'hui à toutes les littératures dites de l'imaginaire, et les commerciaux en sont conscients. Les prescripteurs sont de plus en plus impliqués et on assiste même maintenant à la présence de *cosplayer* sur des salons littéraires, ce qui était inimaginable auparavant. L'adaptation cinématographique de nombreux ouvrages jeunesse n'est en effet que la partie immergée de l'iceberg en ce qui concerne la popularité de certaines œuvres de littérature fantastique. Et les adultes sont loin d'être les derniers à apporter leur goutte d'eau à cet océan publicitaire. Ce qui nous amène à un paradoxe : les éditeurs jeunesse publient des livres jeunesse, qu'ils font connaître... essentiellement par des adultes.

Il faut se rappeler que l'émergence de la littérature fantastique à destination de la jeunesse en France est relativement récente. Avant 1995, les jeunes lecteurs français avaient essentiellement des contes merveilleux à se mettre sous les yeux. Cette année-là, les éditions Bayard ont décidé d'acquérir les droits de la série *Chair de poule*, de R. L. Stine, car ils avaient identifié cette lacune dans le paysage littéraire francophone. En moins de cinq ans, le tirage moyen pour ces titres est monté à 100 000 exemplaires (alors que le tirage habituel d'un roman jeunesse se situait plus autour de 10 000 exemplaires). Ce succès phénoménal a ouvert la voie aux autres éditeurs, comme aux autres auteurs, et les collections se sont multipliées. Cette évolution a donc seulement une vingtaine d'années et les premiers lecteurs des ouvrages de R. L. Stine font peut-être partie des adultes qui continuent maintenant à lire du fantastique pour la jeunesse. Cependant, là encore, on a pu assister à une volonté de la maison d'édition de contrôler complètement le produit qui était mis en vente, et certains romans de l'époque ont été adaptés pour le public français. Les éditions Bayard disposaient par contrat d'une marge de transposition de 20 %, ce qui permettait, lors de la traduction, de corriger certaines incohérences, de couper des parties de texte jugées trop longues ou hors-propos... voire de modifier les fins de certaines histoires ! Il s'agissait là de titres clairement identifiés pour les jeunes lecteurs, d'un intérêt parfois moyen, les mêmes outils narratifs se répétant d'ouvrages en ouvrages, mais ils étaient déjà revus et visités... et, pour en revenir à ce que je disais tout à l'heure sur la traduction, on peut se demander à quel point c'est encore le cas de nos jours.

Bien sûr, vous n'êtes pas sans savoir que, si les *Chair de Poule* ont permis d'introduire la littérature fantastique pour la jeunesse en France, ils restaient principalement lus par un public enfantin. R. L. Stine et ses éditeurs avaient commencé à s'ouvrir aux adolescents avec des récits plus sombres, plus durs, qui leur étaient dédiés, mais la communauté de lecteurs restaient cadrées dans une tranche d'âge précise. Ce qui a réellement fait évoluer les frontières entre les classes d'âge a été la parution d'un ouvrage que, je pense, vous avez presque tous lus. Je parle bien sûr d'*Harry Potter* (J. K. Rowling, 1997). Tout d'un coup, il devenait concevable pour des lecteurs adultes d'avouer qu'ils lisaient des livres pour enfants. Cet engouement très fort a d'ailleurs été marqué par la création de lecteurs actifs : certains ont contribué à des encyclopédies ou des glossaires, et les « potterfictions », récits rédigés par des fans et reprenant l'univers, voire les personnages de J. K. Rowling, ont été partagés sur la toile. Il existe même quelques titres, présentant la génération suivante de jeunes sorciers, qui a reçu l'aval même de la créatrice d'*Harry Potter*. Avec ces ouvrages, les lecteurs ne sont plus restés passifs, et on pu voir de réelles communautés se créer. On peut considérer que c'est à partir de ce moment-là que la littérature jeunesse fantastique s'est affranchie de ses limites. D'ailleurs, depuis, on a vu ces titres republiés à de nombreuses reprises, sous différentes couvertures : pour enfants ou pour adultes. Ce fut également le cas pour *The Book of Lost Things* [*Le livre des choses perdues*] de John Connolly (2009). Est-ce une manière de reconnaître que les adultes ont encore un peu honte d'être vus, en public, avec un livre pour enfants entre les mains ? Dans ce cas-là, pourquoi ?

Si une histoire nous plaît, si son contenu, comme son style parle à notre goût de lecteur, pourquoi s'arrêter à un clivage adulte contre enfant ? La gêne qui subsistait à avouer que l'on appréciait les ouvrages pour les plus jeunes s'est certes estompée depuis la parution d'*Harry Potter* mais elle perdure malgré tout, au moins un petit peu. Peut-être parce que la littérature jeunesse souffre du même paradigme que la littérature fantastique : elle est considérée comme peu sérieuse, moins digne d'intérêt. Si un livre était juste présenté par rapport à son résumé, sans qu'il nous soit indiqué de tranche d'âge auquel il est destiné, tous pourraient savourer leur plaisir de lecteur sans craindre d'être catalogué comme des adolescents, ce terme qui désigne les adultes qui se prennent pour des éternels Peter Pan et refusent de sortir de l'enfance. Mais, dans ce cas-là, les parents des enfants ou des véritables adolescents ne seraient pas rassurés par rapport aux choix de lecture de leur progéniture, ce qui est sans doute la véritable raison d'être de collections destinés à ces publics. Les collections pour

adolescents ne leur sont pas uniquement destinées, elles peuvent être lues par de nombreuses tranches d'âge, mais elles donnent une indication apaisante aux parents... et aide peut-être les jeunes lecteurs à se sentir en confiance, plus ou moins certains que le roman restera abordable pour eux, compréhensible à leur niveau.

Il faut se rappeler que même Tolkien, dans un essai publié en 1947 (*On Fairy-Stories*), estimait que les contes avaient été cantonnés à l'univers enfantin par « accident ». Depuis longtemps, donc, ce sont des instances qui s'estiment suffisamment informées qui ont décidé de cataloguer certains types de récit... qui n'avaient peut-être jamais été écrits pour les enfants. J'ai l'impression très forte que c'est à nouveau ce qui se passe de nos jours, que le terme *Young Adult* qui englobe bon nombre des récits fantastiques les plus récents n'est qu'un bel emballage marketing, une fiction en elle-même. Je ne prétends pas qu'il n'existe pas d'ouvrages plus simples à lire, plus spécifiquement destinés à des jeunes lecteurs. Par contre, tous ceux qui paraissent sous ce label n'ont pas vocation à être réservés à ce public. Dans la majeure partie des cas, ils ne le sont d'ailleurs déjà plus. Je voudrais d'ailleurs revenir rapidement sur *The Book of Lost Things*, publié, je l'ai dit, sous deux couvertures différentes. La raison ? Son héros a une douzaine d'années. Pourtant, ce roman, comme d'autres dont j'ai déjà parlé, contient des scènes très violentes et des personnages particulièrement cruels, qui peuvent épouvanter de jeunes lecteurs. Sur les forums de lecteurs, ce point de vue est d'ailleurs récurrent, certains n'hésitant pas à proclamer que ce livre n'est définitivement pas à mettre entre toutes les mains, malgré la prise de position des éditeurs. On peut ainsi retrouver ce genre de critiques : « La cave du l'homme-biscornu est même malsaine à la lecture pour des enfants et je persiste à dire qu'il faut maîtriser certains codes pour pouvoir bien tout comprendre sans mal interpréter » (Persephone, 2012), « j'ai été étonné par l'aspect sinistre de cet univers » (Lael, 2010) ou encore « John Connolly est un auteur de *thriller* et cela se sent. Plusieurs scènes du livre sont empreintes d'une grande violence, presque *gore*. Le sang gicle, les mutilations sont nombreuses, beaucoup de personnages sont maléfiques et sans pitié, dignes des pires tueurs en série » (Chère Inconnue, 2009). L'auteur lui-même, plus spécialiste du thriller, a reconnu qu'il ne l'avait pas écrit pour les enfants au départ, même s'il assume maintenant ces deux niveaux de lecture.

Face à de telles remarques, et malgré les phrases courtes et l'enchaînement rapide des actions, qui sont deux aspects représentatifs de la littérature jeunesse, on peut remettre en question ce choix particulier des éditeurs. Pourquoi vouloir à tout

prix cataloguer comme jeunesse un ouvrage qui est si peu destiné aux jeunes lecteurs ? La raison semble en être uniquement commerciale : le marché de la littérature jeunesse progresse, à l'inverse de celui de la littérature pour adulte. En le publiant sous ce double label, adulte et jeunesse, le livre peut donc toucher plus de public, être plus vendu... et rapporter plus d'argent. Ce qui était auparavant une niche devient en effet maintenant un boulevard vers des tirages plus importants. C'est une évolution relativement récente. Dernièrement, en France, un titre de Stephen King qu'il avait écrit pour ses enfants il y a plusieurs années et qui n'avait connu qu'un tirage limité a été réédité, sous une nouvelle couverture, sans préciser qu'il s'agissait d'un ouvrage jeunesse ! On voit donc que ce double jeu entre l'édition jeunesse et l'édition adulte fonctionne dans les deux sens. Et il serait sans doute judicieux d'examiner de plus près nombre de titres pour savoir s'ils méritent réellement d'être « limités » au secteur jeunesse. Le terme « limité » est ici volontairement péjoratif, car on a vu que les lecteurs de ces ouvrages sont loin d'être seulement des enfants.

À travers ces exemples, et je pourrais en citer de nombreux autres, *The Lord of the Rings* [*Le Seigneur des anneaux*] de Tolkien (1954) n'étant pas le moindre d'entre eux, puisque ce livre, à cause de son genre, la fantasy, a longtemps été considéré comme un livre jeunesse, même si ce n'a jamais été le but de son auteur, il apparaît de plus en plus évident que nombre de livres présentés comme étant destinés aux enfants ne le sont pas et ne l'ont jamais été. Ce fut toujours le cas, depuis les contes merveilleux, que l'on réserve aujourd'hui aux plus jeunes d'entre nous, jusqu'à la littérature *Young Adult*, qui démontre bien la difficulté que les éditeurs éprouvent à cataloguer des ouvrages. Ils en sont en effet réduits à trouver de nouvelles catégories pour pouvoir vendre leurs titres. Cette nouvelle tranche de lectorat présente pourtant un avantage indéniable : elle entretient le goût de la lecture chez des adolescents qui s'en seraient peut-être détournés si ces titres n'avaient pas été mis à leur disposition. Certes, on peut s'interroger sur la qualité de cette production massive, s'inquiéter sur une déperdition du style... Mais, même dans la masse, il y a toujours des pépites et les chercheurs d'or savent que l'on doit parfois remuer beaucoup de pierres informes avant de trouver de véritables éclats dorés. Les éditeurs ont trouvé le bon filon, ils l'exploitent et, dans toute cette amas de titres, certains ouvrages resteront certainement dans les mémoires.

Ce qui nous amène au point suivant : nous, en tant que lecteur, trouverons-nous à notre goût des livres pour les enfants ? De prime abord, on peut considérer

qu'un ouvrage pour les jeunes qui commencent à lire risque de ne pas retenir notre intérêt très longtemps. Sa brièveté peut être un premier frein à notre appétit de lecteur. Cependant, même des ouvrages courts, même des ouvrages illustrés, peuvent contenir de grandes histoires. Regardez *Where the Wild Things Are* [*Max et les maximonstres*], de Maurice Sendak (1963), un grand classique de la littérature enfantine. Pourquoi cet album ne pourrait-il pas être apprécié par les adultes ? On y découvre un univers parallèle assez étrange, il s'y déroule des aventures captivantes et, si tout finit bien, c'est aussi souvent le cas des romans que nous avons dans nos bibliothèques. Après tout, certains des grands auteurs de notre ère se sont également fait connaître pour leurs nouvelles, purs concentrés de littérature fantastique, et personne ne viendrait prétendre que ces titres sont moins pertinents que les volumes épais ou les sagas qui ont marqué nos souvenirs. En tant qu'auteur, je pense que l'on aurait beaucoup à apprendre sur l'efficacité scénaristique en observant de plus près les livres pour enfants, y compris les albums. Car il est tout aussi difficile de contenir une histoire en quelques pages que de la laisser remplir plusieurs volumes, riche en rebondissements et intrigues parallèles.

Est-ce que le fait de considérer que certains ouvrages ne sont plus pour nous parce que nous avons grandi ne serait pas finalement une sorte de snobisme culturel ? Avouez que de la part d'amateurs de littérature fantastique qui est, presque par définition, une littérature de niche, ce serait un petit peu étrange. Je crois que les bons livres n'ont pas de date de péremption. Qui viendra me juger et me dire que j'ai passé l'âge de me plonger dans ces histoires ? Et sous quel prétexte ? Sommes-nous toujours aussi captifs du regard des autres que nous sommes incapable de nous en affranchir, même pour choisir nos livres ? Parce que, souvent, tout revient à cette question : que vont penser les autres de moi s'ils me voient lire des livres pour enfants ? C'est bien pour répondre à cette inquiétude que les éditeurs ont republié *Harry Potter* sous une couverture pour adultes, quelques années après le succès de l'édition pour enfants. Parce qu'il était moins gênant de les lire face aux autres sous leur nouvelle présentation.

Je crois qu'une bonne histoire a toujours le pouvoir de nous emporter, de nous captiver, quelle que soit la couverture sous laquelle elle nous est présentée. Et cette remarque est d'autant plus pertinente quand on est conscient que le choix, justement, de cette couverture, est souvent strictement liée à des objectifs commerciaux.

Est-ce qu'il existe réellement une littérature pour la jeunesse ? Il en existe en

tout cas une qui nous est présentée comme telle. Et je comprends, même si je ne partage pas totalement, ce besoin de ranger chaque élément de la vie dans une petite case qui lui est propre. Sauf que certains éléments dépassent parfois, et c'est le cas de la littérature fantastique à destination de la jeunesse. Il ne faut peut-être pas s'arrêter à croire que des commerciaux sont mieux que vous capables de déterminer quels livres vous pouvez lire ou non, voire pire quels livres vous avez envie de lire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELLANGER, Lionel (1978): *Les méthodes de lecture*. Paris, PUF.
- BROOKS, Max (2009): *Guide de survie en territoire zombie*. Traduction de Patrick Imbert Paris, Calmann-Lévy (Interstices).
- CARD, Orson Scott (1986): *La Stratégie Ender*. Traduction de Daniel Lemoine. Paris, Éditions 84.
- CHÈRE INCONNUE (2009): « *Le livre des choses perdues, John Connolly* », in *Les feuilles volantes*, 27 décembre. Disponible sur : <http://feuillesvolantes.canalblog.com/-archives/2009/12/27/16297730.html>
- CHIMA, Cinda Williams (2010): *Les Sept Royaumes. Tome 1 : Le Roi démon*. Traduction de Rosalie Guillaume. Paris, Castelmor.
- COLLINS, Suzanne, (2015): *Hunger Games. Tome 1*. Traduction de Guillaume Fournier. Paris, Pocket Jeunesse.
- COMENIUS, Jan Amos (1657): *Orbis Pictus*. Nuremberg, Michael Endter.
- CONNOLLY, John (2011): *Le livre des choses perdues*. Traduction de Pierre Brévignon Paris, Éditions 84.
- DANBLON, Deborah (2002): *Lisez jeunesse !: La littérature pour adolescents et jeunes adultes*. Bruxelles, Luc Pire.
- DELBRASSINE, Daniel (2006): *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. Créteil, Canopé - CRDP de Créteil.
- DESPLECHIN, Marie (2012): *Verte*. Paris, L'École des Loisirs.
- FAURE, Marion (2007): « Un âge vraiment pas tendre ». *Le Monde.fr*, 29 novembre. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/11/29/un-age-vraiment-pas-tendre_983787_3260.html.
- FREY, James et Nils JOHNSON-SHELTON (2014): *Endgame. Tome 1 : L'appel*. Traduction de Jean Esch. Paris, Éditions 84.
- GALLAND, Olivier (2011): « Les 18-30 ans, la nouvelle jeunesse ? », *Lecture Jeunesse* 137 (*Les jeunes adultes et la littérature*), 10-13.
- GREVET, Yves (2015): *U4 Koridwen*. Paris, Syros Jeunesse.

- HINCKEL, Florence (2015): *U4 Yanniss*. Paris, Nathan.
- HUXLEY, Aldous (2002): *Le Meilleur des mondes*. Traduction de Jules Castier. Paris, Pocket.
- K2R2 (2006): « La SF Jeunesse. Dossier+Interview Denis Guiot », in *Le Cafard cosmique*. Disponible sur : <http://www.cafardcosmique.com/La-SF-jeunesse>.
- KING, Stephen (1985): *Ça*. Traduction de William Desmond. Paris, Le Livre de Poche.
- LAEL (2010): « *Le livre des choses perdues* », in *Babelio*. Disponible sur : <http://www.babelio.com/livres/Connolly-Le-livre-des-choses-perdues/147978>.
- LARTET-GEFFARD, Josée (2005): *Le roman pour ados : Une question d'existence*. Paris, Éditions du Sorbier.
- MARTIN, George R. R. (2010): *Le trône de fer*. Traduction de Jean Sola. Paris, J'ai lu - Librio.
- MEYER, Stéphanie (2005): *Saga Twilight. Tome 1 : Fascination*. Traduction de Lu Rigoureux. Paris, Hachette Roman.
- NOZIÈRE, Jean-Paul (1994) : « Pourquoi écrire pour les adolescents ? ». *L'école des lettres. Lire avec les adolescents*, 12/13, 165-169.
- ORWELL, George (1972): *1984*. Traduction d'Amélie Audiberti. Paris, Gallimard.
- PERRAULT, Charles (1867): *Les contes de ma mère l'Oye*. Paris.
- PERSEPHONE (2012): « *Le livre des choses perdues – John Connolly* », in *Down the Rabbit hole. Persephone & the Chesire Cat*, 5 juin. Disponible sur : <http://bibliothequepersephone.blogspot.com.es/2012/06/le-livre-des-choses-perdues-john.html>.
- PULLMAN, Philip (2007): *À la Croisée des Mondes*. Traduction de Jean Esch. Paris, Gallimard Jeunesse.
- ROSOFF, Meg (2008): *Maintenant, c'est ma vie*. Traduction d'Hélène Collon Paris, Livre de Poche Jeunesse.
- ROTH, Veronica (2014): *Divergente*. Traduction de Anne Delcourt. Paris, Nathan.
- ROWLING, Joanne Kathleen (2003): *Harry Potter*. Traduction de Jean-François Ménard. Paris, Gallimard Jeunesse, 4 vols.
- RUIZ ZAFÓN, Carlos (2011): *Le Prince de la Brume*. Traduction de François Maspero Paris, Robert Laffont.
- SENDAK, Maurice (2015): *Max et les Maximonstres*. Paris, École des loisirs. [sans nom de traducteur].
- STINE, Robert-Lawrence (1999): *La Peau du loup-garou*. Traduction de Laurent Mulheisen. Paris, Bayard Jeunesse.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1996): *Faërie et autres textes*. Traduction de Francis Ledoux, Elen Riot, Dashiell Hedayat y Céline Leroy. Paris, Christian Bourgois.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (2012): *Le Seigneur des Anneaux. L'Intégrale*. Traduction de Francis Ledoux. Paris, Pocket.

TOURNIER, Michel (1988-1989): « Entretien avec Michel Tournier ». *L'école des lettres. Littérature pour la jeunesse (le roman)*, 11, 62-64.

TRÉBOR, Carole (2015): *U4 Jules*. Paris, Syros Jeunesse.

VELDE, Cécile Van de. (2008): *Devenir Adulte : Sociologie comparée de la jeunesse en Europe*. Paris, Presses Universitaires de France.

VILLEMENOT, Vincent (2015): *U4 Stéphane*. Paris, Nathan.

Las luciérnagas de lo breve, lo extraño y lo imaginativo

Ángel Olgoso

Escritor

Durante aquellas eternas tardes entre la vega y el secano, alborotados por la sangre joven, azuzados por la libertad del verano, corríamos de un lado para otro como trompos ligeros, dábamos saltos como gorriones que van a echar a volar, pirueteábamos como virutas despedidas de la garlopa de un carpintero, perseguíamos vilanos, vigilábamos trampas de liria, destapábamos culebras, picoteábamos zarzamoras, nos atrincherábamos en los maizales, partíamos cañas por la mitad en busca de gusanos, saltábamos acequias lanzando silbidos terribles, arrancábamos juncos para entablar ridículos duelos de espadas tiernas y cimbreantes, tirábamos chinas contra los grajos y piedras grandes como membrillos contra los secaderos de tabaco.

Perdida la noción del tiempo, embriagados de licor de sol, llevados en volandas por un aire inmóvil con fragancias de mastranzo y pajuelas secas, planeando sobre un silencio de siesta roto solo por las chicharras y algunas esquilas de ovejas, culebreábamos en el agua verdosa de la Charca de la Viña, escalábamos riendo la Cruz de los Cigarrones, explorábamos entre bufidos el empinado Cerrillo del Tesoro y el barranco hondo de El Salado, nos tendíamos despreocupados en la umbría de las piedras romanas de la Atalaya, alcanzábamos dulzonas brevas pajareando en higueras que, como nosotros, no pertenecían a nadie.

A lo largo de la jornada, el sol había dado de plano en los pelados eriazos del secano en sus lomas y recuestos, en sus lienzos de almendros y olivos tripudos, y ahora, como si una nube de lento paso arrojara su sombra leve encima de la vega, el día empezaba a morir mansamente arropado. La luz había dorado sin clemencia la tierra, y ahora la iba velando de jugoso rojo, impregnando de manchas cárdenas las hazas, los caminos y las eras. El sopor se esfumaba, se alargaban los contornos, los plantíos aventaban una fina brisa frutal, bienoliente, el ascua del cielo se debilitaba poco a poco hasta que en aquel tránsito a lo oscuro casi no había distingos. Única-

mente el sereno avance de la noche lograba detener las ínfulas de movimiento perpetuo de nuestras correrías. Con churretes de sudor en las mejillas coloradas, sentados por fin en los terrones de los balates, o de pie con las piernas bien separadas y las manos en los bolsillos descosidos, mirábamos todos hacia el lugar convenido, acechando como juramentados y sujetando una brizna de hierba entre los labios. Más allá de la Acequia Gorda, bajo del cerro que verdeaba todavía en aquella época del año, esperábamos cada tarde el milagro. Un portento que no podíamos entender y que tomaba parte en nuestras vidas, policromándolas con una emoción titilante y misteriosa.

Ahí nos quedábamos, muy quietos, en el centro del mundo, los corazones ancheados, los ojos dispuestos al asombro, como si estuviera a punto de descender sobre nosotros una estrella o fueran a abrirse, de par en par, las puertas del País de los Sueños. Entretanto, una tras otra, cientos de pequeñas linternas comenzaban a encenderse y a llenar el horizonte de la vega de delicadas señales intermitentes, como brasas de los cigarrillos de nuestros abuelos reunidos en sigiloso cónclave, como pupilas innumerables que refulgieran parpadeando en la noche. Aún no era cerrada, pero los destellos prendían puros como diminutas tulipas de cristal en la creciente oscuridad. Nos parecía que aquellos fanales de cuento de hadas cambiaban de modo fantástico, que tan pronto se aproximaban como se espaciaban de nuevo, que iniciaban un diálogo luciente, alegre, confidencial por el cual se nos arrebatava a regiones desconocidas, por el cual sentíamos nostalgia de algo que no había existido nunca, de cosas amables y frágiles, de alegrías sencillas e inocentes. El efecto, mirando absortos a través de la penumbra, era el de una cinta viviente de brillos quebrados, el de un mar abigarrado de espejuelos que se dispersaban en mil chispas, el de una lluvia de plata que levitara ante los sembrados. No acabábamos de admirarnos de esa visión que poseía algo de pátina fosfórica, de intensidad lunar. Embobados por la claridad líquida en la que hervían aquellos puntos movedizos, nuestra respiración se aquietaba y nuestros dedos se encogían, sin que lo advirtiéramos, dentro de las sandalias de goma. Aquella risueña insinuación de otra realidad que atravesaba el espacio hasta nuestros ojos maravillados –donde viviría para siempre sin consumirse–, parecía anunciar una plenitud inefable, un júbilo confortador. Todos nuestros pensamientos estaban suspensos en la sensación de aquel sitio: nimbado por tenues llamitas rientes que pigmentaban la vega y la noche con su bruma lumínica, evocaba vagamente algo bello y distinto, una vida secreta de raros y efímeros instantes.

Puede que el resplandor de los gusanos de luz fuese fugaz, pero dejaba en el

espíritu una especie de mágico encantamiento, de sorpresa cautivadora y latente, de paisaje de otro mundo. Puede que las luciérnagas desaparecieran, hace décadas, de la orilla hoy ciega de la vega pero, como quien pierde el rastro de un objeto precioso o una vez se abrasó de amor, como quien saborea en el recuerdo la extinguida gama de lejanos momentos felices, sus lucecitas dulces y centelleantes aún laten en la oscuridad con el ritmo de los sueños, aún hacen que el corazón se oprima con una inquietud indefinible, como si hubiera asistido a una operación prodigiosa de la naturaleza.

La evocadora, la fascinante irradiación de aquellas luciérnagas en las remotas noches de verano ha iluminado no solo el cuadro de todo lo vivido sino también la soledad de tres décadas y media de escritura. Como a los mismos insectos, nos atraen las luces en la oscuridad. De hecho, igual que hacíamos linternas con aquellos gusanos de luz, las luciérnagas de lo breve, lo extraño y lo imaginativo avivaron el fuego ceremonial de los cuentos otorgándole facetas mágicas y destellos reveladores, me ayudaron a descubrir lo que la ilusoria luz del día oculta, a crear –con mayor o menor fortuna– una realidad que fuera posible afrontar, a enriquecerla y a aumentar sus goces. Nada ha conseguido evaporar el fresco pero fulgente misterio de aquellas luminarias que me abrieron paso, en la oscuridad, a las formas móviles de lo onírico, a una literatura de imaginación que aspira a superar los lindes de lo común, a presentar enmiendas a los planes de la Creación, a poner un pie en otros mundos.

La brevedad, en mi caso, es el triunfo de la querencia, o de la manía, sobre la propia voluntad. Igual que nace uno delgado o grueso, alto o bajo, hay quien gusta de quedarse corto o decir lo suficiente a decir demasiado; hay quien prefiere las miniaturas a los grandes frescos, las ascuas a las hogueras, los elixires a las barricas, los dardos a los cañones; manejar el pincel a la brocha; inventar mecanismos narrativos de alta precisión; mostrarse cortés con el lector y no acumular sobre sus hombros los pesados fardos de genealogías interminables, tiempos muertos y detalles intrascendentes; conseguir ese alborozo minúsculo de destilar alquímicamente una historia; condensar un instante que a la vez sea eterno –como ocurre con el haiku–; encontrar la médula de un tema y traducirla a palabras, escogiéndolas como si se tratara de poesía para que todo, incluso lo trivial, cobre trascendencia; lograr el hechizo de una pieza viva a través de la tensión y la concisión; la proeza de que el lector lea como quien nada bajo el agua sin respirar. Solo la brevedad es impecable, escribió Kafka. Granada ama lo mínimo, escribió a su vez García Lorca. Quizá deba a mi condición de granadino el gusto acendrado por las piezas breves y cuidadas, por la decantación de las palabras, por las miniaturas cuyo cedazo solo deja pasar lo primordial, por el deseo de

empequeñecer el orbe para poder abarcarlo o encerrarlo en una botellita, por las formas arduas y sus emboscadas rápidas y limpias, por la exigente orfebrería de lo pequeño y su prosa burilada, esa taracea del que compone paciente y milimétricamente tesela a tesela, por la labor del humilde labrador que acude cada mañana a su huertecito y remueve un poco la tierra con la azada, en contraposición a los grandes latifundistas de la novela que cultivan cientos de hectáreas con su flota de máquinas cosechadoras. Qué duda cabe que a algunos nos atormenta la misma y maldita ambición que a Joubert, el amigo de Chateaubriand, la de “resumir siempre un libro en una página, una página en una frase y esa frase en una palabra”.

Ante un texto breve, el creador que aspira a la perfección y siente que su obra está inacabada, puede acercarse a ese ideal y minimizar el sufrimiento que conlleva la creación. Ese creador sabe asimismo que en la variedad proteica de lo breve, que en el corpus fragmentado de un libro de relatos en el que cada texto debe valerse por sí solo tendrá difícil conseguir un mundo propio, una voz inconfundible, un personaje inmortal. En ese sentido, el que mira es en ambos casos un curioso, ávido de todo, sin embargo el que cuenta –aun siendo la misma persona– es alguien de pocas palabras que desea dejar solamente la esencia, suscitar interés a través de un tempo distinto y de una prosa de vibración calculada, evitar los lugares comunes, buscar lo singular; que abomina de las novelas que, según Stevenson, no son más que chismes y a las que, según Clarín, les vendría bien una huelga de fabricantes de papel. El relato –una forma narrativa discreta y sin exceso de equipaje, rigurosa, a menudo cerrada sobre sí misma como una esfera que potencia hasta el vértigo sus mínimos elementos– es un campo de batalla idóneo para que lo insólito o inquietante no se diluyan con el paso de las hojas, y debe aspirar a ser alta literatura, comprometida con la exactitud, con la belleza y el deleite, con la dignificación y la estimulación intelectual de los lectores. Si el pecado de la longitud excesiva es imperdonable, no lo es menos es de la brevedad por la brevedad que corre el peligro de degenerar en la ocurrencia, en lo epigramático, en “literatura de azucarillo”, o en esas manifestaciones fundamentalistas de lo breve como son, en Sudamérica, la OBB (Orden de la Brillante Brevedad), en México la Triple-C (Cofradía del Cuento Corto) o en España la Logia del Microrrelato, todas con sus guardianes, firmes e insobornables como aquellos dragones que custodiaban las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. El corolario de todo esto sería que, entre la vida abreviada de los relatos en miniatura y la espesa selva de columnas salomónicas con pámpanos y acantos de las novelas –dos paradigmas literarios que con frecuencia duran lo que una exhalación de vaho en un cristal– debe situarse el

relato que tenga el peso justo por lo que comunica, independientemente de la extensión: si posee proporciones y armonía, tendrá vitalidad. *In medio tutissimus ibis*. Es cierto, como apuntó Nabokov, que entre las dos fechas de una lápida se agradecen los detalles, pero también que la distancia más corta entre el hombre y la verdad es un cuento.

Si percibimos la brevedad –y su búsqueda de lo esencial– como una decisión estética o un modo de concebir el acto creativo, la extrañeza denota un estado, un clima, una cualidad furtiva, un halo de incertidumbre que proyecta la obra en torno suyo y permite al lector experimentar un acceso a lo inesperado, el placer de levitar, felizmente ajeno al peso de la costumbre. Ya Casanova observó que la facultad de ver la verdad solo se aviva en los seres humanos a través de un sobresalto o convulsión. No obstante esa capacidad humana de despertar y acceder a otro nivel de conciencia puede estimularse, tal vez más eficazmente, si lo anómalo o se hacen solubles en lo común, si se siembra la duda en el lector sobre la verosimilitud de lo narrado y el asombro se alinea con naturalidad en el friso de lo habitual. No es preciso darle la vuelta a la realidad únicamente en espacios exóticos o mediante sortilegios y azares insospechados, lo familiar favorece de igual forma lo imprevisto y lo fatal, y de manera más terrible por cercana e inesperada. En ese capítulo de *Castilla* de Azorín, en que el viajero llega a una posada de noche y siente que tiene miedo de morir en cualquier sitio de aquella inmensidad, y a la mañana siguiente despierta y ve la luz en la ventana, descubrimos las cosas tranquilas de la vida y su perturbación. Como bien dice José María Merino, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Sí, quizá sea esa una condición indispensable para que los artistas puedan considerarse como tales el hecho de no ver nunca las cosas como son, de persuadir a sus semejantes a mirar más allá de la rutilante pero fina y engañosa piel de la realidad –si es que tal cosa existe–, de inocularles una desazón irresoluble, una perplejidad no exenta de nostalgia por un mundo distinto al que nos toca vivir. Desde niño, cuando el deleite impregnaba cada lectura, cuando era tentado irresistiblemente por cada nuevo descubrimiento, cuando abrir un libro era como acercar una antorcha a un bajorrelieve en el fondo de una cueva, cuando mis ojos no saciados conferían a cualquier biblioteca o librería el aura de una gruta de Aladino rebosante de tesoros y prodigios, me fui acostumbrando, sin saberlo, a que solo lo extraño me resultara familiar. Pronto sentí predilección por las historias extraordinarias, desaforadas, especulativas, visionarias, enemigas del día, por los desvaríos de la percepción, por los gabinetes de maravillas, por el lado de la sombra en definitiva. Pronto busqué con fruición entre las páginas

de un libro la inminencia de la sorpresa, del esclarecimiento, del final del delirio, todo aquello con una luz propia e inusitada, todo aquello que suscita extrañeza: una mera intuición, una amenaza latente, un vértigo, una fantasía de los ojos cansados, la sensación de hallarse en un país extranjero, un latir inesperado, un escalofrío como cuando presenciamos un eclipse o presentimos que hay alguien detrás de nosotros que no puede estar allí.

En nuestro país, desafortunadamente la sombra de Sancho Panza sigue siendo muy alargada: desde su arranque la Historia de la Literatura española relegó lo fantástico a un segundo o tercer plano, eclipsado por lo *genuino español* –la picaresca y el realismo a ultranza–; todo lo que postulara excepciones al orden de lo real, difuminara esos límites que hemos construido para acotarlo o mostrara supuestos visos de irrealidad, era relegado al curso lateral de la Historia. Aquí nunca se ha mostrado tanto respeto por lo raro, por la unción de sueño y vigilia, por el encabalgamiento de lo probado y lo improbable, por los autores que tendieron sus hilos en una geografía imaginaria como lo ha hecho, por ejemplo, la tradición inglesa, abierta a obras singulares, a atmósferas nimbadas de recónditos arcanos, a talentos extravagantes y a géneros narrativos alejados de la célebre representación de la vida ordinaria de cada día. ¿Acaso lo extraño no es una condición previa y propia de la literatura? ¿Acaso hay algo más extraño que aquello que consideramos normal? El hecho de que vivamos en una espina de polvo que fluctúa alrededor de una pequeña estrella en el rincón de una de las millones de galaxias del universo, el hecho de que cada uno seamos un sujeto con un cuerpo particular compuesto, en esencia, por un tubo digestivo del que brotan cuatro extremidades más un mollejo gris que rige el conjunto resulta, cuando mínimo, turbador. Podría considerarse incluso que cada nacimiento es, en puridad, una aparición por la que nos volvemos temporalmente visibles y que, al final de nuestras vidas nos transformamos de nuevo en fantasmas. Por no hablar de la tenue línea que separa la cordura de la locura, el azar de la fatalidad, el sueño de la pesadilla. Para Chesterton, la existencia es tan preciosa como desconcertante. Y otro británico, el físico Arthur Eddington, estaba convencido de que la vida puede ser no solo más extraña de lo que imaginamos, sino también más extraña de lo que podemos imaginar. Un pez en el océano cree que todo lo que existe es agua, pero nosotros sabemos que hay otros universos sin tener necesariamente que verlos o visitarlos. De hecho, a diario nos llegan pruebas de que los sentidos nos mienten, de que lo extraño se esconde en lo cotidiano, en todos los aspectos de la naturaleza, y de que comienza aquí, en plena realidad. Diríamos con el añorado Álvaro Cunqueiro, aquel

dulce escribano que declaró con valentía que el hombre precisa beber sueños como quien bebe agua, aquel juglar cordial que veía el prodigio como alfa y omega de todo, que las cosas, además del haz, tienen una cara secreta, el envés, que a veces es la más significativa. Aún conservo, en un grueso atadillo de recortes amarillentos, las noticias sorprendentes que coleccioné durante mi adolescencia, un catálogo de asombros cotidianos, de crónicas insólitas que se colaban entre el ruido de noticias efímeras, semillas que muchas veces acabaron germinando en un relato. Supongo que, durante más de tres décadas, he escrito siguiendo la definición que Walter Pater daba del Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, he escrito para aquellos que aún quieren ser sorprendidos, ver desafiada su comprensión con lo imprevisible o lo inaudito, para aquellos que se saben fatalmente atraídos por las irisaciones de lo extraño, gustan de pasear sobre el abismo, sienten todavía curiosidad –cuyo goce se ve incrementado por efecto de las resonancias de lo inquietante– o de forma puntual se encaminan a lo extraño huyendo de la realidad, que a juicio de Einstein no es más que una ilusión muy persistente. En esa frontera entre lo real y lo irreal, en ese umbral de mundos en frágil equilibrio, en ese riacho de aguas turbulentas y corrientes encontradas donde el rigor de la lógica pierde vigor, es donde suelo sentarme a pescar evidencias de cosas no vistas, a remover nuestras ancestrales angustias, temores y esperanzas, a alterar al lector que se siente cómodo o a confortar al que no nota la tierra bajo sus pies, a reconocer lo desasosegador de nuestra condición, tan excepcional como la de las marionetas atrapadas en su paraje intermedio, entre un reposo escalofriante y otro vivo y habitado. Lichtenberg, en uno de sus aforismos, situó al hombre en esa misma encrucijada: “El ser humano es, tal vez, mitad espíritu mitad materia, como el pólipo es mitad planta mitad animal. Las más extrañas criaturas siempre están en zonas fronterizas”.

La tercera de esas señales luminosas que me han indicado el camino, la tercera de esas vetas nutricias que recorren el sustrato de mi huertecillo es el sobrepasar de la imaginación. Si la extrañeza desciende sobre el lector como una noche inacabada en que la claridad de la razón se va borrando, para que esa penumbra irreal se asiente sobre su mundo precisa del brío de la imaginación, capaz de convertir a las historias en alfombras voladoras. Y ese milagroso impulso, esa poderosa excitación, ese apremio respecto a la vida imaginaria, esa pasión creativa caudalosa y libre, tienen su fuente en la juventud. Cuando escribimos los primeros libros, cuando la mente nos hervía y se encendía como un tizón que alumbraba un lugar encantado, cuando éramos capaces de ponerle herraduras al diablo, esta intensidad, esta ebriedad de la

imaginación nos hacía planear sobre las tierras y mares del tiempo, sin miedo a la gramática, la sintaxis, los anacronismos o los neologismos, nos hacía vivir febrilmente en el interior de los seductores espejismos de las ficciones. Eran los jóvenes años en que anhelábamos que lo imaginativo fuera, como en el primer Romanticismo, hermoso, loco, embelesador. Eran los años de un convencimiento absoluto: que la imaginación proporciona un sustituto soberano a la vulgar realidad de la experiencia veraz. Después, dependía de cada cual sostener esa energía para que esta no se agotara ni deviniera en un resplandor moribundo, en ceniza.

Durante milenios, una pequeña y secreta Hermandad de díscolos ha apoyado la idea de que somos criaturas hechas de imaginación (o lo que es lo mismo, de ensueños y esperanzas); de que la creatividad, ese engendrar algo donde antes no había más que vacío, es el atributo humano más excelso, emocionante e incógnito; de que solo desde la invención se puede explicar la realidad vivida; de que las historias se imaginan porque la realidad no se adecúa a nuestros anhelos; de que la cualidad suprema del hombre tal vez sea la de favorecer la posibilidad de lo imposible. Como aquel personaje de *El grillo del hogar* de Dickens que solo se sentía verdaderamente feliz al imaginar máscaras terribles, diablillos que aparecían por sorpresa, cometas-vampiro, al que la idea de una nueva zozobra le causaba un placer inenarrable y que llegó a perder dinero para procurarse asuntos infernales de linterna mágica, algunos escritores y lectores han sido tentados por las percepciones fantásticas, se han entregado con gusto a la materia dúctil de la libre fabulación a través del sencillo a la par que inefable artificio del lenguaje: en su *Poética*, Aristóteles sentencia que “la ficción es más verdadera y universal que la historia”. En *Antonio y Cleopatra*, Shakespeare sitúa estos reveladores versos, “el mundo natural aún no ha podido/ igualar los prodigios de la imaginación”. Para Baudelaire, la imaginación es la reina de las facultades. Alfred de Musset expresó bellamente que “la imaginación abre a veces unas alas grandes como el cielo en una cárcel pequeña como una mano”. Antonio Machado lo clarificó en su estrofa: “Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía:/ también la verdad se inventa”. El lema de Artaud rezaba: “Nunca real y siempre verdadero”. Para Einstein, “la imaginación es más importante que el conocimiento”. En uno de sus microrrelatos, el escritor satírico Stanislaw Jerzy Lec confiesa: “Soñé con la realidad. Me desperté aliviado”. Para John Banville, la invención se muestra tanto o más convincente que la verdad. Hasta Valle-Inclán escribió en 1926 que “no todo lo real puede ser demostrado científicamente”, en una carta dirigida al periódico *El Sol* en apoyo del señor Argamasilla, joven que aseguraba poseer visión de rayos X;

caso para el que la reina María Cristina constituyó una comisión de sabios destinada a estudiarlo, presidida por Ramón y Cajal. “Para ver, cierra los ojos”, aconseja el cineasta y artista Jan Švankmajer, invitándonos a renunciar a la racionalidad, a liberar una infancia interior en estado salvaje, en aras de un goce caótico y permeable a la realidad visionaria. Y lamenta que a los niños, durante su etapa de aprendizaje, los padres, la escuela y la sociedad prefieran inocularles la realidad a la imaginación. Quizá porque esta es subversiva y desobediente, una herramienta para desertar, una especie de apostasía de la realidad que indaga en lo posible, mientras que cualquier sistema social pretende la conformidad y el sometimiento a lo real y nos intenta convencer de que es lo mejor. Los neurólogos actuales dicen que esta visión racionalista y utilitarista del mundo que se ha impuesto va contra la naturaleza humana, pero nuestra civilización no parece estar interesada en la imaginación ni necesitar la creación auténtica. Lo que busca es entretener a las masas con bagatelas, falsificaciones baratas e imposturas rentables para que no piensen, abismadas en las pantallas y los escaparates. Antonio Chicharro –presidente de la Academia de Buenas letras de Granada y a la sazón profesor mío de Crítica Literaria a principios de los ochenta–, en un artículo en que abogaba por la necesidad y belleza de la ficción, escribió que “somos algo más que testigos de la realidad, somos artífices de la misma con capacidad de vivir otras vidas, de intercambiar ideas y comprender a otros al tiempo que a nosotros mismos”.

Los que no podemos evitar estar constantemente en las nubes, en Babia, en la luna de Valencia o caminar por los cerros de Úbeda, los que necesitamos aplacar de continuo el hambre de irrealidad, ser bendecidos con el polvillo mágico de lo oculto, los que estamos convencidos de que lo maravilloso es una flor cuyo perfume se da muy raramente –prensada casi siempre entre las hojas de un libro– y tenemos la certeza de que la realidad es una alucinación pavorosa con aspecto de orden, un lugar para frecuentarlo un rato pero no para vivir en él, nunca somos más libres que cuando soñamos en nuestras visitas nocturnas o diurnas al otro mundo, que cuando nos acrecemos con el dulce picor de la fantasía y el asombro, que cuando –emancipados momentáneamente de las impurezas de la realidad– nuestros espíritus vuelan férvidos y raudos por esos espacios infinitos. No se puede vivir por delegación, es cierto, pero se puede imaginar a través de otro, leyendo por ejemplo a los que depositan refulgente nácar en las sombras de nuestras vidas, hermoaséandolas. Pensemos en cuántas vidas se iluminan con las resplandecientes imaginaciones, con los fognazos que hacen ver las cosas desde otra perspectiva, con las insurrecciones

contra la banalidad cotidiana, que disipan la monotonía de este mundo prosaico mientras se mira por las rendijas de la invención en busca de lo perdido o lo escondido. De esta vocación humana, de esta facultad soñadora gloriosamente inútil nacida en las largas noches de las cavernas, bajo el ensalmo vibrante e hipnotizador de los contadores de cuentos, emergieron la Atlántida, el Jardín de las Delicias, Avalon, El Dorado o el reino del Preste Juan antes de que las grandes navegaciones redujeran el ámbito de lo fantástico y la ciencia actuara como disolvente de lo imaginario. ¿No suele decirse que el paraíso solo está en la imaginación? ¿Acaso no es factible querer estar fuera del mundo y seguirlo sin embargo muy cerca? ¿No nos permite la imaginación, como la bondad humana, ponernos en el lugar del otro? ¿Hasta cuándo –nos preguntamos con Cortázar– vamos a seguir creyendo que lo maravilloso no es más que uno de los juegos de la ilusión? El lector del siglo XVI consumía con avidez libros de caballería, aceptaba el prodigio, lo sentía como verdad posible, interpretaba su gusto, su gula de magia. El XIX ya desarrolló un público de criterios realistas y, desde entonces, no parece sino que solo se puede hablar de lo fantástico como nostalgia. Sin embargo, el fuego de los cuentos, el recibir lo insólito como un regalo, el dar vida y temblor a criaturas traídas de la nada aún nos puede calentar cuando sentimos el frío de la existencia en nuestros huesos.

En el arte, que es un mero reflejo y no la realidad misma, el realismo no tiene ningún sentido. Sabemos que al contar algo los hechos se convierten inevitablemente en ficción. Lo que caracteriza al arte es algo indefinible que te hace sentir una especie de hierofanía, una experiencia sagrada, la promesa de una revelación, una añoranza, una percepción de eternidad. Aunque la imaginación no se origine en la nada y sea una sutilísima tela de araña tendida para atrapar en su red las vivencias, ilusiones, recuerdos, sentimientos y demás partículas que contiene el aire de nuestra conciencia, intentar crear una reproducción de la realidad resulta redundante, conviene en todo caso erigir una paralela que antes no existía, ansiar un nuevo mundo contra el mundo. Pienso que está en nosotros el poder de alcanzar, con la imaginación, las hojas más altas y más tiernas, los frutos más prietos y de sabor más pronunciado. Algo que, por descontado, requiere talento y esfuerzo: No es igual decir que se ha levantado viento que decir –como hace la imaginación árabe– que el señor de los vientos es un emir dueño de tres caballos, levante, poniente y boreal, que el emir sale todos los días de paseo, galopa cambiando de caballo cuando le place, lleva consigo una larga y despeinada cola de caballo damasceno y que azuza a sus siervos hípicas con palabras enigmáticas. No es lo mismo leer un acta vaticana de beatificación que

conocer, por la pluma llena de fascinadora gracia de Álvaro Cunqueiro, los milagros de san Eflam, aquel monje que vivió otrora en Bretaña, que hacía pájaros con hierbecillas cogidas aquí y allá y los soltaba en los campos, que leía a folio abierto en libros cerrados, y que estando en Roma le llegó un olor a quemado y supo que ardía su iglesia bretona y vino volando a ella y mandó llover.

Cunqueiro, como Lord Dunsany, fue uno de esos faros que nos enseñó a soñar, a ver la realidad como un sueño maravilloso envuelto en una melancolía dorada, que hizo más luciente lo ordinario y lo puso lejos, ígneo como una piedra preciosa; uno de esos pocos que cada siglo disfrutan el corazón del mundo con tesoros quiméricos, con paraísos secretos, que iluminan todos los ámbitos con sus invenciones y logran que sea verdad lo inverosímil. Hoy, en esta ocasión que no desea ser un cónclave solemne sino una reunión de amigos en torno a Juan Herrero, una velada de escritores y especialistas en torno a la literatura fantástica (entre los que quizá se encuentren agazapados, como polizones no obstante bienvenidos, algunos partidarios de la realidad), quiero defender que la vida se muestra incompleta si en ella no tiene cabida la imaginación y que no hay mejor golosina para el gusto que una literatura anclada en lo imaginativo, esa que para Joan Perucho representaba “la pura y simple reivindicación de la poesía y lo maravilloso frente a la racionalidad excesiva de la vida”; quiero postular que, aunque el realismo arraigara funestamente en el ADN de la literatura española y lo real nos sea servido en demasiadas ocasiones de forma cruda e indigesta, hay que escribir sobre lo que se sabe pero también sobre lo otro, apropiarse siquiera ilusoriamente de lo que la vida no es capaz de procurarnos; quiero señalar que sin la reserva de libertad de la imaginación –uno de nuestros rasgos fundamentales como especie, como el instinto de querer comprender lo que sucede en la mente de los demás–, la humanidad solo poseería parcelas estabuladas, yermas, polvorientas, muertas; quiero recordar que la imaginación es tentadoramente diversa y multiforme, una caja de resonancia en la que entra cuanto sucede alrededor para luego salir transfigurado, que es la irrupción insólita de un elemento extraño en plana realidad, es el sofisticado placer que los románticos encontraban en las ruinas tupidas por el musgo (fascinaban a su imaginación porque la incitaban a completar las formas que aparecían inacabadas ante los ojos), es las otras dimensiones, es los universos paralelos, es las dispares ideas de verdad, es los mundos probables dentro de este, es la rosa del milagro que Valle-Inclán quería que floreciera, es el caldo nutritivo del que bebo, es lo que propugna la divisa patafísica por la que siempre me he regido: me esfuerzo de buena gana en pensar cosas en las que pienso que los demás no pensarán.

El escritor granadino Fernando de Villena –que valora con acierto sobre todas las cosas lo bueno, lo bello y lo verdadero sin despreciar otras maneras de arte y de letras basadas en el horror, en lo grotesco o en el fingimiento– cuenta en ese extraordinario vademécum, en ese vivísimo retablo libresco que es *127 libros para una vida* que, en su lecho de muerte, le preguntaron a Cervantes que a quién había pretendido representar en el Quijote y que él respondió: “A mí mismo y a la desdicha de la imaginación y del entusiasmo desplazados en una sociedad vulgar y falta de espíritu”.

Sea pues esta triple arcada bajo la que crecí, estas tres volátiles líneas de fuerza, sean estas tres luciérnagas glosadas –la brevedad, la extrañeza y la imaginación– como una pequeña flota ardiendo en llamas a lo lejos, como farolillos que ayuden a rasgar la oscuridad o esa densa y enojosa niebla que a menudo nos atosiga, que actúen además de acicate y de bálsamo, que permitan mirar a las estrellas desde nuestra alcantarilla y tejer la tela de lo imposible.

Sean las palabras de esta modesta conferencia una invitación a no dejar de imaginar, de soñar, de tener hambre de maravillas y de lo inesperado, de creer en sucesos fantásticos que jamás habríamos podido concebir, de estar en presencia de prodigios, de luchar contra la corriente titánica e implacable del tiempo, de aceptar que lo increíble pasó de veras.

Sean los siguientes versos del galeote Cosme Pariente, escritos en tiempos de Felipe II, los que cierren esta deshilvanada disertación: “Haré campo ancho/ la cárcel angosta,/ espuelas los grilletes,/ riendas las esposas,/ y, triste o alegre,/ viviré sin nota,/ para que me sea/ la pena sabrosa”.

Hora es ya de que concluya: Esta tarde me siento como ese Unamuno de cuyas novelas Baroja decía que no soportaba su costumbre de agarrar a cualquiera por su cuenta, acogotarlo, atarlo de pies y manos y convertirlo en un oyente mudo. Así pues, mi agradecimiento a todos los que me habéis escuchado con santa paciencia y a las pobres piedras a las que sin duda habré aburrido. Y mi anhelo de que esta hermosa Universidad de Castilla-La Mancha, además de prestigiar el saber y el laboreo de las letras, de afinar el fruto de la mente humana y elevarlo como la espuma sobre el mar de sus contemporáneos, siga siendo un órgano activo de cultura, patrimonio de todos, libre y ágil, sin imperativos, rebelde frente a la cultura oficial, que es ridícula, parsimoniosa y anticuada por definición, siga profesando con tesón y esmero el disfrute de los conocimientos, siga cultivando la concordia como flor suprema de la civilización.

Le Fantastique malentendu

suivi de

Histoire de l'abribus hanté

Georges-Olivier Châteaureynaud

Écrivain

J'ai choisi d'intituler cette communication *Le Fantastique malentendu*, titre bien entendu à double sens, le substantif et l'adjectif pouvant aisément permuter, parce que le plus grand nombre voit aujourd'hui dans le Mal à l'œuvre, et dans son corollaire l'Épouvante, les principaux ressorts du fantastique. Pourtant bien peu des plus éclatantes réussites du genre ne procèdent *que* de leur exploitation. Le cinéma, avec sa capacité de générer aisément des émotions violentes, est le premier responsable de ce malentendu. Le spectateur avide de telles émotions mesure sa satisfaction à l'aune de sa peur. Or, la peur n'est à tout prendre qu'un effet secondaire, un « produit dérivé » de la négation de l'ordre coutumier du réel.

L'art, l'art fantastique comme les autres, est supposé produire du même mouvement de l'émotion et du sens. Des diverses émotions que cet art est susceptible d'engendrer, la plus féconde n'est sans doute pas l'afflux d'adrénaline dans les veines du spectateur ou du lecteur, mais l'étonnement, la sidération dont il peut être saisi devant l'étrangeté soudain révélée du monde.

Bien sûr, cette étrangeté, comme dirait Freud, est presque toujours « inquiétante », au minimum ! Bien sûr, une part de la fascination exercée par les grandes œuvres fantastiques, comme la simple excitation résultant des moins grandes, provient de leur charge morbide. « Une tête de mort fascine plus qu'une femme nue », dit un personnage du *Septième sceau* d'Ingmar Bergman (1958). Mais l'attrait de l'horreur n'est pas tout, sauf dans le *gore* qui se réduit à un divertissement louche, sorte de pornographie absolue, proche d'une régression ludique au stade anal, qui

pousse le voyeurisme au-delà de la surface aimable des corps, jusque dans leurs profondeurs organiques.

Je ne me suis autorisé, en entreprenant cette réflexion sur le fantastique, que de la qualité de simple *usager* du fantastique. Pour moi le fantastique est comme un train que j'emprunterais presque chaque jour. Dans ce train, je lis et j'écris des histoires. Il est naturel qu'au fil du temps le décor et les aménagements du wagon, la physionomie des passagers, leur allure et leurs propos, mais aussi les paysages qui défilent à la fenêtre, me soient devenus familiers. C'est donc d'une longue fréquentation de la ligne que sont nées ces considérations.

Je revendiquais il y a un instant la qualité de *simple usager* du train du fantastique... Pas si simple que cela, puisque, en ayant écrit moi aussi, c'est comme si j'avais peu ou prou contribué à alimenter la motrice. Mais pourquoi celle-là, vieille loco pittoresque crachotant vers le ciel des bouffées de vapeur désuète sous les caténaires de la modernité ? C'est qu'il m'est apparu qu'elle seule desservait ma destination. Si la fiction a répondu à la plupart des questions que je me posais devant l'existence – car c'est à cela que servent l'art et la littérature, il me semble – elle l'a fait dans la langue du fantastique plutôt que dans celle du réalisme.

En France, au tournant des années soixante-dix, sous l'influence d'une irruption foudroyante des sciences humaines dans le champ littéraire, la critique et nombre d'écrivains avec elle ont chanté en chœur *De profundis* aux funérailles de la fiction, qu'elle fût réaliste, ou a fortiori fantastique. Prétendre en rajouter au tas jugé bien assez haut de la littérature universelle, semblait aux yeux des doctes témoigner d'une naïveté inexcusable. Il était temps d'appliquer à l'inventaire du corpus accumulé au long des siècles les outils mirobolants issus des avancées de la psychanalyse, de la linguistique et de la sociologie.

Par chance on en est assez vite revenu. La fiction a retrouvé tous ses droits, dont elle use comme il lui plaît. Reste que le genre qui nous intéresse ici demeure le parent pauvre des Lettres françaises, aujourd'hui comme hier.

On dirait qu'en France le fantastique ne mord que sur les marges de la mentalité nationale comme sur les marches de l'entité géographique. Art des confins mentaux, le fantastique à la française est pour une part notable une spécialité des Alsaciens, des Bretons et des Belges. On l'a assez répété, la dominante française est « cartésienne ». Nous nous voulons « cartésiens ». Il faudrait toujours mettre des guillemets à cet adjectif-là pris dans cette acception si imprécise. Dans le contexte littéraire, qu'est-ce que ça veut dire, « cartésien », au bout du compte ? Cela signifie qu'en ce qui con-

cerne la dose d'imagination admise dans les romans et la latitude d'invention accordée aux fictionnaires, l'esprit français est terriblement frileux.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Quand elle naît au XII^e siècle dans les cours seigneuriales où ses initiateurs, les Chrétien de Troyes et les Marie de France, ont trouvé asile et clientèle, la littérature de fiction en langue profane se place spontanément sous le signe de la féerie, du merveilleux, du fantastique. Bien entendu, une lignée plus populaire, bourgeoise (les deux mots n'étant pas antinomiques alors), satirique et sociale, celle du futur roman réaliste, se constitue dans le même temps, par exemple avec les auteurs pour la plupart anonymes du *Roman de Renart*.

Les deux lignées, les deux familles d'esprit s'affrontant, la famille bourgeoise-réaliste, avec le temps, va l'emporter en audience sur la famille aristocratique-chimérique. L'inexorable montée en puissance du roman-roi y sera pour beaucoup.

Le roman selon Chrétien de Troyes était à peine roman, il tenait encore de l'épopée et de la poésie. Le genre qui s'élabore en s'éloignant de l'une et de l'autre va disposer de formidables instruments d'exploration de la réalité objective, et c'est à cela que servira, majoritairement, le roman. Il suffit sans doute des doigts des deux mains pour compter les grands romans fantastiques de la littérature mondiale. En revanche quantité de contes et de nouvelles fantastiques sont dignes de demeurer en mémoire. Art de l'inexplicite, du demi-mot, de l'ellipse, art d'illusionniste ou de danseur de corde, le fantastique fait évidemment la part belle aux formes brèves.

De bons connaisseurs tiennent que le merveilleux nimbe tout ce qui s'écrit aux temps originels. Le fantastique proprement dit serait apparu beaucoup plus tard et les deux tendraient de nos jours à se confondre. Cependant, s'ils peuvent se confondre à présent, c'est que rien d'essentiel ne les a jamais séparés. Qu'est-ce au juste que le merveilleux ? Les définitions sont des flacons incommodes ! Tantôt l'essence qu'on veut y isoler en déborde, et tantôt elle n'en occupe que le fond, où elle ne tarde pas à s'éventer.

Si par prudence on décide de s'en tenir à la définition la plus communément admise, on trouve à l'entrée *merveilleux*, dans le *Grand Robert de la Langue Française* :

Littér. Élément d'une œuvre littéraire qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables ou à l'intervention d'êtres surnaturels impliquant l'existence d'un univers échappant aux lois naturelles (Rey [dir.], 2014 : 1383).

Fort bien ! Mais c'est à peu près tout le fantastique qui correspond à ça. Chez Marcel Aymé (je cite ce nom à dessein, presque par provocation, car le brevet de fan-

tastiqueur lui est souvent dénié à cause de l'humour qui teinte largement son inspiration. C'est un épineux problème, trop peu abordé, que l'humour mêlé à la gravité, au tragique, souvent considérés comme inhérents au fantastique... Mais bon ! Chez Marcel Aymé, donc, chez Franz Kafka, chez Mary Shelley, chez Julien Green, chez Howard Phillips Lovecraft, chez Gustav Meyrink, chez Noël Devaulx, chez Stephen King, pour en choisir d'assez divers, on est étonné, dépaysé, on assiste à des événements invraisemblables, éventuellement liés à l'intervention d'êtres surnaturels, et dont on se demande s'ils n'impliqueraient pas, par hasard, l'existence d'un univers échappant aux lois naturelles...

Et chez Bram Stoker, donc ! Arrêtons-nous un moment sur lui, et sur son *Dracula*, qui compte au nombre des quelques romans emblématiques du fantastique !

Il y eut des vampires, prédateurs d'énergie vitale, buveurs de sang ou non, bien avant Dracula. Les mythologies du monde entier en pullulent. La sanguinaire engeance attendait son archétype. Bram Stoker a constitué celui-ci d'un faisceau de traits spectaculaires qui assurent sa pérennité et le rendent insurpassable dans sa catégorie. Un territoire sauvage et arriéré, les Carpates. Un aliment, le sang. Un folklore, les tombeaux, les loups, les bohémiens, les miroirs, les crucifix, l'ail, le pieu... Un habitus, les ongles, les yeux, les crocs, la peur des rayons du soleil... La signalisation, la caractérisation sont parfaites. Pourtant, si j'osais, je me laisserais aller à confesser que je ne suis pas fou de Dracula, du roman j'entends : sinueux, encombré de personnages secondaires rasoirs (les trois soupirants de Lucy Westenra)... C'est un roman lourd et lent, où tout, à tout bout de champ, est qualifié d'étrange, tic digne d'un débutant que Stoker n'était pas... Le coup de maître, car c'en est un quand même, n'était pas un coup d'essai. Stoker a déjà écrit et publié quatre romans avant Dracula, tous oubliés comme les suivants, et comme ses nouvelles. En tout cas cette épithète insistante, « étrange », vite démonétisée, agace comme une mouche importune jusqu'à ce qu'enfin on assiste à quelque chose de vraiment étrange : le comte Dracula rampant la tête en bas sur la muraille à pic de son château, tel un insecte... Mais en dépit de réticences légitimes, il faut l'admettre, quelle réussite ! La créature éponyme rafle tout. On peut dire que Dracula est *trop*, dans l'absolu, comme l'usage s'est répandu de nos jours de faire de cet adverbe un qualificatif. A côté de lui les autres personnages, Jonathan Harker, le Dr Seward, Arthur Holmwood, Quincey Morris et même Van Helsing, pourtant devenu archétypique lui aussi en chasseur de vampires, tous ses adversaires font pâle figure : pacotille humaine ! Leur fadeur est celle du Bien, confronté à la densité, à la profondeur du Mal qu'incarne Dracula. Au fait, à

l'exception de Renfield, son lointain sectateur fou qui se nourrit de blattes et de moineaux et qui seul le trahira, Dracula a pour serviteurs les bohémiens qui hantent les abords de son antre. Les Roms serviteurs du Mal, voilà qui vaudrait de nos jours brevet de mal-pensance à l'auteur...

Toute œuvre, tout du moins toute grande œuvre, peut être relue à chaque époque sous un nouvel éclairage susceptible de confirmer sa vitalité. Ainsi Frankenstein, né à l'issue d'une époque où la chirurgie connaissait autour des champs de bataille du continent un subit essor, fait doublement sens en notre temps de transplantations et de greffes d'organes. Ainsi peut-on voir aujourd'hui dans le vampirisme de Dracula une maladie sexuellement transmissible. Peu importe que Stoker n'en ait pas eu l'idée : l'œuvre dépasse l'auteur, c'est dans l'ordre. Quoi qu'il en soit, l'horreur de la sexualité transparait tout au long du roman. D'ailleurs, Bram Stoker paraît avoir été le contraire d'un homme à femmes, et il semble que son amitié pour le comédien Henry Irving ait tenu plus de place dans sa vie que son amour pour sa jeune épouse, Florence Balcombe.

Le vampirisme s'attrape au prix d'un baiser-morsure. Jonathan Harker y échappe de justesse quand Dracula, entendant se le réserver, chasse les trois goules sexy qui se penchaient sur lui. Souvenons-nous aussi que les héroïnes innocentes, Lucy d'abord, puis Mina, contaminées par la morsure cruciale, dépérissent comme atteintes de phtisie faute de s'abreuver de sang. Or la tuberculose était du temps de Stoker, et c'est encore de nos jours, une maladie éminemment transmissible, à l'occasion de tout rapprochement physique, *a fortiori* sexuel.

Des trois grands textes fondateurs de l'imaginaire fantastique de l'âge d'or, dont le sillage va se faire sentir tout au long du XX^e, et à dire vrai jusqu'en ce début du XXI^e siècle, *Frankenstein*, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* et *Dracula*, les deux premiers témoignent d'une inspiration humaniste. *Dracula* y est étranger, bien qu'apparemment il finisse mieux que les deux autres. S'ils ont semé la mort et la douleur, le misérable créé par le Viktor Frankenstein de Mary Shelley et l'audacieux Dr Jekyll de Stevenson souffrent d'être, ou d'être devenus qui ils sont, et choisissent de disparaître. Le comte Dracula, non. Il est vaincu, mais non repentant. Sa noirceur demeure irréductible. C'est du côté de Cthulhu, du côté de Lovecraft et de l'abomination sans remords ni conscience qu'il se tient : du côté du mal absolu.

J'en suis persuadé, la spécificité des genres et des sous-genres revêt moins d'importance que celle des œuvres et des auteurs. Ceux-ci recourent dans des proportions variables en fonction de leur propos aux décors emblématiques du merveilleux,

de *l'heroic fantasy* ou du fantastique, à leurs costumes, à leur bestiaire, à leurs emplois au sens théâtral du mot, à leurs clichés au sens musical de passage obligé servant de garant et de prodrome aux apports plus personnels.

Cela est si vrai qu'user de ces accessoires de façon systématique interdit le plus souvent de faire œuvre originale. De nos jours nombre d'auteurs s'obstinent à glaner dans les champs symétriques de Tolkien ou de Lovecraft ?

A propos de Lovecraft, on ne s'en douterait pas, mais comme Baudelaire en Edgar Poe, Michel Houellebecq a trouvé un esprit frère en Howard Philipps Lovecraft, HPL comme il l'appelle. Les grands textes de ce dernier exercent sur lui, dit-il dans son essai intitulé *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie* (1991), une attraction étrange, contradictoire avec le reste de ses goûts littéraires. C'est sans doute que l'un comme l'autre ne font pas de quartier. Il y a quelque chose de radical dans leur refus du monde, justement, et dans leur pessimisme.

Seule peut-être parmi les œuvres des écrivains du XX^e siècle, l'œuvre de Lovecraft connaît des *continuations*. Tolkien n'a que des imitateurs. Lovecraft a des continuateurs. Il en avait déjà de son vivant, alors même qu'il était ignoré de la critique intellectuelle et du public élitiste, et que ses récits ne paraissaient que dans des revues de trois sous. Comme des clercs se sont consacrés jadis à prolonger le *Perceval* de Chrétien de Troyes, Donald Wandrei, August Derleth, Robert Bloch, Frank Belknap Long entre autres, sans parler d'épigones plus tardifs qui n'ont pas connu Lovecraft, ont renchéri explicitement sur le mythe de Chtulhu.

Lovecraft faisait un confrère et un ami délicieux, paraît-il. Courtois, obligeant, attentif, son entourage littéraire l'adorait. Or, selon nos critères les plus légitimes, c'était un sale type, raciste wasp écumant à la vue de tout métèque, Juif, Black, latino ou métis, dans lesquels il voyait les complices des créatures abominables qui, dans ses livres, remontent du fond des âges pour asservir l'humanité blanche, c'est-à-dire la seule humanité à ses yeux. Sale type, ou pauvre type ? Pauvre homme surtout. Il n'aura pas eu la vie belle, santé fragile, gêne financière, obscurité, sexualité inhibée sinon inexistante, mariage improbable et divorce, cancer et mort prématurée. En disparaissant à l'âge de quarante-sept ans, il laisse une œuvre culte dont l'influence sur un jeune public, mais pas seulement, est considérable. Il n'est pas interdit de penser que son univers forme avec celui de John Ronald Reuel Tolkien, qui naît deux ans après lui et mourra pour sa part octogénaire, un couple de forces majeur dans la littérature populaire moderne. C'est qu'ils ont tous deux donné naissance à des mythologies symétriques et concurrentes, dont la sensibilité contemporaine et l'industrie ci-

nématographique se sont nourries, à des degrés d'ailleurs divers. Lovecraft, bien que largement connu, traduit et commenté de nos jours, est moins grand public que Tolkien. C'est normal. Rien de glamour, de joli, de rassurant chez lui. Rien de civilisé. On se gardera de méconnaître la dimension du Mal dans *The Lord of the Rings*, mais il faut admettre que Lovecraft, lui, fait de l'épouvante la seule loi du cosmos. On le voit bien sur les photos, Tolkien sourit, et son œuvre elle aussi sourit au moins par intervalle. C'est à l'évidence un homme équilibré, un auteur heureux, un père de famille, un professeur et un érudit, une personnalité parfaitement socialisée, apollinienne. Les traits de Lovecraft sont au contraire figés, comme s'il pâlisait à tout instant à la pensée des abominations qui l'encerclent. On ne fera certes pas de lui le pendant dionysiaque de l'apollinien Tolkien ! Trop coincé pour sacrifier à quelque ivresse que ce soit, Lovecraft est sinistre, empêché de tout ou presque. Sa figure blême se détache sur la pénombre de ses abîmes intérieurs. Le malheureux a l'air d'un de ses héros, entendant le monstre qui rôde sur son seuil frapper enfin à sa porte. Une autre différence entre eux : Tolkien appuie sa création sur un folklore gaélique (et germanique) préexistant, tandis que Lovecraft crée le sien pour ainsi dire ex nihilo. Ses « Grands Anciens » abominables, entités atroces omniprésentes, viennent ou plutôt sont venues voici longtemps du fond de l'espace, mais ne doivent rien aux extra-terrestres de la science-fiction. Pas de machines, pas de tuyères ni de cadrans dans ses livres. L'horreur chez lui est d'abord organique et physiologique : ça suinte, ça exsude, ça sécrète, ça chuinte et ça gargouille... Elle est aussi architecturale et paysagère ; les illustrateurs raffolent de ses villes crépusculaires comme de ses campagnes hantées, minées, métaphoriques d'une maladie universelle.

Cette œuvre n'a qu'un thème, une épouvante obsessionnelle qui la cimente dans une unité et une cohérence rares. Chaque notation et chaque adjectif concourent à produire sur le lecteur un effet unique : le soupçon et l'attente du pire. Pareille homogénéité se paye d'une monotonie rédhitoire aux yeux de beaucoup, mais confirme ses fervents dans leur adhésion. Ce que certains lui reprochent, c'est précisément ce dont les autres se délectent.

Qui se risque à manipuler des stéréotypes doit les remodeler, les subvertir ou les transcender pour les intégrer à un univers qui ne soit plus de convention. Il serait sans doute vital pour le genre, afin d'éviter sa fossilisation, d'échapper décisivement aux topiques. Peut-être convient-il de renoncer au château, le lieu clos de la tradition fantastique, pour écrire des histoires d'abribus hantés ? Rien n'est plus différent d'un château médiéval en Écosse ou dans la vieille Espagne, qu'un abribus. L'abribus re-

présente le degré zéro de l'architecture : quelques plaques de verre entre lesquelles on se poste afin d'attendre l'autobus. L'homme moderne ne bâtit plus de château pour y affirmer son pouvoir, pour y défier la mort ou dissimuler ses secrets. D'ailleurs, tel que nous le montre souvent la littérature contemporaine, il n'est plus qu'impuissance, il ne défie ni ne cache plus rien. Il exhibe ses plaies et ses hontes à travers les parois transparentes de l'abribus, et quand le véhicule de sa mort se présente à lui, il quitte l'un pour monter dans l'autre, le ticket de son destin à la main. Il semble donc que l'abribus soit au XXI^e siècle aussi emblématique de la condition humaine que le château l'a été en son temps.

Force est de l'avouer, en matière de fantastique, la France est une minuscule principauté si on la compare aux puissants empires de l'Imaginaire que sont les pays germaniques et anglo-saxons, sans oublier la Russie ni le Japon, l'une et l'autres fertiles en diableries et hantises de toutes sortes. Sans doute la latinité, jointe au catholicisme, est-elle en cause. A quelques notables exceptions près, l'Italie et l'Espagne non plus ne sont pas réputées terres de fantasmagories. Il a fallu attendre l'émergence d'un imaginaire sud-américain pour qu'apparaisse là-bas un fantastique hispanophone d'une inspiration moins morbide que celle du modèle nord-américain hégémonique, tributaire de la prédestination implacable du protestantisme.

Au XVIII^e siècle, le lecteur français en quête de lumières s'aperçoit à peine que Cazotte, l'auteur du *Diable amoureux*, existe, et dans la foulée le romantisme n'a pas donné lieu en France aux mêmes flambées frénétiques et gothiques qu'en Allemagne et en Angleterre. Au XIX^e siècle, au Maupassant du *Horla*, au Balzac de *La Peau de chagrin*, on préfère ceux de *La Maison Tellier* ou du *Père Goriot*. Au XX^e, dans les années 40, François Mauriac parlait à propos du fantastique de « voie étroite ». L'est-elle autant que cela ? On sait déjà qu'elle mène loin et qu'on n'est pas près d'arrêter de lire Mary Shelley, par exemple.

A l'été 1816 les charniers des guerres napoléoniennes puent encore. Le petit truand corse enfin hors d'état de nuire rumine sur son îlot judicieusement choisi par ses vainqueurs, cette fois, à neuf semaines de mer des côtes d'Europe. Celle-ci s'éveille du cauchemar. Sa jeunesse veut vivre. Un groupe d'Anglais en rupture de *cant*, idéalistes soucieux seulement d'art, de beauté, de liberté et d'amour, va s'y employer dans le cadre de la villa Diodati, à Coligny, au bord du lac de Genève. Des sortes de hippies XIX^e siècle, ces jeunes gens. La Suisse, l'Italie, la Grèce, sont les Katmandu ou les Tanger de cette génération que le dégoût des conventions conduit à larguer les amarres, à s'abstraire d'une société étrangère à ses aspirations. Chez nombre de ses

plus brillants représentants, la volonté de « jouir sans entrave » est explicite. Les anime aussi le désir d'instaurer à la fois une nouvelle éthique et une nouvelle esthétique en privilégiant le sentiment contre la raison. Ce mouvement de révolte intellectuelle s'appelle le romantisme et déferle sur un continent traumatisé. Il y a là-dedans quelque chose du surréalisme, qui apparut au sein d'une civilisation naufragée par la première guerre mondiale, comme de l'existentialisme né à l'issue de la seconde.

De remarquables spécimens de cette particulière humanité séjournent donc à l'été 1816 au bord du lac de Genève, répartis entre la superbe villa Diodati et la plus modeste maison Chapuis, mais l'essentiel du miracle littéraire va se produire au sein de la villa. Il y a là un certain Percy Bysshe Shelley, âgé de 24 ans, accompagné de sa maîtresse Mary Wollstonecraft-Godwin. Il l'a enlevée alors qu'elle avait dix-sept ans, elle en a aujourd'hui dix-neuf. Il l'épousera dans quelques mois, après le suicide de son épouse Harriet, et l'histoire littéraire la connaîtra sous son nom de femme mariée... Il y a un certain lord Byron, George Gordon, 6^e baron Byron, sa maîtresse Claire Clairmont, et son secrétaire John William Polidori. Byron a vingt-huit ans, Claire, demi-sœur de Mary, en a dix-huit, Polidori vingt-et-un. Un dénommé Matthew Gregory Lewis leur rend visite... Lewis est plus âgé, à cette date il a quarante-et-un ans. *The Monk*, un des sommets du roman gothique écrit à vingt ans, a fait sa gloire comme les deux premiers chants du *Childe Harold's Pilgrimage* (et une inconduite notoire) ont fait celle de Byron. Célèbre, Percy Shelley, auteur d'*Alastor* et du *Prometheus unbound*, ne l'est pas encore. Il le deviendra après sa mort prématurée. Une telle maisonnée suffirait à classer la villa Diodati parmi les hauts lieux de l'esprit, mais ce n'est pas tout : ici, Mary – bientôt – Shelley va concevoir et commencer *Frankenstein*, le roman de tous les paroxysmes. Il lui vaudra une gloire universelle, qui de nos jours dépasse de loin celle de son époux comme celle de lord Byron, pourtant deux des plus grands noms de la poésie anglaise. N'oublions pas le secrétaire Polidori. Sur la base de quelques feuillets abandonnés par son patron, il va écrire *The Vampyre*, une nouvelle somme toute assez faible, mais qui préfigure le *Dracula* de Bram Stoker et contribue à lui frayer la voie. A ce seul titre sa postérité est assurée.

À la villa Diodati on s'aime libéralement, on ne crache pas sur la drogue de l'époque, le laudanum, on rêve, on cause, on se raconte des histoires dans le ton frénétique à la mode, on en lit (*Vathek*, les *Fantasmagoriana*...), Byron et Shelley s'amuse à en écrire en marge de leur poèmes... Vellétés, chez ces deux-là : ils vont vite laisser tomber. Pas la petite Mary. Elle a vu, elle, en rêve, en situation, le héros du roman qu'elle va écrire : « pâle étudiant des arts impies agenouillé auprès de la chose

qu'il avait assemblée... » (Romeur, 2015: 15). Cette chose, c'est l'être humain auquel il a donné – redonné – la vie. Mais il faut plutôt dire donné car cet être est composite. C'est un puzzle composé de pièces anatomiques dénichées ici et là ! D'où les preuves du bricolage, cicatrices, points de suture, bric et broc, laideur insigne expliquant l'horreur qu'inspire le malheureux ; on voit au premier coup d'œil qu'il ne s'agit pas d'une créature de Dieu.

Le sujet de Frankenstein tient en ces quelques mots : haïr la mort, redonner la vie. Bien sûr, ce défi à l'ordre divin, ce projet prométhéen par excellence (le roman aura pour titre complet *Frankenstein or The Modern Prometheus*), ne peut que déboucher sur un surcroît de mort et de malheur. Mary en avait-elle conscience au départ ? En tout cas la chimère de ranimer la vie au sein d'un corps mort la travaille sans doute depuis toujours, elle qui a perdu sa mère peu après sa naissance. C'est après la disparition de la sienne, dans le roman, que Viktor Frankenstein se lance dans son entreprise, et Mary a elle-même perdu une petite fille quand l'idée d'écrire *Frankenstein* la traverse. Elle perdra encore d'autres enfants, comme elle perdra Shelley. Elle est marquée, à l'évidence, par la malédiction de la perte, intégrée comme telle dès son enfance et qui fonde son œuvre. Cette jeune personne donne à son premier essai un chef d'œuvre. Sans doute parce qu'une profonde, une violente nécessité intérieure la possède. *Frankenstein* dit tout d'elle, de ce qu'elle pense bien sûr, mais surtout de ce qui est pensé en elle. *Frankenstein* est un roman intrépide. Rien n'a arrêté son auteur, aucune pudeur ne l'a maintenue dans les limites mutilantes du bon goût. Mary Shelley était trop jeune, trop inexpérimentée pour craindre le ridicule, pour reculer devant l'emphase et le pathos. Elle a laissé libre cours à son exaltation encore presque adolescente, elle y est allée à fond. Le résultat ? Sur le rôle d'équipage de la littérature mondiale, le nom de Frankenstein s'inscrit comme ceux de Don Quichotte, de Faust ou de Don Juan.

Aujourd'hui, en France, c'est plutôt dans un quotidien souvent superficiel que dans les abîmes de la psyché humaine que la majorité des auteurs vont chercher l'argument de leurs œuvres. Ils craignent peut-être de s'écarter des préoccupations qu'on prête au plus grand nombre, de « perdre le contact » avec le public. Ou bien, tout simplement, manquent-ils d'imagination ? Il est plus facile, il est vrai, de se fournir de sujets et de situations dans une actualité chaque jour prémâchée par la presse et la télévision, que de plonger, comme Baudelaire y appelle, « au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ».

Un passage du *Discours du fantastique* de Marcel Schneider s'intitule *Au dieu inconnu*. Il fait référence à la mention par Pausanias, par Philostrate dans *La Vie d'Apollonius de Tyane*, et dans Saint-Paul, d'autels antiques voués à un, ou à des dieux inconnus.

Schneider (1974 : 19) écrit :

Au-delà des divinités qui se manifestent et qui exigent un culte précis [...] les Athéniens concevaient l'existence d'un dieu caché, enveloppé de nuit, que rien ne définit, à qui nul temple, nul symbole ne convient [...] Le culte qu'on lui rend ne peut consister qu'en une suite d'approximations qui nous confirment notre ignorance. Si l'œuvre de Platon peut figurer comme ornement votif dans le temple d'Apollon, quel poème, quelle tragédie déposerons-nous sur l'autel du Dieu inconnu ?

« Toute la littérature fantastique », répond-il. Et il ajoute cette précision capitale, en un temps où le gore et le néo-satanisme anglo-saxons bas de gamme polluent la source fantastique, en elle-même bien assez fuligineuse :

Le Dieu inconnu n'est ni Satan ni le Seigneur des épouvantes nocturnes. En dehors de tout dogme, de toute religion, le fantastique offre un moyen de salut dans la mesure exacte où il nous arrache à ce monde et nous met en face des problèmes essentiels, la survie de l'âme, l'éternité, la Face de Dieu (Schneider 1974 : 21).

Le *salut*, bigre ! Il n'est pas certain que beaucoup de fantastiqueurs, anciens ou modernes, aient placé consciemment la barre aussi haut. Quelques-uns, oui, sans aucun doute. Les autres, pour la plupart, ont écrit à l'aveuglette, pour se distraire ou venger quelque déboire en effrayant, pour gagner leur vie ou pour le plaisir d'épater. Mais, qu'ils en aient eu conscience ou non, certaines de leurs histoires jaillies du fond d'eux-mêmes ont dépassé leurs intentions, dévoilant au bénéfice de tous des secrets qu'ils ignoraient eux-mêmes, et devant lesquels l'humanité se voilait la face.

Pour terminer, et puisque j'ai suggéré, un peu plus haut dans le cours de cette communication, un *aggionamento* des topiques, et appelé à substituer au traditionnel château, théâtre de tants de romans et de contes fantastiques, un modeste édicule plus familier de nos contemporains, je donne ici une nouvelle intitulée : *Histoire de l'abribus hanté*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGMAN, Ingmar (1958): *Le septième sceau*. Svensk Filmindustri [vers. orig.: *Det sjunde inseglet*, 1957].
- HOUELLEBECQ, Michel (1991): *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*. Paris, Éditions du Rocher (« Les Infréquentables »).
- REY, Alain [dir.] (2014): *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris, Le Robert.
- ROMEUR, Anne-Laure (2015): « Le fantastique et l'épouvante », in Mary Shelley (éd.), *Frankenstein* (extraits). Paris, Petits Classiques Larousse, 14-15.
- SCHNEIDER, Marcel (1974): *Déjà la neige. Trois nouvelles précédées du Discours du fantastique*. Paris, Bernard Grasset.

Histoire de l'abribus hanté

Nouvelle

J'avais pris ma retraite loin de Paris, dans une petite maison presque neuve, sans grâce aucune, plantée en bordure d'une route. À quelque distance, un lac. Pour tout vis-à-vis, en retrait dans un tournant si serré au bas d'une pente si abrupte qu'au fil des années de nombreux accidents s'y étaient produits, un abribus adossé à un rideau d'arbres entre lesquels j'apercevais les eaux du lac. L'arrêt du bus matérialisé par l'édicule aux parois de verre était sans doute le moins fréquenté de la ligne. Pour l'essentiel, et encore, à la belle saison surtout, il ne servait qu'à quelques pêcheurs et promeneurs du dimanche.

J'avais conscience de m'ensauvager dans cette solitude, sans le déplorer. Je jardinais, j'avais mon piano, les livres que je commandais par internet constituaient le plus clair de mon courrier. L'événement que je vais rapporter se produisit un soir de novembre. Il était tard, il faisait mauvais. Une pluie glacée tambourinait sur mon toit et le vent ébouriffait les arbres. J'étais seul à la maison, comme toujours. Je m'étais préparé un grog et j'avais descendu de son étagère le coffret de bois où je rangeais ma collection de photos anciennes. C'étaient pour la plupart des portraits, de tous formats, de femmes et d'hommes de tous âges, d'enfants aussi. Je les avais ramassés au fil de mes promenades, ou plus exactement de mes rencontres avec des défunts, au marché aux puces ou dans des brocantes. Ma collection n'avait rien de systématique. Quelque chose dans la physionomie ou dans le regard d'une parfaite inconnue depuis longtemps décédée, d'un quidam arrêté une fraction de seconde dans l'élan de sa vie aujourd'hui révolue, me poussait à les recueillir, à m'approprier leur image.

J'avais ouvert ce coffret, j'avais étalé quelques-uns de ces clichés devant moi, sur la table du salon, et je rêvassais en contemplant des visages oubliés de tous qu'il me plaisait d'arracher un instant au néant... Le dernier bus était passé, dans les deux sens. Ah oui, bien sûr, il y a un abribus de chaque côté de la route, celui dont j'ai parlé, en face de chez moi, et l'autre de mon bord, hors de ma vue un peu plus bas. Sans doute à cause de la pluie qui battait mes fenêtres, je me suis levé, délaissant ma galerie d'anonymes, et je suis allé regarder à la fenêtre. Il y avait quelqu'un de l'autre côté de la route, sous l'abribus. Une mince silhouette claire était assise sur le banc, sous la terne lumière tombant du lampadaire tout proche. Je me suis dit que cette personne attendait pour rien, j'ai vérifié à la pendule, et en effet c'était fini pour ce soir. Mais la petite (la silhouette était si frêle, ça ne pou-

vait être qu'une fillette, ou une adolescente plutôt chétive) n'attendait peut-être pas le bus. Plus sûrement, une voiture allait venir la prendre, ou un gosse en scooter. N'empêche, l'humidité devait lui percer les os. Je voyais bien, même à travers le rideau de pluie, qu'elle ne portait pas de manteau. Elle paraissait vêtue d'une jupe blanche, légère, sous une sorte de tablier ou de camisole un peu ample, blanche elle aussi tout comme le chapeau à larges bords, une sorte de chapeau d'été, qui lui couvrait la tête. Je crus même distinguer qu'elle était bras nus, à moins qu'elle ne portât sous sa camisole une chemise à manches longues d'une teinte à peine plus foncée...

Je quittai la fenêtre. Mon grog allait refroidir. Je bus une gorgée chaude et sucrée et revins aux photographies. Quand je les abandonnai à nouveau, vingt minutes au plus s'étaient écoulées. Je retournai à la fenêtre. La malheureuse attendait toujours sous l'abribus ouvert au vent sur deux de ses côtés. Certes, le véhicule censé venir la chercher pouvait survenir à tout instant, mais si vraiment, mal informée, elle attendait un autobus qui ne viendrait plus ? Dans ce cas il était en quelque sorte de mon devoir de le lui dire, et de lui proposer de passer de chez moi un coup de fil à sa famille, au cas où elle ne disposerait pas d'un téléphone portable. Vue de ma fenêtre, elle semblait si menue et si démunie sous cette guérite qu'un sentiment de pitié m'envahit. J'hésitai cependant à me manifester, supputant toujours la venue d'un sauveteur de sa connaissance.

L'heure d'aller me coucher était bientôt passée. Je n'arrivais pas à m'y résoudre. La lumière de mon salon était visible depuis l'abribus. Celle qui grelottait là-bas la verrait s'éteindre et se sentirait plus abandonnée encore. Renonçant à ranger les photos éparses sur la table, je regagnai mon poste d'observation. Elle était toujours là, cernée par l'obscurité. J'échangeai mes chaussons pour des bottes, enfilai un imperméable et sortis. À peine avais-je ouvert la porte que le vent lourd d'une grenaille de pluie s'abattit sur moi. Il semblait vouloir me repousser, m'écarter d'elle. Dans la lumière du réverbère, l'ombre mouvante des branches agitées par la tempête marbrait son visage sans masquer tout à fait son extraordinaire pâleur. Mais ses vêtements ne m'étonnèrent pas moins. Je n'avais vu de petites filles ainsi habillées que sur des gravures, dans des publications d'un autre siècle, ou sur les photographies anciennes dont ma table était encore couverte. Comme elles, l'esseulée portait bien une camisole à manches courtes sur une jupe longue et une chemise qui laissait ses avant-bras nus. Comme elles aussi, elle était chaussée de hautes bottines lacées, d'une pointure exagérée par rapport à sa taille, et révélatrice d'un souci d'économie : à l'époque, ces coûteuses bottines devaient accompagner leur jeune pro-

priétaire dans sa croissance... Une lavallière fermait le col de la chemise, et la camisole s'ornait de rubans pour l'heure mouillés et aplatis. La fillette avait dû marcher sous la pluie avant de trouver cet abri tout relatif, car l'eau avait détrempé les bords du chapeau et collait à ses joues et à son cou ses longs cheveux noirs et bouclés. Je lui donnai douze ans, peut-être moins. Aussi tard, et dans cette solitude, il aurait été naturel qu'elle montre de l'inquiétude à la vue d'un inconnu. Il n'en fut rien. Elle ne tremblait que de froid. Le regard qu'elle posait sur moi reflétait une indifférence insolite dans sa situation, au point que ma démarche m'apparut soudain déplacée.

– Petite demoiselle, commençai-je après m'être éclairci la voix, il n'y a plus de bus à cette heure-ci...

A son visage inexpressif, je doutai qu'elle m'ait entendu ou compris. Peut-être était-elle étrangère ?

– Le dernier bus est passé, répétai-je. Inutile d'attendre ici, il n'y en aura plus avant demain matin !

Elle haussa les épaules. Du moins comprenait-elle le français, pensai-je.

– Quelqu'un doit venir te chercher ? Habillée comme ça, tu risques d'attraper froid, poursuivis-je. Ce n'est pas raisonnable, de sortir aussi peu couverte en hiver, insistai-je. Si tes parents te voyaient...

Ces derniers mots provoquèrent chez elle une réaction si vive que j'en fus désarçonné : l'expression de son visage changea instantanément, ses traits se plissèrent et ses yeux s'embuèrent de larmes. Elle ravala un sanglot. Je me mordis les lèvres, honteux d'avoir causé ce chagrin brutal par ma remarque.

– Allons, allons... réponds-moi : tu attends quelqu'un ?

« Personne », répondit-elle dans un reniflement. C'était le premier mot qu'elle prononçait, d'une voix si éteinte qu'il me sembla l'entendre à travers une distance sans commune mesure avec les deux mètres à peine qui nous séparaient.

– Personne ? Mais alors que fais-tu là ?

Sur son visage se lisaient une impuissance et un désarroi infinis. Elle fronça les sourcils comme si elle réfléchissait. On sait toujours, pour l'essentiel, « ce qu'on fait là », mais elle semblait l'ignorer pour sa part. Elle ouvrit la bouche pour hasarder une réponse, y renonça en secouant la tête à nouveau.

– Tu n'as pas de portable ?

Alors même que je lui posais cette question, quelque chose me dit qu'elle ne devait pas en avoir : au-delà de l'anachronisme de ses habits l'idée d'un téléphone portable ne *cadrait* pas avec elle.

– Non ? On téléphonera de chez moi, alors. Et tu seras mieux

au sec et au chaud pour attendre !

D'un geste accompagné d'un sourire destiné à la rassurer, je l'encourageai à me suivre. Elle ne bougea pas tout d'abord. Nulle méfiance dans son attitude, au demeurant. Après son accès d'émotion et le désarroi qui lui avait succédé, elle avait retrouvé son expression atone. Elle ne craignait rien, elle n'espérait rien de moi. Elle semblait prête à rester là toute la nuit, stoïque, malgré les bourrasques qui s'engouffraient dans l'abribus et l'humidité pénétrante. Cette folie, ou cet enfantillage, me mit en colère. Je me sentis tout à coup responsable du sort de cette gamine qui ne m'était rien. Je lui ordonnai de venir avec moi d'un ton qui se voulait sans réplique. A ma surprise, elle se leva du banc sur lequel elle se recroquevillait et m'obéit.

Sa blouse et sa jupe étaient à tordre, mais j'hésitais à lui offrir de les échanger contre un de mes pantalons de velours et un gros pull, de peur que ma proposition ne fût mal interprétée. Elle n'était d'ailleurs entrée que pour téléphoner, en principe. Cependant, quand je lui montrai le combiné, elle le considéra d'un air absent, puis détourna son regard.

– Eh bien ? Tu ne sais pas qui appeler ?

Elle ne répondit pas. Depuis le début, elle n'avait prononcé qu'un seul mot, « Personne », et son attitude était déconcertante. Un doute me saisit : était-elle normale ? Je tentai de mieux la cerner, en lui parlant avec toute la douceur possible afin de ne pas l'effaroucher.

– Tu ne m'as pas dit ce que tu faisais là, sous la pluie, et si drôlement habillée... Tu partais pour un bal costumé ?

Mon embarras devant son mutisme persistant s'accrut. Je commençais à regretter d'être allé la chercher sous l'abribus. Mais à présent elle était là, ses épaules étroites soulevées de frissons, ses vêtements trempés dégoulinant sur le tapis de mon salon. En désespoir de cause je décidai de lui préparer un mazagran de lait chaud.

– Avec du miel, ça va te faire du bien. Peut-être même que ça t'évitera le rhume que tu mérites ! Assieds-toi donc, je n'en ai pas pour longtemps...

Je lui indiquai le fauteuil situé le plus près du poêle et me dirigeai vers la cuisine. Là, j'emplis de lait un mazagran et mis le micro-ondes en route. Puis je poussai jusqu'à la salle de bains et pris dans le placard une grande serviette-éponge. De retour dans la cuisine, je sucrai généreusement le lait chaud avant de regagner le salon. J'y découvris la petite non pas assise dans le fauteuil comme je m'y attendais, mais debout devant la table, penchée sur les photos. Fascinée, elle les dévorait des yeux. Elle les effleurait, les caressait du bout de ses doigts dont je remarquai alors les ongles affreusement rongés.

– Elles te plaisent, on dirait. Mais fais attention, l'eau qui perle de tes cheveux va les mouiller.

La pluie qui imbibait sa chevelure, l'humidité de ses doigts, ses larmes aussi. Car elle pleurait à nouveau en contemplant ces images. Elle aurait pu figurer sur l'une d'entre elles. Rien, sinon ses habits trempés, ne la distinguait des jeunes filles enrubannées, posant un diabolo ou un cerceau à la main devant le décor peint d'un studio de photographe à l'ancienne, faux jardin, fausse gloriollette, fausse demi-colonne supportant une fausse vasque fleurie.

Plutôt que la raison de ses larmes, car je n'espérais pas trop qu'elle me l'avoue, je lui demandai son nom.

– Mélanie, répondit-elle à mi-voix, sans quitter des yeux les photos.

J'accueillis comme une victoire le second mot que je parvenais à lui arracher.

– Tu devrais boire ton lait tant qu'il est chaud, et sécher tes cheveux avec cette serviette. Après, tu pourras regarder les photos autant qu'il te plaira...

Le lait, Mélanie consentit tout juste à y tremper ses lèvres. Quant à la serviette, elle s'en tamponna sommairement les joues et les cheveux tandis que j'accrochais son chapeau gorgé d'eau à la patère de l'entrée. Sous l'effet de la chaleur ses frissons s'apaisèrent peu à peu. Elle ne pleurait plus. Elle ne me prêtait pas attention. Seules comptaient les photos. Elle avait vidé sur la table le coffret de celles qu'il contenait encore et s'était assise pour mieux les passer en revue, les approchant de son visage pour en scruter chaque détail. Je l'observais depuis le fauteuil qu'elle avait négligé. Si elle avait cessé de trembler, elle n'avait pas pour autant repris des couleurs. Elle demeurait d'une pâleur de cire. A mon offre de réchauffer son lait qui avait refroidi, elle répondit par un mouvement agacé. Je ne m'en formalisai pas. J'avais intégré, sans le formuler vraiment, qu'elle n'était pas « une personne normale ». Il fallait la prendre telle qu'elle était. Il y avait en elle quelque chose d'inabordable ou d'intraitable, malgré sa détresse. Je ne pouvais que l'épier comme un animal sauvage aperçu à travers les branchages, au hasard d'une promenade en forêt. Elle s'absorbait tout entière dans ma collection de portraits, sans se soucier le moins du monde d'un éventuel rendez-vous sous l'abribus. Mais elle l'avait affirmé, elle n'attendait personne, et elle se comportait comme si personne ne l'attendait nulle part. Bien qu'intrigué, je commençais à trouver le temps long. J'avais mes habitudes, et elle les dérangeait. Je me fis la réflexion qu'elle ne devait pas habiter bien loin.

– Il est tard, tu sais... Je vais te raccompagner chez toi. Je sors

la voiture, et...

Qu'avais-je dit là ! Le mot voiture la bouleversa autant que mon allusion à ses parents. Elle ne fondit pas en larmes, cette fois, mais poussa un cri d'effroi et se leva d'un bond, en renversant sa chaise. Gémissante, échevelée, elle s'élança dans le vestibule, où elle se heurta à la porte close qu'elle martela vainement de ses poings. Je la rejoignis et tentai de la calmer :

– Ne te mets pas dans cet état, voyons ! Si c'est la voiture qui te fait peur, on oublie. Tu peux rester ici toute la nuit, mais si tu préfères t'en aller, bien sûr, tu es libre !

J'ouvris toute grande la porte. Elle marqua un temps d'hésitation devant la bourrasque de pluie qui nous gifla l'un et l'autre, puis, comme à regret, elle franchit le seuil.

– Ton chapeau ! N'oublie pas ton chapeau !

Je le lui tendis. Elle s'en coiffa et se mit à courir. Elle eut bientôt traversé mon jardin et la route. Au-delà de l'abribus, elle sortit du halo de lumière du réverbère, et la nuit dense des bords du lac l'engloutit.

Toutes mes questions aux commerçants de la petite ville voisine, au buraliste, à la pharmacienne, au boucher, sont restées sans réponse. J'ai même rôdé du côté du collège, à l'heure de la sortie des classes, dans l'espoir de tomber sur elle : en vain. J'ai renoncé à ma timide enquête. Peut-être, un jour d'été, reconnaitrai-je Mélanie, souriante et bronzée en jeans et en sweater, sur la place du marché ou à la terrasse d'un café ? Peut-être. Au fond de moi j'en doute. Je me plais à penser qu'à l'anniversaire de cette nuit de novembre dont j'ai noté la date, elle réapparaîtra sous l'abribus blême et transie dans ses habits d'un autre temps, le sien.

Presentación bio-bibliográfica de los autores (por orden alfabético)

La editora científica del presente número, **Esther Bautista Naranjo**, es profesora Contratada Doctora en la Universidad de Castilla-La Mancha, donde desempeña sus funciones docentes en el área de Filología Francesa. Es autora de varios libros sobre la recepción y reescritura del mito de don Quijote, entre los que destacan: *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en Inglaterra [siglos XVII-XIX]* (2015) y *El mito de don Quijote en la novela francesa de los siglos XIX y XX* (de próxima aparición). Sus intereses investigadores se centran en la mitocrítica y la literatura comparada inglesa y francesa, así como en la literatura fantástica de estos mismos ámbitos, sobre los cuales ha publicado más de treinta artículos. Ha recibido varios premios de investigación, como el Accésit al VII Premio de investigación de la Sociedad Cervantina (2013) y la Mención de Honor en el VIII Premio José María Casasayas (2014). Forma parte de los grupos de investigación ACIS y GREC (Grupo de estudios cervantinos), es miembro de los proyectos de investigación SIforAge, Acis & Galatea, y “Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones”, y vocal de Asteria, Asociación internacional de mitocrítica.

Boussad Berrichi es Doctor en Literatura comparada francófona por la Universidad París X. Profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de Ottawa (Canadá), su docencia se centra en las literaturas francófonas (Canadá, Francia, África, Asia), el cine francés y francófono, la comunicación y la lengua francesa. Es miembro del Canada-Mediterranean Centre de la Universidad de York (Toronto) y del grupo de investigación GRELCEF de la Universidad de Western Ontario. Es socio del grupo de investigadores del Instituto Canadiense de Investigación sobre las Minorías Lingüísticas e investigador invitado en la Fundación Kastler de la Academia francesa de las Ciencias. Sus intereses investigadores giran en torno a la literatura comparada, los estudios interculturales, la literatura juvenil, el cine, el periodismo y la literatura. Es, asimismo, autor de varios libros y de diversas contribuciones en obras colectivas y revistas.

Integrante del grupo de la Nouvelle Fiction, creado en torno a Frédérick Tristan en 1990, **Georges-Olivier Châteaureynaud** es un prolífico autor que ha firmado

más de cien relatos fantásticos breves y nueve novelas. Su obra, de un estilo marcadamente poético, se caracteriza por el hibridismo que le lleva a condensar diversos aspectos y variantes de lo fantástico, como lo maravilloso, lo onírico, lo fantasmagórico y lo alegórico. A menudo indaga en la extraña confusión entre lo vivido y lo imaginado y explora el dominio de la alteridad, por ejemplo, reescribiendo el tema mítico del Doble. Algunas de sus obras subvierten también de forma simbólica otros mitos clásicos. Ha escrito las novelas *La Faculté des songes* (1982), *Le Congrès de fantomologie*, (1985), *Le Démon à la crécelle* (2002), *L'Autre Rive* (2007) y *Le Corps de l'autre* (2010). Sus relatos breves se encuentran publicados en distintas antologías: *Le Jardin dans l'île* (1989), *Le Verger et autres nouvelles* (2005), *Les Intermittences d'Icare* (2006), *Le Goût de l'ombre* (2016). A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos premios y distinciones, como el Prix Renaudot en 1982 por *La Faculté des songes* y el Premio Goncourt de Novela en 2005 por *Le Singe savant tabassé par deux clowns*. Es secretario del Prix Bretagne y, desde 2010, del Prix Renaudot.

Mélanie de Coster, escritora belga de literatura fantástica y juvenil, integra en sus obras, que van desde el microrrelato a la novela, pasando por diferentes modelos de escritura creativa, el componente fantástico como pilar fundamental. Su originalidad radica precisamente en hacer de lo fantástico un rasgo sumativo a diferentes tipos de intrigas, de forma que lo misterioso, lo inesperado y lo irracional puede sobrecoger a muy distintos tipos de personajes y aflorar en diversos contextos. En su producción destacan las novelas: *On devrait toujours choisir sa famille* (2003), *Le Secret du Vent* (2014) y *De l'autre côté des mondes* (2006), un libro de literatura juvenil donde explora desde la óptica de lo fantástico la teoría de los mundos posibles unida al tema social de la discapacidad.

Juan Herrero Cecilia es catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha, donde ha ejercido su docencia desde el año 1989. Licenciado en Filología Francesa e Hispánica, y Doctor en Filología Francesa, es autor de numerosos libros y estudios sobre literatura comparada, literatura francesa, mitocrítica, crítica literaria, lingüística y pragmática textual y análisis del discurso. Entre sus numerosas publicaciones, destaca su libro seminal sobre *Estética y pragmática del relato fantástico* (1990), así como *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso* (2006). Ha realizado la traducción y el estudio de *A contrapelo* de J.K. Huysmans (1990). Ha coordinado el número monográfico de *Çédille, revista de estudios franceses* (2011) sobre “El mito del doble en la literatura contemporánea de len-

gua francesa: figuras y significados” y, junto a Montserrat Morales, el volumen *La reescritura de los mitos en la literatura* (2008). Con Nicolás Campos publicó *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros románticos: Ciudad Real y Toledo* (1994). Ha estudiado, además, la obra de Simone de Beauvoir, Camus, y numerosos autores de novela policíaca y fantástica contemporánea. Es revisor de artículos para diversas revistas y ha impartido conferencias en diferentes universidades, además de dirigir una tesis doctoral sobre el mito de don Quijote en la literatura francesa e inglesa.

José Manuel Losada es Doctor por la Universidad de la Sorbona, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid y teórico literario, además de profesor invitado en las Universidades de Oxford, Harvard y Montreal. Sus centros de interés son la literatura francesa, la literatura comparada y la mitocrítica, especialmente la mitocrítica cultural. Entre sus publicaciones figuran libros de crítica literaria (*L'Honneur au théâtre*, 1994; *Tristán y su ángel*, 1995; *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, 1997; *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, 1999; *Métamorphoses du roman français*, 2009; *Mito y mundo contemporáneo*, 2010, Premio Internacional Giovi. Città di Salerno, 2011; *Tiempo: texto e imagen*, 2011; *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, con Marta Guirao, 2012; *Mito e interdisciplinariedad*, con Antonella Lipscomb, 2013; *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, 2014; *Victor Hugo et l'Espagne*, 2014; *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*, con Antonella Lipscomb, 2015; *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, 2015; *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*, 2016), diversas traducciones y doscientos artículos en revistas especializadas de veinte países. Fundador y editor de *Amaltea, revista de mitocrítica* (2008-), es también fundador de Asteria, Asociación internacional de mitocrítica, e investigador principal en numerosos proyectos y grupos de investigación, entre los cuales destaca Acis & Galatea, grupo de investigación de mitocrítica.

José María Merino, intelectual y hombre de letras, a las que ha dedicado toda su vida, ha cultivado la poesía, el ensayo y la narrativa, aunque es en este último género en el que más ha destacado, y muy especialmente en el campo de la literatura fantástica, infantil y juvenil y en el microrrelato. El estilo simbólico, enigmático y profundo caracteriza por igual toda su producción. Sus primeras obras, los poemarios *Sitio de Tarifa* (1972) y *Cumpleaños lejos de casa* (1973), fueron seguidos por la aclamada *La Novela de Andrés Choz* (1976), que marcó un punto de inflexión en la literatura contemporánea. Posteriormente publicaría otras obras poéticas, como *Mírame*,

medusa (1984), y algunas obras narrativas imprescindibles, como *La orilla oscura* (1985) y *El viajero perdido* (1990), a las que hay que añadir las colecciones de relatos *Cuentos del reino secreto* (1982) y *Cuentos del barrio del Refugio* (1996), *Días imaginarios* (2002) y *El heredero* (2003). Merino también es autor de literatura juvenil, donde deja traslucir su fascinación personal por Sudamérica: la trilogía *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol* (1986-1989), *La edad de la aventura* (1995), *El cuaderno de las hojas blancas* (1996), *Regreso al cuaderno de las hojas blancas* (1997) y *No soy un libro* (1997).

Dirigió entre 1987 y 1989 el Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Cultura. Ostenta, además, otros cargos institucionales, como Patrono de Honor de la Fundación de la Lengua Española, presidente honorífico de la fundación del Libro Infantil y Juvenil y académico de la Real Academia Española. El amplio palmarés que ha distinguido su producción le atestigua como uno de los más admirados intelectuales españoles a lo largo de su dilatada trayectoria. Ha recibido, entre otros, el Premio de la Crítica en 1985 por *La orilla oscura*, el Premio Miguel Delibes por *Las visiones de Lucrecia* (1997), y el Premio Nacional de Narrativa por *El río del Edén* (2013).

Ángel Olgoso, escritor, artista y ensayista, es uno de los más originales escritores actuales de literatura fantástica en lengua española. Su estilo, muy personal, se basa en la fusión de lo misterioso y enigmático con lo visionario, lo angustioso y lo aberrante. Cultiva, además, con éxito, la reescritura subversiva de ciertos mitos desde la estética de lo fantástico, que llega a dar cabida a la ironía y hasta al humor negro en algunas de sus producciones. Su obra, que ha sido comparada con la de Borges y Chéjov, se centra en el relato y el microrrelato fantástico. He aquí algunos títulos esenciales: *Astrolabio* (2006), *Los demonios del lugar* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Las frutas de la luna* (2013), *Breviario negro* (2015). Su última obra es *Nocturnario, 101 imágenes y 101 escrituras*, coeditado con José María Merino en 2016. Ha recibido más de treinta premios, entre los cuales destaca el Premio Clarín de Relatos de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles por *Estorninos en la higuera* (2004) y el XX Premio Andalucía de la Crítica 2014 por *Las frutas de la luna*.

Olgoso es, además, miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada y de la Amateur Mendicant Society de estudios holmesianos, Auditeur del Collège de Pataphysique de París, y fundador y Rector del Institutum Pataphysicum Granatensis, donde ha otorgado el rango de Sátrapa Trascendente a José María Merino y a Umberto Eco, entre otros escritores y artistas.