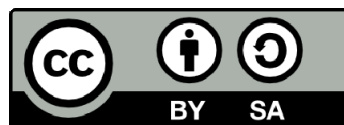




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Teoría de la fantasía heroica

German García Linares



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

TEORÍA DE LA FANTASÍA HEROICA

GERMÁN GARCÍA LINARES



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

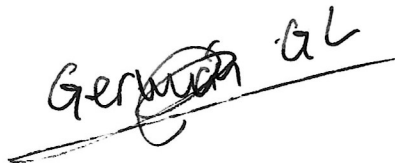
Memoria presentada para optar al grado de doctor por la
Universidad de Barcelona

Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos,
Literarios y Culturales: Teoría de la literatura y
literatura comparada

TEORÍA DE LA FANTASÍA HEROICA

Director: David Viñas Piquer

Doctorando: Germán García Linares



Barcelona, 2022

Resumen

Con los nombres de “fantasía” y “maravilloso”, el panorama académico español recoge las tradiciones teóricas sobre la *fantasy* y *le merveilleux* dirigidas a un objeto de estudio en ciertos puntos concomitante, en ciertos puntos divergente. El presente trabajo pretende desentrañar tanto la naturaleza de los objetos a los que se alude desde ambas tradiciones como construir un marco teórico desde el que explicar tal naturaleza.

Con este fin, empleando el esquema de la triple mimesis de Paul Ricoeur según la hermenéutica fenomenológica de Mario Valdés, este trabajo ahonda en las raíces del género de la “fantasía heroica” para comprender su estructura profunda y articular una definición operativa que explique la prefiguración de la tradición a la que los autores del género se acogen a la hora de configurar sus textos. A partir de ello se elabora una exposición de los principales aspectos configurativos del género, que dependen a su vez de una revisión de los supuestos poéticos para encararla hacia una propuesta de refiguración adecuada para la especificidad de los textos que participan de este género.

De todo ello se derivan conceptos que el autor sugerirá como útiles para ulteriores investigaciones en el campo de los géneros literarios, particularmente en lo que concierne a la presencia de un elemento comúnmente entendido como “sobrenatural” en la configuración de un relato.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Alejo Cuervo y Sara Martín por compartir generosamente conmigo su tiempo y su sapiencia en materia de fantasía y ciencia ficción. A Fernando Ángel Moreno por, además de esto, orientarme y compartir bibliografía en materia de cultura popular. A Isabel Clúa por compartir generosamente conmigo su tiempo y sapiencia en materia de fantasía española. A Albert Huergo por compartir charlas y reflexiones que ayudaron a dar forma a este trabajo. A Meritxell Simó por su inestimable ayuda en la difícil cuestión de la relevancia del romance artúrico y los libros de caballerías en la formación de la fantasía moderna. A Annalisa Mirizio y a los compañeros del programa de doctorado por los enriquecedores talleres de tesis.

Gracias, por descontado, a mi familia y a 謝宜真, por muchas más cosas que su apoyo en esta tesis. También a las que ya no están para verla terminada.

Gracias a David Viñas, porque la figura académica del director se sabe esencial en una tesis, pero son los pequeños gestos, las direcciones aparentemente triviales y secundarias, los que transforman esta presencia formal en una encarnación del arquetipo del sabio.

Gracias a las encarnaciones del arquetipo del sabio en mi vida académica, porque sin ellas no habría tenido ni los conocimientos ni la confianza para emprender y terminar este trabajo. También a las que ya no están para verla terminada.

Nam qui omnes etiam indignas lectione scidas excutit, anilibus quoque fabulis accommodare operam potest.

Institutio Oratoria, Quintiliano, 1.8.19

(Quien se pone a examinar todos los escritos, hasta los que no son dignos de leerse, bien podrá también dar oídos a cuentos de hadas.)

I didn't come here to rescue Rambo from you. I came here to rescue you from him.

Coronel Trautman en *First Blood*

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. INTRODUCCIÓN GENERAL -----	14
1.1.1. Objetivo y métodos -----	14
1.1.2. Consideraciones adicionales -----	20
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN -----	28
1.2.1. Introducción al panorama nacional -----	28
1.2.2. Lo maravilloso -----	31
1.2.3. La fantasía -----	34
1.2.4. El acercamiento generológico y el caso del “modo” y el romance -----	39
1.2.5. Reflexionando: la trampa “mimético-céntrica” y el aspecto sintáctico -----	44
1.2.6. Romance, conjuntos difusos, teoría de la dominante y el “consenso” sobre la fantasía -----	48
1.2.7. Breves consideraciones taxonómicas -----	54
1.2.8. Examen crítico de la postura de Mendlesohn a modo de recapitulación -----	58
2. PREFIGURACIÓN	64
2.1. PREMISAS -----	65
2.2. MITO Y CUENTO MARAVILLOSO -----	67
2.2.1. Aproximación a la narrativa “folklórica” -----	67
2.2.2. La transmisión oral -----	69
2.2.3. Consideraciones contrastivas entre mito y cuento maravilloso -----	73
2.2.4. En el corazón de los mitos y los cuentos: la <i>quest</i> numinosa del héroe -----	84
2.2.5. Profundizando en la oralidad: relato y autoría, variabilidad y estabilidad -----	92

2.3. LA ÉPICA Y LO MARAVILLOSO-----	97
2.3.1. Acercamiento inicial -----	97
2.3.2. El elemento maravilloso -----	99
2.3.3. Legado de la narrativa épica-----	108
2.4. ROMANCE CABALLERESCO -----	111
2.4.1. Apuntes contextuales: los <i>romans antiques</i> , los <i>lais</i> de María de Francia, la <i>fin'amors</i> y la materia de Bretaña-----	112
2.4.2. La naturaleza polifónica del romance y la alteridad de lo maravilloso-----	116
2.4.3. La <i>quest</i> caballeresca -----	124
2.4.4. La <i>quest</i> definitiva y la creación literaria de un mito -----	132
2.4.5. El Amadís de Gaula. Los libros de caballerías y la transición de lo maravilloso -----	137
2.5. LA SAGA ISLANDESA-----	141
2.6. INTERLUDIO: CONJUGANDO DEFINICIÓN Y GENEALOGÍA-----	148
2.6.1. Lectura analógica: el romance heroico-----	149
2.6.2. Lectura genealógica: fantasía heroica, fantasía épica y espada y brujería -----	161
2.7. EL NACIMIENTO DE LA FANTASÍA MODERNA -----	178
2.7.1. Cambio de signo de lo maravilloso -----	178
2.7.2. William Morris -----	186
2.7.4. J. R. R. Tolkien, el desarrollo de la fantasía épica y la receta formulaica-----	196
2.7.5. El linaje de la espada y brujería -----	215

3. CONFIGURACIÓN 226

3.1. DISCUSIÓN TEÓRICA ACERCA DE LOS MUNDOS FICCIONALES Y LA FANTASÍA HEROICA-----	227
3.1.1. Fantasía y teoría de los mundos posibles -----	229
3.1.2. Magia y signo de totalidad -----	238
3.2. SINTAXIS -----	245
3.2.1. Patrones narrativos -----	245
3.2.2. Lógicas motivacionales y la tetralogía de Tramórea -----	256

3.3. SEMÁNTICA-----	272
3.3.1. Desautomatizaciones del “ <i>Great Cauldron of Story</i> ” en la fantasía heroica española-----	272
3.3.2. El acento de <i>Elfland</i> y la construcción de un mundo -----	278
4. REFIGURACIÓN	291
4.1. HACIA UNA POÉTICA GENEALÓGICA DE LA FANTASÍA HEROICA -----	292
4.1.1. Más allá de la dicotomía mimesis/fantasia -----	292
4.1.2. De la mimesis a la modelización ficcional-----	303
4.1.3. El mito como modelización lógica -----	310
4.1.4. Otras lecturas del mito-----	319
4.1.5. ¿Por qué el mito es sobrenatural?-----	329
4.1.6. La historia como mito, el mito como historia: el mito de la historia de la literatura -----	333
4.1.7. La agnición y lo feérico -----	340
5. CONCLUSIONES	353
6. BIBLIOGRAFÍA	360

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Introducción general

1.1.1. Objetivo y métodos

Este trabajo no sólo apuesta por la teoría, sino que además lo hace en su acepción, digamos, “dura”. El objetivo, en este sentido, es conocer, seleccionar y desarrollar las herramientas de análisis de los textos literarios en arreglo a un objeto particular. El desarrollo argumental de esta memoria mostrará cómo he venido a denominar este objeto como “fantasía heroica”.

En cuanto los métodos, el molde de esta memoria está inspirado en la hermenéutica fenomenológica de Mario Valdés, basada a su vez en el trabajo de Paul Ricoeur. Evidentemente, todo trabajo de investigación depende de un proceso hermenéutico, pero el método propuesto por Valdés hace referencia a un modelo concreto de descripción del fenómeno que son los textos literarios según su proceso de redacción, “que va del origen cultural prefigurativo de los textos, pasa por un nivel configurativo de organización y composición y termina con la refiguración del texto por parte del lector” (Valdés, 1995, p. 27). De esta manera se reproduce la estructura de la comprensión (el círculo hermenéutico) en los ejercicios de creación y posterior recepción, para distribuir entonces los contenidos implicados en un análisis.

Ahora bien, como dice Darko Suvin: “*No field of studies and rational inquiry can be investigated unless and until it is at least roughly delimited*”. (1979, p. 16) El debate sobre los géneros literarios cobra entonces una importancia capital para este trabajo. Como explicaré en el capítulo sobre “Estado de la cuestión”, el género tiene un carácter institucional: su sustancia es en gran medida una abstracción, pero, al mismo tiempo, su influencia puede sentirse con intensidad en la realidad material. Concretamente, en el campo académico, y en particular en el territorio hispanofrancés, este estado de las cosas en cuanto a la delimitación y la descripción de la fantasía heroica en el contexto de sus géneros colindantes conduce a más confusión de la que soluciona. En ese sentido,

puedo definir el objetivo de esta tesis de manera más integral y precisa: proporcionar los elementos necesarios para una comprensión que facilite definir y delimitar adecuadamente el género de la fantasía heroica, sobre los cuales cualquier ulterior investigación podría construirse.

Así, además de la triple mimesis de Ricoeur según Valdés (prefiguración, configuración, refiguración), me valdré de la valiosa distinción elaborada por Jean-Marie Schaeffer en su investigación titulada *¿Qué es un género literario?: “Las clases genealógicas cimentadas sobre relaciones hipertextuales y las clases analógicas, fundamentadas sobre la simple similitud causalmente indeterminada”*. (2006, p. 118) Un género genealógico nos habla de un proceso de recepción e imitación, ya sea directamente sobre otro texto o mediante una determinada preceptiva. Puede ser, por tanto, ubicado en unos desarrollos espaciotemporales específicos: hay una continuidad genealógica. Por otro lado, la causa de las similitudes halladas en un género analógico, nos dice Schaeffer, estriba en su carácter lectorial; el lector decide que unas obras cumplen con los criterios por los cuales pertenecen a un determinado género aun cuando no existe una relación de influencia de una tradición anterior sobre tales obras. Se deriva de ahí nuevamente el proceso circular. En palabras de Genette: “por un movimiento deductivo superpuesto a un primer movimiento todavía inductivo y analítico”. (García Berrio y Huerta Calvo, 2006, p. 229) De las lecturas se infieren los criterios, los criterios seleccionan las obras. Ambos métodos de identificación (por lógica analógica y genealógica) están vigentes en la teoría de la literatura; el problema estriba en la confusión entre ambos.

Además de esto, incluso desde una lógica genealógica, aparentemente más estable, resulta inadecuado tratar de establecer categorías entendiéndolas como conjuntos rígidos, con unas fronteras delimitadas e infranqueables. De esta manera, Schaeffer propone un enfoque de genericidad que: “modula su comprensión [del texto], es decir, instituye y modifica las propiedades pertinentes”. (2006, p. 114) Por tanto, “las determinaciones no son de orden global sino parcial, es decir, que no

determinan la obra con respecto a la actitud pragmática o discursiva que insta, pero explican ciertos segmentos sintácticos o semánticos.” Los códigos de un género pueden ser utilizados por el autor en el proceso de configuración, pero también por el lector en la construcción de su “horizonte de expectativas” (Jauss, 2013). Asimismo, pueden ser empleados por un académico que trata de buscar ejemplificaciones de un género según la lógica genealógica. En cualquiera de los tres casos, entender el género como un agente modulador facilita que los textos se expresen simultáneamente en su especificidad y en relación con una tipología generológica. David Viñas explica el cambio de perspectiva en la manera de entender el género, donde el verbo clave pasa de ser el de “pertenencia” al de “participación”. (2013)

Dicho esto, no es necesario que me extienda mucho, ni aquí ni en el posterior desarrollo, en una historiografía sobre la elaboración de los conceptos teóricos que aclara Schaeffer. Prefiero centrarme en cuestiones que son más problemáticas y específicas para mi investigación y para las cuales no encuentro un discurso satisfactorio en la bibliografía. Estos dos métodos, la triple mimesis y la descripción generológica de Schaeffer, se dirigen al objeto de estudio: la fantasía heroica. Aquí hay dos cuestiones que corresponde elaborar en esta introducción. En primer lugar, algo que bien podría haber abierto este trabajo, que es ¿por qué fantasía heroica? Evidentemente, hay un gusto personal por el género. Pese al escaso valor que se le viene concediendo en la academia, me he encontrado generalmente una actitud tolerante con mi trabajo. La tolerancia implica, a diferencia del respeto, un desacuerdo contenido, que muchas veces se expresa también en forma de condescendencia tácita. Tal vez porque no están los tiempos para rechazar participantes en el diálogo de la teoría de la literatura. Tal vez porque el respeto, en términos de calidad intelectual, debe ganarse y no exigirse. Pero, en cualquier caso, la tolerancia se construye sobre una actitud de apertura que es justo celebrar aquí.

Felizmente, pues, puedo dar algunas pinceladas de por qué combino en una misma actividad el interés por un género de “subliteratura” y el estudio de la teoría de la literatura. Los aspectos infantil y popular del género están muy presentes, pero no son esenciales. Me ocuparé de ellos mínimamente y me centraré en lo que sí es esencial, pero es preciso recogerlos ahora. Hay en este trabajo una serie de textos cardinales que guían mi pensamiento en todas las fases de la triple mimesis. Uno de ellos es *On Fairy-stories*, de J. R. R. Tolkien. Es un trabajo relativamente temprano, en cuanto a que incorpora algunas nociones sobre la naturaleza de la ficcionalidad que pocos autores de su época comparten y que son indispensables para entender adecuadamente el género. En cualquier caso, elabora la disociación de que el público infantil haya de ser un rasgo elemental de este tipo de historias. Es posible, claro, que los niños tengan más facilidad para interesarse por lo maravilloso, y de hecho creo que así es, pero eso no explicaría que los adultos tengan poco interés. El desinterés se deriva de unos tabúes y de unos imperativos sociales y estéticos. Y digo esto porque: sí, mi afición al género me viene de niño. A decir verdad, mi afición por la lectura se debe al género

Por otro lado, también, perdí muy rápidamente el gusto por los autores epigonales de Tolkien. Debo confesar que tampoco exploré mucho. En cualquier caso, eran historias previsibles y huecas. Llegué a la conclusión de que el género era prescindible. El éxito de la saga de G. R. R. Martin me hizo cambiar de parecer. No es un autor que alcance especiales cotas de excelencia literaria, pero es un autor que consigue manejar los ingredientes del género de manera que se siga sintiendo como tal y al mismo tiempo como algo imprevisible. Y, a pesar del peso de los imperativos de una trama que busca atrapar al lector medio y generar ingresos económicos, y de la sencillez de su sustancia, tal sustancia tiene interés. Para quien gusta de la estética, es motivo suficiente para el disfrute.

El carácter “popular” del género domina la práctica totalidad de los textos que lo representan, pero tengo también cierto respeto por la

denominada “cultura popular”. Debo admitir que las limitaciones de extensión y el enfoque en el aspecto de la definición del género han socavado un desarrollo más adecuado de para la comprensión del objeto de trabajo. No es esencial, pero, a diferencia de la cuestión del público infantil, es imposible explicar la escritura contemporánea del género sin tener en cuenta su carácter “popular”. Este posicionamiento por mi parte en el valor estético termina de explicar mi gusto por el género. Pero independientemente de que yo pueda tomar un libro de género y disfrutarlo, no creo que la fantasía heroica *per se* condicione o limite la supuesta calidad estética de un trabajo. No toda la fantasía heroica está vacía. Más bien al contrario, rechaza desde sus presupuestos una serie de valores del *zeitgeist* moderno y, precisamente porque puede significar, tiene la capacidad de violentar a quienes asumen como propios esos valores. Como es ya lugar común: el medio es el mensaje, la forma es el contenido. ¿Quién osa adoptar ese medio y forma y además pretender expresar algo con cierta trascendencia? ¿Es que lo están tomando seriamente?

Cualquier forma artística, de hecho, tiene la capacidad de componer un discurso inteligente. Northrop Frye, quizá el autor más cardinal en esta tesis, escribe en la “*Polemical Introduction*” a su *Anatomy of Criticism* sobre la pertinencia de dejar de lado juicios de valor estético y dejar que las obras expresen según sus propios términos, según su propia “bondad”. Fácilmente un crítico condena una obra porque no cumple con las imposiciones que aquel le impone a esta. Pero ¿y las aspiraciones de la obra? Conocer los mecanismos configurativos y las expectativas con las que un texto dialoga para generar sentido facilita entender ese sentido y por tanto juzgar más adecuadamente su grado de “bondad”. Después resulta posible, claro, discrepar con esos supuestos estéticos del texto, pero es ya un desentendimiento mucho más subjetivo, mucho más dependiente de factores externos al objeto artístico. Es preciso, pues, distinguir ambos momentos: el análisis y la valoración.

La segunda cuestión acerca de la fantasía heroica como género literario es que, siendo tan problemático elaborar una teoría sólida para definirla como género, resulta todavía posible hablar de ella e incluso identificar los textos representativos desde fuera de esa teoría. La dificultad se acerca conforme nos alejamos de los textos centrales representativos. Se hacen precisos criterios claros. Y aparecen las preguntas, ¿por qué este criterio excluye al texto A, que me parece muy cercano al género? ¿Y por qué incluye a B, que no me lo parece? La tarea de definir géneros y clasificar textos es compleja, y esto que se llama “fantasía” o “maravilloso”, es quizá lo que más fuente de confusión produce. No en vano mucha de la historiografía reciente, particularmente a partir de la *Introducción al género fantástico* de Tzvetan Todorov (aunque ya se observaba en Vladimir Propp), se ha producido tratando de entender este género y los conjuntos colindantes o subconjuntos de textos. Por otro lado, como demuestran las intuiciones que Tolkien se vio obligado a desarrollar para su comprensión particular, es también un género agradecido y fértil para este tipo de reflexiones. Conforman un terreno mal delimitado, pero ¿es por tener escaso valor o por su dificultad?

Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, el párrafo anterior encierra el concepto enunciado por Marie-Laurie Ryan acerca de la “competencia genérica” (1988). Es esta competencia la que permite identificar intuitivamente la identidad de un género literario, cuanto menos, en sus áreas “centrales”, sin necesidad de disponer de criterios definidos. Es cuando se trata de verbalizar los criterios que uno se topa con la inmensidad de los procesos cognitivos humanos. Por otro lado, es en las fronteras de los géneros donde más se asoma la “ideología” del analista. Este último aspecto es inevitable. Pero la teoría de la literatura dispone de recursos para solventar estas problemáticas. Confiar en la competencia genérica ayuda a determinar cuál de estos recursos, y en qué medida, puede dar cuenta del fenómeno que se persigue. La competencia, a su vez, es susceptible de encontrarse influenciada por el concepto de género que se deriva del análisis, pero, ante la amenaza de

abusos hipotético-deductivos o etimológicos, proporciona al investigador un contrapeso de inestimable valía.

1.1.2. Consideraciones adicionales

Aunque por un lado ha sido ampliamente superado y por otro lado no se ocupa propiamente de lo mismo que yo, el trabajo de Todorov evoca todas las ideas cardinales que quiero introducir. No es Todorov en sí mismo quien me influye (aunque también, ocasionalmente), pero es el punto de confluencia del que se pueden explicar los demás. A decir verdad, todos se encuentran en el estructuralismo francés en general. No tengo intención de defender una visión naíf sobre las posibilidades absolutas de descripción del mundo en términos estructuralistas, ni de que el mundo pueda o deba verse dotado de un sentido unitario y explicable. Conozco la postura de Derrida (quien, por otro lado, termina por producir un mito proyectado al futuro en *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*). Prefiero los matices que Umberto Eco desarrolla con su acostumbrada precisión en *La estructura ausente*. Pero el método debe adecuarse al objeto de trabajo y este tipo de relatos responde particularmente bien al estructuralismo lévi-straussiano.

En un principio, mi querencia por el estructuralismo se limitaba a algunos conceptos tomados de la lingüística, como el de “marca”. La categoría no marcada en lingüística es aquella que la lengua coloca en una posición “por defecto” (sin marca), donde se resuelven las ambigüedades (como se ve en la voluntad de “desmarcar” al género femenino en las propuestas de lenguaje inclusivo). Por otro lado, el texto de Todorov, el *Análisis estructural del relato* de Barthes, hablan de la “homología”, de la extensión del lenguaje hacia un nivel “supraoracional” donde seguirían operando las nociones de “semántica” y “sintaxis” (Barthes, 1970, pp. 13–5), en función de los ejes paradigmático de selección y sintagmático de combinación planteados por Roman Jakobson. Esta nomenclatura para describir la narrativa está presente

en todo el desarrollo de esta tesis. Resulta posible, también, vincular estos procesos a los descritos por Freud en el séptimo capítulo de la *La interpretación de los sueños* en la condensación (relación de semejanza, paradigmática) y el desplazamiento (relación de contigüidad, sintagmática), a los que la retórica asociará también las figuras de la metáfora y la metonimia respectivamente. Todo este conocimiento es elemental en la teoría de la literatura y lo resumo como previo. Brian Wicker lo describe en el capítulo segundo de su libro *Story-shaped World*, capítulo que citaré en repetidas ocasiones en este trabajo, donde lo relaciona con los principios de la magia simpática descritos por James Frazer en *The Golden Bough*: homeopatía (“Ley de Semejanza”) y contagio (“Ley de Contacto”) (Frazer, 1998, p. 28).

Además de la importancia de esta terminología homológica en mi trabajo, se desprende la posibilidad de encontrar “universales”, que la gramática generativa buscará en la cognición humana (de ahí, a través de la “competencia literaria” de Jonathan Culler, llega la competencia genérica de Ryan). Más recientemente, la gramática transformacional se esfuerza en rastrear la relación entre unas leyes subyacentes y universales, y sus operaciones superficiales a través de estos conceptos de cambio y huella. Plantear universales humanos resulta tremendamente problemático. Del todo problemático, si se hace desde el punto de vista cultural, e hipotético y provisional en el mejor de los casos, si se hace desde el punto de vista biológico, salvo que se trate de universales muy elementales. Pero no deja de ser tentador el aspecto hipotético y provisional, particularmente cuando cobra un sentido estable y se pueden explicar toda una serie de procesos gracias a este. Por este motivo, como decía, el estructuralismo lévi-straussiano ha ido cobrando fuerza en mi enfoque a partir de una postura por mi parte que ya era claramente afín al estructuralismo francés de los años 70. No quiero dar a entender que este método y la asunción de universales como hipótesis especulativa sea un alfa y un omega para explicar nada, ni mucho menos la “naturaleza humana”; el enfoque es compatible con la apertura a otras perspectivas y se enriquecen unas a otras. Debido a las

sospechas de ingenuidad o abuso que puede despertar el entusiasmo estructuralista, quisiera dejar claro este punto.

Otro vector que confluye en Todorov y en el estructuralismo francés es el trabajo del formalismo ruso. Su influencia se observa también, además del *New Criticism*, en Northrop Frye. La distinción de una fase analítica de otra valorativa conduce a —deriva de— el examen atento de la “forma” del arte, de sus procedimientos, de su configuración. Esto resulta muy importante también en la inspección de elementos para una delimitación generológica: busco evitar factores ajenos a este aspecto formal del texto y, en caso de no haberlos, reducirlos al estrato más cercano a este. El objeto literario, la literatura, deben explicarse en sus propios y por sus propios términos. A esto cabe añadir la observación que Kellogg y Scholes hacen en su apertura a *The Nature of Narrative*: (1968, p. 3) la narrativa cuenta con milenios de historia y se pierde en la noche de los tiempos. La novela y los preceptos contemporáneos, si se pretende entender la narrativa, no son el producto de una evolución que vino desarrollándose específicamente para converger en una forma de mayor calidad, sino que son un pequeño fragmento de un mosaico mucho más grande. Comprender la creación narrativa en sus propios términos se beneficia de esta visión de conjunto. Comprender la fantasía heroica sólo es posible mediante esta actitud.

En conformidad con estas ideas, los elementos teóricos para la comprensión y delimitación de la fantasía heroica se desplegarán sobre la triple mimesis de la siguiente manera: en la parte de prefiguración, me centro el estudio de las “raíces primarias” (véase *infra*, “Estado de la cuestión”) del género según un abordaje que puede explicarse con la típica analogía del *iceberg* de la gramática generativa: estoy interesado en entender su superficie según su estructura profunda. El género, sea el autor consciente o no, invoca este pasado en su cada reificación, y el recorrido por estas raíces no es en absoluto una digresión, sino que es un núcleo indispensable. De ese núcleo se desprende la identidad, en un interludio teórico, a partir de la cual seleccionaré los textos que

identifican su formulación reciente, su genuino recorrido genealógico. En la parte de configuración, exploraré el mundo ficcional de la fantasía heroica con un particular énfasis en su idiosincrasia sintáctica y el concepto lévi-straussiano de significado flotante. En la refiguración, reconstruiré los preceptos poéticos para adecuarlos al objeto de estudio, punto en el cual el enfoque cognitivo cobra cierta preeminencia sobre la configuración del texto. De todo esto pueden predecirse cuáles serán las principales líneas maestras omnipresentes en esta exploración generológica: estudios narratológicos, estudio de mitos y cuentos, la cuestión de la mimesis, y las propiedades de la ficción y la inmersión ficcional.

El lector podrá sospechar también de esta introducción que mis conclusiones acerca del género difieren bastante de las corrientes imperantes. En efecto, si se espera aquí un desarrollo generológico de conceptos como “lo maravilloso”, o “la fantasía”, se verá que mi propuesta toma distancia de ambos, y que defenderé una posición que considero mucho más adecuada. No se trata de que los entienda como significantes vacíos o inútiles, sino de que no son géneros literarios. No dejaré de insistir en este punto.

Por otro lado, creo que el principal sentido que tiene la teoría estriba en el valor de la fase analítica antes mencionada. La naturaleza eminentemente generológica que ha adoptado este trabajo me ha llevado a la necesidad de priorizar y enfatizar la teoría por encima de la crítica. Con todo, considero que, si hay un vacío teórico en el ámbito estatal, resulta natural, aunque no necesario, abordar la teoría con un ojo puesto en la producción narrativa local. Por este motivo, me serviré de autores españoles para ilustrar determinados puntos acerca configuración de la configuración de los textos del género. Ahora bien: me he limitado únicamente al pequeño conjunto de publicaciones editadas por sellos grandes y conocidos. Soy consciente de que esto tiene mucho de arbitrario; en todo caso, consiste en gran medida en delegar en el criterio de las editoriales. Pero evita convertir una tesis de teoría en una tesis de

prospección de textos o, más aún, de catalogación. Lo cual puede ser muy interesante, pero, insisto, requiere en primer término la teoría oportuna.

No quisiera zanjar esta cuestión, con todo, sin hacer un breve repaso contextual, además de anticipar las obras que abordaré en su momento. Los únicos grandes sellos que han publicado obras que participan del género en suficiente grado son Minotauro, Fantascy y Gigamesh. Esto implica a León Arsenal y *Máscaras de matar* (2004); Javier Negrete y la tetralogía dedicada a Tramórea: *La Espada de Fuego* (2003), *El espíritu del mago* (2005), *El sueño de los dioses* (Negrete, 2010) y *El corazón de Tramórea* (2011); Aranzazu Serrano y *Neimhaim* (2015); Sofía Rhei y *Róndola* (2016); Javier Miró y *La Armadura de la Luz* (2017); Concepción Perea (2017) y *La Corte de los Espejos*; y Emilio Bueso y la trilogía *Los ojos bizcos del sol*, compuesta por *Transcrepuscular* (2017), *Antisolar* (2018) y *Subsolar* (2020). *Neimhaim* y *La Corte de los Espejos* cuentan con secuelas recientemente publicadas, pero entiendo que se asemejan bastante a sus primeras partes y no las he incluido. El caso de *Los ojos bizcos del sol* es distinto; el diálogo intergenérico no se solventa hasta la última entrega y me resultó imprescindible completar la trilogía para determinar su relación exacta con el género que estudio. Caso aparte también es el de Laura Gallego. Su producción desde *Memorias de Idhûn* no ha dejado de crecer y algunas de sus obras podrían dirigirse, si no a un público exclusivamente adulto, a una “posición ambivalente” (Even-Zohar, 1999) entre el adulto y el juvenil.¹ Dado que no considero esencial lo infantil para un estudio preliminar del género, prescindiré de esta autora pese a su ascendencia en el panorama estatal.

Por lo demás, en lo que respecta al campo editorial, cabe destacar que Ediciones El Transbordador ha estado editando libros que no he tenido oportunidad de leer y que, tal vez, podrían haber enriquecido el aspecto crítico de esta memoria. Lo desconozco, aunque sospecho que sí. Otros sellos como Triskel, Cazador de Ratas, Cerbero, Pulpture, Sportula, Cápside y Ronin Literario, me consta perfectamente que llevan tiempo

¹¹ “*All ages high fantasy*”, según Boyer y Zahorski (1979, p. 24)

defendiendo el género. Pero el contexto del género no puede ser entendido sin el concepto del *fandom*. Cristina Martínez abordó el llamado terreno de la “cultura friki” desde el ámbito de la sociología:

Las aficiones frikis giran en torno a unos temas de interés propios, que se unifican en lo que suele llamarse "la cultura friki", "el fandom" o "la subcultura". Suelen relacionarse con la literatura fantástica, de ciencia ficción y cierta literatura de terror, de aventuras y épica; con los cómics americanos, europeos y del manga japones; con el cine, especialmente de temática fantástica, de ciencia ficción, de aventuras o el de animación —normalmente en versión original—; con las series televisivas, también de temática fantástica, tecnológica o de animación; con los juegos de rol, los videojuegos y algunos juegos de mesa; con la informática, con la exploración del espacio, con algunas ramas de la ciencia, con el coleccionismo y con estilos de música tales como el heavy metal y las bandas sonoras, con la mitología de diversas procedencias... (2014, pp. 156–7)

Es en el seno del fandom que nace y se nutre la práctica totalidad de la producción de fantasía heroica en la España actual. El fenómeno es análogo al de otros países: cada uno tiene su fandom y sus congresos vertebradores, generalmente anuales, a los que se suman encuentros de mayor alcance y menor frecuencia: la *Hispacon*, en el ámbito estatal, la *Eurocon*, en el europeo, y la *Worldcon*, a nivel mundial, principalmente, para el caso que me ocupa. El fandom español constituye una importación del fenómeno anglosajón, que experimentará un progresivo crecimiento iniciado en los años 80 y explotará en los 90. (2014, pp. 139–43; sùmese a *infra* 2.6.2) Esto explica por qué es redundante el criterio de “contemporaneidad”: no existe en otro tiempo si no es por extensión analógica. Uno de los pilares de un fandom estatal es la asociación que aglutina a los géneros literarios de fantasía, ciencia ficción y terror; en el caso español, la AEFCT (Asociación Española de Fantasía, Ciencia

Ficción y Terror), que anualmente otorga los premios *Ignotus* a las que estima las mejores obras del conjunto de estos géneros.

Acotando la perspectiva, cabe destacar también el trabajo de autores y aficionados en Internet y en la “blogosfera”. Capital es el trabajo de la página *Tercera Fundación*, verdadera enciclopedia de los tres géneros de la AEFCT, gestionada por José María Cárdenas. Particular mención merecen también Sergio Mars y su blog de reseñas, que será de utilidad citar en el desarrollo de este trabajo. Sergio Mars es además editor de Cápside, ganador de varios premios *Ignotus* y autor de diversos libros de fantasía heroica. La librería *Cyberdark* cuenta con una buena cantidad de reseñas, y también son muy destacables el blog *El Caballero del Árbol Sonriente*, que contiene reseñas y novedades acerca de la fantasía, así como la página *Fantasymundo*. También es preciso mencionar la página de la librería *Estudio en Escarlata*, y la versión digital de la revista *Windumanoth*. *Windumanoth* se instituye también en formato de revista física, representa un proyecto de enorme interés por su enfoque y sentido. Combina la tradición de las revistas *pulp*, con noticias, entrevistas y reseñas, en ediciones cuidadas. Tal vez pueda resumirse la necesidad de este tipo de proyectos en la opinión de Víctor Blanco, uno de los fundadores de *Windumanoth*, entrevistado por Javier Miró para su página *Libros Prohibidos*:

Me queda mucho por hacer. Por ejemplo, que ese mundo [la literatura de fantasía en España] sea mucho más diáfano y justo, más profesional y menos estancado en el amiguismo. Cuidar del medio del que formamos parte es una labor de todos y debería ser nuestro objetivo principal. (Blanco y Miró, 2022)

Blanco está dando cuenta del enorme peso del factor del fandom como fenómeno social, aglutinador de amistades y de aficionados con intereses comunes. Pero la producción de un trabajo de mayor repercusión y transversalidad requiere de otros procesos y una ambición deliberada de una estructura profesional. *Windumanoth* completa los valores del

respeto a la esencia, el cuidado, y la modernización, con una referencia a la “españolidad” del proyecto. Concretamente a Ana María Matute y su trilogía sobre el reino de Olar, cuya obra central es *Olvidado Rey Gudú*. La particularidad de esta novela, además de ser fantasía heroica escrita como “alta cultura” y no como “cultura popular”, estriba en que no recoge la tradición epigonal tolkiana, sino que bebe independientemente de fuentes similares: historiografía medieval, leyenda y épica nórdica, y cuentos de hadas. El ensamblaje de estos tres códigos permite a la autora elaborar los temas distintivos de toda su producción: infancia, inocencia y amor en el contexto de la brutalidad de la guerra, en un relato que adopta una dirección intimista y trágica.

1.2. Estado de la cuestión

1.2.1. Introducción al panorama nacional

Cuando inicié mis investigaciones para el presente estudio, la única aproximación amplia y “positiva” que existía en España para lo maravilloso eran los trabajos de Antonio Risco. Este había publicado dos trabajos: *Literatura y fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española* (1987). Risco se posiciona en un principio en favor de un enfoque temático:

En cuanto a los elementos formales, a menudo comparte los de la novela realista. (...) Buena parte de las narraciones románticas consideradas fantásticas o maravillosas (junto con la novela histórica) preparan en sus recursos formales, en su realización, la novela realista. Lo que ya es archisabido.

Atengámonos, por tanto, a lo temático, ya que aparece como el nivel más nítido al respecto. (1982, p. 18)

Una vez realizada su investigación, sin embargo, el autor reconsidera sus intuiciones para añadir un segundo criterio de clasificación para los relatos maravillosos que tiene en cuenta esta vez no sólo la naturaleza de los temas que intervienen en los mismos sino también el modo en que estos son introducidos en el texto atendiendo a su relación con el mundo sensible. Aunque Risco denomina “Clasificación temática II” a este segundo criterio (quizá por coherencia con la afirmación que acabo de citar), la define como “un conjunto de modalidades referidas a la estructura de la acción” (1982, p. 35). En su siguiente obra amplía la descripción: “La clasificación en diferentes modalidades que propongo se atiene, por tanto, a la articulación de los elementos imaginarios que maneja el texto, a su espacio interno.” (1987, p. 16) Los conceptos de estructura y articulación van más allá de lo estrictamente temático.

Este segundo trabajo incorpora además otra revisión de su clasificación “de acuerdo con el uso más generalizado en la crítica actual” (139), disociando en secciones distintas las modalidades lo maravilloso

de lo que en francés se conoce como *le fantastique*. Cabría cuestionar hasta qué punto su interpretación de lo fantástico coincide con la de la crítica contemporánea, pero ese es un trabajo que no corresponde a la presente investigación. En cualquier caso, su definición: “tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector”, es afín a lo que *grosso modo* entendemos por lo fantástico en el ámbito académico. De Risco cabe apreciar su audacia y valor al enfrentarse en una empresa altamente personal con un tema tan pantanoso y tan poco estudiado, pero al mismo tiempo el carácter individual de su sistema hace difícil servirse de él por la escasa compatibilidad con otros más influyentes.

A fecha de 2017 aparece publicado en formato virtual un trabajo firmado por Isabel Clúa: *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. En esta fecha mis investigaciones sobre la ubicación de lo maravilloso en los géneros literarios me acercaban ya más a autores anglosajones, y el contenido de este texto vino a confirmar en gran medida tanto esas fuentes como mi lectura de ellas. Clúa se adscribe a lo que ya podría denominarse como una “tradición” crítica, aunque verdaderamente no es hasta el presente siglo que tal tradición empieza a adquirir cierta coherencia. Esta viene dada fundamentalmente por quienes me atrevería a calificar como los máximos referentes contemporáneos sobre la fantasía: John Clute, Brian Attebery y Farah Mendlesohn. Estos autores se apoyan a su vez en trabajos anteriores, de orientación y conclusiones más diversas. Entre ellos figura Eric Rabkin, de quien Clúa toma la denominación de “*continuum*” (Clúa, 2017, cap 2) a fin de asir la disparidad y multiplicidad de lo que Risco denominaba “articulación de los elementos imaginarios” en relación con nuestra concepción de lo natural. Esto se suma al concepto de “lógica difusa”, que Brian Attebery toma de George Lakoff, que constituye desde el que se busca solucionar el problema de la clasificación interna para la

fantasía, que contempla tanto esta multiplicidad dispar como la ausencia de nitidez para las categorías resultantes.

El posicionamiento de Clúa constituye un distanciamiento explícito de otra tradición, la que impera generalmente en los estudios hispánicos y deriva de la francesa, que distingue y opone lo fantástico y lo maravilloso. Clúa dedica el epígrafe 1.3 de su obra, “Fantástico — (gótico)— maravilloso”, a este asunto, empezando por debatir con un fragmento de David Roas, a quien podría calificar a su vez como el máximo referente de esta tradición en el panorama nacional. Ya en 1987 Risco hablaba de “el uso más generalizado de la crítica actual”, y en los años posteriores tal generalización se ha venido haciendo más sólida. He empezado, no obstante, con la que denominé, sin explicarlo, “aproximación positiva” de Risco. Tomo prestada esta nomenclatura de Rosalba Campra, cuando examina estas definiciones de “fantástico” en los diccionarios: “el concepto de “fantástico” se define solamente en negativo: es aquello que no es.” (2001, p. 154) Lo mismo puede decirse de lo maravilloso: si lo fantástico se define en oposición a lo real, lo maravilloso se define, para los teóricos de lo fantástico, en oposición a lo fantástico. No debe entenderse esto, sin embargo, como una crítica: es tautológico que corresponde a un teórico de lo fantástico ocuparse de lo fantástico y no de cualquier otra cuestión, si no es de forma tangencial. El problema aparece cuando el contacto tangencial de los teóricos de lo fantástico se asume como una teoría de lo maravilloso, y se embrolla con la confusión derivada por el uso del adjetivo fantástico como análogo al francés *fantastique* y como referencia a la *fantasy*. Es por este motivo que mi revisión del estado de la cuestión de lo maravilloso en España ha quedado aquí reducido a Risco y Clúa, pues son los únicos que se acercan a ello de forma positiva.

El texto de Clúa, como estudio introductorio que es, contiene en síntesis el estado de la cuestión de la fantasía en el panorama internacional, fundamentalmente en lengua inglesa, desplegado en un discurso unitario y coherente, por lo que sería totalmente redundante

aquí tratar de reproducir un ejercicio que ha sido ya completado con toda propiedad. Paso, por tanto, a desarrollar mi propia perspectiva.

1.2.2. Lo maravilloso

Definir lo maravilloso, como concepto de estudio de la literatura, resulta en principio tan sencillo como explicar que se constituye por presencia de cualquier elemento que se aleje del consenso de aquello que es real (“*any departure from consensus reality*”, según Kathryn Hume elabora a partir de Irwin (1984, p. 21)). Ahora bien, Jacques Le Goff nos ofrece una consideración de enorme valor:

Lo que corresponde a nuestro “maravilloso” es la palabra en plural *mirabilia* [de *mirabilis*]. Si existe pues una continuidad de interés por un mismo fenómeno entre la Edad Media y nosotros, un interés por “lo maravilloso”, hay que considerar que si nosotros vemos en ella una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría. (1985, p. 9)

Entendido de este modo, lo maravilloso es genuina y exclusivamente una categoría temática. Esto facilita leer que para Tzvetan Todorov lo fantástico no se opone siempre a lo maravilloso, sino que puede ser identificable:

En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento —una acción— que proviene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); por su parte, éste provoca una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia), que denominamos “vacilación”, y “fantásticos” los textos que la hacen vivir. Cuando se plantea la cuestión de los temas, la reacción “fantástica” se pone

entre paréntesis, para no interesarse más por la naturaleza de los acontecimientos que la provocan. En otras palabras, desde este punto de vista, la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso ya no tiene interés, y nos ocuparemos indiferentemente de obras pertenecientes a uno u otro género. (1981, pp. 75-6)

Sin embargo, Todorov (o su traductor al castellano) está hablando de “uno y otro género”, a pesar de que antes escribiera que:

Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande. (1981, p. 25)

Afirmar que lo maravilloso es un género, al haber reducido su extensión por escindirle lo fantástico, sigue siendo difícilmente concebible: siguen cabiendo en él Homero, Shakespeare, Cervantes y Goethe. Pero, más aún, al hablar en estos términos, Todorov lo mueve de conjunto de elementos temáticos a categoría literaria. Como leemos en Le Goff, mediante la etiqueta de “lo maravilloso” se alude frecuentemente a una categoría literaria o incluso del espíritu, aunque no es menos cierto también que el componente vestigial de noción de conjunto o de categoría en cuanto a catálogo de objetos está también implícita en el empleo del término, particularmente en su uso como adjetivo y no como forma sustantivada —tal proceso de sustantivación mediante un artículo neutro es más que sintomática, vehicular, de la sutil transición en la aplicación del término “maravilloso” y lo que entendemos por él en los círculos de académicos. Antonio Risco llegaba a decir que en definitiva lo maravilloso responde a una multiplicidad de temas y procedimientos que impiden la interpretación de un discurso unitario, como terminaría sucediendo con toda la literatura: “En consecuencia, todo parece probar que no existe un

discurso fantástico específico —pese a los intentos de tantos estudiosos por identificarlo, como ni siquiera lo hay literario—.” (1987, p. 16)

Pierre Mabilie (1962, p. 24), a quien remite Todorov, trata de definir y “mapear” lo maravilloso en el apartado introductorio de su libro sobre el tema. Su definición tiene una orientación “pragmática” o “teleológica”, según aquello que pretende y consigue lo maravilloso, aunque en última instancia no deja de ser una cierta interpretación general y poética de la sensibilidad asociada a lo que entiende por maravilloso. Se advertirá que sus aproximaciones son todas ellas temáticas incluso cuando se ocupa de estructuras narrativas como la aventura y la búsqueda del grial. Sus mapas son una interpretación de un inventario maravilloso. Sin embargo, puede decirse también que de los criterios de selección e hilvanado de temas se desprende una sensibilidad hacia lo maravilloso que tiene mucho que ver con una determinada estructura narrativa. Las agrupaciones corresponden a “fases” y momentos que terminan desembocando en esta obtención del grial.

La reelaboración de lo maravilloso en la época moderna supone una infinidad de posibilidades que en ocasiones se van concretando en unos procedimientos, ya sea por analogía a sus predecesores o como formas nuevas de expresión literaria. Pero el inventario de Mabilie no abarca todo lo, digamos, “fuera de lo natural”. Excluye otras expresiones que comúnmente se conocen como el absurdo, lo grotesco, el horror, el realismo mágico, el bizarro y la metaficción. Si además deducimos lo fantástico, parece ser que Mabilie está dando una imagen bastante definida de lo maravilloso. En todos los casos se hace evidente que el elemento preternatural está subordinado a otros mecanismos estéticos.

En conclusión, en mi opinión, si bien es importante reconocer que lo maravilloso es a menudo entendido como género desde la teoría de lo fantástico, tal denominación no resulta apropiada. En consecuencia, en adelante me referiré a lo maravilloso como una categoría que es únicamente una agrupación de elementos temáticos definidos por su carácter extraño al consenso de realidad, independientemente del

tratamiento que reciban en el texto. No obstante, por descontado, será preciso tener presente que algunos autores han operado y operan desde la óptica “lo maravilloso” como inmenso género donde cabe todo salvo lo que explícitamente se excluye, sea lo fantástico, lo real maravilloso, etc. Todas las definiciones positivas de un género que contenga lo maravilloso contemporáneo más allá de lo fantástico (debo incidir en que Risco no llega a definir lo maravilloso como género) provienen del estudio de lo que viene en llamarse fantasía (*fantasy*).

1.2.3. La fantasía

Vista como categoría literaria, la palabra “fantasía” es utilizada en castellano como calco del inglés. Para entender el concepto al que alude procede empezar con el mismo examen casi etimológico con que di pie a examinar lo maravilloso, pues en el nacimiento de esta denominación encontramos también una apreciación de orden etimológico:

The achievement of the expression, which gives (or seems to give) “the inner consistency of reality,” is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation. For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story. I propose, therefore, to arrogate to myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use Fantasy for this purpose: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of “unreality” (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed “fact,” in short of the fantastic. I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connections of fantasy with fantastic: with images of things that are not only “not actually present”, but which are indeed not to be found in our primary

world at all, or are generally believed not to be found there.”

(Tolkien, 1983, p. 151)

En el contexto en que Tolkien compuso este discurso, en lengua inglesa se empleaba el término *fantastic* de un modo más o menos semejante al que he descrito de lo maravilloso: como una categoría de elementos literarios que se alejan del consenso de lo real. Por otra parte, se empleaba el término *Fancy* (derivado de *fantasy*) para referirse, por así decirlo, a la imaginación que se aleja de lo posible. Tolkien se basa en la teoría poética de Coleridge pero discrepa con la distinción que este hace entre *Fancy* e *Imagination*: “*Repeated meditations led me first to suspect (...) that Fancy and Imagination were two distinct and widely different faculties, instead of being, according to the general belief, either two names with one meaning, or, at furthest, the lower and higher degree of one and the same power.*” (Coleridge, 1907, p. 60)

The mental power of image-making is one thing, or aspect; and it should appropriately be called Imagination. The perception of the image, the grasp of its implications, and the control, which are necessary to a successful expression, may vary in vividness and strength: but this is a difference of degree in Imagination, not a difference in kind. (Tolkien, 1983, p. 150)

Para establecer una distinción acerca de la presencia de estas imágenes que no estarían presentes en nuestro mundo, Tolkien nos conduce al nivel de la “sub-creación”¹ construida mediante el arte, y propone recuperar el original etimológico *Fantasy*, procedente del griego *φαντασία* (más o menos equivalente a imaginación) a través del latín tardío y probablemente también del francés, y desterrar el vocablo *Fancy* (“*a reduced and depreciatory form of the older word Fantasy*”), que constituiría una constricción sin sentido si entendemos la imaginación como una capacidad humana irreductible, cuanto menos cualitativamente. Es importante tener presente que de este modo la fantasía se refiere al logro o consecución de una expresión de lo imaginario, y no al proceso mental. Por otro lado “*is founded upon the*

hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it" (1983, p. 156): por tanto, conserva las cualidades de representación del "mundo primario" presentes en la facultad de imaginar.

Por su parte, Kathryn Hume propondrá:

Literature is the product of two impulses. These are mimesis, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and fantasy, the desire to change givens and alter reality —out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience's verbal defenses. We need not try to claim a work as a fantasy any more than we identify a work as a mimesis. Rather, we have many genres and forms, each with a characteristic blend or range of blends of the two impulses. Tolkien's identification of fantasy as a "human activity" seems pertinent. (1984, p. 20)

Habiendo establecido que:

An inclusive definition cannot confine itself to treating fantasy as a genre (Todorov) or even as a mode (Jackson). Tolkien moves beyond literature when he calls fantasizing a natural human activity, and that seems to me an important point when we try to locate fantasy within the system. (1984, p. 24)

La mimesis, definida como "*the vraisemblance to the world we know*" (1984, p. 21), puede ser entendida, al ser equiparada a la fantasía como impulso complementario, como la voluntad de plasmar artísticamente imágenes que responden a nuestra experiencia empírica del mundo. Pero al acogerse a la idea de "actividad humana", está moviéndose no sólo más allá de la literatura, sino también del arte, hacia una suerte de antropología, y está evocando de algún modo la distinción entre

Imagination y Fancy, sólo que con otros nombres y en la fase del “impulso”, luego de la, digamos “representación mental”.

Ahora bien: no es esto necesariamente erróneo y puede resultar tanto o más operativo que la propuesta de Tolkien. Resulta interesante notar que García Berrio y Huerta Calvo escriben: “la novela es la forma más perfecta de fundir ambos impulsos, empíricos y fantásticos” (2006, p. 174). No hay mención alguna a Hume ni en el citado pasaje ni en la bibliografía, por lo que no es posible precisar si los autores se inspiraron en ella o adoptaron una nomenclatura idéntica por vías independientes. La cuestión estriba aquí en que Hume asume como compatible su concepto de fantasía con el de Tolkien, cuando una lectura cuidadosa nos señala una diferencia de matiz. Lo preciso sería decir que Hume toma el vocablo de “fantasía” propuesto por Tolkien para referirse al impulso de expresar imágenes libres de la “esclavitud” respecto del mundo de la experiencia en contraposición a un impulso de convenir con esta esclavitud, mientras que en Tolkien la fantasía es el producto artístico de una fusión de ambos tipos de imágenes, pues ambos son consecuencia de la facultad de imaginar. Podría objetarse que esta minuciosidad en mi examen resulta innecesariamente farragosa. Pero considero que el caos terminológico y clasificador sólo puede deshacerse hilando suficientemente fino, y resultará útil además para comprender cómo se relacionan estas teorías con las propuestas de la parte de refiguración.

De Hume paso a la postura de Attebery, quien se sirve de una más que dudosa objeción a Northrop Frye para sustituir las nociones narrativas empleadas por este (mítico/mimético) por las nociones antropológicas planteadas por Hume. Attebery cita el siguiente pasaje de Frye:

The mimetic tendency itself, the tendency to verisimilitude and accuracy of description, is one of two poles of literature. At the other pole is something that seems to be connected both with Aristotle's word mythos and with the usual meaning of myth. That is, it is a tendency to tell a story which is in origin a story

about characters who can do anything, and only gradually becomes attracted toward a tendency to tell a plausible or credible story. Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction. (1957, p. 51)

Y argumenta:

This underlying polarity is closer to what I mean by mode than are Frye's modes themselves. One of these poles has been studied intensively. It is the mode of imitation, in which the aim is to produce the impression of faithfulness to ordinary experience. But the other end of the scale, the counterpoint to mimesis, is not so well established. Frye, in the passage quoted above, has trouble even naming it. It is like myth, he says, but he has already used "mythic." We need another term for the ingredient which, when mixed five parts to one part mimesis, will produce myth; four parts to two for romance; equal portions for the high mimetic; and so on.

This other pole is fantasy. (1992, p. 3)

En primer lugar, hay que objetar que Frye no tiene mayor problema en el uso del término “mito”, sino que explota la complejidad y evolución etimológica del mismo. Como Attebery señala, Frye ya ha usado el sentido que acostumbramos a dar a mito como narrativa sagrada sobre la cosmogonía y los hechos de los dioses, al referirse al modo “mítico”:

If superior in kind both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about him will be a myth in the common sense of a story about a god. Such stories have an important place in literature, but are as a rule found outside the normal literary categories.” (1957, p. 33)

Por otro lado, Frye rescata que “*mythos*”, en su sentido aristotélico, y escrito en cursiva para denotar que lo emplea en griego, se traduce como

“plot”; lo que en castellano conocemos como “trama”. Cuando leemos su teoría de los *mythoi*, encontramos: “*The presence of a mythical structure in realistic fiction, however, poses certain technical problems for making it plausible, and the devices used in solving these problems may be given the general name of displacement*”. (1957, p. 136) Entiende que este “polo” se compone de un fuerte sentido de la estructura narrativa, de la trama, así como del universo infinito en potencia de los relatos míticos, pues el vocablo “mito” implica ambas cosas: la transparencia del *mythos* y el relato sagrado de seres sobrenaturales. Esta terminología describe así al mismo tiempo la convergencia de dos rasgos en un tipo de relato y mantiene nombres separados para la convergencia y para uno de esos rasgos sin necesidad de recurrir a ningún neologismo.

Poco después del pasaje citado por Attebery, Frye resume:

Reading forward in history, therefore, we may think of our romantic, high mimetic and low mimetic modes as a series of displaced myths, mythoi or plot-formulas progressively moving over towards the opposite pole of verisimilitude, and then, with irony, beginning to move back. (1957, p. 52)

Así pues, aunque los modos de Frye incorporan los términos “mítico” y “mimético”, lo mítico y lo mimético como polos son entendidos como los extremos del eje sobre el que se distribuyen los modos según el empleo de las estructuras narrativas, y donde el vocablo “mítico” evoca principalmente su sentido etimológico

1.2.4. El acercamiento generológico y el caso del “modo” y el romance

Attebery afirma que este concepto de eje progresivo *fantasy/mimesis* se ajusta mejor a su idea de modo que los que Frye categoriza como modos, y se lo llevará hacia el término “*the fantastic*” según la tradicional acepción en lengua inglesa que ya se encontraba en Tolkien. La definición de Attebery da para “modo” es la siguiente: “*A mode is a way of doing*

something, in this case, of telling stories.” (1992, p. 2) Este planteamiento tiene su validez, pues no es sino la definición más elemental de la palabra, pero elude toda la discusión teórica previa de un simple plumazo y se lleva, ya no sólo la fantasía, sino el concepto generológico de “modo”, al terreno de lo antropológico. Frye utiliza una nomenclatura tal vez equívoca en cuanto a los términos “género” y “modo”, pero plantea el debate en términos estrictamente literarios. Mis problemas con el acercamiento de Attebery se deben fundamentalmente a lo influyente que es. Trabaja con conceptos válidos y su conocimiento de la fantasía es vasto y muy interesante si se matizan sus maniobras de definición generológica. Sin estos matices, en lugar de esclarecer la teoría de la fantasía (esto se verá más claro en la repercusión que tiene en Clute y Mendlesohn), se disuelve.

El ejercicio de clasificar en géneros literarios no carece de detractores. Para empezar, de acuerdo con Yuri Tinianov, se trata de: “el problema más difícil y el menos estudiado, el de los géneros literarios”. (1970, p. 94) Tal vez esto sea incluso más cierto cuando se trata de la fantasía: “*fantasy literature has proven tremendously difficult to pin down*” (James y Mendlesohn, 1). A esta dificultad cabe añadir los excesos preceptivos, como denunciaba Derrida en *The Law of Genre*. (2000) La sensibilidad escéptica u hostil con la generología puede rastrearse también Benedetto Croce y Mario Fubini, para quienes la actividad sería ociosa o incluso contraproducente.¹

El concepto de género depende de consensos y es inherentemente problemático. Pero precisamente ese carácter consensual justifica un esfuerzo en la exploración de su sentido. Welleck y Warren escribieron que “el género literario es una “institución”, como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado” (1993, p. 271), llegando a afirmar Claudio Guillén que “el carácter instituido de los géneros es acaso lo que mejor revela y manifiesta el carácter institucional de la literatura misma, o de aquellos “campos” literarios que ha destacado Pierre Bourdieu.” (2005, p. 140) Por tanto, el problema de los géneros literarios implica la

consustancialidad de la literatura como fenómeno sociológico, y desde ese nivel ejerce una influencia que no puede ser aislada en acciones “puras” de producción y recepción, indiferentes a la institucionalidad de los géneros. El impacto de la generología en la configuración de los textos es descrito por Schaeffer, precisamente, a propósito de Todorov:

La *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov es, en sí misma, uno de los factores de la dinámica genérica, a saber, una proposición específica para un reagrupamiento textual específico y, por consiguiente, para un modelo genérico específico: se trata ciertamente aquí de un modelo de lectura, pero sabemos que todo modelo de lectura puede ser transformado en modelo de escritura. (2006, p. 48)

Estos modelos están presentes a muchos niveles no necesariamente coherentes en el seno de cada uno ni compatibles unos con otros (editorial y comercial, académico, prensa, grupos y corrientes autoconstituidos, etc.), y se componen de convenciones constituyentes, reguladoras y tradicionales, según Schaeffer.¹ En pocas palabras, el género llega a afectar la forma en que leemos y escribimos, independientemente de nuestra opinión sobre la utilidad de teorizar sobre este asunto, así como afecta también al trascendente fenómeno del trabajo de selección, edición, distribución y publicidad. A este ineludible factor puede sumarse la posibilidad de la utilidad para comprender y definir mejor los marcos teóricos en el estudio de la literatura, que precisan siempre de algún tipo de taxonomía independientemente de que el criterio o criterios taxonómicos incorporen o rechacen más o más o menos explícitamente la cuestión generológica.

En el caso de “la fantasía” y “lo maravilloso”, precisamente la gran dificultad puede motivar un estudio más tenaz y analíticamente riguroso, que es donde la teoría de la literatura tiene una sobresaliente utilidad. Obsérvese, pues, el concepto de “modo” que Attebery disputa a Frye. El teórico francés Gérard Genette escribió un celebrado ensayo, *Introducción à l'architexte*, clarificando ambas nociones mediante un meticuloso

examen histórico, y estableciendo que: “*genres are properly literary categories, whereas modes are categories that belong to linguistics, or (more exactly) to what we now call pragmatics*”. (2010, p. 213)¹ Ahora bien, poco después en el texto, Genette hará notar la discrepancia terminológica (2010, pp. 214–5) entre dos usos distintos de la palabra “modo”, como resume Schaeffer:

Gérard Genette se lamenta con razón de la confusión terminológica que hace que en Francia el término “modo” se refiera a los modos de enunciación, mientras que en los países de influencia anglosajona (por ejemplo en Scholes, Frye o Fowler) se refiera a un tipo ideal de orden semántico. (2006, p. 77)

Genette verbaliza además con mayor precisión la objeción de Attebery, en tanto que Frye, por así decirlo, “invierte” las ideas que él asocia a los significantes modo y género (1988: 232, nota al pie 78).

Entrando en los contenidos, Scholes emplea dos polaridades, donde se recoge el concepto de *continuum* que Rabkin aporta a la teoría de la fantasía. Así, bajo el nombre de “*spectrum*”, Scholes despliega un *continuum* entre los extremos ideales de la “historia” y la “fantasía” como maneras de “domesticar” (1968, p. 7) la experiencia vital¹, proceso del cual la ficción constituye un “método altamente desarrollado”. Pero no se contenta con esta oposición en términos cognitivos, sino que la traslada a la configuración textual mediante el concepto de modo, oponiendo el modo del “romance”, que representa las cosas mejor de lo que son, al del “anti-romance” o “sátira”, que las representa peor. (1968, p. 11)

La discusión generológica de Fredric Jameson es más específica, pues elabora una distinción entre modo y género, que sigue la línea que Schaeffer atribuye a los autores anglosajones:

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and

a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed? (1975, p. 142)

Según Jameson, el modo debe ser entendido como el resultado de un enfoque semántico, en oposición a un enfoque sintáctico que daría lugar una “forma fija”. (1975, pp. 136–7) Así, este autor establece que un género literario: “*would then be defined as that literary phenomenon which may be articulated either in terms of a fixed form or in terms of a mode, and which must be susceptible of expression in either of these critical codes optionally.*” Se observa, pues, que Jameson está manejando una idea de modo que coincide con el carácter atemporal del género analógico de Schaeffer y es, por tanto, muy compatible. El género sería por un lado asimilable al concepto semántico de modo y por otro a un concepto de “forma fija” en términos sintácticos, teniendo por tanto un valor ambivalente en una oposición excluyente que se actualizaría según la interpretación de cada crítico o teórico concreto.

Harold Bloom habla por su parte de la fantasía tanto como un subgénero como como un sub-modo del romance, (1982, cap 8) pero parece preferir el término de sub-modo, por lo que cabría entender que emplea la denominación de subgénero a manera de sinónimo alternativo de sub-modo. En cualquier caso, y aunque para Bloom es válido hablar tanto de Kafka y Borges, como de Carroll, como de Novalis y MacDonald, y renuncia a interesarse por *le fantastique* según se desprende de incorporar un diálogo con Todorov sin mayor explicación (como sucede con Meldesohn al afirmar que Todorov es un teórico de la fantasía), la idea de Bloom de la fantasía como un subgénero del romance, o como una continuación del romance decimonónico, encaja bien con la definición de Clute y con mi propia perspectiva: contempla el corte cronológico que se produce, según Clute, a partir del siglo XVII, e implica una serie de convenciones textuales que no se limitan a su carácter “fantasioso”.

1.2.5. Reflexionando: la trampa “mimético-céntrica” y el aspecto sintáctico

He aquí que la definición propuesta por Tolkien podría ser congruente con la de un tipo semántico, pues al fin y al cabo la fantasía recoge en efecto “*the fantastic*”, aquello que no corresponde con nuestra experiencia empírica del mundo. Tolkien menciona lo “realista” y el “realismo” sin darnos una explicación clara de qué entiende por ello; de hecho, “realista” es empleado entre comillas, aunque no así “realismo”, que parece ser entendido como una propiedad o un procedimiento textual sin más, y que se encuentra presente también en los textos de fantasía. Por su parte, la propuesta de Hume no es ni pretende ser congruente con la de modo, ya que prefiere referirse a “impulsos” complementarios, que como tales son categorías extraliterarias. Attebery amplía a la extraliterariedad de los impulsos presentados por Hume (*fantasy/mimesis*) los modos de Frye (mito, romance, alto mimético, bajo mimético e irónico) mediante el *continuum* polar que este elaboraba como “mítico” y “mimético”. El valor de esta oposición mítico/mimético es descartado y rechazado con la pobre argumentación de que tiene problemas para nombrarlo. Cabe recordar además que, aunque Tolkien propone el término “fantasía” y lo define, su trabajo no es acerca de la fantasía, sino acerca de las “*fairy-stories*”, o cuentos de hadas, de los cuales la fantasía es uno entre varios rasgos. En otras palabras, la definición de la fantasía de Attebery sigue los planteamientos de Tolkien en una dirección muy distinta a la original, que amenaza con destruir su valor al disolver su especificidad.

Si se respeta el contenido de la oposición gradual de Frye, es posible resolver tanto la naturaleza estrictamente artística del fenómeno como el solapamiento que se produce entre ambas. En su introducción a la crítica arquetípica de su teoría de los mitos, Frye opone “forma” y “contenido” en la pintura y establece que el “Realismo”, lo imitativo, etc., enfatizan el contenido de una obra mientras que la estilización se centra en las estructuras formales de la misma. Así, afirma que “*In myth we see the structural principles of literature isolated; in realism we see the same*

structural principles (not similar ones) fitting into a context of plausibility". (1957, p. 136) No encontramos una alusión directa a la fantasía, y este es el *quid* del asunto. Como decía Rosalba Campra sobre lo fantástico, se define como aquello que no es, y de modo similar, la fantasía parece definirse generalmente en contraposición a lo "real" (y frecuentemente en términos de complementariedad). Desde una perspectiva histórica que vaya más allá de la moderna contienda contra el pensamiento mítico, y ateniéndonos a los rasgos textuales, no parece tener mucho sentido tratar de definir algo como la fantasía según el significado modal atribuido a *the fantastic*. John Clute escribe que: "*no genre of written literature, before about the early 19th century, seems to have been constituted so as deliberately to confront or contradict the "real".*" ("Fantasy", en 1997) No es que no existiera una distinción entre lo maravilloso y lo realmente posible antes de eso, sino que tal distinción no tenía la relevancia actual en la determinación de géneros o modos literarios. Leemos en Frye: "*the mythical mode, the stories about gods, in which characters have the greatest possible power of action, is the most abstract and conventionalized of all literary modes*". (1957, p. 134) Podemos completar los mecanismos conceptuales de *continuum* en una polaridad mediante la noción estructuralista de marca. De esta manera, el "modo mítico" puede ser entendido como una suerte de categoría literaria "no marcada" dentro de una determinada tradición, a partir de la cual, mediante sucesivos desplazamientos semánticos y modificaciones en sus lógicas narrativas¹ y estructuras sintácticas, se van constituyendo otras formas progresivamente más miméticas, susceptibles de regresar a la estilización de lo mítico en cualquier momento, en cualquier grado, y en cualquiera de los aspectos configurativos.

Quisiera redundar entonces en dos reflexiones a mi entender de enorme interés. Por un lado, la tremenda y persistente dificultad que la fantasía ha ofrecido siempre a los críticos que han venido tratando de definirla puede explicarse por el sencillo hecho de que en propiedad no se trata de una categoría literaria, ni siquiera en términos de "tipo ideal

semántico”; a lo sumo, como dije de lo maravilloso (pues resulta equivalente en este sentido), reducida al nivel configurativo de los textos constituye una agrupación de elementos, un índice al que remitir todos los elementos que escapan del consenso de lo real así como las obras en que estos aparecen. Pero un conjunto de obras como este no puede definirse por ningún tipo de “sentido” unitario, y cualquier intento de extraer tal sentido según su manifestación literaria está abocado al fracaso, en consonancia con las conclusiones expresadas por Antonio Risco *supra*.

La segunda cuestión comporta una inversión de la perspectiva contemporánea generalizada, por así decirlo, “mimético-céntrica”. Aunque la preceptiva mimética perdió mucho fuelle durante el pasado siglo, particularmente fuera de nuestras fronteras, desde el seno de la crítica literaria parece conservarse una especie de visión de túnel que ha asimilado la tradición mimética no ya como la tendencia o el impulso “neutral” o “por defecto” —entiéndase, no marcado— de la creación literaria, sino como su “forma” neutral. Es a partir de ahí, como señalaba Clute, que lo maravilloso empieza a reclamar un estatuto de discurso literario, en oposición a lo “realista”, y que aparecen las definiciones que se han visto aquí. Sin embargo, estas aproximaciones no hacen sino participar de la perspectiva mimetocéntrica y, de este modo, aun cuando se rebelan contra la centralidad de la mimesis, no hacen sino validar la existencia de esta centralidad como criterio de tipo analógico (véase *infra* “Recapitulación”). Por el contrario, cuando nos ubicamos en un ángulo diacrónico de largo recorrido como el que asumen Frye y Scholes, observamos que el centro neutral de la ficción narrativa está constituido por una semántica libérrima que como tal se ancla en la solidez de sus estructuras convencionalizadas de representación. La voluntad mimética, así, atrae hacia sí estas estructuras desplazando el contenido simbólico de los relatos y desarrollando unas convenciones y mecanismos propios. Cuando este proceso alcanza una forma estable con una restricción completa de los elementos maravillosos resulta posible invertir la polaridad y declarar este tipo de discurso narrativo como

categoría no marcada, de la cual se desvían los textos que involucran a lo maravilloso. Así se produce la tentativa miope e infructuosa de estudiar lo maravilloso como un fenómeno dotado de unas características propias, con un sentido unitario. De hecho, como veremos más adelante acerca de los mundos posibles de la ficción y la fantasía, Dolezel resume perfectamente este fenómeno al afirmar que: “No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción “realista”, la otra para la fantasía”. (1999, p. 40)

Una vez entendida esta inversión, es posible detenerse en subrayar que la naturaleza del grado no marcado de la narrativa contiene un componente orden sintáctico, pues se trata de estructuras en el nivel de la trama y de lógicas motivacionales. La crítica de la fantasía se centra, como hemos visto, en nociones antropológicas o semánticas, pero en su origen mítico su principal sentido implicaba una confluencia semántico-sintáctica de carácter irreductible. La rigidez sintáctica parece moverse, de manera muy general, en un paralelismo proporcional a la ya mencionada libérrima semántica. Como ya he sugerido, el cemento que otorgaba consistencia a la profusión de sus motivos maravillosos podría ser la fuerte convencionalización de estas estructuras y no un tratamiento particular del universo de lo maravilloso. En palabras de Vladimir Propp:

La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos permite dar una definición hipotética de ellos, que se puede formular de la forma siguiente: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repeticiones de otras en tal otro. Esta definición hace perder su sentido a la palabra maravilloso y es fácil en efecto imaginar un cuento maravilloso de hadas o fantástico construido de una forma completamente diferente (cf. el cuento de Goethe sobre el dragón y el lirio, algunos cuentos de Andersen, los cuentos de Garskin, etc.). De modo

inverso algunos cuentos no maravillosos, bastante raros, pueden construirse según el esquema citado. (1981, pp. 115–6)

La escasez de cuentos no maravillosos a la que alude Propp señala hacia el mencionado fenómeno de la convergencia sintáctico-semántica en el conjunto de lo mítico.

1.2.6. Romance, conjuntos difusos, teoría de la dominante y el “consenso” sobre la fantasía

Se ha visto que el empleo del término fantasía aparece propuesto de la mano de J. R. R. Tolkien, y que su actual significado como categoría literaria viene fundamentalmente determinado por la perspectiva de Brian Attebery, quien se basa en Kathryn Hume, y de Farah Mendlesohn. John Clute es otro autor influyente en la teoría de este término, aunque considero que su definición no goza del prestigio que considero debería atribuírsele. Pero se ha visto también a partir del cruce entre *fantasy*, *the fantastic* y la noción de modo la importancia de un objeto teórico denominado “romance”.

Este enfoque tiene la ventaja de acercarse al objeto de estudio desde sus orígenes, y no desde una, por así decirlo, colonización moderna. Pero adolece de un defecto similar al de fantasía y maravilloso: es un término tremendamente vasto y maleable según la opinión del autor. Pero el marco teórico dificulta esta maniobra: para Jameson semántica y sintaxis hablan de tema general y de estructura, mientras que para Scholes estriba en un rasgo de los personajes (lo cual vendría a aunar sintaxis y semántica). Bloom sigue una línea muy precisa genealógicamente, pero su teoría se basa en una definición de Rabkin que convertiría a Sherlock Holmes en un personaje de fantasía y tampoco dice nada específico del romance. Para hacerse operativo, propio concepto de modo necesita en primer término una definición más específica.

El marco teórico de Schaeffer es rico y preciso en este aspecto. El concepto de lógica difusa propuesto por Attebery complementa de manera útil la genericidad moduladora de Schaeffer. Desde el punto de vista teórico, determinar un centro ejemplificador permite agrupar los textos que participan de unos rasgos similares y reseguir estos rasgos sin forzar a las obras a adscribirse un uno u otro conjunto de manera excluyente y total. Por así decirlo, la lógica difusa ayuda a visualizar redes de relaciones tanto analógicas como genealógicas conforme a las ideas de núcleo y periferia. Ahora bien, como ya he venido argumentando, hay carencias de la definición de la fantasía como un criterio cardinal de clasificación que aparecen al observar, como hace Frye, el trayecto de la historia de la literatura como un proceso de acomodación de unos elementos “realistas” en unas convenciones estructurales donde los elementos maravillosos resultan naturales. La reintroducción de estos elementos en modelos cercanos al polo mimético corresponde a un esquema circular o espiral y puede entenderse como una suerte de reciclaje, de forma que los elementos “transgresores” (maravillosos) ya eran detectados como tales desde su aparición en los relatos míticos. Esto se vuelve particularmente intenso a partir del siglo XVII. Para resolver la disparidad de mecanismos y formas de reciclaje Attebery recurre a la lógica difusa.

Al incorporar la perspectiva de la genericidad moduladora, la presencia del elemento maravilloso no tiene por qué subvertir la interpretación de toda una fuerza constituyente, reguladora o tradicional derivada de otros componentes de un texto; desencadena sólo una modulación interna y parcial en los horizontes invocados por el texto. Por supuesto, sin embargo, también puede suceder que, en efecto, el texto que contiene elementos maravillosos esté dirigiendo a un número de convenciones suficiente como para adjudicarle un carácter más propiamente “mítico”, aunque tamizado por la perspectiva moderna. A fin de arbitrar con voluntad clasificatoria la variedad de modulaciones posibles, resulta utilísimo el concepto de “dominante” expresado por Boris Tomachesvki: “Los rasgos de género, es decir, los procedimientos

que organizan la composición de la obra, son dominantes; los demás artificios necesarios para la creación del conjunto artístico, aparecen sometidos a aquellos”, entendiéndolo que “Estos rasgos pueden ser muy diferentes y referirse a cualquier aspecto de la obra literaria”. (1970, p. 229) Conjugando modulación y dominante los procedimientos que organizan la composición de la obra no tienen por qué corresponder a un único género; lo que importa es qué procedimiento domina sobre los demás y a qué tradición genérica pertenece tal procedimiento.

Los trabajos más recientes acerca de la fantasía vienen firmados por Farah Mendlesohn, el primero en solitario (*Rhetorics of Fantasy*), y el segundo como editora en colaboración con Edward James (*The Cambridge Companion to Fantasy Literature*) (2012). Ambos trabajos coinciden en sus introducciones en atribuir a la idea de conjunto difuso importado por Attebery la bondad de permitir la aproximación simultánea a la fantasía desde múltiples ángulos, así como la capacidad nada menos que de armonizar a Rosemary Jackson y Tzvetan Todorov con los propios Attebery, Hume, W. R. Irwin y Colin Manlove. A continuación, Mendlesohn y James comentan la labor de John Clute a la hora de dotar a la fantasía de una estructura, explícitamente aparte de su propuesta de definición. Clute no está “meramente” proponiendo un esquema narrativo propio de la fantasía, sino que está definiendo la fantasía según tal esquema: su valor no es únicamente descriptivo, sino que se enmarca en intento de delimitación, que además es muy restrictivo. La distancia entre ambas lecturas es abismal pero no hay argumentación alguna que justifique este gesto, salvo un intento de aglutinar la especificidad de Clute y la apertura de los conjuntos difusos para solventar las dificultades teóricas de la definición de la fantasía.

En mi opinión, esta propuesta de Clute es muy superior a la del supuesto “consenso” declarado por Mendlesohn (2008, p. xiv) en torno a Attebery. Clute explica que el término *fantastic* perdió relevancia a finales del siglo XX para referirse al modo en favor de *fantasy*, aunque a lo largo del tiempo “*has been used to mop up vast deposits of story which this*

culture or that — and this era or that — deems unrealistic”, y en coherencia con esto mantiene esta nomenclatura, remitiendo con ella a ciencia ficción, fantasía, “ficción sobrenatural” y horror, aunque no llega a argumentar el motivo de su preferencia. Ahora bien, como he dicho, Clute no se limita a proponer una estructura para la fantasía, sino que para él la estructura es lo que la define, y lo hace de manera que difícilmente podría ser más directa y explícita: “*As a term of definition, "fantasy" (...) does designate a structure*”. Obviamente, no obstante, la noción de lo irreal es requisito inexcusable para catalogar un determinado texto como fantasía. Su criterio, además de sintáctico, exige un componente histórico (contextual) al explicar que se debe “percibir como imposible”. Este doble valor del componente de lo imposible está presente en el concepto que atribuyo a lo maravilloso y que tomo de la descripción Hume sobre la fantasía al contemplar la noción de “consenso”, que implica un parámetro histórico. Pero Clute ahonda en este asunto:

It is, however, no simple matter to determine the degree to which various early writers distinguished, before the rise of science, between what we would call fantastical and what we would call realistic. Nor is it possible with any certainty to determine how much various early writers perceived stories which adhered to possible events and stories which did not as being different. There is no easy division between realism and the fantastical in writers before 1600 or so.

Como ya expliqué, es preciso instaurar primero una noción de realidad y un programa de realismo literario para poder contraponerle después el concepto de fantasía, y este autor es consecuente con ello incidiendo en el criterio histórico, pues es necesario entrar en la era moderna para hablar de fantasía. Ahora bien, Clute apunta, con toda razón, que “*Much world literature has been described, at one time or another, as fantasy. "Fantasy" —certainly when conceived as being in contrast to Realism— is a most extraordinarily porous term*”. Esto justifica que para él el criterio semántico-histórico esté supeditado al sintáctico, a la estructura.

A este corte cronológico, Clute añade la importancia de un *Otherworld*, donde transcurra la narración, que además ha de estar dotado de coherencia. Este aspecto, como he anticipado, es muy distinto a acoger cualquier discrepancia con el consenso de realidad y legitimarla mediante la creación de un conjunto difuso analógico en el seno de la fantasía. Este *Otherworld* es fundamental, porque es indisociable de la estructura del relato. Tal estructura es en cierto modo semejante a la que Frye describe para el romance. Para este:

The complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero. (1957, p. 187)

El núcleo del relato es la aventura del héroe en estos tres pasajes, que denomina respectivamente *agon*, *pathos* y *anagnórisis* (a las que es posible añadir, entre el *pathos* y la *anagnórisis*, el *sparagmos* o descuartizamiento del héroe) (1957, p. 192). Esta discusión de las etapas o episodios del relato heroico, de la *quest*, o de mitos y cuentos de hadas en general será examinada en el epígrafe sobre patrones narrativos en la parte de configuración. Sus fases constituyen, según la traducción de Clúa, la amenaza, la atenuación, la agnición o reconocimiento y la restauración. El escritor George R. R. Martin ha declarado en alguna ocasión que en la “fantasía épica” “el mundo es un personaje”.¹ Si proyectamos esta idea sobre el patrón de Clute observamos que sus fases son entendidas como las etapas que experimentan los mundos imaginarios en las narraciones de fantasía. Pero, además de esto, Clute integra en la estructura lo semántico y lo sintáctico, con lo que se vuelve un criterio muy preciso. Ahora bien, como explicaré en el epígrafe sobre la construcción de mundos, a pesar del gran acierto de Clute en su estructura de Clute como definición simultáneamente sintáctico-semántica, la dirigiré a una definición interna entre obras formulaicas o

de género y obras más, por así decirlo, propias, desperdiciando, en mi opinión, parte de su potencial.

Quizá por eso Clute se resigna a la imposibilidad de su tarea y discrepa de la opinión de consenso elevada por Mendlesohn:

There is no rigorous critical consensus over the precise definition and "reach" and interrelation of any of the terms referred to above.

As Brian Attebery has indicated through his description of fantasy as a "fuzzy set", it may be that fantasy is inherently best described and defined through prescriptive and exploratory example. (1997)

Regresando, pues, a la lógica difusa, Clute acuña otro concepto de gran utilidad, como son los “*taproot texts*”, que Clúa traduce como “raíces primarias”. Mendlesohn y James, en su *Short History of Fantasy*, escriben que “*The mid-nineteenth century saw the emergence of distinct strands of a new kind of fantasy, self-conscious in its homage to Arthurian romance and fairytale, but which was moving beyond the matter or retelling.*” (2012, sec. 322) La relación de los textos con sus fuentes genera la posibilidad de convertirse ellos mismos en nuevas influencias que creen distintos “hilos” genealógicos. Un enfoque genealógico tiene la utilidad de ser muy preciso, en tanto que la propia tradición selecciona de antemano unas convenciones.

Quien esté familiarizado con el texto de Schaeffer, habrá advertido que hasta este momento he venido tratando de emular la actitud de Schaeffer cuando explora el concepto de género al “partir de tales denominaciones para ver qué fenómeno recubre su utilización”. (2006, p. 53) En este caso, lo maravilloso, la fantasía y el romance. Habiendo encontrado la extraordinaria diversidad de enfoques y definiciones y la necesidad de asirse a cualquier concepto útil y riguroso, encuentro aquí la posibilidad de reseguir una línea sólida: en primer lugar, mediante un criterio genealógico, hacia las raíces primarias. En segundo lugar, las raíces primarias pueden actuar como “conjuntos difusos” seleccionados por

unas genealogías modernas, a partir de las cuales establecer una tradición de cuyas convenciones puedan extraerse criterios útiles para buscar un centro analógico y diacrónico común.

Quisiera redondear primero este planteamiento con una última consideración que ya he venido sembrando a lo largo de los apartados anteriores. Y es que al revertir lo que llamo “mimético-centrismo”, los patrones sintácticos prevalecen sobre lo semántico, según la naturaleza del modo mítico descrito por Frye. En su *Antropología estructural*, Lévi-Strauss determinó que: “Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados.” (Lévi-Strauss, 1974, p. 233) Esto subyace a la conclusión de Propp de que: “el único estudio que puede responder a estas condiciones [el desarrollo histórico según las propiedades formales de un texto] es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento.” (1981, p. 27) Esta crítica que comporta el nacimiento del análisis morfológico recobra total vigencia cuando nos acercamos a un examen analógico de la fantasía. Introducir un elemento “maravilloso” no tiene por qué convertir a un texto en ningún género o modo en particular, pero con gran probabilidad atraerá patrones sintácticos no desplazados con fuertes resonancias mitológicas. Que tales patrones se impongan o no dependerá del texto en cuestión y del uso que haga de las convenciones genealógicamente heredadas.

1.2.7. Breves consideraciones taxonómicas

Un capítulo de estado de la cuestión en un estudio que tiene a la fantasía por tema no puede olvidar una mención específica a *Rhetorics of Fantasy* de Farah Mendlesohn. La autora distingue lo que ella denomina como cuatro “modos” —que no pretenden ser categorías generológicas sino aproximaciones críticas (2008, pp. xiii–xiv)— que articulan unos determinados mecanismos de significación en función de unos

parámetros sintáctico-semánticos particulares. “*I argue here that rather than a single fuzzy set, from which fantasy moves from genre to slipstream, we can actually identify several fuzzy sets, linked together by what John Clute has termed taproot texts*”. (2008, p. xvii) Notablemente, Mendlesohn observa que “*Each category is a mode susceptible to the quadripartite template of grammar-wrongness, thinning, recognition, and healing/return-that John Clute suggests in the Encyclopedia of Fantasy*” (2008, p. xiv), e incluso, en una nota, explica que estuvo trabajando en una reconfiguración de los términos que se ajustara a sus cuatro modos en colaboración con el propio Clute, aunque terminó por atenerse a la terminología original en discrepancia con la opinión de este. Esta propensión de Clute a ajustar su terminología nos habla de la laxitud de una perspectiva que en su formulación es muy restrictiva, y de la fuerza de la lógica difusa.

La propuesta de Mendlesohn responde parcialmente a este fenómeno de atracción de lo semántico según lo sintáctico. Si Risco había transitado de un índice de la naturaleza de los elementos maravillosos a una clasificación de cómo estos se articulan con la realidad del relato, Mendlesohn va más allá y examina cómo las posibles relaciones entre los mundos ficcionales y el sensible tienden a configurar unos determinados procedimientos literarios. A pesar del título “*rhetorics*”, la autora explica:

When I began this book I believed the issue to be taxonomy. Halfway through, I was convinced that I was working within narratology. Later, rhetoric became my principal concern. In the concluding stages I realized I was working within what is described as poetics. (2008, p. xvi)

A mi criterio, la desintegración de lo sintáctico o narratológico no respondería a una inconsistencia en este nivel sino al apego al elemento semántico que es lo maravilloso, como eje principal, de cuya articulación se derivan los procesos narrativos. Sí considero que lo maravilloso invoca unos rasgos sintácticos bastante definidos, pero, precisamente por ello, quizá sería preciso ponerlos en primer término. En todo caso, de esta

conjunción semántico-sintáctica se derivan unos procedimientos discursivos más o menos estables, que se vuelven marcadamente distintos (asumiendo un cierto valor prescriptivo en su enfoque (2008, p. xx)) en función de estos cuatro “modos”: el *portal-quest* accede al mundo de lo maravilloso mediante un portal, de modo que personaje y lector aprenden sobre el funcionamiento cerrado de este mundo conforme se adentran en él. La fantasía inmersiva sitúa al lector *in situ* en un mundo maravilloso (o en una versión del mundo sensible, muy alterada por lo maravilloso), dejando que el lector interprete sus condiciones conforme avanza la historia. La fantasía intrusiva problematiza la emergencia de lo maravilloso en el marco del mundo sensible y la liminal va más al cuestionar la posibilidad de que la intrusión de lo maravilloso pueda cuajar en el mundo sensible.

Mucho más conocida en nuestro ámbito es la taxonomía tradicional en lengua francesa, de la que ya me he ocupado sumariamente al referirme a lo maravilloso. En palabras de Todorov:

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural. (1981, p. 40)

Cuando Todorov dice que lo que distingue al cuento de hadas es el estatus de lo sobrenatural, muy probablemente se está refiriendo a la ausencia de extrañeza. Precisamente este vago concepto de “cierta escritura” está señalando a una definición en positivo de los cuentos de hadas, que también sería necesaria para otras manifestaciones de lo maravilloso según lo entiende él (y tal vez, aunque suene paradójico, en detrimento de la presencia misma de lo maravilloso). A continuación,

Todorov deslinda lo hiperbólico, lo exótico, lo instrumental y lo científico como formas de lo “maravilloso excusado”.

Todorov está en lo cierto cuando afirma que el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo “maravilloso” y cuando entiende que lo maravilloso no es tal cuando es “excusado”. Hay latente una sensibilidad para lo maravilloso, una competencia genérica apenas verbalizada, que entiende unos rasgos incompatibles y otros necesarios para hablar de un determinado tipo de textos. Esta sensibilidad competente puede ser responsable de que generalmente se entiendan desde categorías distintas obras donde se persiguen efectos de horror, miedo o incluso asco, o de alienación con la imposible realidad del texto, donde se construyen marcos metaficcionales, o donde predomina el efecto lúdico de exagerar combinaciones de estos procedimientos. Estaríamos hablando respectivamente del horror, lo grotesco, el absurdo, la metaficción o el bizarro, que ya encontré también excluidos sin verbalizar el criterio en el texto de Mabilie. Resulta estimulante trazar comparaciones y contrastes entre estos géneros o efectos y la sensibilidad que los distingue de la fantasía o lo maravilloso según Todorov, pero antes será necesario distinguir qué hay en el seno de esta categoría que nos permite reconocerla.

Mendlesohn logra trascender las categorías de Risco, pues la articulación sintáctico-semántico elabora unos discursos, y no son meras entradas de catálogo.

If the taxonomy I suggest is to succeed as a critical tool kit, it must work across the more commercial definitions of fantasy, as well as the categories of children's and adults' fantasy, dark fantasy, and light and comic fantasy. (2008, p. xv)

Se hace explícito que también trasciende categorías comerciales o endógenas en los campos editorial y de la base de seguidores y aficionados. Mendlesohn no justifica por qué sucede esto, salvo porque ha seguido su propio camino. Se puede entender que la división entre literatura infantil y adulta responde a una serie de procedimientos que

poco tienen que ver con la fantasía, así como sucede con las narraciones “cómicas” o “ligeras”, entendidas por su efecto, retórica y público. Pero más interesante es la categoría de fantasía “oscura”, porque ejemplifica mi postura, según la cual las etiquetas semánticas son secundarias para los géneros literarios narrativos asociados a la fantasía, particularmente si buscamos una delimitación analógica precisa, a diferencia de lo que sucede con estas etiquetas (como la “ciencia ficción fantástica”, el “*seampunk*” y términos similares), que Mendlesohn también considera apropiado trascender.

1.2.8. Examen crítico de la postura de Mendlesohn a modo de recapitulación

Observando la literatura como un fenómeno social, particularmente desde una perspectiva de descripción diacrónica, negar el valor de categorías como “fantasía” no tendría sentido. Sólo que su valor socava en mi opinión emprender la tentativa de una descripción más satisfactoria y precisa, en tanto que la tendencia de la crítica reciente parece avanzar en la dirección opuesta: difuminar y ampliar los criterios y los límites. La problemática aparece en primer lugar en ausencia de una distinción entre los enfoques analógico y genealógico, asimilando procedimientos de uno en el otro y creando más confusión de la que se disipa. En segundo lugar, probablemente en parte como consecuencia de lo anterior, porque ninguna descripción de la fantasía ha sabido revertir el mimetocentrismo imperante que había dado lugar a esta categoría. Es Northrop Frye quien proporciona un esquema que aplicado a la “fantasía” cuestione que la literatura sea, inherentemente y desde un punto de vista analógico, una desviación de la mimesis de la realidad sensible, empírica, o de su experiencia. Pero Frye nunca se ocupó específicamente de la fantasía, aunque era plenamente consciente de su existencia, y, a mi entender, con muy buenas razones para ello.

Quisiera ejemplificar mi discrepancia con la escuela anglosajona comentando el siguiente pasaje de Mendlesohn:

A commonplace among fantasy critics is that fantasy is the ur-mode of literature. The ideological pressures that marginalize fantasy during the eighteenth century, and leave it the playground of children and poets, are not central to the argument here. Nonetheless, when we think of immersive fantasy in terms of historical development, we tend inadvertently to adopt Whiggish assumptions that may be inappropriate for a genre that is not new in the nineteenth and twentieth century. Despite Clute's assertion that "we know fantasy as a literary genre began in subversion and dream around about the beginning of the nineteenth century" (Scores, "Taste Iron" 58), it is mimetic literature that emerges as a genre (a fiction in and far itself) in the eighteenth century and that finds new ways to write the real. Clute's assertion that fantasy emerged in opposition to "the Victorian sluggers who make up middle of the batting order of the Great Tradition" (58) is to accept a history written by the literary victors. Ways to write the unreal as fully existing were already established in Bible stories, in myths and legends, and in the traditions of the marvelous (which Christianity never quite quashed). Intrusion, portal-quest and liminal fantasies all need that belief in the dividing line between the real and the not-real to function. Immersive fantasy does not, so that we might want to think of the emergence of modern immersive fantasy as a rediscovery of the reality of the fantastic, and with it a set of ways to express that belief. (2008, p. 61)

Este es un extenso fragmento pero que querido reproducirlo aquí en su totalidad porque es un excelente ejemplo de las aberraciones producidas por ignorar la diferencia entre criterios analógicos y genealógicos. Mendlesohn reconoce que lo que emerge como género en el siglo XVIII es la mimesis sin realizar la consideración lógica consecuente:

que, si no existía ese “modo” o categoría con anterioridad, tampoco podía existir la categoría que se entenderá como distanciamiento del otro. El criterio para declarar la literatura mimética como un tipo nacido en el s. XVIII es de orden genealógico, pero las consideraciones que Mendlesohn hace sobre la fantasía son de tipo analógico. Por otro lado, la literatura mimética, vista analógicamente, aunque ampliada y asentada como parámetro principal para la demarcación de tipos de literatura en ese tiempo, es igualmente una manera de narrar que, obviamente, existía ya antes.

Peor todavía, Mendlesohn lee la *portal-quest* genealógicamente, pero no la fantasía inmersiva. Clute, por su parte, y cuanto menos en este fragmento, es congruente con una lectura de tipo genealógico que no se confunde con otros vectores de clasificación. Clute está escribiendo la historia desde el punto de vista de los vencedores literarios, probablemente porque esa es la historia común desde la que los lectores partimos, pero eso no implica forzosamente que esté de acuerdo con ella —aunque tampoco, claro, que no lo esté. Así, cuando Mendlesohn aplica retroactivamente el concepto de fantasía como modo hacia la antigüedad, no sólo está escribiendo la historia desde el punto de vista de los vencedores, sino que lo está asumiendo como propio, y las críticas que introduce devienen en última instancia parciales; supeditadas a los parámetros de pensamiento que habilitan la dicotomía mimesis/fantasía a la manera moderna.

Por otro lado, la carencia de un criterio de definición más claro, también a nivel de taxonomías internas, desemboca en que Mendlesohn entienda que toda la “fantasía” antigua haya de ser de tipo inmersivo, cuestionando la noción general acerca de la *quest* como narrativa omnicomprendiva que responde a este concepto de “*urmode*”.¹ Desde un punto de vista genealógico, la división del mundo ficticio entre sensible y “mágico” mediante un portal es producto de la división de la literatura entre mimética y maravillosa, que genera un distanciamiento de lo maravilloso que no permite un acceso directo sin algún tipo de mediación.

Analógicamente, el cruce del umbral no deja de ser un elemento nuclear de las *quests*, independientemente de cómo sea este umbral. Considero que la fantasía inmersiva es propiamente moderna, aunque pueda ser definida en términos analógicos, y su aplicación a formas previas no es pertinente ni siquiera con la licencia de emplear una etiqueta analógica retrospectivamente, en términos genealógicos, pues la poética que Mendlesohn describe y el funcionamiento de los textos que incluyen lo maravilloso en la antigüedad incorporan variedad de matices contradictorios. Resulta mucho más apropiado entender que la inmersión, en tanto que ironía de la mimesis, requiere de un desarrollo de esta mucho mayor de lo que hace la *portal-quest* para existir.

En pocas palabras: Mendlesohn es una autora con un inmenso conocimiento de los textos de fantasía y con un conocimiento profundo de la materia, como demuestra su apuesta por las raíces primarias como centros de conjuntos difusos, así como proponer otros conjuntos difusos más transversales en función de una dualidad sintáctico-semántica que genera las retóricas —o poéticas— estas desencadenan. Pero la escasa atención a un marco generológico más elaborado degenera en ocasiones el grado de confusión que se desprende.

Mi estudio parte de los conceptos de lo maravilloso y de la fantasía, opuestos a la literatura mimética, porque esas son nuestras referencias comunes, los significantes en circulación, y también lo eran para mí al inicio de estas investigaciones. Pero, como creo que ha quedado ya claro, no hay en ello una validación implícita, pues, insisto, reconocer la existencia (o, más aún, la hegemonía) de un argumento no es equivalente a estar de acuerdo con el mismo. Se desprende de lo escrito hasta ahora que principalmente entiendo la fantasía como una categorización para el moderno género genealógico que se desliga de la preponderancia de lo mimético. Podemos deslindar otras manifestaciones, a la manera de Todorov y la escuela francohispana, donde *le fantastique* no se opone a lo mimético, sino que requiere de ello para problematizar lo preternatural. O, como, ya he dicho, desgajar o cuanto menos subcategorizar lo

absurdo, el horror, lo grotesco, la ciencia ficción, el realismo mágico, la metaficción, o el bizarro, que manejan lo maravilloso desde distintos mecanismos. Pero la etiqueta es y será problemática porque se basa en un solo criterio de tipo semántico (el elemento maravilloso) que conforma un “modo” o “género” que abarca prácticamente toda la ficción jamás creada, resultando imposible la elaboración de ningún discurso o esencia que aglutine su diversidad. La consistencia teórica de este enfoque depende, en el mejor de los casos, de una muy precisa delimitación de los linajes genealógicos para cada uno de sus “sub-modos”, “géneros” (colindantes o subordinados), “subgéneros”, “conjuntos difusos”, etc. Así pues, antes de profundizar en tratar de extraer algún denominador común analógico para mi objeto de estudio, realizaré un recorrido genealógico por sus raíces primarias con la esperanza de que me proporcionará un mejor conocimiento de su naturaleza y particularidades.

2. PREFIGURACIÓN

2.1. Premisas

Farah Mendlesohn y Edward James escriben en su *A Short History of Fantasy* que su libro “pretende llenar un hueco” (2012, sec. 126). Ciertamente, aunque existen algunas antologías comentadas y algunos esbozos, no existe hasta la fecha ningún trabajo que despliegue con rigor y atención una historia de la fantasía. No puedo dejar de insistir en que, aunque como los autores afirman, se ha escrito extensamente a la hora de definir y clasificar la fantasía, desde el marco teórico actual resulta caótico por excesivo e indeterminado tirar de los hilos genealógicos o trazar líneas de desarrollo en el campo de la fantasía y sus subdivisiones, lo cual me parece una de las causas, tal vez la más importante, de este vacío.

Basándose en la noción de Attebery de fantasía como modo y en la idea de raíces primarias de John Clute, Mendlesohn y James inician su recorrido por la épica de *Gilgamesh*, datado entre los siglos XVI y XII a.C., sorteando al mito. Esta atribución al *Gilgamesh* como muestra más antigua no resulta infrecuente entre los comentaristas de la fantasía. Podría argumentarse que se atienen a las obras consignadas por escrito, criterio que secundo: datar la antigüedad de los relatos orales es una complicación añadida, excesivamente especulativa y complicada, por no hablar de que la oralidad es, como observaremos detenidamente, territorio del momento presente, lo cual es incompatible con una pesquisa genealógica. Ahora bien, aunque el trazado estrictamente cronológico de textos escritos nos facilita la observación de la tradición como palimpsesto, quisiera tomarme una licencia. La épica de *Gilgamesh* puede presuponerse más antigua que *Los trabajos y los días* y, en definitiva, que las versiones de los mitos grecorromanos que han llegado hasta nuestro tiempo. De manera análoga, las *Edda* son posteriores a los poemas Homéricos, a Ovidio y a Virgilio, así como al *Beowulf*, siendo Snorre Sturlson contemporáneo de Chrétien de Troyes. Sin embargo, por otro lado y como también tendremos ocasión de examinar, es común la existencia de una cronología mítica que transita desde la cosmogonía

hasta la existencia contemporánea de los mortales, desde la edad de los dioses hasta la llegada del hombre y su “caída” en la desgracia de la temporalidad, que sólo una vez consumadas conllevan el desarrollo de la edad de los héroes y la fundación mítica de los imperios y las ciudades. De forma paralela, los relatos “falsos”¹ —ficcionales—, que no forman parte del canon mitológico-religioso de una determinada tradición, se ubican en el territorio de la mentira, de un tiempo y de un espacio lejanos, donde la condición ficcional, lúdica, del relato, adquiere un mayor relieve desprovisto de valor religioso —lo cual no quiere decir, tampoco, que no alberguen otro tipo de cualidades.

En consecuencia, considero más apropiada una revisión de las raíces primarias de la fantasía que funcione desde su lógica temporal interna, que responda a una solución de continuidad mucho más natural desde el seno de cada tradición particular, en detrimento de una mera compilación de fechas desplegadas en una cronología universal, exterior y ajena.

2.2. Mito y cuento maravilloso

2.2.1. Aproximación a la narrativa “folklórica”

El estudio del folklore presenta una serie de problemas teóricos sin resolver que escapan al alcance de esta investigación. Me veo obligado, por tanto, a asumir una postura más pragmática en este aspecto y apostar por términos y definiciones “operativas”, que nos puedan proporcionar un grado de rigor razonable de cara a examinar las cuestiones que permanecerán relevantes conforme avance nuestro recorrido genealógico.

En la línea que he venido siguiendo, inspirada por Schaeffer, de partir de los significantes, el primer problema es la propia definición de “folklore”. El término tiene su origen en una carta del anticuario William Thoms (bajo el pseudónimo “Ambrose Merton”): a la revista *The Athenaeum*, publicada el 22 de agosto de 1846. donde propone el empleo de este “*good Saxon compound, Folklore,—the Lore of the Poep[le]*” para referirse a un conjunto común que hasta entonces venía conociéndose con términos más restrictivos y por tanto imprecisos como “*Popular antiquities, or Popular Literature*” (1965, p. 4). Como se desprende de su éxito, el vocablo solucionó eficazmente este problema, pero conserva el escurridizo concepto de “pueblo”. Dee Ashliman (2004, pp. 29–30) rastrea el viaje de la palabra “folk” desde la publicación del ciclo ossiánico por parte de James MacPherson en 1760, que inspiró a Thomas Percy a coleccionar baladas antiguas inglésas en 1760 (*Reliques of Ancient English Poetry*). Johan Gottfried Herder, quien auspició el trabajo de los hermanos Grimm, se autoproclamó “*ein deutscher Percy*”, y acuñó los conceptos de *Volksdichtung*, *Volkspoesie*, *Volkslied*, sentando por tanto las bases para el desarrollo de esta noción de “pueblo”, impregnada de los debates y esfuerzos intelectuales de su tiempo.

El investigador Jan Ziolkowski señala dos flaquezas destacables en este concepto: resulta anacrónico (o colonizador) en este sentido al proyectarlo en las culturas y formas estatales anteriores a su

identificación en naciones-estado; otra, que la noción de “pueblo” como estrato social bajo no se corresponde con la realidad de la transmisión y creación de la narrativa asimilada bajo la denominación de folklórica, dada la presencia de autores, profesionales o no, pertenecientes a todos los estratos sociales (2007, p. 50 y sigs.) El anonimato no liquida la importancia de una la aportación individual, poniendo de relieve la contradicción romántica de desdibujar y enterrar el valor del genio individual bajo la masa informe idealizada en el *Volkgeist*. Con todo, el concepto caló también en el estudio antropológico de los llamados “pueblos primitivos” o incluso “salvajes”, de sociedades prácticamente ajenas a los procesos de la “modernidad de Occidente”, donde sus formas narrativas adoptan un cariz afín a las que encontramos en las raíces de la civilización occidental.

Alan Dundes propone que cualquier grupo que comparte al menos un factor común(1965, p. 2) puede ser estudiado como “*folk*”, lo cual nos conduce a considerar qué es lo que definimos como su “*lore*” asociado, particularmente si hemos de enfrentarlo a otras formas de cultura que sencillamente denominamos artes y ciencias, sin necesidad de adscribir las a la etiqueta de *folklore*. Dundes, desde esta perspectiva, asume una actitud inductiva para inventariar las formas comunes asociadas a dicha etiqueta, que van desde mitos hasta trucos mnemotécnicos, pasando por el mimo y el vestuario.

Francis Lee Utley (1965) examina la cuestión de la literatura folklórica desde tres ángulos: el de autoridad, el teórico y el operativo. Desde el primer enfoque, toma las veintiuna definiciones de folklore recogidas por Maria Leach en *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend* y encuentra que los siguientes conceptos, ordenados de mayor a menor asiduidad de aparición, dominan el debate: oralidad, tradición, cultura primitiva y subcultura. Por otro lado, los conceptos de mala ciencia, *mass media*, supervivencia, comunalidad y la cuestión del origen son generalmente descartados. Desde el enfoque teórico, invoca la distinción de Robert Redfield entre la “gran tradición” y la “pequeña tradición” para

terciar ante el ataque de Samuel P. Bayard contra el criterio de oralidad para definir aquello que pertenece a la “pequeña” tradición (la del “pueblo”, claro). El debate, no obstante, estaba orientado a la definición del folklore al completo, donde este criterio excluye arte, danza, música, vestuario, prácticas médicas o creencias. De esta manera Lee Utley entra en la reflexión de la utilidad operativa de la transmisión oral como parámetro de distinción entre la literatura folklórica y otras formas de esta.

Igual que sucede con la definición y persecución de unas propiedades y un discurso propios para la fantasía, sospecho que la dificultad para consensuar definiciones teóricas y en consecuencia precisar métodos en el campo del folklore deriva de la inconsistencia del propio concepto, viciado desde su origen por los prejuicios y las bogas de la intelectualidad decimonónica en oposiciones difíciles si no cuestionables como popular/culto, bajo/alto o primitivo/civilizado. Con todo, el campo de estudios del folklore persigue en última instancia una serie de conjuntos de fenómenos que tienen entidad propia y se contextualizan principalmente en etapas históricas previas de la civilización occidental, en ciertas culturas pre o escasamente alfabetizadas y en corrientes, digamos, profundas, de sociedades occidentales. La *American Folklore Society* resume el campo de estudio en una definición práctica y básica que podría validarse como noción funcional: “*Folklore is the traditional art, literature, knowledge, and practice that is disseminated largely through oral communication and behavioral example.*”¹

2.2.2. La transmisión oral

Milman Parry y su discípulo Albert Lord llevaron a cabo un célebre estudio sobre la cuestión homérica demostrando la existencia de dos fuentes distintas y desarrollando la teoría de la composición formulaica. (1965) Esta idea puede resumirse en las palabras de Paul Merchant “*since the Homeric hexameter and the Anglo-Saxon alliterative measure*

impose great strains upon a poet, whenever he finds a phrase that both fits his metrical scheme and is pleasing in itself he will remember it and use it again." (1970, p. 8) Esto se traduce en que el poeta dispone de lo que Scholes y Kellogg llaman una "gramática" de la composición, que proporciona al cantor unos patrones abstractos que le permiten producir sus propios versos en conformidad con los que ya conoce, a la vez que le impone restricciones en la aprehensión y conceptualización del mundo externo (1968, p. 25).

En el plano formal, Axel Olrik, continuando con el trabajo de Moltke Moe, enumera una serie de leyes derivadas de este fenómeno. Las dos primeras están vinculadas y son las leyes de "apertura" y "clausura": los relatos se mueven de la calma hacia la excitación para regresar a la calma; no hay un inicio o final abruptos. Además, Olrik enuncia la "ley de repetición", según la cual el poeta de la tradición oral vehicula el énfasis no mediante la amplificación, la intensidad y el detalle de un particular, sino mediante la repetición, que subraya la importancia de determinados motivos u escenas. Esto enlaza con la "ley del tres", puesto que la repetición generalmente se produce en tres ocasiones para conseguir su efecto, aunque en ocasiones, como en la tradición védica, el número predilecto es el cuatro. Max Lüthi señala la preferencia formulaica por ciertos números (uno, dos, tres, siete y doce). (1986, p. 32) La "ley de dos en escena" vincula este numeral con la "ley de contraste". Es notable observar, no obstante, que Olrik desprende de esta la "ley de los gemelos", que aplica cuando dos personajes ocupan el mismo rol, apareciendo empequeñecidos y debilitados. A menudo se trata de personajes subsidiarios, como mensajeros y esbirros, puesto que los "gemelos" (no necesariamente literalmente gemelos) protagonistas son subyugados por la ley de contraste y enfrentados uno al otro. Otra ley asociada a la repetición y el contraste es la "importancia de la posición inicial y final": el primer personaje de una determinada categoría en aparecer es el de mayor rango, pero, al mismo tiempo, la narrativa favorece al último personaje presentado. Fácilmente recordamos cómo combina esta ley con la del tres: la aparición de tres hermanos en los cuentos, de los cuales es

el último quien deviene el héroe de la historia. Olrik también destaca la unidad de trama, que además se despliega en un hilo único. Observamos pues la fuerte tendencia hacia la simplicidad, aquello que es fácil de recordar y reconstruir, no sólo para el poeta, sino también para su audiencia. Esto se muestra además en la formación de “escenas pictóricas”, donde los personajes y elementos aparecen representados en gran cercanía física mediante imágenes potentes. Axel Olrik señala también la existencia de una lógica propia, donde la influencia de un determinado elemento se correlaciona con su peso en la historia. El animismo, el milagro, la magia y lo numinoso¹ son sus leyes más fundamentales: “*plausability is always based upon the force of the internal validity of the plot. Plausability is very rarely measured in terms of external reality.*” (1965, p. 138) La naturaleza ficcional del relato es la que determina la representación de los hechos, desplegados en la lógica de la trama. Esta idea de un paradigma interno de acuerdo con el cual se arreglan la validez y las jerarquías de sus elementos, expresada explícita o implícitamente mediante influencias sobrenaturales es muy cercano al concepto de “justicia poética”, como Scholes y Kellogg señalan que recoge el romance caballeresco: “*the world of romance is the ideal world, in which poetic justice prevails*”. (1968, p. 14) Lo numinoso y las sintaxis conjugadas proveen al relato de su más íntima personalidad.

Alan Dundes recoge también en su antología de estudio del folklore el experimento de Fredric Charles Bartlett acerca de la transmisión oral. Las conclusiones, pese a la naturaleza científica del proyecto, son difíciles de extrapolar con certeza a los contextos en que se desarrolla la narrativa folklórica, pero vienen a corroborar las deducciones de Olrik y la influencia del canal oral en una idiosincrasia particular donde la estabilidad de determinadas formulaciones lingüísticas concretas, la imaginería visual y la apropiación del narrador y adecuación a su audiencia cobran un enorme relieve. Particularmente notables resultan la tendencia a la simplificación y al refuerzo asociado de relaciones lógicas básicas de contraste, similitud o sumisión/subordinación (“*subjection*”). (1965, p. 149) Es preciso constatar, no obstante, la

precaución que Dundes aplica al ejercicio e interpretación de este enfoque, mediante el concepto de “superorganicidad”: “*takes the folk out of folklore (...) then there is no need to consider the psychology of individuals to explain what folklore is and does*”. (1965, p. 130) El caso de la “ley de autocorrección” de Walter Anderson constituye un ejemplo ilustrativo de este exceso.

Scholes y Kellogg escriben:

The singer is utterly dependent upon his tradition. The plots that he learns, the various episodes with which he elaborates them, and even the phrases out of which he constructs his lines are traditional, and in the broadest sense “formulaic”. He neither composes nor memorizes a fixed text. Each performance is a separate act of creation. Until he actually sings a narrative, that song does not exist, except as a potential song among infinitely many others in the abstract apparatus of the singer’s tradition. Conversely, when the song is over it has ceased to exist. Only to the extent that the singer himself or some member of his audience learns something new about the tradition during the course of a performance can that individual song affect the tradition and thereby take on a slight aspect of permanence in the memories of those who heard it.

(...) [que una entidad, una canción, ha sido transmitida] *Such is not the case in an oral tradition. We can speak of the elements of the song —the plot, the episodes, the conception of character, the knowledge of historical events, the traditional motifs, the diction— as being transmitted, but we cannot speak of the oral transmission of the song itself.* (1968, pp. 21-3)

La naturaleza de la oralidad presenta algunos problemas que violentan nuestra estructura de pensamiento anclada a la transmisión escrita: la cuestión de los orígenes (intrazable con certeza); la inoperatividad de los conceptos de autoría y de texto como entidades fijas, singulares; la

cuestión de la convivencia y entrelazamiento de tradiciones oral y escrita; y los enfoques desde los que perseguir un conocimiento sólido de la materia. En este fragmento Scholes y Kellogg consiguen representar la transmisión oral como un fenómeno simultáneamente colectivo (con lo que tiene de superorgánico) e individual: en tanto que herederos que cohabitan una determinada tradición, cantores y público dependen de ella; de su gramática formulaica, sus leyes “metaestructurales” (*infra* 3.2.1.). Pero también la singularidad de cada individuo es parte íntegra de esta tradición, que no puede ser comprendida en propiedad sin su presencia.

2.2.3. Consideraciones contrastivas entre mito y cuento maravilloso

El antropólogo William Bascom se ocupó de clarificar en “*The Forms of Folklore*” (1965) una terminología funcional en el interior de la prosa narrativa folklórica, distinguiendo mito, cuento folklórico y leyenda. El cuento se distingue de las otras dos por ser declaradamente ficcional, y por ubicarse frecuentemente en un espacio y un tiempo indeterminados o desconocidos, aunque virtualmente pueden acontecer en cualquier tiempo y lugar. Mito y leyenda, por otro lado, son tenidos por ciertos y se distinguen entre sí por la cualidad humana de los personajes de la leyenda frente al carácter divino de los actores del mito, relatando la leyenda un pasado reciente y el mito un pasado remoto, y pudiendo la leyenda ser secular o sagrada y siendo el mito siempre sagrado. Ahora bien, bajo estas diferencias funcionales, existen una serie de semejanzas que justifican la agrupación de cuentos maravillosos y de (desde un punto de vista analógico) la propia fantasía junto al mito como relatos de una naturaleza semejante, considerando también otras diferencias en el seno de esta afinidad así como las diferencias entre estas dos formas y la leyenda, que pueden ser debatidas según la oposición mito e historia que desarrollo en un epígrafe dedicado. El cuento folklórico es, por otro lado, una categoría todavía enormemente extensa que no siempre se relaciona en una analogía tan clara con el mito, particularmente en ausencia de lo

numinoso. Nos referiremos de aquí en adelante a cuento folklórico, o simplemente cuento como formas abreviadas del más preciso término cuento folklórico maravilloso.

La polémica entre Lévi-Strauss y Propp sobre “estructura y forma” aborda la cuestión de la solidaridad entre mito y cuento folklórico. El primero escribe:

Propp is right: there is no serious reason to isolate tales from myths, although the difference between the two is subjectively felt by a great many societies, although this difference is objectively expressed by means of special terms to distinguish the two genres. (1984, p. 176)

Pero Propp se desentiende de la complicidad invocada por el francés:

According to Levi-Strauss, "myth and the wondertale exploit a common substance," which is perfectly true if by substance is meant the advance in the narrative or the plot. There are myths based on the same morphological and compositional system as the wondertale. Such are, for example, classical myths of the Argonauts, Perseus and Andromeda, Theseus, and many others. At times they correspond, down to minute details, to the compositional system studied in Morphology of the Folktale. In some cases, myth and the wondertale have the same form. But the correspondence is by no means universal: a great number of myths from antiquity (actually, most of them) have nothing in common with the wondertale system. This is even more true of the myths of primitives. The cosmogonical myths, myths of the creation and origin of the world, animals, men and things are totally different from the wondertale and cannot be transformed into it; they are based on a morphological system of their own. (1984, p. 79)

Esta discrepancia no es sino otra más que se deriva de los diferentes enfoques de ambos autores. Lévi-Strauss está hablando desde su noción de “hiperestructura” o “metalenguaje”, que articula los elementos de un

relato folklórico en un sistema de oposiciones inferido de la disposición sintáctica de estos, disposición sintáctica de lógica mítico-simbólica¹. El autor soviético, por su parte, se ubica en una actitud militantemente empirista desde la cual los procedimientos morfológicos de mito y cuento maravilloso se solapan pero no pueden ser abstraídos como equivalentes. Lo que nos importa aquí, sin embargo, es precisamente donde ambos académicos coinciden: la existencia de esta área común de la que beberá la fantasía que emergerá en la edad moderna.

Mircea Eliade explica esta concomitancia a propósito del trabajo de Jan de Vries:

El cuento maravilloso presenta con todo la estructura de una aventura extraordinariamente grave y responsable, pues se reduce, en suma, a un escenario iniciático: se reencuentran siempre las pruebas iniciáticas (luchas contra el monstruo, obstáculos aparentemente insuperables, enigmas a resolver, trabajos imposibles de efectuar, etc.), el descenso a los infiernos o la ascensión al cielo, o incluso la muerte y la resurrección (lo que, por otra parte, revierte en lo mismo), la boda con la Princesa. (...) La dificultad estriba en decir cuándo el cuento ha comenzado su carrera de simple historia maravillosa despojada de toda responsabilidad iniciática.

(...) Casi podría decirse que el cuento repite, en otro plano y con otros medios, el escenario iniciático ejemplar. El cuento recoge y prolonga la iniciación al nivel de lo imaginario. (2000, p. 171)

En este recorrido paralelo, Lévi-Strauss desarrolla en el citado texto su perspectiva acerca de las diferencias de “plano”:

Tales are constructed on weaker oppositions than those found in myths. The former are not cosmological, metaphysical, or natural, but, more often, local, social, and moral. In addition—precisely because the tale is a weakened transposition of the theme whose stronger realization is the property of myth—the

former is less strictly subjected than the latter to the triple consideration of logical coherence, religious orthodoxy, and collective pressure. The tale offers more possibilities of play, its permutations are comparatively freer, and with time they acquire a certain arbitrary character. But if the tale works with reduced oppositions, these will be so much more difficult to identify. And the difficulty increases because, when the oppositions become very weak, they mark an instability that comes close to literary creation. (1984, p. 176)

Tanto la lectura que Eliade hace de Vries como Lévi-Strauss coinciden en poner de relieve el gradual proceso de desplazamiento hacia formas más cercanas a nuestro concepto de “creación literaria”, que conlleva paralelamente la disolución de la lectura simbólica y trascendental. Pese a todo esto, no sería adecuado abandonar esta cuestión sugiriendo que el cuento de hadas es de alguna manera una sucesión natural del mito en la cronología del desarrollo de cada particular acervo narrativo. Aunque Propp se cuidó bien de remarcar el carácter especulativo de sus intuiciones, llegó a escribir que:

Es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento. (1981, p. 123)

Lévi-Strauss replicó a esto:

This proposition could not be demonstrated most of the time (since we are ignorant of all or almost all the ancient beliefs of the peoples we are studying and call them "primitive" precisely for this reason); besides, the usual ethnographic experience leads one to think that myth and the folktale use a common substance, each in its own way. Their relationship is not that of anterior to posterior, of primitive to derived. It is rather a complementary relationship. Tales are miniature myths, in

which the same oppositions are transposed to a smaller scale, and this is what makes them difficult to study in the first place. (1984, p. 178)

Aplicando el concepto de “escala”, de trascendencia, pero considerándolo insuficiente por su facilidad de trasposición. Richard Dorson señala el acuerdo de Andrew Lang respecto a la idea postulada por George Cox según la cual el cuento puede ser en efecto un remanente del mito, pero también una fuente para el mismo. (1965, p. 74) En conclusión, el cuento se desprende como una “prolongación” del mito en un plano filosóficamente más ligero, pero desde una perspectiva genealógica no deberíamos pensar que el cuento se deriva necesariamente del mito.

Cuestión aparte es la, por así decirlo, “cronología interna” de las sociedades religiosas, y que tal vez podría haber contribuido a generar esta confusión. En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade pone de manifiesto cómo el pensamiento “arcaico”, mítico, reconfigura la historia en función de sus procesos arquetípicos. (1985, pp. 37—50)

Dieudonné de Gozon, tercer Gran Maestro de los caballeros de San Juan de Rodas, se hizo célebre por haber dado muerte al dragón de Malpasso. Como era natural, en la leyenda el príncipe de Gozon ha sido dotado de los atributos de San Jorge, conocido por su lucha victoriosa contra el monstruo. Es inútil precisar que el combate del príncipe de Gozon no se menciona en los documentos de su tiempo y que sólo comienza a hablarse de él unos dos siglos después del nacimiento del héroe. En otros términos: por el simple hecho de haber sido considerado como un héroe, el príncipe de Gozon fue elevado a una categoría, a la de arquetipo, en la cual ya no se han tenido en cuenta sus hazañas auténticas, históricas, sino que se le ha conferido una biografía mítica

en la que era imposible omitir el combate con el monstruo reptil.” (1985, p. 42)

Contrástese con la siguiente reflexión de Juan José Prat Ferrer:

Si consideramos arquetipo no como urform, sino como modelo abstracto que determina la construcción del personaje del relato, estos estudios demuestran que existe en la tradición patrones arquetípicos que operan con tanta fuerza que o bien hacen que los héroes ficticios se creen de acuerdo con ellos, o bien que las biografías de personajes reales, al mitificarse, se amolden a estos patrones. (2005, p. 194)

Independientemente de las fuerzas que operan en estos procesos, el examen del esquema sintáctico de este tipo de relatos nos abre una ventana a este modo de pensamiento. Lo llamativo es la universalidad de un componente cronológico, a pesar de la atemporalidad o abolición del tiempo propia del pensamiento mítico:

Diríase que esos pueblos, conscientes de que eran los primeros en edificar la “historia”, registraron sus propios actos para uso de sus sucesores (empero, no sin transfiguraciones inevitables en las categorías y los arquetipos. (Eliade, 1985, p. 71)

Como explica Dolezel: “la historia del mundo mitológico comienza con la historia de la creación: el mundo natural nace como el hijo del mundo sobrenatural primordial”. “El segundo paso en la formación de la estructura dual es el divorcio del mundo humano del mundo divino, la historia de la caída o el paraíso perdido”. (1999, p. 192) Eliade incide también en que “la existencia del hombre en el cosmos se considera como una caída”. (1985, p. 72) La importancia del pensamiento mítico y su ahistoricidad, en oposición al llamado pensamiento “histórico”, amerita un tratamiento particular del que nos ocuparemos en el apartado de configuración.

Desde esta perspectiva, tras la cosmogonía, la llegada y la caída de la humanidad, aparece la “edad heroica”, como la definió Maurice Bowra, donde suceden las gestas de los héroes épicos, de la que nos ocuparemos en el siguiente epígrafe, y que antecede inmediatamente al tiempo presente de las sociedades que las narran. Nótese, no obstante, que esta cronología afecta al mito y a la épica. El cuento, como ya anticipaba William Bascom, ocupa una posición singular en este eje.

Retomando a De Vries y Eliade (1985, p. 171), estos autores destacan una diferencia popularmente conocida, como es la prevalencia del final feliz en los cuentos de hadas frente a la apertura del mito al arco trágico. Esta divergencia, así como la diversidad morfológica del mito frente a la del cuento maravilloso subrayada por Propp, se puede explicar según el concepto del *mythos* del romance expuesto por Frye en la *Anatomy of Criticism*, que también detallo en el apartado de configuración respecto a la sintaxis: la estructura del cuento engloba como una unidad completa los movimientos de descenso (trágico) y ascenso (cómico) en la aventura del romance, mientras que los mitos individuales pueden participar independientemente de cualquiera de ellos, para conformar una estructura completa análoga a la de un cuento singular al entretorse con otros elementos en una determinada constelación mitológica. El cuento maravilloso, como ejemplificación del *mythos* del romance (en esencia, la *quest*), tiende al final cómico o “eucatástrofe”, según el término acuñado por Tolkien.¹

Por su parte, Max Lüthi escribió un sintético y profundo análisis de las características del cuento folklórico europeo del cual se desprenden un buen número de particularidades que lo distinguen este tipo de relato del mito. El suizo define el cuento en analogía al “juego de los abalorios” (*Glasperlenspiel*) (1986, p. 104), descrito por Herman Hesse en su novela homónima, donde los saberes inconexos de la humanidad se articulan en la unidad completa de un collar de abalorios. Del mismo modo, el cuento aísla y aplana todos sus elementos temáticos para

simultáneamente interconectarlos en un relato que contiene un cosmos interno completo. Este aplanamiento y despojo de toda profundidad y contenido interno de sus elementos en una disposición unidimensional pone de relieve otra destacable diferencia con el mito y, de hecho, también con la fantasía:

Folktales too tell of many beings who could be called otherworldly: witches, fairies, clairvoyant women, the grateful dead, trolls, giants, dwarves, good and evil sorcerers, dragons, and mythical animals. (...) He [el héroe] seems unaware of any gulf separating him from these other beings. (1986, p. 6)

En consonancia con el proceso de “desacralización” al que dirigían De Vries y Eliade:

Unlike the donors who appear in myth or in saints' legends, he cannot be classified unequivocally within any familiar system. Angels, the devil, God, and the apostles do not truly belong in the folktale but are artificial substitutes for the folktale's real otherworld beings. (1985, p. 60)

Entiéndanse aquí “reales” como aquellos genuinamente pertenecientes al cuento, por lo que la invocación de elementos conectados con lo sagrado y una concreta religión o mitología constituye sencillamente este sustituto artificial de un presunto elemento original e inconexo con el sistema mitológico. Es importante precisar que Lüthi con frecuencia configura el cuento folklórico como un tipo ideal del cual las variaciones con frecuencia no constituyen sino una desvirtuación y una impostura respecto del auténtico cuento, que sería el tipo ideal que él describe. En todo caso, esto explicaría la coexistencia de, por un lado, la importancia del carácter explícitamente ficcional y desconectado de lo sagrado del cuento con, por otro lado, la presencia de dioses, ángeles y demás elementos mitológico-religiosos. La oposición sagrado/profano (incluyendo las formas impuras de lo sagrado) se asimila en el mito a la oposición numinoso/ordinario. Al desaparecer la primera (nada es

sagrado en el cuento o, mejor dicho, todo es sagrado), la segunda se vuelve innecesaria: “*in folktales the numinous excites neither fear nor curiosity*”. (1986, p. 7).¹ En lo restante, el análisis de Lüthi es susceptible de extenderse al mito si lo consideramos, como ya he señalado, como el tapiz completo de las posibilidades de la mitología.

En términos generales el trabajo de Lüthi es prácticamente una continuación del trabajo de Moe y Olrik, como señala Dan Ben-Amos en el prefacio. El interés de ambas investigaciones reside en la naturaleza eminentemente formal de las leyes o rasgos descritos. Sin embargo, como Ben-Amos perfectamente resume, hay dos diferencias fundamentales entre ellas: la primera, que las leyes de Olrik aspiran a una validez universal en tanto que Lüthi se restringe con juiciosa cautela a la dominancia europea del *corpus* de trabajo. La segunda, que Lüthi da un paso desde el trabajo experimental e inductivo hacia una mirada más general y abstracta, particularmente al señalar la tendencia, precisamente, a la abstracción del estilo general de los cuentos. Esto incorpora un componente psicologista y se proyecta sobre el resto de rasgos desplegados por Lüthi. Olrik trabajó sobre el concepto de *sagenwelt*, el mundo de la saga, que englobaría todas las formas narrativas que deslinda William Bascom. Su carácter común de “folkloricidad” (de, digamos, oralidad) propicia que yo resumiera sus conclusiones en el apartado dedicado a la oralidad. En cambio Max Lüthi se enfoca no sólo en Europa sino en el universo particular del cuento. De esto, Ben-Amos extrae otra diferencia de enorme interés, que acabamos de ver: la unidimensionalidad donde se articulan estos abalorios aplanados de su descripción contrasta con la multiplicidad de mundos de la saga (y del mito, que es su contexto). El héroe de la saga (o de la épica) puede moverse entre lo terrenal, lo celestial y lo infernal, e incluso en el seno de lo terrenal las diferencias de clase son significativas. El cuento presenta en este aspecto un rasgo que lo singulariza formalmente y no sólo en el terreno extratextual de la consideración social que se le atribuye, pues en él todos y cada uno de sus elementos pertenecen a una dimensión única y abstracta.

Lüthi señala otras tres características además de la unidimensionalidad y el estilo abstracto, que son: aislamiento e interconexión universal, sublimación y omnicomprendibilidad. Todas ellas abordan desde distintos ángulos la síntesis proporcionada por Ben-Amos: para que el relato sea unidimensional, todos sus elementos (objetos, cuerpos, psicología, entorno, tiempo) deben tener el mismo relieve.¹ El estilo abstracto maneja estos elementos en su expresión más directa, “afilada” (“*sharp*”), sirviéndose de convenciones formulaicas y así como de polarizaciones y contrastes extremos propios de la tradición popular. Esta fuerte delimitación constituye un aislamiento en sus ingredientes pero también le permite desarrollar su propia voz en su forma de incorporar cualquier elemento de la realidad mediante el proceso abstracto de sublimación y articularlo en el eje sintagmático (*Glasperlenspiel*), en un entretejimiento vertical (en el sentido de contener toda la jerarquía del cosmos). (1986, pp. 54, 65 y 79–80) Las acciones de los personajes, “llanas”, puntuales, configuran el habla del relato, que es “abstracta”, y se mueven según el hilo conductor en el “viaje del héroe” o *quest*.

La alteridad de lo numinoso no es relevante en el interior del relato, pero sí en las implicaciones de su presencia. “*Apparently the only way that folktales can express spiritual otherness is through geographical separation*”. Una alteridad de la que el propio cuento, ubicado en un lugar muy, muy lejano, es la unidad principal. Cabría añadir, además, que su alteridad respecto de la espiritualidad del mito se amplía también en lo cronológico, al ubicarse en un tiempo lejano e indeterminado.

En realidad, y para concluir nuestro examen al estudio de Lüthi, el cuento aporta un grado de abstracción absoluto: en términos de Frye, una estilización absoluta. Esto proporciona al tiempo-espacio del cuento una naturaleza propia, similar pero independiente a un tiempo-espacio mítico que pese a solaparse con lo imaginario y lo simbólico está también sujeto a una noción consensuada de realidad histórico-geográfica. Se desprende que la estilización del mito es desde esta óptica menor que la del cuento. Cabe introducir aquí un matiz relevante: si bien desde

nuestro contexto epistemológico lo maravilloso y lo no-sensible, “no verificable empíricamente”,¹ son esencialmente la misma cosa en términos de formalismo literario, en el seno de una sociedad religiosa ambas perspectivas no son de ningún modo reducibles a un concepto común: lo no-sensible es en unas ocasiones real y en otras ficticio. Aunque las leyes que sujetan al mito pueden corresponder a un mismo orden (no-sensible), este se desplaza hacia una mimesis de la realidad consensuada, a una hiperestructura. Esto le confiere una cierta rigidez en el contexto temático de lo narrado, pero también una cierta flexibilidad a sus personajes y los movimientos de estos, que, aunque siguen dotados de un escaso relieve frente a formas más desplazadas como la épica o la novela, no se corresponden con esta “planicie” extrema del cuento donde cada elemento está sujeto a la rigidez de su ausencia de profundidad y de la del resto de elementos sujetos a la misma unidimensionalidad, pero a cambio goza de la libertad de configurar un cosmos completo y propio dentro de los confines del relato. Desde este punto de vista el mundo del cuento se desprende del conjunto general que Frye denomina “modo del romance” y pertenece a un orden todavía anterior en estilización al del mito: el criterio aristotélico del poder de acción del personaje frente a la humanidad y a su entorno no basta para aludir a una libertad intratextual general, abstracta, que va más incluso más allá que la del mito. El personaje de un cuento no puede interactuar con criaturas o espacios distintivamente simbolizados como celestiales o infernales ni puede compararse en capacidad de acción a otros personajes confinados a una misma dimensión sin profundidad, pero puede desplazarse geográficamente a espacios con connotaciones destructivas o benéficamente creadoras.

2.2.4. En el corazón de los mitos y los cuentos: la *quest* numinosa del héroe

La naturaleza oral y numinosa de mitos y cuentos les confiere una serie de rasgos comunes, parcialmente destilables por la mera correlación entre los trabajos de Olrik y Lüthi. Dos de estos rasgos merecen una especial atención para el desarrollo posterior de la fantasía: el primero es la importancia de una “lógica interna”, en palabras de Olrik, la cual muy agudamente el danés asocia inmediatamente a la fuerza organizadora interna de la disposición o sintaxis del relato. (1965, p. 138) Esta idea se repite en Lüthi, quien, por supuesto, ha leído a Olrik, y conoce muy bien la materia sobre la que teoriza. Recalca la exactitud del cuento para que todos sus elementos encajen en perfecta armonía, en función de la preeminencia de su carácter de relato sobre la realidad. (1965, p. 31; 1986, p. 57) El segundo aspecto es la centralidad del héroe.

Es sobradamente conocido que el estudio de Vladimir Propp sobre el cuento maravilloso ruso trascendió con mucho los confines de los estudios del folklore. Sin embargo, desafortunadamente su comprensión se reduce con demasiada frecuencia a un inventario de las treinta y una funciones descritas y su orden típico, frecuentemente acompañado de otros inventarios con las etapas enumeradas por Otto Rank y Lord Raglan acerca de las *quest* de los héroes míticos. El principal problema de estas exposiciones es que rara vez destacan la capital importancia de observar el esquema de Propp como un abanico dinámico de posibilidades. No todas las funciones (componentes sintácticos, acciones realizadas por los personajes o “esferas de acción”) aparecen en cada cuento (1981, p. 34), sino que hay “omisiones” (1981, p. 125); las funciones pueden solaparse (“asimilarse”) entre ellas (1981, cap 4); pueden reduplicarse, triplicarse, etc. (1981, p. 84); y pueden invertir o desplazar excepcionalmente su orden, en tanto no se rompan ciertas relaciones de funciones que siempre forman agrupaciones estables. (1981, pp. 79, 124) Por otro lado, la supuesta existencia de un eje sintáctico único para todos los cuentos estudiados (1981, pp. 39, 125) facilita la inclusión del concepto de

“secuencia”,¹ entendido como un eje completo que puede suceder en varias ocasiones en el seno de un mismo relato. En esencia, la secuencia de Propp se inicia con “fechoría” (carencia) y culmina en una “función terminal” (1981, p. 107), que generalmente es el “matrimonio”, pero que puede asimilarse en otras funciones, (por ejemplo, el “reconocimiento”, aunque Propp destaca la “recepción del objeto mágico”, la “reparación” y el “socorro”). Esto permite que en el seno de cada unidad de cuento se puedan integrar de diversas maneras secuencias, aventuras concluidas, que a su vez pueden contener otras subsecuencias, yuxtaponerse, coordinarse, etc. (1981, p. 108 y sigs.) Sea cual fuere el número y modo de incorporar secuencias, todas ellas se cerrarán y desembocarán en una única función terminal, que podría cerrar varias de ellas a la vez. Al conjugar todas estas posibilidades de ensamblaje de las funciones narrativas la visión estática de un mero inventario rígido y ordenado de eventos desaparece para ofrecer una comprensión más cercana a la multiplicidad y riqueza de los cuentos maravillosos.

El trabajo de Propp ha sido justamente alabado y reconocido por su carácter audaz y pionero, pero su éxito y aspiración a universalidad o a teoría completa han sido también adecuadamente descartados. Hemos hablado ya sobre las discrepancias de Lévi-Strauss con el trabajo de Propp, que se centran en la cuestión del método. El francés entiende que, si se puede abstraer un patrón en el aspecto sintáctico, también existe otro en el semántico o de contenido, facilitando el uno la comprensión del otro. Más aún, el mencionado dinamismo del patrón sintáctico ofrecería la posibilidad de encontrar un nivel mayor de abstracción donde las asimilaciones y semejanzas entre funciones podrían ofrecer la deducción de un número más reducido y que se sustraería de la excesiva cercanía del esquema de Propp al orden cronológico de los eventos del relato hacia la naturaleza atemporal de la narrativa mítica. Lévi-Strauss se mueve en unos terrenos tal vez excesivamente idealistas, en lo que tienen de optimismo y de abstracción: afirma que *“morphology is sterile until fertilized by direct or indirect ethnographic observation”* (1984, p. 186) pero también reconoce que *“Propp does not have at his disposal an*

ethnographic context (which, ideally, a historic and prehistoric inquiry could alone procure)". (1984, p. 184) Nótese el adverbio: "idealmente". La incompletitud de los materiales etnológicos, particularmente intensa al tratarse de fenómenos de oralidad, enlaza con la carencia de un método lógico formal suficientemente potente como para agotar el estudio más allá de las intuiciones subjetivas. La perfección teórica del método de Lévi-Strauss choca con las limitaciones prácticas y permanece en la utopía.² Por otro lado, Archer Taylor también se mostró insatisfecho con las conclusiones de Propp. (1964) Taylor se centra en las explicaciones del ruso en un capítulo clave (el número 9, "El cuento como totalidad"), donde si penetramos con el mismo grado de atención que este investigador observaremos efectivamente que en ocasiones la búsqueda de una imagen clara de la propuesta de Propp choca con especulaciones contradictorias, problemas despejados sin mayor comentario o una falta de claridad que cruza la línea de la descortesía y que podría no hacer sino esconder la resistencia del material a someterse a esa síntesis que para Lévi-Strauss es la prueba del análisis. (1984, p. 181) Tal vez la más grave sea que en última instancia sus hipótesis sólo pueden sostenerse mediante "*historical tasks of a sort that Propp undertakes only incidentally*". (Taylor, 1964, p. 127)

Si bien los apuntes históricos incidentales de Propp aportan ideas estimulantes, mi actitud hacia la gramática de la trama tiende por necesidad pura a la renuncia de ningún tipo de descripción ni remotamente terminada o exhaustiva, y a considerar propuestas que logran dar cuenta de manera sintética y flexible tanto de la estabilidad como de la multiplicidad de los relatos maravillosos. Steven Swann Jones destaca por su valiosa capacidad de síntesis y pragmatismo para atajar problemas. Da cuenta tanto de que "*the confronting and resolving a problem, frequently by undertaking of a quest, as essential to the fairy tale*" (2002, p. 14) como de que este rasgo es común a la "leyenda heroica".

² Retomaré este debate *infra* 3.2.1.

The objective of the mythic quest is oneness with the divine, and accordingly the initiation is a spiritual one in the myths, an apotheosis or spiritual awakening. The objective of the legendary quest is social harmony, the overcoming of social problems and the defeat of cultural adversaries, and accordingly the initiation is into the cultural ideals of behavior. The objective of the fairy tale quest is personal happiness, measured as a rule by domestic satisfaction and tranquility.
(2002, p. 16)

Swann Jones no pierde de vista que el elemento maravilloso del cuento reproduce una epistemología de escala cósmica, que resume en la frase de St. Exupéry “solo con el corazón se puede ver bien. Lo esencial es invisible a los ojos”, “una visión espiritual similar a la del mito”, y una suerte de “moralidad” o justicia “cósmicas” (2002, pp. 12–3). Es en este marco que el cuento se encara hacia lo personal y lo doméstico.³ Propp mismo había señalado por su parte la iniciación como la base más antigua del cuento (1984, p. 117). Esta noción, que ya habíamos visto en De Vries y Eliade, debe mucho también a Van Gennep y sus ritos de pasaje, incorporados en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, (1949) quien examina las etapas del relato tradicional según su naturaleza iniciática. Después de todo, el eje vertebrador según Propp no era otro que la carencia (fechoría, villanía) y la función terminal habilitada por una reparación, ¿a lo que Swann Jones se pregunta “What story does not have these elements?” (2002, p. 15) Campbell proporciona un esquema más atractivo pues la cadencia calma — excitación — calma descrita por Olrik se traduce en separación — iniciación — retorno (véase también (Ashliman, 2004, p. 41.))

Sin embargo, es Max Lüthi quien advierte que Propp había manifestado los contrastes entre la felicidad inicial y la desgracia o desdicha ocasionadas por la fechoría (Propp, 1981, p. 39), del cual infiere el esquema “felicidad/perturbación/felicidad”, (1987, p. 56) sobre lo cual

³ Léase también: “*employ ordinary protagonists to address issues of the everyday life.*” (2002, p. 9)

Swann Jones podría decir que responde al carácter personal y doméstico de la iniciación de los cuentos. Lüthi denomina a este eje “tensión de marco” (“*Rahmenn-Spannung*”). Este había leído a Alan Dundes, quien adaptó el término de Kenneth Pike “motivema” o “motifema” a las funciones de Propp. Dundes por su parte conocía la revisión de Lévi-Strauss a Propp, y mediante la noción de motivema y alomotivema se mueve, como demandaba el francés, a un nivel de abstracción mayor que el de Propp, cuyas funciones pueden constituir distintos alomotivemas en el marco de Dundes. El motivema es pues una conceptualización que se distingue por la tracción que introduce en la trama y donde la intervención de tal o cual personaje o esfera de acción ya no es relevante, distanciándose en ese sentido de Lévi-Strauss, para quien la solución a la permutación y presunta arbitrariedad de asociación entre personajes y funciones no habría sido descartar el contenido semántico encarnado en un personaje sino, al contrario, realizar un proceso de disección análogo al de los movimientos sintácticos. Con la renuncia de, por un lado, asignarle valor alguno a los motivemas más allá de estas lacónicas etiquetas como “carencia /carencia reparada” (“*Lack/Lack liquidated*”, abreviado, “L/LL”) (Dundes, 1965, p. 208), y, por otro, a la pretensión de síntesis o de relato único, Dundes logra a cambio una flexibilidad que le permite aplicar herramientas narratológicas a la manera de Propp a un medio de mayor diversidad y brevedad sintáctica, como es el del cuento folklórico norteamericano, que guarda notables divergencias respecto de la colección de Afanasiev sobre la que trabajó Propp. Dundes encuentra por ejemplo un esquema alternativo al de “L/LL” más común en norteamérica donde el movimiento de la calma a la excitación se produce en términos de prohibición, transgresión, consecuencias, y tentativa de escape de las mismas.

Whereas formerly folklorists were content merely to identify European tales among the North American Indians, it is now possible to show exactly how European tales have been

cast in the mold of traditional American Indian folktale patterns. (1965, p. 212)

Mediante Max Lüthi la propuesta de Dundes retorna al cuento europeo. Además de la dupla carencia o fechoría/reparación que conforma la tensión de marco, el académico suizo abstrae también el eje de “tensiones internas” (“*Binnenspannung*”, traducidas como “*linking tensions*”): prohibición/transgresión, necesidad/ayuda, tarea/cumplimiento de la tarea, combate/victoria, persecución/huida, secuestro/rescate, muerte/resurrección y pérdida/restauración de poder. Estas tensiones ofrecen variedad de conflictos para que el narrador desarrolle la trama dentro del marco general, acompañadas además de tensiones de contraste (mediante la esfera del villano en error/castigo o crimen/castigo, o mediante motivemas verdaderamente contrastivos como prueba/fracaso o batalla/derrota-muerte, como sucede cuando los dos primeros hermanos fracasan en la quest donde el tercero triunfa.) Comento otros aspectos del desarrollo narratológico suscitado por el estudio del cuento de Propp en los demás apartados de este trabajo; ahora bien, resulta interesante insistir en la idea del cuento folklórico como “prototipo” o Urmode del “relato” (1987, p. 57), que explica ese grado de estilización extremo (supra) y la dominancia correlacionada del carácter narrativo sobre la representación de la realidad, conduciendo al nacimiento y desarrollo de los debates narratológicos.

La estructura de la quest que subsana la fechoría o carencia implica al héroe que lleva a cabo tal empresa, y es interesante observar la singular tendencia de la narrativa folklórica hacia el personaje central cuya biografía se solapa con la quest. Leímos ya a propósito de la cronología mítica el comentario de Prat Ferrer al proceso de “arquetipación” del relato de las biografías heroicas. Muchos autores (además de los ya citados Rank, Raglan y Campbell, cabría destacar otros como Johann Georg von Hahn o Alfred Nutt), se enfocaron en la estructura biográfica que puede dilucidarse del conjunto de los mitos y

cuentos maravillosos. En términos puramente inductivos y descriptivos, Prat Ferrer enumera primero todos los motivos sintácticos de estos relatos para después abstraer esta serie de núcleos biográficos: nacimiento, crianza, aventuras, regreso, reinado, pérdida del poder y muerte. (2005, p. 195) Este investigador también reproduce un índice completo con ochenta y un motivos recopilados de los autores previamente revisados y que asocia a cada uno de estos siete núcleos.

En el cuento, esta centralidad⁴ (veáanse Swann Jones, 17; Auden, Quest, 44-45) contrasta con los roles de donante, antagonista o héroe fallido, y lo caracteriza no por una superioridad moral, física o intelectual, sino por su disposición libre a la acción, sin perseguir ningún objetivo concreto, como los héroes del Grial son precisamente quienes no lo andan buscando: *“The blind, the disinherited, the youngest child, the orphan, the lost —these are the true heroes of folktale, for they are isolated and are thus freer than anyone else to engage in what is essential”*. (1986, p. 65)

Lüthi destaca también el carácter “pasivo” del héroe del cuento: es el “receptor” (“*dar Begabte*”) por excelencia. (1987, p. 138) La tendencia del cuento hacia los extremos se manifiesta en que los héroes pueden ser de la realeza (príncipes, princesas) o pertenecer los estratos sociales más bajos (1987, p. 136; Ashliman, 2004, p. 45), pero, en cualquier caso, se trata del desfavorecido; el “último”, en términos de Olrik. Swan Jones y Ashliman (2002, pp. 17-8; 2004, pp. 46-7) también destacan, en consonancia con el carácter “doméstico” de los cuentos, la asiduidad con que la trama de los cuentos aborda la búsqueda de una pareja y la importancia de estas relaciones tanto desde la perspectiva masculina como desde la femenina, relaciones a las que Ashliman añade también los conflictos familiares entre hermanos y entre padres e hijos.

Para Lüthi, el inusual nacimiento del héroe en los cuentos se relaciona con su “aislamiento”, como sucede con todos los elementos de este tipo de narrativa. En ocasiones por ser de ascendencia animal, o nacido

⁴ (Jones, 2002, p. 17; Auden, 1970, pp. 44-5)

simplemente distinto, vago, inadaptado, únicamente deseante, cuya rareza le granjea su condición de desfavorecido (*Fairy*, 135-6), mientras que en los mitos frecuentemente hablamos de nacimientos ilegítimos o de una madre virgen, asociados a una ascendencia divina. Northrop Frye explica en *The Secular Scripture* que "*The birth of the divine hero, we remember from Yeats, is often symbolized by the conjunction of a divine bird and a human woman*" (1976, p. 118), conjugando los ámbitos divino y animal. Así pues, si bien el héroe mítico pertenece siempre a un estrato social elevado por su condición divina, el misterio de su nacimiento lo conduce igualmente al territorio de los desfavorecidos, o a ser cuidado en su infancia por criaturas de bajo estrato, si bien la condición divina de sus ayudantes y donantes es explícita, mientras que la desacralización de los cuentos con frecuencia animaliza también a estos personajes.

W. H. Auden señala una diferencia entre los héroes de la épica, que a menudo encontramos también en los mitos, y los que se aparecen con mayor frecuencia en los cuentos: en el caso de los primeros, la superioridad de su ἀρετή es manifiesta para todos, mientras que en el caso de los segundos está oculta. (1970, p. 46) Los elementos del proceso de ascenso o recuperación de un estatuto que no es raro sino, de algún modo, más elevado (el caso del *Patito Feo*, donde también la noción de elevación también se manifiesta en términos animales) entrelaza una gradación de posibilidades inextricable entre cuentos y mitos y entre las vestiduras de lo animal y lo divino. En cualquier caso, la distinción entre estas dos clases de héroes (de superioridad manifiesta u oculta) tiene consecuencias en la manera en que se produce la anagnórisis en unos y otros relatos.

2.2.5. Profundizando en la oralidad: relato y autoría, variabilidad y estabilidad

La producción oral de artes verbales, como ya hemos visto, pone de manifiesto la dificultad de examinar el fenómeno desde las categorías acostumbradas para la producción escrita, siendo particularmente críticas las de “autor” y “texto”. Recordando las palabras de Scholes y Kellogg, no podemos atribuir entidad propia a un “relato” cantado sino únicamente cuando está siendo representado por el cantor. La existencia de la narrativa oral es efímera y está confinada al tiempo de la actuación ante un público.

Ello no ha disuadido a folkloristas y a público de pensar los cuentos de la tradición en términos de entes discretos dotados de unas características propias. Stith Thomson atribuye a von Hahn el valor de haber buscado la correlación entre cuentos folklóricos modernos de Albania y mitos griegos (1946, p. 414), de la que extrajo un pequeño número de constantes. Thompson subraya la importancia de distinguir entre motivos y tipos. El motivo es definido como “el elemento más pequeño en un cuento con el poder de persistir en la tradición”, y lo subdivide en tres clases: los “actores” (dioses, animales, brujas, hadas, etc.), los “elementos en el trasfondo de la acción” (objetos mágicos, costumbres inusuales, creencias extrañas, etc.), y los “*single incidents*”. Es decir: dos clases semánticas y una sintáctica. El tipo, por su parte, es un cuento tradicional con “existencia independiente”, con la capacidad de ser contado como un relato completo sin necesidad de combinarse con ningún otro elemento. Puede consistir en uno o muchos motivos, y en este último caso hablaríamos de “cuentos complejos”. (1946, pp. 23, 420)

El sueco Carl Wilhelm von Sydow reconsideró la noción subyacente a los trabajos de Kaarle Krohn y Antti Aarne, de la escuela finlandesa, según la cual la tradición pertenecía al pueblo en su totalidad, donde todos los integrantes eran vistos como potenciales compositores de cuentos, que se extenderían así como anillos en el agua y traspasarían confines culturales como una corriente. Según von Sydow, “*only a very small*

number of active bearers of tradition equipped with good memory, vivid imagination, and narrative power do transmit the tales" (1965, p. 231). Alan Dundes resume el efecto de esta perspectiva: *"the transmission of folklore is carried out in irregular leaps and bounds, rather than by means of a smooth regular wave in the form of a concentric circle diffusing outward from a center point of origin"* (1965, p. 219). Para Scholes y Kellogg:

Oral narrative invariably employs an authoritative and reliable narrator. He is gifted, like Homer and the "Author" of the Old Testament, with the ability to observe an action from every side and tell the secrets of men's hearts. We are accustomed to identifying this omniscient narrator with the author, and to saying that the author is everywhere present to interpret and evaluate the characters and events of his narrative for us. (1968, pp. 51-2)

La autoconsciencia de la narrativa escrita desarrolla una distancia irónica entre el autor y el narrador, amplificada por la distancia de la recepción. *"The traditional, oral narrative consists rhetorically of a teller, his story and an implied audience. The non-traditional, written narrative consists rhetorically of the imitation, or representation, of a teller, his story and an implied audience"* (53). Homero es entonces quien creó *"the best performances of which his tradition was capable. The greatness of Homer is the greatness of his tradition (...) an ancient Greek epic tradition named "Homer", not of a single poet limited to his own observation and memory"* (23-24).

A los procesos de modificación de las reproducciones orales observados por Bartlett podemos sumar el resumen inventariado por Thomson en la transmisión de los "tipos":

1. El olvido de un detalle, generalmente poco importante.
2. La inserción de un detalle; puede provenir de otro relato o a veces es inventado por el narrador; se suelen encontrar más en los comienzos y finales.

3. La fusión de dos o más relatos.
4. La multiplicación de detalles; por lo general se multiplican por tres.
5. La repetición de un incidente; generalmente se presenta como un relato analógico.
6. La especialización de un motivo o su contrario, la generalización.
7. La sustitución de materiales, tomándolos de otro relato; suele ocurrir al final.
8. El cambio de papeles entre los personajes de un relato.
9. El reemplazo de animales personificados por seres humanos.
10. El reemplazo de seres humanos por animales personificados.
11. El reemplazo de ogros por animales o viceversa.
12. El cambio a la primera persona en la narración.
13. Otros cambios que deben ocurrir para mantener la consistencia narrativa al introducir un cambio.
14. El reemplazo de lo no familiar por lo familiar según el relato viaja de una cultura a otra.
15. El reemplazo de lo anticuado por lo contemporáneo (1946, p. 436; 2005, p. 191)

El estudio del romance artúrico ofrece la oportunidad de observar determinados procesos de transformación. Sherman Loomis destaca tres: dos de ellos corresponden a los puntos 3 y 15 de Thomson, a los cuales añade el error de interpretación. (1927, p. 23) A su vez, María Luzdivina Cuesta Torre señala estos procesos de “refundición” y “adaptación”, respectivamente, y añade el de la “imitación” para describir la formación de los libros de caballerías a partir de la materia artúrica. (1997)

Los tipos y motivos de Aarne, fuertemente ligados a la colección de los hermanos Grimm, que fueron la base para los índices desarrollados por Thomson. Sin embargo, aun con una visión amplia de los “tipos” menos atada a la colección de los Grimm y al restringido espacio geográfico del

norte de Europa, es preciso regresar a constatar la poderosa estabilidad de los relatos folklóricos. Graham Anderson menciona que cuando en 1956 se encontró un vestigio acadio del primer milenio antes de cristo que contenía un relato del *Pobre de Nippur* ya se habían recogido en la Palestina moderna relatos que presentaban escasas diferencias (2000, pp. 19, 109) (y que, por tanto, no podían atribuirse a la influencia del redescubrimiento y publicación de este relato antiguo). El hecho de que el relato haya sobrevivido tres milenios sin alteraciones sustanciales justifica en parte que pese a la naturaleza del canal oral sigamos pensando en gran medida desde la noción del relato como una entidad individual que persiste en el tiempo. Von Sydow acuñó también la idea de “oikotipo” o “ecotipo” para referirse a las particularidades de un tipo que correspondían al seno de una cultura determinada, más allá de su prevalencia de carácter transcultural. Tal vez aquí, pese a la precaución de Dundes, sea preciso invocar la “ley de autocorrección” enunciada por Walter Anderson, para quien, en palabras de Ben-Amos en su introducción a Lüthi:

Each narrator draws on several sources and reconciles in his own narration any contradictions and conflicts that might exist in the tradition. In turn this version becomes one of the sources for the subsequent telling, and thus at every point of oral transmission narrators create composite versions of their tales. In this manner the tales eventually achieve a high degree of standardization. (1986, p. ix)

En consonancia con la preeminencia del criterio sintáctico y los procesos de transformación en la transmisión de relatos orales, Robert Lowie encontró que los narradores norteamericanos alteraban el “contenido” de los cuentos en función de “*significant events in his life, his audience, the content of immediately preceding tales told by either himself or another tale-teller, his rapport with the collector, and so on.*” (1965, p. 259) Sin embargo, la “forma o marco”, es decir, el desarrollo general de

los motivos sintácticos, permanecía. El narrador disponía de alternativas o elecciones de contenido:

A mind replete with the traditional lore often had alternative sequels for the same stage in a story. The lore, for example, may harbor two ways of escaping from a pursuing ogre; and a narrator conversant with both may choose one or the other according to individual preference or momentary caprice.
(1965, p. 264)

Swann Jones señala que “*while individual versions may vary their motifs (...) they are quite consistent in their adherence to the plot outline of the tale type*” (7).

The individual versions would more closely parallel our conception of a single literary tale, inasmuch as they have individual authors, even if they are anonymous (...) Instead, a fairy is defined as as the sum of its versions. From the coinciding events or episodes in texts that apparently tell the same basic story, a plot story for that tale is deduced. That plot outline is used to define that fairy tale, which is considered a discrete tale type. (2002, p. 3.4)

Ashliman se pregunta cuál es la “versión correcta” de un cuento: “*How does “Little Red Riding Hood” end? Does the wolf kill her, as claimed by Perrault, or does she miraculously escape, as depicted by the Grimms?*” Tras sumar el ejemplo de *La Cenicienta*, responde: “*The correct answer in each of these cases is “All of the above.” (...) Does it not go without saying that the version of a story remembered and retold by a particular individual or group of reflects on their psychological make-up on their values?*” (2004, p. 12) El tipo permanece así como una orientación clasificatoria, una referencia transcultural y común para los investigadores del folklore, pero en tanto no se actualiza en un relato escrito u oral, no es sino una momia etiquetada.

2.3. La épica y lo maravilloso

2.3.1. Acercamiento inicial

Para Platón, Homero era un poeta trágico (2004, sec. 595c), y el “verso épico” pertenecía, pues, al tipo trágico. (2004, sec. 602b) Platón hace por otro lado una distinción tripartita entre los modos de enunciación, donde ésta es representada por actores, llevada a cabo por el poeta, o bien una mezcla de ambas cosas, siendo Homero un ejemplo de este último “modo”. (2004, pp. 393–4c passim; Genette, 1988, p. 188) Esta distinción de modo permanece en Aristóteles. (2000, sec. 1448a 23) Según parafrasean García Berrio y Huerta Calvo, define que:

La epopeya imita las acciones de la gente noble pero con "ritmo único", a diferencia de la tragedia, y dentro de una narración de larga extensión. Tales vendrían a ser luego los caracteres inmutables del género: mimesis de acciones y personajes de condición noble o heroica, sujeta a un ritmo único, asegurado en la utilización monocorde de un mismo verso o de una misma serie estrófica, a través de largas tiradas.” (2006, p. 170; Aristóteles, 2000, p. 1449b)

Aristóteles diferencia además aquí épica y tragedia, al carecer la primera de ciertos elementos de la segunda, aunque se encuentran ampliamente solapadas como artes narrativas. La cuestión de la extensión facilita que la épica pueda tener una “pluralidad de fábulas” (2000, sec. 1456a) que no conviene a la representación teatral, o manejar temas más amplios: “tratan de un hombre o un período, o también de una acción”. (2000, p. 1459a)

El advenimiento durante la Edad Media de una serie de poemas en las tradiciones germánicas y nórdicas que han sido también adscritos a la épica facilita la observación de William Paton Ker acerca de las circunstancias históricas en que se desarrollan esta clase de poemas:

Heroic poetry implies an heroic age, an age of pride and courage, in which there is not any extreme organisation of

politics to hinder the individual talent and its achievements, nor on the other hand too much isolation of the hero through the absence of any national or popular consciousness (1975, p. 70)

Resulta comprensible, pues, que, para Platón y Aristóteles, Homero y los poetas épicos en general no presenten mayor singularidad que el tipo de metro empleado, el modo narrativo (frente al dramático o lírico), la extensión de sus temas y la nobleza y seriedad de su materia y personajes. Sólo una sociedad que ha visto modos de vida que se alejan de este contexto requerirá de más parámetros para la delimitación de esta tipología textual. Es así como Vladimir Propp subraya el carácter heroico como el rasgo más importante de la épica: (1984, p. 149) “*Epic poetry shows whom people consider a hero and for what deeds.*”, lo cual incorpora también la importancia de la selección temática por parte de un pueblo y sus poetas, lo cual presupone, en consonancia con los postulados de W. P. Ker, la existencia de un pueblo o una conciencia de comunidad: “*it [the struggle] is waged not for narrow, petty goals, not for personal interests, not for the well-being of the individual hero but for the people's highest ideals.*”

De un grupo de cantares épicos, lo más común es que uno de ellos, el más sobresaliente o con mayor capacidad globalizadora, representara el espíritu nacionalista antes apuntado [en referencia a un fragmento de Hegel]: *Cantar de los Nibelungos, Beowulf, Cantar de Mío Cid, la Chanson de Roland.* (García Berrio y Huerta Calvo, 2006, p. 172)

El “gran hombre”, en el sentido de que sobresale por sus propios méritos por encima del tipo de orden social (“*the great man is a good judge of cattle; he sails his own ship*” (Ker, 1975, p. 60)), en acción por lo que su comunidad considera el mejor modo de prosperar.

2.3.2. El elemento maravilloso

Dentro del sistema de Northrop Frye, la épica pertenece al “modo” alto mimético:

If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind. (1957, p. 34)

No hemos movido del mito y el romance/cuento maravilloso hacia un mayor grado de mimesis. Por su parte, Paul Merchant afirma de inicio en su monografía *The Epic* que el término abarca desde la *Iliada* hasta *Guerra y Paz*, pasando por *The Prelude* de Wordsworth. (Merchant, 1970, p. 1) No todos los autores estarían de acuerdo con esta perspectiva, claro⁵, aunque podemos entender que Merchant está proyectando una mirada analógica amplia sobre el fenómeno, extendiéndolo más allá de unos parámetros más genealógicos que delimitarían a su vez de vuelta una definición analógica más restringida. Merchant cita a Mary McCarthy y a Ezra Pound para extender los confines de la épica desde “una obra de arte que sobrepasa los límites del realismo” hasta “un poema que incluye la historia” (respectivamente). Lo interesante aquí es notar que se está aludiendo implícitamente a la presencia del elemento maravilloso.

Pero también se alude a la historia, que invoca el desplazamiento hacia la mimesis. Ker, militantemente hostil al elemento maravilloso en la épica, se apoya en René Le Bossu, crítico francés del s. XVII, quien en su *Traité du Poëme Épique* califica los episodios de Circe, las sirenas o Polifemo en la *Odisea* como “máquinas”. Ker entiende que la alusión a estas aventuras como “romanesques”, es un acierto: “*Romance is the right*

⁵Véase sin ir más lejos cómo Propp rechaza explícitamente a *Guerra y Paz* como ejemplificación de poesía épica al imponerle una fuerte restricción: “*musical, vocal performance is so essential to it that works not meant to be sung do not qualify as epic.*” (*ibid.*, 150)

word for them, and Romance is at the same time one of the constituent parts and one of the enemies of the epic poetry". (1975, p. 79) Según Le Bossu, lo maravilloso del relato de Odiseo a los feacios se explica por un acomodo a los gustos de este pueblo: "*Il leur a donné en ces Fables tout le plaisir que l'onr peut tirer des véritez Morales, si agréablement déguisés sous ce miraculeuses allegories. C'est ainsi qu'il réduit ces Machines dans la vérité et dans la Vraisemblance Poëtique*". Sin embargo, Ker, opina por su parte que:

The story is not pure romance, it is a dramatic monologue; and the character of the speaker has more part than the wonders of the story in the silence that falls on the listeners when the story comes to an end. (Ker, 1975, p. 79)

Para este autor, Aristóteles estaba en lo cierto al decir que "*the dramatic force and self-consistency of the dramatis personae give poetic value to any accesories of scenery or sentiment which may be required to the action.*" "*Where the characters are true, and dramatically represented, there can be no monotony*". (1975, p. 69) La fuerza de los personajes se impone tanto a la "maquinaria romántica" como a las estrecheces de la verdad histórica mencionada por Merchant:

Its nature is to find or make some drama played by kings and heroes, and to let the historical framework to take care of itself. The connexion of epic poetry with history is real, and it is a fitting subject for historical inquiry, but it lies behind the scene. The epic poem is cut loose and set free from history, and goes on a way of its own. (1975, p. 72)

Lo más sugestivo aquí es observar la agitación de Le Bossu y Ker ante la profusión de elementos maravillosos en el relato de Odiseo a los feacios. La tensión entre la fuerte tendencia mimética presente en la épica con sus elementos maravillosos puede quedar mejor ilustrada por lo afirmado por Aristóteles en su *Poética*: "lo imposible tiene que justificarse por causa de una exigencia poética, o un intento de embellecer la realidad, o bien de aceptar la opinión tradicional". (2000, sec. 1461b) Ker

antepone la exigencia poética de contrastar el Odiseo de las aventuras maravillosas relatadas a los feacios con el Odiseo retornante a Ítaca, y, en definitiva, ofrecernos el más rico relato del personaje, que es la fuerza principal de la obra. Para Le Bossu, Odiseo embellece la realidad al gusto de los feacios, y la embellece también al proporcionar verdades ideales disfrazadas de alegorías. Pero la omisión de ambos respecto a la opinión tradicional parece caracterizarla como un lastre diabólico que tienta al poeta hacia los excesos banales.⁶

Ker afirma que el “romance”, lo maravilloso, es un constituyente de la épica. Es importante entender que, aunque estamos en una forma narrativa que sabemos capaz de albergar un alto detalle de representación mimética, esta se encuentra íntimamente vinculada a un origen oral, folklórico (recordemos la explicación de Scholes y Kellogs acerca de “Homero” como una tradición, ilustrando las maneras de funcionamiento de la transmisión oral encontradas por Parry y Lord. Vladimir Propp llega a afirmar, de hecho, que: “*musical, vocal performance is so essential to it that works not meant to be sung do not qualify as epic.*” (1984, p. 150) Tanto el carácter legendario, de relato tomado por real e histórico (a lo que aludía Ezra Pound); como lo (para nosotros) maravilloso del trasfondo mítico (para ellos una parte de su historia); así como lo maravilloso del cuento, que es otra fuente de material a disposición de aedos y juglares; forman parte de la fórmula épica. Esto justifica, en parte, la elección de Axel Olrik de considerar la *sagenwelt* como un único fenómeno, del que participan “*myths, songs, heroic sagas, and local legends.*” (1965, p. 131)

Ejemplificando estas transferencias entre géneros narrativos folklóricos, Paul Merchant explica a propósito del Viejo Testamento cómo los mitos babilónicos de la Creación y el Diluvio son fuentes del material mitológico de la Biblia, junto a los relatos de Abraham y su descendencia, que pertenecen al orden histórico. El episodio del Diluvio es notable por

⁶“*The folk-tale motive stands still like the spectre of old research, dead but unquiet in its grave.*” (Tolkien, 1983, p. 24)

su presencia en otro poema épico, el *Gilgamesh*, pero si en el *Gilgamesh* este tema aparece narrado de forma uniforme, en el texto bíblico aparecen dos estilos entremezclados que sugieren la fusión en la memoria del poeta de dos fuentes distintas. (2018, p. 9) Ahora bien, Federico Lara Peinado explica que el Diluvio del *Gilgamesh* fue una incorporación tardía por parte del poeta/escriba Sin-leqi-uninni, quien, en torno a los siglos XI-XIV a.C. refundiría ciertos relatos, descartando otros, que circulaban en la tradición oral desde poco después de morir el rey Gilgamesh, registrado en la *Lista real sumeria* alrededor del año 2650 a.C., (2018, pp. 3–4) dando lugar a la forma canónica del poema, que no obstante nos ha llegado según su consignación en la biblioteca del rey asirio Assurbanipal en el s. VII a.C.

Por tanto, cuando Merchant afirma sin remordimientos que “*as we read the Odyssey as a whole, we see it as a superb combination of folk-tale, sailors’ yarn and remembered history*” (1970, p. 15), podemos entender que, en la forma del cuento maravilloso, las aventuras de Odiseo eran tanto un material disponible sobre el que trabajar como patrimonio común de su audiencia, para cuya “opinión tradicional”, debían formar parte de su historia. No creo que Homero no hubiera tenido necesidad ninguna de elegir los relatos disponibles acerca de Odiseo y formar un poema sobre él de no haberlos considerado dignos, y esto puede ilustrarse mejor a propósito de la *Iliada*. Ker escribe que:

The story of the Aeneid can hardly be told in the simplest form without some reference to the destiny of Rome, or the story of Paradise Lost without the feud of heaven and hell. But in the Iliad, the assistance of the Olympians, or even the presence of the whole of Greece, is not in the same degree essential to the plot of the story of Achilles. (1975, p. 68)

Pero, antes de comentar este pasaje, leamos lo que J. R. R. Tolkien discutió acerca de las opiniones de Ker en su célebre ensayo *Beowulf: The Monsters and the Critics*. La apología es tan poderosa que no puede ser mejor explicada si no es citando textualmente largos pasajes de la misma.

Después de coincidir con la defensa de Ker del carácter literario y ficcional frente a las ansias historicistas de la crítica tradicional (sin explicitarlo, aunque sí explicita su gran admiración por este), Tolkien cita un fragmento de *The Dark Ages* donde Ker critica el escaso desarrollo del personaje de Beowulf a costa de su empeño en ocuparse en matar monstruos, siendo la frase culminante del texto que se trata de: “*a disproportion that puts the irrelevances in the centre and the serious things on the outer edges*”. (1983, p. 17) También podemos leer en su *Epic and Romance* que, según este crítico, *Beowulf* adolece de una composición defectuosa, al incorporar un poema (la matanza de Grendel y su madre) y una secuela (el combate con el dragón), traicionando la unidad y consistencia temática. (1975, pp. 176–82 *passim*)

Tolkien analiza la singularidad de la literatura nórdica. “*Doom is held less literary than ἀμαρτία*” (1983, p. 27), escribe, para discrepar. “*Beowulf is not, then, the hero of a heroic lay, precisely. He has no enmeshed loyalties, nor hapless love. He is a man, and that for him and many is sufficient tragedy*”. (1983, p. 22) El *Beowulf* reproduce los valores y el sentir de los tiempos paganos en el contexto de una moralidad cristiana, en el seno de la cual Grendel es un descendiente de Caín, un “adversario de Dios”. Pero “*Its author is still concerned primarily with man on earth, rehandling in a new perspective an ancient theme: that man, each man and all men, and all their works shall die. A theme no Christian need despise*”. (1983, p. 35) La batalla cosmológica no se reproduce desde la perspectiva cristiana del dios omnipotente y salvador, sino desde la sensibilidad pagana.

In Norse, at any rate, the gods are within Time, doomed with their allies [la humanidad] to death. Their battle is with the monsters and the outer darkness. They gather heroes for the last defence (...) When Baldr is slain and goes to Hel he cannot escape thence any more than mortal man.

This may make the southern gods more godlike—more lofty, dread, and inscrutable. They are timeless and do not fear death. Such a mythology may hold the promise of a

profounder thought. In any case it was a virtue of the southern mythology that it could not stop where it was. It must go forward to philosophy or relapse into anarchy. For in a sense it had shirked the problem precisely by not having the monsters in the centre—as they are in Beowulf to the astonishment of the critics. But such horrors cannot be left permanently unexplained, lurking on the outer edges and under suspicion of being connected with the Government. [Tolkien había recordado cómo la mutilación de Polifemo, hijo de Poseidón, por parte de Odiseo, por ejemplo, suscita la ira del dios en contra del héroe, a diferencia del estatus de Grendel, adversario de Dios]. It is the strength of the northern mythological imagination that it faced this problem, put the monsters in the centre, gave them Victory but no honour, and found a potent but terrible solution in naked will and courage. 'As a working theory absolutely impregnable.' So potent is it, that while the older southern imagination has faded forever into literary ornament, the northern has power, as it were, to revive its spirit even in our own times. It can work, even as it did work with the goðlauss viking, without gods: martial heroism as its own end. But we may remember that the poet of Beowulf saw clearly: the wages of heroism is death. (1983, p. 38)

El sentir trágico de la experiencia humana en la épica nórdica quedaba también reflejado por Ker cuando afirmaba, en repetidas ocasiones, algo como, por ejemplo, en la página 8: “*No kind of adventure is so common or better told in the earlier heroic manner than the defence of a narrow place against all odds.*” Citando a los nibelungos en el salón de Atila, Waltarius en Wasgenstein, Byrhtnoth en Maldon o Roldán en los Pirineos, entre otros.

It is just because the main foes in Beowulf are inhuman that the story is larger and more significant than this imaginary poem of a great king's fall. It glimpses the cosmic and moves

with the thought of all men concerning the fate of human life and efforts; it stands amid but above the petty wars of princes, and surpasses the dates and limits of historical periods, however important. (1975, p. 14)

Respecto al problema en la estructura del poema, o al exceso maravilloso de colocar un dragón en una obra seria, Tolkien responde:

It would really have been preposterous, if the poet had recounted Beowulf's rise to fame in a 'typical' or 'commonplace' war in Frisia, and then ended him with a dragon. Or if he had told of his cleansing of Heorot, and then brought him to defeat and death in a 'wild' or 'trivial' Swedish invasion! If the dragon is the right end for Beowulf, and I agree with the author that it is, then Grendel is an eminently suitable beginning. (1983, p. 44)

El valor del poema no reside sólo en el poderoso dibujo de una singular personalidad heroica, benefactora y ejemplar para su pueblo, mediante el relato de sus hazañas. Más allá de ello, toma el tema central que preside la épica nórdica: el destino trágico, y el coraje de permanecer en batalla ante una adversidad anticipada, inevitable y absoluta, y les proporciona su justa medida en un punto cosmológico donde el héroe es el centro, pero las fuerzas que lo rodean pertenecen a un orden de superior trascendencia. Esto sólo es posible mediante la “maquinaria” tanto de los trolls como del dragón, y mediante ellos. Paul Merchant añade un único matiz a los dos polos (historia y maravilla) de la épica, señalando la importancia de la “escala”, es de decir, la “masa” o “peso” del viaje o esfuerzo (“*struggle*”), que debe medirse más en términos de trascendencia que de extensión y longitud. Si la pericia del poeta para ponerla de relieve nos confronta no por “*a man at a moment in history, but by Man in History*” (1970, p. 4), entonces el poeta del *Beowulf* debe contarse entre los mejores.

Podemos regresar ahora a la *Iliada* de Homero. No discutiré cuán precisas son las apreciaciones de Tolkien respecto a las diferencias

cosmológicas de los ciclos griego y nórdico. Si es necesario notar una cosa: Aquiles, como Polifemo, pero también como Hércules y como Gilgamesh, es de ascendencia divina, y hay una deliciosa ironía en ello. Leamos lo que le dice a Janto en el capítulo XIX, 420:

¡Janto! ¿Por qué me vaticinas la muerte? Ninguna necesidad tienes de hacerlo. Ya sé que mi destino es perecer aquí, lejos de mi padre y de mi madre; más, con todo eso, no he de descansar hasta que harte de combate a los troyanos.
(Homero, 1984)

No podemos negar que Aquiles sería un también un modelo de coraje de primera categoría para los nórdicos. Los olímpicos son más elevados, temibles e inescrutables que los ases, pero, al mismo tiempo, se entremezclan con los mortales con mucha más asiduidad y en muchas más variopintas formas que los dioses nórdicos; no necesariamente siempre con indiferencia ni para inflingirles sufrimiento. El carácter divino de Aquiles es por un lado una idealización inalcanzable para el guerrero griego, pero constituye también por otro lado una posibilidad para los hombres de acortar positivamente las distancias con los dioses, en tanto que aquellos puedan parecerse a Aquiles. Esto es tan innecesario de explicitar en el contexto de la antigua Grecia como que la *ἀρετή* de Aquiles depende más del relieve de la figura y *ἀρετή* de Héctor que de todo resto de la conducta del semidiós. Pero esto último también ilumina la posición de Héctor en el relato. Ker escribe:

Where all the character of Achilles is displayed in the interview with Priam, all his generosity, all his passion and unreason, the imagination refuses to be led away by anything else from looking and listening. The presence of Hermes, Priam's guide, is forgotten. (1975, p. 81)

La embajada de Príamo a Aquiles es indudablemente una de las escenas más celebradas de la épica y de toda la literatura occidental. Ahora bien, no sólo nos proporciona el drama épico en toda su magnitud a través del coraje y la pena de Príamo frente al personaje de Aquiles, así

como de la fuerza y el reconocimiento del valor, la generosidad y la pasión de Aquiles. Tal vez sea cierto que nos olvidemos de la presencia de Hermes, pero no pensaré que un poeta como Homero concluyó la Iliada con las exequias de Héctor únicamente como pretexto para incluir la escena de la visita de Príamo como una última pincelada al *ethos* de Aquiles antes de cerrar la narración. Los funerales de Héctor tienen su propio valor, un valor al que Homero otorga el verso final de su poema, y en él se encuentra la condición humana del héroe caído, su destino trágico (presentido por la condición divina del enemigo), inevitable y absoluto. La muerte como salario del heroísmo es común a Héctor y a Beowulf. Aquiles, como otros congéneres divinos, es héroe y monstruo a un mismo tiempo, y este destello de escala cósmica en el destino de Héctor no es mera maquinaria, ni puede ser olvidado. O, cuanto menos, no debería ser olvidado.

Algo similar puede decirse del *Gilgamesh*, que viene presentarnos una variación de un tema presente en la Iliada: la fuerza del destino mortal se impone al carácter semidivino del héroe. Esto habrá de sucederle también a Aquiles, que bien lo sabe, pero en contraste con Héctor, tal destino será diferido más allá de las fronteras del relato. Esta fuerza por sí sola se impone a Gilgamesh, quien sólo fracasa en sus hazañas guerreras ante el propio Enkidu, pero fracasa en otros términos en una significativa triplicación: al imposibilitarse él mismo cruzar las Aguas de la Muerte, al quedarse dormido en la casa de Utnapishtim y su esposa, y al arrebatarle la serpiente la planta de la inmortalidad. La función triplicada y el menor peso del heroísmo bélico nos acercan al mundo del cuento maravilloso.

La *quest* de Odiseo es más literalmente doméstica que apoteósica, lo cual, como hemos visto, es también un rasgo del cuento. La inclusión de una escena de reconocimiento es otro elemento más que hereda el cuento, y además versa sobre una herida de su infancia donde se condensan su vulnerabilidad, su identidad y su pertenencia a un hogar, en armonía con el tema dominante. Así, el tránsito para reclamar ese

lugar desde una posición de legitimidad transcurre por el territorio de lo maravilloso, por los espacios simbólicos de escala cósmica que prepararán al héroe para ese éxito doméstico. Homero no debió sentir particular necesidad de menospreciar este legado, aun cuando su campo de trabajo era la dimensión humana; más bien precisamente por ello, porque cuando lo humano y lo trascendente no están íntimamente ligados, la mimesis de la condición humana no hace sino debilitarse. Como los dioses y maravillas del Gilgamesh, los dioses griegos y los ases nórdicos no forman parte de la realidad sensible del mundo, pero la opinión tradicional sobre su presencia y efecto en el mundo habilitaron a los poetas épicos para componer un retrato de la condición humana que sigue a día de hoy siendo una de las formas más veraces de mimesis a las que la literatura jamás ha tenido acceso, y eso fue sólo posible según la alianza (y no enemistad) con su la herencia maravillosa del cuento.

2.3.3. Legado de la narrativa épica

La épica es, pues, parte del *sagenwelt* de Axel Olrik, del patrimonio oral, y como tal su parentesco y similitud formal con otros registros de la literatura folklórico es enorme. Se inscribe en la geografía mítico-histórica que combina la realidad sensible con su imaginario maravilloso, canonizado como otra expresión de la realidad y de la naturaleza para el pueblo que la habita. Se trata, pues, de un mundo ficcional tradicionalmente aceptado como natural, primario. Por otro lado, destaca por encontrar su fuerza en un retrato fidedigno, conciso, dramático de figuras humanas heroicas. En este punto, la unidimensionalidad del cuento se desvanece por completo para dar lugar a una gran profundidad y volumen. Asimismo, sucede de manera destacable, como advertía Aristóteles, con la diversidad de tramas que pueden tejerse en torno a una acción común, en contraste con la linealidad de una trama única propia del cuento.

Esta trama única refleja aquello que un pueblo considera heroico, con lo que tiene de elevado, aunque esta definición nos deja en cierto modo un campo amplio y laxo tanto en la temática de la épica como en su estructura compositiva, que, por otro lado, no requiere de ninguna particular complejidad. A propósito de la querrela sostenida con Aquiles que Odiseo relata a los feacios, Merchant escribe:

There can be seen the germ of a whole epic like the Iliad, which begins with a similar quarrel. It is easy to see how a story of this kind might be used for a brief lay, for a chanson de geste, or might develop into a full-length epic. The central theme of an epic need not be more complex than this. (1970, p. 6)

El peso de la tradición y el marco heroico guerrero han configurado mucho más acotadamente los confines de la épica.⁷

W. P. Ker enumera algunos rasgos comunes a la épica griega y nórdica: las lanzas de fresno, los pastores del pueblo, los sirvientes ligados al héroe por lealtad al príncipe que les da de comer, el gran salón con sus juglares, su fanfarroneo y sus pependencias, las batallas que son un conjunto de combates singulares, en tanto que la fisiología suministra imágenes al autor, la norma heroica de conducta, la preeminencia del héroe, y al mismo tiempo su comunidad de labor e interés con aquellos menos distinguidos que él. (1975, p. 61) Menciona además algunos motivos recurrentes como, además de la defensa de un pequeño fuerte y el ejemplo de desafío ante la ruina que esto supone, la llamada de auxilio, como por ejemplo, los tres toques de cuerno de Roldán o el tres veces repetido grito de Odiseo al ser herido en la *Ilíada* (aparejada al anterior), o la presencia del envidioso del salón, como Hunferth en el salón de Hrothgar o Euríalo en el de Alcínoo.

La herencia y elaboración propias del mito y cuento de hadas ligan indudablemente a la épica en la tradición de relatos que hacen de lo maravilloso un signo constitutivo, incorporando el heroísmo bélico y

⁷ (Carter, 1973b, sec. 1243)

cantidad de motivos asociados.⁸ Sin embargo, resulta difícil aceptar que se trate de una “precursora” más o menos directa de la fantasía. Por un lado, porque la vocación mimética de la experiencia de pueblos religiosos le proporciona su condición singular. Por otro, porque los desplazamientos hacia la mimesis proceden directamente desde el “modo romántico”, el mundo de los mitos y cuentos que le proporcionan contexto y recursos. La manipulación deliberada del material maravilloso del “folklore”, que se percibe a sí misma desde otro lugar, inicia su andadura en el mundo del romance caballeresco, que será la siguiente parada de este trayecto.

⁸ Carter señala la importancia de las armas con nombre. (1973b, p. 1520)

2.4. Romance caballeresco

En los primeros versos de *Érec et Enide*, Chrétien de Troyes escribe: “*D'Erec, le fil Lac, est li contes, / Que devant rois et devant contes / Depecier et corronpre suelent / Cil qui de conter vivre vuelent.*” (1987, l. 19–22)⁹ Roger Loomis dibuja la escena en que un *conteur* bretón relata ante la corte de Felipe de Flandes en Gante la historia de Gawain en el castillo del Rey Pescador, a cambio de hospedaje, vino y un par de zapatos robustos. (1991, pp. 9–10) Eugène Vinaver enfatiza la idea de unos “*ignorant story-tellers*” (1971, p. 40), como podría serlo el *conteur* imaginario de Loomis, a ojos de Chrétien. “*The skilled poet*”, continúa Vinaver, “*is the one who takes it [el cuento] up with a smile –a smile ‘half of amusement, half of affection, like a man returning to something that had charmed his childhood’*”. Vinaver está citando a C. S. Lewis, quien a propósito de Ariosto y Boiardo, contrapone “*the ‘literary’ poets*” (nótese las comillas) a “*the extravagances of popular romance*”. (1936, p. 374) El gesto despectivo no es tan relevante por la imagen negativa que proyecta como por el vigor con el que este gesto subraya la diferencia entre el poeta culto, instruido en el *trivium*, y el juglar errante incapaz de elaborar una “*bele conjointure*”. (Chrétien, 1987, p. v. 14)

El mundo de la tradición folklórica, oral, la *sagenwelt* de Axel Olrik, particularmente la bretona, constituye la “*matière*” (Chrétien, 1958, l. 26) con que un poeta como Chrétien compondrá sus poemas. Scholes y Kellogg escriben que “*When an oral performance has been reduced to writing by its two ‘autors’, the performer and the scribe, and has entered into a quasi-literary tradition, the genuine oral tradition continues unaffected.*” (1968, p. 30) Los poemas Homéricos, el *Gilgamesh*, el *Beowulf*, el *Cantar de los Nibelungos*, los cantares de gesta, o las *Edda*, penetraron en la tradición escrita, y como tales encarnan lo mejor de sus respectivas tradiciones orales, acumuladas en estos textos. Como explicaba von Sydow, la aparición y difusión de los tipos y motivos de la

⁹ “el cuento trata de Erec, hijo de Lac, y aquellos que quieren vivir de contarlo, suelen destrozarlo y corromperlo delante de reyes y condes” (Chrétien, 2011)

tradición oral se da, como en la tradición escrita, de la mano de autores individuales, conscientes de su material y su elaboración, y dotados de un talento sobresaliente. La genealogía escrita de la épica, que incorpora a Virgilio y los poetas alejandrinos, edifica sobre sus modelos folklóricos un conjunto de obras que no son ya folklore. Pero es en el romance caballeresco donde la materia de la *sagenwelt* es tomada para construir una tipología textual que es ya algo distinto, no sólo por pertenecer a una tradición escrita, sino por la propuesta de una poética idiosincrática propia e irreductible a sus fuentes.

2.4.1. Apuntes contextuales: los *romans antiques*, los *lais* de María de Francia, la *fin'amors* y la materia de Bretaña

Stanescu y Zink nos explican que: “*Les premiers romans, qui apparaissent en français vers le milieu du XII^e siècle, se distinguent des chansons de geste par leur forme. Ils ne sont pas destinés à être chantés (...) Ce sont des adaptations d’oeuvres de l’Antiquité latine.*” (1992, p. 39) Estos dos conceptos, adaptación y transmisión escrita, serán el punto de partida para el romance. María Luzdivina Cuesta Torre ilustra cómo “las distinciones entre traducción, adaptación y versión carecen de sentido en la Edad Media, quedando todos estos conceptos compendiados en el de traducción.” (1997, p. 36) Más adelante:

[Los traductores] se veían a sí mismos como transmisores de un saber precioso que no sólo podían, sino que debían perfeccionar, sirviéndose de conocimientos procedentes de otras fuentes o mediante la supresión de material superfluo o poco edificante. Con frecuencia los traductores medievales hacen protestas de su fidelidad al texto, pero se refieren en realidad a su "fidelidad al espíritu del texto", en nombre de la cual se sienten autorizados a mejorarlo.

El proceso de adaptación en el medio escrito incorpora otros dos conceptos clave: el “espíritu del texto” y el proceso de

“perfeccionamiento”. Vinaver nos retrotrae a las prácticas de anotación y comentario “interlinear” y “marginal”, (1971, p. 21) donde la formación exegetica de la intelectualidad eclesiástica “*instilled in the pupil’s mind the habit of bringing out the significance of whatever he found not fully explained in his auctores*”. Esta significación se extiende al dilucidar el contenido literal del texto, por un lado, y en elaborar el sentido profundo, producto de una reflexión interpretativa sobre el texto, por otro. Esto explica la evolución de los comentarios marginales hacia una remodelación del texto, si el traductor consideraba que el “espíritu” del mismo podía ser expresado con mayor propiedad de otro modo. Este proceso confiere al traductor un estatus más cercano al de autor que al de traductor, y estará en la base de los primeros romances, de *Tebas*, *Troya*, *Alejandro* y *Eneas*, vertiendo la tradición manuscrita latina clásica y altomedieval a la lengua francesa. El paso del latín al romance junto a este proceso de modificación de la “*matière*” para mejor transmisión de su significación justifica que se hable de estos como los primeros romances e inmediatos precedentes de Chrétien de Troyes.

El prólogo de María de Francia a sus *lais* (finales del s. XII) implica de algún modo estos conceptos de glosa e interpretación: “*Ceo testimoine Preciens, / Es livres que jadis feseient, / Assez oscurement diseient / Pur ceus qui a venir esteient / E ki aprendre le deveient, / K'i peüssent gloser la lettre / E de lur sen le surplus mettre.*” (1966, p. 36)¹⁰ Es importante subrayar el vocablo “*sen*”, que no es meramente un conocimiento como suma de datos que rellenarán la “*matière*”, sino que es la capacidad de revelar el sentido de la misma, (1971, p. 17) es decir, el “espíritu” del texto. La apertura del *Chevalier de la charrette* menciona la *matière* que María de Francia proporciona a Chrétien, pero, también, el “*san*” (es decir, este espíritu): “*matière et san li done et livre / la contesse, et il s'antremet / de panser, que gueres n'i met / fors sa painne et s'antancion.*”

¹⁰ “[Era costumbre entre los antiguos], según atestigua Pisciano, que en los libros que hacían se expresaran con bastante oscuridad, para que los que vinieran después, y tuvieran que estudiarlos, que pudieran glosar la letra y añadir de su propio conocimiento el resto.” (2004, p. 28)

(1958, l. 24–29)¹¹ Douglas Kelly entiende que se puede interpretar la “*atanction*” como: “*the elaboration of the sens in the matière.*” (1966, p. 39)¹²

A propósito del *san* que propone María de Francia y el nacimiento del romance es preciso mencionar otro elemento fundamental, que Gaston Paris llamara “amor cortés”, pero que en su tiempo era referido en lengua occitana como “*fin’amors*”. Sarah Kay, remitiendo a Bezzola, explica que en las cortes de la región de Poitou-Aquitania y Anjou (2000, p. 85) se origina a finales del s. XI una representación poética del amor que responde a la complejidad y tensiones de estos florecientes espacios sociales y que será en sí misma, por tanto, compleja y en permanente exploración de posibles equilibrios. “*The convergence of clerical and lay interest which gives rise to “courtliness” was therefore not a smooth nor an uncontested proces*”. Lewis resume en “Humildad, Cortesía, Adulterio y la religión del Amor” (1936, p. 2) sus rasgos fundamentales.¹³ El concepto de una “religión del Amor” introduce en la actividad secular de los caballeros ficcionales medievales la vocación idealista, moralizante y devota del mundo clerical. John Stevens pone de relieve la idea de la “doble verdad”, de una verdad revelada y una verdad racional, en relación con *De Arte Honestae Amandi* de Andrés el Capellán, escrito a finales de la década de 1180, del cual cita que el amor es “*the beatitude of this life, natural blessednes.*” (1973, p. 32) Damas y caballeros enfrentan sus respectivas lealtades a un matrimonio y a los hechos de armas, a la lealtad a su amante, que es también una lealtad al Amor. La contraposición de los deberes de una pasión personal y las normas sociales, la instrucción del individuo en el esfuerzo hacia unas

¹¹“Temática y sentido se los brinda y ofrece la condesa [María de Francia]; él cuida de exponerlos, que no pone otra cosa más que su trabajo y atención.”

¹²Douglas Kelly. desarrolla las similitudes etimológicas y semánticas y las diferenciaiones de los términos *san*, *sans*, *sen sens*. Emplearé aquí simplificadaamente el término de *san* empleado por Chrétien, aunque generalmente los críticos eligen referirse al *sans* para hablar del sentido inherente, esencial, de un relato. (1992, p. 110 y sigs.)

¹³John Stevens sintetiza la doctrina de Andrés el Capellán en evitar la avaricia y la falsedad, la cortesía, obediencia, modestia y castidad (exclusividad a una sola *Midons*), y, sobretudo, discreción en estos asuntos (propios y ajenos), así como ser celoso y que el matrimonio no es excusa para no amar. (1973, p. 31)

aspiraciones trascendentes y el carácter ennoblecedor de estos esfuerzos y equilibrios tienen la capacidad de conjurar las preocupaciones de todos los miembros de una corte, laicos y eclesiásticos, mujeres y hombres, de superior o inferior estrato.

Roberta Krueger explica:

Rather than tell one long story, Marie assembles 12 tales that depict star-crossed lovers who endure love's pains, each in his or her own way. As she conveys not a single conception of love but a range of erotic, familiar, social and spiritual relationships, Marie draws upon and transforms a diversity of literary sources to portray men and women who struggle to fulfill their desires in the face of complex social constraints.
(2000, p. 55)

María de Francia revela, pues, en sus lais, el *san* de la doctrina amorosa y la (entre otras) *matière* bretona, que afirma al inicio de varios de sus lais haber escuchado de juglares bretones. Si los primeros romances trataban de temas de la antigüedad clásica (la *matière de Rome*) y la herencia directa épica eran los cantares de gesta dedicados a Roldán y Carlomagno (la *matière de France*), el acervo bretón conformó la que sería llamada *matière de Bretagne*, que gira en torno al legendario rey Arturo y su corte de caballeros. Geoffrey de Monmouth escribió en los años 30 del siglo XII la *Historia Regum Britanniae* (1961, p. 73) reuniendo a través de colecciones latinas y directamente de cuentos y leyendas orales galeses una historia legendaria, en gran medida ensamblada según su propia inventiva —recordemos la cercanía de los conceptos de adaptación y autoría en este contexto—, y donde destaca el protagonismo de Arturo y Merlín. La adaptación de la *Historia* de Monmouth al anglo-normando por parte de Norman Wace fue el *Roman de Brut*, que data del 1155, y muestra también un gran conocimiento de la tradición oral por parte de su autor, de la que posiblemente incorporó el motivo de la Mesa Redonda. (1961, p. 99)

Esto nos conduce a introducir un matiz importante respecto de la distancia consciente entre la *matière* folklórica tal y como sucede en la tradición oral y su elaboración por parte de poetas instruidos, que vimos explícita en la actitud de Chrétien de Troyes al inicio de *Érec et Enide*.

Si le sentiment d'une différence fondamentale entre litterati et illiterati existe toujours, la circonspection du clerc à l'égard d'un fons culturel autochtone commence à s'estomper. Des contenus culturels qui se prévalent d'une mémoire collective et quasi intemporelle ressurgissent partout dans l'exercice de l'écriture. Ce processus est concomitant de l'émergence de la chevalerie comme groupe de pression culturelle.
(1992, p. 107)

La distancia crítica de los poetas *litterati* medievales no debe, pues, oscurecer el gusto y la boga de la época por los motivos de las tradiciones orales célticas que hizo de la *matière de Bretagne* el tema dominante de la narrativa durante los siglos por venir.

2.4.2. La naturaleza polifónica del romance y la alteridad de lo maravilloso

En la citada apertura del *Érec* de Chrétien hemos observado el concepto de “*conjointure*”: “*Et tret d'un conte d'avanture / Une mout bele conjointure*”. Eugène Vinaver argumenta entenderlo como la sustantivación del verbo “*conjoindre*”, es decir, como una “conjuntura”, o la unión y ensamblaje de partes en un todo. (1971, p. 36) Esta noción, junto a las de “*matière*” y “*san*”, configura una poética de Chrétien de Troyes, que, como señala Anne Berthelot: “*set forth, one might say, the definitive esthetic ideal to pursue in matters of fictional composition.*” (1993, p. 51) William S. Woods habla de un “nivel dual” (Woods, 1953, p. 15) de escritura entre la *matière* y el *san*. Vinaver desarrolla el concepto de perspectiva dual, polifónica, en el aspecto de la composición, en los términos de *conjointure* y *conte*. “*He [Chrétien] does not want us to forget*

that conjointure is merely a method of dealing with the material; it is not a substitute for the conte, but something which a skillful poet can and must superimpose upon it." (1971, p. 37) Esta perspectiva dual abre un plano que no es únicamente el de la lógica interna del *sagenwelt*, sino también el de un *san* racionalizador, como una glosa sobre el material "amorfo" (Vinaver, 32) de los cuentos orales, y proporciona una forma al conjunto: *"to determine, as Geoffrey of Vinsauf puts it, the order for the matter given them, to plan carefully the structure of their poem in accordance with the demands of the matter."* (1966, p. 93)

Así, la *conjointure* del romance respeta los motivos del *conte* que constituye su *matière*, lo cual frecuentemente los críticos han interpretado como falta, debida a una carencia de destreza narrativa (1971, p. 39) o una mala transmisión de un material original de mayor coherencia). Chrétien y sus sucesores, como decía C. S. Lewis, encuentran en los *contes* un placer particular (68) que no sienten necesidad de suprimir, a despecho de lo que la estética contemporánea considera una mayor unidad artística. El conjunto del relato y cada episodio les proporcionan la posibilidad explorar su *san*, lo cual es al tiempo una indagación en la propia realidad del poeta. Stanesco y Zink contrastan que en el cuento:

Le naturel et le surnaturel s'enchevêtrent dans un rapport primordial d'appartenance, avant qu'ils prennent conscience de leur altérité radicale.

Le roman tient d'un monde où cette unité ontologique initiale a disparu à jamais (...) Le roman est subséquent à une dualité de la réalité, à une polarité. (1992, p. 18)

La dualidad profunda del romance consiste en el contraste entre dos mundos con lógicas independientes: el mundo maravilloso de los cuentos bretones, cuya sintaxis causa-efecto —"*non-mimetic logic of design*", (Tomaryn Bruckner, 2000, p. 24)— responde a una naturaleza puramente ficcional, casi onírica, y el mundo histórico de la leyenda artúrica en la línea de los romances de antigüedad, actualizanda en la

“*façon anacronique*” caballeresca, donde las motivaciones psicológicas adquieren relieve y profundidad y responden a una lógica racionalizable en el contexto de cada escena particular. (Stanesco y Zink, 1992, p. 26; Tomaryn Bruckner, 2000, p. 18) Stanesco y Zink citan a Daniel Poirion, quien con destacable agudeza encuentra en lo maravilloso del romance la expresión radical de la alteridad (1982, p. 4). No es casual, por tanto, que Jeff Rider aborde estas manifestaciones maravillosas desde la perspectiva de “los otros mundos”. El resultado es lo que podríamos denominar un mundo ficcional híbrido. A ojos del lector moderno, como hemos visto incluso en críticos profesionales, esto produce una forma de mimesis narrativa altamente deficiente, porque lo que tiene de lógica causal “no-mimética” destruye las posibilidades sugeridas por la exploración psicológica en dirección a una lógica causal “realista”. Pero desde el gusto estético del s. XII, esto es simplemente una característica del carácter dual del romance, la expresión de la dualidad entre *matière* y *san*, en términos de *conte* y *conjointure*. A propósito del dibujo de los personajes que resulta en el marco de esta tensión, Vinaver explica:

It would be misleading to say that Chrétien’s purpose in introducing such characters as Enide, Fénice, Lancelot, or Guinevere was to make them behave like ‘real people’: everything they do is related to a problem and its elaboration within the work, since it is with problems that courtly poetry is concerned, not with human realities. ‘Life’, even courtly life, is for Chrétien not a model, but ‘a vast mass of potential literary forms’, only a few of which can materialize in the framework of a romance; and the choice is invariably related to the problem raised. (1971, pp. 30–1)

Como un periscopio, que no sólo abre un ojo racional sino que, a consecuencia de esto, insufla volumen en la planicie sumergida del cuento maravilloso, los caballeros y las damas ponen en movimiento el relieve problemático de la complejidad de su mundo cortesano original, interactuando con los elementos planos del otro mundo, aunque, en última instancia, la planicie de este otro mundo devuelve a las cortes

unos personajes vaciados de este esporádico volumen para volver a comenzar su proceso de profundización ante cada nuevo problema, y atrae a todo el mundo ficcional hacia su unidimensionalidad, solapada y articulada junto al nivel de la *coijnjunture* y el *san* propios del romance. La multidimensionalidad del romance, su operatividad simultánea en diversos planos, se corresponde también con las mencionadas tensiones y complejidades del entorno social en que nace, se cultiva y se recoge. Las posibilidades de elaboración de la intersección de códigos y mundos de la corte son discrepantes y contradictorias entre sí, rompiendo la unidad metafísica, cerrada, del cuento unidimensional. Stanesco y Zink señalan: “*L’errance du chevalier consiste dans la tentative de trouver un pont entre ces deux régions de l’être, de réinstaurer, au moins provisoirement, l’unité merveilleuse d’avant cette dissociation métaphysique.*” (1992, p. 18) Este carácter errante define al caballero como figura entre mundos, como explorador por excelencia, así como los poetas exploran en lengua vernácula la ideología y los equilibrios de un nuevo entorno social, las formas tradicionales del cuento y de la tradición latina. La *conjointure* como unidad de forma y contenido, (1966, p. 87) nos muestra una forma explorativa de las posibilidades narrativas protagonizada por exploradores: “*le conte populaire est une forme close, le roman, parce qu’il produit du nouveau et de l’imprévisible, tend vers un incessant renouvellement.*” (Stanesco y Zink, 19)

El mundo maravilloso, numinoso, del *conte*, corresponde a lo que W. H. Auden define como “*dreamland*”: “*Many Quest tales are set in a dreamland, that is to say, in no definite place or time.*” (1970, p. 49) La hibridación del romance artúrico hace del territorio legendario —y, como tal, esculpido en la historicidad— de Logres un escenario íntimamente entrelazado con este otro mundo. Jeff Rider incide en los rasgos oníricos de la alteridad de lo maravilloso en el romance:

The other worlds of romance are thus dream worlds in which the materially or morally frustrated aspirations of their authors and audiences may find at least veiled representation

and imaginary satisfaction through, when necessary, devices whose workings are obscure and ultimately unimportant (2000, p. 122)

El sueño en su sentido literal es, de hecho, un recurso para la incorporación lo maravilloso: “A somnium gives true information and is divinely inspired; a visio gives true information about heavenly things and future events.” (Stevens, 1973, p. 108) Es importante señalar también el carácter de “umbral” del sueño. El elemento umbral es una manera de conectar mundos que se encuentran solapados pero se saben diferentes. Como señala Daniel Poirion, la distinción fantástico/maravilloso no es relevante en el imaginario medieval, (Poirion, 1982, p. 3) de acuerdo con esta naturaleza dual e híbrida del mundo ficcional del romance.

Stevens emprende, por otro lado, una clasificación de lo maravilloso en el romance en términos de exótico, magia (felizmente coincidente con la noción de magia que desarrollo en este trabajo, que es un sistema reglado y operado por humanos), milagro, y lo que denomina “*the marvellous proper*”, que permanece en un origen misterioso. Este atributo de misterio remite a lo que Dolezel explica sobre el mundo diádico del mito: “Al ser físicamente inaccesible, el dominio sobrenatural está más allá de la cognición humana; aparece como un “agujero negro” misterioso, oculto y trascendente.” (1973, p. 191) Lo maravilloso exótico, como lo maravilloso hiperbólico, no son para Todorov propiamente maravillosos (1981, pp. 40–1)(1981, pp. 40–1) (aunque tampoco, hasta cierto punto, para Stevens, como acabamos de ver). Lo milagroso forma parte del contexto cultural medieval, y lo mágico, si bien es maravilloso, forma parte del dominio humano. El carácter misterioso de lo maravilloso “*proper*” es signo de su alteridad y se corresponde con la dualidad del mito, pero, a diferencia de este, la convivencia de ambos mundos está relacionada con una separación de códigos donde el impulso racionalizador de lo humano emerge como una realidad tangible y en tensión con la elusividad del más allá, porque el mundo del romance no es una unidad metafísica, cerrada, sino una convergencia que subraya la

problematicidad y la búsqueda de la identidad y significado de la existencia del ser humano civilizado. Con todo, el carácter misterioso de lo maravilloso no produce en él el cataclismo epistemológico que se tematizará con la emergencia de lo fantástico.

Ana Bognolo sintetiza con notable precisión, siguiendo a Stevens, que lo maravilloso del romance artúrico presenta una “*incertezza sulla natura delle cose*”, siendo la aventura una “*disposizione aperta all’incontro con ignote alterità*”, (1997, p. 211) de acuerdo con la idea de Poirion, en quien también se basa, y la extrañeza mutua de las dos dimensiones del mundo diádico del mito descrito por Dolezel. De ese modo, “*L’avventura manifesta (...) una natura trascendente; viene ‘da fuori’, ‘dall’alto’, come una bendizione o una grazia; non può essere costruita o provocata, ma si dà come un incontro gratuito, a volte casuale, ma più spesso determinato da disegni imperscrutabili.*” (1997, pp. 154–5) En definitiva, y como veremos al final de este epígrafe a propósito de la *quest* del grial, la ascendencia trascendente, numinosa, de lo maravilloso, no sólo del milagro, sino del origen pagano, terminará por ocupar su posición, pero en su formación mantiene este estatuto de inescrutabilidad. Bognolo distingue los cronotopos de la corte y de la aventura. (1997, p. 78) La aventura tendrá con frecuencia lugar en cortes y castillos distanciados del artúrico, pero también remitirá al espacio simbólico del bosque, que Jacques Le Goff asocia con la “ideología del desierto, llamándolo “selva desierto””. (1985, p. 50) Esta asimilación refleja una oposición que no es exactamente la de campo/ciudad sino cultura/naturaleza; la comunidad y la soledad, lo “construido” y lo salvaje, etc. La calidad del desierto como refugio eremita coincide con el lugar iniciático de pruebas de los antiguos hebreos, y también con el espacio de peligro en que Jesucristo es tentado por el diablo. Es así lugar al que sólo unos pocos acceden y donde la resiliencia ante las pruebas y las tentaciones en la soledad granjea el contacto con una primordialidad sagrada, reveladora.

En esta *quest* por el significado, sólo a partir del cual es posible la identidad, la alteridad radical de lo maravilloso es potencial fuente de

excesos y absurdos, pero también de ilimitada significación: de libertad y trascendencia cósmica para construirse en términos ideales, elevados por encima de lo ordinario y lo conocido, comprendidos después de recorrer las más extremas aventuras por los más extremos escenarios y ante las más extrañas criaturas. Los *contes* son motivo de atracción y fascinación, pero en última instancia es su capacidad para construir la identidad cortesana lo que auspiciará permanencia a los motivos maravillosos. Auerbach escribe que:

La atmósfera de encantamiento es el soplo vital propiamente dicho del *roman courtois*, que pretende dar la expresión no sólo a las formas de vida exteriores de la sociedad feudal de fines del siglo XII, sino también, y sobre todo, a sus concepciones ideales.

(...) Es necesario, además del nacimiento, una educación adecuada para inculcar esas virtudes [cortesas] y la puesta a prueba constante, voluntaria e incesantemente renovada, para contrastarlas. El medio de prueba es la aventura, *aventure*" (1950, pp. 129-3')

La noción de educación remite a los paradigmas que no se encuentran en la geografía real, histórica, política, sino en los territorios de lo simbólico. "*If the central aristocratic community is the subject of medieval romance, the other social worlds it assumes or projects form its predicates.*" (2000, p. 129) John Stevens ofrece un concepto análogo al enunciado por Tolkien con motivo de *Beowulf*: "*Marvels are present because they are a necessary concomitant of the hero's heroism, its necessary dramatic setting.*" (1973, p. 97) Pero en este caso nos encontramos ante un escenario de aspiraciones ideales, más que del contexto metafísico del mito. En esta línea, Rider señala cómo la alteridad del Imperio Romano en la *Historia Regum Britanniae* no puede ser tan terrible y amenazadora como los seres del mundo feérico que raptan a la reina Heurodis en *Sir Orfeo* (2000, p. 117) a pesar de la vigilante guardia de caballeros que la intenta proteger.

La *ἀρετή* del caballero no es ya única ni principalmente su destreza militar, ni siquiera de ingenio aventurero, sino su virtud moral, ideal. Lo maravilloso es así terreno para poner a prueba la lealtad al código de la *fin'amors* e indagar en el deseo erótico, como en los lais de María de Francia, pero también para cuestionar el propio código, como sucede en *Sir Gawain and the Green Knight*. Esto se relaciona con la emergencia en la literatura europea del vocablo y la figura del hada, la *fée*, (Harf-Lancner, 1984, pp. 61-2, 77), benefactora, madrina o amante, u hostil, donde el imaginario de lo femenino se proyecta en el sujeto maravilloso, a partir del cual el sujeto humano, la feminidad de este mundo, puede ser explorado. Asimismo, el mundo maravilloso configura límites distópicos como escenario antagonista, pero puede también acoger fabulaciones utopistas, como Rider ejemplifica en la descripción de *Faërie* en *Sir Orfeo*, además del propio escenario idealizado del reino artúrico y su ejemplar realización de los códigos de conducta de la nobleza guerrera de las cortes.

La alteridad como contraparte necesaria para la definición del héroe y el carácter civilizatorio de la *quest* son subrayados por Stevens en el episodio del encuentro con el gigante pastor en *Yvain*, de Chrétien de Troyes.

The second point which emerges strongly from the exchange between the uncultured Monster and the accomplished Knight is what a true knight is —he is a man in search of something. His life is not like de Giant Herdsman's, an unchanging, uncomprehending existence; it is a quest.

(...) Chrétien seems to be asking what it is to be truly, fully human —to be not simply homo sapiens endowed with 'discourse of reason' but more. It is, he suggests, to be a seeker, a quester. (1973, pp. 105-6)

Este contraste refuerza otra idea apuntada por Stevens, y es que lo maravilloso (*marvelous*), entendido como elemento que excita la imaginación y vehicula el encuentro con lo extraordinario, no necesita

ser algo “sobrenatural”, lo cual explica su asociación entre lo exótico y lo maravilloso. Ilustra este pensamiento con la escena de *Perceval* de Chrétien donde el caballero queda abstraído en la contemplación de unas gotas de sangre en la nieve, porque estas le han recordado a su amada, y Gawain disuade a Sagremor y Keu de perturbar el trance de Perceval, porque comprende el sentimiento “*molt cortois et dols*” que embarga a su compañero. (1983, l. 4459, 4197–212) “*There is often a sense in the greater romancers that quite ordinary events, ordinary things, have a significance quite beyond themselves, a supernatural significance.*” (Stevens, 1973, p. 97) Es esta nobleza del sentir, pensar y obrar lo que verdaderamente interesa al romance, y conecta este sentido de la maravilla como escenario de una humanidad ideal con la pulsión racionalizadora, como la que Evelyn Mullally observa en *Erec*, al nivel de la *conjointure*, que persigue la afirmación del carácter y la racionalidad de sus personajes. (1988) Como explica esta autora, el propio Chrétien asimilará progresivamente la motivación maravillosa hasta permitirle ser el eje central de la trama, con el motivo de la fuente mágica en *Yvain*. Pero, allí donde esta fricción de códigos se decanta hacia la racionalización, privándolos de la fuerza motora (el “soplo vital”) del elemento maravilloso del *conte*, es donde la fuerza de la estilización, de los mecanismos de narrativa pura y de la lógica conectiva y justicia poética del *sagenwelt*, mantiene al relato en movimiento, incorporando de esta particular manera el influjo de la *matière* sobre la *conjointure* que señalaba Vinaver, subyugada en última instancia por una intuición de la Fortuna, la Providencia, lo divino.

2.4.3. La *quest* caballesc

The fairy salve which cures Yvain of his madness, for example, is a narrative device which moves the story forward, signals that it is a fiction, tells us that such medicaments and such women do not exist in “our” world, and, simultaneously,

represents a desire to have the one and be the other. (2000, p. 129)

En su ensayo, Rider repite en diversas ocasiones la frase “*launch the narrative*”. Como hemos dicho, un elemento maravilloso puede producir avances en la trama por su sola presencia, pero también puede ser obviado por el poeta en favor de la motivación interna de los personajes y otras causas “naturales” o “miméticas”. Asimismo, esta domesticación de lo maravilloso no hace sino poner de manifiesto en otros niveles una estrategia de enlaces narrativos que sigue sin ser racional, lo cual se hace mucho más evidente a ojos del lector moderno.

El carácter altamente estilizado del modo de relación sintáctica entre los elementos ha provocado el interés en estudios narratológicos a propósito de la estructura de los romances, particularmente de los modelos de Chrétien, entre los que *Erec* e *Yvain* destacan por la robustez de su *conjointure*. Así, Eugène Dorfman maneja los términos de “narrema”, “incidente marginal”, “subestructura” y “superestructura”, para referirse respectivamente a aquellos elementos que son indispensables para la “continuidad de la historia” y aquellos prescindibles, así como a la estructura total que abarca ambos tipos y a aquella que deriva del despliegue exclusivo de los “narremas”, que constituiría un “marco interno” “funcional”. (1969, pp. 6–7) Su método, del que el autor afirma la exigencia de ser objetivo, se despliega sobre la comparación entre el *Cid* y el *Roland*, de los que induce que la “traición” constituye una constante y es por tanto un verdadero narrema, por encima de otros motivos aparentemente icónicos. De ahí reseguirá un esquema aplicable al resto de cantares de gesta franceses y españoles que luego proyectará sobre el romance, resumido en “querella — motivación — actos — resultado”, y que se suele producir en el romance en términos de “querella entre enamorados, insulto, actos de valor y recompensa”, en oposición a la “querella familiar, el insulto, el acto de traición y el castigo”, que caracterizaría a los cantares de gesta. (1969, p. 71) Para que estos esquemas tengan consistencia en la diversidad de

narraciones, Dorfman requerirá la incorporación de fragmentos iniciales y finales a modo de prólogo y epílogo. En conjunto uno se plantea si la objetividad de los criterios de Dorfman tiene una motivación estrictamente intratextual o si la aspiración a un esquema que será aplicable a todo su *corpus* medieval es el criterio dominante a partir del cual se busca la objetividad.

Pierre Gallais desarrolla por su parte una propuesta intelectualmente muy sugestiva, al regresar desde los parámetros de análisis altamente sintéticos y abstractos de Greimas al origen del cuadro de oposición de juicios en que este se había basado y las funciones de Propp, para revisarlos desde la perspectiva del “hexágono lógico” de Robert Blanché, que incorpora al cuadrado los términos de “disyunción” y “conjunción” en nuevos vectores central superior y central inferior, de los que se desprende la forma hexagonal. El dinamismo “vital” (o de la “vida pensante”) se “*déroule*” en círculos progresivamente más amplios, es decir, en espiral, donde las seis proposiciones del hexágono se recorren progresiva y reiterativamente, representando una recombinación entre Greimas y Propp: situación inicial (A) o mundo del héroe (Corte), decisión (disyunción, U), prueba calificativa (E) en el acceso al Otro Mundo, prueba decisiva (O) o Combate, conjunción o “encuentro” (Y), y prueba glorificante (I) o Contrato, para regresar a A en la siguiente trazada de la espiral. Gallais sostiene que tanto Propp como Greimas fallan en reconocer el valor del encuentro y entendimiento que auspiciará el Contrato, (el “matrimonio” de Propp):

It is not the prospect of this Conjunction, of this love, which permitted the victory in O, and the capacity for this Conjunction which the Qualifying Test in E was supposed to reveal? Was it not the hope, even vague an unconscious, of this Conjunction which induced the hero to make his decision to leave in U, and the lack of a certain kind of Conjunction which fed the despondency of the sojourn in A? Because they fail to mark out clearly this position, the schemas of Propp and

Greimas are devoid of dynamism, and ultimately of meaning.
(1974, p. 126)

Considero que la temporalidad y multiplicidad de elementos del relato se corresponden sólo desde una voluntad generosa o laxa al estático hexágono lógico, y que los esquemas de Greimas y Propp no tenían por objeto esa búsqueda de significado sino disecciones analíticas y sintéticas de la composición narrativa. Pero la estética del diagrama es atractiva y pone de relieve la subyacente robustez lógica de la narrativa de Chrétien, necesaria para la construcción de la identidad heroica, y la subsiguiente latencia permanente de la necesidad de significado y motivaciones en el plano de la idealidad.

Esta robustez lógica es abordada por Peter Haidu desde una actitud mucho más pragmática y estrictamente textual. Haidu elabora una fórmula de manera simple y directa a partir del *Erec* y el *Yvain* que encuentra generalmente aplicable al romance, y precisamente de sus variaciones se puede inferir la especificidad (Yale, 134-5). El modelo consiste en una aproximación primera del caballero a la dama, seguida de un primer enlace entre ambos, una crisis, una segunda aproximación y un segundo enlace: A1 + N1 + X + A2 + N2. Haidu señala brillantemente la ductilidad de la narrativa “no-mimética” (1983, p. 679) para conformar patrones episódicos indefinidamente iterables. Es en el momento A2 donde el romance introduce la composición episódica, de la que Haidu señala la importancia de dos características: serialidad y modularidad. La modularidad apunta, en tanto que repetición, a la identidad. Es sólo mediante la repetición que los elementos reiterados pueden ser identificados. Al mismo tiempo, la incorporación de modificaciones en diversos de los elementos que concretan cada sucesiva manifestación del patrón abstracto en una serie ponen en funcionamiento una estructura de significación a través de sus relaciones internas.

En *Erec et Enide* el episodio asume la forma del combate, que consiste los elementos “sujeto” (combatiente), “modo” (manera de combatir), “oponente” y “recipiente” (destinatario). Por otro lado, el “sintagma” puede

descomponerse en “norma” “transgresión” y “combate”. Haidu advierte que en el primer combate Erec lucha contra tres caballeros, en el segundo contra cinco y en el último debe enfrentar a cien: “*This numerical differentiation has the obvious meaning of an ascending, qualitative valorization of the hero through combat against increasing numbers, a type of semanticization that has been generally recognized under the label of medieval gradualism.*” (1983, p. 667) Asimismo, Haidu señala cómo el sujeto que escenifica los momentos de norma y transgresión puede cambiar: “*Enide is forced to assume the role of subject actant. Her doing so can transform the modality of conflict up to a point: Verbal ruse can be substituted for direct opposition, but the module still requires combat, which can only be assumed by the male actor as subject.*” Este procedimiento se intensifica en el Yvain: “*the differentiating principle ordering the serial episodes is located in the slot of the recipients. That differentiation emits a sememe specific to each episode which names the fundamental value in play.*” (1983, p. 674) Al mismo tiempo:

Two narrative structures, in fact, are at work in this text, and bear little self-evident relation to each other. The sentimental story of the marital quarrel, and the chivalric story of service to various beneficiaries. Again, the disjunctiveness typical of episodic composition affects also the relation between sections of episodes: The chivalric service cannot be said to “cause” the reintegration of the subject in his family unit at the level of narrative syntax.

It is only at the level of narrative semantics, where the text is as the production of values to be set into relationship, that coherence is possible, and the relationship of the two structures can be articulated. (1983, pp. 678–9)

La gradación ascendente atribuirá a Yvain los valores desde el mero intercambio animal, la significación, la familia (de los demás y la propia), la sociedad como maquinaria económica, la justicia y la felicidad personal. Lo que podría ser una *matière* en forma de conjunto de

episodios estrambóticos constituye un exquisito *san* de humanización y nobilización a través de una precisa elaboración de la *conjointure*:

Yvain's "forgetting" of the arranged term for his return was a withdrawal of value from Laudine; she responded with a withdrawal of value from Yvain; he now returns with disposable accumulated value to bring to her and her fief; and she can therefore accept his return and reintegration. The function of combat, therefore, is subordinate to that of communication. Combat creates value to the beneficiary of the combat, who is thus the recipient of the message produced and transmitted by the subject-destinator. (1983, p. 679)

El análisis de Haidu lee el romance en sus propios términos, reconociendo el desinterés en una estética mimética y la particularidad asociada de la composición episódica, que funciona en la articulación dual del *conte* y la *matière*, y la *conjointure* y el *san*. Advierte además la importancia en este escenario del motivo de la crisis. Lacy Norris resume el diseño revelado por William Woods en *The Plot Structure in Four Romances of Chrestien de Troyes*: “*First, the hero achieves a high degree of personal happiness and worldly success in an initial and usually self-contained sequence. Then he is made aware of an error or flaw which invalidates that happiness and success. Finally, in the major portion of the poem, he undertakes a series of adventures in order to correct the error and thereby recover his happiness.*” (1980, p. 1) Aquí el romance aparece descrito según su significación general, en un patrón muy similar a la fórmula de Haidu.

Es destacable también cómo Laurence Harf-Lancner advierte la existencia de unos patrones sintácticos que van asociados a la figura de las hadas. Respecto de las hadas “melusianas”, Harf-Lancner esboza los elementos de “encuentro del moral y el hada”, “pacto” y “violación del pacto”. (1984, p. 113) El esquema “morganiano” consiste en el “encuentro del hada”, “estancia en el otro mundo” y “retorno al mundo de los humanos”. El autor identifica estas estructuras con el tipo 400 del índice

Aarne-Thompson (1961, p. 213) y señala su difusión desde los lais bretones hacia el romance (nótese la importancia de esta estructura en los lais de María de Francia). Es preciso indicar que el esquema se suele completar con la búsqueda y recuperación de la esposa sobrenatural, ante lo cual observaríamos un desplazamiento de la “violación del pacto” hacia la crisis de los romances, juntamente con la humanización y racionalización de los actores implicados, obteniendo algo muy parecido a la fórmula descrita por Peter Haidu.

En la línea de Woods, Victoria Cirlot ilustra el desarrollo del diseño narrativo de los romances hacia un modelo “post-clásico” donde siguiendo los pasos del inconcluso *Conte du graal* los episodios iniciales de aproximación y vinculación a la dama pasan a ser una breve constatación inicial de “lo colectivo identificado con lo artúrico y lo caballeresco”, para entonces “introducir la ruptura de una armonía ideal cortesana a través de la llegada de un extraño que motivará la salida del héroe cuya función principal consistirá en reparar la afrenta.” (1991, p. 386) Además el protagonismo que se otorgará ahora a Gauvain, “un personaje que anteriormente sólo había sido utilizado junto a Keu, Arturo o Ginebra para identificar a la colectividad artúrica.” (1991, p. 383)

Si el cuento folklórico permite la subordinación y yuxtaposición de indefinidas *quests* secundarias y posteriores, esto es siempre siguiendo sus esquemas de funciones o motivemas típicos y respetando la unidimensionalidad: un solo héroe y una sola trama, cuanto menos en relación a la *quest* que en ese momento ocupe a narrador y audiencia. Chrétien inicia el despegue de la *quest* literaria medieval con una habilidosa *conjointure*, pero forzando escasamente estos principios del cuento.

For nearly 150 years, in fact, the romance devotes much of its energy to resisting its own entropic tendencies, by melding, as much as possible, its constituent elements into a harmonious entity endowed with an over all signification. Making the best of a bad situation, so to speak, the romance

defines a polyphonic ideal according to which heterogeneous materials may coexist in an enclosed space. From the symbolic insertion of a sequence designed to emblemize the *senefiance* of the text to the simple juxtaposition of minimal units which prolong the tale almost indefinitely, a wide range of techniques are perfected in order to achieve a *conjointure* which, if not necessarily impressive, is at least operational. (1993, p. 56)

Una técnica particularmente representativa de este desarrollo del romance es la que Ferdinand Lot describe como “entrelazamiento” y estará vinculado a una composición cíclica, digresiva. El transcurso de una *quest* podrá verse interrumpido por otra, cuyo cumplimiento se demorará a su vez para dar lugar a un episodio paralelo, para en este momento verse abandonada temporalmente en favor de seguir ahora las andanzas de otro caballero. La unidimensionalidad del cuento es abandonada aquí por una técnica propiamente escrita, pero al mismo tiempo propondrá una lógica causal que integrará del *san* nuevamente mediante vínculos predominantemente trascendentales:

We are in an age when character has no existence outside of Destiny, and Destiny means the convergence of simultaneously developed themes, now separated, now coming together, varied, yet synchronized, so that every moment of this carefully planned design remains charged with echoes the past and premonitions of the future. (Vinaver, 1971)

A la vista de estas aproximaciones, el tratamiento sintáctico de la *quest* responde a la ya apuntada unidad de disposición y *san*, como búsqueda de identidad y de significación en un ámbito de idealidad, contrapuesto además con la imperfección y vileza de lo humano en la aspiración de sus personajes por atenerse a los preceptos de su condición caballeresca (Norris, 3). Por otro lado, la serialización de episodios y las

técnicas de analogía interna constituyen la propuesta de formación de significado de los romances medievales.

2.4.4. La *quest* definitiva y la creación literaria de un mito

Ambos procedimientos, entrelazamiento y analogía, serán esbozados en el último romance de Chrétien de Troyes, que será también el suelo para la formación de la constelación mitológica que constituye la pesquisa del grial. El caballero, como individuo histórico y como aspiración ideal de conducta entretejida en los tapices del destino y la providencia, plantea desde el *Cuento del grial* una sospecha y un ensanchamiento del modelo de hechos “*d’armes et d’amors*” (Stanesco y Zink, 1992, p. 21) Si Stanesco y Zink habían afirmado que en el romance la unidad del cuento se encuentra escindida, como Erich Köhler explica, “la definitiva cicatrización de esa ruptura [entre individuo y mundo] (...) sólo es pensable a través de una intervención omnipotente y redentora.” (1990, p. 177) El romance reclama así, desde el propio Chrétien, su propia imagen de totalidad, lo cual no deja de ser previsible en tanto que se proyecta y alimenta de la sustancia simbólica e ideal de los mitos y cuentos.

La incompletitud del poema de Chrétien originó una disparidad de propuestas y ampliaciones que nos lega un interesantísimo testimonio acerca de la progresiva elaboración de contenidos heredados desde diversas fuentes hacia una cierta estabilidad tampoco en absoluto exenta de versiones divergentes en varios puntos clave. Hemos visto ya cómo en este período las diferencias entre autoría y transmisión son distintas a nuestra noción actual, como sucede en el seno de la narración oral. El hecho de producirse este fenómeno en el medio escrito no me parece que altere, sino que documente, la creación de un particular relato. Eugène Vinaver se despreocupa en buena medida de los orígenes y fuentes de los temas y motivos del ciclo del grial para describir su proceso de formación mediante la analogía con un imán desplazando limaduras de hierro: la

disposición de las limaduras nos habla de la influencia del imán, de su movimiento subyacente. Se interesa no por el amasijo de piezas recolectadas, sino por cómo los poetas encuentran “*their latent energy and value*” (1971, p. 67) y construyen un significado.

El significado general del tema del grial es, como hemos anticipado, la recuperación de la totalidad del mundo, la reincorporación del sujeto en la unidad del cosmos o, mejor dicho, el descubrimiento de esa unidad.¹⁴ Porque, como explica Victoria Cirlot, “ahora no se trata de vencer a ningún adversario en el combate, sino que de lo que se trata es de “saber”.” (2014, p. 63) El grial, de hecho, está en la *Queste del saint Graal* físicamente en una ubicación conocida y al alcance: la meta no es el objeto en sí mismo, sino el propio proceso de hacerse merecedor de él. (1999, p. 161) La errancia del caballero, la exploración, el proceso de la *quest*, eran un modo de cerrar provisionalmente la ruptura ontológica. En este caso, la *quest* procura la habilitación para la completitud, que consiste en explorar la pregunta correcta.

Al mismo tiempo, este proceso será interpretado de distintas maneras en sus distintas versiones. Parafraseando a Per Nykrog, Cirlot resume que el texto de Chrétien parecía ante todo “justamente crear un enigma, con la intención, nueva en el panorama de la literatura medieval, de promover los comentarios, las conversaciones, de generar discusiones.” (2014, p. 89) Tal vez, vista de ese modo, la incompletitud del texto no tiene por qué deberse a la muerte del autor (como tampoco la del *Caballero de la carreta*), sino a materializar de este modo la máxima expresión del enigma.

Köhler especula por su parte que tal incompletitud pudo deberse más bien a la imposibilidad de Chrétien de resolver las tensiones del relato:

La redención del mundo por el salvador caballeresco exige despiadadamente la negación de la realidad histórico-estamental y del ideal humano cortés y caballeresco.

Chrétien, el gran teórico y cofundador de este ideal, no pudo dar ese paso hasta sus últimas consecuencias —y quizá resida en ello la verdadera razón de por qué su novela del Graal quedó inacabada. (1990, p. 202)

Del primer problema, Köhler explica: “el carácter feudal, universal y decididamente antimonárquico de la visión del mundo caballeresco y cortés hacía imposible en Francia la transferencia de las representaciones literarias, escatológicas y milenaristas, a un monarca universal.” (*ibid.*) El segundo problema, la negación del ideal, remite al mencionado colapso del romance como cuento de armas y amores.

Por un lado, el ideal amoroso cortés se disuelve en el mito cristiano. Köhler argumenta que la proyección del sometimiento del héroe a una ley superior en los términos de la *fin'amors* se encontrará con las siguientes limitaciones: “Por esta legitimación externa [de la dama], toda tentativa de autodeterminación está condenada en última instancia al fracaso.” (1990, p. 161) La capacidad de la *fin'amors* para conjurar simultáneamente requerimientos laicos y seculares estriba en una tensión de algún modo tan condenada desde su inicio como fértil en su convivencia de intereses en conflicto; incluso sin una dominancia latente de su ascendencia religiosa, la cuestión del orden cósmico último, de la completitud final del mundo, termina por reclamar su cuota y enfrentar al poeta a sus problemas hasta sus últimas consecuencias, que deberán ser resueltas de algún modo u otro, como resulta ineludible en el momento de penetrar en el territorio de la idealidad simbólica, sea cual sea la resolución elegida. Dada esta mencionada ascendencia y dominancia del estamento religioso, resulta natural que terminara por resolverse en términos cristianos. De hecho, la transposición del ideal amoroso al cristiano no resuelve el problema de la legitimación externa: “es Dios quien toma el lugar del amor, cuya omnipotencia, que implicaba el carácter externo del antimundo, reencuentra un sentido no menos insondable, pero a priori más justo y noble.” (1990, p. 170)

Por otro lado, Woods había señalado la cuestión del error o falta inicial, que ponía en marcha las aventuras caballerescas, donde la adecuación al código moral caballeresco premiaba al caballero y restauraba eventualmente el orden. Köhler señala cómo Perceval fracasa en sus aventuras y no consigue restañar la falta inicial por medio de la virtud caballeresca. De hecho, tanto Perceval como posteriormente Gauvain encarnan los excesos de la moral cortés. La falta de Perceval, no obstante, parte de su inocencia y de la propia necesidad de la empresa caballeresca que lo pone en movimiento, lo cual hace de ella una “culpa sin culpa”. (Köhler, 1990, p. 169) Perceval asume como suya una culpa que en gran medida no es suya, sino del estamento caballeresco ficcional, remedando el acto redentor de Cristo y subsanando en el nivel cristiano lo que la moral laica había errado. Pero era también la moral laica en la noble forma del código de caballería la que hace de Perceval el elegido.

La siembra que Chrétien de Troyes lleva a cabo en el *Cuento del grial* parece contener así la semilla de la destrucción del reino artúrico, prefigurada en la lanza que Gauvain será encargado de recuperar para el rey de Escavalón. La imposibilidad de conjugar la historicidad de la caballería con la *quest* suprema, redentora y émula de Cristo se soluciona pues con el fin de la historia, la compleción de su propio mito. La legitimidad canónica de la mitología cristiana en que se enmarca el relato del grial y el proceso colectivo de destilación de símbolos iniciáticos dispersos justifican en gran medida el empleo del término.

A propósito de estos símbolos iniciáticos, el mito del grial nos lega la antonomasia del objeto numinoso, que representa el destino de la aventura (aunque hemos visto que es la propia aventura el auténtico destino en este caso), en el lenguaje cotidiano. Asimismo, el tema de la “tierra baldía”, “*the waste land*”, si bien fue nombrado en estos términos siglos más tarde por T. S. Eliot, alude a la esterilidad de la tierra del Rey Pescador del cuento del grial. La caballería artúrica de Logres/Camelot en conjunto entra en una profunda crisis de fracaso tras la primera visita

de Perceval al castillo del grial, contagiada de su esterilidad. La relativa historización del escenario espaciotemporal indefinido de la narrativa folklórica en el romance avanza hacia el establecimiento y casi personificación del mundo ficcional secundario¹⁵ de la fantasía moderna.

Cabe objetar a Köhler (y a mí por basarme en él), la reducción del mito del grial a su desarrollo cristiano. Si bien es indudable que Chrétien apunta a esa dirección, el *Parzival* de von Eschenbach confronta abiertamente la completa asimilación del grial como mito cristiano. Como todo camino iniciático, en última instancia el contenido y significado constituyen ese “significante cero”¹⁶, vacío, donde el individuo proyecta su propia imagen del sentido trascendente. La necesidad de una totalidad del mundo en tal sentido es otro rasgo notable de la formación de la cosmología caballeresca. Su enraizamiento en el cuento maravilloso permite desde los *lais* de María de Franca la proyección de un universo de idealidad, pero la idealidad caballeresca termina por ser insuficiente. Podría argumentarse que en gran medida la aspiración a la totalidad es el producto de una sociedad orientada hacia una imagen de totalidad, como es la religión cristiana, a pesar de la problematicidad inherente del individuo en el mundo que los autores de esta época quisieron abordar a despecho de la totalidad del cuento. Pero no me parece menos plausible la pura necesidad estructural de retrotraer el suelo maravilloso de los relatos a un sistema completo. He mencionado que Evelyn Mullally había dicho que Chrétien se va sintiendo más cómodo y va progresivamente aceptando e incluso invocando los elementos maravillosos, desde *Erec* hasta *Yvain*. Paralelamente, parece ser que conforme el ideal caballeresco se solidifica, la presencia de lo maravilloso no es sólo más inocente frente al mismo, sino más requerida, a fin de afianzar la identidad en contraste con la alteridad extrahistórica, así como de incorporar las intervenciones de la fortuna y la providencia en auxilio de esta identidad auspiciada, elegida y refinada por las fuerzas superiores.

¹⁵ *infra* 3.3.2.

¹⁶ Véase *infra* 3.1.2

Al inicio de este epígrafe comenté cómo las técnicas narrativas de entrelazamiento y analogía están presentes en el *Cuento del grial*. El entrelazamiento alude obviamente a los caminos entrecruzados de Perceval y Gauvain. Asimismo, mencioné el comentario de Stevens a propósito de la sangre en la nieve contemplada por Perceval en este poema. Cirlot anuda la simbología del rojo y el blanco recogida en esta escena: “Porque si Perceval aprende a descifrar el mundo al iniciarse en un modo simbólico de comprensión, no hay duda de que se pretende que el público haga lo mismo con la lectura del *roman*, es decir que establezca relaciones analógicas.” (2014, pp. 92–5) La aparente cotidianidad de la imagen es de esta manera un velo tras el que se esconde la interconexión íntima de las piezas del cosmos en los telares del destino, según el cual el poeta interpreta la voluntad de su textura.

2.4.5. El Amadís de Gaula. Los libros de caballerías y la transición de lo maravilloso

Aunque transcurren varios siglos desde los romances de Chrétien de Troyes hasta la publicación en 1508 del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, Juan Bautista Avalle-Arce data su versión más primitiva tan pronto como el 1285, (1990, p. 417) lo cual acortaría las distancias prácticamente hasta los tiempos de los romances postclásicos. El *Amadís* constituye así un rastro impreso de sucesivas transformaciones de la sensibilidad asociada al relato caballeresco, de difícil dilucidación, pero apreciables algunas de ellas, y en particular al contrastarse la versión de Montalvo con los romances de Chrétien. Thomas Pavel acude a la analogía con las catedrales para referirse a la diversidad de estilos y artífices que convergen con el paso de los siglos en una sola edificación. (2005, p. 63) Así como Pavel incide en la continuidad entre los romances y el *Amadís*, Ana Bognolo subraya la idiosincrasia única de los libros de caballerías: “*rappresentino qualcosa di più di un fenomeno nostalgico e residuale, mostrando di appartenere invece al loro tempo.*” (1997, p. 76)

Resulta destacable la, por así decirlo, “recristianización” de los ideales caballerescos. Si Köhler había descrito los límites de los presupuestos del romance, que estallarían en el motivo del grial, también afirma que “esa misma situación fue la que posibilitó una literatura cuyo contenido literario y espiritual no conoce equivalente en la Edad Media europea y de cuya sustancia artística se alimentarán los siglos venideros”. El camino de cristianización de Montalvo no pasa por elevar al Amadís a réplica del mito mesiánico, sino por socavar directamente los presupuestos de la *fin’amors*. A Valle-Arce advierte que el triángulo amoroso adúltero se sustituye por el de padre-hija-amante, que goza igualmente de una gran fuerza en la tradición y no contraria abiertamente la doctrina cristiana. Asimismo, la penitencia de Amadís en la Peña Pobre implica un periodo de aislamiento en que el amor cristiano, a Dios, supera a la *fin’amors*. Este desplazamiento de un ideal secular al religioso permite después proseguir en los terrenos acostumbrados y seculares de la doctrina amorosa, supeditados a una idealidad religiosa. En el episodio del Endriago se reproduce la superioridad del amor cristiano al amor carnal. (1990, pp. 423–4) Así, pues, Valle-Arce entiende que Esplandián debe superar a su padre para ensalzar una caballería propiamente cristiana, que no se construye sobre los cimientos de la artúrica, sino que ya ha adquirido entidad propia.

La estructura narrativa abandona el entrelazamiento de Amadís y Galaor del primer libro y se centra en la unidad biográfica como línea de desarrollo, enfocándose plenamente en la figura del héroe. Asimismo, el elemento maravilloso es prácticamente siempre mano del hombre, de los encantadores.

I maghi del libros de caballerías siano frutto, pur minore, della loro epoca: con i loro comportamenti cortigiani e il loro dominio sulle cose, siano, pur in modo attenuato, orecchiato, ap problematico, personaggi dell’incipiente Rinascimento, parenti semplici e fittizi di quei prestigiosi pensatori chem alle, soglie dell’età moderna (Bognolo, 1997, p. 212)

La propia diferenciación entre los cronotopos de la aventura y la corte se difumina; la corte es no sólo escenario de la aventura sino que es frecuentemente productora de la misma. El poder de los encantadores domina pues la ascendencia maravillosa de la aventura. El caballero sigue siendo probado y demostrando su carácter escogido a través de esta (Perdomo, 2007, p. 132), pero muda la su naturaleza hacia la de “aventura artificial” (Bognolo, 1997, p. 157) Así asistimos a la profusión de artefactos mágicos: “Libros y espadas, anillos y piedras, extrañas habitaciones, jardines sombríos, castillos asombrosos y muchos otros espacios y objetos maravillosos comparecen por doquier en los libros de caballerías, a los que hay que añadir las fabulosas naves encantadas”. (Duce García, 2008, p. 197) La cuestión del escenario como elemento maravilloso (a veces anunciado por estar escondido entre la bruma, entre las llamas, sólo accesible a bordo de una nave que cruza un particular cuerpo de agua, etc.) y el carácter artificial, obra del poder humano (aunque sea como mediador mágico) se conjugan en el relieve que adquiere la arquitectura mágica, y particularmente el castillo. El misterio se acompaña así de los aspectos técnico y lúdico. (Perdomo, 2007, p. 131) Perdomo enumera funciones como las de sepultura, custodia de artefactos, refugio de encantadores (y su biblioteca privada), prisión y prueba amorosa. Destaca también la importancia de sus torres, el ingenio técnico de los autómatas, y la presencia de jardines profusamente detallados donde la transición de una percepción de subyugación a otra de dominio sobre la naturaleza se hace más que patente.

El precedente sentado por el *Amadís* generará en España e Italia una gran cantidad de epígonos que continuarán con la tradición caballeresca. Pero observamos también cómo la cuestión de lo maravilloso empieza a ceder ante los embates renacentistas del racionalismo y la voluntad de verosimilitud, en primer lugar, desde presupuestos aristotélicos (Duce, 193), que cuestionarán la propia cosmología medieval. También desde el punto de vista de la construcción, si los libros de caballerías presentan un modelo más monolítico que el romance anterior entorno a la unidad biográfica, la cuestión aristotélica de la unidad de forma continuará

ganando terreno a la exuberancia episódica de aventuras de los libros de caballerías. “La teoría poética renacentista debate una serie de dicotomías esenciales para entender el proceso de formación y evolución genérica: verosimilitud / lo maravilloso; unidad / variedad; placer / beneficio moral; poesía / historia”. (Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, 1997, p. 44)

2.5. La saga islandesa

Islandia era tierra inhabitada, salvo por unos pocos monjes peregrinos irlandeses, cuando los primeros vikingos, procedentes de Noruega, empezaron a formar asentamientos permanentes hacia el año 870. Este periodo de colonización de la isla es el llamado “söguöld”: *“The past in which the family sagas are set — the söguöld, or saga time — is the period leading up to the settlement of Iceland in AD 870 on until the first few decades after Christianity, around 1030.”* (O’Donogue, 2004, p. 23) Además de ser como contexto histórico, es relevante para las sagas en tanto que: *“Since there was no indigenous population in Iceland when the pagan Norsemen arrived, it was left to later Icelandic historians to chronicle the settlement.”* Particularmente, las sagas *Landnámabók* e *Íslendingabók* se postulan como una crónica de este proceso y de los individuos que tomaron parte en él. Sin embargo, se estima que los primeros manuscritos no fueron registrados hasta el s. XII y que su materia circuló de forma oral durante ese tiempo. Si Mircea Eliade había descrito cómo sólo dos siglos bastaron para transfigurar la biografía del histórico príncipe de Gozon en la de un héroe legendario matador de dragones, los relatos del asentamiento y la formación de la entidad sociopolítica islandesa muestran en cambio una impresionante verosimilitud.

W. P. Ker escribe que *“the respectable piratical gentleman of the North Sea coast in the ninth or tenth century differs from one of the companions of St. Lous. The latter has something fantastic in his ideas which the other has not.”* (1975, p. 58) Hemos leído ya a propósito de lo maravilloso en la épica la descripción que este crítico hace de la “edad heroica” asociada a la poesía épica, y que aquí contrasta con el romance a través de la referencia a la séptima cruzada mediante los soldados del rey Luis IX de Francia, que tuvo lugar pocos años después de la redacción de la post-vulgata artúrica. O’Donoghue nos proporciona un ejemplo que ilustra esta comparación: *“the death of King Edmund of East Anglia, who according to the Anglo-Saxon chronicles was simply killed in battle against these Scandinavian invaders, was soon transformed into a sensational*

example of Christian martyrdom at the hands of heathen savages sent by the devil himself." (2004, p. 4) Resulta completamente intencional que Ker eligiera precisamente al vikingo de los siglos IX y X, que es precisamente el individuo que participa de la formación de Islandia. Matthew Driscoll advierte que "*W. P. Ker claimed in his influential book Epic and Romance that the Íslendingasögur [estas sagas de asentamiento] were the high point not only of Icelandic literature, but of medieval literature in general. His opinion of the riddarasögur [sagas caballerescas] was equally categorical: they were, he said, 'among the dreariest things ever made by human fancy'*" (2011, p. 196) Conociendo la opinión de Ker sobre los elementos maravillosos en Homero y su ideal de épica como "drama" puro, desarrollado sobre la fuerza, coherencia y veracidad de sus personajes, resulta comprensible que las sagas de los islandeses, concretamente las sagas familiares describiendo este periodo de asentamiento, constituyeran para él el pináculo de la épica europea, pues ese es precisamente uno de los grandes logros de este género.

O'Donoghue nos proporciona una excelente síntesis de este fenómeno:

Saga characters are depicted as strongly believable, naturalistic creations, whose situations may seem familiar and sympathetic even to modern readers. This may encourage us to approach sagas as if they were medieval novels. But this is simply misleading. The most striking difference is that the whole apparatus of what Wayne C. Booth called 'the rhetoric of fiction' — all those ways in which the novelist tells his or her reader more than simply 'what happened' — is almost completely lacking (...) In saga narrative, focalization — the way events are presented from the viewpoint of one or more of the characters in the narrative — is typically wholly external, that is, events are seen from the perspective of a narrator who stands outside the world of the narrative. (2004, pp. 34–5)

No obstante, "*we can very often infer from the bare details in the narrative a rich and coherent subtext to event*" (*ibid.*): los personajes

mantienen una precisa solidez psicológica a pesar de la aparente crudeza y sencillez de su presentación, de la práctica ausencia de descripción y opinión directa. Estas sagas están, no obstante, salpicadas de elementos mágicos (principalmente encantamientos en forma de maldiciones, sobre los que O'Donoghue matiza: “*it's striking how often in the family sagas an apparently supernatural event motivates some circumstance for which we would find it easy to provide another explanation.*”(28), o de profecías), y presentan en ocasiones incoherencias entre sí (Ker, 199), poniendo de relieve que, pese a su rol como testimonio de los tiempos pasados y su asombroso aspecto de veracidad, están en última instancia ensambladas y redactadas desde un artificio y la ficcionalidad, cuanto menos, necesarias.

El vocablo “*saga*” está etimológicamente conectado con el verbo inglés “*to say*”; es básicamente un relato, un cuento, una narración. La actitud de Ker respecto a la superioridad artística de las *Íslendingasögur* (las que refieren al proceso de asentamiento y formación) no es ni muchos menos aislada, sino que representa el sentir y la actitud general tanto dentro como fuera de la academia. Esto ha hecho que otros géneros literarios contemporáneos o cercanos en el tiempo hayan quedado disminuidos hasta el punto de que, en ocasiones, hablar de sagas implica únicamente hablar de estas *Íslendingasögur*. Existen, no obstante, otros géneros, principalmente las *fornaldarsögur*, las sagas de los tiempos antiguos, que narran el corpus mitológico-heroico compartido con el resto de naciones nórdicas; y las *riddarasögur*, las sagas donde encontramos traducciones y adaptaciones de los romances caballerescos así como composiciones propias, en ocasiones distinguidas como *lygisögur*, sagas “mentirosas” o ficcionales,¹⁷

Torfi H. Tulinius establece un paralelismo entre la composición de los romances artúricos en Francia y la composición islandesa de las sagas de los tiempos antiguos, a las que llega a denominar “*matter of the north.*”

¹⁷Nótese la coincidencia con el término que empleé en el capítulo 2.1

(2011, p. 451) La comparación más directa la hace, no obstante, con la *Historia Regum Britanniae*, en tanto que constituyen una tentativa de reconstruir un pasado antiguo y legendario. Al mismo tiempo, se dirigen hacia las inquietudes de su tiempo, enfocándose en los problemas de moral y derecho, como los de la legitimidad y el derecho de los hijos, el conflicto entre vínculos de sangre y matrimonio, la diferencia entre el mal intencionado o ignorante, la conversión al cristianismo. Tulinius compara así la recolección y ensamblaje del material folklórico para adecuarse a los temas de su lugar y tiempo al proceso de *conjointure* de una *matière* para adecuarse a un *sen*. Cabe objetar que la *matière* bretona con que trabajaron María de Francia, Chrétien de Troyes y los primeros autores de los romances estaba, por así decirlo “desarticulada”, desprovista de una estructura y un sentido conjunto, que facilitaba una operación de “saqueo” de las fuentes mucho más libre y susceptible de ser simbólicamente reabsorbida según las corrientes de pensamiento vigentes, cuanto menos particularmente en lo que respecta a los elementos maravillosos. Más aún, el ensanchamiento de los conceptos poéticos de María de Francia y Chrétien de Troyes los hace prácticamente aplicables a toda la creación artística. Pero existe, en cualquier caso, una documentación escrita donde los relatos tradicionales adoptan una forma que refleja las inquietudes e intereses de la audiencia para la que fue concebida, como sucedió en la creación del género del romance.

La capacidad de los relatos maravillosos para ser leídos en estos términos es observada igualmente por los estudiosos de las sagas caballerescas. Driscoll destaca la opinión de Jürg Glauser: “*these sagas do not represent a literature of escape, but rather reflect, in idealized, pseudo-chivalric terms, the ideology of the people who produced and consumed them*”. (2011, p. 197) La adecuación consciente de la tradición exhibida por las sagas de los tiempos antiguos, el éxito de los romances importados y el paso al medio escrito fueron generando un proceso de exploración de la “*composition and the fabric of fiction itself* (Barnes 2000: 283)”, mostrando “*metafictional, self-reflective, experimental qualities*” que se harán más evidentes en las sagas caballerescas autóctonas: “*The*

riddarasögur not only absorb courtly subject matter in translating foreign narratives, but are also stimulated by them to produce novel modes of narration which they combine with the Nordic traditions of storytelling." (2011, pp. 384–5) El material de los cuentos de la tradición nórdica y la influencia directa del romance continental hacen mucho más adecuado el paralelismo con la poética del romance que Tulinius adjudica a las sagas de los tiempos antiguos, aunque en justicia los libros de caballerías constituyen un paralelismo más preciso. Driscoll subraya la prevalencia del tema de la *quest* por una esposa adecuada, que asume *grosso modo* la estructura descrita por Propp, aunque puede presentar otras motivaciones típicas a modo de armazón general como la reparación de una fechoría (generalmente en el ascenso al trono), la búsqueda de un pariente perdido (L/LL), o sazonar la *quest* por la esposa haciendo de la propia mujer una personaje arisco e inaccesible que urde todo tipo de pruebas y a la que el héroe pondrá finalmente en evidencia. La conciencia de ficcionalidad redundante en característico carácter formulaico de la *sagenwelt*, como la triplicación de hermanos como punto de partida, o la duplicación de episodios (buscar primero una esposa para los hermanos antes que la propia) para generar patrones estructurales que por un lado son más complejos, pero por otro transparentan de un modo mucho más evidente la estructura subyacente. (2011, p. 197) El trasfondo espacio-temporal es también del estilo de los libros de caballerías, empleando una toponimia real, generalmente europea, aunque llegando también a África y Asia, pero representada con toda libertad. Un elemento muy característico de estos relatos es el protagonismo de las escenas de batalla, por tierra y mar, que llegan a copar hasta un tercio de la extensión de los relatos. Driscoll pulsa una tecla de enorme importancia a la hora de valorar este género, y es que pese a su registro escrito, se recibía principalmente en forma de representación oral: *"Even as the key to the humour in many a good joke lies in its telling, much of the 'entertainment value' of the lygisögur will have been in their performance, and it is not hard to imagine how a good saga-man might have been able to make even the most formulaic and tasteless battle scene come alive."*

(2011, p. 203) La descripción de banquetes es otro rasgo destacable, aunque común al resto de literatura nórdica antigua, que genera el efecto de la “escena doble”, (Tulinius, 2011, p. 457) pues frecuentemente los relatos eran narrados en banquetes. Driscoll destaca también la aparición de enanos en el rol de donante-ayudante, por ejemplo, forjando un arma para el héroe.

Huelga decir que, como los romances y los libros de caballerías, estos relatos gozaron de gran popularidad, como demuestra su supervivencia en un abundante número de manuscritos. El romance, que como hemos visto es no pocas veces atacado por los críticos, es, pese a la centralidad del elemento maravilloso, inexcusable si se quiere trazar y comprender la literatura medieval europea. Esto no sucede así en el caso de las sagas caballerescas al respecto de la tradición islandesa. Driscoll recoge distintos ejemplos de la “*tendency to dismiss (or ignore) the lygisögur.*” (2011, p. 196) La tendencia es muy acentuada y transparente de manera clara e inapelable, en la escala de la literatura islandesa, las dinámicas que encontramos en la literatura occidental en conjunto. Otra tendencia marginalizadora que se viene repitiendo generación tras generación es la que concierne a la propia literatura islandesa. Si el romance es inexcusable en el estudio la literatura europea y occidental, las sagas familiares o de asentamiento no son mucho menos excusables que las sagas caballerescas, siendo eminentemente un producto de una isla lejana al norte del continente. Otra cuestión son las Edda, que proporcionan el corpus mitológico de referencia para toda la tradición germánica, y que fueron escritas también en Islandia. Incluso así, la tradición mitológica germánica mantiene igualmente una relación de periferia respecto a la centralidad canónica de la mitología grecolatina, y de la judeocristiana, que acaban subsumiendo al fenómeno de las sagas en una marginalidad múltiple. Esta asimetría ha provocado reacciones de reivindicación, según el caso más o menos alimentadas por sentimientos de orgullo patriótico o racial, en favor de la mitología como acervo e identidad del norte de Europa, así como del valor universal de las sagas islandesas. Más aún, en algunos casos, esta apreciación abarca

también el valor intrínseco y universal del elemento maravilloso, irreductible en buena parte de esta literatura.

2.6. Interludio: conjugando definición y genealogía

Llegado este punto es preciso hacer una pausa y reconsiderar la cuestión teórica. Mi acotada elección de raíces primarias apunta ya a restricciones en una dirección concreta: evidentemente, existe un criterio subyacente previo en función del cual elijo unos conjuntos de textos y excluyo otros. Incluso desde esta postura, el abanico de obras y géneros puede considerarse muy estrecho, lo cual alude por mi parte a la intención de distanciarme de los abordajes omnicomprendivos de la fantasía para emprender un estudio decididamente específico. He preferido profundidad a amplitud, y en ese sentido he elegido los fenómenos que he intuido más fuertemente relevantes, en conformidad con este mencionado criterio subyacente, intuitivo en un principio. Aun así, mi sensación en todo momento ha sido la de un abrumador exceso inabarcable: tan sólo ocuparse, desde la teoría, de la relación entre el cuento maravilloso y un determinado hilo genealógico de la fantasía moderna proporcionaría material para una tesis doctoral no sólo completa, sino además peligrosamente extensa. El material es vastísimo. Añadamos a ello la noción de narrativa folklórica como conjunto, la épica escrita y el mundo del romance medieval, del que he preferido centrar mi atención en Chrétien de Troyes. Por otro lado, los trabajos que se ocupan de cualquiera de estos géneros y su relación con lo maravilloso rara vez tienen un sentido genealógico diacrónico o analógico desde la suficiente familiaridad y reflexión de conjunto. Resulta muy delicado proponer relaciones sin una perspectiva clara de una estructura común. En este contexto, mi pesquisa genealógica ha perseguido principalmente acercarme y explorar en medida de lo posible los géneros estudiados, a fin de extraer de ello una mejor comprensión global de mi objeto de estudio.

Esta comprensión es, pues de gran utilidad. Continuar avanzando exige mucho más que una intuición latente; exige hacer explícitos los rasgos que cada obra aportará a la construcción de un género literario, lo cual es, esencialmente, definir tal género. Dada esta circunstancia, me

parece más oportuno anticipar en primer término los criterios por los que considero que determinados textos constituyen hitos en la formación del género, que presentar tales textos como inevitables y dejar que las influencias que desprenden construyan en mi lugar una imagen de tal género.

2.6.1. Lectura analógica: el romance heroico

A propósito de la noción de modo, he mencionado anteriormente algunas definiciones que se valen de la etiqueta de “romance”, como las de Frye, Scholes, Jameson o Bloom. Frye introduce en *The Secular Scripture* una distinción de enorme interés, al aplicar los términos de Schiller “naïf” y “sentimental” a su concepto del romance: “*By naive romance I mean the kind of story that is found in collections of folk tales and märchen, like Grimms' Fairy Tales. By sentimental romance I mean a more extended and literary development of the formulas of naive romance.*” (1976, p. 3) Tal vez estos conceptos respondan mejor a la diferencia de tipos que los de “folklórico” contrapuesto a “literario”, “escrito” o “autorial”. Michael Moorcock utiliza el término “*epic fantasy*”: “*I am referring specifically to that body of prose fiction distinguished from myth, legend and folktale by its definite authorship and because it does not genuinely purport to be a true account of historical or religious events.*” (1987, p. 21) Su empleo de términos como “*Romantic Fantasy*”, “*fabulous romance*” o, el propio título, “*wild romance*”, apunta a que Moorcock está entendiendo al romance como el término que define al modo en general, y la fantasía épica como su manifestación moderna.

En esta dirección, no carece del todo de sentido que Moorcock sitúe los orígenes de la fantasía en el romance caballeresco, aunque sí resulta difícil de convenir con que lo haga particularmente con el *Amadís de Gaula* y los libros de caballerías como el *Palmerín de Inglaterra*: “*these romances were fantasics in that their chief purpose was to amaze and shock.*” (1987, p. 22) Se ha visto que tanto autores como público eran

conscientes de la ficcionalidad de los romances artúricos y que las aventuras, lances y maravillas en ellos relatadas estaban igualmente destinados a asombrar a sus destinatarios, por lo que no parece tener tanto sentido que los excluya. Pero, más importante que esto todavía, es que la distinción de Moorcock se desvincula así de la de Clute y Attebery, para quienes no es posible hablar de fantasía como tipo literario hasta que esta no se articula en oposición al realismo, eligiendo en cambio una oposición análoga a la que he tomado de Frye, entre naíf y sentimental, como se lee en el siguiente fragmento:

Though occasionally it will transcend these limitations it rarely outlives its contemporary audience. Popular fantasy fiction is not to be confused with the work of Spenser, Milton, Goethe, the major Romantics, Ossian and the Celtic Romance, satirists like Anatole France in, say, La Révolte des anges, allegorists such as Bunyan and Wyndham Lewis (or, during the later part of his career, John Cowper Powys), Hesse, Calvino or Borges. Epic fantasy includes The Lord of the Rings, Conan the Conqueror and Palmerin of England. (1987, p. 22)

El criterio adicional esgrimido por Moorcock explica las dos objeciones que acabo de hacer: el del carácter popular, en oposición a una suerte de, digamos, “clasicidad” o “canonicidad”. Stanesco y Zink citan a Le Goff al explicar que el romance caballeresco constituye la única irrupción de lo maravilloso en la “*culture savant.*” (1992, p. 107) En efecto, aunque la épica ha pasado a formar parte de la alta cultura *a posteriori*, o, aunque Virgilio la reelaborara para crear la gran épica romana, su gestación y nacimiento pertenecen al territorio de la transmisión folklórica. Una vez el romance artúrico completa sus exploraciones y experimentaciones compositivas, formales y filosóficas, la alta cultura se decanta hacia una progresiva desidealización (desromantización), y serán un público “popular” y los autores dedicados a complacer este gusto quienes recojan la tradición de lo maravilloso.

Los rasgos planteados por Moorcock ilustran el concepto de romance sentimental, pero también lo matizan en función de su carácter “popular”, opuesto al canónico, lo cual explica su exclusión del romance artúrico y algunas otras obras posteriores que, por sus características formales, no tendrían por qué ser consideradas como una categoría aparte, aunque sí podrían presentar diferencias en cuanto la manera de ser recibidas. En cualquier caso, responden legítimamente a una visión personal de la tradición textual que estamos estudiando, y lo primero que hace el autor en su estudio es advertir de que no se propone llevar a cabo ninguna definición argumentada, sino exponer su punto de vista. (1987, p. 13)

La terminología de Northrop Frye es compleja de extrapolar fuera de su propio universo teórico, pero, manteniendo esta cautela, podemos observar la importancia del tránsito histórico por sus modos (recordemos la cita de la página 51 de su *Anatomy*, en el epígrafe 1.2.3. donde el propio autor describe tal tránsito). En el seno del “modo” que denomina “romance” conviven las raíces primarias que hemos venido analizando, con la única excepción del mito, que se distingue tanto por el principio aristotélico de la capacidad de acción de sus protagonistas como por su distinta recepción por su trascendencia religiosa y social social — distinciones que están con toda probabilidad muy íntimamente ligadas. Hay en esta convivencia una aglutinación de modos de transmisión oral y escrito, así como del carácter naíf y sentimental (oposiciones que se solapan en gran medida, sin ser exactamente lo mismo). Sea como fuere, y como hemos visto, el concepto de romance es común en la lengua inglesa para referirse a este tipo de obras, y lo era ya antes de Frye, pues no hace sino responder a la continuidad de una manera de narrar. Gillian Beer publicó un breve ensayo destinado a servir como introducción divulgatoria del romance. De manera orientativa (a fin de evitar excesos en digresiones) podría sintetizarse su definición del romance en tanto que: “*romance depends considerably upon a certain set distance in the relationship between its audience and its subject-matter*”. (1970, p. 5) En otras palabras, el mundo ficcional representado por el romance no se

corresponde con la experiencia subjetiva del mundo tal y como sus lectores la conciben. El romance caballeresco medieval presta su nombre a este tipo de ficción, pero no es sino una de sus manifestaciones, que se despliegan en la historia anterior y posterior a este particular género literario.

Pero mi interés aquí no es redundar en definiciones y conceptos ya vistos, apuntados o implícitos, sino progresar hacia una definición más adecuada. Lloyd Alexander escribió: “*In modern literature, one form that draws most directly from the fountainhead of mythology, and does it consciously and deliberately, is the heroic romance, which is a form of high fantasy.*” (Alexander, 1971) Esta perspectiva se opone diametralmente a la de Harold Bloom, quien escribió por su parte una de las mejores síntesis de la relación entre romance y novela, y, en consecuencia, de la naturaleza de ambos: “*romance, in reclaiming itself, discovered that it had ceased to be in competition with its Oedipal child, the novel.*” (1982, p. 202) El artículo de Alexander, “*High Fantasy and Heroic Romance*”, publicado en la revista *The Horn Book Magazine* el 16 de diciembre de 1971, supuso un hito en la historia de la teoría de la fantasía, pues aparece allí por primera vez la expresión “*high fantasy*”, que luego sería recogida y popularizada, y es también la primera vez que un texto de repercusión recoge el término *fantasy* con relación a un tipo de literatura con posterioridad a *On Fairy-stories* de Tolkien. En realidad, Alexander no define qué entiende por esto, pero escribió el prefacio a *Fantasy literature: a core collection and reference guide*, editado entre otros por Boyer y Zahorski, quienes habían tomado (y popularizado) el término. Allí precisa: “*works in which the major action takes place in a secondary world.*” (1979, p. xi) Qué es el romance heroico, así, queda inexplicado. Pero, a tenor de sus palabras, la alta fantasía constituye un género analógico dentro del cual determinadas obras se enfocan en las acciones heroicas, en el desarrollo narrativo de una *quest*: “*While its full meaning remains tantalizingly unknown, we can still trace mythology's historical growth into an art form: through epic poetry, the chansons de geste, the Icelandic sagas, the medieval romances and works of prose in the*

Romance languages. Its family tree includes Beowulf, the Eddas, The Song of Roland, Amadís de Gaule, the Perceval of Chretien de Troyes, and The Faerie Queene". El nombre de "romance heroico" define con precisión esta idea: no es únicamente una historia narrada en un mundo cuyas reglas son distintas a las del mundo conocido, sino que además desarrolla el relato heroico de la quest. Esto se vincula así con el uso que Frye hace del término romance en tanto que *mythos*, o estructura de trama: "*the succesful quest*". Alexander no explicita ni la idea de la quest como trama para este tipo de relatos; de hecho ni siquiera explicita la presencia del héroe más que en el nombre, pero podemos inferir con bastante certeza que escribía con estas nociones en mente. E, incluso, de no ser así, es esta la línea que me parece más adecuada.

Según todo esto, parece ser que fantasy es para Alexander el género analógico amplio, del cual high fantasy constituiría un sub-modo, y el romance heroico un sub-sub-modo. Personalmente me parece más oportuna la interpretación académica clásica, en la línea de Frye, Beer o Jameson, según la cual el romance es el género analógico amplio, pues funciona mucho mejor como etiqueta que alude a una categoría transhistórica, tanto por su armonía con la tradición europea de la que somos herederos, como por el preciso matiz de que lo que importaba en estos relatos, con anterioridad al pensamiento moderno, no era exclusivamente la presencia de maravillas o fantasía, sino sus propiedades formales, su sentido de la aventura desprendido de la tradición oral. Este, sin duda, incluye al elemento maravilloso como un rasgo idiosincrático, pero no es el único ni necesariamente el más determinante. De hecho, si queremos entender que los cantares de gesta son un tipo de romance, resulta muy difícil asociar al Roland y mucho más al Cid como parte de una tradición de *high fantasy*. En otras palabras, el elemento maravilloso puede llegar a ser prescindible, cuanto menos si lo entendemos como una propiedad puramente semántica. Una vez precisado esto, es legítimo (y necesario) diferenciar que en el seno del romance existen otras manifestaciones donde el elemento maravilloso sí puede ser idiosincrático, pero cuya trama discurre por otros derroteros, tal vez

derivados del arquetipo de la quest, pero generando una gramática distinta, como sucede por ejemplo en la idea de la tradición del romance en lengua inglesa que incluye a la novela gótica, o que considera las primeras obras de ciencia ficción fueron en realidad calificadas como “*scientific romances*”.

Paul Zumthor propone una definición para lo maravilloso en la Edad Media que incorpora un matiz que podría distanciarse de la propia etiqueta, tal y como Le Goff la observa etimológicamente: “*Toute proposition narrative impliquant une rupture dans la chaîne des causalités ou consécutives “réelles.”*” (Zumthor, 1972, p. 137) Aunque Zumthor se atiene a una interpretación semántica de su propia formulación, parece claro que la aparición de criaturas, objetos o “costumbres” maravillosas deriva de la ruptura que este menciona, aunque esta pueda permanecer implícita como requerimiento, sin formar parte alguna de la narración. Pero es obvio que la noción de “cadena de causalidades o consecuencias” guarda un carácter eminentemente sintáctico, que podría estar asociado a la necesidad de justificar lo maravilloso de ciertas costumbres, conductas, maneras no de ser, sino de hacer.

Bognolo, quien recoge la definición del académico francés, parece rozar un sentido sintáctico al explicar que: “*Ma meravigliosa è anche l'avventura in se stessa. È il concetto stesso d'avventura a essere ammantato di meraviglioso, nel suo ossimorico darsi come attesa dell'imprevedibile, del manifestarsi dell'ignoto.*” (1997, p. 154) El concepto de aventura como maravilloso facilita la idea de lo oximorónico no en el elemento, sino en el acontecer. Basta un corto paso para pensar que la aventura es maravillosa no sólo por su capacidad para manifestar lo ignoto y lo imprevisible, sino por propia idiosincrasia, por su manera de funcionar, independientemente de la naturaleza de los actores, escenarios y objetos que presente.

John Cawelti acuña el concepto de “*moral fantasy*” apuntando a ese aspecto del romance como una forma que representa las cosas mejor de lo que son (como lo definía Scholes siguiendo a Aristóteles): “*moral*

fantasies of a world more exciting, more fulfilling, or more benevolent than the one we inhabit", donde nos identificamos con "characters who have an unusually great ability to deal with the problems they face, or who are favored by luck or providence that they eventually overcome their difficulties and 'live happily ever after.'" (1977, p. 38) El adjetivo "moral" alude, pues, a que no es el objeto o criatura lo que es maravilloso, sino la percepción del modo en que las cosas acontecen: esa idea de "justicia poética", que es también una manera en que la sintaxis del relato subvierte la cadena causa-efecto natural para crear una dependiente de su propia lógica irreductiblemente narrativa y moral al mismo tiempo. Recordemos que incorporamos este término por primera vez a propósito de Axel Olrik y su descripción de la *sagenwelt*, y cómo esta noción permanece latente en el análisis de Lüthi del cuento maravilloso europeo, que constituye la materia del romance medieval, en el que deja su impronta no sólo en forma de motivos aislados o aglutinados en pos de una determinada conjunción artística, sino siendo respetado su propio código operativo (véase *supra* 2.4.2.).

Esta lógica narrativo-moral es, por tanto, también observada en nuestros días en la ficción formulaica, como la describe Cawelti. Más aún, este autor escribe que "*Mimesis and moral fantasy establish two poles between which there exists a rather complex continuum.*" (*ibid.*) Resulta natural que manejando estos conceptos se valga de la dinámica de gradación entre extremos polares, de un modo parecido al que hace Frye oponiendo mítico (estilizado) y mimético (desplazado), aunque en un sentido más restringido, o a la noción de *continuum* de la fantasía. Sin duda, no obstante, esta idea de "fantasía moral" es uno de los elementos del polo mítico en oposición al mimético, y esta oposición mítico/mimético es la que determina la naturaleza del romance como género analógico. Léase cómo ilustra la trascendencia del conceto:

Alice's Adventures in Wonderland, for example, takes place in a world where objects, time and space are not governed by the ordinary laws of nature, yet the protagonist's

behavior seems remarkably true to our understanding of the psyche of a young lady of her age, while many of the fantastic characters and episodes cast an ironic or satiric light on human nature as we know it. A James Bond adventure, on the other hand, though it exists in a world that materially resembles our own at almost every point, presents a protagonist of extraordinary capacities in a set of circumstances that enable him to face the most insuperable obstacles and surmount them without lasting harm to himself, either morally or physically. (1977, p. 39)

Cawelti señala dos importantes puntos aquí: el primero, que la manera de acontecer, la sintaxis narrativa, define mucho mejor qué es la fantasía moral que no el elemento temático, que no es sólo secundario, sino prescindible. Clúa da cuenta de un hecho similar a propósito de *Gormenghast*, de Marvin Peake:

lo sobrenatural apenas aparece; no hay hadas, ni unicornios, ni dragones a la vista pero, ciertamente, que el personaje de Gertrude —pongamos el caso— aparezca rodeada de una legión de gatos blancos y con una bandada de pájaros anidando en su cabellera nos sitúa en un entorno si no de imposibilidad de auténtico extrañamiento, como ocurre con la descripción de los infinitos y barrocos rituales que rigen la vida del castillo que, a su vez, nos plantea una geografía extraña, retorcida y difícilmente equiparable a nada que reconozcamos como real. La vuelta de tuerca que plantea Peake, en suma, es utilizar un mundo secundario en el que todo es “posible” pero en el que lo “posible” nunca llega a ser sobrenatural; sin embargo, esa ausencia del elemento sobrenatural no se percibe como normalidad, por el contrario, aunque no haya nada literalmente fantástico en las vidas de los habitantes de Gormenghast, “el conglomerado de dichas existencias es lo suficientemente

improbable y extravagante como para conformar una visión fantástica de la naturaleza de su mundo.” (2017, cap 1.3)

Clúa está argumentando que lo sobrenatural normalizado no es necesariamente el elemento intrínseco y esencial de lo maravilloso, es decir, está combatiendo la definición en negativo de lo maravilloso como lo que no es *le fantastique*. Por otro lado, la cita de Clute alude a otro concepto implícito en el discurso de Cawelti: esta noción de conglomerado cuya imposibilidad deriva más de la magnitud de la acumulación que de la naturaleza de ninguno de sus elementos aislados. En el caso de Cawelti parece ser la acumulación de rasgos y situaciones hiperbolizadas. Pero es este último elemento, las situaciones, como la suerte o providencia, como las costumbres y rituales, como la manera en que la aventura dispone el devenir, lo que completa la perspectiva de lo improbable como maravilloso. La posibilidad de percibir la concatenación de elementos como un fenómeno natural se resquebraja por improbabilidades que la rompen a base de acumularse, pero también sin necesidad de una particular acumulación, sino de la formación de un particular conjunto que al contemplarse ensamblado sobrepasa lo improbable.

El segundo punto clave que quiero comentar acerca de la reflexión de Cawelti es la dirección hacia la psicología de los personajes. En efecto: Alicia es mucho más humana que Bond, a pesar de vivir sus aventuras en un mundo ficcional maravilloso, y que Bond recorra las suyas en un mundo ficcional que parece fielmente modelado a imagen del mundo sensible. Frye escribe que “*The essential difference between novel and romance lies in the conception of characterization. The romancer does not attempt to create “real people” so much as stylized figures which expand into psychological archetypes.*” (1957, p. 304) Inevitablemente recordamos la apreciación de Vinaver acerca de la psicología en Chrétien de Troyes, quien no está interesado en que sus personajes parezcan “gente real”, sino tan sólo en analizar determinados problemas según los maneja, sin necesidad de dotar de una coherencia total a la psique de sus personajes. La preeminencia de los principios compositivos y la lógica

interna del relato como artificio sobre la mimesis (esto es, la estilización, el polo mítico de Frye) es el núcleo del que emanan reflexiones como las de Cawelti y Vinaver. No es incompatible con una ocasional profundidad psicológica, pero ante todo no se acompleja por transparentar sus mecanismos narrativos, que constituyen el motor motivacional dominante, por encima de la mimesis en el retrato psicológico de sus personajes. Como señala Attebery en su pertinente crítica a Christine Brooke-Rose: *“Inadequately motivated action is a lapse, not in fantasy, but in the realistic novel, where we expect to be provided with enough character analysis to conceal the mechanical nature of the plot.”* (1992, p. 26) Vemos ilustrada, además, la dinámica estilización/desplazamiento. Y así como sucede con la motivación psicológica, la lógica narrativa prevalece por encima de cualquier otra motivación natural o “probable” en la cadena de causas o efectos, si el relato lo requiere.

Así pues, como anticipaba desde un inicio, la definición para lo maravilloso de Zumthor posibilita una lectura distinta de la tradicional, lectura tradicional según la cual lo maravilloso puede vehicularse no sólo mediante motivos temáticos preternaturales sino también en la forma de ensamblar determinados elementos. Pero, precisamente, no siendo esta una interpretación común y pudiendo inducir a confusión, no tengo intención de redefinir lo maravilloso en estos términos. Lo que sí pretendo subrayar es que esto constituye otra demostración de la prevalencia de lo sintáctico sobre lo semántico. Quizá, más importante que determinar si en un relato se da la presencia de un elemento preternatural o no, o de cómo tal elemento es introducido en el relato, cabe preguntarse por qué un determinado elemento o conjunto se aleja de la probabilidad más plausible; qué función ejerce en la arquitectura del relato.

Es posible, en esta línea, “estirar” la definición de Beer y entender que James Bond constituye de algún modo un ejemplo del romance como género analógico: la distancia no es la de un pasado remoto o la de un lugar lejano donde hay presencias maravillosas, pero aun así los sucesos relatados parecen irradiar el brillo escondido de algún tipo de emanación

maravillosa, que permite que las cosas se den en el modo que se dan, que Bond siempre salga ileso, derrote a sus enemigos y conquiste a la chica. Los conceptos de suerte o providencia mencionados por Cawelti recuerdan al análisis de Köhler del *Cuento del grial* de Chrétien de Troyes y la, en mi opinión, inevitable conclusión, según la cual, la justicia poética, la moral implícita y ordenadora de los relatos maravillosos, cuaja desde estas nociones de suerte y providencia en la providencia divina, el diseño del Dios cristiano, así como presuntamente estas nociones entroncaban su vez con la moral implícita y ordenadora de los dioses y la mitología-religión. En oposición a esto, encontramos la idea que György Lukács expresara a fin de definir la novela moderna como: “la forma de la virilidad madura; esto significa que la compleción de su mundo, su cierre, es, visto objetivamente, algo imperfecto y, subjetivamente vivido, resignación.” (Lukács, 2016, p. 100) El romance medieval, como constatan Stanesco y Zink, muestra en gran parte de su recorrido histórico la compleción imperfecta del mundo, pero sus héroes no se resignan sino que exploran incesantemente la vía de restauración (siendo tal exploración una restauración, cuanto menos transitoria). Este sentir moderno y “adulto”, para Lukács, se separa de “la edad universal del *epos*”, donde “el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas”, donde es posible “el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental de su vida” (2016, pp. 55–60). Así, cuando afirma que “Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos”, no está sino describiendo el universo moral del romance, del mito, e incluso de la épica. James Bond, sin necesidad del auxilio (u oposición) de ningún dios ni donante maravilloso, recorre un mundo que en su manera de funcionar y manifestarse se asemeja más al de Teseo, Aquiles o Perceval que al de nuestra experiencia sensible.

Esta última oposición, la planteada por Lukács se complementa con las de Frye y Beer. Subyace así, por mi parte, un gesto imprudente, que asumiré como una solución operativa, y subrayando la necesidad de no perder de vista tanto las diferencias entre genericidad analógica y

genealógica como la maleabilidad intrínseca a esta última. Y es que desde la perspectiva que he desarrollado, la independencia del mito, del relato mitológico, con respecto al romance en el esquema de los modos de Frye, responde a criterios fundamentalmente extratextuales. La “fantasía moral” expresada en muchos mitos puede en ocasiones ser mucho más cruda y trágica que en los cuentos, por un lado, y ser mucho más trascendente en la cohesión social mediante la moral que transmiten, pero sus mecanismos de funcionamiento siguen siendo los mismos a nivel textual. La épica, por otro lado, manifiesta un carácter mucho más desplazado (mimético) que los mitos, los cuentos y el romance medieval, pero no responde, al fin y al cabo, sino a la esencia de esa “edad universal del *epos*”, como observamos también a propósito de lo maravilloso en la épica sin necesidad de invocar a Lukács. En otras palabras, épica, mitología y cuento pueden ser leídos como géneros genealógicos, aunque también como géneros genealógicos por cuanto tienen de universal y transhistórico. Pero también pueden ser subsumidos como manifestaciones del romance, como un extensísimo género analógico que, en realidad, recorrería casi toda la ficción con excepción de unos pocos géneros marcadamente miméticos (e incluso en gran medida, estos se encuentran permeados por la influencia del romance, aunque fuera por la mera abrumadora omnipresencia de este). Pero esto viene a ser coherente con la idea que planteé en el apartado de teoría, y es que es el romance el modo no marcado de crear ficción, del que pueden derivarse concreciones y técnicas concretas a fin de ocultar los mecanismos de ficcionalidad y composición artística y generar ilusiones de “realidad”.

Lo que comparten mito, cuento maravilloso europeo, épica, romance medieval y libros de caballerías es lo que intuía muy bien Lloyd Alexander: su carácter heroico. La trama arquetípica de la *quest*, constituye su núcleo narrativo, el territorio del héroe, pero no es el único. En este punto, el apelativo de “heroico” para las narrativas de *quest* resulta redundante. El territorio al que alude tal apelativo, pues, es el de la épica y el *agon*, la medida de *areté* que resulta de los enfrentamientos entre Aquiles y Héctor, e incluso, salvando las distancias, entre Beowulf

y el dragón. (Jaeger, 1962, cap. 1) El heroísmo del combate y la guerra. Recuérdese que la Odisea es deudora de los cuentos. El romance medieval plantea una recombinação de ambos, de la *quest* y el combate, al que agrega el componente de la “religión del amor”, finalmente subsumida en la religión cristiana y el símbolo del santo grial. La reelaboración que hace de sus fuentes ya no es naíf, sino sentimental. Sin embargo, hay algo que hace distinto a este género de lo que vendrá después, en materia de romance heroico: el romance medieval es canónico. La “cerrazón del mundo” se sospecha imperfecta, pero sin resignación. La cultura europea está en cualquier caso sometida por la religión. En cuanto a la reputación literaria, además, el romance medieval pertenece, como decía Le Goff, a la alta cultura. Todo ello cambiará en la modernidad.

2.6.2. Lectura genealógica: fantasía heroica, fantasía épica y espada y brujería

El romance así entendido es algo que la fantasía no es: un género analógico. El romance, pese a su extensión, cuenta con unos rasgos que le permiten configurar una esencia y código propios, por laxos y amplios que sean. En su seno, el romance heroico constituye un sub-género todavía vasto, pero mucho más acotado en comparación con su hiperónimo. La fantasía, hija de una edad que no es la de los mitos, los cuentos, la épica o el romance medieval, es una manifestación histórica de esa esencia transhistórica que es el romance heroico. Comparte rasgos con ellos, pero es otra cosa.

Brian Stableford defiende persuasivamente el caso en favor de la fantasía como género premoderno. En primer lugar, ataca el consenso entre Attebery y Clute, para quienes “*the fantastic*” constituye el modo y “*fantasy*” el género: “*Any attempt to introduce a crucial category distinction between a noun and its adjectival form is probably doomed to founder on the rock of linguistic necessity*”. (2009, p. xl) A esto se suma el problema

de las connotaciones asociadas a “*fantastic*”, debido a su empleo en francés, con un sentido marcadamente distinto. El problema terminológico, en efecto, siembra una confusión tremenda, pero reconocerlo y pretender disolverlo no implica necesariamente rendirse al vocablo “*fantasy*” como forma también de evocar al modo, particularmente, como acabamos de ver, cuando contamos con la noción de romance.

Stableford prosigue materializando la especulación según la cual Homero no existió como personaje histórico, sino que es “una fantasía en sí mismo”. Aun cuando el retrato es coherente, la cuestión homérica merece, en mi opinión, más rigor que aventurarse a reflexionar dando casi por cierto que Homero no fue sino un mito. Es en esta línea de redacción que Stableford escribe:

There is no doubt that Homer was a fantasist, in every sense of the word. Whether or not he or his inventors believed in the real existence of the gods they intruded into his canonical accounts of the fall of Troy or of the monsters encountered by Odysseus, they knew perfectly well that there was a difference between the supernatural aspects of the stories and the naturalistic ones. They understood such concepts as symbolism and metaphor, because they knew—how could they possibly not?—that the mind can produce images as well as reproduce them, imagine things that have no actual existence as well as things that do. They knew, even though they had as yet no history, that the mythical past was indeed mythical. They knew, even though they had as yet no naturalistic fiction with which to contrast them, that the Iliad and the Odyssey were works of fantasy literature.
(Stableford, 2009, pp. xli–xlii)

A tenor de lo que escribe Paul Veyne en su ensayo *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* (Veyne, 1987) Stableford está aquí haciendo afirmaciones acertadas. Sin embargo, decir que los antiguos griegos

sabían que sus relatos contenían fantasía es una cosa, y la aplicación de una categoría literaria entendida como “literatura de fantasía”, es otra cosa muy distinta. ¡La propia categoría de literatura resulta incorrecta! Para atribuir la imagen de una determinada recepción o reflexión acerca del valor de unos determinados fenómenos a una realidad cultural distinta a la nuestra no bastan sólo los conocimientos y conceptos que habilitan determinadas categorías: son precisas las categorías en sí mismas. Podemos aplicar retroactivamente la categoría de “literatura” hacia la Grecia antigua, siempre y cuando mantengamos presente que estamos forzando nuestro concepto a fin de agilizar el discurso, pero no podemos imponerle esa categoría a un entorno en el que no existía. Si hemos de hablar de la teoría de la literatura de los antiguos griegos, sólo podemos hacerlo con propiedad manejando sus propios conceptos, tales como ποιησις, μῦθος y ἔπος. El concepto de una obra poética que contiene elementos de imaginación, ya fueran como mera invención ornamental o como verdad alegórica, pudo existir entre los antiguos griegos, pero el significado y valor de un conjunto de obras de este tipo son muy diferentes a los nuestros. Es en este sentido que la *Iliada* y la *Odisea* no eran “literatura de fantasía”, como tampoco lo era la *Orestíada*. Sí podían reflexionar acerca de unos elementos “falsos” comunes a todas ellas, pero, de hecho, quizá con más acierto que la crítica moderna, no entendían que eso implicara la pertenencia a un tipo poético común, sino que existía un ejercicio de pensamiento que era común a obras de distinta índole, algo así como una “fantasía falsa” (Pineda, *Aristóteles*, 147). Podemos decir que, para los antiguos griegos, la *Iliada* y la *Odisea* eran obras poéticas que contenían “fantasías falsas”, pero eso tiene realmente muy poco que ver con el concepto actual de literatura de fantasía, aunque podamos forzar la terminología para que parezca la misma cosa por nombrarla con palabras similares. La confusión entre facultad imaginativa y categoría literaria es un defecto de la teoría literaria de nuestro tiempo y no se me antoja deseable proyectarlo por añadidura a los antiguos griegos. Recordemos que, aunque el término “*fantasy*” es incorporado al debate literario moderno conforme a la influencia de *On*

Fairy-stories de Tolkien, este texto hace un uso de la palabra distinto al que manejarán sus sucesores, pues Tolkien sabía distinguir muy bien entre la imaginación como facultad mental, la fantasía como propiedad artística, y los cuentos de hadas como categoría literaria. Todos ellos pertenecen a dimensiones de pensamiento diferenciadas.

Véase el problema enfocado hacia la generología:

Prior to the 18th century, supernatural elements were much more likely to be mingled with naturalistic ones in works of literature, but that does not mean that meaningful distinctions could not then be made as to which were which, and as to what narrative functions the supernatural elements were supposed to perform. It is for these reasons that the descriptions contained in this dictionary will accept that fantasy literature is as old as literature itself and that its elements of fantasy are much older. (2009, p. xlii)

Finalmente, no puedo sino estar de acuerdo con el autor en las primeras afirmaciones de esta cita. Pero, de nuevo, la presencia de unos rasgos y la reflexión acerca de los mismos no implica forzosamente la creación de un tipo literario. Porque al plantear las posibilidades de la teoría poética de los tiempos premodernos, Stableford está suponiendo la posibilidad de atribuirles la existencia histórica de la fantasía como género; es decir, la fantasía como un género genealógico antiguo como la literatura misma. Otra cuestión sería, claro, proyectar las características de un determinado género analógico a otros tiempos históricos. Pero ya me he ocupado de esto. El apego por el significante “*fantasy*” y la disolución de ambas lógicas genéricas no parece sino responder a la conveniencia y la comodidad de simplificar el asunto tanto como sea posible. Lo cual, por otro lado, resulta excusable teniendo en cuenta la tarea de redactar un diccionario. Mi intención aquí, no obstante, no es simplificar ni abarcar, sino el rigor analítico, en medida de lo posible. En breve se verá, a partir de William Morris, no sólo la recuperación del

romance heroico, sino también cómo su significado y su forma se transformarán en función de un trasfondo histórico distinto.

En *Strategies of Fantasy*, Brian Attebery propone una encuesta informal: “*an unscientific experiment*”) para contrastar sus intuiciones, proponiendo a “*acquaintances who have written scholarship on fantastic literature*” (1992, p. 13) una lista con 40 títulos que los participantes debían votar desde fantasía “quintaesencial” hasta “de ninguna manera” fantasía. La encuesta de Attebery difiere en objetivos y medios de otra que llevara a cabo Alejo Cuervo en la revista *Líder* el centenario del nacimiento de Tolkien. (1992) Los resultados llevan, no obstante, a conclusiones similares, y, por encima de todo, me parece llamativo el recurso a llevar a cabo una rápida e informal encuesta cuyo sentido profundo no es sino demostrar de la manera más sencilla y eficaz lo que la mayoría damos por sentado: que, de algún modo, *The Lord of the Rings* de Tolkien constituye el “centro del canon” de la literatura de fantasía, si no por ningún argumento racional particularmente convincente, por el mero peso de su influencia y la percepción de la misma. Resulta llamativo, por otro lado, que en la encuesta de Attebery, el tercer título más quintaesencial de la fantasía (después de la trilogía de Terramar de Le Guin) fuera *Alice's Adventures in Wonderland*, tan notablemente distinto a la obra de Tolkien.

De algún modo, personalmente, si hubiera de aceptar que la fantasía es una categoría literaria por expresión directa de la cognitiva, probablemente el texto de Carroll me parecería más quintaesencial que el de Tolkien. En ese campo tan inabarcable y diverso que es el modo de la *fantasy* o *the fantastic* según vienen entendiéndose en lengua inglesa, la multiplicidad de códigos que se aglutinan en torno a Alice configura una obra más original e imaginativa que en *The Lord of the Rings*. En ese sentido, resulta interesante la idea de Attebery según la que “*The history of the fantasy genre may be viewed as the story of the imposition of one particular set of restrictions on the mode of the fantastic.*” (1992, p. 10) Bloom escribe que “What promises to be the least anxious of literary

modes becomes much the most anxious". (1982, p. 206) La aparente libertad máxima del ejercicio de la imaginación resulta el más sometido a la influencia de cómo otros lo llevaron a cabo anteriormente, y es en ese sentido que Carroll construye un cosmos mucho más personal. Por su parte, Tolkien transitaba los caminos de Morris y MacDonald, a sabiendas de que (precisamente porque) Morris transitaba los caminos de los cuentos maravillosos, el romance medieval, la mitología nórdica y las sagas islandesas. Pero es también en este sentido que el romance heroico premoderno y la fantasía de Morris y Tolkien se entrelazan en una tradición que dibuja un hilo genealógico convencionalizado en un género que ahora conocemos comúnmente como fantasía épica.

Mi voluntad no deslegitimar y despreciar el ejercicio crítico de aplicar el parámetro de la fantasía como facultad de la imaginación, contrapuesta a la mimesis entendida en los mismos términos, en cuanto al valor que pueda tener para acercarse los textos. Pero, como anuncié desde el inicio, quiero centrarme en los procesos configurativos, formales, de la narrativa. Creo también que la asociación popular entre *The Lord of the Rings* y fantasía responde a esta idea: que la fantasía como género literario sólo puede ser asida según unos rasgos identificables en el nivel textual. En este caso, saltan a la vista. Desde una actitud académica y minuciosa, la distinción entre lógicas genéricas permite navegar y, espero, sobrevivir, al naufragio que irremediablemente sigue a las primeras tentativas de definir el género.

Es en la década de los 70, coincidiendo con la expansión internacional de la fama de *The Lord of the Rings*, que empiezan a aparecer el público y el mercado para los primeros comentaristas del género, como son Lin Carter y L. Sprague de Camp, quienes para entonces llevaban ya décadas en las trincheras del *pulp* y habían también publicado "novelas". Son estos autores quienes, siguiendo su propia tradición de cuentos de maravillas y acción para revistas y su interés en el romance heroico como venía siendo hasta entonces, conocían ya no sólo a Tolkien sino también a Morris, MacDonald, Dunsany, Eddison o T. H. White. Estaban, por

tanto, sobradamente preparados para ocupar el nuevo espacio y produjeron así los primeros discursos unificadores del género, en gran medida en aquiescencia con la centralidad de Tolkien, ya fuera militante o resignada. *The Return of the King*, último volumen de la trilogía *de The Lord of the Rings*, apareció en 1955 y escapó al radar (o al interés de mencionarlo) de Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism*, publicada apenas dos años después. En 1976, en *The Secular Scripture*, Frye explica :

The prevailing conception of serious fiction is enshrined in the title of F. R. Leavis' book The Great Tradition, a study of George Eliot, Henry James, and Joseph Conrad which assumes that these writers are central in a hierarchy of realistic novelists extending roughly from Defoe to D. H. Lawrence. The assumption seems reasonable, yet when empires start building walls around themselves it is a sign that their power is declining, and the very appearance of such a title indicates a coming change of fashion on the part of both writers and readers. As soon as a defensive wall is in place, the movements of the barbarians on the frontiers, in this case the readers of romance, Westerns, murder mysteries, and science fiction, begin to take on greater historical importance. These movements assumed a more definite shape after the appearance of Tolkien's Lord of the Rings in the mid-fifties. On the T. S. Eliot principle that every writer creates his own tradition, the success of Tolkien's book helped to show that the tradition behind it, of George MacDonald and Lewis Carroll and William Morris, was, if not "the great" tradition, a tradition nonetheless. It is a tradition which interests me rather more than Tolkien himself ever did, but for a long time I was in a minority in my tastes. Over twenty years ago, in the remotest corner of a secondhand bookshop, I picked up a cheap reprint of

William Morris' The Roots of the Mountains. The bookseller remarked that the two little green volumes had been sitting on his shelves since the day he opened his shop in 1913. Fortunately he had some other stock that moved faster, but if the shop is still there it is probably featuring paperback reprints of William Morris romances in a series which, though still cautiously labeled "adult fantasy," seems to be finding its public. (1976, p. 43)

Tal lector hispanohablante pensará además en Borges y *Kafka y sus precursores*. Por otro lado, la mirada de Frye abarca, claro está, el romance en general, y en su enumeración de géneros obvia aquellas trincheras donde la ciencia ficción compartía espacio con el horror sobrenatural de H. P. Lovecraft y con las hazañas de Conan el Bárbaro y otros héroes. Estos héroes serán absorbidos por la tradición “romántica” que se genera en torno a *The Lord of the Rings*.

La centralidad de Tolkien y la influencia de Morris y MacDonald suponen un gran estrechamiento en las posibilidades imaginativas; una serie de convenciones que, en los años 60, de la mano de autores como Lloyd Alexander y Ursula K. Le Guin, terminará de definir una cierta manera de escribir. Estos autores denominarán su trabajo, probablemente en la estela de Tolkien también en lo teórico, *fantasy*. Lin Carter emplea el término en 1969 cuando publica *Tolkien: A Look behind The Lord of the Rings*. En *Imaginary Worlds* (publicado en 1973, y nótese el significado del título), escribe: “Aficionados *will agree that the term “fantasy” covers a wide variety of different kinds of stories (...)* Way back then, both the tale of supernatural horror and what then passed as science fiction were part of the broad field of fantastic literature.” (1973a, p. 5) Esta noción de *fantastic* estaba ya recogida, de hecho, en *On Fairy-stories*, como un término ya conocido, como se vio anteriormente.

Carter aproxima así su definición para la fantasía: “*What I mean by the word “fantasy” is a narrative of marvels that belong to neither the scientific nor the supernatural.*” (1973a, p. 6) Carter matiza además que

no son relatos infantiles sino adultos. El horror sobrenatural estaba ya definido por Lovecraft y la ciencia ficción tenía también su propia terminología, por lo que los autores que trabajaban en este terreno eligieron el sustantivo invocado por Tolkien para denominar el tipo de textos en los que estaban trabajando. Poco después Carter afirma: “*So we focus upon one particular kind of fantasy, which might be called the mainstream, the central tradition, of fantasy as a whole. Some critics prefer the term “pure fantasy” or “heroic fantasy”*”. Aun así, Carter sabe que “*there are all kinds of stories in this broad category.*” Es aquí donde introduce un criterio clave para distinguir la tradición a la que pretende adscribir esta noción de fantasy que en las siguientes décadas se consagrará con éxito en términos similares a los que Carter emplea, diferenciada de otras posibles manifestaciones de lo maravilloso: “*such tales imply—in fact, such tales actually require—the construction of an invented milieu.*”

La cuestión no estaba aquí del todo solidificada en torno a este punto, pero sí estaban ya los ingredientes principales: el término *high fantasy* utilizado por Alexander, el criterio del “medio inventado”, y la tradición literaria de la que son herederos quienes consideran su forma de escritura como fantasy. Pau Pitarch nos señala que Boyer y Zahorski emplearán la etiqueta “*high fantasy*” para referirse a aquellos textos que recrean un mundo ficcional inventado, distinto del nuestro, en *The Fantastic Imagination: An Anthology of High Fantasy*, publicado en 1977. (2008) Esta idea sigue actualmente en circulación, aunque no tanto el desarrollo lógico que los autores hicieron: si existía una *high fantasy* ambientada en un mundo ficcional inventado, también podía clasificarse una *low fantasy*, ambientada en un mundo ficcional prácticamente igual al nuestro. “*The worlds of high fantasy are secondary worlds, (...) and they manifest a consistent order that is explainable in terms of the less definable (but still recognizable) magical powers of faërie (e. g., wizards and enchantresses)*” (1979, p. 5) Sigue:

On the other hand, the world of low fantasy is the primary world —this real world we live in. It too demonstrates a consistent order, but its order is explainable in terms of natural law (which excludes the supernatural and the magical —for the most part.)

The secondary world, then with its discernible though nonrational causality, is what characterizes high fantasy. Low fantasy, on the contrary, features nonrational happenings that are without causality or explanation because they occur in the rational world where such things are not supposed to occur.
(1979, p. 6)

En primer lugar, me parece oportuno destacar la plausibilidad de que esta teoría de la fantasía es deliberadamente heredera de Tolkien: además del significante *fantasy*, que ya estaba visto en Alexander y Carter, Boyer y Zahorski se valen del término “*secondary world*”, que se encontraba presente en *On Fairy-stories*, y que sigue gozando de gran vigor en la actualidad, así como su contraparte *primary world*. Pero es muy interesante que los autores emplean el vocablo “*faërie*” para referirse a cierta noción de magia. Es muy importante subrayar que la mera aparición de un “medio inventado” no basta para definir este tipo de fantasía: es precisa esa *faërie* como parte del orden de ese mundo. En segundo lugar, es fundamental la noción de “*consistent order*”. El mundo ficcional inventado debe manifestar unas leyes y ser coherente con ellas.

Esta idea nos lleva además a la siguiente reflexión que quisiera hacer. Se repite la idea de la ruptura de la causalidad que habíamos leído en Zumthor, mediante la cual los autores ilustran las diferencias entre alta y baja fantasía, pues, aunque, en efecto, en ambos casos la causalidad “real” se rompe, tal ruptura se produce de modos distintos en cada una. A pesar de que tanto lo maravilloso como ruptura de la cadena causal como las distintas maneras en que esto puede suceder me parecen ideas útiles, creo que el modo en que los autores las aplican para establecer la dicotomía alta/baja plantea algunos problemas. En cualquier caso, la idea de la magia feérica como orden del mundo inventado me parece

fundamental. Lin Carter había ya precisado este punto también: “*The essence of this sort of story can be summed up in one word: magic. A fantasy is a book or story, then, in which magic really works.*” (Carter, 1973a, p. 6) Como vemos, para Carter *fantasy* era un término acotado a una determinada corriente (para él central) de *the fantastic*, mientras que Boyer y Zahorski abren el espectro de *fantasy* mediante la diferenciación entre alta y baja fantasía.

Además de esta diferenciación, Stableford resume que “*the category as defined by Zahorski and Boyer [high fantasy] excludes humorous fantasy, animal fantasy, “myth fantasy” (of the recycled variety), fairy tales, gothic fantasy, science fantasy, and sword and sorcery.*” (2009, p. 198) Observamos que además de detallar cómo Boyer y Zahorski ensanchan el concepto de *fantasy* propuesto por Carter (siendo así de los primeros académicos en alinearse en esta concepción omnicomprendiva de la fantasía, aunque no todavía psicologista), se menciona un tipo de textos diferenciado de la alta fantasía bajo el nombre *de sword and sorcery*. Los autores enumeran los siguientes rasgos: “*the barbarian superhero is the focal point*”, “*emphasis upon action*”, “*lack of thematic substance*”, “*employment of a rather simple, pedestrian, and colloquial literary style*”, y “*extreme emphasis upon gratuitous and sensational violence.*” (23-4) Finalmente Boyer y Zahorski adjudican a este tipo de fantasía el nombre de “*sword and sinew*” debido a la ya entonces complicada y controvertida definición para *sword and sorcery*.

De acuerdo con Gary K. Wolfe, el término *sword and sorcery*:

was coined by Fritz Leiber in 1961 in response to a request from novelist Michael Moorcock for a label for the subgenre in which Michael Moorcock worked, and since a standard term for a variety of violent fantasy usually set in a primitive world and involving a superhuman (but not supernatural) hero at odds with various wizards, witches, demons, spectres, and warriors. (1986, p. 128)

Otros autores como Clute y Stableford plantean más o menos la misma historia que Wolfe, pero, como rigurosamente demuestra Todd B. Vick, no fue exactamente así. Tanto Leiber como Moorcock formarían parte, junto a Carter, Sprague de Camp, Poul Anderson y Jack Vance, entre otros, de una sociedad de autores conocida como la “*Swordsmen and Sorcerers' Guild of America*”. Pero tampoco entre ellos acabó de existir consenso. Años antes Sprague de Camp, Poul Anderson y Fritz Leiber habían sido miembros de otro grupo, conocido como la “*Hyborean Legion*”, un grupo de admiradores del creador de Conan, R. E. Howard, quienes resucitarían la figura del bárbaro en relatos de *fan fiction*. George R. Heap, uno de los integrantes de este grupo, recibiría con entusiasmo la llegada de *The Lord of the Rings* y se convertiría en editor de un fanzine llamado Ancalagon, fundado en marzo de 1961. Allí el propio Heap esbozaría una definición y un término (“*fantasy-adventure*”) para el tipo de relatos al que eran aficionados. Es en este contexto que Fritz Leiber propone, a modo de término comercial (“*popular catchphrase*”) la denominación *sword-and-sorcery*, en la línea de *sword-and-sandal*, *cloak-and-dagger* y demás. En mayo de ese año Michael Moorcock escribiría a la revista *Amra* sugiriendo su propia definición y proponiendo la etiqueta “*epic fantasy*” (“*Putting a tag on it*”). En respuesta a ello, Leiber reenvió para el número de julio de la misma revista lo que ya había escrito en Ancalagon, con pequeñas modificaciones, entre las cuales la de usar “*sword-and-sorcery*” como nombre general y no sólo como eslogan. (Vick, 2021, pp. 149–52)

Moorcock trató de definir el género en términos de *epic fantasy* y Leiber propuso la nomenclatura alternativa de *sword-and-sorcery*. Por su parte, Sprague de Camp expresaría “*I prefer “heroic fantasy” as more concise*”, (pos. 354) y Michael Moorcock se atendería a su propia etiqueta. Lin Carter manejaría las etiquetas de *heroic* y *epic fantasy* como intercambiables, (1973b, sec. 111) pero se distanciaría de ellas, como hemos visto, en *Imaginary Worlds*. Con Boyer y Zahorski, por tanto, observamos una reconfiguración de la terminología, distinguiendo, por un lado, dos categorías en lo que los autores que acabamos de ver

encontraban una sola, y por otro, adjudicándoles los nombres de *high fantasy* y *sword and sinew*.

Stableford entiende notablemente bien el sentido en el que Boyer y Zahorski estaban pensando a la hora de distinguir ambos subtipos: “As with Tolkienesque “epic fantasy,” sword and sorcery had one principal model, in the story series by Robert E. Howard featuring Conan” (lxi). Así, matiza muy oportunamente que “Clark Ashton Smith established futuristic fantasy as an alternative matrix” (2009, p. 394), en referencia a su Zothique, que funciona de manera análoga a la Era Hiboria, un: “imaginary prehistoric milieu where black magic and demonic activity are rife.” Este tipo de mundos ficcionales constituyen así uno de los rasgos incontrovertibles y que motiva una diferencia con los mundos ficcionales secundarios de Morris y Tolkien. Observamos, por otro lado, que el término “epic fantasy” es empleado por Stableford para referirse a este otro subtipo.

Así como Boyer y Zahorski no tenían certeza sobre qué iba a depararle el futuro a su propuesta de llamar a los relatos *à la Howard* “*sword and sinew*”, sí estaban en lo cierto en que “less questionable, however, is the need to put the barbarian superhero in a separate subgenre”. (1979, p. 24) El segundo rasgo, y quizá el más idiosincrático, es, pues, la de este tipo de héroe, con una “*notion of heroism that was more physical than that enshrined in epic fantasy (...) Their ambitions are usually selfish and modest, in consequence of which their achievements are rarely as prodigious as those of the messianic heroes of epic fantasy.*” (Stableford, 2009, p. lxii) Boyer y Zahorski parecen valerse así de una metonimia, pues la característica más sobresaliente de este heroísmo físico es la muscularidad. Esta muscularidad tiene mucho, por su parte, también, de simbólica, pues moralmente el héroe de estas historias tiende a destacar por estar dotado de “*unbounded stamina and astounding resilience (...) He is tough, determined, violent*”. (1979, p. 23) El mundo desarrollado como escenario ofrece las necesarias dosis del salvajismo nihilista de un paganismo arcaico y oscuro para generar tanto a este

héroe bárbaro como a su necesaria contraparte en forma de villanos brujos, demonios, espectros y guerreros rivales (todos ellos, por supuesto, moralmente espurios).

Un último generalmente aceptado como distintivo es el énfasis en la acción y la violencia, que se corresponden también con la naturaleza de su mundo y de sus héroes, así como con el carácter eminentemente lúdico de este tipo de relatos. Más cuestionables son las ideas de la ausencia de sustancia temática y, sobre todo, del estilo coloquial. El propio Lin Carter, en su prólogo a *Literary Swordsmen and Sorcerers*, de L. Sprague de Camp, escribe que “*action of the derring-do variety takes the place of sobre social commentary or serious psychological introspection.*” “*In a word, then, Sword & Sorcery is written primarily to entertain.*” (1976, sec. 39) Sin embargo, y notablemente en autores como Howard y Moorcock, la preeminencia de la acción y el carácter lúdico no necesariamente entierran toda sustancia temática, sino que la mantienen generalmente en un segundo plano. Particularmente en el caso del Elric de Moorcock, donde el personaje adquiere una mayor complejidad psicológica (como bien advierten Boyer y Zahorski) y cuya colección de relatos contiene episodios de mayor trascendencia temática.

En todo caso, la atención a estas tres características nos permite diferenciar esta corriente que estaba activa en el tiempo en que Tolkien adquirió fama internacional y empezó a generar epígonos, bajo el criterio de Stableford de valerse de Tolkien y Howard como respectivos centros de dos subconjuntos. Sea deudor o no, esto nos recuerda inevitablemente a la propuesta de Attebery de los conjuntos difusos. Ahora bien, una notable diferencia, en la que me sumo a Stableford, es que este último se vale de conjuntos históricamente institucionalizados y rastreable. En otras palabras, Stableford está resiguiendo ambos centros con criterios genealógicos y sólidos. La posibilidad de usar conjuntos difusos analógicamente (como también parece sugerir Mendlesohn) es algo que me parece más cuestionable.

También considero que Stableford acierta al afirmar que: *“Nevertheless, they fall into the same spectrum, and they function as ideological counterweights”* y *“the diversity of modern secondary worlds, by comparison with the narrow horizons of any particular once-upon-a-time, is bound to call everything into question.”* (2009, p. lxii) El desarrollo posterior a la explosión de autores inscritos en una u otra tradición terminará por difuminar definitivamente las fronteras iniciales entre ambos conjuntos. Sin embargo, su existencia como fenómeno histórico y la vigencia de sus huellas me parecen motivos más que suficientes para dejar constancia de ellas.

Ahora bien, como y hemos comprobado, siempre ha sido difícil el consenso acerca de las divisiones y nomenclaturas. Mi intención ha sido, como he dicho, ratificar a Stableford en emplear a Howard y Tolkien como centros de dos subconjuntos, e identificar los denominadores comunes más extendidos. Sin embargo, no faltan los autores que amplían (como Clute) o restringen (como Boyer y Zahorski, empleando además criterios de valoración) la manera de identificar la espada y brujería, así como es cierto que desde un inicio la naturaleza de Elric lo ubica en un territorio de tensión, pues desafía los límites de la ficción de entretenimiento. Recordemos que Moorcock tenía como modelo poético una suerte de romance heroico sentimental y “popular”, pero al mismo tiempo, parece empujado a sacar la mayor enjundia de sus posibilidades.

Aunque no pretendo poner en duda la honestidad de Sprague de Camp al afirmar que el motivo de su preferencia por la etiqueta heroic fantasy es la concisión, Stableford escribe que este término es:

An alternative term routinely used by critics who thought sword and sorcery sounded too downmarket while fantasy was struggling to assert its independence as a commercial genre. It had the advantage of a wider range of reference, being more readily applicable to J. R. R. Tolkien’s Lord of the Rings and such children’s fantasies as Lloyd Alexander’s Chronicles of Prydain, thus embracing all the

overlapping fields specified by the other terms bandied about in the same era for the same reason: high fantasy, quest fantasy, and epic fantasy. (2009, p. 197)

Por su parte, Clute se hace eco de que la opinión de los primeros cultivadores de espada y brujería en cuanto a clasificaciones y nomenclatura sigue vigente para muchos cuando opina que:

There may be a useful distinction between HF [heroic fantasy] and Sword and Sorcery, but no one has yet made it. The term itself — like Dark Fantasy, often used as an "up-market" term for Horror — was almost certainly coined in an attempt to avoid the garishness of the S&S tag." (1997, "Heroic Fantasy")

Poco después, Clute afirma que *heroic fantasy* es: "a term which might seem synonymous with *Epic Fantasy* (itself a term little used in this encyclopedia, and for similar reasons)", Estas razones son, en concreto, que: "Unfortunately, the term has been increasingly used by publishers to describe *Heroic Fantasies* that extend over several volumes, and has thus lost its usefulness." (*Epic Fantasy*) No sólo es cierto que ambas etiquetas se han confundido en el mercado editorial, sino que muchas veces también los aficionados han seguido usando *high fantasy* en los términos en que la hemos visto utilizada por Boyer y Zahorski; es decir, como fantasía *à la* Tolkien en oposición a la *howardiana*.

La situación es, me temo, prácticamente irreparable. La espada y brujería recorre inicialmente unos derroteros propios, pero tanto Tolkien como sus precursores constan entre las influencias de algunos de sus autores, y, particularmente a partir de su éxito internacional, tanto el interés editorial como la influencia sobre futuros escritores amalgamará progresiva e irreversiblemente ambas tradiciones, como señalaba Stableford. En este sentido, la espada y brujería forma parte de un período concreto, que abarca desde la creación de Kull (antecesor literario de Conan) por parte de R. E. Howard *en Weird Tales* en agosto de 1929,

hasta, aproximadamente, los años 80, época en que se produce este proceso de amalgamación. Me parece necesario no dejarnos disuadir por la confusión en la nomenclatura y disponer de etiquetas que nos permitan referirnos a estos subgéneros y mantener una diferenciación conceptual entre ambos. El uso que hace Stableford de la terminología me parece, en este caso, muy acertada. *Epic fantasy* funciona en su enciclopedia para referirse a la fantasía de la tradición de Morris y Tolkien, diferenciada de la espada y brujería de Howard, mientras que *heroic fantasy* vale para ambos fenómenos.

En conclusión: *high fantasy* identifica en mi opinión al tipo de narraciones ambientadas en mundos ficcionales secundarios cuyo orden descansa sobre la existencia de poderes “mágicos”. *Heroic fantasy* es el género genealógico que corresponde a la alta fantasía inscrita en la genealogía del romance heroico que hemos venido estudiando en este apartado, incluyendo a su subgénero espada y brujería, ya comentado, así como el estado posterior en que existen más o menos fusionados o desarrollados tanto este subgénero como el de la *epic fantasy*, modelado en tono y motivos en torno a *The Lord of The Rings*, particularmente entre los años 60 y 90.

Además del problema de la confusión que plantean como etiquetas editoriales, podría decirse que heroico y épico son dos términos prácticamente análogos en cuanto a su significado. Es cierto que la épica, como mencionaba Propp, requiere de un héroe que constituya la encarnación de los valores que definen a un determinado pueblo, pero también es cierto que requiere, como decía Merchant, una gran escala (escala épica), cosa que no sucede necesariamente en todos los relatos heroicos.

2.7. El nacimiento de la fantasía moderna

2.7.1. Cambio de signo de lo maravilloso

A tenor de la estructura de esta pesquisa genealógica y de algunas consideraciones de Clute y Mendlesohn en el apartado sobre el estado de la cuestión, sería fácil concluir que la hostilidad de los siglos XVI al XIX hacia lo maravilloso constituye un hiato con la exuberancia anterior, una exuberancia que enlazaría con las raíces folklóricas, la noche de los tiempos, Homero y el Gilgamesh. Pero esto no sería del todo preciso. Como apuntaba Le Goff, la posición canónica del romance medieval (entre siglos los XII y XV) es excepcional en lo que respecta a la presencia de lo maravilloso en la alta cultura. El romance caballeresco hunde sus raíces en, por un lado, el folclore céltico bretón y, por otro, las tradiciones épicas altomedievales y clásicas. Pero, como explica Vinaver, no hay una línea de continuidad entre la teoría poética de la épica clásica y la poesía medieval; tuvieron que redescubrirse sus procedimientos.¹⁸ La línea de continuidad que enlaza la noche de los tiempos con el romance medieval ocupa únicamente el folclore bretón y, sólo de segunda mano, el grecolatino. En la antigüedad tenemos sobrados ejemplos del escepticismo hacia el *mythos*: Aristóteles cita la crítica de Jenófanes, tan pronto como en el s. VI a.C., a la veracidad de los relatos sobre los dioses (2000, sec. 1460b 35). Encontramos palabras tan duras como las que Filóstrato dispensa a los cuentos maravillosos: “*frogs and donkeys and such nonsense as is swallowed by old women and children.*” (Filóstrato, Vita Apollonii 5.14, en Anderson, 2000, p. 2) El uso de lo maravilloso es muy escaso en la épica del *Cid* o de *Roland*, ceñido en todo caso a lo maravilloso cristiano, y ya hemos visto también que Chrétien fue cauto en el uso de este tipo de elementos temáticos.

Como ya señalamos en el epígrafe sobre los libros de caballerías, el renacimiento alumbrará el debate sobre la calidad poética, bajo la

¹⁸Aunque se encuentra explicitada en la página 15, la idea es el motor de los dos primeros capítulos de *The Rise of Romance*, lo cual ilustra la importancia del fenómeno.

influencia de Aristóteles, en términos de verosimilitud/maravilloso, unidad/variedad, placer/beneficio moral, y poesía/historia. B. Weinberg, invocado por Susana Gil-Albarellos, señala muy oportunamente que la lectura de Aristóteles fue sesgada: “para los teóricos del siglo XVI el concepto de lo verosímil limitaba considerablemente las posibilidades del ingenio creativo del poeta, ya que se definía por su relación de proximidad con la historia real o su comprobación empírica”. (1997, p. 47) Gil-Albarellos nos recuerda que el concepto de mimesis de Aristóteles era mucho más amplio y que lo maravilloso (como vimos a propósito de Le Bossu y la épica) tiene cabida en la poesía (véanse el final del capítulo XXIV y el capítulo XXV de su *Poética*). Resulta irónico, pues, a la luz de estos pasajes y lo que he mencionado en el párrafo anterior, Aristóteles es, entre los respetados racionalistas de la antigüedad, de los más generosos con la presencia de lo “imposible” en la épica.

En todo caso, la querrela renacentista enfrentaba a antiguos en términos de su interpretación de la poética aristotélica, que privilegiaba lo verosímil, la historia, la unidad y el beneficio moral; y modernos, en la línea de Ariosto, alineados en favor de la presencia de lo maravilloso, la verdad poética, la multiplicidad de acción y el valor lúdico de la lectura. Ya en el prólogo de Rodríguez de Montalvo a su *Amadís* observamos en acción las oposiciones poesía (como ficción)/historia y placer/beneficio moral. En efecto, el *Amadís* se decanta por lo lúdico y por lo poético, aunque también tenderá a converger hacia la unidad de acción y hacia una dosificación de lo maravilloso, más representado por las capacidades técnicas de los hechiceros que por la inexplicable atmósfera feérica de los cuentos bretones y los lais y romances caballerescos. Debemos tener en cuenta, pues, también, que la historia de esta querrela y la reconfiguración de la narrativa que la acompaña involucra más cuestiones que lo maravilloso y los excesos ficcionales: aunque los libros de caballerías constituyen como conjunto un ejemplo paradigmático de estos dos aspectos, Rodríguez de Montalvo ejemplifica cómo los autores de cierta ambición nunca dejaron de ser cautos en la manera de administrar lo maravilloso. (1999, prólogo) Por otro lado, es innegable

que, incluso para los autores con menos pretensiones, se hizo excesivamente vergonzante escribir libros de caballerías después del *Quijote*, pero esto no es sino un particular episodio dentro de una historia más larga. Como explica Gil-Albarellos, Cervantes no introdujo ningún particular avance en la crítica a la desmedida en los libros de caballerías: “la diferencia de Cervantes con sus antecesores estriba en que aquél ha modelado sus críticas a través de la genialidad de su novela, con lo que su efecto ha durado hasta nuestros días.” (1997, p. 69)

El particular recrudecimiento de la hostilidad hacia, concretamente, lo maravilloso, que tendrá lugar desde esta época, estará en relación con la revolución científica y la solución agustiniana de disociar verdad revelada y verdad científica. En este punto, lo maravilloso se encuentra entre el yunque de la religión cristiana y el martillo de la guerra ilustrada contra la superstición, y lo encontramos manifestado fundamentalmente en motivos de milagros, misticismo y alegorías morales.¹⁹ Es aquí que podemos verificar una transformación entre esa presencia de lo maravilloso que leímos según Aristóteles en la épica: desde entonces se sospecha y se persigue la opinión tradicional acerca de la posibilidad de lo preternatural.

Las visiones proféticas de William Blake anticipan la resistencia a una interpretación opresiva de la razón como forma de conocimiento que a finales del siglo XVIII podía albirarse ya victoriosa. Pero existen también otros movimientos de resistencia, no raramente asociados con los reaccionarios. Lewis Seifert encuentra destacable un nexo de entre el romance y el cuento de hadas (como fenómeno literario, a diferencia del cuento folklórico maravilloso que generalmente reelaboran):

Nostalgia, then, governs not only the fairy tales' rewriting of folklore but also their rewriting of early seventeenth-century romances: and between these two intertexts there is a mutual

¹⁹Véanse el capítulo dedicado a la emergencia de la novela en *The Romance*, e Gillian Beer, y el de Claudine Nédélec, “*Quelques aspects de la crise du merveilleux en France au XVIIe siècle*”, en *Le Merveilleux entre mythe et religion*, de Anne Besson y Evelyne Jacquelin

interdependence. (...) since the contes de fées rely on folklore and the merveilleux associated with it, they give new life to an aristocratic ethos promulgated by the romans and make it a means of wish-fulfillment (...) A purportedly popular narrative is made to purvey a distinctively aristocratic worldview in a form that reflects elite literary tastes. (2001, p. 922)

El propio término “*conte de fées*” es acuñado en esta época. Jack Zipes explica:

The early writers of fairy tales placed the power of metamorphosis in the hands of women — the redoubtable fairies. In addition, this miraculous power was not associated with a particular religion or mythology through which the world was to be explained. It was a secular mysterious power of compassion that could not be explained, and it derived from the creative imagination of the writer. Anyone could call upon the fairies for help. It is clear that the gifted French women writers at the end of the seventeenth century preferred to address themselves to a fairy and to have a fairy resolve the conflicts in their fairy tales, rather than the Church with its male-dominated hierarchy. (1999, p. 15)

Como sugiere Harf-Lancner (véase *supra*, “La naturaleza polifónica del romance y la alteridad de lo maravilloso”), los términos *fée* y hada están etimológicamente vinculados al hado y a la figura femenina de la tejedora que dispensa su destino a dioses y mortales, y aparecen en la época medieval de los primeros romances. Zipes escribe también:

Though Charles Perrault is generally considered to be the most significant French writer of fairy tales of this period, Mme d’Aulnoy was undoubtedly more typical and more of a catalyst for other writers. Her narratives are long and rambling and focus on the question of tendresse, that is, true and natural feelings between a man and a woman, whose

nobility will depend on their manners and the ways they uphold standards of civility in defending their love. (1984, pp. 12-3)

La asociación entre el cuento de hadas y la mitología del amor romántico y el hada como árbitro del destino capaz de poderosa magia cristalizan en este contexto, así como la fuerte asociación con la ideología absolutista y aristocrática propia de los tiempos de Luis XIV de Francia (aunque no fue un fenómeno exclusivamente aristocrático). Aunque triunfa y se cultiva particularmente en este contexto, Straparola y Basile habían recopilado ya colecciones de cuentos destinadas a un público aristocrático. Además de la reacción germana de nutrir su identidad nacional y preservarla de la influencia francesa, los hermanos Grimm popularizaron el giro hacia el público infantil y la suavización y didactización de contenidos. Véase que:

Significantly it was from 1830 to 1900, during the rise of the middle classes, that the fairy tale came into its own for children. It was exactly during this time, from 1835 onward, to be precise, that Hans Christian Andersen, greatly influenced by the German romantic writers and the Grimms, began publishing his tales that became extremely popular throughout Europe and America. (1999, p. 20)

Los cuentos de hadas, dotados del aura y misticismo de una sabiduría primigenia como resistencia a una sociedad que se sometía irreversiblemente al programa racionalista de la modernidad, supusieron una excepción notable a los criterios de exclusión o, cuanto menos, moderación en el uso de lo maravilloso. Serían confinados a la trivialización o la infantilización, o se transformarían en un género de sospecha y crítica, asumidos por las pujantes corrientes del romanticismo. Tal sería el caso de los cuentos de E. T. A. Hoffman. A propósito de lo maravilloso en este autor, Walter Scott escribe en 1827 que:

This inclination to believe in the marvelous gradually becomes weaker. Men cannot but remark that (since the scriptural miracles have ceased,) the belief in prodigies and supernatural events has gradually declined in proportion to the advancement of human knowledge; and that since the age has become enlightened, the occurrence of tolerably well attested anecdotes of the supernatural character are so few, as to render it more probable that the witnesses have labored under some strange and temporary delusion, rather than that the laws of nature have been altered or suspended. At this period of human knowledge, the marvelous is so much identified with fabulous, as to be considered generally as belonging to the same class. (Sandner, 2004, pp. 52–3)

Por un lado, Scott proseguirá aconsejando la dosificación y el criterio en el uso de este tipo de elementos. Por otro lado, como señala Gary K. Wolfe:

Scott's phrase 'the fantastic mode of writing' was translated by editor J.-B. Cefauconpret as 'genre fantastique'. Together with an earlier enthusiastic essay on Hoffmann by the philologist Jean-Jacques Ampère (son of the famous physicist and pioneer in electrical theory) in the magazine Le Globe in 1828, it helped give currency to le fantastique as a genre in French critical thought, a notion further advanced by Charles Nodier's 1830 manifesto in La Revue de Paris, 'Du fantastique en littérature' (2012, p. 10)

La noción de lo fantástico de Scott y Nodier está en la línea de esa visión omnicomprendiva de *the fantastic*, tal y como se siguió entendiendo en lengua inglesa. Sin embargo, Ampère, como después haría Maupassant en *Le Gaulois* en 1883,²⁰ diferencia entre *le fantastique* y *le merveilleux*. Estamos, por tanto, ante la emergencia de una teoría de *le fantastique* como género literario.

²⁰ (2018)

La existencia de este género viene a poner de manifiesto cómo la lectura de la presencia en un texto literario de un elemento fuera del consenso de lo real se ha transformado irreversiblemente. Tal presencia podrá tomar la moderna forma de *le fantastique*, que recoge y retrata con rigor mimético un mundo donde lo maravilloso no tiene cabida fuera de la mente humana, pero, al mismo tiempo, se asoma por el relato, generando su tensión e inquietud características, y configurando un valor particular para estos elementos preternaturales.²¹ Esto motiva que esté de acuerdo con Clute cuando afirma que antes del año 1600 no es fácil diferenciar mimesis y fantasía (*supra*, 1.2), o, en otras palabras, que sólo después que tal distinción ocupa históricamente un valor diferencial para delimitar categorías literarias. La oposición poesía/historia, que empezaba a cobrar valor convencionalizador en el debate literario en torno a aquel año, puede reseguirse en tanto que, como explica Gary K. Wolfe, *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, o *The Monk*, de Matthew Lewis, se presentaban a sí mismas como romances, mientras que las primeras novelas como *Robinson Crusoe* o *Tom Jones* eran anunciadas como “*stories*”. William Godwin y Charles Brockden Brown, quienes teorizaban a principios del x. XIX sobre las diferencias entre ambas manifestaciones en esos mismos términos. Así, pues, la separación que había empezado a abrirse deliberadamente durante el Renacimiento, cuaja en este tiempo en etiquetas y tipologías: “*no genre of written literature, before about the early 19th century, seems to have been constituted so as deliberately to confront or contradict the "real"*” (Clute, 1997)

Lo maravilloso dará así paso a una corriente *fantastique*, por un lado, mientras que pervive, por otro, en forma de romance sentimental, remedando la presencia de lo maravilloso según una opinión tradicional caduca que toleraba grandes dosis de participación de lo preternatural. John Dryden, por ejemplo, escribe su *King Arthur*, amalgamando leyenda británica en la línea de Geoffrey de Monmouth con la intervención de los

²¹ La “amenaza” de lo fantástico. (Roas, 2001)

dioses nórdicos. A propósito de esta obra, escribió: “*that fairy kind of writing which depends only upon the force of imagination.*” (Craik, 1850, p. 414) Gary K. Wolfe cita un artículo de Joseph Addison en *The Spectator*, del año 1712, en el que leemos: “*This Mr. Dryden calls the fairy way of writing, which is, indeed, more difficult than any other that depends on the poet’s fancy, because he has no pattern to follow in it, and must work altogether out of his own invention.*” (2012, p. 7) Dejando de lado los conceptos *fancy* e *imagination*, de los que por cierto se ocupa Gary K. Wolf en su ensayo, observamos tanto un germen de la visión psicologista como la promesa de liberación de las influencias a la que aludía Harold Bloom; una promesa que es interpretada por Addison como el supremo desafío de la creatividad poética. Hemos sugerido ya, pues, que en contrapeso a esta dificultad y libertad máximas, la fantasía puede ser, si no el tipo de escritura más determinado, desde luego uno de los más susceptibles a la influencia e incluso a volverse formulaico. Lo importante aquí, en cualquier caso, es que esta visión psicologista asoma una vez el panorama literario ha sido transformado y entiende lo maravilloso como un elemento extraño. La reflexión sobre la naturaleza de tal elemento lleva entonces a percibirlo como una manifestación de la imaginación del autor.

George Eliot, citada por Gary K. Wolf, representa una opinión que diverge de la de Addison y representa el sentir de la que sería “la gran tradición” y el triunfo de la mimesis:

‘Falsehood is so easy, truth so difficult,’ wrote George Eliot in her 1859 novel Adam Bede. ‘The pencil is conscious of a delightful facility in drawing a griffin — the longer the claws, and the larger the wings, the better; but that marvellous facility which we mistook for genius is apt to forsake us when we want to draw a real unexaggerated lion.’ (Wolfe, 2012, p. 11)

The Decay of Lying, de Oscar Wilde (1891), supone un alegato en la dirección opuesta, pero es síntoma ya de que Wilde, del lado del valor poético de la ficción, cuenta su criterio entre las filas de los perdedores.

2.7.2. William Morris

Nuestra pesquisa histórica por el romance heroico quedó interrumpida en el epígrafe dedicado a la saga islandesa, donde observamos diversos movimientos de marginalización: sobre las sagas de tipo maravilloso en el seno de la literatura islandesa, sobre esta literatura en el *corpus* medieval europeo, sobre el legado mitológico nórdico respecto al mediterráneo. William Morris y la tradición que prefigura son herederos de una resistencia frente a esos movimientos múltiples de marginación, como observaremos también en H. Rider Haggard. A poco que conozcamos la figura de Morris y su trascendencia, resulta muy descorazonador leer los diversos ataques contra una supuesta inmovilidad o reaccionarismo histórico adjudicados a la fantasía o “lo maravilloso” moderno; Morris fue, además de fantasista, utopista socialista, y ambos aspectos son indisociables en su vida y obra y, en definitiva, en el nacimiento de la fantasía heroica: un hito en la historia de la resistencia al lado oscuro de la modernidad.

Lin Carter menciona dos textos en *Imaginary Worlds: Vathek*, de William Beckford (1786), y *The Shaving of Shagpat*, de George Meredith (1855). Ambos textos son, por así decirlo “fantasías orientales”, ambientadas en una atmósfera mágica del estilo de *Las Mil y una noches*, que había ejercido gran influjo y fascinación desde su traducción al francés por Antoine Galland, a principios del s. XVIII. En palabras de Zipes: “It became a favorite device (and still is) to deploy the action of a tale to the Orient while discussing sensitive issues of norms and power close to home.” (1999, p. 16) *Vathek* recoge también el terror gótico, en tanto que *The Shaving of Shagpat* recrea una Persia medieval. Carter escribe: “None of these early tries succeeded in stimulating wide enough

enthusiasm to encourage imitation, which is the usual manner in which literary traditions are born. That honor was reserved for that astounding man of protean talents, William Morris." (1973a, p. 20) Especula también con la posibilidad de que Meredith, en contacto con Gabriel Dante Rossetti y la hermandad prerrafaelita de la que Morris también formó parte, influyera a este en tanto que los lugares recorridos por los personajes de *Shagpat* no se correspondían con ningún lugar real y cartografiado. En cualquier caso, no fue el desplazamiento al orientalismo de *Las Mil y una noches* sino las sagas islandesas y la reivindicación de una esencia racial y espiritual del Norte de Europa lo que dio forma a la escenografía imaginativa de los primeros autores que configuraron las convenciones de la fantasía moderna.

Por otro lado, el recurso del portal, cuando los héroes cruzan un umbral que divide un mundo ficcional primario del mundo ficcional secundario en que tiene lugar la acción maravillosa, emerge también en estas fechas, a mediados del siglo XIX. Es entonces cuando Lewis Carrol publica su *Alice* y Charles Kingsley hace lo propio con *The Water Babies*. Mendlesohn y Edwards mencionan a Thackeray, quien escribió una fantasía satírica: *The Rose and the Ring*. El uso satírico de lo maravilloso había sido materializado ya mucho antes en obras como *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1726), y tanto Voltaire como Diderot se habían servido de su versión alegórico-filosófica en tiempos de la Ilustración. George MacDonald incorporó en *Phantases* y *Lilith* el elemento del portal dirigido a un público adulto, a partir del cual desarrolla sus viajes de conocimiento. Estas obras de MacDonald son enormemente fantásticas, en el sentido de libertad imaginativa, y ejercieron una gran influencia en autores posteriores.

Abriendo la perspectiva a un enfoque históricamente más amplio, observamos que las posibilidades estéticas del romance caballeresco tomaron por un lado el curso canónico hacia una mayor racionalización y consistencia del dibujo psicológico de los personajes y de la "materia" del relato, que se acercará a lo cotidiano y la experiencia del mundo

sensible y prescindirá deliberadamente de lo maravilloso, cuya presencia será percibida progresivamente como más extraña y ajena a un propósito de relatar lo sensible y lo cotidiano. Si el romance medieval regresaba de la “alta mimética” de la épica hacia el mundo del cuento, esta vía de desarrollo resigue lo alto mimético hacia lo bajo mimético y la ironía. Los conceptos que Montalvo atribuye al Amadís en su prólogo (poesía y placer) han virado en este tiempo hacia la hegemonía de su reverso: historia y beneficio moral. Pero los relatos caballerescos abrieron también otras vías de desarrollo, en las que la ruptura de la unidimensionalidad propia de la materia folklórica se combina con una mayor profundización en la idiosincrasia de esta, redundando en su cualidad de “romance” como relato estilizado a la vez que respondiendo a las maneras narrativas de su momento histórico. El volumen psicológico que los personajes del romance adquirirían de forma intermitente y aislada progresa hacia una mayor coherencia que facilita el cambio y en consecuencia el viaje interno de sus héroes ya desde las narraciones del grial. A esto cabe añadir la influencia del marcado “naturalismo heroico” de las sagas islandesas familiares o de asentamiento. Será solo con el paso del tiempo que la novela moderna verterá su influencia sobre el romance en este aspecto, por requerimiento de los horizontes de expectativas de unos lectores contemporáneos que tienen a la novela por narrativa escrita “por defecto”:

The modern term ‘fantasy novel’, with its implication of a narrative which combines novelistic characterization and theme with the sort of visionary imagination that Coleridge and Blake described, might well have seemed an oxymoron to literary readers in the late eighteenth and nineteenth centuries. (Wolfe, 2012, p. 11)

William Morris emprenderá por su parte un programa poético que recogerá por un lado el relieve y coherencia psicológicos anunciados en los romances caballerescos, y que además por otro dotará también al entorno en que situará a sus personajes de un relieve más cercano a la visión histórica, sin por ello abandonar la dominancia del romance como

fabulación. El escenario imaginario de los cuentos maravillosos, ampliado en obras como el *Shagpat* de Meredith o en los mundos ficcionales alcanzados mediante portales, tomará en William Morris tanto una independencia de mundo ficcional primario alguno como de la unidimensionalidad del cuento y del valor eminentemente alegórico, al mismo tiempo que mostrará una sólida consistencia interna.

William Morris, como he anticipado, fue en gran medida un disidente que remó contra la corriente de su tiempo histórico. Richard Matthews refiere a su biógrafa Fiona McCarthy para remitirnos a la infancia de Morris (nacido en 1834) como el origen de la sensibilidad de este hacia la naturaleza, (2002, p. 39), una sensibilidad que iría de la mano del rechazo a los problemas de la industrialización.²² Sprague de Camp cita una anécdota de sus últimos años tomada de la biografía de Philip Henderson, según la cual, visitando una catedral francesa, Morris consideraba en contraste las vías de tren como “abominaciones”.

En su época de estudiante en Oxford, junto a Edward Burne-Jones, se acercó a la obra de John Ruskin y la Hermandad Prerrafaelita. Los prerrafaelitas eran un grupo de pintores, activos todavía en esos años aunque disuelta oficialmente la hermandad, que, como su nombre indica, buscaban sus influencias entre los artistas anteriores a Rafael. Particularmente, Gabriel Dante Rossetti, que había sido miembro fundador, se mantenía activo en la línea artística de la hermandad, una línea que además del rasgo mencionado implicaba el estudio y expresión de la naturaleza. Morris fue un asiduo contribuidor de la *Oxford and Cambridge Magazine*, publicando ya relatos cortos que contenían los valores que distinguen a su obra y caracterizan el desarrollo posterior de la fantasía heroica: “*there is intrinsic value placed on ancient ways of life (...) In these narratives we find Morris’s earliest explicit efforts to embrace the mythic heritage of the North as well as the gothic traditions of Britain to recover ancient stories and clothe them in fresh imagination.*” (2002, p.

²² Véase (Carter, 1973b, p. 112)

38) Mathews cita a Frye en cuanto a: “*his encyclopedic approach to romance, his ambition to collect every major story in literature and retell or translate it.*” (Frye, 1976, p. 4)

A esto hay que añadir la especial importancia que cobra la ambientación de sus relatos: “*geography and setting have a numinous value and function almost as characters and symbols in the work.*” (2002, p. 39) Este rasgo resulta muy importante: “*given its special use of geography and setting—symbolic, numinous, nearly allegorical—fantasy brough a shift away from focus on individuals.*” Por otro lado, el valor simbólico del espacio-tiempo no debe ser confundido con el empleado en fantasías de portal como *Phantastes* (al que podríamos añadir *A Voyage to Arcturus*, por ejemplo):

Morris’ world is real, adventures therein are serious and the perils along the way are deadly; but the world of Phantastes is an imagined state of being and we are not meant to accept it as a real place. The adventures met by MacDonald’s character Anodos are symbolic, and the dangers he faces allegorical. (Mathews, 2002, p. 21)

Un tercer elemento clave es el uso especial del lenguaje: “*the creation of a privileged text, apart from the language of ordinary life, that affirms poetry and linguistic magic.*” (2002, p. 41) Mathews hace referencia también a nombres como “Swanhilda”, que sin duda beben del ampuloso modo de nombrar del romance medieval y los libros de caballerías. El estilo de Morris, en la línea de apreciar las maneras del pasado, es deliberadamente arcaizante y elevado. Más tarde, apartir de 1870 habiendo ya fundado su compañía de artes decorativas, Morris viajó a Islandia y, fascinado, se asociaría entonces con Eiríkur Magnusson para traducir las *Edda* y varias sagas islandesas (incluida la volsunga) al inglés. El medivealismo y arcaísmo de Morris fueron también fuertemente dirigidos hacia ese pasado nórdico en lo lingüístico: “*The diction is remarkable for the purity of its Old English emphasis. Morris avoids words*

deriving from Latin or French when Teutonic equivalents are available." (Faulkner en Bloom, 1994, p. 156)

El aprecio de Morris por tiempos pasados está revestido, como afirmaba Mathews, por su propia imaginación. Más tarde en su vida (en 1883), Morris abrazaría un heterodoxo socialismo. Frye entiende perfectamente la compatibilidad del medievalismo obsesivo de Morris con sus ideales socialistas: *"is an example of a writer whose attitude to the past is one of creative repetition rather than of return."* (1976, p. 177) William Vecko señala que: *"In feudal society he saw models of social organization in which an individual was not yet alienated from the products of his labour."* (2009, p. 52) En el dibujo social que lleva a cabo en *The Well at the World's End*, *"lower classes also possess a high degree of personal freedom, are able to dispose with the products of their-labour and are not marginalized on the basis-oftheir-soeial position"* Se observa, por tanto, que no se trata de una nostalgia reaccionaria, sino de idealismo y utopismo que rescata valores esenciales que existieron en el pasado y que la modernidad ha perdido.

He explicado ya que el romance medieval preludia la conciencia definitiva de la escisión del mundo, que se asentaría en la novela moderna, pero que hay en él todavía vías de compleción. El medievalismo, por tanto, ofrece la capacidad de proyectar una visión del mundo en que el individuo presente puede imaginar una existencia donde ambas escisiones son recuperables: el sujeto y el mundo, el sujeto y su trabajo, forman parte de un todo aprehensible. Lin Carter señala que, *"in adopting the language and tone of a more remote epoch, William Morris also adopted the supernaturalism and magic of such an epoch."* (1973b, p. 116) Un mundo con un funcionamiento completo, coherente, independiente, de ambientación premoderna, donde *"magic is intrinsically woven into the fabric of the world"*, (2009, p. 48) construido en lenguaje arcaico mediante una trama arquetípica; todo ello es necesario para formar ese todo que habilita la materialización en forma de palabras de la visión de Morris de una existencia en que el individuo puede ser un todo con el cosmos y la

naturaleza y vivir en justicia social, y que tal existencia pueda sentirse tangible, respirable.

The Well at the World's End, escrito a principios de 1890, conjuga todos estos rasgos en la tradición del romance heroico. Poco antes había escrito dos obras, *The House of the Wolfings* y *The Roots of the Mountains*, que como bien advierten tanto Sprague de Camp como Carter, en su recreación del pasado heroico germánico no van mucho más allá de lo que ya habían ido los romances históricos de Walter Scott a la hora de visitar ambientaciones históricas y aderezarlas con sus propias nociones de maravilla (dosificadas en el caso de Scott, claro, en línea con los preceptos que ya hemos leído). Del mismo modo, otras obras de Morris, como *The Wood Beyond the World*, trabajan mundos ficcionales secundarios, pero sin desarrollar el tema heroico y la estructura narrativa asociada.

Además de la novedad de este fenómeno, así como los rasgos ya mencionados, que prefiguran la fantasía épica del siglo XX, merece la pena observar el carácter pionero de la obra como romance sentimental. A decir verdad, a excepción de los *cantares de gesta*, los poemas épicos que nos han llegado por escrito son en general una forma ya a medio camino de lo sentimental. Existe detrás de ellos una autoría consciente, casi irónica con su tradición, que incorpora lo maravilloso por su atractivo estético, su idealidad, por formar parte del paisaje simbólico de su sociedad. Los primeros romances medievales trabajaron la materia de Francia como su propia herencia épica, inscrita en su paisaje simbólico, donde lo maravilloso era cristiano, y desde la herencia escrita y momificada, la materia de Troya, cuyos actores sobrenaturales eran ya una particularidad del pasado. Existía, además de una tradición épica oral sentimentalizada, una permeabilidad a una cosmología de carácter metafísico, conjugando la fe cristiana viva con la tradición escrita desde la antigüedad grecolatina. En palabras de C. S. Lewis, los creadores de esta cosmología estaban: “*gathering together and harmonising views of very different origin: building a syncretistic Model not only out of Platonic,*

Aristotelian, and Stoical, but out of Pagan and Christian elements.” (1964, p. 12) Las *mirabilia* bretonas se integraron en primer término por su atractivo estético y sus posibilidades idealizadoras en un contexto cultural favorable a ello. Pero los autores saben ya que están moldeando un material que no es parte de su cosmología y que están recreando el placer estético del cuento maravilloso y empleándolo según su propia agenda artística moral. En este sentido, el romance artúrico es el primer romance sentimental de la tradición europea.²³ Ahora bien, Frye escribe que:

In a medieval chivalric romance the jousts and tournaments, the centripetal movement of knights to Arthur's or Charlemagne's court and their dispersal out from it into separate quests, the rescued damsels and beloved ladies, the giants and helpful or perilous beasts, all form a ritualized action expressing the ascendancy of a horse-riding aristocracy. They also express that aristocracy's dreams of its own social function, and the idealized acts of protection and responsibility that it invokes to justify that function. (1976, pp. 56–7)

La épica homérica tiene asimismo una función similar respecto a su aristocracia guerrera, y es “ascendida”, digamos, a mito canónico, pero, al igual que sucede con su tratamiento de la maravilla, hace un trabajo en principio más “naïf”, menos programático. Frye habla de “*kidnapped romance*” para referirse a “*romance formulas used to reflect certain ascendant religious or social ideals.*” (1976, p. 30)

Por otro lado, hemos hablado, por ejemplo, de *King Arthur* de Dryden, que se relaciona con otros romances sentimentales como *The Idylls of the*

²³“*Sentimental romance begins, for my purposes, in the late Classical period. There is Greek romance in Heliodorus, Achilles Tatius, Longus, Xenophon of Ephesus, and others. There is Latin romance in Apuleius and (probably) the Apollonius story, used twice by Shakespeare. And there is early Christian romance in the Clementine Recognitions, in the story of Barlaam and Josaphat, and the more legendary lives of the saints.*” (*Secular*, 3-4) Podríamos añadir las *lygisögur* islandesas. Pero es a partir del el s. XVI (Frye cita la *Arcadia* de Sidney) que esta manera de componer reaparece en la tradición europea de la que somos herederos.

King, de Tennyson, la *Arcadia* de Sidney o *The Faerie Queene* de Spenser. Estos romances, por decirlo de algún modo, mantienen vivas reinterpretando la materia y las maneras que reproducen, como más tarde haría T. H. White. Por su parte, *The Well at the World's End*, emplea tanto las maneras compositivas del romance como un contexto semejante al medieval, pero crea su propia materia *ex profeso*. Y es aquí donde entra la fantasía heroica moderna. Lo maravilloso en el romance ya no es divisa meramente del folklore, ni está al servicio de la hegemonía, ni recrea géneros que tuvieron su gloria en tiempos pasados, ni puede ser aceptado para la creación de mundos ficcionales más o menos primarios en una época que no cree que lo preternatural se manifieste en el mundo sensible y que entiende la literatura como mimesis; lo maravilloso se afirma ahora dentro de los confines del relato, y únicamente allí dentro, para lo cual el mundo ficcional genera su propia lógica, capaz de darle cabida operativa sin generar necesariamente conflicto.

Este es el salto que da *The Well at the World's End* respecto de *The House of the Wolfings* y *The Roots of the Mountains*. Por otro lado, mantiene el tema heroico, aunque pasando del “hecho de armas” a la *quest*. No escapa a Mathews la analogía con la búsqueda del grial, aunque este autor señala también cómo el símbolo de la fuente, así como el del árbol seco, nos señalan una espiritualidad ligada a la materialidad telúrica, en oposición al desprecio de la materia y el énfasis en la vida más allá de la muerte, fuera del mundo, propio del cristianismo: “*religiously oriented quests are redirected toward improving tangible life in the world.*” (2002, p. 48) El objeto de la *quest* se encuentra hacia el Este, hacia los orígenes, y en su camino, el héroe Ralph encuentra civilizaciones progresivamente más primitivas: “*the narrative is a repudiation of human history, fallen and corrupt, which can be redeemed only by looking beyond it to its source.*” Si Morris no encuentra el mito que supone la historia tal y cómo esta se venía articulando y narrando, crea su propio mito a modo de refutación.

Durante este viaje se produce el crecimiento espiritual del héroe, que tiene un carácter eminentemente sexual, de exploración y construcción de la propia identidad junto con la armonización de los principios masculino y femenino: *“By the end, Ralph has attained more of the masculine qualities of strength and reason, but he affirms his intuitions and emotions.”* Diferentes mujeres intervienen en la búsqueda de Ralph, en encuentros cargados de simbolismo, hasta su encuentro y unión con Ursula, figura igualmente fuerte y heroica desde su feminidad cuyo matrimonio con Ralph escenifica esa armonización.

Mathews señala cómo el regreso de los héroes ha sido criticado por ser innecesariamente largo, una vez se ha consumado el clímax en que ambos beben de la fuente. Pero esto insiste en que son las condiciones materiales y físicas del mundo, de la tierra, y no una espiritualidad etérea y de otro mundo, lo que resulta de una búsqueda que no es en sí misma un fin si no un medio que va más allá del individuo. *“Ralph and Ursula drink not for themselves, but for the sake of the world and life, and the quest is finally complete and meaningful only if it increases happiness and beauty beyond themselves,”* (2002, p. 52) La centralidad de la colectividad y la importancia del entorno disuelven el aislamiento del individuo:

Ralph and Ursula thus cause a restructuration of the socio-political order by drinking from the magical well. The quest pattern is integrated into an elaborately and systematically realized construction of the imagined universe. By completing his journey, the hero not only grows up and experiences personal transformation, but also causes a shift and reorganization in the structure of the secondary world. (Večko, 2009, p. 51)

El carácter numinoso de la *quest*, su magia y maravilla inherentes, apuntan directamente hacia el carácter físico de la tierra, espiritualizándola, como también lo hacen el detalle y el simbolismo con que se describen las diversas sociedades que habitan un mundo cuya historia y geografía son coherentes y dinámicas, que existían y se

desarrollaban antes de la llegada del héroe y siguen haciéndolo con independencia de este. El cambio que introduce el encuentro del objeto de búsqueda de los héroes, una vez este regresa por los caminos de ida, subraya el carácter de esta búsqueda como parte de un proceso y afirma el periplo certero de la pareja en este proceso que sólo cobra sentido desde la colectividad y sólo pudieron llevar a cabo desde la comunión de su feminidad y masculinidad.

Morris's last romances simply and undidactically praise lovers, workers, outlaws, and all who practice association and equality. Without overtly preaching, these works clearly proclaim the worth of joyful labor, cooperation, and mutual aid, and the possibility of harmonizing personal and communal needs. At the same time, they repudiate capitalist ideology and the literary form that bears it. (Silver en Bloom, 1994, p. 152)

Esta afirmación se traslada a *The Well at the World's End* en Ralph, el hermano menor de tres es el tipo de "héroe ordinario" característico de muchos cuentos. Desfavorecido y aprendiz de amante y reformador social, su búsqueda lo llevará a descubrir su vocación, habilitarse para ella y compartir los dones obtenidos con sus hermanos. En el romance medieval el héroe es tal por pertenecer a un estamento; su éxito restaura la tierra baldía y justifica su posición aristocrática. En la fantasía es preciso restaurar la tierra baldía para poder ser considerado héroe. El matiz vuelve el valor de la narrativa radicalmente distinto, pues uno es una legitimación del orden y el otro una apelación.

2.7.4. J. R. R. Tolkien, el desarrollo de la fantasía épica y la receta formulaica

Llegados a este punto de mi estudio, no hay mucho más que pueda aportar a la historia de la fantasía: a partir de aquí las rutas son conocidas y transitadas dentro de la bibliografía corriente sobre el

asunto. La novela gótica y fantástica crecen en maneras de escribir terror sobrenatural, escritores que leyeron a la generación mencionada en el epígrafe anterior cultivan variantes de la fantasía de portal. Los “romances científicos” de Julio Verne y H. G. Wells, aproximadamente contemporáneos a la obra de Morris, dan pie a una nueva forma de modelar mundos ficcionales que se vertería también en revistas como *Amazing Stories*, fundada por Hugo Gernsback. La ciencia ficción ofrecería un campo de hibridación que rápidamente experimentarían autores otros autores *pulp*²⁴ como Abraham Merritt, quien también escribe, con la fantasía de portal *The Ship of Istar*, una “*full fantasy*”; término propuesto por Clute y empleado por Mendlesohn y Edwards para referirse a los relatos que recorren los cuatro movimientos de las tramas de fantasía según aquel autor. Mathews señala también la emergencia en Estados Unidos de un hilo caracterizado por el humor y la sátira, como en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain y *Jurgen*, de James Branch Cabell. (2002, pp. 25–8)

Dos autores son particularmente destacados por Carter y Sprague de Camp, punto en el que la crítica posterior vendría a convenir: Lord Dunsany y E. R. Eddison. Su obra merece indudablemente la atención de cualquier aficionado a la fantasía heórica, tanto más cuando se desarrolla sin ninguna deuda con Tolkien. Más bien, claro está, sucede al contrario. Lord Dunsany es conocido por ser un estilista, particularmente en las palabras de H. P. Lovecraft, quien fue su primer gran discípulo: “*unexcelled in the sorcery of crystalline singing prose, and supreme in the creation of a gorgeous and languorous world of incandescently exotic vision.*” (en de Camp, 1976, sec. 1231) Lord Dunsany no sólo creó el mundo ficcional secundario de Pegāna, sino que le otorgó un panteón y cosmogonía propios, en el primer gran esfuerzo de lo que Tolkien llamaría *mythopoeia* después de William Blake. El estilismo de Dunsany abarca prosa y detalle estético en su imaginación visionaria,

²⁴Véase el fenómeno *pulp infra* en el epígrafe sobre espada y brujería

profundizando en el concepto de detalle de estos mundos ficcionales secundarios.

E. R. Eddison es también reconocido como otro estilista de la lengua inglesa. Su *The Worm of Ouroboros* es un tipo de fantasía portal como otras que se produjeron en aquella época, que a efectos prácticos funcionan como una fantasía mucho más inmersiva que otras como la propia *The Lord of the Rings*. Eddison es claramente admirador del heroísmo épico y de las sagas islandesas. Personajes como Lord Gro, mucho más que su geografía (que estaba, por otro lado, bastante desarrollada), son particularmente ricos en matices y se exponen en intrigas y conversaciones en ocasiones prolongadas y filosóficas. La obra reúne, además, los que, como bien señala Lin Carter, son los dos grandes temas de la épica: la guerra y la *quest*. Carter explica que “*in Tolkien’s work these two plot strands are expertly interwoven*”; (1973b, pp. 79–80) en *The Worm Ouroboros* la fusión de estos dos temas es menos orgánica y menos simétrica, pero muestra mayores dosis de ambas cosas que, por ejemplo, las novelas de caballerías.

Cabe así destacar cómo Tolkien profundiza en los rasgos presentados por estos dos autores: en los aspectos de *mythopoesis* y *worldbuilding*, en lo que Lewis denominara “realism of presentation” (Carter, 1973a, p. 217) y en la integración de los temas de la guerra y la *quest*, así como los códigos asociados a ambas, todo ello en un conjunto que sobrepasa la entidad y consistencia filosóficas de *The Well at the World’s End*. Los recursos compositivos de la fantasía épica alcanzan un modelo, como Frye dijera de Morris, “enciclopédico”. En todo caso, tal vez, la misma fama extraordinaria que encumbra a Tolkien juega en su contra en la fosilización de elementos singulares de su obra que durante décadas formaron parte de la “fórmula” de la fantasía épica, indisociablemente unidos a su receta, sin ser necesariamente esenciales para esta. Merece atención en este sentido la obra *A Song of Fire and Ice*, de George R. R. Martin, en tanto que muestra también una vocación enciclopédica, principalmente ceñida al desarrollo de la fantasía posterior a Tolkien, y

que entierra, así, la prevalencia anterior de estos elementos, matizando la influencia del autor de *The Lord of the Rings* en el género.

La construcción de un trasfondo independiente, que incluye historia, árboles genealógicos, geografía y, sobre todo, diversas lenguas artificiales con gramática y vocabulario más que funcionales, son rasgos asimilados con voluntad imitativa por los epígonos de Tolkien, al mismo tiempo que ninguno se ha propuesto la ambición de superarlo en ello. Esto tiene pleno sentido y termina constituyendo tal vez el elemento idiosincrático más singularizador de la obra de Tolkien, principalmente porque estas lenguas artificiales fueron creadas con anterioridad y, por tanto, independencia, a la narrativa correspondiente a su Tierra Media. Esta independencia y carácter propios hacen muy poco práctico el proyecto de emular a este autor cuando, a fin de cuentas, no existe particular requerimiento para ir mucho más allá de bosquejos más o menos *ad hoc*, si no es el propio goce estético. El efecto de profundidad histórica y la sensación de tangibilidad asociados conseguidos mediante un *lore ad hoc* son lo que distingue al desarrollo posterior de la fantasía épica del impacto que Tolkien causó en este campo de un modo que no podía ser si no accidental.

Por otro lado, el entrelazamiento entre la *quest* y la guerra en un todo orgánico encaja naturalmente con la formación de Tolkien como filólogo académico, faceta por la que ha tenido también su turno de participación en cuanto a crítico de referencia de los elementos maravillosos del *Beowulf*, y que le proporciona un inmenso bagaje y erudición en lo que respecta a las diversas manifestaciones del romance heroico, particularmente en la Gran Bretaña medieval. A esto hay que sumar el interés personal en los cuentos maravillosos, que también hemos visto reflejado en su ensayo al respecto, donde se esboza una poética que después se ha llegado a tratarse en ocasiones como equiparable a la de la fantasía contemporánea. La integración de estos elementos en *The Lord of the Rings* resulta, *a posteriori* y en vistas de sus conocimientos e

intereses, inevitable, pero fue, como también sucediera en Morris, un proceso progresivo.

The Hobbit (1937), desarrollado (más o menos como pretexto) para sus hijos, integra una *quest* ligera en la tradición del cuento maravilloso en el contexto de su Tierra Media —materia del *Silmarillion* y otras recopilaciones posteriores de su hijo Christopher—, que había venido ya elaborando para entonces y que se nutre fundamentalmente de sus lenguas inventadas y del folklore nórdico, en forma de mitos y romances (en el sentido analógico) épicos como la historia de los Volsungos o el ya mencionado *Beowulf*. A propósito de lo cual, en esas dos narraciones están los dos grandes dragones de los que Tolkien hablaba en su comentario a este poema, y que son arcilla para su Smaug, amén de trolls, trasgos, enanos, mucha aventura, y la figura del mago errante como mentor, que algo debe a Merlín y a Odín, y que comentaré un poco más en breve. *The Hobbit* materializaba ya, por tanto, una fusión de su universo mitopoético y del cuento. Pero el universo poético era un escenario vetusto y adusto a la vez que excitante, como el Smaug durmiente. El despertar de las potencias latentes que implica la fusión de la *quest* del cuento y el heroísmo épico como actores necesarios, la visión del universo mitopoético a los ojos de un Ralph que pudiera dialogar con la estatura de un heredero de Sigurd o Beowulf, tendría lugar en *The Lord of the Rings*. La escala moral, con un marcado tono teológico, de la gran historia de este mundo, incorpora en su justa medida al héroe ordinario, protagonista de la *quest*, cuyo éxito depende inextricablemente de la virtud éxito de los héroes tradicionales, como Aragorn.

No quisiera ahora extenderme mucho en lo que ya era de gran importancia en Morris, en tanto que las virtudes morales y físicas del héroe que deviene monarca a la manera feudal no pueden entenderse como un mero anhelo nostálgico e idealizante de la Edad Media europea, sino como una interpretación personal y simbólica, orientada al presente y al futuro. Resulta, no obstante, necesario precisarlo, pues, en tanto que

Tolkien era explícitamente monárquico y conservador, resulta tentadora por fácil la interpretación que suele viciar también, por extensión, la crítica a la fantasía heroica. La postura conservadora de Tolkien tiene, por un lado, una explicación biográfica y, por otro, aunque se manifiesta en su obra, lo hace en un grado y manera muy distintas de lo que sus detractores le atribuyen. Baste, rápidamente, que Michael Moorcock es anarquista declarado desde muy joven y su héroe Elric es el 428º emperador de Melniboné. Las posturas que se desprenden de la obra del profesor de Oxford son, como advierte Zipes, “*much more progressive than even he himself realized.*” (2002, p. 120)

El éxito de Aragorn depende, después de todo, más del de Frodo que viceversa; es secundario y auxiliar respecto de este. La “*anti-quest*” (Brooke-Rose, 235) del pequeño hobbit domina sobre los hechos de armas de Aragorn. Podríamos interpretar que esto hace caer sobre las espaldas del proletariado la responsabilidad del orden social. Pero también podríamos decir que las acciones del individuo corriente son las que mueven la historia, y que la clase dominante no es sino instrumento en ese proceso. Ambos, claro, deben llevar a cabo adecuadamente su papel para evitar que el mundo al completo colapse ante la maldad. Esta correspondencia no es sino una en un vasto tejido que se extiende hasta el demiurgo de la cosmología tolkiana. T. A. Shippey dedica un capítulo a este aspecto en su *The Road to Middle-Earth*, titulado “*Interlacements and the Ring*”. Prefiero llamarlo correspondencias. Diana Wynne Jones escribe un ensayo en el que describe un muy particular uso de la analogía en *The Lord of the Rings*, recogido en *Tolkien: This Far Land*, compilado por Robert Giddings. (1983) Por otro lado, el uso del entrelazamiento es evidente desde que Frodo tiene que partir de la Comarca sin Gandalf y se amplía progresivamente conforme avanza la trama. Pero, además de estas técnicas, empleadas en una intensidad varios órdenes de magnitud menor que en los romances cíclicos medievales, existe esta estructura de correspondencias que suministra sustancia moral a cada átomo de la obra, y que son lo que constituye el tema del mencionado capítulo en el

libro de Shippey. El caso a mi criterio más paradigmático lo constituye la culminación final de la anti-*quest* a manos de Gollum.

Esta escena queda mejor ilustrada en tanto comentario también el papel de Gandalf, cuyo nombre evoca, por cierto, incidentalmente, al malvado Señor de Utterbol de *The Well at the World's End*. Farah Mendelsohn clasifica la trilogía de Tolkien como un ejemplo de fantasía de portal. Esto se debe a que, en realidad, el portal no deja de funcionar como un umbral, como la partida o el viaje, sólo que el mundo que hay al otro lado ya no es el mundo unidimensional de los cuentos, que no requiere mayor explicación, ni un episodio más o menos aislado, sino un mundo que puede albergar personajes y entramados complejos de forma coherente, cuyo funcionamiento el visitante exterior no conoce. Mendlesohn detecta que:

To some extent, almost all portal and quest fantasies use the figure of a guide to download information into the text. Here is where the classic portal fantasy has an advantage, in that those traveling through a declared portal are expected to be ignorant (2008, p. 13)

Si el portal asimila el cruce del umbral que sella el movimiento de separación en el esquema de Campbell, el guía que proporciona la “descarga de información” asimila la figura del donante o ayudante sobrenatural. Las novedades en la naturaleza de los mundos ficcionales secundarios conducen naturalmente a disponer de un héroe ignorante y de un ayudante que descargue para este la información precisa sobre el nuevo mundo. El héroe de la *quest* maravillosa moderna tiene así una característica singular, como advierte Shippey:

Tolkien did not want to be ironic about heroes, and yet he could not eliminate modern reactions. His response to the difficulty is Bilbo Baggins, the hobbit, the anachronism, a character whose initial role at least is very strongly that of

mediator. He represents and often voices modern opinions, modern incapacities (1982, p. 55)

Esta figura anacrónica, extranjera en el espacio-tiempo maravilloso, además de vehicular nuestra distancia respecto a este nuevo espacio-tiempo, facilita que podamos familiarizarnos con él al necesitar, como el lector, de las descargas de información de los ayudantes-guía. Ahora bien, a diferencia de otras fantasías que incorporan el portal propiamente dicho, el relato inicia su andadura inmerso en el mundo ficcional secundario, de modo que el mediador pertenece a un singular espacio de la geografía ficcional secundaria. El portal como tal articula mundos paralelos, mientras que el mundo diádico del mito articula umbrales de conexión entre dos mundos que conviven solapados. Este portal “intramundo”, pues, actualiza el umbral de los cuentos al contexto de un mundo ficcional secundario independiente, ordenado y coherente y, con él, al mediador con el lector.

Mediador y mentor se complementan recíprocamente para producir estas “descargas de información”. Pero Gandalf no es meramente una caricatura de figura autorizada y autoritativa que impone una historia inamovible. Para empezar, por ejemplo, el ayudante que guía y proporciona la información necesaria a los hobbits desde que parten de la Comarca hasta que alcanzan Rivendel no es Gandalf, que se encuentra ausente, sino Trancos (*Strider*), quien se investirá progresivamente de su identidad de Rey Aragorn conforme se ve afectado por la *quest* de los hobbits.²⁵ El propio Gandalf es absorbido por la *quest* y su papel de figura autorizada y autoritativa no se completa hasta que esta *quest* lo conduce a su muerte y consecuente regreso transfigurado de Gandalf el Gris a

²⁵Esta es otra demostración del carácter secundario del monarca y el heroísmo que representa en relación con los hobbits, lo cual se hace difícil de compatibilizar con una lectura reaccionaria del relato. Particularmente si se lee según la idea de Mendlesohn de que esta naturaleza de la *quest*, en la que el mundo se transforma de manera principalmente pasiva por acción del paso del héroe en su camino, tiene un carácter imperialista que orientaliza (9) al otro: así, el nostálgico del orden feudal Tolkien estaría promoviendo un mundo en que el ciudadano sencillo debería imperar y oprimir a las orientalizadas clases dominantes. En cualquier caso considero que el error estriba en literalizar necesariamente el significado histórico de los elementos de una *quest*, que en realidad trabaja fundamentalmente un simbolismo psicológico (Attebery, 1992, cap. 5), y se relaciona con la historia en principio desde esta posición.

Gandalf el Blanco, encomendado a cumplir la tarea en que su contraparte Saruman fracasó. El mago está así estructuralmente asociado a los poderes superiores que operan en la Tierra Media, pero también muestra de esta manera la vulnerabilidad de su etapa gris en oposición a su clarividencia blanca. Gandalf no es plenamente humano, pero en esta primera etapa está sujeto a una experiencia con limitaciones mucho más humanizadas. Durante este tiempo, su valor en combate se manifiesta en distintas formas de virtud. Por un lado, como explica Mathews, encarna:

Qualities of mind and heart that Tolkien approved and tried to embody (...) Gandalf is often depicted in the role of a scholar of ancient lore and languages. In fact, his research is what leads him to understand the powers and dangers of the Ring. Through his study of history, his special research of hobbit behavior, and his mastery of linguistics (shown, for example, in his ability to translate the runes inscribed on the ring) [no son runas, sino escritura élfica], Gandalf comprehends experience larger than his own and attains wisdom and goodness. He shares his learning freely with others and becomes a model for both Bilbo and Frodo, who later become scholars, poets, and chroniclers themselves. (2002, p. 65)

La bondad y generosidad del mago parecen, después de muchas historias semejantes, necesidad del relato, pero en esta figura el contraste con Saruman ejemplifica mejor lo que describe Mathews: Gandalf podría reservarse su conocimiento y mantener una distancia casi desdeñosa con los insignificantes hobbits. La humildad es la que le permite, a diferencia de sus altivos rivales, acceder al anillo antes que nadie. Además de esto, claro, los rasgos específicos de un Gandalf académico le confieren, además del valor simbólico de lo que estos representan, una personalidad también más singular y humana que la de un estereotípico mago

semidivino. Cuando Frodo desea la muerte de Gollum, es Gandalf el Gris el que le comunica:

Many that live deserve death. And some that die deserve life. Can you give it to them? Then do not be too eager to deal out death in judgement. For even the very wise cannot see all ends. I have not much hope that Gollum can be cured before he dies, but there is a chance of it. And he is bound up with the fate of the Ring. My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end (Tolkien, 2003, p. 59)

Este fragmento involucra la piedad de Bilbo, que no había dispensado la muerte a Gollum cuando tuvo oportunidad, y el pago que este recibe en compensación, permitiéndole encontrarse menos perjudicado por los efectos del anillo. Gandalf sabe que existe una ley de acción y consecuencias, y trata de guiar sus propias acciones en conformidad con esta. Su clarividencia es aquí puramente intuitiva: la alineación de su corazón con estas leyes lo habilita para disponer de esas corazonadas que anticipan desarrollos probables e infieren causas posibles, pero incluso sin ella obraría de un modo correcto en tanto que se pliega a un poder superior a despecho de su sabiduría. Gandalf lleva a cabo un esfuerzo por adherirse a un camino que involucra humildad y piedad. Su ausencia durante la partida de los hobbits se debe a su entonces inferioridad ante Saruman, pero no cesa en su camino por ello. Del mismo modo, cuando Saruman condiciona a la Compañía a exigir a Gandalf el paso de Moria, este sabe que deberá chocar con sus limitaciones, pero igualmente desempeña su papel, en el gesto heroico de permanecer en su puesto ante la amenaza del propio final definitivo. Gandalf sólo puede abrir el paso con la ayuda de Frodo, se pierde en sus pasillos y termina tragado por su abismo en el combate con el balrog. Este coraje heroico en la defensa de los valores que rigen el mundo le granjeará un regreso a la Tierra Media ascendido a Gandalf el Blanco e implicará la correspondiente degradación de Saruman a criatura vulnerable. El orden

del mundo está dispuesto por las fuerzas superiores en tanto que los individuos manifiesten su personalidad, en libre albedrío, de acuerdo con sus leyes.

La explicación de Gandalf nos permite asomar un ojo por una mirilla que nos muestra los designios de las fuerzas numinosas que rigen en la Tierra Media, anticipando el juego de correspondencias según el cual la adherencia o transgresión de las leyes, aunque aparentemente intrascendente e inoperativa, terminará por posicionar a cada actor en su justo lugar. El fracaso de Frodo en destruir el anillo, subsanado por la piedad de Bilbo, mostrará el triunfo de la esfera moral de la bondad mediante la humildad frente a la soberbia y egoísmo del Mal. Nos permite observar, a la luz de las intuiciones de Gandalf, las consecuencias de la piedad de Bilbo, la tragedia de Gollum, y el ejemplo beneficioso del mago. Este tejido implica también la dialéctica entre un Gandalf falible y un Saruman poderoso pero corrupto, quienes son mediadores entre lo numinoso y la Tierra Media.

Dejando a un lado de este sistema moral de correspondencias, que expresa, como perfectamente sintetiza Zipes, que “*fantasy is not only art for Tolkien, but religion, secularized religion*”, (2002, p. 170) Brian Attebery escribe lo siguiente:

Take a vaguely medieval world. Add a problem, something more or less ecological, and a prophecy for solving it.

Introduce one villain with no particular characteristics except a nearly all-powerful badness. Give him or her a convenient blind spot.

Pour in enough mythological creatures and nonhuman races to fill out a number of secondary episodes fighting a dragon, riding a winged horse, stopping overnight with the elves (who really should organize themselves into a bed-and-breakfast association).

To the above mixture add one naive and ordinary hero who will prove to be the prophesied savior; give him a comic

sidekick and a wise old advisor who can rescue him from time to time and explain the plot.

Keep stirring until the whole thing congeals. (1992, p. 10)

Esta receta, fundamentada en *The Lord of the Rings*, incide en otros dos rasgos que Tolkien toma de la poética de Morris, como son el “problema ecológico”, y el villano terrible en forma de Señor Oscuro. El tema ecológico parece tener cierta lógica en tanto que la fantasía se erige como un desafío a la historia de la modernidad y la razón como única posibilidad legítima de conocimiento. La disociación del sujeto moderno con la naturaleza y su propia identidad completa muestran una cara visible en la destrucción de hábitats y las “abominaciones” estéticas de la construcción, como para Morris eran las vías de tren. Los actuales problemas de conflicto entre un sistema económico de crecimiento indefinido y un planeta de recursos finitos, así como las múltiples consecuencias de la contaminación y la destrucción de ecosistemas, parecen dar, si no la razón, cierta legitimidad a la crítica de Morris, anterior al desencadenamiento de estos problemas.

La figura del Señor Oscuro es requerida para antagonizar con los valores supremos en unas obras que no cuentan con la “unidad de tema” del cuento, sino que son complejas. La villanía es un rasgo idiosincrático de todo romance, por su transparente funcionamiento por oposiciones, pero la concentración de maldad y poder en un “malo” definitivo constituyen otro rasgo que caracteriza la fantasía épica.

Sin embargo, como anticipaba, hay temas que la fantasía posterior desarticuló como idiosincráticos de la fantasía épica. El primero y más flagrante de ellos es el que denuncia Brenda Partridge en el libro de Giddings, en referencia a la construcción de la sexualidad en general y de la identidad femenina en particular en la obra de Tolkien. El ensayo de Partridge es forzado en varios aspectos pero se fundamenta en críticas legítimas, principalmente la de definir el universo de Tolkien como “a *very exclusive male world*”, (1983, p. 183) en el cual la sexualidad está ausente o refleja un “*inner fear or abhorrence of female sexuality*” (1983, p. 191),

como sucede en el episodio con Ella-Laraña (*She-lob*). La figura femenina presenta en el mejor de los casos “*an idealized female deity who, though wise and inspirational, is still in many ways remote and passive*”. (1983, p. 194) Partridge reconoce el poder e influencia de Galadriel sin explorar más allá de esta afirmación, incluso cuando ha advertido la importancia del vial de luz élfica que dona a los hobbits, cuyo valor simbólico reduce a sus resonancias fálicas de forma conveniente para su interpretación, mutilando en consecuencia la significación completa de Galadriel y el vial. A esto hay que sumar la omisión de la figura de Arwen, quien se casará con Aragorn, y reproduce el trasfondo mitopoético desde las figuras de sus antepasadas Melian y Lúthien. Estos dos personajes, particularmente Lúthien, son protagonistas de acciones palpables y son semejantes en heroísmo a sus análogos masculinos, quienes son después de todo también idealizados y remotos en este pasado mítico, y cuya sexualidad permanece igualmente a un margen de la historia. El conjunto nos habla pues más de una espiritualización simbólica de la sexualidad, obviada tras las alcobas de una matrimonialidad sagrada y temida y condenada fuera de este espacio. Con todo, la acusación de pasividad de los personajes femeninos se sostiene en tanto que estos sólo despliegan su potencial inspirados por la acción de los héroes masculinos. También es destacable la intensidad de la idealización con que Tolkien retrata personajes femeninos que, quizá más que deidades en sí mismos (salvo Melian, quien inaugura el linaje), canalizan la divinidad y ungen a sus esposos, siempre de inferior condición, con una gracia que los señala como héroes elegidos.

Parte de la fantasía épica posterior, como en Ursula K. Le Guin, reintroducirá la complejidad de la figura femenina que había sido esencial en Morris. *The Tombs of Atuan* (1971), por ejemplo, dibuja el proceso de recuperación de identidad de la heroína, quien la elabora para sí al romper con el rol deshumanizado que le fue asignado con pretextos religiosos y reseguir la irrupción y ejemplo de Ged, protagonista masculino de la trilogía Terramar (*Earthsea*). Tenar es inspirada por la acción de Ged, pero, a diferencia de las heroínas tolkianas Lúthien y

Éowyn, su camino discurre y avanza por su propia voluntad y fuerza sin depender de Ged. No obstante, *Earthsea* y otros relatos similares participarán también del desplazamiento de la sexualidad a un muy lejano trasfondo sin apenas trascendencia ni mucho menos explicitación, parcialmente sin duda debido a la asociación recurrente entre la fantasía épica y el público juvenil.

La otra característica destacable la constituye lo que Tolkien define como “consuelo” en su ensayo sobre los cuentos maravillosos. Moorcock fue particularmente vehemente al lamentar:

The sort of prose most often identified with “high” fantasy is the prose of the nursery-room. It is a lullaby; it is meant to soothe and console. It is mouth-music. It is frequently enjoyed not for its tensions but for its lack of tensions. It coddles; it makes friends with you; it tells you comforting lies. (Moorcock, 1987, p. 122)

Moorcock entrelaza este rasgo con el final cómico o “eucatástrofe”, con esta asociación entre fantasía épica y público infantil, y con la visión de “*the petit bourgeoisie, the honest artisans and peasants, as the bulwark against Chaos. These people are always sentimentalized in such fiction because, traditionally, they are always the last to complain about any deficiencies in the social status quo.*” El propio Moorcock reflexiona: “*I suppose I respond so antipathetically to Lewis and Tolkien because I find this sort of consolatory Christianity as distasteful as any other fundamentally misanthropic doctrine.*” (1987, pp. 123–4) Cabe decir, no obstante, que Moorcock confunde el cristianismo personal de cada integrante *The Inklings* con toda la cristiandad para articular su crítica desde esta posición.

En cualquier caso, Moorcock escribe desde un conocimiento mucho más extenso y profundo del romance heroico de lo que la mayoría de los detractores de *The Inklings* y afines acostumbra a hacer. La crítica dirigida a la sentimentalización de las clases medias, acertada o no, tiene una base infinitamente más sólida que la acusación de que la fantasía

ignora el funcionamiento de la historia, en tanto que está implicando que existe un diálogo con la construcción de la historia como ideología y la participación de las clases sociales en ella, y lo está haciendo además desde la lectura del papel que estas juegan en el relato como símbolos: no qué son y qué hacen, sino cómo se articulan. Por otro lado, la madeja entre literatura infantil, cuento maravilloso y fantasía épica requiere sumo cuidado en su manejo. Moorcock no incurre en ninguna imprecisión al tratarla como una unidad, pero tampoco muestra ningún conato de examinar sus hilos por separado. Para Tolkien, con quien convengo en esto, la equiparación entre fantasía y cuento maravilloso con literatura infantil es aberrante, así como el desdén hacia esta. El cuento maravilloso constituye una rama diferenciada de la épica y la mitología para Tolkien, y uno de sus rasgos distintivos es esa capacidad de “consuelo”, que se manifiesta en la capacidad de satisfacer deseos en la narrativa (como, particularmente, el de escapar de la muerte, que era el destino del que se ocupaba la épica) y en la eucatástrofe que redondea un relato feliz en ajena indiferencia respecto del final último.

La fantasía posterior desarrollará la posibilidad de incorporar el consuelo del cuento maravilloso en narrativas menos aptas para el público infantil, así como de cuestionar la propia dominancia del consuelo. La automatización de tropos disipa la necesidad de la mediación y nos encontraremos inmersos en mundos ficcionales secundarios donde se desarrollan *quests* y se cruzan umbrales sin necesidad de una particular mediación entre el lector y el mundo ficcional secundario, aunque se seguirán produciendo “descargas de información” mediante encarnaciones del ayudante. La influencia de la espada y brujería indudablemente brutalizará la fantasía heroica al hibridarse con la fantasía épica, sumando violencia y sexualidad explícitas, así como tonos y narrativas mucho más pesimistas. Subyace a ello cierto nihilismo que sustituye a la religión secularizada de Tolkien. Se acuñó el término de *grimdark*, tomado de la descripción del juego de mesa de miniaturas bélicas *Warhammer 40,000*, que se presentaba con el eslogan: "*In the grim darkness of the far future there is only war.*"

Se considera a Joe Abercrombie como uno de los máximos (si no el máximo) exponentes de este tipo de fantasía. También se habla de George R. R. Martin como el principal popularizador del subgénero. Sin embargo, la fantasía épica de Martin es, como he comentado, enciclopédica. Participa del *grimdark*, pero, en mi opinión, lo representa sólo parcialmente. Su panorama moral no es el de un nihilismo inmanente, sino que manifiesta su propia justicia poética y la moral asociada. Sucede, en todo caso, que Martin sorprende al lector subvirtiendo un rasgo no ya de la fantasía heroica sino del romance en general, en tanto que esconde, como en un juego de trile, las tramas principales detrás de las secundarias o de vías muertas. El recorrido del recurso termina cuando ya no hay tramas secundarias que levantar dejando al lector atónito y desesperado ante el vacío y la muerte resultantes; en algún momento ya sólo queda un vaso por levantar y el lector puede atribuirle al fin las líneas de desarrollo propias del horizonte de expectativas asociado. No obstante, la presencia de esta subversión una vez inoculada su influencia en la mente del lector y la habilidad para avanzar por las vías de desarrollo previsibles de una manera imprevisible (y cruel) mantienen la incertidumbre y suspenden el efecto de consuelo. La coherencia y justicia poética se desdibujan y generan un efecto de caos y ausencia de diseño que mimetiza la experiencia humana ordinaria, pero en última instancia se revelan con el mismo vigor que en cualquier otro romance. En todo caso, como sucede en la épica, la inacabada saga *A Song of Fire and Ice*, no nos consuela de la inevitabilidad del final último ni del carácter agridulce y pasajero de toda victoria.

La interpretación es arriesgada y especulativa en tanto a que la obra está incompleta, incluso cuando se ha esbozado un posible final con la aquiescencia del autor en el formato televisivo, pero me atreveré a esbozar algunas ideas que considero pueden tener cierta validez. El carácter enciclopédico de la obra se muestra también en sus rasgos de novela río y la multiplicidad de *quests* y aventuras que integra, que por otro lado facilita el mencionado juego de trile. Las *quests* más relevantes involucran una prueba y un umbral en la forma de la aceptación de la

vulnerabilidad y el dolor consecuente. Tyrion Lannister ejerce inconscientemente de guía en este punto para Jon Snow, no por estar cohesionado con el mundo mediante una particular gracia numinosa o magia feérica, sino por tener más experiencia en el asunto y su indisimulable condición de criatura amorfa; características que actúan como desplazamiento de aquella cohesión: “*Never forget what you are, for surely the world will not. Make it your strength. Then it can never be your weakness. Armor yourself in it, and it will never be used to hurt you.*” (Martin, 2011, p. 45)

Danaerys recorre este umbral de forma similar al ser forzada por su hermano a casarse con Khal Drogo y Arya hace lo propio cuando los Lannister ejecutan a su padre en el golpe mediante el cual colocan a Geoffrey en el trono. En oposición a estas *quests* con visos de completitud, otras líneas fallidas involucran un proceso de *hybris/hamartia* y muerte o *hybris/hamartia* y redención —resulta particularmente llamativa la síntesis de moral griega arcaica y judeocristianismo. La renuncia a aceptar las propias limitaciones y a plegarse (de un modo no tan diferente al encarnado por Gandalf) a las circunstancias se manifiesta en una fase de *hybris* implica un fracaso en la prueba y conduce no a una *quest* susceptible de éxito sino al crudo encuentro con las consecuencias de esta *hybris*. Algunos personajes, como Robb Stark, quien incumple su promesa y desposa a la mujer que ama en detrimento de la que había prometido desposar para cumplir con un objetivo táctico clave en su campaña militar, terminan su viaje en una horrible muerte. Otros, como Theon Greyjoy y Jaime Lannister, sufren tortura, dolor y mutilación, tras los cuales se encaminan hacia un examen y reconsideración de sus valores que los conducen a entender la importancia de la humildad, el respeto, la compasión y la generosidad, y, en definitiva, a una redención cuanto menos parcial. A pesar del misterio metafísico que permea este cosmos y el aparente caos y brutalidad de las interacciones que lo regulan, los mecanismos mencionados demuestran la inmanencia de un diseño lógico tras el velo de las apariencias, con distintos mecanismos pero en la misma tradición que los romances

caballerescos medievales. El nihilismo y la ley del más fuerte constituyen una pieza engranada en una estructura mayor.

Martin maneja una sobriedad en las dosis de elementos maravillosos que contribuye junto a este misterio metafísico y juego de trile a generar un efecto de realidad sensible en oposición al tradicional clima maravilloso del romance heroico. Los propios personajes se enfrentan, de hecho, a una suerte de efecto fantástico interno²⁶ cuando encuentran situaciones que creían imposibles, y se muestran escépticos hacia su existencia si no las ven con sus propios ojos. El carácter del mundo como personaje cobra particular intensidad junto con el desarrollo al estilo de una novela río; la emergencia de la magia en el espacio-tiempo del relato es una sorpresa para sus habitantes, que deben negociar cómo se relacionan con este fenómeno, y revela una suerte de umbral y *quest* para el propio universo, que despierta a su naturaleza numinosa y constituye así la principal sustancia de la narración.

El prólogo de la obra la inscribe en el clima tradicional de los mundos ficcionales de la fantasía épica, los *secondary worlds* de Alexander. Pero también anuncia un estado ajeno a este tipo de clima en el escepticismo de los testigos de un suceso que sólo tiene una explicación “mágica”. Este escepticismo elabora una mediación en la capa mágica del mundo; a la capa numinosa desplazada que elabora el sentido del mundo explicado por Tyrion a Jon Snow, se le suma esta capa cuya presencia es incuestionable para el lector, pero no para los personajes. El carácter de esta magia es incierto. Y esta incerteza crea una mediación novedosa, que desautomatiza²⁷ la lectura del texto con una intensidad que no se había dado en la fantasía épica desde Tolkien. Los dragones de Danaerys son una manifestación de esta cerrazón del mundo que nace paralelamente en el continente de Essos: el fuego, contrapuesto al clima helado de la

²⁶ Véase el concepto de “efecto fantástico” elaborado por Roas. (2011)

²⁷ Debo a Olga Gort la detección de la importancia del proceso de desautomatización en la fantasía heroica contemporánea. Su trabajo de fin de grado consistió en desarrollar esta idea. Proceso que en su formulación general debemos a Shkolovski. (1970)

magia de Westeros anunciada en el prólogo. En esta línea, el personaje de Melissandre, procedente de Essos, son los ojos con que el mundo ficcional explora su identidad feérica en Westeros al perseguir la inescrutable voluntad de su dios.

Su rol en la (posible) resurrección de Jon Snow tal vez sea el clímax de esta *quest*. Y digo “tal vez”: nótese que se trata del momento crítico en la divergencia entre la obra escrita y la serie televisiva: los libros se detienen justo después de la resurrección de Jon Snow y a partir de aquí no es posible saber qué cariz tomará el conjunto de la narrativa. Y no me parece en absoluto casual ese punto sea precisamente en ese punto donde el autor se haya detenido tantísimo tiempo para continuar con su relato. Evoca la hipótesis de Köhler acerca de la incompleción del *Perceval* de Chrétien de Troyes. En el caso de Martin ¿cómo concretar la cerrazón feérica del mundo que hasta entonces estaba parcialmente esbozada? En la serie televisiva, la incerteza sobre la asociación de la “magia” a un plan general o “divino” da un paso hacia su disipación al resucitar efectivamente Melissandre a Jon Snow. La importancia de este momento queda bellamente retratada en la última escena del capítulo anterior. En este punto, la sacerdotisa se encuentra sumida en una profunda crisis de identidad como “los ojos del mundo” tras malinterpretar el rol de Stannis Baratheon en el destino de Westeros. Desde esta crisis, ha intentado resucitar infructuosamente a Snow. Tras este fracaso, Melissandre se despoja de su collar mágico y se muestra desnuda en su fragilidad de anciana. Su identidad se desmorona, y con ella la identidad del mundo. Cuando Melissandre observa esta imagen en el espejo, el propio mundo narrativo se busca a sí mismo.²⁸ Martin interrumpe su redacción poco antes de este punto.

Quisiera concluir este epígrafe con una mención sobre los desarrollos que el uso de la “magia” experimenta con posterioridad a Tolkien. No sorprenderá a nadie a estas alturas explicar que, en su obra, la magia,

²⁸ Véase en *infra* 3.2.2. el valor de esta escena como *sparagmos* en la sintaxis del romance.

aunque presentada como feérica (élfica), tiene una esencia divina, numinosa, que permea todo su universo poético. Ursula K. Le Guin experimenta con éxito con el concepto antropológico de una magia más similar al animismo y el poder del lenguaje y de los nombres como forma de manipular su esencia. Patrick Rothfuss juega por su parte con la conjunción de este tipo de magia junto a la magia propiamente dicha; como un sistema reglado que opera en conformidad con unas leyes que deben ser estudiadas y conocidas para ser manejadas con éxito. Tal sistema se fundamenta en los procesos descritos por Frazer explicados en la introducción general de esta memoria.

La experimentación con leyes de funcionamiento de lo feérico/numinoso en mundos ficcionales secundarios de fantasía heroica conduce a sistemas que funcionan por sí mismos de un modo análogo al de la naturaleza del mundo sensible. Rozan en este aspecto la ciencia ficción, sin por el contrario invocar ningún tropo que nos orientara en una lectura condicionada por las convenciones de este género. Tal es por ejemplo el universo de Cosmere, de Brandon Sanderson o el incesante desfile de criaturas, dioses y demonios en forma inmersiva por parte de Steven Erikson. El resultado es una disociación entre lo maravilloso temático del relato respecto de la fantasía moral que determina su sintaxis fantástica. Ahora bien: no pretendo que mi pesquisa por la genealogía del romance y la fantasía heroicos se convierta en un programa prescriptivo y valorativo. La disrupción de los esquemas de funcionamiento propios de los géneros aquí descritos llevada a cabo en este tipo de obras se puede explicar por el consumo masivo y los consecuentes deseo de desautomatización y exploración de nuevos posibles modelos narrativos.

2.7.5. El linaje de la espada y brujería

H. Rider Haggard sería, junto a Robert Louis Stevenson o Alejandro Dumas, otro cultivador de los relatos de aventuras en la línea que Walter Scott había abierto unas décadas antes. Particularmente conocida es *King's Solomon Mines* (1885), protagonizada por Allan Quatermain, recogiendo en su temática la figura del explorador y el impacto del descubrimiento de nuevos territorios y civilizaciones perdidas en la imaginería del público. En 1891, entre la publicación de *The Roots of the Mountains* y *The Well at the World's End* por parte de Morris, publica *Eric Brighteyes*, novela con una declarada e indisimulada influencia de la literatura medieval islandesa, que califica de “*prose epics of our own race*”, (Haggard, 2022, prólogo) en oposición a la homérica. Haggard entiende perfectamente que:

The natural magic, the beauty and inherent power of such a woman as Swanhild, are things more forceful than any spell magicians have invented, or any demon they are supposed to have summoned to their aid. No saga would be complete without the intervention of such extraneous forces: the need of them was always felt, in order to throw up the acts of heroes and heroines, and to invest their persons with an added importance. Even Homer felt this need, and did not scruple to introduce not only second sight, but gods and goddesses, and to bring their supernatural agency to bear directly on the personages of his chant”. (ibid.)

Resuena en este fragmento una combinación de ideas sobre lo maravilloso expresadas por Stevens a propósito del romance medieval y por Tolkien a propósito del *Beowulf*. En cualquier caso, Haggard también subraya el fatalismo de las sagas: “*As we read we seem to hear the voice of Doom speaking continually. “Things will happen as they are fated”*”. De modo análogo al que Carter había afirmado acerca de Morris, al invocar la narrativa de la saga islandesa, Haggard invoca también el mundo sobrenatural y marcado por la predestinación que encuentra en ella.

Sergio Mars opina que:

Se trata de un paso más allá de las típicas historias sobre civilizaciones escondidas que proliferaban por entonces (entre las cuales, como he comentado, se inscriben “Las minas del rey Salomón” y su continuación). En una época en la que el mundo se estaba quedando sin espacios vírgenes para el misterio, sin mundos perdidos por descubrir, con la magia se abrían nuevas posibilidades y se dejaba entornada la puerta hacia lo desconocido. (2022a)

A Haggard lo sucederían otros autores que recogerían el héroe fuerte y decidido, la aventura y los mundos exóticos, como Rudyard Kipling, Jack London y Edgar Rice Burroughs, creador de Tarzán y uno de los primeros grandes nombres del *pulp*. Los avances en el conocimiento del mundo que habían espoleado la búsqueda de nuevos espacios exóticos en la literatura habían también abierto los debates antropológicos sobre la condición humana y la idiosincrasia de sus “razas”. El contacto con culturas premodernas y la industrialización insiste en la línea abierta por Haggard en buscar un modelo heroico en tanto que dotado del poder de la comunión con la naturaleza.

Lin Carter explica que:

From their inception the popular pulp fiction magazines in America specialized in swiftly-moving, action-filled, easy-reading stories with a primary emphasis on entertainment value to the exclusion of literary quality. Outgrowths of the “penny dreadfuls” and “dime novels” that enthralled or grandfathers with their hair-raising yarns of Buffalo Bill and Nick Carter the detective. (1973a, p. 49)

Clute define con precisión el *pulp* del que estaban hechas estas revistas:

Pulp magazines, as their name suggests, were printed on cheap paper manufactured from chemically treated wood pulp, a process invented in the early 1880s. The paper is coarse, absorbent and acid, with a distinctive sharp smell

much loved by magazine collectors. Pulp paper ages badly, largely because of its acid content, yellowing and becoming brittle. Because of the thickness of the paper, pulp magazines tended to be quite bulky, often ½in (1.25cm) thick or more. They generally had ragged, untrimmed edges, and later in their history had notoriously garish, brightly coloured covers, many of the coal-tar dyes used to make cover inks being of the most lurid hues. (Clute, 1997, "pulp")

En España conocemos el fenómeno a partir de las novelas cortas que Bruguera publicó en pequeñas ediciones de bolsillo, con autores que escribían bajo pseudónimos anglófonos, como Tony Spring y Arizona (Marcial Lafuente), Silver Kane (Francisco González Ledesma) o Ralph Barby (Rafael Barberán). El *western*, territorio de las *dime novels*, era un género estrella también en esta versión española del *pulp*.

Las *dime novels* se diversificaron desde el *western* especializándose progresivamente en géneros. Muchas de ellas, como explica Carter, estaban demasiado especializadas y no podían apuntar a un mercado suficientemente grande como para hacerlas económicamente viables. Al mismo tiempo, este paisaje ofreció la oportunidad de incursionar en el campo de la fantasía heroica. J. C. Hennerberger, jefe de *Rural Publishing Corporation*, una pequeña editorial en Chicago, contrató al escritor de misterio Edwin Baird para editar *Detective Tales*. Como admirador de E. A. Poe, Edwin fue también puesto al mando de *Weird Tales*, que se lanzaría con el propósito de publicar relatos en la línea del mencionado autor. Lin Carter escribe que “*what saved Weird Tales from extinction after its thirteenth issue was, quite simply, Henneberger’s own liking for the kind of fiction it printed, and his faith in the future of the magazine.*” (1973a, p. 54) El apoyo de Henneberger abrió espacio para la llegada de Howard Philips Lovecraft, quien siguió la estela mitopoética de Dunsany y el horror de Edgar Allan Poe y la tradición gótica para pergeñar uno de los ciclos mitopoéticos más influyentes y leídos del siglo XX.

Lovecraft descubrió la poesía de Clark Ashton Smith, quien para entonces escribía poesía influenciado por la fantasía orientalista de *La Mil y una noches* o *Vathek* y la imaginación de E. A. Poe. Por su parte, R. E. Howard, que ya llevaba años escribiendo para otras revistas, aterrizaría en la revista con la ambición de ampliar público e ingresos. Las cuestiones antropológicas propias de su época sobre identidades raciales, la valía del primitivismo y las civilizaciones perdidas estarían en sus relatos desde un inicio. También la aventura estaría en un primer plano. Solomon Kane, heredero de Allan Quatermain, sería uno de los primeros héroes que gozaría de continuidad en su escritura. En una carta citada por Sprague De Camp, el propio Howard explica cómo sus personajes se suceden en su atención narrativa: “*as if the man himself had been standing at my shoulder directing my efforts, and had suddenly turned and gone away, leaving me to search for another character.*” (1976, sec. 3003) Por otro lado, Carter explica: “*having stumbled upon his gift for employing crumbling ruins left over from the elder world as adventure-story settings, Howard swiftly carried the idea to its logical extremity and began plotting stories in the lost, forgotten civilizations of the elder world themselves.*” (1973a, p. 64) Así llegaron una primitiva Atlantis y el Rey Kull, prototipo sombrío de Conan. (1976, sec. 2883)

Conan representa esa mencionada valía del primitivismo en oposición a la civilización. El contraste es continuo en los relatos sobre Conan: el poderío físico libremente florecido en la vida natural que el bárbaro exhibe en sus hazañas se correlaciona también con la clase de inteligencia penetrante y expeditiva que manifiesta, y la superioridad que estas facultades evidencian ante el entumecimiento y constricción física y moral de los personajes criados en entornos civilizados, que los vuelve débiles, cobardes, y traicioneros. El paisaje remoto de ciudades perdidas y vida salvaje no genera distancia con el lector, así como la diferencia entre la naturaleza de Conan y la cómoda vida urbanita del lector no se perciben, no obstante, como ajenos. Sprague de Camp cita a Lovecraft cuando este explica este hecho:

It is hard to describe precisely what made his stories stand out so—but the real secret is that he was in every one of them, whether they were ostensibly commercial or not (...). He had an internal force & sincerity which broke through to the surface & put the imprint of his personality on everything he wrote (...) He was almost alone in his ability to create real emotions of fear & of dread suspense. (de Camp, 1976, sec. 3136)

El vocabulario de Howard no es el estilo arcaizante de otros pioneros de la fantasía heroica, sino que se dirige al público de sus *pulps* en sus propios términos. Su vocabulario es extenso y maneja referencias de diversos acervos para aludir a formas arquitecturales y otros fenómenos premodernos, pero el narrador no se sumerge en el lenguaje del mundo relatado, sino que nos habla desde el propio mundo del ciudadano norteamericano de principios del siglo XX. Por un lado, en palabras de Martín Lalanda, las historias de R. E. Howard tienen: “más el carácter de crónicas, como si hubiera estado presente mientras tienen lugar. Por eso nos gustan.” (1998, p. 52) Pero, al mismo tiempo, el narrador es capaz de trasladarnos estas crónicas en conformidad con nuestra conciencia contemporánea: es el mediador entre el universo heroico y el mundo sensible del lector. Por otro lado, esto no produce tampoco un mundo ficcional plano y carente de idiosincrasia; cuando debemos enfrentarnos a los propios conceptos y términos del paisaje ficcional son los personajes (incluido Conan) quienes en sus diálogos entre ellos facilitan las descargas de información. Los roles de “guía” y “ayudante sobrenatural” pueden ser compatibles, pero no se produce la identificación que Mendlesohn encuentra característica de las *portal-quest*, al mismo tiempo que el indisimulo de ciertas descargas de información así como del tono general (particularmente la mediación del narrador) nos alejan de la idea de ironía de la mimesis que atribuye a las fantasías inmersivas.

Sprague de Camp describe el estilo de Howard diciendo que: “*He wrote in sentences of short to medium length and simple construction, as became general after the Hemingway revolution of the thirties.*” (pos. 2947) La

descripción que hemos leído a Lin Carter sobre los primeros *pulps* es deliberadamente reflejo del tipo de prosa que se cultivaba en ellos, y en la que Howard adquiere una destacable maestría que lo habilita para generar el embrujo de sus ambientaciones. Con unas pocas y vívidas pinceladas de tono en forma de adjetivos o complementos binarios como “*swiftly-moving, action-filled, easy-reading*”, su estilo avanza vigoroso, firme y ágil como sus héroes.

En 1922, diez años antes de la llegada de Conan, E. R. Eddison había publicado *The Worm Ouroboros*, que así como prefiguraría algunos rasgos de la fantasía épica de Tolkien también puede considerarse precursor de la espada y brujería posterior. Fundamentalmente, los personajes de Eddison no responden a una moral judeocristiana ni a ningún tipo de bondad altruista. Sprague de Camp aclara que:

What seem like excessive bloodshed and emotional immaturity, however, were normal in the pulp fiction of Howard's time. Writers did not then deem it their duty to endow their heroes with social consciousness, to sympathize with disadvantaged ethnics, or to show their devotion to peace, equality, and social justice. (1976, sec. 2979)

Eddison tampoco parece particularmente interesado en estas cuestiones, sino la moral heroica. La simpatía moral gravita hacia sus demonios, en oposición a los brujos. De manera similar, Conan y los héroes de la espada y brujería imponen la brutal honestidad de la materialidad de su camino físico en el mundo contra los ardidés mágicos tras los que los brujos eluden la confrontación directa. Sin embargo, la escala del conflicto expuesto por Eddison abarca reinos enteros y prácticamente un mundo, mientras que para Conan su intervención en conflictos internacionales y su periplo como monarca no son si no episodios de una historia personal. Más todavía para héroes que vendrían después, como Fafhrd y *the Gray Mouser*, de Leiber, que incorporarán además rasgos picarescos inspirados en la Sevilla cervantina de *Rinconete y Cortadillo*. Estos héroes se moverán muchas veces inspirados

por la celebración de su fuerza, por la vanidad de los éxitos, o por la pura practicidad de una retribución económica que cierra el círculo con el lector proveniente de una sociedad mercantilista.

W. H. Auden propone una distinción entre aventura y *quest*:

Here the journey and the goal are identical, for the Quest is for more and more adventures. A classic example is Poe's Gordon Pym. More sophisticated and subtler examples are Goethe's Faust and the Don Juan legend.

The condition laid down in his pact with Mephisto is that Faust shall never ask that the flow of time be arrested at an ideal moment, that he shall never say, "Now, I have reached the goal of my quest." Don Juan's Quest can never come to an end because there will always remain girls whom he has not yet seduced. (Auden, 1970, p. 47)

Análogamente, Clute encuentra en el universo cíclico de *The Worm Ouroboros* un ejemplo de la naturaleza de la aventura en la espada y brujería:

The geography of S&S is designed as an arena for heroes and heroines who awake each morning at the beginning of their lives; it is designed for more to happen.

*Though written in a dense, highly literary, archaizing style that had little influence on the form, E R Eddison's *The Worm Ouroboros* (1922) can stand as a model for this close interrelationship between the nature of the S&S hero and the design of the land through which s/he adventures. The book is shaped, as its title indicates, to return upon itself: once the heroes win the battle, the Cycle of threat and Agon begins anew, to the manifest relief of everyone involved. There is no ageing in the book; it provides the clearest possible articulation of that underlying Template structure of S&S which distinguishes it from the fantasy of writers like J R R Tolkien. Another S&S precursor with the timeless quality of Myth is *The**

Fortress Unvanquishable, Save for Sacnoth (1910 chap) by Lord Dunsany. (Clute, 1997, "Sword and sorcery")

Si bien es legítima y útil la diferencia entre el carácter indefinido de un tipo de relato frente al carácter cerrado y concluso de otro, me resulta difícil identificar a la espada y brujería con la aventura en oposición a la *quest*. Ciertamente la aventura descrita en estos términos es más afín a los conceptos de heroísmo de Eddison y Howard: su mundo no se cierra en conformidad con una potencia superior que organiza la realidad al completo y atribuye una posición a cada átomo, sino que se organiza en torno a unos valores generados por la necesidad, la circunstancia y la naturaleza. La naturaleza de los personajes es la Naturaleza en sí mismo, lo cual configura una suerte de misticismo materialista. En el relato póstumo *Red Nails*, la pirata Valeria, aunque competente y feroz, ayuda a contrastar entre el lector civilizado y el bárbaro Conan en calidad de cómplice y testigo. Ante la brutal reacción de un gigantesco saurio (llamado dragón, aunque no escupe fuego), Howard contrapone las reacciones de ambos:

This exhibition of primordial fury chilled the blood in Valeria's veins, but Conan was too close to the primitive himself to feel anything but a comprehending interest. To the barbarian, no such gulf existed between himself and other men, and the animals, as existed in the conception of Valeria. The monster below them, to Conan, was merely a form of life differing from himself mainly in physical shape. He attributed to it characteristics similar to his own, and saw in its wrath a counterpart of his rages, in its roars and bellowings merely reptilian equivalents to the curses he had bestowed upon it. Feeling a kinship with all wild things, even dragons, it was impossible for him to experience the sick horror which assailed Valeria at the sight of the brute's ferocity. (Howard, 2022)

La cerrazón del mundo se recupera en una ambientación premoderna y heroica no como remedo de la narrativa de un tiempo en que sujeto y

acción, sujeto y cosmos, eran un todo, sino porque el heroísmo en sí es el más evidente síntoma de la cerrazón del mundo propia de una animalidad inteligente. Aunque muchos sucesores de Howard se basaron en el modelo de aventura tal y como Auden y Clute lo entienden, no es necesariamente un rasgo intrínseco a la espada y brujería. Sprague de Camp incide pertinentemente sobre este hecho:

Howard envisaged the entire life of Conan, from birth to old age, and made him grow and develop as a real man does. At the start, Conan is merely a lawless, reckless, irresponsible, predatory youth with few virtues save courage, loyalty to his few friends, and a rough-and-ready chivalry toward women. In time he learns caution, prudence, duty, and responsibility, until by middle age he has matured enough to make a reasonably good king. On the contrary, many heroes of heroic fantasy seem, like the characters of Homer and of P. G. Wodehouse, to have the enviable faculty of staying the same age for half a century at a stretch. (1976, sec. 2947)

Los héroes no necesariamente vivirán en este ciclo permanente de aventura, que en muchos casos corresponde al esquema iterativo de la narrativa popular descrito por Umberto Eco (2014), sino que podrán llegar completar sus *quest*, o cuanto menos, desarrollarse biográficamente como Conan. En cualquier caso, cada ciclo aventuresco de la espada brujería es susceptible de disponer de un cierto sentido más allá de la aventura intrascendente. Estas cuestiones se entenderán mejor según la descripción configurativa que sigue.

3. CONFIGURACIÓN

3.1. Discusión teórica acerca de los mundos ficcionales y la fantasía heroica

He proyectado ya en este trabajo, a partir de Carter y de Boyer y Zahorski, las líneas maestras conforme a las cuales es posible identificar a la fantasía heroica. En pocas palabras, se trata de una *quest* heroica en un mundo inventado donde la magia es operativa.

La cuestión del mundo inventado es, hasta cierto punto, cuestionada por John Clute en su definición de fantasía. Mi elección por Carter y Boyer y Zahorski responde a la naturaleza eminentemente textual de estas aproximaciones, mientras que Clute, en la línea de la crítica vigente (como ya comenté en el epígrafe sobre el estado de la cuestión), trata de acomodar la tendencia “etimológica” que resigue el significante fantasía hasta su raíz cognitiva y trabaja desde ella. A la solución de “autoservicio teórico” de generología analógica propuesta por Attebery a partir de la lógica difusa, Clute está incorporando criterios genealógicos tanto en el corte cronológico que ubica su noción de fantasía como posterior al siglo XVII como en fragmentos como el que sigue:

Robert Scholes (1929-2016) suggests that MacDonald's "invented world, with laws of other kinds" is the "key" to modern fantasy. If it is not the key, it certainly points towards the natural venue for the self-coherent impossible tale; i.e., an internally coherent impossible world in which that tale is possible. Almost all post-Tolkien fantasy inhabits this region.

(Clute, 1997)

Conviene recordar también cómo Attebery identifica el vigor de unas restricciones concretas en el campo de la fantasía: de la presunta libertad total prometida *a priori* por la fantasía ficcional pasamos a la reseñable persistencia de unas convenciones hipertextuales. La tensión entre libertad e influencia facilita así una convivencia razonablemente estable de entre la inmensidad de posibilidades de la solución analógica Attebery-Mendlesohn y la propuesta de Clute, que se basa, principalmente, en una

estructura narrativa en cuatro tiempos, a la que después aplica una serie de delimitaciones que pueden ser más o menos constantes. En función de esta variabilidad podría explicarse a grandes trazos toda la fantasía.

Cuando Clute relega la idea de “*an internally coherent impossible world*” a una jerarquía subordinada y variable, al mismo tiempo que sigue apuntando a un fenómeno muy semejante al trabajado aquí, está dejando la puerta abierta a textos que, en base a no responder a este criterio, incorporan toda una serie de códigos que, si bien pueden establecer coexistencias cohesionadas y estables al punto de ser identificables como géneros, incluso desde este punto de vista apuntan en el mejor de los casos a una pluralidad. En *A Short History of Fantasy*, lo que resulta es una atomización de las raíces primarias y de sus actualizaciones contemporáneas que dinamita la posibilidad de una pluralidad gobernable y describible. Las delimitaciones precisas de Boyer y Zahorski basadas en Carter se han dispersado más allá de lo reagrupable, pese a las posibilidades del trabajo de Clute. El libro de Mendlesohn y Edwards es una revisión sumaria, un catálogo extensivo donde se comenta una enorme diversidad de obras en tres o cuatro trazos y qué después de las raíces primarias sólo puede dividir en capítulos a partir de cortes cronológicos por décadas, con una excepción: Tolkien y Lewis.

No quisiera entretenerme en la crítica, pero me parece oportuno indicar que las imprecisiones teóricas de base, pese al buen criterio de Clute, no hacen sino ramificarse y socavar cualquier aspiración de solvencia. Una sola palabra: “*almost*”, en “*Almost all post-Tolkien fantasy inhabits this region*”, puede ser perseguida hasta esta deficiente raíz teórica y el esfuerzo subsiguiente por mantener la estabilidad de esta raíz. Mi motivación para revisar la definición de Clute aquí no es sólo justificar que me valga criterio del mundo inventado para restringir, sino que, como Carter, me lo lleve al centro de la discusión. De la definición que di en el apartado de prefiguración del romance heroico como género genealógico se desprende que la propiedad sintáctica que es la estructura narrativa no es identificativa de la fantasía, sino que es compartida por toda una

sección del conjunto de la narrativa que no incorpora necesariamente lo maravilloso. Otro tanto sucede con la heroicidad épica. Y con toda la superficie semántica. La especificidad del proceso configurativo de la fantasía heroica constituye su particular combinación de todos estos elementos, y comienza por el manejo y protagonismo de los mundos inventados.

3.1.1. Fantasía y teoría de los mundos posibles

La idea de los mundos posibles nos llega desde Gottfried Leibniz, quien la formuló en sus obras como forma de explicar el mal en el mundo con arreglo a las condiciones lógicas de existencia con que podría construirse tal mundo. A partir de los diversos mundos que son posibles, Dios eligió el mejor de ellos, y una vez en funcionamiento el libre albedrío provoca la existencia del mal. La cuestión de las condiciones lógicas y la construcción virtual de mundos con condiciones distintas a la nuestra desarrolló en primera instancia una vertiente filosófica acerca de estas elaboraciones de mundos posibles. Como explica Schaeffer:

Concebida como pura técnica de cálculo sobre proposiciones, la lógica modal no se interesa por la cuestión de la ficción: su proyecto, bien distinto, es una formalización de las proposiciones (y cadenas proposicionales deductivas) que comportan operadores modales. (2002, pp. 189–90)

Las primeras ideas relevantes para la ficción son las de verdad, falsedad, posibilidad e imposibilidad. Alexander Baumgarten elabora a partir de ellas esbozos de una teoría de modelos representacionales²⁹. Las ficciones “verdaderas” serían nuestras imaginaciones acerca de lo que podría acontecer en el mundo sensible, las ficciones “heterocósmicas” serían aquellas falsas en nuestro mundo pero posiblemente verdaderas en otros mundos posibles, y las ficciones “utópicas” serían aquellas

²⁹Véase *infra* 4.1.2.

imposibles en todos los mundos posibles, incluido el sensible. Toda ficción sería un caso de heterocosmos. (Rosenbrück, *Toward an Aesthetics*) Nótese, pues, que la teoría subyacente apunta ya aquí hacia una tipología dependiente de esta lógica “modal”, y que se asume un único estatuto para toda la ficción en el seno de esta tipología.

Examinaré también, acerca de ficción y mimesis en el próximo apartado, que la teoría romántica del arte trabaja sobre estos conceptos de “imaginación” y tipos de representación mental. Es así que a través de Coleridge la idea llega a Tolkien. Para ambos, la capacidad creadora de la humanidad es parte de su condición de ser creado a imagen y semejanza de Dios, el Creador, por lo que los humanos devienen criaturas creadoras de manera secundaria, siendo Dios el Creador primario. (1907, p. 202) Tolkien elabora esta idea llamando a la humanidad “subcreadora” y a sus creaciones “subcreaciones”. Análogamente, el mundo sensible deviene el mundo primario y el mundo ficcional deviene el secundario. W. H. Auden recogerá esta terminología³⁰, pero, como ya he citado, Lloyd Alexander y la crítica posterior sobre la fantasía emplearán el término de mundo secundario para referirse a un mundo ficcional que no se rige por las mismas leyes que el nuestro.

Habrá notado el lector que para referirme a este mundo “nuestro” me sirvo de la terminología platónica “mundo sensible” a través de Lévi-Strauss. La noción de mundo sensible apunta hacia la existencia de una realidad objetiva, con el que contactamos mediante la sensibilidad, entendida como competencias perceptivas. Dicho esto, los otros mundos a los que tenemos acceso, cuanto menos los que importan en este estudio, se solaparían con el sensible en cierta medida en tanto que todos dependerían de la anticipada noción de competencia representacional, de la que me ocuparé en el epígrafe oportuno. La teoría de los mundos posibles, en particular la de los heterocosmos, como la

³⁰Véase *Secondary Worlds*. Nótese: “*I said just now that the most rigorous Historian cannot entirely dispense with the poet. In the first place, any history is already a secondary world in that it can only be written or told in words.*” (1968, p. 50) Auden no distingue aquí representaciones ficcionales de otros tipos de representación.

recoge Lubomír Doležel, aporta un marco conceptual muy útil para entender no sólo la fantasía heroica sino la ficción en general. El problema de la denotación referencial de los enunciados de ficción se mueve hacia estos otros mundos. Ahora bien, como Schaeffer resume:

La noción de mundo ficcional no puede reducirse a la noción lógica de mundo posible. Esto no significa que sea inoperante, si no simplemente que su interés no reside en la función que pretendía cumplir, a saber, proporcionarnos una definición semántica de la ficción que fuese compatible con las restricciones de las semánticas lógicas. (2002, p. 192)

En efecto, aunque la idea de los mundos posibles fue casi inmediatamente llevada por Baumgarten de la filosofía de Leibniz a la estética, su aplicación ha consistido en el último siglo en tratar de solucionar el problema del estatuto lógico de la semántica de los enunciados de ficción. El problema de base, tal y como lo plantea Schaeffer, es tal problema parte dos premisas: que sólo existe una realidad objetiva, y que la referencia denotativa sólo puede dirigirse hacia objetos de esa realidad. En consecuencia, la ficción tendría a primera vista un estatuto lógico de mentira: sus denotaciones sobre el mundo sensible son predominantemente falsas. Pero, al mismo tiempo, es un estatuto difícil de aceptar, pues sabemos, o pensamos que, la ficción no sólo no es un engaño sino que este tipo de examen verifuncional no nos acerca particularmente a la semántica de la ficción. La lógica de los mundos vendría a rescatar esta semántica al llevar el problema de la verdad o falsedad de los enunciados a los mundos posibles de la ficción, cuestionando así la premisa de la realidad objetiva única.

La primera gran aportación de este enfoque estriba en la noción de “soberanía ontológica de los mundos ficcionales” (Doležel, 1999, p. 43): todo lo que cruza la frontera de la ficcionalidad adquiere un estatuto diferenciado y propio, Esta idea subyace a la de “mundo secundario”, lo cual es previsible considerando la genealogía común. La segunda idea clave, derivada de la anterior, es la “homogeneidad ontológica” de estos

“mundos secundarios”: el estatuto es el mismo para cualquier enunciado de ficción. Las consecuencias que se desprenden son directas: “No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción “realista”, la otra para la fantasía”. (1999, p. 40) Dolezel se apoya oportunamente en Hutcheon para apuntalar esta idea:

From the point of view of the reader it is no easier to create and believe in the well-documented world of Zola than it is for him to imagine hobbits or elves: the imaginative leap into the novel's world of time and space must be made in both cases.
(1980, p. 79)

Una vez aceptamos la soberanía y homogeneidad de los mundos ficcionales, es posible, por supuesto, examinar su naturaleza desde la óptica de nuestro mundo sensible, distinguiendo entre “mundos de naturaleza análoga a la sensible” y “mundos de naturaleza distinta”: “lo que es imposible en el mundo natural se vuelve posible en su réplica sobrenatural.” (1999, p. 173) El principio verifuncional da paso al principio de probabilidad. En virtud de esta crucial apreciación, resulta importante subrayar el cambio de significado que adquiere el término de “mundo secundario” con posterioridad a Tolkien. La oposición primario/secundario ha pasado de aludir a mundo sensible/(posible) ficcional a referirse a “mundo ficcional cuyas leyes de posibilidad obedecen a las del sensible”/”mundo ficcional cuyas leyes de posibilidad son autónomas del mundo sensible.” Se podría defender que no hay ningún problema en esto, fuera de cierta asimetría en el diálogo con Tolkien. Pero la oposición mundo primario/secundario corre el riesgo de interpretarse en términos ontológicos. A poco que uno piense en el asunto, asumirá que la oposición primario/secundario es siempre para mundos ficcionales (es decir, asumirá la perspectiva de la hegemonía ontológica): el riesgo consiste en no inferir de ello la homogeneidad ontológica y asumir de que las propiedades de la ficción operan de forma distinta en ambos.

Por otro lado, es aquí que conviene moderar el enfoque de la semántica según la teoría de los mundos posibles. Dolezel recoge la oposición extensión/intensión para describir la denotación de los enunciados ficcionales:

«La extensión de una expresión es el objeto o el conjunto de objetos que la expresión se refiere, los que señala o indica» (Kirkham 1992, 4). Dicho de otro modo, la extensión es el significado constituyente de un signo lingüístico que lo dirige hacia el mundo. (1999, p. 198)

En consecuencia, la intención podría redirigirse al interior del mundo posible ficcional. Ahora bien, es aquí donde el problema de la denotación referencial afecta a una traslación demasiado rígida de la teoría de los mundos posibles como una reducción de la ficcionalidad a las propiedades lógicas de su semántica.

La soberanía ontológica de los mundos posibles de la ficción no ha desarticulado la vinculación entre objeto de referencia y mundo sensible, lo cual da lugar a descripciones como: “Sus componentes, formas y estructuras no están atados a la redacción del texto ficcional en construcción, sino que están sujetos por la paráfrasis, por la traducción de la textura original en representaciones extensionales.” (1999, pp. 202–3) En consecuencia, la diferencia entre mundos ficcionales primarios y mundos ficcionales secundarios en el seno de una homogeneidad ontológica se explica mediante las dinámicas de extensión e intención. Inmediatamente después de la definición de extensión, Dolezel afirma que “El significado extensional ha de ser expresado por medio de un metalenguaje, de un sistema representación normalizado”, y poco después cita a Montague, quien afirma que la intención es un concepto independiente del lenguaje y que tiene como campo “entidades extralingüísticas”. Obsérvese que el significado extensional opera según el carácter verifuncional de la denotación referencial; trasladado, “parafraseado” en virtud de un “metalenguaje”, que serían las convenciones representacionales de la llamada ficción “mimética”,

mediante las cuales tiene la capacidad de leerse “intensionalmente”. Pero la intensión habla de la construcción virtual, ya no de objetos del mundo sensible, sino de objetos contruidos en el seno del mundo ficcional, por lo que Montague se lleva esta “función” de la semántica de los mundos posibles ficticiales fuera del lenguaje, y trata a sus referentes de “entidades extralingüísticas”. Esto es así porque en la oposición significante/significado, el significado ha de tener un correlato objetivo verificable en el mundo sensible. El significado desaparece y es sustituido por la intensión, una función de generada desde la capacidad constructora de la extensión, y por tanto ya no estamos ante un fenómeno lingüístico, sino, “independiente”, y sus referencias, las entidades del mundo ficcional, no son propiamente “significado”, sino “extralingüísticas”. Los mundos ficticiales secundarios dependerían entonces de una ulterior “paráfrasis”, de un “ulterior” metalenguaje.

Es así que convengo con Schaeffer en que la ficcionalidad no depende de sus propiedades puramente textuales sino de una actitud pragmática. La semántica ficcional no contiene ningún valor específico que pueda explicar su tal ficcional. No opera mediante paráfrasis sino denotativamente, sólo que los objetos que constituyen su significado son entidades virtuales cuyo estatuto ontológico no depende de su verificación en el mundo sensible sino de las leyes probabilísticas de un universo construido en el interior de un particular pacto pragmático. Estas entidades virtuales, ficticiales, estarían contruidas gracias al valor referencial ordinario del lenguaje una vez trasladada la verifuncionalidad a la coherencia interna del mundo de ficción. Y tal coherencia interna del mundo de ficción no le debe al mundo sensible ni más ni menos que lo que autor y público quieran que le deba. La oposición extensión/intensión quedaría reducida, me aventuro a decir, en términos de una “ruptura de la cuarta pared.” Pero esta hipótesis tendría sus sutilezas. De acuerdo con la soberanía y homogeneidad ontológicas de los mundos de ficción, ¿hasta qué punto la extensión del significado de los enunciados ficticiales se dirigiría hasta la realidad sensible, y hasta que punto la realidad sensible se ficcionalizaría al

romper la cuarta pared? Si se piensa, por ejemplo, en el Unamuno de Niebla, no parece que el lenguaje ficcional se haya “extendido”, sino que Unamuno se ha ficcionalizado. En otras palabras, la extensión sería un juego ficcionalizador antes que salida hacia el mundo sensible.

Dicho esto, además de las propiedades ontológicas de los mundos posibles, el análisis modal de los heterocosmos, que se centra en su carácter intensional, resulta de gran valor para acercarnos a los mundos ficcionales secundarios, aunque también sería perfectamente aplicable a los primarios; tal vez de un modo menos relevante. Pero antes de acercarme a estos conceptos y su utilidad en el estudio de la fantasía heroica considero importante señalar que, tanto en la infinitud teórica como en las ejemplificaciones materializadas en la ficción, la relación de lo imposible en nuestro mundo convertido en posible en un mundo ficcional responde a la noción de continuum. Algunos mundos son imposibles pero sus diferencias con nuestro mundo sensible son escasas y pequeñas, alejándose sucesivamente hasta las ficciones que se desarrollan en un mundo ficcional cuyas diferencias con nuestro mundo sensible son ingentes e innumerables. Resulta posible, como sucede por ejemplo en la *Vetusta de Clarín*, un mundo ficcional análogo al sensible que no es por ello idéntico al nuestro, por la divergencia toponímica. También podemos encontrar un mundo ficcional imposible que, no obstante, es geográfica e históricamente una réplica del nuestro (lo cual es frecuente en las categorías de lo “fantástico maravilloso” de Todorov y de la “fantasía intrusiva” de Mendlesohn. De hecho, la “fantasía inmersiva” de Mendlesohn también sucede en ocasiones en un marco de este tipo). Mucha de la ficción catalogada como fantasía en España responde a estas categorías, como por ejemplo la trilogía *Anima Mundi* de Elia Barceló. Este tipo de textos comparte el rasgo de lo “imposible” con el resto de la fantasía, pero intervienen una serie de códigos, y lo hacen de un modo, que resultan muy difíciles de diseccionar si en el mismo estudio se plantea también estudiarse obras como *El dios asesinado en un servicio de caballeros*, las obras que sí entran en el corpus de estudio

de esta tesis, y *Memorias de Idhûn*. El resultado no puede ser si no superficial, sumario y anecdótico.

El infinito abanico de este *continuum* responden a lo que la lógica modal llama “restricciones aléticas”, es decir, las condiciones de realidad (imposibilidad/posibilidad) de un determinado o hipotético mundo ficcional. Las restricciones aléticas presentan además el interés de articular una pluralidad interna. Dolezel tipifica los dos casos más conocidos, que son el mundo “diádico” del mito (donde el mundo ficcional alberga dos mundos fronterizos, uno “sobrenatural” y el otro “natural” (1999, p. 191), y la metaficción posmoderna que en base al diálogo intertextual reagrupa distintos mundos ficcionales en una suerte de meta-mundo compuesto, en una polifonía “inter-mundos”. (1999, p. 37) Dolezel también nota que en el marco mitológico: “Los habitantes del dominio sobrenatural tienen acceso al dominio natural pero, para los humanos, el dominio sobrenatural está, por regla general, fuera de sus límites”. (1999, p. 191) “Esta asimetría de accesibilidad se complementa con una asimetría de poder”.

La historia del viaje a través los mundos, en el mundo dividido con fronteras rígidas, ejercen una fascinación perenne. Son precisos permisos especiales para visitar el dominio sobrenatural, y sólo se conceden a seres humanos elegidos para un propósito claro y bajo estrictas condiciones. (1999, p. 191)

Por otro lado, Dolezel desarrolla el concepto de “mito moderno”, fundamentalmente a partir de Kafka. En el caso de la *Metamorfosis*, Kafka elabora un mundo “híbrido”, donde la convivencia de la dualidad alética se transforma en un mundo único que incorpora posibilidades propias de la mitad sobrenatural del mundo del mito en el mundo natural, sin problematizarlas. Dolezel está dirigiéndonos, en sus términos, a mundos ficcionales como el de *Anima Mundi* de Barceló. Resulta interesante, aquí, notar que si la *Metamorfosis* de Kafka, como

La Nariz de Gogol son para Jaime Alazraki ejemplos de lo “neofantástico”, *Anima Mundi* difícilmente encajaría en esta denominación.

Dolezel está tras la pista de los motivos al enunciar la distinción visible/invisible, que explica según el concepto de “saturación”, dado que los mundos ficcionales son siempre necesariamente incompletos (de lo contrario, se construirían en base a narraciones de extensión infinitas). La saturación funcionaría así para completar la información que no proporciona el texto de manera explícita: mediante inferencias (lo implícito) o en “textura cero”; el hueco, lo no expresado. Se construye paralelamente al texto una “enciclopedia ficcional” que recoge lo determinado, lo expresado explícitamente, y a partir de la cual se laboran tales inferencias. Esta enciclopedia cumpliría un valor “verdadero” en el mundo referencial intraficcional, y las inferencias que se derivarían gozarían de un elevado grado de probabilidad (casi con certeza “verdadero”). La magnitud y definición de la enciclopedia permitiría elaborar especulaciones con cierto valor probabilístico, pese a encontrarse en el espacio de lo incompleto.

En un texto como *El proceso*, entonces, determinados elementos esenciales para el relato quedarían apenas esbozados en la enciclopedia del mundo ficcional, y serían aludidos mediante oraciones impersonales o pasivas (“está bajo arresto (...) se ha abierto un proceso contra usted). Cabría añadir el funcionamiento errático e impredecible de la institución del Tribunal y su periferia, que cortocircuita las inferencias tanto de K como del lector, aunque de maneras distintas. No se trata de que la enciclopedia sea insuficiente para hacer inferencias, sino de que la enciclopedia desalienta tales inferencias, salvo algo tal como: “la cadena cuasa-efecto es impenetrable”. Así, Dolezel está exprimiendo fecundamente las posibilidades de su enfoque, pues se da cuenta de que el texto de Kafka reproduce una estructura diádica visible/invisible donde la segunda subyuga a la primera, análoga al esquema diádico natural/sobrenatural que identifica en los mitos.

El mundo visible/invisible de Kafka es un mito precisamente porque subraya el contraste entre un mundo humano y otro inhumano. Sin embargo, no se propone ninguna explicación o justificación sobrenatural. Los mismos seres humanos hacen que funcione el mundo inhumano las fuerzas extrañas no son otra cosa que los ingredientes misteriosos y perversos de la naturaleza humana y de la organización social. (1999, p. 276)

Lo interesante de esta analogía con el mito no es sólo cómo pone de manifiesto una estructura visible/invisible en *El proceso* y textos similares, ni que la vincule al mito, sino que pueda hacerse por la inferencia hipertextual de una estructura profunda de origen mítico en la narrativa de Kafka que se encuentra, en términos de Frye, desplazada, en aquel. Y resulta interesante porque no sólo es posible acceder a este fenómeno a través de esta lectura de las funciones de la semántica ficcional, sino que lo encontramos también al nivel sintáctico de la narrativa. Es por eso que antes de proseguir analizando las propiedades textuales de los mundos ficcionales “inhumanos”, o emancipados de una analogía precisa con el mundo sensible (es decir, los mundos ficciones secundarios), conviene elaborar estos otros niveles de la narrativa.

3.1.2. Magia y signo de totalidad

A partir de la observación del mito, Dolezel llega a la oposición natural/sobrenatural. Como comentaré más adelante,³¹ indudablemente se trata de una distinción que tiene mucho sentido. Pero no es del todo exacta para describir la oposición entre el mundo sensible y los mundos ficcionales secundarios donde lo imposible, aquello que escapa de nuestro “consenso de lo que es real” —lo maravilloso, tiene lugar. Porque si es un mundo que no identificamos con el mundo sensible, lo que allí pueda suceder es, al fin y al cabo, “natural”, dentro de la naturaleza de

³¹ *Infra* 4.1.5.

ese mundo. De hecho, ya se ha visto que el planteamiento de Dolezel contempla, aunque asimétricamente, el tránsito y solapamiento entre mundos.

Por otro lado, en nuestra sociedad es común adscribir todo poder, personificación y empresa heterogéneos respecto del mundo sensible a una noción de la “magia” intercambiable en muchos contextos con la de sobrenatural, en un proceso de asimilación y reducción. Recuérdese que es en estos términos (“*magic really works*”) que Carter define los mundos ficcionales secundarios de la fantasía. Desde una perspectiva antropológica, sin embargo, se puede detectar aquí una asimilación, bajo el concepto de magia, de una noción diferente. Véase que, aunque Carter pone a la magia en el centro, lo verdaderamente importante es la magia, sino que esta funciona. En palabras de Stableford “*the workability of magic.*” (2009, p. 330) La magia es por definición trabajable: constituye un sistema de hechizos y de normas para su exitosa ejecución por parte del mago. Pero lo que importa aquí no es tal sistema sino a aquello que la hace posible.

Se ha observado también, empezando por Dryden y Addison, una palabra que también recoge, por ejemplo Sprague de Camp, en una brillante síntesis del fenómeno literario que aquí denomino “fantasía heroica”: “*The Swords of Faërie*”. Boyer y Zahorski, recuerdo, aluden directamente mediante este concepto, “*magical powers of faërie*”, a que no es la magia en sí misma, sino los poderes que la habilitan, lo que distingue los mundos ficcionales secundarios de la fantasía. Se ha visto por otro lado, explicado por Harf-Lancner, que el término “hada” está etimológicamente conectado con el destino. A propósito de los romances medievales, donde las hadas empiezan a figurar como parte esencial del entramado, aparecen las ideas de “Destino”, “fortuna” o “providencia”;³² esa especie de, por así decirlo, “casualidad inesperada” que termina cumpliendo con la “fantasía moral” (recuerdo, según Cawelti) que

³² *Supra* 2.4.4.

subyace a la narrativa. En lengua inglesa se emplea esa noción de “chance”. Como escribe Shippey:

Is 'chance' the word which people use for their perception of the operations of 'those', the mysterious senders of Scyld and of Gandalf too?

Tolkien had, probably, been developing some such thought as this for many years. He uses the word 'chance' quite often in a suggestive way in The Lord of the Rings. 'Just chance brought me then, if chance you call it'. (1982, p. 192)

La equiparación entre este “chance”, en palabras de Gandalf, y las hadas en sí mismas resulta resbaladiza pero, en cualquier caso, el had se entrelaza con estas criaturas y su particular poder “mágico” sin ser exactamente la misma cosa. Al igual que sucede con la magia, es la antropología la que puede proporcionar una perspectiva más precisa del fenómeno al que me estoy refiriendo: la noción de tipo maná. Ya desde un inicio, autores como Nicolas Meylan denuncian un proceso de “domesticación” y “occidentalización” del concepto de maná. Pero no es menos claro que autores como Lévi-Strauss no trabajan sobre una domesticación del *mana*, sino sobre un concepto operativo, una “noción de tipo”, común a otras formas como los de *wakan* u *orenda*.

Para Jung el maná refiere comúnmente a una “fuerza mágica universal”, subsumida como una manifestación de la “energética primitiva”: “*This concept is equivalent to the idea of soul spirit, God, health, bodily strength, magic, influence, power, prestige, medicine, as well as certain states of feeling which are characterized by the release of affects.*” (2014, para. 108) En definitiva, tanto el maná como la libido junguiana (Delgado, 1992, p. 100) son manifestaciones de este arquetipo de la energía cósmica que recorre desde la trascendencia del Dios monoteísta hasta la inmanencia de la fuerza física. La definición universalista de este concepto dada por Lévi-Strauss merece ser leída con la máxima atención:

Las nociones de tipo mana representan, por muy diversas que parezcan, considerándolas en su función más general

(que como hemos visto no han desaparecido en nuestra mentalidad y forma de sociedad), ese significado flotante que es la servidumbre de todo pensamiento completo y acabado (pero también el gaje de cualquier arte, poesía o invención mítica o estética), aunque el conocimiento científico sea capaz, si no de estancarlo, sí al menos de disciplinarlo en parte. Por otra parte, el pensamiento mágico ofrece otros métodos de canalización y otros resultados, métodos que pueden muy bien coexistir. En otras palabras: al inspirarnos en la norma establecida por Mauss de que todos los fenómenos sociales pueden quedar asimilados por el lenguaje, nosotros vemos en el *mana*, *wakan*, *orenda*, así como en las demás nociones del mismo tipo, la expresión consciente de una función semántica cuyo papel consiste en permitir que se ejerza el pensamiento simbólico, a pesar de las contradicciones que le son características. (1971, p. 41)

En primer lugar, la idea de pensamiento completo y acabado recuerda la descripción que György Lukács hiciera de “la edad universal del *epos*”, donde “el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas”, permitiendo trazar “el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental de su vida”. Así, cuando Lukács afirma que “Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos”, (2016, pp. 56–60) nos encontramos con el entrelazamiento entre héroe y trascendencia que constituirá el núcleo climático de la *quest*. Pero me estoy anticipando en este punto. El gran aspecto llamativo es el de “significado flotante”, el de “función semántica”, enfatizado en bastardilla por el propio autor. La función semántica estriba, pues, en habilitar el significado, la comprensión, y su valor real, su referente, es una idea que puede variar en función de la necesidad, del contexto o de la cultura: “flota”. Mediante los conceptos que cumplen esta función semántica, una cultura o individuo puede articular un sentido a su existencia: se encuentra, pues, en el corazón del pensamiento mítico, mágico.

Retomando la cuestión de la “sobrenaturalidad”, Marcel Mauss explica de manera muy apropiada:

Codrington se ha sentido autorizado para decir que [el maná] era lo sobrenatural, pero luego dice que es *sobrenatural in a way*, debido a que es sobrenatural y natural al mismo tiempo, ya que se extiende por todo el mundo sensible del cual es heterogéneo y sin embargo inmanente. (1971, p. 125)

El maná procede del hemisferio sobrenatural de la cosmovisión del mito, y como tal tiene la propiedad de extenderse y participar del hemisferio natural tanto como resulte necesario. Se trata, por tanto, de un elemento que deviene natural en el mundo del mito. Compárese con la siguiente reflexión de Tolkien:

Supernatural is a dangerous and difficult word in any of its senses, looser or stricter. But to fairies it can hardly be applied, unless super is taken merely as a superlative prefix. For it is man who is, in contrast to fairies, supernatural (and often of diminutive stature); whereas they are natural, far more natural than he. (1983, p. 122)

El tipo de mundo secundario que se desprende de este fragmento y de la obra narrativa del escritor británico es así el reverso simétrico del mundo híbrido que Dolezel describe a propósito del “mito moderno”: el espacio “nativo” es el dominio “sobrenatural”, el de las hadas, y el dominio “natural” o humano es el que se integra sobre el otro. Si el maná es el principio del que brota el sentimiento de lo sagrado y de lo religioso, las hadas de Tolkien, como en la mayoría de sus antecesores, constituyen una secularización de este principio. Aunque esto ha sido discutido (Herbert J. Rose en Meylan, 2017, p. 78), el término “numinoso” me resultará en adelante de utilidad para hacerlo funcionar como una forma adjetival de “maná”, como una expresión del efecto de una noción de tipo maná en un mundo imaginario, que se refiere a los dioses y lo relacionado con ellos, a la manera “naíf” del mito. Su contraparte secular sería lo

feérico: la *chance*, la fortuna, la providencia, la aparente casualidad. La acción de las criaturas mágicas llamadas “hadas”.

Quisiera insistir con particular vehemencia en este punto: se puede observar en esta explicación la dualidad sintáctico-semántica de este tipo de concepto, de lo que se desprende su especial utilidad. Recordará el lector que la definición de Paul Zumthor sobre “lo maravilloso” contenía un matiz proyectable a un valor sintáctico, aunque Zumthor no lo desarrolla así. Desde luego, a pesar de la rigurosa definición de Le Goff, la lectura de lo maravilloso desde los teóricos de lo fantástico incorpora el criterio sintáctico de la aproblematicidad de lo “sobrenatural” y apunta hacia una lectura en estos términos, pero sucede con Zumthor como con muchos otros críticos, y es que se deja este elemento en lo semántico y se leen los aspectos sintácticos como propiedades de otro rasgo distinto al de “maravilloso”. Para esquivar estas implicaciones (por no hablar de las del adjetivo “fantástico”), a esta propiedad textual que caracteriza los mundos de ficción secundarios de la fantasía heroica, e incluso de la fantasía en un sentido más general como en Tolkien o Clute, y que constituye un componente que opera simultáneamente en lo semántico y lo sintáctico, la denomino “feérico” o “numinoso”, dependiendo del valor secularizado o místico, con relación a una posible existencia fuera de lo imaginario.

Aún cabe, no obstante, otra apreciación. Durkheim señala muy oportunamente que lo sagrado no es únicamente lo “santo”, lo “puro”, sino también lo “impuro”. No expresa solamente una forma benigna y ejemplar de lo numinoso, sino que también define a su antagonista, a la maldad, lo corrupto, lo monstruoso. Compárese esta división con la siguiente cita de Frye:

There is undisplaced myth, generally concerned with gods or demons, and which takes the form of two contrasting worlds of total metaphorical identification, one desirable and the other undesirable. These worlds are often identified with the existential heavens and hells of the religions contemporary

with such literature. These two forms of metaphorical organization we call the apocalyptic and the demonic respectively. (1957, pp. 139–40)

El hemisferio numinoso del mito puede subdivirse, por tanto, en sus dimensiones del Bien y del Mal, la Luz y la Oscuridad, el Cielo y el Inframundo, etc.³³ El romance es el territorio del triunfo de lo “apocalíptico”, de las “fuerzas del bien” feérico-numinosas en la esfera de acción humana, una esfera ubicada en medio de las dos dimensiones de lo feérico-numinoso. Pero lo importante, de hecho, no suele ser tal triunfo, sino la anagnórisis de la operatividad y la naturaleza en última instancia benigna de estas fuerzas feérico-numinosas. En la fantasía heroica, claro, tal operatividad se da por sentada, por lo que es el descubrimiento de la naturaleza benigna, y la vinculación del héroe con las fuerzas trascendentes, el que constituye el eje central de la *quest*: la intelección optimista de un orden cósmico.

³³ Dolezel advierte pero aparta esta cuestión por no considerarla relevante para su estudio (1999, p. 262, nota al pie)

3.2. Sintaxis

3.2.1. Patrones narrativos

Hablar de la sintaxis en la fantasía nos permite recoger y clarificar cabos anteriormente desplegados dada la importancia que atribuyo a este aspecto de la narrativa a la hora de definir su identidad. Considerando no sólo la gran influencia de autores como Propp y Campbell, sino también el modo en que su legado es recogido y transmitido, advertí en su momento que la imagen de esta sintaxis podría generar la errónea impresión de poder reflejarse en un esquema ordenado de motivos narrativos que constituyen una posible propuesta de patrón para su estructura. Aunque es inexcusable que profundice en esta cuestión, entiendo necesario acercarse a ella con prudencia: la práctica de este tipo de procedimientos ha generado en algunos casos la ilusión, o cuanto menos la expectativa, de una posible disección investida de cierto rigor lógico-matemático, al modo de las ciencias exactas. En otros casos, como señala Robert A. Segal en su introducción a *In Quest for the Hero*, los autores no se han ocupado tanto de establecer unos patrones objetivamente constantes como de proceder a analizar (interpretar) patrones presuntamente protípicos. (1990, p. vii) Y aunque no dejan de ser perspectivas de valor, Lévi-Strauss nos previene contra ambas:

“Las dificultades con que tropieza el tratamiento lógico-matemático (...) Conciernen ante todo a lo embarazoso que es definir sin equívocos las unidades constitutivas de un mito, sea como términos, sea como relaciones; pues según las variables consideradas y en diferentes etapas del análisis, cada término puede aparecer como una relación, y cada relación como un término. En segundo lugar, estas relaciones ilustran tipos de simetría diferentes unos de otros, demasiado numerosos para describirlos en el vocabulario limitado de la contrariedad, de la contradicción y de sus inversas. Esta segunda dificultad es por añadidura acrecentada en virtud del hecho de que los elementos,

definidos como tales por las necesidades del análisis, suelen casi siempre ser conjuntos de por sí complejos y que se renuncia a desenmarañar más a fondo por falta de procedimientos apropiados” (1976, pp. 573–4)

Las nociones de “término” y “función” pueden enterarse ya, tal vez, según la gramática proppiana o la homología estructuralista semántica-sintaxis, pero en cualquier caso detallaré más adelante, en el apartado de refiguración, su papel en el análisis. Por otro lado, la dificultad se acrecenta por la siguiente circunstancia: “*myths and tales (each of them itself a language) are "hyperstructural"; they form a "metalanguage" in which structure operates at all levels.*” (1984, p. 186) Lévi-Strauss está aquí ocupado en su crítica Propp:

“We have denounced the error of formalism, namely, the belief that grammar can be tackled at once and vocabulary later. But what is true for some linguistic systems is even more so for myths and tales, because in this case grammar and vocabulary are not only closely linked while operating at distinct levels, but are inseparable and cover each other completely. In contradistinction to language with its problem of vocabulary, metalanguage has no level whose elements do not result from strict operations carried out according to the rules. In this sense everything in metalanguage is syntax. But in another sense everything in it is vocabulary, since the distinctive elements are words.” (1984, p. 188)

Las explicaciones y argumentos del autor francés están, naturalmente, muy apegadas a sus objetivos y criterios para el análisis del mito. Pero aunque uno no comparta del todo ni unos ni otros, estos pasajes nos ofrecen una perspectiva difícil de obviar una vez ha sido examinada. Incluso aunque tomemos la distinción de Segal desde el punto de vista del objetivo dominante en cada autor, o aunque pongamos en suspenso el concepto de “hiperestructura” como una hipótesis descartable, observamos que en el proceso cognitivo de dilucidación de unas leyes

supratextuales, como sucede con los géneros literarios, las operaciones hipotético-deductiva y analítico-inductiva se necesitan la una a la otra. No se pueden dividir y jerarquizar relaciones entre elementos si no hay una hermenéutica de los mismos; más aún, la propia relación constituye en sí misma un elemento significador. En pocas palabras, no se puede desentrañar el sentido de un patrón si no se ha establecido primero cuál es este patrón. pero no se puede establecer un patrón si no se ha interpretado su sentido, ya que el sentido de las partes depende del sentido del todo y viceversa.

Esta realidad se interpone ante las aspiraciones lógico-algebraicas que habrían de sortear los escurridizos componentes subjetivos de los analistas, (1968, pp. 20–1) abocándolas a los pozos sin fondo de correspondencias lógico-semánticas, y que en consecuencia Lévi-Strauss “renuncia a desenmarañar”. Se carecía de los “procedimientos adecuados” para agotar lógico-matemáticamente cualesquiera de los vectores abordables para el estudio de la sintaxis mítica en los años 50, cuando Lévi-Strauss proponía métodos computerizados con tarjetas, seguía careciéndose de ellos en los años 70, cuando concluyó las *Mitológicas*, y permanecen sin existir aun cuando se ha avanzado enormemente en capacidad de computación y siguen existiendo propuestas que tratan de rescatar la fórmula canónica propuesta por el francés. En el artículo “*The Sphynx’s new riddle: How to relate the canonical formula of myth to quantum interaction*”, los autores desarrollan posibilidades formales a partir de la fórmula original y de la “variante débil” como la expone Mark S. Mosko, a partir de las cuales sería posible emplear la computación cuántica para poner en funcionamiento la propuesta de Levi-Strauss. Los autores terminan por valorar que:

The fundamental difficulty with myths is “belief contamination,” also called eclecticism or syncretism, i.e. different concepts belonging to the same category (e.g. the dying deity) can appear in the same plot so that nobody can tell them apart. (Darányi, Wittek y Kitto, 2014, p. 10)

Lo cual nos devuelve ante la inmensa masa de información que se requiere procesar para poder hacer operativo este modelo matemático, incluso desde la potencia de la computación cuántica y el crecimiento de los algoritmos de inteligencia artificial. La limitación formal persiste y el trabajo sigue por los derroteros de la comprensión humana, para la cual el factor subjetivo no puede ser descartado sino incorporado desde una prudencia hermenéutica. De este modo, las diferencias entre establecer o interpretar un patrón sintáctico deben ser leídas, como hace Seagal, según su acento y enfoque.

Es capital observar, no obstante, que ninguna de las posibilidades consideradas se mueve a una disciplina diferente, fuera del análisis e interpretación de los relatos folklóricos, sino que lo ejecuta desde los métodos que considera más adecuados. Un lector familiarizado con la materia habrá inferido de lo anterior un posicionamiento favorable a Lévi-Strauss en el “duelo” (Propp, 1984, p. 68) mantenido con Vladimír Propp entorno a las objeciones que el primero interpusiera ante el trabajo del segundo. Pero también advertí que no es necesario estar de acuerdo con todo el método y objetivo de Lévi-Strauss para extraer reflexiones válidas a partir su perspectiva. Propp no deja de convenir en parte con el francés:

I quite agree with Levi-Strauss when he demands research into history and literary criticism. However, he demands them as a substitute for what he calls formal study, and I am convinced that preliminary form analysis is the prerequisite for both historical and critical inquiry. If *Morphology* is, in a certain sense, the first volume of a broad investigation and *Historical Roots*, the second, the third could have been literary criticism. (1984, p. 78)

Esto es de enorme importancia, pues aunque no llegan a un acuerdo, lo que Propp le reconoce a Lévi-Strauss es que no es posible separar el contexto histórico. Esto significa que el valor interpretativo afecta la semántica del texto y que la semántica del texto afecta a la “forma”, a la

sintaxis. Confirmando por otro medio uno de los postulados centrales que vengo desarrollando en esta investigación.

Por otro lado, Propp se había defendido de las objeciones de Lévi-Strauss en estos términos:

The difference between my way of reasoning and that of my critic is that I draw my abstractions from the data, whereas Levi-Strauss draws abstractions from my abstractions. He asserts that there is no way back from my abstract schemes to the material (*ibid.*, 76)

Habiendo además establecido que su postura es la del “empirista”, en tanto que la de Lévi-Strauss la del “filósofo”. De acuerdo con lo ya propuesto, Propp está excediéndose en la diferenciación entre ambas posturas: entiendo más acertado considerar que se distinguen en grado y no en tipo, pues Lévi-Strauss ejecuta su abordaje mediante abstracciones de abstracciones tanto porque considera que el sentido depende de la estructura como porque la estructura depende del sentido, en lo que su trabajo no deja de tener una vocación decididamente empirista como etnógrafo. (1984, p. 189) Pero la defensa de Propp sigue siendo válida por cuanto no ignora esta interdependencia entre sentido y estructura, sino que enfatiza el componente empírico y acomoda su método y orden de ejecución al mismo. En contraposición, Lévi-Strauss está persiguiendo la lógica subyacente no sólo al relato mítico sino al pensamiento mítico que engendra tal relato; el sentido y el valor de los relatos ocupan una posición preeminente que subordina su manera de analizar la estructura, de definir sus unidades constitutivas y las relaciones entre las mismas.

En términos prácticos: la gestión del nivel de abstracción determinará la métrica empleada a tal fin y el contraste entre estas dos actitudes abre un espectro en cuanto a la posición que cada uno de los demás autores dedicados a este tema ocupa entre dedicarse a elaboraciones en niveles ulteriores de abstracción (sea por universalización histórico-geográfica o por trabajar en un terreno más “filosófico”) o al máximo acercamiento

posible a las realizaciones concretas de los relatos. No quiero decir con esto que Lévi-Strauss y Propp constituyan las dos versiones extremas de acercamiento a la narrativa folklórica, sino valerme de la discusión de sus aproximaciones para abrir el mencionado espectro.

No se pueden obviar al hablar de este debate los esfuerzos de A. J. Greimas por sintetizar a ambos autores, produciendo con ello niveles de abstracción que habrían de conservar la neutralidad de un pensamiento formal, lógico, como se vio ya a propósito de Gallais. Tampoco quiero limitarme a abrir un abanico para definir las métricas empleadas por cada autor según los dos polos explicados para dedicarme a irlos ubicando en él: para un catálogo y examen tanto del método como de los elementos relacionales propuestos en patrones por diversos autores remito al texto añadido a la *Morfología de los cuentos maravillosos*, “El estudio estructural y tipología del cuento” de Eleazar Mélétski, (Mélétski, 1981) y al artículo de Pratt Ferrer, ya comentado de héroe en los relatos folklóricos: patrones biográficos, leyes narrativas e interpretación”, de Prat Ferrer. Al observar los diversos patrones recogidos en este artículo se puede advertir también la trascendencia del *corpus* elegido, que se añade a las ya mencionadas correlación entre el nivel de abstracción y el procedimiento métrico y carácter subjetivo, hermenéutico, de toda descripción de patrones narrativos. Cada región y cada variación sobre el tema implican una variación significativa de los motivos delimitados, lo cual conduce a ser cautelosos a la hora de extrapolar los estudios de la sintaxis folklórica al romance y a la fantasía. Además, resulta muy importante advertir el fenómeno de la influencia de los teóricos sobre los creadores, similar a la que Schaeffer advierte sobre el estudio de lo fantástico de Todorov, y que es particularmente fácil de observar tras la publicación de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell.

Dejando a un lado por el momento la discusión metodológica, incorporé ya como parte del estado de la cuestión el concepto de estilización de Northrop Frye y cómo su modo mítico (que no debemos

confundir con el *mythos* o trama arquetípica) constituye el más convencionalizado y estilizado de todos. Según el canadiense, existen cuatro “tramas arquetípicas”, siendo la comedia, la tragedia y la sátira las otras tres. Aun cuando asocia la novela moderna al *mythos* satírico, todos ellos son en esencia los cuatro patrones elementales de estilización en que un relato puede ser ordenado, patrones que responden a una visión permanente, cuanto menos en la tradición occidental, del cosmos que se corresponde con el mundo diádico —triádico, atendiendo a la subdivisión de lo feérico-numinoso— del mito, que he descrito ya en este apartado. Las esferas que lo componen posibilitan los posibles movimientos, desde el plano humano, de ascenso hacia lo celestial y descenso hacia lo demoníaco. De esta manera, Frye asocia cada trama a cada una de las estaciones: la primavera, en su ascenso, es cómica; el romance es el verano, como *mythos* de plenitud; la tragedia como descenso es otoñal; y la sátira o ironía como *mythos* de suprema miseria es el invierno.

Los movimientos del romance son: *agon*, *pathos* y *anagnorisis*. A estos añade un suplementario *sparagmos*, que resulta particularmente activo cuando proyectamos el patrón sobre los relatos míticos. El *agon* habla del antagonismo, de la acción de un obstáculo, monstruo, oponente, villano, etc., mientras que el *pathos* habla de la lucha del héroe con este (y que frecuentemente conduce a la muerte del héroe). *Sparagmos* se refiere al desmembramiento del cuerpo del héroe, que por tanto sucedería entre el *pathos* y la *anagnorisis*. La forma completa del romance, que contiene al menos las tres fases mencionadas, se corresponde, como ya expliqué, con la *quest*, pero también con la aventura. La aventura es su ingrediente esencial del romance y puede reiterarse indefinidamente: la *quest* constituye la forma completa, global, del relato “romántico”, que lo dota del sentido que vertebra toda la narrativa, en tanto que la aventura constituye una versión “miniaturizada” del esquema del romance, un “módulo” disponible para ser “serializado”³⁴ recursivamente en el seno de

³⁴Véase Haidu *supra* 2.4.3.

la *quest*. La posible sucesión de aventuras se resuelve finalmente en los *pathos* y *anagnorisis* vinculados al *agon* original (186-7) y de mayor envergadura moral.

Mediante estas cuatro fases Frye también resuelve la tensión entre la idea (que él mismo defiende) del mito como una estructura original universal para la narrativa y la existencia de cuatro grandes modelos de estructuras narrativas. La estructura del romance, particularmente en sus formulaciones míticas, comprende los cuatro tipos de relato: el *agon*, como detonante ligado al clímax que envuelve, articula y provee de valor moral a la narrativa, es el propio del romance; el *pathos* corresponde a la tragedia, el *sparagmos* a la ironía y sátira y la *anagnorisis* a la comedia. Por tanto, la *quest* es para Frye la denominación del modelo sintáctico (*mythos*) del conjunto narrativo de un romance, y a su vez es el modelo “maestro” comprende al resto de esquemas básicos de trama.

Frye desarrolla el contenido del cristianismo como un mito completo aduciendo que la Biblia es “*the main source for undisplaced myth in our tradition*” (140):

There are thus two concentric quest-myths in the Bible, a Genesis-apocalypse myth and an Exodus-millennium myth. In the former Adam is cast out of Eden, loses the river of life and the tree of life, and wanders in the labyrinth of human history until he is restored to his original state by the Messiah. In the latter Israel is cast out of his inheritance and wanders in the labyrinths of Egyptian and Babylonian captivity until he is restored to his original state in the Promised Land. (191)

Por otro lado, como se vio respecto del contraste entre mito y cuento:

No es siempre cierto que el cuento señale una “desacralización” del mundo mítico. Se podría hablar con mayor propiedad de un enmascaramiento de los motivos y de los personajes míticos; y en vez de “desacralización” sería preferible decir “degradación de lo sagrado.”

(...) La equivalencia se mantiene incluso después de la banalización de la experiencia religiosa, después de la (aparente) desacralización del mundo. (Aspectos, 170)

Este fragmento concuerda con las diferencias observadas en el apartado de la prefiguración, donde también se vio la hipótesis de Propp según la que el cuento maravilloso ruso puede asociarse no a un mito particular sino al contenido de una religión. Pese a lo cuestionable de esta idea como proceso histórico, la analogía concuerda en el plano formal con teoría de Frye según la cual una religión completa se puede constituir en un relato que asume la estructura de la *quest*.

Ahora bien, y retornando a la cuestión metodológica, las consecuencias de esta manera de pensar se tornan fácilmente letales para la fertilidad crítica y es preciso estar prevenido contra ellas. El teórico ruso hubo señalado que el cuento se configura como unidad en tanto que enmarca una secuencia iniciada según las funciones de “carencia” o “fechoría” y su resolución en forma de recompensa, captura del objeto buscado, reparación, etc. (Propp, 1981, p. 107) De modo afín Greimas abstrae esta secuencia como ruptura y reparación del “contrato”. (Mélétinski, 1981, p. 199) Alan Dundes menciona los relatos del folklore norteamericano que pueden reducirse a únicamente los motivos de “carencia” y “carencia liquidada” (L/LL). (1965, p. 208) En los métodos de escritura de guion cinematográfico, se define la unidad de una historia como del desarrollo de un conjunto detonante-clímax que implica conceptos muy similares a los anteriores (McKee, 2020) Frye explica:

In looking at a picture, we may stand close to it and analyze the details of brush work and palette knife. This corresponds roughly to the rhetorical analysis of the new critics in literature. At a little distance back, the design comes into clearer view, and we study rather the content represented: this is the best distance for realistic Dutch picture, for example, where we are in a sense reading the picture. The further back

we go, the more conscious we are of the organizing design.
(1957, p. 140)

Harold Bloom, a propósito de *The Secular Scripture*, escribió:

The result of these pragmatic assumptions is not always a gain for the critic's reader, because stories and poems not only begin to blend into one another, but more strikingly they start to blend into themselves, as though they were perfectly homogeneous entities. Frye risks becoming the great homogenizer of literature. (1976)

No dejo aquí de estar de acuerdo con Frye en que la estilización asociada al modo mítico constituye algo que apunta hacia una posible Urform de toda la narrativa y que la *quest* es la forma completa de esta configuración. Pero conforme tomamos distancia diacrónica y universalizadora con respecto a los textos para observar un proceso de desplazamiento que abraza toda la literatura, el grado de disolución es tal que las unidades constitutivas del análisis se despojan de casi todo su valor. Con todo, la descripción de Frye encuentra a mi parecer un equilibrio operativo óptimo por cuanto da cuenta de unos movimientos generales capaces de universalizar, por un lado, su influencia, como de, por otro lado, mantener la especificidad de sus manifestaciones.

Lo podemos observar contrastando a Frye con Clute: en primer lugar, si tomamos la estructura cuatripartita de este último (amenaza, atenuación, agnición o anagnórisis y restauración) y asimilamos la restauración como *coda* de la anagnórisis o del relato en conjunto, debemos resaltar un elemento común que hace de la fantasía una manifestación de la *quest*, como es la anagnórisis. Este factor resulta enormemente interesante, pues evoca la necesidad de comprender la dualidad intrínseca de lo sintáctico y lo semántico como elementos de significado reivindicada por Lévi-Strauss para la comprensión del mito. Asimismo, la acción de la fuerza feérica sobre el mundo se condensa en el episodio de anagnórisis: una fuerza (tema) da forma al relato (sintaxis).

Es aquí que en la fantasía según Clute, como en otras manifestaciones de la *quest*, la forma es el contenido.

En segundo lugar, conviene recordar aquí dos cosas: una, que hay en la definición de la fantasía de Clute una tensión entre el deseo de cubrir todo el espectro de la noción cognitivista de la fantasía y de responder a las restricciones convencionalizadas particularmente en torno a Tolkien. La otra cuestión: que en la definición de Clute, el rasgo que aglutina a esas obras convencionalizadas es precisamente el del mundo ficcional secundario. Un mundo ficcional secundario, cabría añadir, además, feérico. Ya anticipé en el estado de la cuestión que las estructuras propuestas por Clute y Frye se amalgaman sin problema en tanto que este mundo es tan importante que no es el trasfondo sino “un personaje”, e incluso, el protagonista. Así, los movimientos de “amenaza” y “atenuación” no son sino los de *agon* y *pathos* transferidos del héroe al mundo feérico. Se ha visto que Clute afirma: “*fantasy does designate a structure*”, mediante lo cual se expresa no cualquier manifestación de lo maravilloso, sino específicamente lo maravilloso que puede expresarse también como sintaxis narrativa, como “fuerza” o “energía” que encadena causa y efecto: lo numinoso-feérico. Recuérdese la escena de Melissandre en el espejo en la versión televisiva de *A Song of Ice and Fire*: este es el *sparagmos* de la *quest* de Melissandre, previo a la anagnórisis.³⁵ No incumbe únicamente a la sacerdotisa, sino a todo el mundo narrativo.

La *fantasy* de Clute y la *quest* de Frye asumen superficies semánticas distintas al aplicarse en *corpus* distintos; el acento hermenéutico recae en sustancias temáticas diferentes. Su elevado isomorfismo atestigua un nivel de abstracción suficientemente cerca de la superficie como para etiquetar de modo distinto las formas que asumen las abstracciones, según se observan tendencias al examinar distintos conjuntos de textos, de lo que se infiere una operatividad interpretativa. Pero el nivel de abstracción está también suficientemente lejos de la superficie como para mantener una esencia común que no se reduce en sus formas. Cuando

³⁵ Véase también *infra* 4.1.7.

lo feérico entra en acción, su expresión narrativa más completa y estable en la estructura narrativa es la *quest*. La *quest* sólo puede culminarse en un mundo ficcional donde lo numinoso-feérico es efectivo, sea este mundo diádico (mítico), híbrido basado en el mundo primario, o híbrido donde la esfera humana se integra en una base feérica.

3.2.2. Lógicas motivacionales y la tetralogía de Tramórea

En *An Experiment in Criticism*, C. S. Lewis sintetiza los argumentos del mito de Orfeo y Eurídice y la *Odisea* y los contrapone a diversas narraciones modernas (*Middlemarch*, *Vanity Fair*...) Merece la pena leer la sinopsis que hace del mito de Orfeo y Eurídice:

There was a man who sang and played the harp so well that even beasts and trees crowded to hear him. And when his wife died he went down alive into the land of the dead and made music before the King of the Dead till even he had compassion and gave him back his wife, on condition that he led her up out of that land without once looking back to see her until they came out into the light. But when they were nearly out, one moment too soon, the man looked back, and she vanished from him forever. (Lewis, 1961, p. 40)

Lewis se sirve de este ejemplo para hablar de las grandes historias que cautivan la imaginación generación tras generación.³⁶ El resumen de este mito es suficiente “*to make a powerful impression on any person of sensibility*”, pero no puede decirse lo mismo de la sinopsis que Lewis toma de Aristóteles para la *Odisea*: habría que esperar a escuchar o leer la historia completa para juzgar si atrae nuestro interés o no.

Explicando el concepto del “estilo abstracto” del cuento popular europeo, Max Lüthi establece que “*Only what is essential to the plot is mentioned; nothing is stated for its own sake, and nothing is amplified.*”

³⁶Lewis los denomina “mitos”, pero para ahorrar más carga connotativa al término, me referiré a ellos como “grandes historias”, pese a lo subjetivo y arbitrario del concepto.

(25) Es posible ampliar un poco esta afirmación a partir de la *Introducción al análisis estructural de los relatos*, de Roland Barthes. Este se vale la distinción de Tomachevski entre motivos asociados y libres, donde los primeros son necesarios para el desarrollo de la historia y los segundos no, empleando el término proppiano de “funciones” para los motivos asociados, y llamando “unidades integradoras” a los motivos libres. De estas, distingue entre “indicios”, que nos señalan el carácter, tono, sentimiento, etc. de un personaje, una escena, etc.; y las “informaciones”, que nos ubican en el espacio-tiempo.

Podría decirse que el resumen que Lewis hace del mito de Orfeo y Eurídice no es un resumen, sino una nueva versión del mismo. Pero, incluso en él, hay un motivo libre: la descripción del talento de Orfeo. No es, de hecho, necesariamente, un movimiento narrativo, por lo que Barthes lo denomina “unidad semántica”. No se trata de una función, pero Lewis la considera esencial para su exposición. Barthes añade una distinción entre funciones, siendo unas “cardinales” y otras “catálisis”. Las catalizadoras son subsidiarias de las cardinales: expanden o amplifican el proceso que desarrollan las cardinales, que constituyen los “nudos” que mueven la expectativa del lector. Así pues, el Orfeo y Eurídice de Lewis son puras funciones cardinales, con la salvedad del motivo integrativo inicial y la información que enmarca el trágico clímax.

Una narración un poco más desarrollada del mito incluiría la adición de más informaciones e indicios básicos y la amplificación de las funciones cardinales de manera también básica y directa por medio de alguna función catálisis. Así, por ejemplo, podría explicar la muerte de Eurídice diciendo que ella paseaba por la hierba con sus amigas ninfas (una información y un indicio) cuando la mordió una serpiente (nudo con más detalle), y proseguir con una serie de catálisis que explican la ruta de descenso de Orfeo al Hades por un peñasco, un río y poblaciones espectrales de muertos. Propp nos da además otra posibilidad de expansión del esqueleto esencial, que además he descrito a propósito del esquema del *mythos* del romance de Frye, y es la capacidad recursiva de

las “aventuras”; “secuencias” según el ruso. La *quest* o aventura principal puede contener otra aventura, que puede yuxtaponerse o subordinar otras a su vez en un proceso potencialmente infinito. Un narrador con pericia y bagaje tendría en su haber toda una serie de motivos a su disposición que podría ensamblar a conveniencia en el relato; por ejemplo, a modo de digresión narrativa en las canciones de Orfeo. Lo cual es, más o menos, lo que hizo Ovidio en sus *Metamorfosis*.³⁷ O podría desarrollar cada catálisis del descenso al Hades como una aventura susceptible de ulteriores subordinaciones.

La *Odisea* de Homero procede de cuentos de transmisión oral, pero ya no puede explicarse su extensión por una expansión de aventuras como la del ejemplo anterior. En este relato hay una exuberancia de motivos que señala que se trata de una manera de narrar que no es la que Lüthi tenía en mente. Esto remite a un concepto ya mencionado pero que cabe desarrollar ahora, y es el que Lewis explica poco después en el mismo libro, acerca del “realismo de presentación” y de “contenido”. El “realismo” de presentación va más allá de la esencialidad de las funciones y los expeditivos motivos integradores del cuento: “*the art of bringing something close to us, making it palpable and vivid, by sharply observed or sharply imagined detail.*” (Lewis, 1961, p. 57) Lewis cita por ejemplo el dragón de *Bewoulf* “*sniffing along the stone*” o que las hadas del *Huon de Burdeos* tengan que frotarse los dedos para limpiarse la pasta que tienen entre ellos (una catálisis). Se trata de la resolución a escala de la experiencia humana en la presentación, tanto en la información o indicio como en la adición de catálisis.

Pero la amplificación del relato ofrece otra posibilidad en cuanto a una sensación de “realismo”, que es la de difuminar los nudos de la historia

³⁷A fin de ser coherente con la “esencialidad” del estilo abstracto de los cuentos descrita por Lüthi, he simplificado la versión de Ovidio. El mito se inscribe en un sistema “codificado” (véase (Bessière, 2001)) con una geografía y personajes que viven fuera de los confines del relato. Pero ya se ha visto que mitos y cuentos pueden transferir motivos e intercambiar su posición pragmática en la comunidad sin alteraciones sustanciales, por lo que bastaría con cambiar los elementos codificados del mito de Orfeo y Eurídice a otros carentes de carga en una enciclopedia mitológica para que el mismo relato funcionara como cuento.

entre catálisis e indicios tan coherentes con una motivación verosímil según nuestra experiencia del mundo sensible, que parecería que tal historia no pudo sino acontecer el modo en que aconteció. Brian Attebery recoge la lúcida distinción que E. M. Forster establece en *Aspects of the Novel*, al decir que una adecuada representación de unos personajes y sus interacciones puede llevar al lector a preguntar “*“Why?” instead of the untutored response of “And then?”*” (1992, p. 86) Probablemente es este concepto de Forster el que Frye tenía también en mente al escribir:

In realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot, in which the problem is normally: “given these characters, what will happen?” Romance is more usually “sensational,” that is, it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally. We may speak of these two types of narrative as the “hence” narrative and the “and then” narrative. (1976, p. 47)

El caso de la lógica del *hence* es el de la épica como *high mimetic* que W. P. Ker tenía por el mayor logro narrativo: el drama de unos personajes consistentes y veraces. Los ejemplos proporcionados por Lewis para el “realismo” de presentación son intencionales, pues proceden de obras con abundancia de lo maravilloso, e ilustran la crítica que Attebery hace en *Strategies of Fantasy* a Christine Brooke-Rose.³⁸ El motivo de la polémica es el papel que juega Boromir en *The Lord of the Rings*, pues no tiene ningún desarrollo o profundidad aparte de, por un lado, representar a los hombres guerreros y, por otro, ejecutar un rol clave para el despliegue de la trama al provocar la ruptura de la Compañía. Brooke-Rose tiene el notable mérito de llevarse al centro de su análisis la cuestión del “realismo” en la fantasía, cosa que pocos críticos advierten. Pero, por otro lado, Attebery le reprocha pertinentemente a Brooke-Rose que esta no haya sabido leer positivamente este fenómeno, incurriendo en un

³⁸*Supra* 2.6.1.

defecto crítico tan severo como es el de valorar un objeto estético en función de los criterios que conciernen a una categoría estética distinta: “*Why does Brooke-Rose object to Tolkien’s use of the rhetoric of the marvelous in a tale of the marvelous? Because she is applying standards based on other rhetorical modes.*” (1992, p. 26) *The Lord of the Rings* abunda en catálisis, informaciones e indicios que aportan vividez, pero no le interesa al texto explotarlos para esculpir un volumen completo en sus personajes y que las consecuencias de las acciones de Boromir puedan explicarse con un porqué, en lugar de con un “y entonces”. El texto está interesado en que el esquema narrativo pueda proseguir armónicamente y que cada ingrediente pueda expresar su valor. Brooke-Rose está, entonces, confundiendo “realismo” de contenido (la psicología de los personajes) y de presentación (la vividez derivada de los detalles), y está condenando a un libro y a un género por incluir al segundo tipo de “realismo” sin implicar al primero.

Por tanto, no resulta paradójico que el camino histórico del “realismo” de presentación en el romance esté entrelazado con el del “realismo” de contenido. Las obras de Morris y de Eddison, particularmente las de este último, incorporan un “realismo” de presentación en la lógica sintáctica a fin de incrementar su propio valor estético, el atractivo de los personajes, y la vividez que aportan al conjunto. Es un componente muy idiosincrático de la fantasía heroica en oposición a sus raíces primarias, con la salvedad de los grandes poemas épicos. El caso de Boromir parece ser lo que Forster llamaría un triunfo excesivamente completo de la trama. (1985, p. 93) Pero, en realidad, no es el mejor ejemplo de esto. Un ejemplo directo de este “triunfo de la trama” a despecho de la psicología de los personajes o de otras lógicas motivacionales es el *deus ex machina* en la tragedia griega (la *doxa* contemporánea no admitiría en términos generales la presencia de dioses como una motivación “natural”), aunque a veces los dioses actúan porque realmente tienen que imponer su orden. Pero, con estas salvedades, el principal motivo para que sucedan las cosas es porque tienen que suceder, porque la trama así lo requiere. Es una lógica de imperativo de la trama. En la tetralogía de Tramórea, de

Javier Negrete, el héroe principal, Derguín, es el guerrero que empuña la mágica Espada de Fuego. En el tercer volumen de la saga, el personaje empieza sin su espada: se la han robado. No hay mucha necesidad de desarrollar una psicología elaborada, ni existe un montaje previo cuidadoso, ni el suceso, una vez solventado, da cuenta de algún tipo de ley superior. El robo sucede meramente a fin de generar una carencia y así provocar la necesidad de su liquidación; es decir, una secuencia elemental “L/LL”, gracias a lo cual podrán enmarcarse toda una serie de aventuras repletas de acción y de intrigas. Esto es imperativo de la trama.

Se derivan de estas observaciones dos apreciaciones importantes. Ya he implicado que observando el proceso de amplificación de la trama desnuda de mitos y cuentos y habiéndolo entendido que ofrece la posibilidad de desplazamiento hacia un “realismo” de presentación en la lógica motivacional, se trata pues de una escala gradual que se construye sobre la base de una categoría no marcada. En consecuencia, las distinciones entre lógicas motivacionales son excluyentes, sino que una determinada unidad narrativa puede contener distintas capas que den cuenta de su naturaleza. En segundo lugar, la interpretación de la lógica que motiva una acción y de la proporción en que cada capa puede intervenir (en caso de hacerlo) depende en gran medida del carácter general de la obra; las acciones no pueden distribuirse en este eje si no se observan unos mecanismos generales en la lógica motivacional de toda la obra.

Ahora bien, si ya advertí que Zumthor no es consecuente con el aspecto sintáctico de esta afirmación, según su definición para lo maravilloso, este consiste en la ruptura de la cadena causa-efecto “natural” para el mundo sensible en el relato de ficción. Esta ruptura puede ser este exceso de imperativo de la trama sencillamente la manifestación de una naturaleza distinta. Pero esa naturaleza no es del todo arbitraria o inconstante, sino que puede llegar a responder a cierta homogeneidad, a un centro generador. Cuando Tolkien escribe en *On Fairy-stories* que: “*The magic of Faerie is not an end in itself, its virtue is*

in its operations: among these are the satisfaction of certain primordial human desires", (1983, p. 128) parece que está muy cerca de este centro. Y esto estaría justificando la asociación entre "fantasía", un proceso cognitivo, y el tipo de literatura donde la magia feérica es efectiva, pues se trata de la "concesión de deseos". Sin embargo, y como espero poder demostrar en el apartado de refiguración, sigue pareciéndome más certera la definición de un "modo mítico", pues esta traslación de los deseos, conscientes o subconscientes, del ser humano, encuentra una forma definida y universal en el relato mítico, donde cada elemento encuentra una posición, y donde el deseo o, si se quiere, libido (tal vez en términos junguianos), constituye un elemento entre otros, en función. Evidentemente, como en todo fenómeno lingüístico y artístico, la cognición humana es motor, combustible y destino, pero no por ello se reduce a su componente libidinal o de deseo. sino que conforma un entramado donde la lógica y la experiencia de lo sensible son indisociables de lo numinoso, de la "magia" como simpatía.

Esta dualidad entre el capricho y el orden expresa también dos tipos de lógica motivacional que no son ni "realista"-psicologista, ni imperativo de la trama. A ambos podría llamarlos feéricos, pues son expresiones de esa "*magic of Faerie*". Pero, extrapolarlo la terminología de Tomachevski, podría dividirse esta magia en motivos asociados y motivos libres. Así, los motivos feéricos asociados no deben confundirse con las funciones de Propp y Barthes, pues también pueden expresarse mediante motivos integradores —como, claro está, también los libres. Los motivos feéricos libres sencillamente expresan una "acción mágica". Por otro lado, el nombre feérico está muy ligado a la tradición de la que me ocupó en este trabajo. Pero, al fin y al cabo, incluso cuando es reabsorbido por otros códigos genéricos, el tipo de relación que expresa muestra esa arbitrariedad, ese "por arte de magia". Asimismo, lo que llamo imperativo de la trama no es sino una forma de motivo feérico libre donde la fuente libidinal no expresa una explicitación de lo feérico. No considero que sea una técnica de desplazamiento pues no tiene un propósito "realista".

La saga Tramórea ofrece otro buen ejemplo aquí. En el primer libro, Derguín pasa por el arco prototípico: procede de un origen humilde (aparentemente), sale de su hogar y recorre un viaje ascendente con múltiples aventuras, una profecía, se produce el reconocimiento de su identidad relacionada con la sangre imperial, un ulterior reconocimiento, y el enfrentamiento y la victoria final, que confirman la identidad y la profecía. El mundo ficcional secundario es también prototípicamente de fantasía épica: una ambientación premoderna donde las profecías se cumplen, hay dioses, hay poderosos “magos” de magia feérica, el heroísmo en combate está en primer plano, hay una espada vinculada a lo feérico, la escala de los conflictos traspasa verticalmente todo ese mundo. Pero, a partir del final del segundo volumen, se va desvelando que los dioses eran en realidad seres humanos con un grado de tecnología muy desarrollado. Véase, entonces, la explicación para un concepto que es uno de los grandes atractivos de la saga: las “syfrōnes”, que es una suerte de mundos virtuales que los magos absorben, como una segunda alma, y que una vez en la mente de los magos conviven con la conciencia de estos en una simbiosis, de la que emana su poder. Se dice que las syfrōnes eran entidades supradimensionales, a las cuales uno de los “dioses” convence para intervenir en el devenir de su particular universo:

Cuando las syfrōnes cruzaron el portal, lo hicieron como nubes de energía. Para materializarse habrían necesitado establecer enlaces atómicos al menos en seis dimensiones, algo imposible en el universo Alef. Pero como formas de energía también eran inestables. Si querían mantenerse en esta Brana, debían encontrar una especie de ancla material.

Y esa ancla era el ser humano. (Negrete, 2011)

Pero para proteger el frágil cerebro humano, las syfrōnes se opacan y esconden muchos de sus secretos a la mente de sus huéspedes, que no saben así del origen de estas syfrōnes. Pero, en realidad, esto es el clásico concepto de Arthur C. Clarke, que, por otro lado, el texto cita abiertamente: “Cualquier tecnología lo bastante avanzada no se distingue

de la magia. ¡Qué gran verdad!”, dice una diosa-humana. Léase a Brian Wicker comentando a G. K. Chesterton en relación a los cuentos de hadas:

'When we are asked why eggs turn to birds, or fruits fall in autumn, we must answer exactly as the fairy godmother would answer if Cinderella asked her why mice turned to horses or her clothes fell from her at twelve o'clock. We must answer that it is magic'. What Chesterton means by magic here is just that unanalysable contiguity which we ascribe to the relation between cause and effect even though we cannot strictly observe it or finally verify it because it lies behind, and is presupposed by, every process of scientific experimentation. (1975, p. 44)

El empleo del término “contigüidad” es deliberado para aludir a una asociación entre la ley mágica de la contigüidad y la ley mágica de la semejanza, y la naturaleza de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en el lenguaje. El paso del huevo al polluelo es la expresión de un misterio impenetrable, “disciplinado”, en palabras de Lévi-Strauss, en parte, por la ciencia, pero nunca completamente. El pensamiento racional se construye para delimitar el tipo de relaciones que podemos, si no explicar, predecir correctamente en el mundo sensible. Chesterton juega a reducir en la magia la causalidad disciplinada por el pensamiento racional, mostrando el carácter no marcado de la primera. La naturaleza de las operaciones en que se manifiesta impredeciblemente este tipo de misterio, que es el verdaderamente irreductible y no a la inversa, no es otra que “metafísica”: magia feérica. El texto de Negrete sabe bien que esta impenetrabilidad puede explicarse indistintamente por magia o por algún tipo de expresión de las leyes físicas del mundo sensible de la que todavía no tenemos experiencia. El texto juega deliberadamente y con frecuentes alusiones con esta ambigüedad magia-ciencia. Cambia el ropaje semántico de un valor sintáctico que permanece.

Fundamentalmente, esta reducción plantea que, aunque tuviéramos una tecnología tan superior y la pudiéramos experimentar y describir, ¿comprenderíamos su funcionamiento? ¿Desvelaríamos lo que hay tras él?³⁹ La ciencia-magia de la cosmología de Negrete explica muchas otras cosas, particularmente el que considero el otro gran atractivo de su tetralogía, como son las “aceleraciones” o “tahitei”, las técnicas por las que los guerreros versados pueden multiplicar su velocidad y volverse adversarios formidables. Pero las explicaciones llegan a su límite: “Las Moiras juegan a los dados con mundos enteros y entretienen su tiempo apostando entre ellas y estudiando con ojos de hielo el resultado de sus juegos infinitos.” Citando nuevamente a Wicker:

If we want to see how a story such as the tale of Cinderella helps to explain a metaphysical point, we must begin by considering the story of Cinderella as a metaphor for the relation between human beings and the upper world. That is to say the one is a metaphor for the other, related to it by a similarity of structure. (*ibid.*)

Si Cenicienta representa a la humanidad y el hada madrina al mundo superior, la relación entre ambas en el cuento explica la situación humana. En esencia, una relación articulada por motivos “mágicos”, por la “magia” feérica. Cada cuento supone así una particular interpretación de lo feérico para un determinado problema de la experiencia humana. En el caso de Tramórea, el mito iluminista del progreso científico está sosteniendo la relación entre la tecnología primitiva y una humanidad futura que dominará el universo hasta llegar a niveles de poder casi absolutos, análogos a lo numinoso, pero sin llegar a traspasar el misterio del poder absoluto y universal. La obra busca, por tanto, armonizarse con la visión contemporánea del cosmos, con la *doxa*: que la existencia, la vida y la conciencia son el resultado del azar y de la interacción de

³⁹Otra cuestión es lo que Julián Díez (2008) y Fernando Ángel Moreno (2013) llaman “ficción prospectiva”, a partir de reseguir las consecuencias probables de un avance razonablemente explicable según el consenso científico (lo que Darko Suvin denominara el “*novum*”, que Moreno castellaniza como “nóvum”). Pero de esto no corresponde encargarse en este estudio.

unos elementos preexistentes en conformidad con unas leyes físicas ciegas. Esta idea, muy poco metafísica, se literaliza en esta imagen de las Moiras. Dentro del universo y del mundo que les ha tocado vivir a los personajes, sus vidas son producto de este azar y de las luchas de poder entre seres muy influyentes. Y el resultado de todo depende de sus propias acciones. El deseo o capricho está mediado por agentes propiamente humanos, y las criaturas sobrehumanas no tienen un interés directo en sus acciones, salvo como una amenaza de aniquilación en caso de una *hybris* cuya evitación ocupa el núcleo de la *quest* principal. Al ser exitosamente esquivada, estas entidades ficcionalmente numinosas no llegan a intervenir. Es así que la magia como elemento motivador de las relaciones sintagmáticas no responde a un principio cohesionador de tipo maná y constituye un ejemplo “libre” de motivación feérica.

La poética preceptiva de Forster incluye dos elementos que hacen de la relación edípica de su visión de la novela con el romance un asunto mucho más incestuoso que parricida. Forster alude a la presencia de *fantasy* en la novela, generalmente prestada de lo que Pavel llamaría su “memoria”, (2005, p. 23) de su pasado maravilloso e idealista. Pero lo más interesante es que Forster ni rechaza ni tiene interés en esta fantasía por sí misma. Lo que le interesa es que tal fantasía no exige la presencia “sobrenatural”, pero apunta a ello, gracias a lo cual el relato puede erigir algo que denomina “*prophecy*”: “*His theme is the universe, or something universal*”. “*It may imply any of the faiths that have haunted humanity — Christianity, Buddhism, dualism, Satanism (...) but what particular view of the universe is recommender —with that we are not directly concerned. It is the implication that signifies*” (1985, pp. 125–6) Esas evocaciones de fes muestran una visión de la novela más liberal que la de Lukács. Forster está interesado en la “profecía” como canción, como una entonación particular; como una propiedad del estilo que recoge y que proyecta esta entonación sin necesidad de mencionar su significación. De esta manera, la cerrazón del mundo, de estar implicada, quedaría fuera de las palabras, en su “subtexto” o “metatexto”. Una significación que, por otro

lado, no es sino lo que los poetas de Champaña encontraron al expresar un *san* en la *conjointure*. (1971, p. 51)

En el apartado de prefiguración ya se había venido haciendo necesario desgranar en diversas ocasiones la importancia de la sintaxis no sólo en la cristalización de patrones recurrentes a diversos niveles de abstracción, sino la lógica motivacional de los acontecimientos y las acciones de los personajes en virtud de un principio ordenador. Subrayé así esa “lógica interna” de Olrik, la noción de justicia poética, y la sintaxis “causa-efecto” en el romance medieval. A propósito del romance como género analógico, empleé el término de Cawelti “fantasía moral”. A diferencia de la novela, esta particular entonación profética no depende del estilo, ya que cuenta con una literalización ficcional de agentes de un principio tipo maná o del principio en sí mismo: de esta relación “metafísica” (física en el relato) descrita por Wicker entre los humanos y las entidades superiores, se infieren unas leyes que subyugan, si no todo el relato, buena parte de él (en el caso de los cuentos “maravillosos” folklóricos, desde luego, acostumbra a ser el relato al completo). Es así que el texto se abstrae hacia el “metatexto” o, en sentido contrario, el “metatexto” se literaliza.

Nuevamente puedo acudir a *Tramórea* para ilustrar este punto. Como ya se ha visto a propósito del imperativo de la trama y del cambio de la magia hacia un disfraz cientifista, resulta claro que el segundo volumen de la saga buscó una expansión de los motivos narrativos a fin de obtener una experiencia dilatada de lectura por motivos comerciales, y es visible desde el mismo formato: voluminoso, pesado, con un formato de página de texto comprimido, muy diferente del texto mucho más breve y expeditivo del libro inicial. Hay, en la primera entrega de la saga, algunos cabos sueltos que apuntaban ya a la voluntad de expandirse hacia la tetralogía, pero la experiencia de lectura es, a todos los niveles, la de dos conjuntos diferenciables: el primer libro y el conjunto de los cuatro. Así, en el primer volumen hay un preludeo narrativo que advierte irónicamente en contra de seguir los sueños, y justo a continuación un

joven idealista sueña despierto con dominar la espada y convertirse en un gran guerrero: “Cuando sentía el peso del acero en la mano, Derguín tenía la ilusión de que recobraba una mano perdida.” La profecía que habla de la forja de la espada y la lucha entre los medio hermanos, que termina por cumplirse, aparece desde aproximadamente la mitad del libro. Se trata de un motivo féerico asociado. No hay en el pasaje citado magia en sí misma, tan sólo un muchacho fantaseando, pero el hecho de que su fantasía moral se cumpla nos habla de una particular lógica tras las motivaciones que es excesivamente generosa, y que se refuerza por el conjunto del relato. Esta lógica es la misma que alimenta a la Espada de Fuego, que sí es literalmente mágica, y que estará en su mano. Puede observarse, pues, que el concepto de “la mano perdida” está entonando la misma melodía que la profecía central.

Hay un metatexto fuera del tiempo del relato que se construye mediante alusiones explícitas, pero que también manifiesta en estos indicios anteriores. Como dice Max Lüthi, “*everything clicks*”, (1986, p. 59) salvo los mencionados cabos sueltos, que apuntan hacia posteriores secuelas. Si el final del tercer libro y casi todo el cuarto lo conforman masivas y continuas descargas de información que dan cuenta del funcionamiento de la magia-tecnología y de la magia-entidades supradimensionales, en el primero se cumple la afirmación de Wicker: “*The story does not contain the answer, it is the answer. The answer cannot be translated into factual, that is non-narrative form, for the answer is the narrative form.*” (1975, p. 43) El proceso de significación y la significación misma obetenidos de un relato mítico o cuento pueden ser explicados en gran medida, pero no requieren de una traducción, sino que trabajan mediante las posibilidades de la combinación de elementos simbólicos, y esta combinación deviene así símbolo a su vez de la relación del ser humano con el misterio.

Es así que se diferencia de la expresión libre de la magia féerica. El aspecto fundamental es la relación entre la magia y la cerrazón del mundo. En el caso de la saga de Tramórea como conjunto, hay una

cerrazón del mundo: todo está explicado y ubicado. Pero la magia no depende del principio regulador: se dan la espalda. La canción profética no viene anticipándose en un montaje porque no se manifiesta, se infiere, en todo caso, de las explicaciones últimas. Las acciones motivadas mágicamente son de tipo libre. En el caso del primer libro de la tetralogía tomado aisladamente, la cerrazón del mundo no se explica, sino que se expresa mediante el relato. Siguiendo la analogía musical, este tipo de entonación feérica, de hecho, acostumbra a ser identificable en el formato audiovisual al asociarse típicamente a un rápido arpegio de campanillas y arpa, esa evocación de destello de polvo de estrellas, de cuento de navidad. En el caso del cine de artes marciales, el héroe toma conciencia del principio de tipo maná a través de entrenamiento con un maestro oriental, cuyo recuerdo viene acompañado de una melodía de flauta: esa es la entonación particular de la canción profética, que alude a un misterio místico que el héroe es capaz de canalizar, derrotando así a sus enemigos en el momento en todo parecía perdido y la identidad del héroe y del cosmos se sumían en el caos (*rspagramos-anagnorisis*.) Inversamente, la canción profética no depende de un mundo cerrado, como explica Forster a propósito, por ejemplo, de *Moby Dick*: puede referirse a leyes universales de enorme importancia, pero que no necesitan ni invocan hacia la explicitación de un principio de tipo maná.

Recogiendo las objeciones de Brooke-Rose a Tolkien, Boromir no introduce discrepancia en la Compañía por conducir una versión pobre de la lógica motivacional del psicologismo “realista”, ni por imposición de la trama, sino porque obedece a una lógica motivacional feérica que domina las consecuencias de todas las acciones, aunque no siempre las causas (pues hay libre albedrío), y que requiere de esta acción por parte del agente que representa al “mundo de los hombres” de Gondor para expresar lo que pretende expresar. Hay un metatexto cohesionado y complejo que determina el valor de estas acciones, incluso sin la intervención de la magia. Y que, en este caso, responde al diseño de unas fuerzas superiores. Por otro lado, el “realismo” de presentación en Boromir, además de generar vividez que facilite la inmersión ficcional (en

parte por acomodo a los códigos vigentes) y vincule emocionalmente al lector con los eventos narrados, abre la sensación de peligro, de fisicalidad, que Mathews encontraba distintiva entre los mundos feéricos de MacDonald y Morris. Si bien Gandalf acaba de morir, regresará después, pero Boromir muere para no regresar. Este es uno de los rasgos que Martin trataría de revitalizar décadas más tarde.

En conclusión, se pueden contraponer los ejes de la presencia o ausencia del diseño general afectando a las partes y a la manera de desplazar la justificación por puro imperativo de la trama hacia algún tipo de explicación para obtener un esquema tal como este:

DISEÑO CAUSA	Ø	Principio general (“canción”)
Imperativo de la trama	Imperativo de la trama	-
Magia feérica	Feérica libre	Feérica asociada
Psicología - “realismo”	Psicología — leyes físicas del mundo sensible	“Canción profética” (<i>Moby Dick</i>)

Fig. 1: Tabla de lógicas motivacionales en los mundos ficcionales de la fantasía heroica

La ciencia ficción buscaría un espacio en las justificaciones entre la magia y el “realismo”, desde la ambigüedad completa de *Tramórea* o *Star Wars* hasta los cuentos prospectivos de *Yo, robot*. Caso aparte son las excursiones metatextuales, o el diálogo o transversalidad con otros modelos genéricos como el del humor, que podría servirse, por ejemplo, de hipérboles con valor mágico muy poco feérico, pero en cada uno de estos casos la lógica motivacional debe ser estudiada en función de los códigos que invoca. En cualquier caso, quisiera señalar que la lógica causal feérica libre es una particularidad de los mundos ficcionales híbridos basados en lo feérico. Esto es debido a que, siendo lo feérico en este natural, pueden darse efectos feéricos de manera casual, espontánea, sin “pedir” una causa. Fuera del mundo de las hadas, un

acontecimiento causado por “magia” invoca necesariamente algún tipo de interpretación asociada, por lo que en ausencia de esta no podríamos hablar de motivación causal feérica libre, sino metaficcional, por absurdo, una hipérbole materializada, humor, etc.

3.3. Semántica

3.3.1. Desautomatizaciones del “*Great Cauldron of Story*” en la fantasía heroica española

El concepto de metatexto invocado en el epígrafe anterior no debe ser confundido con el “metalenguaje” de Lévi-Strauss, aunque están relacionados. El metalenguaje o hiperestructura remite al tejido de asociaciones de un acervo cultural que resulta del conjunto de sus mitos. La elaboración del relato mítico se integra en esa hiperestructura o metalenguaje, que sobrepasa el texto con concreto, y al mismo tiempo depende de ella. El metatexto es el producto de una particular obra. Dialoga con la hiperestructura del acervo y puede llegar a integrarse en ella; de hecho, acostumbramos entonces a hablar de “mitos modernos”. Pero la cultura contemporánea es fragmentaria y transeccional. Una de las secciones que la componen es el acervo particular de la tradición del romance heroico maravilloso, y es probablemente el acervo que Tolkien tenía en mente al acuñar en *On Fairy-stories* el concepto de “*The Great Cauldron of Story*”, el gran caldero de sopa que viene hirviendo desde la noche de los tiempos. Es a este caldero donde remite la idea del bagaje de un narrador que le proporcionaría al mismo toda una serie de motivos a elegir para componer su narrativa sobre la marcha, que, en el caso de los poetas, como vimos descubierto por Lord y Parry, vendrían a menudo equipados con unas fórmulas métricas cristalizadas. Aquí encontraríamos, por ejemplo, al músico de extraordinario talento capaz de conmovier o hechizar con sus actuaciones a un Señor de la Oscuridad o de los Muertos, o el duelo de acertijos con un ser de extraordinaria astucia, como podría serlo el diablo, Odín, (2011, p. 453) o el escurridizo Gollum.

En la ficción contemporánea se explica frecuentemente un paso de lo “folklórico” a lo “popular”, ligado a un cambio en los modos de producción y la llamada cultura de masas. Folklore, sociología y crítica literaria se entrecruzan en este punto. Eco explica en *Apocalípticos e integrados* la importancia de la iteración de unos esquemas narrativos que

suministran el confort de lo esperado, de una visión cerrada del mundo. Attebery recoge la importancia de la fórmula en mucha de la producción ficcional en el seno de la fantasía heroica, como se vio en el epígrafe dedicado a Tolkien en el apartado de prefiguración. Hay probablemente una fuerte carga mítica en ello, incluyendo el sentido que Lewis incorpora al término, pero hay también un importante valor de variación. Hall y Whannel precisan que “El arte popular ... es esencialmente un arte convencional que restaura, de forma intensa, valores y actitudes ya conocidos; que los mide y reafirma, pero que aporta algo de la sorpresa del arte además del impacto del reconocimiento” (en Storey, 2002, p. 93) La canción profética, el *san*, de una determinada obra, por “naíf” o simple o reiterativa de una *doxa* popular que sea, no tiene por qué reproducirse por el hecho de reproducir un molde “mítico”. La esencialidad de la magia en la fantasía heroica invoca el principio de tipo maná que la hace operativa, por lo que tal centro de una cerrazón del mundo; pero la materialización del principio de tipo maná y los términos de tal cerrazón no son necesariamente iterados.

El panorama español es una buena muestra de estos procedimientos, pues frecuentemente los autores intentan ofrecer una particular variante interpretativa que rompa por algún lado la fórmula. Tratan de desautomatizar, aunque no por ello se produce siempre un seguimiento epigonal que desplace las dominantes del relato. Los ingredientes que se hierven en el caldero de los relatos del romance heroico maravilloso han sido sazonados y troceados de un modo particular en las últimas décadas en la fórmula de la fantasía heroica. Diana Wynne Jones escribió un sensacional trabajo (*The Tough Guide to Fantasyland*) que recoge de forma breve pero bastante acertada un compendio de clichés que tiene el mérito de ser una lectura refrescante gracias a la bandeja irónica del formato de una guía turística para viajeros en el “metamundo” ficcional de la fantasía heroica (viajero que vendría a ser el héroe en sí mismo,

quien, al fin y al cabo, es un individuo ordinario como tú o como yo).⁴⁰ Véase, por ejemplo, la definición de: “*MAGICIAN. A MAGIC USER who knows about the mechanics of SPELLS. Get him to check your SWORD.*” (1996, p. 49) Implícitamente, este examen de la espada “mágica” remite la figura semántica del mago a la esfera proppiana del donante mágico, donando, en este caso, una valiosa descarga de información, no necesariamente siempre en forma de este examen de la espada mágica. La entrada remite a su vez a *MAGIC USER*, *SPELLS*, y *SWORD* (implícitamente, también a *MAGIC OBJECT*). Y, en definitiva, claro, a *MAGIC*:

MAGIC has slightly different Rules for every Tour. Tourists had better find out swiftly which Rules apply or there could be problems. Luckily the Management seldom or never changes the Rules in mid-Tour, but it has been known to reserve one or two extra SECRETS for a nasty surprise later on. Even when the Rules are very clear, a Tour will have several different systems of Magic in operation. This is because Magic is an impure art. You will have to contend with at least three of the following kinds:

A continuación, Wynne Jones enumera distintas propiedades para la magia: cuando existe como “liquido en un reservorio”, o debe ser generado o adquirido como un proceso de electricidad, se produce por leyes de simpatía, tiene un precio en dirección a una “suma cero” o a un pacto problemático, puede provenir de la sola presencia de una criatura feérica, etc. Resulta interesante, pues, observar el carácter eminentemente semántico de esta descripción de la magia, que resulta útil para observar las particularidades del acervo de la fantasía heroica. Así, además de las syfrönes de Negrete, Emilio Bueso propone desautomatizar toda la escenografía pseudomedievalista y revestirla de *biopunk*. La ambigüedad magia-ciencia se expresa en las posibilidades de

⁴⁰La idea del paseo turístico puede implicar, como se verá en Le Guin en el siguiente epígrafe, como una dura crítica hacia lo que Attebery llama “*commodified fantasy*”.

la misma biología, en la “magia de la vida”, y particularmente en los procesos de simbiosis. Por otro lado, existe un sistema astrológico-numerológico (numerología, por cierto, que también estaba en el entramado de las *tahitei* de Negrete), que ofrece un inmenso poder, pero cuyo precio muestra ser excesivo al arrojar a su usuario a una locura y a una maldad de tintes casi lovecraftianos.

El tema del viaje, vestimenta casi antonomásica de la *quest* desde la noche de los tiempos (totalmente antonomásica para Campbell), asume una forma más cercana a los episodios de intriga en *La Armadura de la Luz* de Javier Miró, casi detectivesca en *Máscaras de Matar* de León Arsenal o en *La Corte de los Espejos* de Concepción Perea. Ambos últimos incluyen, no obstante, la “batallita épica” (Bueso, 2020, sec. 2527) de rigor, con desvanecimiento del héroe focalizado en *La Corte*, debido al precio de la magia.

Un poco más de marco teórico es necesario para hablar del tópico de la *quest* como *Bildungsroman*. María de los Ángeles Rodríguez Fontela explica que el género subvierte la *quest* pues no hay un reconocimiento de la identidad cerrada del mundo, sino la frustración de tal esfuerzo en obtener tal reconocimiento. La crítica alemana, espoleada por la coordenada espacial de la historicidad genealógica de este modelo de *Bildungsroman*, propone el término de “*Entwicklungsroman*”; novela de “crecimiento”, con un valor más analógico para cualquier desarrollo hacia la madurez individual, como sería el caso del crecimiento asociado al aprendizaje intrínseco a la *quest* en la fantasía heroica.

El nivel abstracto del cuento folklórico europeo identificado por Lüthi constituía un metatexto inferido de la trama (“*the story is the answer*”, dice Wicker). Las historias del grial fueron expansiones por diversas vías de la esencialidad abstracta del cuento, que supieron regresar (o reinterpretar) al nivel metatextual a través del ejercicio polifónico del *sans* de la *conjointure* de la *matière* y la *matière* misma: un *sans* que recuerda a la “canción profética” del estilo según Forster en la presentación sintáctica. De esta manera, las aventuras de conocimiento de las

narrativas del grial fueron interpretadas con diversos *san* por diversos autores. En *Róndola*, la vestimenta genérica del cuento de hadas expandido en novela sirve para activar en el lector secciones hiperestructurales dirigidas a la identidad sexual femenina. La *matière* es una *quest* proppiana protocolaria orquestada por una bruja arquetípicamente sabia-madre que petrifica la escena del precipitado matrimonio de la heroína Hereva para abrir paso a una aventura, no de conocimiento, de descubrimiento. El estilo entona un principio de tipo maná descubierto por la heroína previamente a la escena y a la trama del libro, como se muestra en una escena de masturbación:

Cuando sus piernas empezaron a temblar como dos peces, perdió el control. Dejó escapar unos gemidos semejantes a una canción de gratitud y su cuerpo se elevó y se multiplicó, comprendiéndose a sí mismo en aquel placer tan puro y absoluto.

El descubrimiento se lleva a cabo a través de una verdad del cuerpo que dirige hacia lo metafísico del poder de una “energía” sexual femenina no explicitada, sino que entra en juego, además de por la entonación del estilo, por la relación sintáctica con tres brujas que simbolizan tres modelos del arquetipo del *anima*:⁴¹ Bafana, ya comentada; una Tirana (literalmente); y Ragana, una usurpdora parasitaria (la villana). La aventura de aprendizaje por descubrimiento propiciará la integración de una identidad preexistente que habilitará a Hereva para el éxito. Cuando Hereva se entrega a su atracción por el hombre que será su marido, el narrador dice que la heroína; “tuvo la fugaz idea de que solo existía para el doble ritmo de aquel abrazo, para ese placer interior, para esa locura incandescente que le proporcionaba esa caricia urgente, rapidísima, enloquecedora.” Su cuerpo se encuentra con el Otro y la combinación energética cierra el cosmos; la heroína está preparada para completar la *quest* explícita del cuento, Hereva despetrifica la escena de la boda y

⁴¹ Véase *infra* 4.1.4.

recompone así su relación con Tirana y Ragana y resuelve no sólo su atracción total hacia el hombre sino el amor: “se deshizo en llanto dentro del recinto cálido y protector de los brazos de Arving. Aquel, entre todos los lugares, era su verdadero hogar.”⁴²

En *La Corte de los Espejos* hay un aprendizaje casi residual y totalmente explicitado por el personaje Dujal, y en *La Espada de Fuego* el aprendizaje entonado por la canción está ligado a la persecución de un sueño y al hecho de que sea legítimo hacerlo, mientras que el camino explícito es el desarrollo de su pericia marcial. En este aspecto *La Armadura de la Luz* constituye un ejemplo más cercano al modelo original de *Bildungsroman*, aunque no por una apertura irreparable del mundo, sino por una alienación entre del hemisferio humano respecto del feérico.

El carácter ordinario del héroe es un aspecto fundamental de su carácter formulaico de mediador entre la esfera de lo humano en el mundo híbrido ficcional y el mundo del lector. Precisamente por ello, autoras como Concepción Perea y Aranzazu Serrano subvierten el tópico y se desentienden de la mediación tradicional de la fantasía heroica. La esencia de la narrativa era para Aristóteles la *mimesis praxeos*, es decir, el remedo de las acciones humanas. Esto no deja de ser cierto para el mito, pues los dioses, incluso en formas animales, astrales, etc., tienden a hablar y relacionarse de un modo antropomórfico. No son ajenos a la esfera humana. La fantasía ha tendido a manejar los entes no-antropomórficos en forma simbólica de “cosas”, objetos, etc. La alteridad radical de lo maravilloso de Poirion es una alteridad radical en el seno de las categorías humanas. Es en la ciencia ficción donde se ha explorado la alteridad radical a lo humano, como en las criaturas de *The Gods Themselves* de Isaac Asimov o en *Embassytown* de China Miéville. Así, las hadas no han dejado de ser nunca antropomórficas, de actuar como

⁴² Clute habla de una *quest* interna y de otra externa. Advierte que las *quest* internas son mucho más frecuentes en las heroínas mujeres.

personas. Tolkien objetaría, claro, que los humanos son feeromórficos, a su extraña y desencantada manera.

Concepción Perea tal vez pondría esta objeción en la pluma de MacDonald. En cualquier caso, la TerraLinde de Perea tiene una escasa y lejana relación con esas criaturas feeromórficas. A la manera de MacDonald, el mundo es diádico en un formato de “mundos paralelos”, (Swinfen, 1984, cap 3) y la narrativa se ocupa del mundo feérico. Aquí, pues, la automatización de lo feérico permite a Perea desautomatizar la propia mediación, diluyéndola en la figura casi coprotagonista de Dujal, un cambiaforma (“phoka”) felino que puede transitar entre mundos. Pero la relación de Dujal con los humanos es igualmente anecdótica en el entramado de TerraLinde. Por su parte, Aranzazu Serrano nos lleva a un mundo “familiar” por sus ropajes nórdico-célticos y a un drama con la “familiar” magnitud épica de personajes que cargan a sus hombros con el destino de sus pueblos antes de nacer, y cuyo vínculo con los dioses se hace patente tan pronto se produce la separación de los entornos iniciales.

3.3.2. El acento de *Elfland* y la construcción de un mundo

Vengo anticipando que no me parece del todo claro si la oposición primario/secundario en Tolkien estaba distinguiendo entre mundo sensible/mundo ficcional o entre representación homológica y analógica isomorfa (indiferentemente)/representación analógica que altera las leyes de posibilidad del mundo sensible.⁴³ Lo que sí es claro es que la recepción de Tolkien por parte de los teóricos de la fantasía a partir de los años 60 leyó el segundo término de la oposición como “mundo ficcional que no responde a las leyes de posibilidad del mundo sensible”. Para mantener claras las categorías he venido empleado, pues, la distinción “mundo ficcional secundario”, cuando he utilizado el término, refiriéndome a esta

⁴³ *infra* 4.1.2.

idea. En el artículo “*Secondary World*”, John Clute afirma que la expresión de Tolkien denomina “*a particular kind of Otherworld*”:

A Secondary World can be defined as an autonomous world or venue which is not bound to mundane reality (as are many of the domains common to Supernatural Fiction), which is impossible according to common sense and which is self-coherent as a venue for Story. (Clute, 1997)

En cuanto al criterio de imposibilidad según el sentido común, Clute introduce bajo la etiqueta *Otherworld* tres distinciones ulteriores. La primera se basa en gran medida en sus propias definiciones de fantasía formulaica y plantilla (“*Genre-Fantasy*” y “*Template*”). El autor reconoce que es muy difícil de establecer una definición clara para el concepto de *Genre-fantasy*, y afirma que la *Genre-Fantasy* acostumbra a transcurrir en una “*fantasyland*”, la cual es un mundo ficcional secundario resistente al cambio, salvo, tal vez, de apariencia.⁴⁴ Nótese la afinidad con Wynne Jones; *fantasyland* es una plantilla con razas de elfos, enanos, orgros, dragones, etc., con héroes guerreros, magos y brujos, y todos los demás clichés tanto en la trama como en la apariencia. La segunda, “*wonderland*”, se refiere a mundos ficcionales basados en proposiciones lógicas llevadas al absurdo; es decir, el método con el que Lewis Carroll desarrolló las aventuras de Alicia. Se trataría, entonces, de ficciones epigonales a Lewis; cuanto menos por o que respecta a la construcción del mundo ficcional o *worldbuilding*. Y la tercera es *Faerie*, que se caracteriza por el particular ropaje temático que le confiere su linaje genealógico.

Por su parte, W. H. Auden distingue dos tipos de mundos ficcionales distintos: “*Many Quest tales are set in a dreamland, that is to say, in no definite place or time.*” (1970, p. 40) A diferencia de estos, sin embargo: “*An imaginary world can be so constructed as to make credible any*

⁴⁴ Clute utiliza este criterio como clave de lectura de su concepto de la fantasía como estructura. Es decir, no para identificar a la fantasía por su naturaleza sintáctica, sino para separar distintas maneras de configurar los mundos ficcionales secundarios.

landscape, inhabitants, and events which its maker wishes to introduce, and since he himself has invented its history, there; can be only one correct interpretation of events, his own." (1970, p. 50)

Ambas aproximaciones permiten entender y definir los mundos ficcionales secundarios que caracterizan a la fantasía, según las dos vías que subyacen a su génesis. Clute toca un aspecto fundamental de la teoría de los mundos posibles, como es el de la coherencia interna. De hecho, afirma que: "*Here a contrast between fantasy and other forms of the fantastic can perhaps be suggested.*" (Clute, 1997) Indudablemente este rasgo genera distinciones respecto de otros mundos posibles ficcionales y es muy característico de la fantasía heroica. Auden sigue un acercamiento más, digamos, inductivo, pero también por ello más preciso, pues este tipo de construcción distinguió a Morris de sus antecesores y marcó el inicio de la tradición tolkiana de la fantasía.

He venido empleando las útiles distinciones de Dolezel entre mundos diádicos e híbridos. El mundo de los cuentos, unidimensional, expresa la alteridad "espiritual" mediante la distancia espacial, lo cual explicaría la recurrencia del tropo del viaje. Su esencialidad, que comparte con el mito, y el rasgo de la unidimensionalidad, generan la impresión de una ausencia de definición. El mito, por su parte, emplea localizaciones reales (es "verdadero") en su particular marco temporal. Cada escena en cada manifestación del cuento está dotada de su coherencia, de sus propios términos. Ahora bien: ni se anticipan, ni son compartidos por un metamundo que pueda explicar una coherencia a nivel hiperestructural; su única coherencia es la de la magia feérica tal y como la describía Tolkien. Por eso Auden llama "*dreamland*" al espacio-tiempo del cuento, porque es mutable y nace del deseo. Pero quizá sería más preciso no decir que la narrativa pasa de transcurrir en *dreamlands* a hacerlo en mundos ficcionales secundarios, sino que la inespecificidad inabarcablemente diversa del cuento pasa hacia una especificidad literaria y autorial en narraciones más extensas. Es por ese motivo que entiendo más apropiado hablar de *Faerie* o de mundo ficcional feérico. Esto se observa en el

romance medieval, que constituye un mundo híbrido donde la base es el mundo ficcional de leyenda como el de la *Historia Regum Britanniae* y en el que mediante discretos portales se accede a al hemisferio feérico incrustado, solapado. En ocasiones son las criaturas feéricas que acuden al encuentro de damas y caballeros. En todo caso, la multidimensionalidad y relieve del romance muestra que cada episodio posee sus propias reglas y, en ese sentido, hay una definición mientras dura su existencia. Pero esas reglas siguen siendo inabarcables y en consecuencia, inespecíficas.

Cuando Morris y MacDonald acuden al mundo feérico, el grado de definición aumenta. En MacDonald, el esquema diádico en paralelo otorga un largo lapso temporal al mundo feérico en la trama, mientras que en *The Well at the World's End*, el mundo es una base humana en tanto que pseudomedieval, y lo feérico se encuentra no incrustado o solapado, sino naturalizado. No asistimos a un episodio más o menos dotado de relieve, sino que toda la obra transcurre en unos espacios que se mantienen episodio a episodio, y que en consecuencia construyen una coherencia que se despliega en una toponimia, una historia, una idiosincrasia. Es un mundo híbrido. El grado de definición raya lo absurdo en la obra creativa de Tolkien, apuntalando enérgicamente el vínculo entre un mundo de este tipo y el género. Por otro lado, en Tolkien el mundo ficcional se llega a una base en hemisferio feérico, en la cual se integra el hemisferio humano. El hemisferio humano, como señalaba Shippey, llega por un lado en la versión no irónica, sentimental, del heroísmo épico, y por otro, en la figura de los hobbits, que pese a su naturaleza no humana, representan al lector y median con el mundo mucho mejor que los humanos de la Tierra Media.

Además de la mediación del personaje, está, por supuesto, la mediación del lenguaje. A las nomenclaturas de mundos ficcionales de la fantasía empleadas por Clute y Auden cabe sumar otra, traída más bien ad hoc, por Ursula K. Le Guin, en uno de textos teóricos sobre fantasía heroica más penetrantes hasta la fecha; *From Elfland to Pughkeepsie*.

Esta se vale del nombre de “*Elfland*”, que es el que Lord Dunsany utilizara para el mundo paralelo feérico de *The King of Elfland's Daughter*. Bajo esta denominación, lo que preocupa a Le Guin no son las características del mundo ficcional representado; de algún modo, da por sentado que el autor las manejará más o menos. El mundo ficcional es tan importante en la fantasía heroica que no puede emprender este apartado de configuración sin explicar los conceptos esenciales. Por otro lado, he hablado del *Great Cauldron of Story* para examinar el tratamiento del aspecto semántico del “acervo” del género, pero indudablemente el caldero se compone sobre todo de motivos, de tramas esenciales como la de Orfeo y Eurídice. Y, aun así, Tolkien escribe que “*It is precisely the colouring, the atmosphere, the unclassifiable individual details of a story, and above all the general purport that informs with life the undissected bones of the plot, that really count.*” (1983, p. 132) Le Guin se refiere al “estilo”:

Many readers, many critics and most editors speak of style as if it were an ingredient of a book, like the sugar in a cake, or something added on to the book, like the frosting on the cake. The style, of course is the book. If you remove the cake, all you have left is a recipe. (1989, p. 80)

El estilo es la elección y combinación de las tramas, de los ropajes semánticos, es la ambientación y la particular expansión del esqueleto de la trama, pero, sobre todo, es la conjunción que el autor hace de todo ello y las palabras que elige para darle vida. Es en esas palabras que, como se ha visto, cobra vida la “canción profética”. Bloom decía que la fantasía el modo más libre y, simultánea y paradójicamente, el más esclavizante. En palabras de Le Guin:

*There is nothing but the writer's vision of the world (...)
There is only a construct built in a void, with every joint and seam and nail exposed. To create what Tolkien calls 'a secondary universe is to make a new world. A world where no voice has ever spoken before.* (1989, p. 81)

Precisamente por eso, pues, la imitación es una gran tentación; es la primera gran tentación, y, en lengua inglesa, frecuentemente se intentaba imitar el estilo de Lord Dunsany, creador de *Elfland*. El criterio de Clute acerca de la resistencia al cambio de *fairyland* es una exigencia severa. Los autores españoles que evitan *fairyland* y componen su propio mundo generalmente lo hacen de otro modo que no es en mundos que se transforman por la historia narrada, sino por una construcción o “*worldbuilding*” más original. Pero el criterio de Le Guin es implacable. Para esta autora, “*what is wanted in fantasy is a distancing from the ordinary.*” (1989, p. 76) Recuérdese que Clute añade al mundo ficcional secundario no sólo la noción de lo imposible y la de la coherencia interna, sino también la distancia de lo “mundano”.

La fantasía heroica recoge una manera de dotar al objeto narrativo de singularidad cuya tradición es la de mitos, cuentos y épica, y es preciso que el discurso sea coherente con los elementos tomados de cada uno. Por eso, Le Guin toma muy seriamente el género:

I suspect a failure to take the job seriously; a refusal to admit what you're in when you set off with only an ax and a box of matches into Elfland.

A fantasy is a journey. It is a journey into the subconscious mind, just as psychoanalysis is. Like psychoanalysis, it can be dangerous; and it will change you. (1989, p. 80)

Critica el trabajo de los escritores que fallan en alcanzar los estándares de los maestros de la tradición con una analogía con las visitas turísticas a Yosemite. Allí van los turistas con sus grandes vehículos cargando lanchas, motocicletas, sillas plegables, hornos a gas, radio, etc., de tal manera que estando en Yosemite parecería que nunca hubieran salido de su casa, de su existencia ordinaria. La significación simbólica de la narrativa folklórica es importante y es susceptible de cambiar la experiencia del sujeto, así como puede cambiar el mundo ficcional secundario en que toma lugar. El viaje a *Elfland*, a los mundos

secundarios de la fantasía heroica, fácilmente puede ser acomodado a una visita turística donde el sujeto no tiene verdadera intención de tener una experiencia del lugar, sino que busca un contacto que acomode lo mejor posible el objeto a su experiencia ordinaria a fin de evitar esfuerzos y problemas.

De esta manera, Le Guin hace un breve análisis del estilo, particularmente en el diálogo. Se ha visto que la fantasía se nutre para sus propósitos de técnicas del “realismo” de presentación. Con posterioridad a Tolkien el relieve de los personajes seguirá creciendo, sin que por ello se pierda su faceta simbólica. Como señala Attebery a propósito de otro ensayo de Le Guin, “*Science fiction and Mrs. Brown*”, un personaje de una novela de, por ejemplo, Virginia Woolf: “*not only comes to life for the duration of the fiction but also continues to haunt the reader. She seems larger, if not than life, at least than the text in which she has her existence.*” (1992, p. 70) Pero los personajes de la fantasía heroica se distinguen por su valor simbólico, no por esa verosimilitud y compleción que les permite seguir viviendo y mantener una coherencia fuera de las páginas de la novela. Tienen una talla particularmente ideal, sea como ejemplo de bien, de mal, o de valores particulares. Le Guin encuentra en Boromir, por ejemplo, el defecto trágico de la envidia. Pero para que ese defecto sea trágicamente efectivo, debe existir también una fuerza de estilo en sus palabras, que es también una fuerza de carácter. El “realismo” de presentación en el discurso de los personajes cristaliza, en las raíces primarias del género, en la épica. “Greatness of soul shows when man speaks”, dice Le Guin.

Así, la escritora compara el discurso de un libro del género tomado al azar con maestros como Dunsany, Eddison, Tolkien. Una comparación que parecería injusta, pero que legitima con una sentencia inapelable: “In art, the best is the standard.” (1989, p. 75) Los discursos de los personajes en los maestros muestran esa grandeza de carácter, que define con los adjetivos heroico, elocuente, sobrio, agudeza (*wit*), sobriedad, fuerza, pasión o apasionamiento: sobre todo esto último. Hay

una intensidad que sólo puede ser expresada mediante el estilo. Al éxito en transmitir este tono, Le Guin lo llama “acento de *Elfland*”. En comparación, los autores mediocres emplean un estilo que sería más propio de la prosa periodística, y que fracasa en captar la estatura épica que el género demanda. Antes del diagnóstico de abstenerse de asumir los riesgos del viaje a *Elfland* con todas sus consecuencias, la escritora había descrito el siguiente síntoma en los autores que intentan escribir fantasía heroica:

Since fantasy is seldom taken seriously at this particular era in this country, they are afraid to take it seriously. They don't want to be caught believing in their own creations, getting all worked up about imaginary things; and so their humor becomes self-mocking, self-destructive. Their gods and heroes keep turning aside to look out of the book at you and whisper, 'See, we're really just plain folks.' (1989, p. 78)

La descripción de Le Guin es fácilmente extrapolable no sólo a la España contemporánea, sino probablemente a casi cualquier país y momento a partir del siglo XX. Sofia Rhei hace una apuesta por el mundo de los cuentos que le genera grandes dividendos en cuanto al sentido de su obra, a la *quest* interna de la protagonista. El *worldbuilding* está cuidado y es ingenioso, exuberante, vívido. La historia y los personajes asumen una distancia humorística respecto del mundo en que se desarrolla la historia. Acuden allí a descubrirse, pero sólo están interesados en un punto concreto, como sucede con el mundo de Olar de Ana María Matute, que desaparece una vez se cierra la trama. En ese punto concreto, como se desprende de pasajes ya citados, el tono conecta con la fuerza poética del mundo ficcional. El humor no es exactamente destructivo, sino que acompaña la aventura, que se toma muy seriamente su propósito. Pero fuera de esos momentos no es sólo el humor sino el acento lo que delata que los personajes son nativos de allí, sino tal vez de alguna serie televisiva de veinteaños.

El *worldbuilding* viene entendiéndose como un ingrediente, como una tramoya sobre la que, además, el público tendrá puestas sus expectativas: no se espera la misma fórmula de siempre, sino la fórmula con algunas sorpresas, y los autores están obligados a gestionar esa expectativa. Así tenemos el *biopunk* de Bueso o las tahiteis y las syfrõnes de Negrete. Pero no es necesario examinar su estilo para ver que sus personajes tampoco son nativos: su manera de salir del libro para susurrarle al lector “tranquilo, somos gente normal”, es que se han escapado del reino vecino, de la ciencia ficción, a correr algunas aventuras, pero nada más. Allí es donde desarrollan alguna sustancia: en Negrete, ya se explicó; en Bueso, los códigos de la fantasía épica sirven para, además del atractivo del brillo heroico, establecer una dialéctica entre las consecuencias de alienación de la naturaleza del hombre propia del mito iluminista y la avaricia caótica y ciega del crecimiento vital, expresado en el exceso simbiótico de grandes colonias de seres que amenazan con tragar toda la vida. La focalización moral de la narrativa nos mueve con sus protagonistas hacia el lado de la biología, de la emoción, donde el sentido aparece en la experiencia lúdica y estética de la vida. Este posicionamiento se puede revertir entonces hacia una reflexión de la participación que tiene en la narrativa el género de la fantasía heroica: tal vez es una instantánea del cosmos que necesita una compleción vacía en forma de ración suplementaria de significantes⁴⁵ para configurar una visión global y, en consecuencia, es deficiente e ilusoria. Pero es divertida y hermosa.

Las hadas de Concepción Perea polemizan con la tradición digamos, “angelizante”, que las infantiliza y las castra, y las relega a un papel de de inocentes benefactoras. Una tradición que, desde luego, no era la de las raíces primarias de la fantasía heroica. Así, inculca en TerraLinde una fuerte pulsión thanatos: un genio intempestivo y una brutalidad desafectada, El *worldbuilding* elaborado y la inclusión de la violencia y la batallita épica final son préstamos de la fórmula, pero las hadas no son

⁴⁵ (1971, p. 40)

ni tienen intención de tener una talla épica: tienen su propio carácter, mucho más ligero, casi etéreo pese a su crudeza material, pero no menos apasionado.

Los personajes de Neimhaim hablan con el acento de *Elfland*, pero, igual que su destino, les sienta como un traje confeccionado con las medidas de alguien mucho más grande. Comprenden sus ideales por su educación, porque se espera de ellos, y tienen el coraje y la nobleza de seguirlos. Pero pese a ese carácter valiente y noble, su discurso no nace de él, sino de la reproducción de los ideales. El narrador está también ocupado en aligerar su carácter en detallándonos lo que sienten y los mueve, evitando que se vuelvan demasiado grandes para la comprensión del lector. La disminución de los personajes no deriva aquí, en absoluto, evitar que se descubra la complicidad con la historia y los personajes, sino, tal vez, de todo lo contrario: el esfuerzo en evitar que se rompa.

Por otro lado, está el problema de que “ninguna voz se ha escuchado antes” pero tienen que expresar la “alteridad” que se espera del mundo inventado empleando una lengua que conocemos y existe. Generalmente, claro, se obvia que la lengua del mundo ficcional es la misma que la del mundo sensible, pero eso no soluciona la cuestión de los nombres propios. En Morris la unidad en el estilo se extraía de la narrativa del pasado: la ambientación y el género narrativo mismo se unían en una lengua arcaizante y “sajonizante”. Pero sus sucesores incorporaron otros recursos, pues ya no construían una remodelación del pasado mediante su narrativa, sino que manejaban directamente la narrativa de Morris y aparecía el problema de la identidad del mundo ficcional secundario, que está íntimamente ligado a su lengua. La magnitud del proyecto de Tolkien supuso un estándar difícil de reproducir, pues las lenguas propias dotan al mundo de una consistencia interior y una identidad propia inimitable. A menudo, en lengua inglesa se acudió al particular caldero de una tradición determinada (galesa, irlandesa, islandesa, etc.) para conseguir una unidad de estilo en motivos narrativos, ropaje semántico y nombres

propios. Y así se fue configurando el metamundo particular del género, *fantasyland*.

En España, resulta una mezcla peculiar de adaptar sabores extranjeros a la lengua propia, pero está en gran medida convencionalizado. Autores como Javier Miró extraen de diversas fuentes para los tres mecanismos recurrentes, perfectamente descritos por Sergio Mars⁴⁶, de “invención”, contracción e inspiración. *La Armadura de la Luz* se sirve de los sabores particulares de distintos acervos como élfico de Tolkien y el árabe para aludir a distintas facciones en el interior de su mundo. Resulta posible diferenciar un nuevo nombre, o vincular uno conocido a su posición en el mundo, a partir de su ortografía. Sofía Rhei y Concepción Perea mezclan indistintamente diversos mecanismos y fuentes lingüísticas, entre las que se encuentra el mismo castellano, aunque con tácticas distintas. Rhei juega con connotación de nombres como Hereva, Mira y Tirana, mientras que Perea encuentra una salida a lo ordinario en compuestos de origen castellano donde el segundo término se escribe en mayúscula, como sucede con la misma TerraLinda. Javier Negrete se sirve mucho de la tradición grecolatina y de la invención propia. Bueso incorpora a una lengua franca castellana y diversos códigos genéricos una sección unitaria de nombres, ropajes y motivos de raíces sinojaponesas. Serrano extrae consistentemente de raíces nórdicas y célticas.

Para Sergio Mars, *Máscaras de matar*: “Ahora constituye una muestra de lo que pudo ser y no es, y uno de los mejores ejemplos de fantasía nacional que he tenido ocasión de leer.” (*ibid.*) En efecto, la obra que fue galardonada en la primera edición del Premio Minotauro es un ejercicio completo de fantasía épica y propuso una vía de nacionalización del género que quedó abandonada. León Arsenal apostó por desentenderse

⁴⁶ Describiendo los procedimientos de León Arsenal, del que me ocuparé infra: “Nombres muy peculiares y cercanos al público hispano (en contraposición con la típica jerigonza alienante), siendo de tres clases: inventados pero utilizando fonemas más o menos habituales en los idiomas ibéricos, por contracción de palabras españolas (como Aorcabuéis o Espadalombro) o con raíces gallegas (Trapaieiro Porcaián).” (Mars, 2022b)

del caldero de *fantasyland* y crear una unidad de estilo, ropaje semántico y nombres propios donde la sobriedad del discurso y de los personajes adquiere el carácter agreste y tosco de la campiña castellana. Se buscan palabras con raíces árabes; en una escena, se baila una “jota”. La premodernidad pseudomedieval adquiere un carácter todavía más atávico, menos afectado, en lo que parece más bien una edad de hierro prerromana.

Si Chrétien de Troyes había sido muy prudente en la incorporación de lo feérico en sus poemas y esto sucedió progresivamente relato a relato, León Arsenal siente que aventurarse en el *Elfland* castellano es, como advierte Le Guin, peligroso, y limita lo maravilloso a una ambigüedad antropológica en la mirada de los personajes. Pero, incluso así, estos terminan siendo engullidos por la metáfora epistemológica,⁴⁷ cediendo el paso a un tremendo y prolongado *deus ex machina* para cerrar la trama, según el *trickster* Trapaiero Porcaían se apodera del relato.

⁴⁷ (Alazraki, 2001) Aunque la fantasía heroica presenta un mundo ficcional distinto al de lo neofantástico, la idea de metáfora epistemológica sigue siendo aplicable para el mundo ficcional de Arsenal.

4. REFIGURACIÓN

4.1. Hacia una poética genealógica de la fantasía heroica

4.1.1. Más allá de la dicotomía mimesis/fantasía

La noción de fantasía viene, como ya anticipé, elaborada desde la centralidad de una actitud “mimética” ante la literatura. Por tanto, una tentativa de hermenéutica y crítica de los textos de fantasía heroica exige, antes de nada, a mi parecer, una revisión atenta de la cuestión del concepto de mimesis y sus implicaciones, tanto a modo discusión con las valoraciones que quieran hacerse, como para precisar las herramientas teóricas que tal empresa puede requerir.

He tenido ocasión ya de hacer mención a la manera en que se interpretó la poética aristotélica a partir del Renacimiento, que, junto con la persecución del pensamiento supersticioso, provocó la emergencia en el siglo XVIII de una exploración teórica de los elementos extraños al concepto de imitación de la naturaleza. En el contexto de la poética romántica, esta teoría seguiría su desarrollo desde el protagonismo de la singularidad del individuo y sus procesos mentales (por ejemplo, el genio poético y la inspiración). Meyer Howard Abrams nos ofrece una lectura iluminadora de la contraposición de estas nuevas perspectivas frente a las anteriores en base a las metáforas del espejo y la lámpara: la poesía como un reflejo de la realidad natural y la poesía como la luz que el individuo genial proyecta sobre el mundo, dotándolo de formas que de otro modo habrían permanecido ocultas. No es necesaria mayor mediación entre estas reflexiones y la consideración de la fantasía como un fenómeno eminentemente cognitivo, motivo por el cual recibe tal nombre de “fantasía”, en contraste con la idea de lo “maravilloso”: la poesía como lámpara legitima un tipo de creación exiliado por la poesía cómo mimesis y proporciona este marco teórico para su desarrollo, influido por el enfoque en la psique del creador.

Abrams retrotrae la analogía de la mimesis con el espejo hasta Platón. (1958, p. 30; Platón, 2004, sec. 596d-e) Antoine Compagnon resume por su parte, con todo rigor, el concepto de mimesis en Platón y Aristóteles

en relación al de diégesis: para Platón, esta sería el relato en sí mismo, en tanto que la mimesis correspondería al nivel del “modo de enunciación” (véase *supra*, “Acercamiento inicial”) en lo que ahora entendemos por teatro: la representación por medio de actores (quienes imitarían a personas reales), así como en la mezcla de estilo indirecto y directo, como era el caso de Homero.

Esta distinción se reformula en el capítulo III de la *Poética* de Aristóteles, donde, en palabras de Compagnon:

La *diégesis* ya no es la noción más general que define el arte poética, y texto dramático y texto épico ya no se oponen, en el seno de la *diégesis*, como más mimético y menos mimético, sino que la *mimesis* se convierte ella misma en la noción más general. (2015, p. 120)

El arte poética se define como mimesis, pero “Aristóteles no define nunca [la mimesis]” y “no menciona en ninguna parte más objetos de la *mimesis* (*mimesis praxeos*) que los actos humanos (cap. II)”. El académico francés está preparando aquí su particular comentario sobre la referencialidad del lenguaje literario, entrelazado con el concepto de mimesis como imitación, así como a la crítica de esta idea. De esta manera, destaca en esta cita una significativa omisión. Como señala Viviana Suñol en su tesis doctoral, la idea de mimesis encuentra en la *Física* del Estagirita un mayor desarrollo: “la fórmula *téchne-mimeítai-phúsin* (en adelante, TMP)”. (2008, p. 169) Suñol no acude a esta fórmula instigada por ninguna inclinación subjetiva en particular:

De todos los usos del vocabulario mimético que no están referidos ni a la habilidad ni a las artes miméticas, el más significativo es aquel que aparece en el contexto de la enunciación del principio TMP pues, durante siglos la mimesis aristotélica fue comprendida a través del mismo. (2008, p. 218)

En efecto, nos encontramos ante la recepción renacentista de Aristóteles, en términos de lo que Séneca expresara como *imitatio naturae*, que no es sino la que históricamente ha sido punta de lanza para los defensores del arte (o cuanto menos, literatura) como espejo:

Como señala Blumenberg, durante dos mil años el principio formulado por Aristóteles pareció ser la respuesta concluyente y definitiva a la pregunta por la relación entre el arte y la naturaleza. De hecho, a través de él puede explicarse buena parte de la historia de la reflexión filosófica y particularmente, estética de Occidente puesto que se constituyó en el paradigma de la producción artística desde mediados del siglo XV hasta fines del siglo XIX. Las múltiples transfiguraciones y mutaciones que experimentó durante la prolongada historia de su recepción fueron determinadas en gran medida por la interpretación que en cada momento histórico se le otorgó a los términos que lo componen. (2008, p. 169)

Suñol señala aquí el último punto clave que me interesa en este contexto sobre la influencia de Aristóteles, y es que, en último término, la interpretación de cada momento (o de cada autor) particular es la que prima sobre las propias palabras del filósofo de Estagira. Suñol y Compagnon convergen en oponer esta lectura de Aristóteles a la que se llevaría a cabo en el siglo XX, donde la *Poética* sirve para hacer propuestas que prácticamente se oponen diametralmente a las clasicistas que dominaron entre los siglos XVI y XIX. Suñol precisa a propósito de Stephen Halliwell que:

De acuerdo a esta interpretación, en el pensamiento de Aristóteles habría dos clases distintas de mimesis, y a pesar del hecho de que tradicionalmente se estableció una igualdad directa entre ambas, Halliwell asegura que no es posible hablar de un principio unitario sino más bien de “la larga historia de un sentimiento que actualmente y por

convención se traduce como el arte imita a la naturaleza”.
(2008, p. 171)

Halliwell apunta así a la tradición del espejo, de la *imitatio naturae*, en términos de “sentimiento”, al mismo tiempo que Suñol está advirtiendo de un posible exceso por parte de Halliwell y de otros críticos recientes que ejecutan la vigorosa maniobra crítica de escindir la mimesis aristotélica en dos clases separadas: “con el propósito de desligar a las artes miméticas de toda vinculación con la esfera de la naturaleza, el principio [TMP] es completamente ignorado y se le niega toda posible significación en la comprensión de ese grupo de artes.” (218) En otras palabras: comentaristas de Aristóteles como Halliwell manifiestan otro “sentimiento”. Compagnon estaría buscando de este modo su término medio: ignora el principio TMP, pero lo hace con el fin de centrarse en un “sentimiento” distinto de los otros dos, según el cual es posible vincular la mimesis con un referente real sin necesidad de acudir a una expansión de la mimesis de la *Poética* con el resto del *Corpus Aristotelicum*, eludiendo así la interminable polémica asociada. Suñol, en cambio, propone una lectura de la *Poética* vinculada al principio TMP y la noción de mimesis que Aristóteles desarrolla en la *Física*, que, al mismo tiempo, no subyuga a las artes miméticas como meras técnicas de reproducción de la naturaleza.

El ejercicio de apropiación de autoridades no involucra únicamente a Aristóteles, sino también en gran medida a Horacio, de quien se extrajo la expresión *ut pictura poesis*, que, como explica David Viñas:

No se refiere en ningún momento al objeto representado en el poema o en la pintura ni al modo como hay que representarlo. La tradición, en cambio, interpretó que la poesía y la pintura eran artes idénticas que perseguían idénticos intereses. Y se tradujo el *ut pictura poesis* como: la poesía tiene que ser como la pintura. (2002, p. 96)

Viñas también destaca que durante el Clasicismo:

A medida que la influencia de Aristóteles va haciéndose más evidente, se impone la tendencia a mezclar las ideas de este autor con las horacianas, hasta el punto de que se produce una auténtica aristotelización de Horacio y se llega a creer que la *Epistola ad Pisones* no es más que una versión latinizante de la *Poética* y que, por tanto, existe una correspondencia absoluta entre las ideas expuestas en ambas obras. (2002, p. 142)

Se atribuye a Aristóteles y a Horacio la formulación de unos principios que en realidad no habían propuesto ellos y se configura así esa poética que terminaría por ser dominante en Europa durante los siglos por venir. Ahora bien: el “sentimiento”, en términos de Halliwell, de la literatura como imitación de la naturaleza, domina desde el Renacimiento apoyándose en estos textos, pero no arranca, ni mucho menos, en esa época. Apoyándose en Anthony Close, Suñol explica que:

Aristóteles no hace ninguna alusión especial a las artes miméticas, sino que de manera general refiere al carácter complementario y analógico que todas las artes tienen respecto a la naturaleza. Pese a ello, son varios los testimonios que revelan que de manera temprana y quizás en el seno mismo de la tradición peripatética el principio [TMP] se aplicó de manera exclusiva a las artes miméticas, y que esta clase de interpretación devino un lugar común a partir de la Antigüedad tardía. (2008, p. 205)

Fue precisamente el principio aristotélico de *techné* (no artística, sino general) como imitación de la naturaleza el que sobrevivió durante la Edad Media, desvinculado de una *Poética* que había sido olvidada hasta que fue recuperada en los siglos XI y XII mediante traducciones árabes. De esta manera, como explica Viñas: “en el Renacimiento, Aristóteles decae como filósofo en favor de un mayor influjo de Platón, pero pasa a primer término como crítico literario, justo la faceta que no había sido conocida durante la Edad Media.” (*ibid.*)

Estas dinámicas de recepción e interpretación y relevo de autoridades nos muestran una particular restricción de la mimesis aristotélica desde su mismo inicio. He mencionado ya, también (*supra*, “Cambio de signo de lo maravilloso”), que el precepto de imitación de la naturaleza se esgrimió durante el Renacimiento en la oposición verosímil/maravilloso en favor del primer término, pero, también, que la hostilidad hacia lo “imposible” estaba documentada por el propio Aristóteles como un fenómeno muy anterior, así como la ironía de que fuera precisaente al Estagirita a quien se reconfigurara como “campeón” de la verosimilitud, en virtud de la teoría de la mimesis como reflejo de la naturaleza. Y he hablado también de la manera explícita en que Aristóteles enumera las diversas justificaciones para la presencia de lo imposible en la épica: se entienden mucho más fácilmente en tanto que se disocia su idea de mimesis (incluso, como defiende Suñol, a la luz del principio TMP)⁴⁸ de la representación fidedigna de la naturaleza.

Para resumir esta breve revisión, los puntos clave del papel que la *Poética* juega en el debate sobre la literatura como mimesis están en relación a su manipulación por parte del sector crítico que fundamenta sus tesis en la asociación entre el concepto de arte como imitación y el concepto de técnica como semejante a la naturaleza. Así visto, el arte como imitación es imitación de la naturaleza, de la cual las “acciones humanas” son sólo uno de los innumerables componentes; eso sí: el componente capital en materia de *mythos* o arte narrativo. Una imitación, además, que actúa exclusivamente como reflejo, como la pintura realista. Pero, por otro lado, la manipulación del texto aristotélico no la perpetra exclusivamente este sector de la *imitatio naturae* —ni tampoco se reduce

⁴⁸“Este grupo de artes se originan en y son parte de la naturaleza (...) Al igual que las restantes artes, las miméticas son *análogas* (*mimētai*) a la estructura teleológica e *hilemórfica* de la naturaleza (...) Son complementarias a la naturaleza, en la medida en que ejecutan (*epiteleîn*) el desarrollo de la capacidad cognitiva innata con que ésta ha dotado al hombre (...) Desde las formas más elementales de la mímica hasta las más elevadas de la música y de la producción trágica, permiten que todos los hombres -desde los más cultos hasta los más bajos- participen sea como espectadores sea como hacedores de una actividad productiva que no apunta a la necesidad sino al placer (Met. 980 b 20-21). Además, dado que los ciudadanos no deben intervenir -según Aristóteles- como hacedores sino sólo como espectadores u oyentes de tales artes, ciertamente puede afirmarse que ellas de algún modo anticipan la actividad humana más alta y más propia para la que únicamente están destinados un grupo selecto de ciudadanos, a saber, la contemplación.” (2008, pp. 198–9)

a este punto, claro, pero esa ya es otra historia. En la segunda mitad del siglo XX se manejó la *Poética* de Aristóteles desvinculada del principio TMP y bajo el prisma de la renuncia a la posibilidad referencial del lenguaje, ante lo cual Compagnon argumenta, también desde la escisión entre una mimesis en la *Poética* y otra en la *Física*, cómo la *Poética*, en tanto que descripción de los mecanismos configurativos del relato, basta para vincular estas propiedades técnicas con una capacidad referencial del lenguaje. sin la cual la anagnórisis, que es esencial para la tragedia (y para el romance, por descontado), no podría tener lugar. (2015, pp. 149–157)

En otro orden de cosas, Abrams explica el impacto de la teoría romántica del arte en el concepto de mimesis como reflejo de la naturaleza:

Allusions to poetry as a representation or image, as well as the implied analogy of art with a mirror, survive in the criticism of the early nineteenth century, but usually with a difference. The modern poet, wrote W. J. Fox in 1833, 'delineates the whole external world from its reflected imagery in the mirror of human thought and feeling.' Often the mirror is reversed, and images a state of mind rather than of a external nature." (1958, p. 50)

El concepto de reproducción pasiva *ut pictura poesis* da paso a que se ponga en primer término la importancia de la psique del autor: "*Hazlitt complicates the analogy by combining the mirror with a lamp, in order to demonstrate that a poet reflects a world already bathed in an emotional light he had himself projected.*" (1958, p. 52) El espejo puede reflejar el mundo natural, pero a la luz de la expresión de una fuerza creadora, no meramente pasiva, del poeta y su estado emocional.

El ensayo estético de Henry Hazlitt se publica en 1818, al igual que *On Poesy or Art*, de Coleridge. Pero Coleridge está recogiendo, además de estas ideas de su tiempo, dos tradiciones de pensamiento ajenas a la tiranía de la *imitatio naturae*. Una, que hemos visto ya representada por

Addison a propósito de Dryden, alejaba su centro de atención del mundo exterior sensible a la imaginación del poeta. La otra nos remite a la teoría de los mundos posibles de Leibniz en el término de Baumgarten que también recogerá Dolezel. Es así que Coleridge desarrolla un marco teórico donde la fuerza creadora del artista no es sólo una luz vertida sobre el mundo exterior sino que produce nuevos objetos pertenecientes a una segunda naturaleza, un segundo mundo y, por tanto, no se encuentra en una relación de dependencia con la naturaleza del mundo sensible en términos imitativos. En todo caso, la dependencia remite al Dios cristiano, creador, pues el hombre, en tanto que hecho a imagen y semejanza de aquel, es también un creador. En palabras de Abrams: “*This creative process is reflected in the primary imagination by which all individual minds develop out into their perception of this universe, and it is echoed again in the secondary, or re-creative imagination.*” (283) El propio proceso de percepción y formación de imágenes mentales es un proceso creador, eco de la Creación primordial: del “*téchne-mimeítai-phúsin*” hemos pasado a un “*Imago Dei*”.

Si este proceso perceptivo y la creación de imágenes mentales nuevas, desligadas conscientemente de los derroteros de lo que el sujeto pueda entender como posible, son dos facultades distintas (como entendía Coleridge), es de poca relevancia en este momento. Tolkien tercia en este debate en favor de la diferencia de grado y no de tipo en su ensayo *On Fairy-stories*,⁴⁹ y recoge otros conceptos fundamentales de la poética de Coleridge, como los de “*willing suspension of disbelief*”, y de segunda creación en un sentido teológico, elaborando así su comentario sobre este marco teórico. Pero la idea del arte como actividad creadora, sin dependencia necesaria del mundo sensible, no puede compararse a la idea del arte como espejo de la naturaleza en cuanto a la envergadura de su influencia, ya sea esta también entendida como reflejo de objetos bañados por una luz subjetiva. Debatir contra el discurso hegemónico esconde la trampa de asimilar implícitamente sus premisas y resulta

⁴⁹ *supra*, 1.2.3.

extremadamente difícil, si no imposible, escapar completamente a esta trampa, por más cuidado que se quiera poner. Cuando Addison se lleva la atención hacia la imaginación del poeta, está dialogando con la idea de que el arte es imitación de la naturaleza, afirmando que existen otras modalidades posibles. El camino abierto por esta idea conduce a una aparente emancipación, pero no hace sino redundar en la tesis con que estaba dialogando de salida. En otras palabras, el proceso de legitimación asume la deslegitimación inicial. Ya anticipé este problema en el “Estado de la cuestión”.

Es posible observar ahora cómo se cierra el círculo en la teoría vigente acerca de la fantasía como modo y género literarios. Incluso cuando Kathryn Hume elabora una discusión conceptual basada en Abrams y Tolkien, su punto de partida es ya, sin posibilidad de negociación, fantasía contra mimesis. Brian Attebery, quien se basa explícitamente en Hume, escribe que: *“Both modes are deeply rooted in ordinary, nonliterary experience. A child’s imitation of parental behavior is mimesis. So is telling on a friend, or drawing a tree. Lies, games, and dreams are all fantasy.”* (1992, p. 4) Ambos operan simultáneamente en diverso grado de proporción, y la explicación es precisa en tanto que resigue la correspondencia a un mismo nivel conceptual, ontológico. Indudablemente, pues, no se puede objetar que Hume y Attebery estén errando en su identificación y explicación de qué es la fantasía en este nivel, porque ya Aristóteles la mimesis era una “capacidad cognitiva innata”. Para que la fantasía sea su polo complementario opuesto, debe operar en el mismo plano.

Ahora bien, esto comporta dos problemas, ambos asociados a la persistencia del precepto de arte como imitación de la naturaleza. El primero ya lo mencioné, pero lo observamos ahora en relación a esta revisión más profunda. El objeto de estudio de Tolkien en su ensayo son las “historias feéricas”, y no la fantasía. Esta, como acabamos de ver, forma parte del proceso de legitimación de la tradición en que se inscribe Tolkien, pero no es para él el objeto artístico en sí, sino la facultad

humana de la que tal objeto es expresión, y esto es esencial porque la fantasía no es condición suficiente para que una historia sea feérica, sino que es una entre otras. Son dos fenómenos entrelazados, pero diferentes. Pero, para Attebery, el objeto de arte queda definido como expresión de la facultad humana, por lo que esta asume el centro, no ya de una teoría poética, sino de la definición de un género. Y esto se traduce en que el estatuto de tal género no puede ser nunca reducido a términos técnicos o literarios.

El segundo problema se puede desarrollar ahora, una vez enunciados los elementos en juego. Como digo, en el nivel de las facultades humanas, mimesis y fantasía pueden entenderse como polos complementarios que siempre intervienen simultánea y necesariamente en los procesos creativos. Pero, he aquí la trampa, esto esconde que el concepto de mimesis como facultad humana no implica necesariamente una realidad objetiva y generalmente externa como objeto de mimesis. La idea de mimesis que maneja Attebery es inequívoca cuando dice que “*Eric Auerbach’s monumental Mimesis (...) classifies and evaluates as if there were only one pole, one mode to be identified, one kind of literature worth reading.*” (*ibid.*) El enredo es tremebundo y, como bien señala Jean-Marie Schaeffer, “secular”. El académico francés, con su rigor característico, nos ayuda en su estudio *¿Por qué la ficción?* a desentrañar una madeja que, en esencia, constaba de hilos muy sencillos. La mimesis funciona sobre una relación de semejanza “parcial” y “causada”, es decir, semejanza que no necesita ser indispensablemente absolutamente isomórfica y que depende de un acto concreto para establecerse, ya sea este “intencional” o “funcional” (siendo este segundo no causado por una voluntad sino por un proceso de selección natural.) (2002, pp. 69–71) Nótese: el objeto de semejanza es perfectamente irrelevante a la hora de definir la mimesis. Es el sentimiento estético que el clasicismo forzó a Aristóteles y a Horacio y que Auerbach representa el que presupone a la mimesis que su objeto de representación debe ser objetivo, con arreglo a las leyes naturales.

Esto me conduce a considerar una escisión terminológica entre estas mimesis “auerbachiana” y “schaefferiana”. A la primera la denominaré “realismo”, estrictamente por comodidad operativa, y siempre entrecomillado, a fin de evitar confusión con la acepción genealógica que constituye la homónima corriente novelística decimonónica. A la segunda la denominaré mimesis, pues es el uso más adecuado. Y es así que puedo recoger ahora el primer problema de la oposición reformulada como “realismo”/fantasía. Y es que, en estos términos, no existe ninguna dificultad en reducirla a un fenómeno eminentemente textual. Compagnon, quien con buen criterio también incorpora la teoría de los mundos posibles a su discusión sobre la referencialidad de la literatura, cita a Pavel en tanto que este afirma:

El realismo no es únicamente un conjunto de convenciones estilísticas y narrativas, sino una actitud fundamental que concierne a las relaciones entre el universo real y la verdad de los textos literarios. En una perspectiva realista, el criterio de la verdad o la falsedad de una obra literaria y de sus detalles está basado en la noción de posibilidad [. . .] con relación al universo real (2015, p. 161)

Felizmente, observamos leyendo el final del capítulo XXIV y el capítulo XXV íntegro de la *Poética* de Aristóteles que el este maneja los términos “maravilloso” e “imposible” como prácticamente equivalentes. Como ejercicio cognitivo, la creación poética es siempre mimesis y fantasía en cierta proporción. Pero, como propiedad textual, si atendemos al criterio de “realismo”, a la relación de fidelidad con respecto a una realidad objetiva externa al texto, nos encontramos ante una oposición en términos de posibilidad/imposibilidad: posible/maravilloso. Mas aun: en tanto que este criterio de fidelidad se establece en último término con las leyes naturales que rigen tal realidad objetiva y externa al texto, podría elaborar la misma oposición en términos de física (regida por las leyes naturales)/metafísica, y cerraría así el círculo aristotélico. Pero me atenderé a los conceptos de posibilidad/imposibilidad para no complicar

en exceso la discusión y para no reducir lo imposible al carácter semántico de lo maravilloso, aunque el concepto de imposibilidad sintáctica es muy problemático por excesivamente subjetivo.

Se desprenden dos posibilidades de revisión de la fantasía heroica a partir de la superación de esta dicotomía que contrapone una equiparación espuria entre mimesis y “realismo” frente la fantasía. Por un lado, profundizar en el concepto de mimesis y las funciones miméticas de la ficción nos hace entender su compatibilidad con lo imposible. Por otro lado, la noción subyacente a esta equiparación ente mimesis y “realismo” deja de ser la piedra de toque de la actividad narrativa, y, en consecuencia, los textos que manejan lo imposible pueden revestirse de otra poética más adecuada, que los contemple desde su esencia, sin preocuparse tan explícitamente por los procesos de mimesis ni de los objetos imitados.

4.1.2. De la mimesis a la modelización ficcional

Si el epígrafe anterior consistió esencialmente en desarticular el “embrollo secular” (Schaeffer, 2002, p. 41) en torno a una identificación entre mimesis y “realismo” erigida sobre una caricatura sintética entre Aristóteles y Horacio, el trabajo de Schaeffer *¿Por qué la ficción?* parece en gran medida dedicado a desarticular las reprobaciones hacia la ficción erigidas sobre Platón. El concepto de mimesis de este estaba reducido “a un procedimiento de “imitación-apariencia””, (2002, p. 183) lo que posibilitaba su ataque en masa contra el conjunto de los poetas debido a que los resultados de tales procedimientos de imitación eran siempre susceptibles de corromper a su público, implicando esto hacerlo cómplice del pacto ficcional. Independientemente del parecido directo que tuviera con la realidad sensible.

Pero me estoy apresurando. Empezaré, antes de construir este tipo de reflexiones, por resumir cómo Schaeffer agrupa las relaciones de imitación en tres tipos fundamentales, a saber: la “reinstanciación”, como

una reproducción o copia de un original; el “fingimiento”, cuando se puede tomar la mimesis en lugar del original (sin ser, por así decirlo, otra copia de una serie); y la “representación”, como “producción de un modelo mental o simbólico fundado en una cartografía isomorfa de la realidad que se quiere conocer en virtud de una relación de semejanza (directa o indirecta) entre las dos.” (2002, p. 61) De esta manera, explica la ficción como un caso particular de fingimiento, caracterizado por los rasgos “lúdico” (jugar a “como si”) y “compartido”:

el fingimiento que preside la institución de la ficción pública no sólo debe ser lúdico, sino además compartido. Pues el estatus lúdico depende únicamente de la intención del que finge: para que el dispositivo ficcional pueda ponerse en marcha, esta intención debe dar lugar a un acuerdo intersubjetivo. (2002, p. 129)

El carácter de fingimiento como un tipo de mimesis consiste en hacer una copia que pueda ser tomada por un relato; un relato según el cual referimos a un receptor algo sobre el mundo en un acto de habla, tal y como se estudia desde la pragmática lingüística representada por autores como Austin y Searle. Esto significa que “no hay propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como una obra de ficción” (2002, p. 195), ya que se trata de un gesto eminentemente pragmático. En este punto la posibilidad o la imposibilidad del relato fingido siguen sin ser relevantes, porque, aunque la imposibilidad podría producir una ruptura del llamado “pacto de ficción”, el acuerdo intersubjetivo que estipula que tal obra es ficción no depende de este factor semántico y el hipotético receptor no rechazaría a la obra su estatuto de ficción, sino que la consideraría indigna o de una categoría inferior según sus criterios estéticos. Así pues, esta idea de ficción como mimesis del acto de relatar, cuando la ficción incorpora elementos imposibles, sería la primera consideración a tener en cuenta de lo imposible como mimesis. Pero, en realidad, como explica Genette, citado

por Schaeffer, al “hacer aserciones (sobre seres ficcionales), el novelista hace otra cosa, que es crear una obra de ficción.” (Schaeffer, 2002, p. 83)

Además de las condiciones pragmáticas que demarcan la ficción, Schaeffer señala otra condición indispensable que se encuentra en la psique humana, y que denomina “competencia representacional”. En primer lugar, el investigador identifica tres acepciones relevantes para la representación: la representación donde un elemento (cuyo “modo de existencia” no es el de un signo) actúa en lugar de otro en contextos específicos, como es el caso del embajador de un país, la representación mental que nos hacemos por percepción o interiorización “en masa”, y la representación “públicamente accesible” por medio de “dispositivos semióticos”. (2002, p. 85) Es decir, interesan aquí las dos últimas, pues ambas dependen de esta facultad cognitiva y constituyen de hecho dos instancias la misma. Se trata, en otros términos, de la imaginación. Schaeffer se alinea así con Wordsworth y Tolkien al no distinguir entre tipos de imaginación, sino entre tipos de construcciones imaginarias. La representación mental, como la semiótica, fabrican “modelos representacionales” —modelizan—, y las diferencias entre modelos se explican en los tipos “homológico” y “analógico”: el primero son modelos con solución de continuidad con la realidad en términos de posibilidad, “simulaciones” mentales donde preveemos qué podría suceder y cómo podríamos actuar; y el segundo son modelos lúdicos.

Por tanto, aunque la representación puede ser entendida como un tipo de mimesis, es de orden distinto al fingimiento como mimesis. El fingimiento es la mimesis por la que accedemos al universo ficcional, es el medio que propicia una “inmersión”, y esta inmersión es el fin, la intención causal, mientras que la representación mantiene una relación de semejanza que no es propiamente una “imitación”. Schaeffer llega así a decir que “las únicas cosas que un escritor puede imitar en el sentido técnico del término son, por supuesto, los hechos verbales”. (2002, p. 246) La confusión general entre mimesis como medio de inmersión y mimesis como modelización representacional contribuye a dificultar el

esclarecimiento sobre la naturaleza mimética de la ficción. Una vez discriminada, y como impliqué en su momento,⁵⁰ la noción de *mimesis praxeos* permanece vigente en el terreno de los modelos de representación ficcionales, incluyan o no lo imposible. Por otro lado, como se desprende ya de la sola definición de mimesis representacional por dispositivos semióticos, la semejanza no trabaja necesariamente por analogía completa entre representación y original representado, directamente, sino también indirectamente, lo cual explique que lo imposible medie connotativamente con la realidad objetiva.

Si nos interesamos y prestamos atención a la modelización que la ficción construye, aceptamos el pacto de ficción y nos sumergimos en el modelo representacional, simbólicamente mediado, que el dispositivo ficcional propone. Schaeffer cita a Jean Giono para ilustrar que, si bien la inmersión ficcional implica una inversión de jerarquías entre la percepción del mundo sensible y la representación mental del mundo construido por la ficción, cuando se produce esta inmersión “el mundo inventado no ha borrado el mundo real: se ha superpuesto. No es transparente”. (2002, p. 166) La relación es, dice Schaeffer, de “interpenetración”.

Por otro lado, la inmersión en un modelo representacional conecta con los mundos posibles. Resulta interesante observar que Schaeffer le reconoce mérito explicativo a la teoría de los mundos posibles, pero entiende (acertadamente, en mi opinión) que el estatuto semántico de la ficción está siempre supeditado a su estatuto pragmático. Por un lado, ya maticé en su momento las limitaciones de una traslación rígida de la teoría los mundos posibles, desde su formulación “leibniziana”, hasta su aplicación a los cuentos maravillosos. Por otro lado, la única otra objeción que Schaeffer llega a explicitar es que “difícilmente podría legitimarse en otros términos que los teológicos”. (2002, p. 191) Es cierto que este fue el caso de Leibniz, Coleridge y Tolkien. Pero no es menos cierto que no hay ningún problema en pasar de la facultad “subcreativa” por *imago dei* a la

⁵⁰ *supra* 3.3.1.

competencia representacional *per se* como legitimación de los mundos posibles. No son sino modelizaciones particulares, diferenciadas por su categoría pragmática. Además de esto, desde este punto de vista, Schaeffer explica que “las restricciones cognitivas de los modelos ficcionales [son] únicamente las de nuestra competencia representacional como tal”. (2002, p. 205) Sucede, pues que a la ficción de tipo “realista” se le aplican una serie de restricciones adicionales, por lo que se trata de una categoría ficcional marcada en cuanto al concepto de restricción.

Otro aspecto más del acceso a los modelos ficcionales es el que el investigador francés llama la “autoestimulación mimética”, cuya importancia estriba en el desarrollo de la competencia representacional en el seno de la psique del individuo durante sus primeros años de vida, cuando la competencia representacional todavía no podría distinguir entre modelos homológicos y analógicos, y, de hecho, “todo le empuja [al bebé] a proyectarlas [las autoestimulaciones] sobre los estímulos desagradables para recubrirlos y reemplazarlos por representaciones más maleables y conformes a sus deseos”. (2002, p. 153) Posteriormente el individuo aprendería a establecer diferenciaciones precisas entre ambos tipos de modelización, y mantener la de tipo analógico en el espacio del juego. Esto invita a dos reflexiones ulteriores. En primer lugar, un examen de la cuestión de la continuidad, dentro de la competencia representacional, entre los tres tipos: los modelos homológicos, los analógicos por autoestimulación y los analógicos ficcionales. La diferencia entre sueño y vigilia es relativamente sencilla de observar, a pesar de que durante el sueño experimentamos el modelo representacional (que sería de tipo analógico, semejante a la autoestimulación) como real, mientras que en la vigilia la inmersión en los modelos representacionales se produce esa escisión de la conciencia e “inversión de jerarquías” que mantiene la correlación con nuestra representación del mundo sensible y las posición y relación del mundo ficcional respecto al sensible. Los puntos de corte entre los tres tipos de modelos en la vigilia habrían de proceder a través de la interiorización del

individuo de, como decía Pavel, la “noción de posibilidad”, para diferenciar modelos homológicos y analógicos, pasando los segundos a tener un valor lúdico. Y, en el seno de los analógicos, procederían del carácter privado de las ensoñaciones o “fantasías” e intersubjetivo de la ficción. Es decir, estas diferenciaciones se producen por acuerdos voluntarios intra e intersubjetivos y por necesidad práctica. Pero, aunque estén automatizados, requieren de una guardia consciente, no siempre tan precisa y rigurosa como nos gustaría pensar que es.

En segundo lugar, es interesante la importancia de los deseos infantiles en la autoestimulación mimética. En el epígrafe sobre lógicas motivacionales cité la asociación que Tolkien hace entre la magia feérica y el cumplimiento de deseos, punto en el que converge la noción de fantasía como fenómeno psíquico y como categoría literaria. A esto cabe añadir ahora el tercer aspecto recurrente, que relaciona ambos fenómenos con la psique infantil, que, en los primeros estadios del desarrollo de la competencia representacional, no diferencia entre estos dos tipos de modelizaciones. Ahora bien, me permitiré aquí hacer un inciso altamente subjetivo y sucinto, ya que tiene consecuencias trascendentales en la valoración estética de la fantasía heroica, la cual no es sino un asunto igualmente altamente subjetivo. Si bien me parece pertinente indicar la facilidad natural del niño para acercarse al romance maravilloso, creo que, más allá de esto, hablar de algún tipo de disociación natural entre ambos conforme se aprende a disociar entre modelizaciones homológicas y analógicas apunta hacia la obstinación de ciertos prejuicios. La distinción entre la psique del niño y del adulto como dos fenómenos diferenciados y no como un desarrollo es todavía más ortopédica que la tripartición entre modelos representacionales. Son, como se desprende de lo que acabo de explicar, siempre subjetivas en último término, y, aunque la diferenciación está automatizada, depende de nuestra voluntad.

También me parece ortopédica, extendiendo este inciso, la distinción entre “primitivo” y “civilizado”. El pensamiento mágico, común al niño y

al individuo “primitivo”, consiste en la interferencia entre estas modelizaciones representacionales. Pero el “sujeto civilizado y adulto” comparte con el niño y el “primitivo” un subconsciente, unas pulsiones libidinales, y está dotado de las mismas capacidades cognitivas. Ni más ni menos. Las diferencias estriban en los contenidos de la psique civilizada/primitiva y el grado de desarrollo de la infantil/adulta, y no veo en ellas cambios cualitativos sino estratificación. Y el sujeto civilizado y adulto se beneficia de ser consciente y honesto al respecto de tal naturaleza estratificada, de sus espacios y distribución de contenidos, y de una expresión armónica de sus instancias “infantil” y “primitiva” junto a la civilizada y adulta.

Con los mundos posibles, como se ha visto, la cuestión de la referencia entra en juego: en este caso; con qué objetos de la realidad media el dispositivo simbólico. Pero maticé la semántica de los mundos posibles según las objeciones de Schaeffer. Por otro lado, he comentado en este epígrafe la capacidad de mediación “parcial” y connotativa de los dispositivos semióticos. Carl Gustav Jung explica que “una palabra o imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado.” (1995, p. 21) Esto no es sino una forma de connotación. Se debe tener en cuenta que:

El tiro al blanco en un campo de tiro es muy distinto a un campo de batalla; el doctor tiene que tratar con víctimas de una guerra auténtica. Tiene que ocuparse de realidades psíquicas, aunque no pueda incorporarlas en definiciones científicas. (1995, p. 91)

El símbolo dirige aquí, pues, a unos procesos ocultos y de muy difícil acceso, para lo que tanto el terapeuta como el crítico deben proceder a menudo muy intuitivamente. Pero eso no significa tampoco que un estudio de la referencialidad de los símbolos deba permanecer eternamente tras una bruma mística. En primer lugar, a través de los

procesos de relación sintagmáticos y paradigmático se establece una vasta red de conexiones subconscientes por la que el símbolo tiene la capacidad de evocar inagotables juegos asociativos más allá de su sentido denotativo. Por otro lado, los objetos externos están ya reconfigurados en símbolos en el momento en que son manejados por la psique humana. Y esto tiene dos consecuencias para un estudio de la relación entre el símbolo y una realidad susceptible de ser representada mentalmente por el receptor del artefacto simbólico de la ficción. Una es que se pueden evocar ciertos tejidos asociativos que, por un motivo y otro, han demostrado ser recurrentes. Más aún, se puede navegar entre constelaciones de juegos asociativos recurrentes. La otra es que estos procesos cognitivos relacionales sintagmáticos y paradigmáticos, en tanto que operan por selección de rasgos que permiten la asociación entre elementos, han de ser también los que intervienen en los procesos miméticos que constituye la representación por analogía indirecta.

4.1.3. El mito como modelización lógica

Tras esta revisión de la poética mimética, y vista la capacidad referencial de la narrativa en tanto que modelización representacional, examinaré ahora el extremo que interesa aquí en la polaridad mítico/"realista": el de la narrativa mítica. Comenté con cierto detalle en el epígrafe sobre sintaxis narrativa las limitaciones últimas, en lo que respecta al intento de encontrar universales sintácticos en la configuración de la narrativa de la quest, del "dibujo" (Marcus, 1997, p. 158) del razonamiento mítico que constituye la fórmula canónica de Lévi-Strauss, base de su método, pese a la promesa de universalidad de su elegancia algebraica. Ahora bien: es conveniente enmarcarla en el proceso de "descubrir la ley del grupo" (Lévi-Strauss, 1974, p. 250) que permitiría adscribir diversas variantes a una lógica común y, por tanto, a un mito único. Da cuenta de un modelo general de tales leyes reguladoras para todos los mitos independientemente de sus contenidos superficiales y de las contradicciones lógicas reconciliadas. Por otro lado, pese a lo sugestivo

de su análisis, Lévi-Strauss resulta con excesiva frecuencia bastante opaco en tanto que su método sólo puede ser manejado subjetivamente a efectos prácticos y requiere un conocimiento muy profundo de la materia y sus implicaciones contextuales, que acostumbran a ser los mitos americanos. Moderando la fe del estructuralista francés en su método, García Gual cita la pertinente crítica de G. S. Kirk, quien escribe que la lectura del mito de Lévi-Strauss:

Se alinea innecesariamente con una serie de movimientos interpretativos (como los de mito-de-la-naturaleza o mito-y-ritual) que han reducido sus posibilidades de ser justamente estimados a causa de la excesiva generalidad de sus pretensiones. No hay ninguna definición del mito, ninguna forma platónica de un mito que se ajuste a todos los casos reales. (1987, p. 126)

La interpretación general contra la que Kirk nos previene reduce el mito a un “modelo lógico” para resolver contradicciones a pesar de que esta tarea es “irrealizable, cuando la contradicción es real”. (Lévi-Strauss, 1974, p. 252) Contrátese la crítica de Kirk con la enumeración que hace Seagal acerca de los distintos valores para el mito que se desprenden de la obra de Campbell:

To instill and maintain a sense of awe and mystery before the world, to provide a symbolic image for the world such as that of the Great Chain of Being, to maintain the social order by giving divine justification to social practices like the Indian caste system, and above all to harmonize human beings with the cosmos, society, and themselves. (1990, p. x)

Es interesante señalar que para Lévi-Strauss el pensamiento mítico representa la forma más pura de pensamiento humano, (Mosko, 1991, p. 126), y, en esta línea, un examen —de ningún modo exhaustivo, por descontado— acerca de ciertos mecanismos del mito puede ilustrar lo

planteado anteriormente: los procesos lógicos subyacentes a la estructuración de la narrativa, el símbolo, y la cadena de mediación con que estos enlazan desde la realidad material hasta los contenidos superficiales del relato. Las múltiples posibilidades armonizadoras del mito estarían así contenidas en las posibilidades de mediación lógica del mismo, lo cual tampoco sería suficiente para agotar sus valores.

Brian Wicker, como señalé tratando las lógicas motivaciones, descubre un valor “metafísico” en el eje de combinación de la narrativa. Es un buen momento ahora para profundizar en la argumentación a través de la cual llega a estas afirmaciones. Para ello, lee la capacidad de la mitología totémica presentada por Lévi-Strauss como una manera de hacer “inteligibles y tolerables” las tensiones que existen entre distintos grupos sociales. El procedimiento metafórico, en el eje de la selección, genera asociaciones entre tales grupos y sus animales totémicos: por ejemplo, que los suegros son como las águilas y los yernos como los cuervos. La asociación ilustra la identidad de cada grupo. Pero lo que es verdaderamente importante es que *“it is not enough to say that fathers-in-law are to sons-in-law as the eaglehawk is to the crow. We need to know something about the relation that holds between.”* (Wicker, 1975, p. 38) Es entonces que el relato mítico puede armonizar las tensiones suministrando un: tanto águila como cuervo son carnívoros, lo cual es motivo de conflicto, pero el águila sometió al cuervo y ahora esta tiene derecho de caza mientras que aquel queda relegado a robar carroña. Una historia como esta explicaría la relación tanto entre la oposición águila/cuervo como entre la oposición suegro/yerno, cumpliendo así una función sociológica fundamentada en la analogía entre personas y animales: el suegro es al yerno como el águila es al cuervo.

Esto incorpora a este examen la noción de operación analógica. Marcus indica que Lévi-Strauss había empezado a constatar la importancia de esta forma de pensamiento en las estructuras de parentesco que, manifestado en el mito, encontrará su expresión más compleja. La estructura analógica del parentesco se observa, por ejemplo,

en términos de “A:B::C:D” entre los clanes o “kiyé” de la sociedad apinayé: un miembro del clan “A” se casa con un miembro del clan “B”, así como un miembro del clan “C” se casa con un miembro del clan “D”. Esto constituiría lo que Jean Pouillon y Pierre Maranda denominan “analogía discontinua” (Mosko, 1991, p. 132), de la que el ejemplo rescatado por Wicker sería otro caso (“A” es a “B” como “C” es a “D”).

Continuaré ahora con la explicación empleando la lectura que Lévi-Strauss hace del ciclo tebano. El antropólogo despliega los acontecimientos clave del mito de Edipo en cuatro columnas, que constituyen inferencias interpretativas de unos valores comunes a los eventos narrativos agrupados en cada columna. Así, encuentra cuatro denominadores comunes que presiden el sentido de la narración, a saber: relaciones de parentesco sobreestimadas, relaciones de parentesco infravaloradas, negación de la autoctonía del hombre, persistencia de la autoctonía del hombre. Cada columna está reforzada por un redoblamiento en otros momentos del ciclo tebano, que vendría a confirmar el sentido propuesto. En el caso de Edipo, estaríamos hablando respectivamente del matrimonio con su madre Yocasta, el asesinato de su padre Layo, la derrota e inmolación de la Esfinge y la identificación de Edipo con la cojera (“el de los pies hinchados”).

Nótese, para empezar, que la cuarta columna es de una categoría distinta a las otras tres, pues no se trata de un evento narrativo sino de una propiedad de los personajes traída a colación por el analista (reforzada en la cojera de su padre Layo y de su abuelo Lábdaco). Lévi-Strauss afirma que “En mitología es frecuente que los hombres nacidos en la Tierra sean representados, en el momento de la emergencia, como incapaces todavía de caminar, o caminando con torpeza”, (Lévi-Strauss, 1974, p. 238) lo cual constituye un ejercicio de lo que él mismo denomina “deducción trascendental”. (Mosko, 1991, p. 136) Es decir, no se desprende de la observación directa del mito, sino del cruce entre una necesidad lógica y el repertorio cultural del grupo que produce el mito. En todo caso, la inclusión de esta cuarta columna por deducción

trascendental permite completar el razonamiento analógico que subyacería al mito de Edipo, que Leach dibuja como “I/II::III/IV”: (Mosko, 1991, p. 128) “la sobrevaloración del parentesco de sangre es [a] la subvaloración del mismo como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de alcanzarlo,” (Lévi-Strauss, 1974, p. 239) y, de esta manera, se aligeraría la siguiente contradicción:

La imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así Pausanias, VIII, XXIX, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer.
(*ibid.*)

Pero el dibujo de Leach, aunque descriptivo, omite dar cuenta de un aspecto esencial en la lógica del mito de Edipo y del pensamiento mítico según Lévi-Strauss: la mediación. Para empezar, la formulación “I-II-III-IV” en una sintaxis analógica no da cuenta de la continuidad entre los dos primeros grupos y los dos segundos. El proceso analógico no puede permanecer en un estado discontinuo para tener sentido, pues, de lo contrario, la llamada “*The Great Chain of Being*” permanecería abierta. Las estructuras de parentesco apinayé, por ejemplo, no tendrían la capacidad de apaciguar tensiones sociales si no estuvieran dotadas también de relaciones de analogía continua; es decir, si no hubiera alguien del clan “B” que se casa un estudio de la relación entre el símbolo y una realidad susceptible de ser representada sara con alguien del clan “C”, dando lugar a “A:B::B:C”. Como sucede efectivamente. Y es de esperar, como también sucede, que alguien del clan “D” se case con alguien del clan “A”, con lo que la analogía discontinua es en realidad un fragmento de una cadena analógica que cierra la totalidad del mundo del parentesco entre los apinayé.

Wicker observa también que el pensamiento analógico permite una “inversión” de los “ejes”, y que además no sólo se mantiene, sino que se completa. La relación sintagmática entre clases de pájaros y clases

sociales se revierte hacia una relación paradigmática, en tanto que, por ejemplo, pájaros y humanos son todas criaturas “mundanas”, mientras que los dioses son criaturas “sobrenaturales”. Wicker emplea este razonamiento para poner de relieve el valor “metafísico” del eje sintagmático que relacionaría los paradigmas de humanos y dioses, y lo ilustra además según los cuentos de hadas, donde este tipo de interpretación metafísica sería mucho más relevante que la lectura “social” o mundana, más adecuada esta para los mitos totémicos. Debo señalar que él mismo reconoce que “simplifica en exceso” (“*oversimplified*”) la cuestión, pues establece un contraste entre mitos totémicos y cuentos con un grado de definición que no se corresponde con las observaciones de De Vries, Eliade, Propp o Lévi-Strauss, para quienes, recuerdo, el contraste estriba en el estatuto de verdad que reciben los mitos frente al de ficción de los cuentos, y en la elaboración, según Lévi-Strauss, de oposiciones “más pequeñas” en los cuentos, en tanto que tienden a ocuparse de personajes más ordinarios y situaciones más domésticas. Pero lo interesante aquí es la capacidad de la analogía y de la vastedad polisémica del símbolo para ejecutar esa rotación de los ejes a conveniencia. Esta facultad permite completar el sentido de totalidad y articular no sólo lo vertical de las metáforas sino también analogías ya construidas horizontalmente, empleando para esta articulación ulteriores horizontalidades y reduciendo las analogías anteriores a paradigmas representados por símbolos precisos. Esto significa que la mediación simbólica no sólo opera en dirección horizontal mediando entre paradigmas, como en las estructuras de parentesco, sino también en dirección vertical, mediando entre relaciones a través de paradigmas que engloban simbólicamente lo que en otro contexto eran relaciones. Es la operación por la cual las operaciones mágicas y los principios de tipo maná, como ropaje semántico, pueden servir para explicar relaciones sintácticas.

Por tanto, además de la mediación que da continuidad en la analogía, podemos incorporar la diferencia entre paradigma y función sintáctica, pues serían expresables en el álgebra de la fórmula canónica. Esta

incorpora dos variables, que son la “función” y el “término”. La función habla del rol que ejerce el término, que sería el sujeto o el objeto (en términos gramaticales) de una función. En otras palabras: la función es el verbo y se mueve en el eje horizontal, y el término es el sustantivo y se mueve en el vertical. De esta manera, la fórmula canónica es: “fx(a):fy(b)::fx(y):fa-1(y)”, donde “f” implica “función” y la letra entre paréntesis designa un término. Así, “fx(a)” expresa: la “función x” del “término a”. Habrá observado el lector dos movimientos, que los analistas llaman “*double twist*”: primero, que “a” se ha convertido en “a-1”, que para Lévi-Strauss es “su contrario” (1974, p. 251), una versión opuesta; segundo, que tanto “a” como “y” han pasado de término a función y viceversa. En el caso de Edipo, el procedimiento analógico descrito por Leach escondería una versión a medio camino entre la fórmula débil y la fórmula canónica, que me aventuro a expresar como “fx(a):fy(b)::fy(b):fa-1(b)”: la “función x” es el matrimonio incestuoso, el “término a” es Yocasta, la “función y” es destruir, y el término “(b)” es la criatura marcada por la autoctonía: la esfinge y la realeza coja de Tebas. Yocasta pasa a simbolizar la función maternal, que además se expresa como su opuesto “(-1)”, dado que la autoctonía sería la versión opuesta de la función maternal. La criatura autóctona “(b)” media no sólo entre las dos proposiciones de la analogía, sino también entre los dos componentes de la segunda proposición. Pero existe además una mediación entre término y función por el opuesto de “a”. La relación sintagmática entre “(a)” y “(b)” como términos (entre la criatura ctónica y sus parientes carnales) rota hacia una relación paradigmática, pues la criatura ctónica implica una forma de engendramiento ctónica, y la sexuada madre “(a)” representa así también la reproducción bisexuada como forma de engendramiento; se relacionan ahora como persona sexuada-madre término y función de engendramiento. El “*double twist*” manifiesta por tanto una mediación no sólo entre los términos de la primera y la segunda proposiciones de la analogía (que ya estaba presente en “(b)”), sino también en la “rotación” de paradigma a relación sintagmática producida en “fa-1”. “El matrimonio con la criatura sexuada Yocasta es a la destrucción de la

criatura ctónica Layo como la destrucción de la esfinge es al engendramiento ctónico de la criatura ctónica Edipo”. Podríamos sustituir a “la criatura ctónica Edipo” por “la criatura destructora Edipo”, pues era quien estaba tras la destrucción de Layo y la esfinge, acercándonos un paso más a la fórmula canónica, siendo así también el último elemento también “fa-1(y)”, pero el sentido de la analogía permanecería inalterado, por lo que considero que esta operación resulta redundante fuera de la conformación de los requisitos del álgebra canónica.

Lévi-Strauss concluye: “La experiencia puede desmentir la teoría, pero la vida social verifica la cosmología en la medida en que una y otra revelan la misma estructura contradictoria. Entonces, la cosmología es verdadera.” (1974, p. 239) La convicción de que la metafísica del mito de Edipo es verdadera deriva entonces de la coherencia formal que subyace a las operaciones lógicas: el ser humano es bisexuado y ctónico al mismo tiempo porque la tensión *eros/thanatos* que late en la reproducción bisexuada es como la tensión que existe entre el ctonicismo monstruoso y la ctonicidad floreciente que engendra al ser humano: una tensión contradictoria, que se niega afirmándose. Ambas formas de engendramiento son contradictorias, por tanto, el engendramiento en sí mismo es una cuestión contradictoria, por tanto, es posible tener dos orígenes al mismo tiempo, uno ctónico y uno bisexuado, como se tiene de una madre y de un padre.

Quisiera añadir dos reflexiones. En primer lugar, si los límites de la ficción son los límites de la capacidad representacional (podemos ficcionalizar todo lo que podemos imaginar), Schaeffer infiere de ello que “esto explica por qué podemos decir que en los universos ficcionales el principio de coherencia interna reemplaza al principio de relación verifuncional.” (2002, p. 205) Esto alude, recuerdo, a que sus enunciados puedan ser sometidos o no a una prueba de verdad o falsedad según los contenidos de la realidad objetiva. Se manifiesta aquí la problemática de la confusión entre la mimesis como modo de representación (teatro, por

ejemplo), como fingimiento que es medio de acceso a la representación que constituye el dispositivo simbólico ficcional, y como representación, como la modelización que es el dispositivo. El mito es mimético en tanto que se accede por fingimiento y en tanto que constituye un modelo de representación, y este segundo tipo de mimesis no tiene por qué cumplir con los requisitos de la primera. Tales requisitos son impuestos por determinados propósitos que efectúan la restricción de hacer referencia de semejanza directa, mediada únicamente por el código simbólico: en el caso de la literatura, el lenguaje. Esta relación de semejanza mantiene a su vez un vínculo mimético, en tanto que fingimiento, con relatos como actos ilocutivos efectivamente verifuncionales de la realidad, lo cual conduce a explicar la confusión. Se exige, así, que si el dispositivo ha de ser mimético, ha de aparentar que sus enunciados puedan ser sometidos a una prueba de verdad o falsedad según los contenidos de la realidad objetiva.

Pero, como indica Schaeffer, el universo modelizado amoldará sus leyes a unos presupuestos propios, y la intención (el deseo) dictará tales presupuestos. En este caso, el deseo de experimentar un sentido coherente y cerrado de la existencia, a despecho de una ausencia de lógica empíricamente verificable, de la imposibilidad de narrativa del que un mundo sensible abierto e indescifrable. Cuanto menos, en la manera en que es experimentado, pues también se puede entender el origen común de los reinos animal y vegetal en la célula eucariota como una confirmación de los postulados del mito de Edipo tal y como lo lee Lévi-Strauss. En tal caso, este mito sería un consuelo lógico a falta de pruebas empíricas. Nótese además cómo cobra sentido la noción de “significado flotante” para cerrar la estructura, y cómo en efecto requiere de un aspecto sintáctico metafísico. Por otro lado, el pensamiento mágico o supersticioso, como anticipaba, es la sustantivación y literalización en el mundo narrativo de la capacidad metafísica del eje sintagmático; la proyección del simbolismo y la lógica innatas hacia el mundo material mediante la creencia en el relato mítico.

Para concluir. En primer lugar, resiguiendo estas lecturas, entiendo que la formulación canónica representaría el estado último de las posibilidades transformativas del pensamiento analógico, en tanto que, como vemos en el caso del mito de Edipo, las analogías se manifiestan en versiones más sencillas que pueden llegar hasta las analogías de tipo débil y discontinuo. Probablemente, cuanto más elemental y desnudo el relato mítico, más complejas serían las transformaciones de la analogía implícita a fin de cerrar la cosmología. Inversamente, pues, la analogía se simplificaría en extremo o llegaría a desaparecer en la creación literaria, lo cual explicaría que Lévi-Strauss no se preocupara tampoco en manifestar sus interpretaciones de mitos occidentales con el grado de complejidad formal con que analiza los americanos.

4.1.4. Otras lecturas del mito

Como mostró la pesquisa de Francis Lee Utley sobre la materia del folklore, el carácter excesivamente especulativo de la cuestión de los orígenes del mito ha hecho que su estudio haya perdido relevancia —con buen criterio, debo decir. Pero resulta interesante repasarla sumariamente, pues ayuda también a enfocar hacia las funciones del mito. Históricamente, la interpretación de los mitos empezó en términos de lectura alegórica de una transposición narrativa de los fenómenos naturales, como en términos de transposición narrativa de hechos históricos. Este último fue el caso de un exégeta tan antiguo como Evémero, nacido el siglo IV a. C.) que respondía a una necesidad de comprender la presencia de rasgos imposibles e inmorales en los mitos. Viñas señala que “Como es fácil advertir, las interpretaciones alegóricas se basan en el fenómeno del doble sentido: existe, por una parte, un sentido literal y, por otra, un sentido alegórico, que es el verdadero.” (2002, p. 32) Esta lectura tiene ya la virtud de superar la constricción del “realismo”, que sólo es capaz de entenderle un plano literal a la configuración superficial de los relatos. La multiplicidad de planos se doblará en la hermenéutica medieval de la Biblia, añadiendo los planos

tropológico o moral (la “moraleja”, por decirlo pronto y toscamente) y el anagógico (la promesa de una “ascensión”, “elevación”, etc.). Esta perspectiva múltiple subyace, recuerdo, a la dualidad entre *matière* y *san* en la génesis del romance medieval, a pesar de que sólo la Biblia era susceptible de ser leída en un “*sensus spiritualis*”, como decía Santo Tomás de Aquino (Vinaver, 1971, p. 18) más allá del literal.

Llegados al siglo XIX, Max Müller trascenderá las lecturas alegóricas anteriores al formular, a partir del comparativismo filológico de Franz Bopp, la idea del mito como producto de una “edad mitopoeica”⁵¹: el lenguaje no disponía de medios eficaces para comunicar ideas abstractas y, mediante los procesos de polisemia y “polinomia”, empieza a metaforizar con el fin de comunicar tales ideas:

Dyaus, the supreme god, might be understood as sky, sun, air, dawn, light, brightness. Conversely, a number of different words might signify the sun, with its complex of associations. These phenomena of mythopoeic thought and speech thickened the confusion resulting from the “disease of language” (Dorson, 1965, p. 63)

La hipótesis no resulta en absoluto descabellada, salvo tal vez por la valoración necesariamente peyorativa y el estricto carácter semántico de la metaforización. El resultado es el “solarismo”, o la adscripción de todo el panteón indoeuropeo a un origen solar, que regularía los procesos de la naturaleza según la humanidad los percibía, y en consecuencia regularía también su trasunto mitológico. Si Dyaus, el dios supremo védico de los cielos, está etimológicamente relacionado con Zeus, del mismo modo podría encontrarse el trazado filológico de toda la mitología indoeuropea. En manos de George William Cox, el solarismo de Müller retorna a una alegoría natural reducida a un combate entre el sol y la noche. (Dorson, 1965, p. 72)

⁵¹Teniendo en cuenta que Tolkien discute con el concepto de Müller de “enfermedad del lenguaje” en su *On Fairy-stories*, resulta fácil asumir la hipótesis de que Tolkien también tomó prestado el término *mythopoesis*. Evidentemente el sentido varía bastante, entre una mitopoesis naïf y otra sentimental.

Al solarismo de Müller y Cox se opuso un enfoque antropológico, evolucionista y comparativista por parte de Andrew Lang. Pero el comparativismo antropológico nos llega fundamentalmente a través de *The Golden Bough*, de James Frazer, donde el mito es equivalente al ritual y funciona como su “guion”: “*myth explains what ritual magically enacts*”, (Seagal et al., 1990, pp. xi–xii) y el mito queda subordinado por otros medios a los ciclos y elementos de la naturaleza. Lord Raglan desarrollaría estas ideas en conjunción con el marco de la búsqueda de lo que Campbell popularizaría como “viaje del héroe”; búsqueda que había sido ya iniciada por Von Hahn y Nutt. Estos esquemas de motivos recurrentes en el viaje del héroe (como el de Raglan), y la narratología que florece tras los estudios de Propp, dan cuenta de una uniformidad que en términos generativistas podría aludir a una competencia narrativa. Esto subyacería al ejemplo que Mircea Eliade encontrara en la mitologización del príncipe de Gozon; resulta claro que para entonces ya la mera imitación de los modelos narrativos existentes podría ser suficiente para explicar el caso de conversión de lo histórico en mito, pero no siempre pudo ser así y en algún momento hubieron de aparecer los primeros casos. Por otro lado, el caso del príncipe de Gozon otorgaría cierta validez a un componente evemerista en la génesis de los mitos. En la línea de la analogía con la lingüística generativa, las ideas de relato mítico o folklórico como *Urmode* y de estilización/desplazamiento hablarían de este último término como una operación transformacional.

Los primeros enfoques hacia esta suerte de gramática narrativa universal, como los de Ernest Jones (1965) y Otto Rank, se centraron bajo la influencia de Freud en la psicología y el deseo suconsciente como origen en tanto que, simultáneamente, generación de una necesidad y del fenómeno que habría de cumplir una función compensatoria. Zipes cita por su parte la capacidad del mito para gestionar las dinámicas de represión y sublimación expuestas por Freud en *El Malestar en la cultura* (1994, p. 4), que son probablemente las primeras que acuden a la mente a la hora de pensar en estas dinámicas subconscientes. Sería el caso de, además de la ya vista angustia por la insatisfacción lógica del sentido, la

“armonización con la naturaleza” que mencionaba Seagal a propósito de Campbell, en el caso de Raglan, o de una válvula de escape a las pulsiones intrafamiliares, materia de estudios de tipo psicoanalítico, en el caso de Rank. El mito de Edipo es el ejemplo paradigmático de lectura freudiana de las pulsiones intrafamiliares, pero como también entiende Lévi-Strauss, la posición del hombre en la naturaleza se encuentra también representada en ese ciclo de relatos. Ahora bien, las lecturas freudianas encontrarían en Otto Rank una lectura divergente, en tanto que este, como explica Seagal:

Came to view birth, not the Oedipus Complex, as the key trauma and the key source of neurosis. While Freud, at least as early as 1909, was prepared to grant that "the act of birth is the first experience of anxiety, and thus the source and prototype of the affect of anxiety," he was never prepared to make birth the prime, let alone sole, source of anxiety and neurosis. (1990, p. ix)

Prat Ferrer describe un factor clave en esta discrepancia: “al contrario de lo que hacía Freud, Rank no explica el mito por medio de la sexualidad. Para Rank, el estado neurótico se originaba en la ansiedad producida por la separación o abandono que suponía el nacimiento.” (2005, p. 184)

El desplazamiento de la sexualidad del centro sería también motivo de discrepancia con Jung y conduciría a una eventual ruptura entre Freud y este, para quien la libido no era una fuerza exclusivamente sexual. Y esto nos lleva al concepto de arquetipo. En propiedad o, cuanto menos, tal y como lo concibió Jung, el arquetipo constituiría el “contenido” de una herencia innata, que sería el “inconsciente colectivo” o “universal”. (1970, p. 10) Jolande Jacobi cita a Jung al relacionar arquetipo e instinto:

Just as we have been compelled to postulate the concept of an instinct determining or regulating our conscious actions, so, in order to account for the uniformity and regularity of our perceptions, we must have recourse to the correlated concept

of a factor determining the mode of apprehension. It is this factor which I call the archetype or primordial image. The primordial image might suitably be described as the instinct's perception of itself, or as the self-portrait of the instinct. (1971, p. 36)

Este proceso de autopercepción contendría, por tanto, el resultado de los procesos cognitivos en su aprehensión del “instinto”. Pero es un proceso subconsciente y, como tal, no puede nunca ser observado directamente, sino a través de sus manifestaciones o “imágenes arquetípicas”. Jacobi incide pertinentemente en que el concepto de arquetipo variará en su significado a lo largo de la obra de Jung, y que es fundamental conocer el siguiente matiz:

When we encounter the word archetype in any of Jung's writings, we shall do well to consider whether the reference is to the “archetype as such,” still latent and nonperceptible, or to an already actualized archetype, expressed in conscious psychic material, an archetype that has become an “image.” (1971, p. 35)

Como he demostrado en el epígrafe anterior, y como afirma Jung, en el relato mítico, como en otras expresiones de la cultura “primitiva”, encontramos los arquetipos ya no en estado subconsciente, sino transformados “fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición”:

Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de las lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales. La proyección es hasta tal punto profunda que fueron necesarios varios siglos de cultura

para separarla en cierta medida del objeto exterior. (Jung, 1970, p. 12)

Este fragmente sintetiza la alegoría natural con la particular visión junguiana del psicoanálisis, orientado al proceso de individuación como este “drama del alma”. Me parece oportuno también subrayar la lectura que Jung nos ofrece acerca de la idea del pensamiento mágico transferencia entre tipos de modelizaciones representacionales, pues la forma y motivación de estos procesos del pensamiento mágico estarían protagonizados por esta narrativa del proceso de individuación. Pero antes de examinar la idea del drama del alma como narrativa, citaré su enumeración de los principales arquetipos manifestados en cristalizaciones humanoides:

“The shadow, the Wise Old Man, the child, (including the child hero), the mother, (‘Primordial Mother’) and ‘Earth Mother’) as a supraordinate personality (‘daemonic’ because supraordinate), and her counterpart the maiden, and lastly the anima in man and the animus in woman,” each of these representing a different sector of the psyche; and finally, the “uniting symbols,” the symbols of the “psychic center,” the self. (Jacobi, 1971, p. 114)

Me parece oportuno traer aquí esta cita dada la inmensa influencia de estas ideas en el romance contemporáneo, más nítida como ideas teórico-críticas que como fenómeno descrito.

En cierto modo, por un lado, se puede acusar a Jung de una excesiva identificación con su objeto de estudio, en tanto que hay en su lectura un valor numinoso del arquetipo y del proceso de individuación que este expresa, apuntando mediante el concepto de “*psychic center*” (el *self*, el sí-mismo, el *Selbst*) hacia la metafísica de una manera excesiva para un trabajo con vocación científica, aunque sea acerca de las ciencias del espíritu. Más aún, la crítica de Kirk a Lévi-Strauss también sería pertinente acerca de la lectura que hace Jung del mito. Pero creo que

también sería justo subrayar que la “degradación” del concepto de arquetipo puede llegar a ser excesiva si se pierde de vista el sentido original, empleándose meramente referido a cualquier cualquier recurrencia simbólica. En relación tanto con influencia de las ideas críticas como con la transformación del concepto de arquetipo, Seagal afirma acerca de Campbell que: “*stands close to Jung and stands closest in The Hero with a Thousand Faces, which is still the classic Jungian analysis of hero myths*”. Esto es así a pesar de la distancia que este autor toma con Jung:

Sometimes the unconscious for Campbell is, as for Freud, acquired rather than, as for Jung, inherited. Other times the contents of myth—contents that Campbell calls “archetypal” simply because they are similar worldwide—emerge from the imprint of either recurrent or traumatic experiences.” (Seagal et al., 1990, p. x)

En primer lugar, y como ya apunté en el epígrafe sobre la *quest* de mitos y cuentos en el apartado de la prefiguración, Campbell combina esta interpretación de la psicología junguiana con la visión ritualística del mito, particularmente a través de van Gennep y su estudio sobre los ritos de pasaje, como se hace evidente en la estructura iniciática en torno a la cual organiza su lectura de mitos y cuentos. Es así como culmina y consagra en su noción de viaje del héroe como “monomito” la búsqueda de unos universales narrativos en las *quests* míticas, sintetizando las lecturas anteriores en una unidad integral. Por otro lado, he hablado de la recurrencia de unos “juegos simbólicos”. Indudablemente, los mitos son un buen ejemplo de ello, como también lo serían determinados símbolos particularmente persistentes, así como relaciones simbólicas aisladas. Es en este sentido que la búsqueda de un monomito por parte de Campbell hace que su noción de arquetipo tenga hasta cierto punto un sentido no tan alejado del propiamente junguiano o, incluso, que haya reconfigurado el término para la posteridad, si leemos el arquetipo ligado a su formulación mítica.

Northrop Frye es, en contraste, un ejemplo de completa secularización y simplificación del concepto de arquetipo: “*a typical or recurring image*” (1957, p. 99), así como de síntesis de las anteriores discusiones acerca del origen (y la interpretación asociada) del mito en tanto que *quest*:

The quest-romance has analogies to both rituals and dreams, and the rituals examined by Frazer and the dreams examined by Jung show the remarkable similarity in form that we should expect of two symbolic structures analogous to the same thing. Translated into dream terms, the quest-romance is the search of the libido or desiring self for a fulfilment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality. The antagonists of the quest are often sinister figures, giants, ogres, witches and magicians, that clearly have a parental origin; and yet redeemed and emancipated paternal figures are involved too, as they are in the psychological quests of both Freud and Jung. Translated into ritual terms, the quest-romance is the victory of fertility over the waste land. (1957, p. 193)

Esta síntesis invoca el concepto psicoanalítico de libido como “*desiring self*” en el contexto de su noción de romance como mythos, siendo muy destacable por otra parte el requisito de conjunción entre el impulso libidinal y la correspondencia con la realidad, que examinaré más detenidamente para el tema específico de la fantasía heroica. El concepto de libido ilustra también el pensamiento de Bloom cuando este dice que “*the literary element in dream, as expounded by Freud, is always romance*”. (1982, p. 201) Observamos la idea de la libido, el motor psíquico, en la conciencia, transparentando sus mecanismos mediante el molde del relato en forma de quest y sus ingredientes asociados, en tanto que este representa el proceso de la asimilación subjetiva de la experiencia en la convención.

Recogiendo estos conceptos sobre el mito en cuanto a subconsciente, instinto, pulsiones libidinales, armonización y molde narrativo

arquetípico, resultan muy interesantes, siguiendo esta idea, tanto la siguiente cita de Carlo Ginzburg, como el tratamiento que le dispensa Compagnon:

Quizá la idea misma de narración (...) surgió por primera vez, en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de indicios mínimos. (...) El cazador habría sido el primero en «contar una historia» porque él era el único capaz de leer, en las huellas mudas (cuando no imperceptibles) dejadas por su presa, una serie coherente de acontecimientos. (2015, p. 157)

Este fragmento alude por otro camino una continuidad formal de los procesos cognitivos de competencia representacional y la estructura de los modelos ficcionales. Ginzburg se dirige hacia la estructura narrativa de los procesos de investigación, desciframiento y comprensión. Compagnon trae esta cita para llevar a cabo “un análisis del relato completamente diferente de la sintaxis que los adversarios de la mimesis trataban de elaborar”, esgrimiendo la anagnórisis como prueba de la capacidad referencial del lenguaje narrativo, que devuelve así unos contenidos semánticos reales a las nociones de la *Poética* aristotélica. En primer lugar, porque además de la tragedia, invoca la estructura de la *quest*, y, con ella, el relato mitológico. En segundo lugar, porque además de insistir en este fenómeno de convergencia, señala otro, en este caso entre tipo narrativo y proceso de comprensión. Compagnon lee esta propiedad de la anagnórisis gracias a la distinción de Thomas Cave entre anagnórisis interna (en el interior del relato) y externa (por parte del receptor). Como producto de un mismo proceso cognitivo, se trata de dos manifestaciones de un mismo fenómeno.

La solidaridad entre la narrativa mítica y el proceso de desciframiento de un sentido en el mundo sensible tal vez no sea un lugar común, pero no por falta de defensores. Así es que Borja Bagunyà, apoyándose en Wimsatt y Brooks y Northrop Frye, habla del mito como “*marc de l'experiència*”, (2015, p. 444) mientras que W. H. Auden describe la *quest*

como una “*literary mimesis of the subjective experience of becoming*”, (1970, p. 48) incorporando una lectura de tipo junguiano-campbelliano hacia *The Lord of the Rings*. Pese a lo manido de la óptica, merece la pena observar la manera de dirigir las propiedades de la *quest* a la experiencia subjetiva:

1) *Many of my actions are purposive; the thelos toward which they are directed may be a short-term one, like trying to write a sentence which shall express my present thoughts accurately, or a lifelong one, the search to find true happiness or authenticity of being, to become what I wish or God intends me to become. What more natural image for such a thelos than a beautiful Princess or the Waters of Life?*

2) *I am conscious of time as a continuous irreversible process of change. Translated into spatial terms, this process becomes, naturally enough, a journey.*

3) *I am conscious of myself as unique—my goal is for me only—and as confronting an unknown future—I cannot be certain in advance whether I shall succeed or fail in achieving my goal. The sense of uniqueness produces the image of the unique hero; the sense of uncertainty, the images of the unsuccessful rivals.*

4) *I am conscious of contradictory forces in myself, some of which I judge to be good and others evil. which are continually trying to sway my will this way or that. The existence of these forces is given. I can choose to yield to a desire or to resist it, but I cannot by choice desire or not desire. (1970, p. 45)*

La lectura de Auden, y en definitiva esta contigüidad entre *quest* y los procesos cognitivos que habilitan la experiencia subjetiva, proporcionan así una referencia con el mundo objetivamente real, aunque interno y no externo: la psique. Los objetos reales externos estarían por una ulterior mediación representados según aparecen en las instancias psíquicas que los elaboran representados en la *quest*, sonda de autoexploración y expresión de los “dramas del alma”.

4.1.5. ¿Por qué el mito es sobrenatural?

Se ha visto que ya la ficción no requiere de una relación “verifuncional con la realidad” en términos de referencia directa, sino de una coherencia interna lógica coherente, y que pese a la aparente “espontaneidad” (Doležel, 1999, p. 115) de la lógica motivacional interna de la narrativa mítica, esta responde a un modelo lógico sólido que ordena los contenidos de la percepción mediados por relaciones indirectas (cual cadenas) de analogías. Estas cadenas no sólo manifiestan un modelo lógico, sino que son susceptibles de transparentar otros procesos cognitivos, como la misma autopercepción del proceso de comprensión, de institución de la identidad propia (“*becoming*”), y ajena (la anagnórisis del cazador). Porque ambas identidades, claro, son mutuamente dependientes. Y en este proceso de comprensión se engloba todo el entorno que vio emerger a la humanidad: los fenómenos naturales. Aun así, las lecturas posibles del mito, sus orígenes, significado y función, permanecen abiertos debido a su diversidad y la inabarcable extensión de la referencia simbólica. Esta perspectiva de impenetrabilidad no se puede perder de vista pese a la voluntad de encontrar relaciones y sacar conclusiones, particularmente en estos terrenos y acerca de una pregunta tan compleja como la que titula este epígrafe.

Dicho esto, que el mito no necesite aplicar restricciones que lo lleven a aparentar que el modelo representacional que constituye se rige por las mismas leyes que el mundo sensible no significa tampoco que no pueda plantearse hacerlo. Es por eso que quisiera ampliar ahora la perspectiva de las manifestaciones que la interferencia entre las diversas modalidades representacionales para las que los humanos somos competentes tiene en la superficie del mito, tratando de observar las motivaciones para la emergencia de lo maravilloso, que en el mito acostumbra a ser sobrenatural.

En *Las formas elementales de la vida religiosa*, Émile Durkheim resigue, como bien indica el título del estudio, constantes universales de las religiones a partir de observarlas en sus formas más simples, donde resultaría más fácil comprender sus mecanismos y explicar la esencia de las religiones. De este modo establece el carácter crítico de la oposición sagrado/profano y encuentra cómo la fuerza maná “es la noción del principio totémico”, (1968, p. 211) que origina las relaciones de esta una oposición. El concepto de maná es tan importante que sin él no habría sido posible desarrollar el apartado de configuración de este estudio, anticipando la lectura lévi-straussiana de la lógica mítica en tanto que significado flotante, en tanto que metafísica que anima y lubrica sintagmáticamente los procesos de metaforización, además de la rotación de ejes y su trasposición en lo metaforizado. Pero el maná es, como dije, fenómeno natural en un mundo que se encuentra enlazado con lo numinoso. Es el puente entre ambos mundos. Leamos ahora una cita de Ellen Dissenayake recogida por Jack Zipes, para quien el arte constituye una distinción de “*specialness*”:

One intends by making special to place the activity or artifact in a “realm” different from the everyday. In most art of the past, it would seem, the special realm to be contrasted with the everyday was a magical or supernatural world (2006, p. 9)

Zipes comenta también, según la idea de Fredric Jameson de la obra literaria como “*symbolic act*”, que la representación (en tanto que escenificación) pública y oral del relato sobrenatural es introducida como un acto simbólico que anticipa el valor y sentido del mismo, así como selecciona el contenido de los relatos de acuerdo a valores y sentidos que se quieren comunicar particularmente en esa ocasión. El marco pragmático que señala la ficcionalidad (carácter artístico) y facilita la inmersión en un modelo representacional no es aquí lúdico, sino religioso, como el modelo representacional no es ficcional, sino religioso. Revela la verdad última del orden cósmico, que no se encuentra en el

mundo sensible sino en el mundo numinoso, y esta verdad se actualiza en el mundo sensible a través del ritual, donde la imitación simbólica del ejemplo mítico mantiene abierto el canal entre ambos mundos, mantiene el estatus modélico de lo numinoso y asegura la continuidad del orden y la subsistencia del grupo a través de este orden, como explica Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*. El comentario de Zipes extiende el valor de la hipótesis de Dissenayake de lo textual a lo pragmático, pero resulta importante para señalar esta noción de “reino” distinto, mediante el cual conecta con ideas vigentes acerca de lo singular del arte.

De vuelta al aspecto configurativo de la narrativa, la noción de “especialidad” ilumina la idea de que, si los límites de la experiencia ordinaria del colectivo son los límites de lo posible y hay un mundo más allá de lo ordinario, un mundo especial, este sólo puede explicarse mediante expresiones de lo imposible. La oposición ordinario/especial se traduce en términos de posible/imposible (siendo lo imposible lo numinoso y lo maravilloso). Resulta aquí interesante la conexión que Durkheim establece al hablar de maná como prototipo de “fuerza”, (1968, p. 213) el carácter particularmente saturado de maná confiere a los agentes del mundo especial, sagrado, una fuerza más allá de lo ordinario, una dominio superlativo de la “energética primitiva”, una capacidad de acción prodigiosa, por lo que asociamos comúnmente lo maravilloso-numinoso de los mitos con categorías dotadas de fuerza superior, prodigiosa, “sobrenatural”, Y lo maravilloso-numinoso se reduce en lo sobrenatural.

He dejado, pues, para el final, la importante cuestión que se ubica en el centro de la diferenciación entre mitos y cuentos, como es el carácter regulador del mito, en relación aquí con el papel de lo sobrenatural en la religión. Hemos visto un buen ejemplo de ello cuando Campbell señalaba cómo el armazón metafísica justifica el sistema social de castas de la India. Otro aspecto capital que se desprende del carácter regulador del mito es la propiedad del ejemplo mítico como “ideal”. El aristotélico “embellecimiento de la realidad”, (Aristóteles, 2000, sec. 1461b10) la

motivación estética, es uno de los rasgos más accesibles de la sobrenaturalidad para el lector contemporáneo. Pero representar las cosas y las acciones “como ellas deben ser” (*ibid.*) es indudablemente otra de las formas tanto de dar ejemplo como de embellecer la realidad. En este sentido podría relacionarse la noción de “romance secuestrado” enunciada por Frye (1976, pp. 29–30) y la de “robo” de la que habla Roland Barthes. (1999, p. 133) La ejemplaridad de Héctor y Aquiles para la nobleza guerrera de las polis griegas, de los caballeros de Logres para la nobleza europea medieval, de quienes ya he tratado, hace más fácil comprender el proceso de reflejo ideal en tanto a que su moral, distinta a la nuestra, se hace así mucho más inteligible que la moral de los mundos mitológicos, y da cuenta de las posibilidades de lo sobrenatural para generar idealidad. Lo sobrehumano singulariza a los agentes del mundo numinoso y su superioridad física es correlativa a superioridad “moral”, legitimada para ser ejemplo.

En lo que respecta a la capacidad de los semidioses y héroes para medirse contra los dioses, la victoria de los primeros comportaría una deslegitimación de los primeros y, con ellos, de la ejemplaridad del mundo mítico. Pero, por contra, el carácter victorioso de los dioses puede unguir con su gracia a los héroes para que estos derroten a las fuerzas infernales, y la derrota contra las fuerzas infernales recorta la figura del héroe semidiós desde la alteridad radical y la trascendencia numinosa del triunfo, rasgo que llega a la fantasía heroica desde la épica y el romance. Un buen ejemplo de esta dinámica son las versiones del mito de Heracles en que este libera a Prometeo. No es, claro, que Heracles supere en fuerza al titán, que no puede liberarse a sí mismo, sino que Heracles está valiéndose de la legitimación de Zeus.

La ejemplaridad de Aquiles es inalcanzable e ideal, pero, por eso mismo, es también universal. Como se vio en el caso de *Sir Orfeo* y la alteridad terrible de lo feérico frente a la concreta y menos amenazante del imperio romano, la inalcanzabilidad de Aquiles es también su universalidad, porque se resiste a ser reducido a sus categorías

humanas, en función de las cuales determinados sectores podrían desentenderse de su ejemplo. La sobrenaturalidad deviene aquí, un poco paradójicamente, universalizante.

4.1.6. La historia como mito, el mito como historia: el mito de la historia de la literatura

El mencionado trabajo de Mircea Eliade se desarrolla en torno a una oposición entre mito e historia como dos maneras de pensar el tiempo que conducen a dos modelos discursivos diferenciados. El mito disuelve la linealidad temporal y alcanza un estatuto atemporal mediante su capacidad perpetua de actualización en el ritual. Sus categorías devienen eternas y universales y persisten a través del tiempo sensible, como paradigmas reguladores de la existencia. La humanidad no puede sustraerse a ellas, sino desempeñar su papel según las pautas del modelo divino. En oposición a esto, el tiempo histórico, propio del pensamiento lógico, responde a una linealidad teleológica, donde sus unidades discretas se interrelacionan desencadenando un devenir en perpetuo proceso. La particularidad y concreción de estos elementos adquiere relevancia y habilita explicaciones objetivables de las causas y la dirección de los acontecimientos pasados, presentes y futuros.

En su trabajo *Los géneros literarios*, García Berrio y Huerta Calvo citan la siguiente apreciación de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*:

Lo que el lector de la pasada centuria [siglo XIX] buscaba tras el título "novela" no tiene nada que ver con lo que la edad antigua buscaba en la épica. Hacer de esta derivarse aquella, es cerrarnos el camino para comprender las vicisitudes del género novelesco, dado que por tal entendemos principalmente la evolución literaria que vino a madurar en la novela del siglo XIX. *Novela y épica son justamente lo contrario*. El tema de la épica es el pasado como tal pasado:

háblasenos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto. (2006, p. 168)

El relato historiográfico tiene unas especificidades que le son propias y que dificultan un procedimiento comparativo isométrico con la ficción. Ya en este estudio se ha visto un “corte” ontológico en la distinción de Schaeffer entre modelización homológica y analógica. Aristóteles informa de otro corte, de tipo lógico y alcance: (2000, sec. 1451b5) los mitos nos hablan de los universales y lo posible (en este y otros mundos, como diría C. S. Lewis), y la historia de los particulares y la verdad. El mito nos acerca a lo ejemplar y la historia a lo verdadero.

Pero el propio Eliade no dejaba de ser consciente de las limitaciones de la oposición: “Ciertos «comportamientos míticos» perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de «supervivencias» de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano.” (1985, p. 155) El pensamiento moderno, que pretendidamente había extirpado la superstición e instaurado el pensamiento racional de la historia y la novela, da muestras ocasionales de conciencia de su propio carácter mítico, siendo ejemplo paradigmático la *Dialéctica de Iluminismo* de Horkheimer y Adorno:

El iluminismo recae en mitología, de la que nunca ha sabido liberarse. Pues la mitología había reproducido como verdad, en sus configuraciones, la esencia de todo lo existente (ciclo, destino, dominio del mundo), y había renunciado a la esperanza. En la preñez de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la eternidad de lo que es de hecho, y la realidad bruta es proclamada como significado que oculta. El mundo como gigantesco juicio analítico, el único que ha quedado de todos los sueños de la ciencia, es de la misma índole que el mito

cósmico, que asocia los acontecimientos de la primavera y del otoño con el rapto de Perséfone. (1987, p. 42)

El exceso de una lectura excluyente de la oposición mito/historia puede verse, por tanto, también, en el mito. Así, Eliade escribe que:

Los arquetipos mismos constituyen una «historia» en la medida en que se componen de gestos, acciones y decretos que, aun cuando se supone que se han manifestado *in illo tempore*, no obstante, se han manifestado, es decir, han nacido en el tiempo, han «ocurrido» como cualquier otro acontecimiento histórico (1985, p. 140)

Paul Ricoeur da buena cuenta de la tensión de la polaridad en *Tiempo y narración I*, en cuyas conclusiones reconoce la “doble exigencia de hacer justicia a la especificidad de la explicación histórica y de preservar la pertenencia de la historia al campo narrativo.” (1995, p. 368) La homogeneidad del campo narrativo, a través de desplazamientos y cortes, como “síntesis de lo heterogéneo”, es constituyente de la comprensión humana. No persiste: es. La dialéctica que hay en Aristóteles nace por la necesidad de distinguir entre narrativas, y no de distinguir entre narrativa y otra cosa, ni de que la diferencia entre dos maneras de emplear los mecanismos de comprensión humana produzca dos narrativas radicalmente distintas, porque la comprensión humana sigue operando igual.

En la línea de Lévi-Strauss, cuando afirma que “El Universo ha (...) significado desde el principio todo lo que la humanidad puede confiar en conocer”, (1971, p. 39) Frye escribe:

A mythological universe is a vision of reality in terms of human concerns and hopes and anxieties: it is not a primitive form of science. Unfortunately, human nature being what it is, man first acquires a mythological universe and then pretends as long as he can that it is also the actual universe. (1976, p. 14)

Fueron necesarios, como decía Jung, varios siglos de cultura para separar las proyecciones de la psique humana en cierta medida del objeto exterior; para que la obstinación del hecho empírico y sus defensores pudiera permitir a los discursos de la ciencia y la historia ganarle terreno a la obstinación del discurso religioso en el campo del saber humano, en una lucha no exenta de idas y venidas y de derramamientos de sangre. Bajo las categorías de mito e historia como discursos se amalgaman tanto dos maneras de utilizar el pensamiento para comprender, como dos maneras de componer una narrativa, como los relatos resultantes de ambos procedimientos, pero la oposición radical corre el riesgo de diluir por sus rivalidades culturales el suelo común narrativo en las especificidades procedimentales. El régimen de complementariedad que Attebery reconoce a la dicotomía fantasía/”mímesis” puede encontrarse también en una dicotomía entre la modelización hipotético-deductiva y la inferencia de tipo inductivo de enunciados parciales sobre el mundo. La narrativización inherente al significado, el proceso de modelización de representaciones de la realidad, requiere de la intervención de ambos polos de la oposición.

El régimen mutuamente excluyente entre mito y épica que leemos en el texto de Ortega parece heredera las que desde el siglo XVII oponían poesía e historia, *romances* y *stories*⁵², trasladando al campo de la ficción literaria las luchas de poder entre discursos epistemológicos. Mircea Eliade, como es previsible en vista de sus anteriores apreciaciones, también tiene presente este fenómeno:

La novela no tiene acceso al tiempo primordial de los mitos, pero, en la medida en que narra una historia verosímil, el novelista utiliza un tiempo aparentemente histórico y, sin embargo, condensado o dilatado, un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios. (2000, p. 163)

⁵²Véase el epígrafe 2.7.1.

Las diferencias procedimentales de la historia que privilegian la observación del hecho empírico se asemejan a las planteadas por E. M. Forster, y que ya traspuse como la lógica narrativa numinoso-feérica “*and then*” contrastada a la psicologista y naturalista respecto del mundo sensible, “*why?*”, sobre el eje complementario estilizado/desplazado. Se trata de un ejercicio consciente de motivación, regulado por unos patrones, sobre la base “arquetípica”, mitológica. Léase que ya a propósito de Ortega, García Berrio y Huerta Calvo objetan que aquel: “presenta a los dos géneros de que hablamos como polos enfrentados, irreconciliables. Y aun aceptando esto, no es menos cierto que, desde un punto de vista histórico, esos dos polos trazan un itinerario que es posible seguir desde la Antigüedad al siglo XVI”. (2006, pp. 168–9) Varios siglos de cultura llevan del universo mitológico al de los héroes del romance, de los héroes del romance a los líderes de lo alto mimético, de los grandes hombres al hombre común de lo bajo mimético, y del hombre común al antihéroe. Análogamente, que el mito y el héroe se necesiten el uno al otro no significa que el mito haya de ignorar la existencia del antihéroe.

Barthes escribe sus *Mitologías* en un punto que conoce tanto esta irreductibilidad, como la lectura estructuralista del mito por parte Lévi-Strauss, como la sospecha de una falsa emancipación moderna. Se ha visto que el académico francés lee el mito desde su efectividad para “robar el lenguaje”; es decir, para expresar una ideología que se manifiesta como la noción de tipo maná que fundamenta una imagen de totalidad. John Storey, de hecho, entiende que Barthes está denominando “mito” a la ideología, (2002, p. 18) obviando así el debate sobre una transferencia de la potencia que las nociones de tipo maná poseen como operadores cognitivos.⁵³ Barthes, por su parte, tampoco está entrando en este debate, pero se sirve del término lévi-straussiano de “metalenguaje”, que

⁵³La preocupación de Jung por la orfandad espiritual del sujeto moderno y la transferencia de valor numinoso hacia las ideologías del siglo XX puede fácilmente relacionarse con este punto. Véase, por ejemplo: “*the fatal parallelism between the State religion of the Marxists and the State religion of the Church.*” (“The position of the West on the question of religion”, en 1964, p. 266) En “Wotan” relaciona el valor tempestuoso del arquetipo de Odín en el inconsciente colectivo alemán y la emergencia del movimiento nazi (1964b). “*It is the Nazis’ ability to combine this berserk, mystic rage with cold scientific mastery of the intricate instruments of mechanized war that makes them so formidable.*” (1942)

invoca implícitamente una hiperestructura completa, cerrada, y en consecuencia, con una noción de tipo maná operativa. El tratamiento que Barthes dispensa al funcionamiento del mito es coherente con este fenómeno. Así, Barthes distingue entre la “forma”, en el nivel de la lengua, del vehículo simbólico, y el “concepto”. El significado de los elementos de la forma es vaciado y sirve para expresar un concepto, que existe a nivel hiperestructural en el metalenguaje que contiene el concepto y al cual alude connotativamente la forma. A este proceso lo denomina “deformación”.

Así, Barthes amplía y hace efectiva la historicidad del mito: “El mito consiente la historia en dos puntos: por su forma, sólo relativamente motivada; por su concepto, que por naturaleza es histórico.” (1999, p. 126) El proceso de deformación permite al mito “fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia”. Ya se ha advertido que el mecanismo de solución de contradicciones tiene entre sus procesos la legitimación del orden social, proyectándola en una imagen eterna e inmutable. La burguesía “transforma la realidad del mundo en imagen del mundo, la historia en naturaleza”, y lo hace mediante la “ex-nominación”; su nombre desaparece del discurso: “a partir del momento en que una mecanógrafa con un modesto sueldo se reconoce en el gran casamiento burgués, la ex-nominación burguesa alcanza su completo efecto.” El tiempo se ha abolido exitosamente y la universalidad del sujeto natural es vaciada y deformada por los conceptos de la ideología burguesa. Storey participa del proceso de ex-nominación, probablemente por prudencia, al desligar mito de ideología, describiendo el vínculo como una proyección de Barthes.

El francés no escatima tampoco críticas a la mitologización en la izquierda. La izquierda “politiza”, recupera el carácter político y la dinámica de poder inherente a la naturalización. El “productor”, la clase obrera, oprimida, no es mitología, sino realidad: “el metalenguaje es un lujo, al que tampoco puede acceder.” De esta manera, la izquierda

produce mitos “inesenciales”, digamos, parasitarios, “salvo que recurra, él mismo [el mito de la izquierda], al arsenal de mitos burgueses”: “es un mito pobre, esencialmente pobre. No tiene capacidad de proliferar; producido por encargo y con un objetivo temporal limitado, su invención es torpe.” Por otro lado, esto no ha impedido la materialización del mito, por ejemplo, en la figura de un Stalin: “sacralizado en el que las determinaciones históricas eran fundadas como naturales, sublimadas bajo el nombre del genio, es decir, de lo irracional y de lo inexpresable; en este ejemplo la despolitización es evidente, muestra el mito en toda plenitud.”

Finalmente, a propósito de la poesía moderna, escribe que:

Mientras que el mito apunta a una ultrasignificación, a la amplificación de un sistema primero, la poesía, por el contrario, trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por retransformar el signo en sentido: su ideal —tendencial— sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas. (Barthes, 1999, p. 123)

Pero, al mismo tiempo, advierte de que:

El desorden aparente de los signos, rostro poético de un orden esencial, es capturado por el mito, transformado en significante vacío que servirá para significar a la poesía. Esto explica el carácter *improbable* de la poesía moderna: al rechazar ferozmente el mito, la poesía se entrega a él atada de pies y manos. (*ibid.*)

En consecuencia: “La subversión de la escritura ha sido el acto radical mediante el cual cierto número de escritores intentó negar la literatura como sistema mítico.” En este sentido, el proyecto “mimético” auerbachiano es la historiografía del descubrimiento e implementación de los procesos de desplazamiento, que reconfiguran la base mitológica de la narratividad hacia el sentido mismo de las cosas. Pero esa esencia

es siempre irreductible: los procesos mitológicos se ubican en el lado no marcado de las oposiciones en el seno de esta narratividad. La mitología del “realismo” consiste entonces en la naturalización de su proyecto y el halo numinoso de la utopía amitológica de narrar el mundo sensible. Barthes intuye, entonces, una posible “mejor arma contra el mito”. Pero hablaré de eso más adelante. Cerraré este epígrafe con la reflexión de la “inesencia” y el parasitismo de la teoría de la literatura que describe la fantasía como el negativo de la “mímesis”, sin atreverse a elaborar su propio mito desde la naturalización de sus propios principios.

4.1.7. La agnición y lo feérico

He venido trabajando lo maravilloso en la definición más rigurosa según su etimología, que es a la que se acaban acogiendo quienes lo trabajan, como se vio en Paul Zumthor. En ese sentido, resulta equivalente a la noción de “imposible” en el mundo sensible, lo cual depende del consenso de las leyes de la naturaleza de una determinada sociedad. Por otro lado, en su raíz mitológica, de la que emana su posterior uso literario, adquiere ese aspecto “sobrenatural”, pero esto es porque posee un poder superior al que se observa en la naturaleza de forma ordinaria. Subyace, pues, no una oposición natural/preternatural, sino ordinario/extraordinario. El cuento, como contraparte secular de la matriz narrativa del mito, se desvincula del aspecto de “verdad” del mito debido a su diferente estatuto social, y, por tanto, lo extraordinario se equipara en él a lo imposible, a lo preternatural: a lo maravilloso. Pero en el seno del mundo ficcional de los cuentos se abre un mundo unidimensional donde todos los elementos disponen del mismo estatuto alético, y la noción de alteridad que el público ha de atribuir a lo extraordinario se expresa mediante la separación geográfica, lo cual concuerda con el dominio de la quest como viaje a diferencia de la variedad de los episodios mitológicos. Nótese, pues, que la alteridad subraya lo extraordinario, independientemente del poder de acción o preternaturalidad, que el cuento puede manejar como ordinario en su unidimensionalidad.

Las representaciones mentales del mundo mítico son analógicas desde nuestro punto de vista: para el sujeto religioso, ese mundo configura también la representación homológica del mundo sensible. Este esquema es muy parecido al del sujeto contemporáneo; la diferencia estriba en los criterios de delimitación de fronteras entre ambos tipos de representaciones. El mundo de los cuentos pudo funcionar, además de como un comentario secular y doméstico de la religión, para configurar una hiperestructura “no robada” para las clases plebeyas. Del mismo modo que el “sentimiento realista” es muy anterior a la canonización de su programa a partir del siglo XVII, la voluntad empírica es muy anterior a la progresiva conquista de territorio epistemológico frente a la religión cristiana en Occidente. La afirmación de Lévi-Strauss de que el Universo ha significado desde el principio todo lo que la humanidad puede confiar en conocer se complementa aquí con la anécdota que recoge en *Antropología estructural* (1974, pp. 202–5) de Franz Boas acerca un chamán Kawakiutl “escéptico”; este tipo de pensamiento y el mítico habrían de haber nacido casi simultáneamente junto al lenguaje, y deben haber habido sujetos que, según los términos de sus categorías culturales, siempre hayan sabido del carácter artificioso del mito y la religión, particularmente entre las clases privilegiadas. En definitiva, del modo inverso, las posibilidades hiperestructurales del acervo de cuentos de una cultura determinada habrían conducido a las creencias supersticiosas en las criaturas de los cuentos, matizando el carácter exclusivamente unidimensional que les atribuye Lüthi, pues dependería de las intenciones en el acto de narrar, así como de la recepción del relato. En cualquier caso, esta maleabilidad en la recepción de los cuentos facilitaría la permanencia de estratos de la configuración mitológica, como el simbolismo animal y la reconfiguración del simbolismo animal en criaturas extraordinarias, listos para ser tratados ambiguamente como meros símbolos puntuales o con relación a una hiperestructura productora de significación.

El romance medieval da cuenta de este movimiento. Como explica Köhler habla, se produce una la transformación “de una dimensión

mágico-feérica en una dimensión legendario-maravillosa”. No he tratado hasta el momento el tema de la leyenda. Desde el inicio pensé que no era necesario profundizar en su especificidad dado que el impacto que pueda tener en la fantasía contemporánea no se debe a esta especificidad sino a los rasgos que comparte con otras formas del folklore. Hay una proporción mayor de historia en la combinación historia-mito que en el mito propiamente dicho, y cuenta con un estatuto epistemológico similar, aunque no es parte canon sagrado. En cualquier caso ¿a qué refiere Köhler? ¿No es lo mágico-feérico también maravilloso? El tratamiento contemporáneo de lo maravilloso reduce desde nuestra mirada las categorías medievales expuestas por Stevens y Le Goff: lo maravilloso exótico, la magia por sortilegios (con connotaciones satánicas), lo maravilloso cristiano (lo milagroso) y lo maravilloso “*proper*”, que sería lo numinoso-feérico. Permanece aquí la distinción perdida entre “magia” feérico-numinosa y magia como sistema de trabajo que permite su manipulación por agentes humanos. Lo maravilloso cristiano es tremendamente problemático: lo milagroso remite al orden de posibilidad canónico de la religión cristiana, y no tiene nada que ver con la magia, asociada a lo satánico en el contexto medieval, ni con lo feérico. Pero todo ello se equipara por imposible a nuestros ojos: maravilloso. Resulta además de gran interés que lo extraordinario cotidiano y lo extraordinario exótico también son maravilla, apreciación que reaparece cuando traducimos el *sense of wonder* de la ciencia ficción: el sentido de la maravilla.

Köhler se refiere, por tanto, a la transferencia de la ficción, de la “falsedad”, hacia la verdad religiosa. De lo feérico a lo numinoso. Otra diferencia entre lo feérico y lo numinoso, cuya disolución se debe probablemente al monoteísmo cristiano, estriba en el carácter “superior” de la fuerza lo feérico, por paradójico que pueda parecer. La fantasía heroica española muestra aquí una deliberada energía pagana en tanto que tiene muy claro que las fuerzas del destino —fata— están por encima de los dioses. Si manejamos la ambigüedad en la recepción del cuento, y

la tripartición del mundo diádico del mito⁵⁴ entre lo celestial, lo humano y lo infernal, resulta claro que los elementos feéricos de los cuentos siguen pudiendo distribuirse entre los tres ámbitos, aunque al mismo tiempo gozan de libertad de movimiento: el demonio es a menudo ingenioso y egoísta pero no necesariamente malvado, las hadas pueden ser muy ambiguas, etc.: el cuento maravilloso invoca la hiperestructura, pero puede hacer lo que quiera con ella y la someterá a su propio discurso.

Toda esta reflexión es importante para observar diversas tendencias históricas en la construcción de relatos donde interviene lo “maravilloso”. Porque el camino entre las representaciones del consenso de lo real, de las representaciones “válidas según ese consenso”, y de las “mentiras”, circula en ambas direcciones de un extremo a otro. Lo que hay tras lo maravilloso cambiará de valor en función del estatuto de las representaciones en que se ubica. Esto es muy claro, por ejemplo, en los casos de lo “maravilloso” hiperbólico con fines humorísticos, y, en definitiva, del tratamiento humorístico de ingredientes “maravillosos” del caldero de los relatos en general. Pero lo interesante de todo esto es que hay una relación indisociable entre este factor maravilloso y los patrones narrativos que podrá ser manipulada según el contexto histórico y la configuración del texto.

Hasta ahora he venido enfocándome, como es natural, en el trazado entre los cuentos y la fantasía heroica; en la afirmación optimista del esquema triádico del mito. El ciclo mitológico completo asume, de acuerdo con Frye, la forma completa de la quest. Es el *mythos* del verano, de la plenitud de una visión del mundo. La objeción a la visión del mundo que expresan las *quests* canónicas de una cultura se produce en la *mythos* de la ironía o sátira. El esquema estilizado, el pensamiento subyacente, a esta sátira del orden, contiene las instancias celestial, humana e infernal, independientemente del grado de desplazamiento,

⁵⁴*supra* 3.1.2.

aunque, evidentemente, se encontrarán mucho más diluidas e inestables cuanto más desplazadas; se verán desde una actitud más explorativa. Inversamente, estas tres esferas adquirirán un peso enorme por la sólo presencia de lo maravilloso. Como decía Forster, la fantasía es la melodía donde la canción profética pone su entonación. La hiperestructura invocada tiene rápidamente una trascendencia de escala cósmica.

Por otro lado, la anagnórisis o agnición se presenta como el momento clave de la *quest*: el hemisferio humano comprende su relación con el numinoso-feérico y, a través de ello, héroe y mundo se comprenden a sí mismos: el mundo se cierra. Esta estructura se reproduce en el proceso general de comprensión, que, siendo aparentemente parcial, implica una imagen de totalidad, la instauración de una visión del mundo en lo que Paul Ricoeur llama una síntesis de lo heterogéneo. Se ha visto que Cave señala que las agniciones en la ficción literaria pueden producirse tanto en el seno del mundo ficcional como en la psique del receptor: Compagnon las llama, respectivamente, reconocimientos interno y externo; Umberto Eco, agnición “artificiosa” y “real”.⁵⁵ Pero sobre todo Cave remite a la inabarcable disparidad de variedades del reconocimiento. El reconocimiento simultáneamente interno y externo hace que Cave señale el carácter “hermano” de anagnórisis y *peripeteia* (el “giro” en la trama), (1988, p. 225) y la convergencia de lo sintáctico y lo semántico en este punto. La catarsis del reconocimiento de la tragedia no se debe al reconocimiento externo de la *peripeteia* sino a la liberación de una ominosidad que venía cerniéndose en un crescendo que prefiguraba lo inevitable. La inevitabilidad es lo que verdaderamente explota en la anagnórisis externa trágica. En la comedia el reconocimiento acostumbra a tener el tono ligero de la anagnórisis interna, que funciona como corrección de malentendidos. En la sátira y la ironía el reconocimiento se encuentra, salvo en personajes testimonio de casos quijotescos, externo al relato; la imagen intradiegética de

⁵⁵ Clute señalaba que la *quest* puede ser interna o externa, lo cual alude en ese caso al movimiento físico o moral del personaje. (*supra* 3.3.1)

ascensión cómica se opone a la lectura de tal imagen, de la que se desprende que tal ascensión es más bien una postración. Pero la ironía también puede remitir a la inevitabilidad trágica señalando a las limitaciones humanas: tal inevitabilidad no procede de un orden trascendente al que dirige una canción profética, sino de una incompetencia constituida sin intervenciones numinosas. La oposición de la sátira al romance se muestra aquí también en el escepticismo más completo frente a la pura necesidad estructural de lo numinoso-feérico.

Los triunfos de la sensibilidad escéptica en los campos del saber no se detuvieron en esa área. Se movió al terreno de la ficción y se persiguió cualquier representación analógica que no mantuviera una relación isomórfica con un modelo de representación homológica para atajar cualquier riesgo de contaminación. En otras palabras, se persiguió lo imposible en la ficción de acuerdo con el consenso de realidad de aquella época. Inevitablemente esta actitud deriva de otro mito, que tiene por uno de sus pilares la absoluta negación de lo metafísico. Esto plantea un problema que la ficción empezó a tematizar: si se requiere un significado flotante para completar el mundo, la novela empezó a explorar maneras de truncar el reconocimiento. El reconocimiento es que no hay reconocimiento posible. A esto apuntaba la imprecisión de emplear el término *Bildungsroman* que señalé a propósito de los temas de la fantasía heroica española. Pero este “verano” del mito también tenía sus inviernos. En su temática, el pilar de la negación de lo metafísico en la construcción de ese mito cientifista se derrumbó reinstaurando la apertura hacia la posibilidad de lo preternatural. Esto no derivaba de una renuncia a la sensibilidad escéptica; al contrario: ¿quién puede estar seguro de que la realidad excluye ese tipo de fenómenos? El escepticismo se completaba desde el invierno del mito que había cuestionado lo preternatural, pues la sátira, la ironía, son el *mythos* escéptico. No era su oponente simétrico, sino su realización.

De esto se ha ocupado mucho mejor y largamente la teoría y crítica de lo fantástico. Lo interesante es la materialización concreta que asume

ese cuestionamiento en la dualidad sintáctico-semántica de la anagnórisis. Cave determina que el tema universal de las anagnórisis es el conocimiento: su pérdida (o carencia) y su recuperación. Lo cual no es sino la secuencia narrativa más elemental posible (L/LL). Se observa aquí también la compatibilidad entre el proceso de comprensión y la forma narrativa. (1988, p. 253) El reconocimiento en el mito de verano implica al principio de tipo maná. Por otro lado, la forma semánticamente numinoso-feérica, además, materializa el principio del tipo maná, lo tematiza con intensa fuerza. Eco escribe que “una estructura narrativa expresa un mundo, pero nos apercebimos aún más revelando que el mundo presenta la misma configuración de la estructura que lo expresaba”, (1984, p. 287) de acuerdo con la conclusión a la que llegué en el epígrafe sobre “Patrones narrativos” en el apartado de configuración. La *quest* es la experiencia completa del mundo.

La forma que asume una *quest* incompleta, estructuralmente, es que nunca llega a producirse la anagnórisis interna. Se frustra. Pero, si se ha invocado lo preternatural, se ha invocado también el esquema tripartito, o por lo menos los aromas que llegan desde el caldero de los relatos son ineludibles: lo celestial, lo humano, lo infernal. La explicación que Frye hace de la crisis previa al clímax en el romance encaja completamente con la idea de Cave y el isomorfismo entre comprensión y *quest* romántica:

The only companion who accompanies us to the end of the descent is the demonic accuser, who takes the form of the accusing memory. The memory is demonic here because it has forgotten only one thing, the original identity of what it accompanies. It conveys to us the darkest knowledge at the bottom of the world, the vision of the absurd, the realization that only death is certain, and that nothing before or after death makes sense. (1976, pp. 124–5)

A lo cual seguirá la anagnórisis, que requiere de una conexión anterior a lo numinoso-feérico en el tejido del destino:

With the restoration of memory, and the continuity of action that goes with it, we have reached, so to speak, the surface of the earth, and are well on the way toward the higher themes of ascent, which take us toward the recovery of original identity. This is suggested whenever a talisman of recognition also restores the memory of the crucial character. (1976, p. 147)

El talismán, el símbolo testimonial (token), la marca de nacimiento y otros símbolos afines, remiten al parentesco del héroe con la nobleza (símbolo de grandeza, de la grandeza universal de lo humano), si no directamente con la divinidad en las quests mitológicas. Así pues, ¿qué sucede cuándo no llega a producirse la anagnórisis? Se desintegra la identidad, y las huestes demoníacas marchan sobre la faz de la tierra. Agon, pathos, sparagmos. La anagnórisis es externa y coincide con el sparagmos. Hay múltiples maneras de gestionar estas implicaciones, pero esto señala la extraordinaria fuerza que tiene la sola amenaza de presencia de lo preternatural en una ficción novelística.

De acuerdo con las lecturas de Lévi-Strauss, la frustración de la anagnórisis mitológica significaría la persistencia de la contradicción lógica, y de la incompleción del mundo se llega al vacío de significado. El tema subyacente ya no es la contradicción mediada sino la resultante experiencia de una existencia vacía de sentido. Este vacío y la marcha triunfal de lo demoníaco se materializan en la obra de Lovecraft en unas particulares monstruosidades que desde la inmensidad del cosmos caótico y ciego antagonizan con la insignificancia del ser humano. Lovecraft ensaya diversas variaciones en la estructura narrativa y la focalización: *The Statement of Randolph Carter* se focaliza en un testigo que documenta cómo un humano termina engullido por lo demoníaco; aquí la estructura del relato es la quest antiheroica que conduce al sparagmos. La huida del vacío desde la presencia conduce a la sobreabundancia y saturación de significantes del horror en adjetivos, sustantivos y adverbios: “*decadent*”, “*unnameable*”, “*blasphemous*”, “*shadow*”, “*horribly*”, etc. El horror ocupa el lugar del principio de tipo

maná y el horror deviene el reconocimiento y la compleción de la quest. No es una ironía de la quest sino una genuina quest demoníaco.

En *The Case of Charles Dexter Ward* el relato se desdobra en una quest demoníaco que no culmina en su anagnórisis, sino que se contrapone a la quest exitosa de un héroe de tipo policiaco tiene el sano criterio de permanecer distanciado de los alféizares del abismo. El protagonista que se asoma al horror y es devorado por él es el punto de comparación que permite que el investigador contacte tangencialmente con ese horror y llegue a utilizarlo para que la invasión de lo ignoto se anule a sí misma. La focalización en el villano anticipa la quest demoníaco, pero finalmente la materialización del horror en los mitos de Cthulhu se lleva la sátira del consenso de la realidad que cumple el programa escéptico a un mito catártico que rehabilita la significación desde la presencia en una desolación existencialista. Se acerca al horror para evitar entregarse a lo absolutamente ignoto.

Freud escribe en "*Lo siniestro*" que la duplicación de un miembro expresa el miedo a la castración al proveer un consuelo contra este miedo: si tienes dos, puedes perder uno y seguir teniendo. (1979) La reduplicación de monstruos es horrorosa, pero tiene una forma. El exceso en su contemplación conduciría al reconocimiento del vacío y la ausencia de sentido, pero el contacto tangencial y la huida previenen estas consecuencias de castración cognitiva. Por otro lado, la estrategia de recuperación y saturación de elementos imposibles permite apuntalar la frontera entre representación homológica y analógica, magnificar la ficcionalidad y señalar así externamente el carácter artificioso del mito, lo cual es una manera tal vez más efectiva de combatir la mitologización de la "realidad", Lo cual viene a ser la que Barthes definía como la mejor arma contra el mito: "producir un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito?" (1999, p. 124)

Kafka llevará al extremo más devastador la literalización del horror existencial mediante las connotaciones de lo imposible en el relato. Por

un lado, es un claro ejemplo del mythos satírico. Frye escribe: “*The human figures of this phase are, of course, desdichado figures of misery or madness, often parodies of romantic roles*”, y que “*the nightmare of social tyranny, of which 1984 is perhaps the most familiar.*” (1957, p. 238) El canadiense cita aquí *1984*, pero no tarda en traer como ejemplo también En la colonia penitenciaria. Este tipo de relato se mueve en la estructura de la quest demoníaco, la ironía antiheroica donde el sparagmos es la anagnórisis. Pero Kafka no sólo se sirve de la estructura antiheroica; invierte también el aspecto motivacional de la sintaxis feérica. Si las hadas concedían los deseos y la quest tradicional otorgaba consuelo, a la manera del sueño, lo infernal en la sombra, que son los agentes de la ley en el tribunal de *El Proceso*, torturan con las fobias, manías y carencias profundas.

A nivel lógico, la mayor de ellas es la presencia de la contradicción y la subsiguiente destrucción del sentido. La existencia humana se experimenta como este juego de negación permanente del sentido desde la instancia numinoso-paterna, macabra y ausente, del tribunal. La comunicación se produce sólo en una dirección: desde esta instancia demoníaca hacia el antihéroe, en forma de tortura. El antihéroe no tiene acceso al tribunal ni a la ley: todos los guardianes, a cuál más terrible, le cierran el paso, frustrando la posibilidad de cruzar el umbral hacia el hemisferio feérico donde las quests tradicionales recuperan la identidad. Dolezel había encontrado una analogía entre los hemisferios “natural”/“sobrenatural” (profano/sagrado, ordinario/extraordinario) y una estructura visible/invisible en *El Proceso* en la asimetría de poder. Este esquema diádico no es sólo un desplazamiento del hemisferio numinoso-feérico hacia las estructuras humanas, sino que incorpora y explota su potencia mítica: el tribunal sobrepasa el hemisferio de lo humano. La quest de *El Proceso* no hace del sparagmos una anagnórisis externa, sino que tiene una anagnórisis interna y consigue una quest antiheroica completa.

En esta atmósfera pesadillesca, y tras los progresivos fracasos en traspasar el umbral, el desenlace venía ya largamente anticipándose truncado y la anagnórisis no hace sino redundar en la tortura: “esta entrada estaba destinada sólo a ti. Ahora me voy y la cierro.” (Kafka, 1983, p. 193) Hay una canción profética, no sólo en el carácter trágico de la inevitabilidad anunciada en la redundancia del fracaso en traspasar ningún primer umbral, sino en las implicaciones de una *hamartia* edípica en el acercamiento a la tentación femenina y de una *hybris* de desprecio hacia la ley y el tribunal. El tono trascendente de la tragedia se superpone al elemento de fantasía-pesadilla y consecuentemente la anagnórisis se produce en el adecuado espacio espiritual de la catedral. Por supuesto, K no presta atención a esas cosas, sino que le alcanzan “casualmente”. La anagnórisis tiene la forma de un debate exegético, expresando su posición de clímax del fracaso en la búsqueda del sentido. “La mentira se convierte en el orden universal.” (1983, p. 198) La ley remite un anti-principio tipo maná. Sólo la conciencia humana tiene acceso al sentido; era una puerta prometida a ella. Pero K no logra penetrar en él. Si nada tiene sentido, el lenguaje no puede producir verdad, y todo es mentira.

No busco con estos ejemplos un ejercicio hermenéutico riguroso sino ilustrar la potencia simbólica de la integración de sintaxis y semántica a través de las implicaciones de lo maravilloso, la *quest*, y la anagnórisis. Precisamente eludiendo o subvirtiendo la *quest* tradicional. Las posibilidades connotativas que despierta la resonancia mítica en *El Proceso* pueden, como opina Dolezel, quedar reducidas a una interpretación en escala humana: ayudan a explicar el absurdo de la burocracia y la experiencia que tal absurdo genera.

Se ha visto un valor de la producción de mitos artificiales o *mythopoesis* como robo del mito. Otro valor lo describe Frye refiriéndose William Morris: “As we make the first great move from projection to the recovery of myth, from return to recreation, the focus of interest shifts from heroes and other elements of narrative toward the process of creating them. The real hero becomes the poet.” (1976, p. 178) La hiperestructura

ya no provee un principio de tipo maná para una anagnórisis externa optimista que no sea vista como naíf (creación) o sentimental (proyección). Hay en esa recreación, pues, algo de ese heroísmo de Aquiles, Beowulf o Roland, entregados a la lucha ante una muerte certera. Tolkien puso en verso este concepto de “héroes-poeta” (mitopoetas, para ser más exactos):

*They have seen Death and ultimate defeat,
and yet they would not in despair retreat,
but oft to victory have turned the lyre
and kindled hearts with legendary fire,
illuminating Now and dark Hath-been
with light of suns as yet by no man seen (2022)*

5. CONCLUSIONES

Debo reconocer que definir la fantasía heroica de una manera precisa, sin atender a mucho más que a los elementos que permiten llevar a cabo tal definición, es una tarea modesta en términos de extensión concreta. Pero también debo reconocer que es una tarea inmensa en términos de extensión necesaria evocada, y en consecuencia también de complejidad: es tremendamente ambiciosa. No ha sido necesario ir a buscar textos de teoría generológica que se ocupen de mi campo de estudio: buena parte del debate de las últimas décadas ha girado en torno a lo fantástico (en la ambigüedad del término) y el romance. Han trabajado en ello cerebros muy ilustres del campo sin que existan ahora conclusiones convincentes en lo que se refiere a “la fantasía” o “lo maravilloso”. Por ese motivo, un resultado sólido puede llegar únicamente a través de grandes restricciones en el objeto de estudio y de una determinación muy clara de obtener tal resultado relegando todo lo demás a un rol subordinado. Por así decirlo, esa modestia trata de neutralizar la ambición.

Mis impresiones al tratar de apresar la esencia de lo que mi competencia genérica me señalaba y encajarla en las teorías vigentes pueden ilustrarse mediante la parábola de los ciegos y el elefante: unos encuentran una serpiente, otros encuentran una columna, otros un abanico. Tiene un poco de todo eso, pero no satisface una perspectiva global del fenómeno. Mi ambición ha sido que mi teoría sea capaz de dialogar con las demás, y articularlas a propósito de un mismo fenómeno.

La perspectiva general en el seno del fandom mundial queda bastante bien recogida por Brian Stableford en su enciclopedia de la fantasía. Es un enfoque predominantemente analógico que obvia lo que he llamado “cambio de signo de lo maravilloso” y cuyos particulares varían bastante entre fan y fan. Es funcional *grosso modo*, y dado que maneja un objeto bastante específico, tiene mucho de cierto desde lo intuitivo. Pero considero que mi tarea aquí no es la una aproximación tosca y funcional

sino operar en el grado de complejidad que sea necesario para obtener una definición sólida. Y para ello me ha resultado indispensable cuestionar uno de los pocos consensos parciales, como es el concepto de la fantasía.

El mito contiene en su aspecto cognitivo un importante contenido de fantasía en la polaridad complementaria fantasía/"realismo". Esta polaridad es relevante en dos áreas de la cognición: la de las representaciones analógicas y la de las representaciones homológicas; es decir, respectivamente, en la ficción y en nuestra representación mental de la realidad. En las representaciones homológicas, la categoría no marcada es el realismo, es su identidad. En las representaciones analógicas, el componente de fantasía ha sido históricamente la categoría no marcada. La mitología como un aspecto de la religión implica que la ficción, con su abundancia de fantasía, penetra en la homología, que las fronteras entre ambos tipos de representaciones tienen una operatividad más bien deficiente. Recuerdo que esta frontera requiere de una elaboración y de los consensos sociales, no es rígida y estable. Esto es relevante porque el riesgo de filtración de la fantasía del mito a la fantasía de la representación homológica es real y siempre vigente. De hecho, el objetivo no debe ser suprimir estas filtraciones, pues es utópico, sino aprender a convivir con ellas. La estrategia dominante para esta gestión partir del siglo XVII ha sido la de perseguir a la fantasía hasta tratar de reducirla y asediarla en su principal feudo: la ficción. Por este motivo, los fenómenos de la fantasía y de los elementos imposibles ocupan una posición preeminente en la teoría vigente. Pero son residuales de esta guerra.

Partiendo de esta idea, la fantasía y "lo maravilloso" (que es extranjero en la representación homológica) pasan a un segundo plano, y corresponde centrarse en la configuración del mito como relato de ficción. Para esto es necesario manejar el concepto de estructura en los términos que Lévi-Strauss sugería a Vladimir Propp. Propp acertó en determinar la sintaxis como prevalente sobre la semántica. Por eso las novelas de

James Bond se parecen mucho más a las historias de *Conan* que *La Metamorfosis* de Kafka. Por eso *La Guerra de las Galaxias* se parece mucho más a *El Señor de los Anillos* que a *Yo, robot*. Pero la sintaxis no puede ser completamente aislada de la semántica. Es irreductible un contenido semántico para que la sintaxis pueda ser operativa, y los valores pueden cambiar de eje. En consecuencia, un género necesita no sólo de ambos criterios para ser definido adecuadamente: necesita de una específica articulación entre ellos. Esto es clave. Ahora bien, del debate entre ambos investigadores se desprende que, para tener la operatividad general que se espera de la teoría, el componente semántico de la definición es necesariamente una abstracción.

De esta manera, el mito como relato se caracteriza por la confluencia sintáctico-semántica de la *quest* en un mundo ficcional diádico (humano/numinoso) pero tripartito: lo infernal, lo humano, lo celestial. La esencia de esta confluencia se encuentra en la agnición (a veces únicamente externa) del “corazón”⁵⁶ del mundo ficcional del significado flotante o principio de tipo maná, de lo numinoso-feérico. No es una agnición reducida al momento específico en que esta constituye un motivo nuclear de la trama. Depende de todo el proceso de configuración de este elemento a lo largo de la narración.

La aplicación de esta definición del mito según su configuración narrativa considero precisa tener presente el aspecto de *continuum* en la oposición mítico/”realista”: lo mítico se distingue no por una oposición entre esta manera de relatar y otra donde estos rasgos están ausentes, sino porque en su polo no marcado los rasgos son más evidentes, y en el otro se difuminan deliberadamente.

Dado que en este *continuum* lo imposible es fácil de reconocer (basta considerar el universo de ficción según los estándares de la representación homológica), resulta natural establecer cortes por este

⁵⁶ “*The protagonist finally gazes upon the shrivelled heart of the thinned world and sees what to do.*”
(Clute, 1997, Fantasy)

punto. Confluyen aquí la facilidad *a priori* para establecer un corte por parte del fandom, por un lado, y el recorrido de tradición “realista” que excluyó este tipo de textos del canon, por otro. La sinergia entre ambas corrientes explica la fuerza teórica del concepto de fantasía. Pero véase lo que sucede entre “fantasía” —transferida a categoría literaria—, ciencia ficción y terror según las asociaciones del fandom. Una vez incorporado lo imposible, resultan fáciles de identificar desde una competencia genérica: la ciencia ficción incluye elementos que no tienen correlato en el mundo sensible en términos de posibilidad inmediata, pero sí de posibilidad futura (aunque el término de posibilidad futura es muy elástico y en muchos casos rebota hacia el romance); el terror persigue el susodicho efecto en el lector. ¿Y la “fantasía”? ¿Qué identifica a la “fantasía”? Nada, porque es una categoría no marcada, informe, vasta. Sigue siendo el espacio del romance (versión secular del relato mítico) con presencia de lo imposible, del que los otros dos géneros se desgranán por incorporar rasgos específicos que los distinguen. El terror y la ciencia ficción se desprenden de la “fantasía”, pero no al revés. El residuo del valor etimológico, que permanece a menudo en *the fantastic*, aglutina a las tres categorías: “fantasía”, ciencia ficción y terror. Puede operarse incorporando criterios como los mundos ficcionales secundarios y el heroísmo. Pero una vez desgajados terror y ciencia ficción, *high fantasy* o fantasía épica, persiste el problema de encontrar qué es lo que define a ese romance con presencia de lo imposible. Eso puede hacerse resiguiendo la definición anterior.

Por otro lado, he venido generalmente usando la palabra maravilloso como sinónimo de imposible, que escapa al consenso de realidad. Con una óptica situada desde el polo “realista”, se define “lo maravilloso” por su aproblematicidad, por no ser “fantástico”; esta idea es válida para la especificidad de *le fantastique*, pero la dejé a un lado, de inicio, como eje de definición. Observando las raíces primarias de la fantasía heroica, he comprendido que lo maravilloso exige su coordenada espaciotemporal en la Edad Media europea, donde contenía tanto lo imposible (*magicus*, maravilloso “*proper*”), como lo “imposible” extraordinario, pero verdadero

en la cosmología (milagros, maravilloso cristiano), como lo posible pero asombroso (exótico, maravilla en su sentido corriente). Pero podría explicarse la actualización de lo “maravilloso *proper*” como la explicitación, la materialización (por sus efectos sintácticos o por su presencia semántica), de lo feérico, del “corazón” del mundo feérico como contraparte secular del mundo numinoso del mito. ¿No será, pues, que, tras lo maravilloso, se perseguía lo feérico explícito? De mi investigación se desprende la conclusión de que quienes nos hemos ocupado de la “fantasía” y “lo maravilloso”, persiguiendo su esencia, estábamos buscando la explicitación de esa propiedad de la versión secular de la narrativa mítica: lo feérico.

On Fairy-stories de Tolkien supone simultáneamente la solución y el problema. En lugar de dirigir su atención a lo feérico y buscar qué hay tras ello, la recepción de su estudio pretendió estirar el concepto de *Fantasy* para explicar todo lo que puede explicarse como romance sin desplazamientos a lo semánticamente posible: *the fantastic*. Tampoco es algo que se deba principalmente a Tolkien; como he explicado, la sinergia entre fandom y la tradición canónica (hostil a lo imposible en la ficción) han contribuido a este enfoque inadecuado. Un alto grado de fantasía es esencial para la explicitación de lo feérico. Pero para explicar el género desde la configuración de los textos, es una circunstancia de lo feérico explícito, no al revés. La fantasía implica muchísimos otros fenómenos además de un género literario. Cuando lo feérico se hace explícito en el relato tenemos esa “fantasía”, ese “maravilloso”, ese objeto que escapaba a una definición que no sólo explicara el objeto sino que además permitiera relacionarlo con toda otra variedad de conjuntos de textos manteniendo su operatividad.

Obsérvese que la teoría de lo fantástico estuvo siempre muy cerca del fenómeno; tan sólo no era su campo de estudio. Su campo de estudio distingue lo feérico explícito (o su amenaza) en la esfera humana de un mundo ficcional que se considera, digamos, “unimembre”; que consiste únicamente en esa esfera de lo humano. La amenaza de invasores desde

la esfera feérica no es únicamente signo de su presencia sino también del resquebrajamiento de la imagen del mundo. Ese tipo específico de feérico explícito, con tintes ominosos, se aísla como el objeto teórico de “lo fantástico”. Desde esta teoría, de lo feérico explícito sólo se señala su carácter imposible en el mundo sensible y su ubicación en un mundo ficcional donde sí es posible. Pero esto no es suficiente para explicar qué distingue a lo maravilloso de particularidades de lo imposible como el absurdo, lo grotesco, la metaficción, o incluso lo insólito. Sólo pueden hacerse distinciones (como Todorov, desgajando formas de lo “maravilloso excusado”) según el mismo procedimiento que he descrito acerca de las asociaciones del fandom. Los elementos imposibles son fáciles de observar, pero desde el marco teórico que aportó pueden no sólo observarse en esos términos de imposibilidad, sino desde toda la continuidad de lo feérico, que ya no es un criterio vago y vastísimo al que desgajar las piezas marcas, sino que queda definido en propiedad.

Por otro lado, en los estudios medievalistas sobre el romance caballeresco no era necesario desarrollar un marco teórico acerca de la naturaleza de lo feérico explícito; el romance medieval es un género con una idiosincrasia y una identidad genealógica muy definidos independientemente de deslindar relaciones entre lo maravilloso, lo numinoso-feérico y otras formas de lo imposible. Le basta con la cosmología medieval y lo maravilloso a este respecto, aunque autores como Harf-Lancner aportan precisiones de enorme profundidad.

Como se ha visto en el nacimiento de la fantasía heroica como género genealógico, este siempre ha sido autoconsciente de la esencialidad de su carácter feérico. Lin Carter y Boyer y Zahorski tampoco necesitaban ir mucho más lejos, siendo su objeto de definición la fantasía heroica. Aunque de esta manera es mucho más fácil de asociar una definición a los textos idiosincráticos de la fantasía (es el mismo criterio que yo he seguido durante cierto tiempo), se rompe en el *continuum* de la fantasía si no se dispone de más precisiones. Tal es el caso de la distinción de las lógicas genéricas genealógica y analógica. La definición de Carter tiene

un carácter muy inductivo, muy adecuado a la naturaleza genealógica de su objeto, pero la voluntad de autores como Hume, Attebery, Clute y Mendlesohn de dotar a sus definiciones de un valor analógico sin distinguir entre ambas lógicas ha impedido reseguir las relaciones de la fantasía heroica con otras manifestaciones al disolver las implicaciones de esa “trabajabilidad de la magia”, de lo feérico.

En este sentido, mi propuesta es que la vastedad del romance como género analógico puede concretarse mediante la adición de criterios. En su momento empleé el tema “épico” (bajo el nombre de heroico), entendido como una presencia clave de la sintaxis agonal en una semántica de combate físico. Esto me permitió aislar a la fantasía heroica del resto de la fantasía y de lo maravilloso en general. Una vez entendido su funcionamiento, la explicitación de lo feérico se muestra como el vínculo genuino entre la fantasía heroica, lo maravilloso y la fantasía. Desde un criterio analógico, la fantasía heroica romance, heroico y con explicitación de lo feérico. Por otro lado carácter de lo feérico como magia “trabajable” no exige necesariamente que la hibridación de lo feérico y lo humano se produzca sobre la base de un mundo feérico. Los mundos ficcionales secundarios aportan un criterio útil pero no necesariamente determinante.

En definitiva, considero que esta tesis aporta para ulteriores investigaciones los dos siguientes conceptos teóricos: en primer lugar, la importancia, a la hora de definir un género narrativo, de determinar qué estructura narrativa invoca, descrita esta mediante la semántica abstracta a la que apunta la recurrencia de unos determinados ropajes semánticos en unos patrones sintácticos. En segundo lugar, una descripción de lo feérico explícito, que permite no sólo identificarlo positivamente, sino también distinguirlo de sus parientes cercanos de una manera que no era posible desde sus viejos nombres. Su utilidad inmediata: reconfigurar el entramado de lo imposible y *the fantastic*, más allá de la fantasía heroica, tanto analógica como genealógicamente.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, Antti y Stith Thompson (1961), *The Types of the folktale: a classification and bibliography*, ed. Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Abrams, M. H. (Meyer Howard) (1958), *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, Nueva York, Norton.
- Alazraki, Jaime (2001), "¿Qué es lo neofantástico?", *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, pp. 265–282.
- Alexander, Lloyd (1971), "High Fantasy and Heroic Romance", *The Horn Book Magazine*, [en línea] <http://www.hbook.com/1971/12/choosing-books/horn-book-magazine/high-fantasy-and-heroic-romance/#_> consultado el 30 de noviembre de 2017.
- Anderson, Graham (2000), *Fairytales in the ancient world*, Londres, Routledge.
- Anónimo (2018), *Gilgames, rey de Uruk*, ed. Joaquín Sanmartín Ascaso, Madrid, Trotta.
- Aristóteles (2000), "Poética", ed. Josep Alsina Clota, Barcelona, Icaria.
- Arsenal, León (2004), *Máscaras de matar*, Barcelona, Minotauro.
- Ashliman, Dee L. (2004), *Folk and fairy tales a handbook*, Westport, Greenwood Press.
- Attebery, Brian (1992), *Strategies of fantasy*, Bloomington, Indiana University Press.

- Auden, W. H. (Wystan Hugh) (1970), "The Quest Hero", *Tolkien and the critics*, eds. Rose A. Isaacs y Neil David Zimbardo, pp. 40–61.
- (1968), *Secondary worlds*, Londres, Faber and Faber.
- Auerbach, Erich (1950), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Bagunyà, Borja. (2015), "Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana 1955-1973", ed. David Viñas, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Barthes, Roland (1999), *Mitologías*, México D. F., Siglo XXI.
- (1970), "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, eds. Roland Barthes y et al., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9–44.
- Beer, Gillian (1970), *The Romance*, Londres, Methuen & Co.
- Berthelot, Anne (1993), "The Romance as "Conjointure of" Brief Narratives", *L'Esprit Créateur*, The Johns Hopkins University Press, pp. 51–60, <<http://www.jstor.org/stable/26286481>>, consultado el 14 de enero de 2022.
- Bessière, Irene (2001), "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, pp. 83–106.
- Blanco, Víctor y Javier Miró (2022), "«El fantástico debería ser más justo y estar menos estancado en el amiguismo». Entrevista a Víctor Blanco - Libros Prohibidos", [en línea] <<https://www.libros-prohibidos.com/entrevista-victor-blanco/>> consultado el 16 de enero de 2022.
- Bloom, Harold (1994), *Classic Fantasy Writers*, Nueva York, Chelsea House Publishers.

- (1982), *Agon: towards a theory of revisionism*, Oxford, University Press.
- (1976), "Northrop Frye exalting the designs of romance - The New York Times", [en línea] <<https://www.nytimes.com/1976/04/18/archives/northrop-frye-exalting-the-designs-of-romance-the-secular-scripture.html>> consultado el 15 de enero de 2022.
- Bognolo, Anna (1997), *La Finzione rinnovata: meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni Ets.
- Bueso, Emilio (2020), *Subsolar*, Barcelona, Gigamesh.
- (2018), *Antisolar*, Barcelona, Gigamesh.
- (2017), *Transcrepuscular*, Barcelona, Gigamesh.
- de Camp, Sprague L. (1976), *Literary swordsmen and sorcerers: the makers of heroic fantasy*, Sauk City, Arkham House.
- Campbell, Joseph (1949), *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Campra, Rosalba (2001), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, pp. 153–192.
- Carter, Lin (1973a), *Imaginary worlds: the art of fantasy*, Nueva York, Ballantine Books.
- (1973b), *Tolkien: A Look Behind "The Lord of the Rings,"* Nueva York, Ballantine.
- Cave, Terence. (1988), *Recognitions: a study in poetics*, Oxford, Clarendon Press.

- Cawelti, John G. (1977), *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Chrétien de Troyes (2011), "Erec y Enide", eds. Carlos Alvar, Victòria CirLOT, y Antoni Rossell, Madrid, Alianza.
- (1987), "Erec y Enid", eds. Victòria CirLOT, Antoni Rossell, y Carlos Alvar, Madrid, Siruela.
- (1983), "Historia de Perceval o El cuento del Grial", ed. Agustín Cerezales Laforet, Esplugues de Llobregat, Orbis.
- (1958), "Le Chevalier de la charrete", ed. Mario Roques, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion.
- CirLOT, Victoria (2014), *Grial: poética y mito: siglos XII-XV*, Madrid, Siruela.
- (1991) "La estética postclásica en los romans artúricos en verso del siglo XIII", *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, IV, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 381-400.
- Clúa, Isabel (2017), *A lomos de dragones: introducción al estudio de la fantasía*, México D. F., Bonilla Artigas.
- Clute, John (1997), "Encyclopedia of Fantasy", [en línea] <<https://sf-encyclopedia.com/fe/>> consultado el 15 de enero de 2022.
- Coleridge, Samuel Taylor (1907), *Biographia Literaria*, ed. Oxford University Press, Londres.
- Compagnon, Antoine (2015), *El Demonio de la teoría: literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado.
- Craik, George L. (George Lille) (1850), *The romance of the peerage, IV*, Londres, Chapman & Hall.
- Cuervo, Alejo (1992), "J. R. R. Tolkien: ¿Un homenaje?", *Líder*, 1992.

- Cuesta Torre, María Luzdivina (1997), "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías", *Revista de poética medieval*, Alcalá de Henares, Madrid, Universidad de Alcalá, pp. 35–70, de 1997.
- Darányi, Sándor, Peter Wittek y Kirsty Kitto (2014), "The Sphynx's New Riddle: How to Relate the Canonical Formula of Myth to Quantum Interaction", *Quantum Interaction*, eds. Harald Atmanspacher et al., Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, pp. 47–58.
- Delgado, Manuel (1992), *La Magia: la realidad encantada*, Barcelona, Montesinos.
- Derrida, Jacques (2000), "The Law of Genre", *Modern Genre Theory*, pp. 219–231.
- Díez, Julián (2008), "Secesión", *Hélice*, pp. 5–11, de 2008.
- Doležel, Lubomír. (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Perspectivas (Arco Libros), Madrid, Arco/Libros.
- Dorfman, Eugene (1969), *The Narreme in the medieval romance epic: an introduction to narrative structures*, Manchester, Manchester University Press.
- Dorson, Richard M. (1965), "The eclipse of solar mythology", *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 57–83.
- Driscoll, Matthew (2011), "Late prose fiction (lygisögur)", *A companion to Old Norse-Icelandic literature and culture*, ed. Rory McTurk, pp. 190–204.
- Duce García, Jesús (2008), "Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos", *Amadís de Gaula: quinientos años después*, eds. José Manuel Lucía Megías y et al., Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 191–200.

- Dundes, Alan (1965), "Structural typology in North American Indian folktales", *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 206–218.
- (ed.) (1965), *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Durkheim, Émile (1968), *Las Formas elementales de la vida religiosa*, ed. Josefina Ludmer, Buenos Aires, Schapire.
- Eco, Umberto (1984), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- Eliade, Mircea (2000), *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.
- (1985), *El Mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Even-Zohar, Itavan (1999), "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños.", *Teoría de los polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias Santos, Madrid, Arco/Libros pp. 147–182.
- Forster, E. M. (Edward Morgan) (1985), *Aspects of the novel*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- Frazer, James George (1998), "The Golden Bough: a study in magic and religion", ed. Robert Fraser, Oxford, Oxford University Press.
- Freud, Sigmund (1979), "Lo Siniestro", eds. Luis López-Ballesteros y de Torres, y Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, José J. de Olañeta.
- Frye, Northrop (1976), *The secular scripture: a study of the structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press.
- (1957), *Anatomy of criticism. Four essays.*, Princeton, Princeton University Press.
- Gallais, Pierre y Vincent Pollina (1974), "Hegaxonal and Spiral Structure in Medieval Narrative", *Yale French Studies*, Yale University Press, pp. 115–132, <<http://www.jstor.org/stable/2929682>>, consultado el 14 de enero de 1974.

- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (2006), *Los Géneros literarios: sistema e historia: una introducción*, ed. Javier. Huerta Calvo, Madrid, Cátedra.
- García Gual, Carlos (1987), *La Mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos.
- Genette, Gérard (2010), "The Architext", *Modern genre theory*, ed. David Duff, Harlow, Longman, pp. 210–218.
- (1988), "Géneros, «tipos», modos", *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, pp. 183–234.
- Giddings, Robert (ed.) (1983), *J. R. R. Tolkien: this far land*, Londres, Vision.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana (1997), "Debates renacentistas en torno a la materia caballeresca: estudio comparativo en Italia y España", *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, pp. 43–74, de 1997.
- Glauser, Jürg (2011), "Romance (Translated riddarasögur)", *A companion to Old Norse-Icelandic literature and culture*, ed. Rory McTurk, pp. 372–387.
- le Goff, Jacques (1985), *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- le Guin, Ursula K. (1989), *The language of the night*, ed. Susan Wood, Londres.
- Haggard, Rider (2022), "The Project Gutenberg eBook of Eric Brighteyes, by H. Rider Haggard", [en línea] <<https://www.gutenberg.org/files/2721/2721-h/2721-h.htm>> consultado el 19 de enero de 2022.

- Haidu, Peter (1983), "The Episode as Semiotic Module in Twelfth-Century Romance", *Poetics Today*, Duke University Press, pp. 655–681, <<http://www.jstor.org/stable/1772319>>, consultado el 14 de enero de 1983.
- Harf-Lancner, Laurence. (1984), *Les fées au moyen âge: Morgane et Mélusine: la naissance des fées*, Paris, Champion.
- Homero (1984), *La Ilíada*, eds. Juli Pallí i Bonet y Lluís Segalà i Estalella, Barcelona, Bruguera.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1987), *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Howard, Robert E. (Rober Ervin) (2022), "Red Nails", [en línea] <<https://gutenberg.net.au/ebooks06/0600771h.html>> consultado el 19 de enero de 2022.
- Hume, Kathryn (1984), *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, Nueva York, Methuen.
- Hutcheon, Linda (1980), *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Library of the Canadian review of comparative literature, , Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Isaacs, Rose A. y Neil David Zimbardo (eds.) (1970), *Tolkien and the critics: essays on J. R. R. Tolkien's "The Lord of the Rings"*, Notre Dame, University Press.
- Jacobi, Jolande Székács (1971), *Complex, archetype, symbol: in the psychology of C. G. Jung*, ed. Ralph Manheim, Princeton, Princeton University.
- Jaeger, Werner (1962), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, ed. Francesc Fontbona Vázquez, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- James, Edward y Farah Mendlesohn (eds.) (2012), *The Cambridge companion to fantasy literature*, eds., Cambridge, Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric (1975), "Magical narratives: Romance as genre", *New Literary History*, Johns Hopkins University Press, pp. 135–163 <<http://www.jstor.org/stable/468283>>, consultado el 14 de enero de 1975.
- Jauss, Hans Robert (2013), "La historia de la literatura como provocación", Madrid, Gredos.
- Jones, Diana Wynne (1996), *The tough guide to Fantasyland*, Londres, Vista.
- (1983), "The shape of the narrative in *The Lord of the Rings*", *J. R. R. Tolkien: this far land*, ed. Robert Giddings, pp. 87–107.
- Jones, Ernest (1965), "Psychoanalysis and Folklore", *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 88–102.
- Jones, Steven Swann (2002), *The fairy tale: the magic mirror of imagination*, Nueva York, Routledge.
- Jung, Carl Gustav (2014), *The Collected Works of C.G. Jung: Complete Digital Edition*, Collected Works of C.G. Jung, Princeton University Press.
- (1995), *El hombre y sus símbolos*, ed. Marie-Louise von Franz, Barcelona, Paidós.
- (1970), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- (1964a), *Civilization in transition*, The Collected works of C.G. Jung, vol. 10, London, Routledge & Kegan Paul.
- (1942), "Is Tomorrow Hitler's?", *Omnibook*, pp. 134, febrero de 1942.

- Kafka, Franz (1983), *El Proceso*, ed. Feliu Formosa, Barcelona, Bruguera.
- Kay, Sarah (2000), "Courts, clerks, and courtly love", *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, ed. Roberta L. Krueger.
- Kelly, Douglas (1992), *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (1966), *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*, The Hague, Mouton.
- Ker, W. P. (William Paton) (1975), *Epic and romance: essays on medieval literature*, Nueva York, Dover.
- Köhler, Erich (1990), *La Aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, ed. Blanca Garí, Barcelona, Sirmio.
- Krueger, Roberta L. (2000), *The Cambridge companion to medieval romance*, ed. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lacy, Norris J. (1980), *The craft of chrétien de troyes: an essay en narrative art*, Lugduni Batavorum, E. J. Brill.
- Lalanda, Martín (1998), "La fantasía heroica como evasión: de los orígenes hasta Robert E. Howard", *Revista CLLJ: Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, pp. 44–52, de 1998.
- Lévi-Strauss, Claude (1984), "Structure and form", *Theory and history of Folklore*, ed. Anatoly Liberman, pp. 167–188.
- (1976), *Mitológicas, IV: El hombre desnudo*, Mexico D. F., Siglo XXI.
- (1974), *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.
- (1971), "Introducción a la obra de Marcel Mauss", *Sociología y antropología*, ed. Marcel Mauss, pp. 13–42.
- (1968), *Mitológicas, I: Lo crudo y lo cocido*, México D. F., Fondo de Cultura Económico.

- Lewis, C. S. (Clive Staples) (1964), *The discarded image: an introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1961), *An experiment in criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1936), *The allegory of love: a study in medieval tradition*, Londres, Oxford University Press.
- Loomis, Roger Sherman (1991), *The Grail: from Celtic myth to Christian symbol*, Princeton, Princeton University Press.
- (1961), *Arthurian literature in the middle ages: a collaborative history*, ed. Roger Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press.
- (1927), *Celtic myth and Arthurian romance*, Nueva York, Haskell House.
- Lowie, Robert H. (1965), "Some cases of repeated reproduction", *The study of folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 259–264.
- Lukács, György (2016), *Teoría de la novela*, ed. Manuel Sacristán, Barcelona, Debolsillo.
- Lüthi, Max (1987), *The Fairytale as art from and portrait of man*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1986), *The European folktale: form and nature*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mabille, Pierre (1962), *Le Miroir du merveilleux*, ed. André Breton, París, Les Éditions de Minuit.
- Maria (2004), "Lais", *El Libro de bolsillo ; 5652. Literatura*, ed. Carlos Alvar, Madrid, Alianza.
- Markale, Jean (1999), *The grail*, Rochester, Inner Traditions International.

- Mars, Sergio (2022a), "Eric Ojos Brillantes | Rescepto indablog", [en línea] <<https://rescepto.wordpress.com/2010/04/05/eric-ojos-brillantes/>> consultado el 15 de enero de 2022.
- (2022b), "Máscaras de matar | Rescepto indablog", [en línea] <<https://rescepto.wordpress.com/2009/08/29/mascaras-de-matar/>> consultado el 15 de enero de 2022.
- Martin, George R. R. (2011), *A Song of Ice and Fire, I: A Game of Thrones*, Nueva York, Bantam Books.
- Martínez García, Cristina (2014), "La búsqueda de nuevos valores, referentes y modelos en un mundo líquido: el refugio de la cultura "friki" en España", Madrid.
- Mathews, Richard (1944-). (2002), *Fantasy: the liberation of imagination*, Nueva York, Routledge.
- Maupassant, Guy de (2018), "Le Fantastique", [en línea] <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>> consultado el 19 de enero de 2018.
- Mauss, Marcel (1971), *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.
- McTurk, Rory (2011), *A companion to Old-Norse Icelandic literature and culture*, Malden, Blackwell
- Mélétinski, Eleazar (1981), "El estudio estructural y tipología del cuento", *Morfología del cuento*, ed. Líberman, Anatoly, pp. 179–234.
- Mendlesohn, Farah (2008), *Rhetorics of fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press.
- y Edward James (2012), *A short history of fantasy*, Oxfordshire, Libri Publishing
- Merchant, Paul (1970), *The epic*, Londres, Methuen.

- Meylan, Nicolas (2017), *Mana: A history of a western category*, Leiden, Brill.
- Miró, Javier (2017), *La Armadura de la Luz*, Barcelona, Minotauro.
- Moorcock, Michael (1987), *Wizardry and wild romance: a study of epic fantasy*, Londres, Gollancz.
- Moreno, Fernando Ángel (2013), *Teoría de la literatura de la ciencia ficción*, Madrid, Sportula.
- Mosko, Mark S. (1991), "The canonic formula of myth and nonmyth", *American Ethnologist*, Wiley, American Anthropological Association, pp. 126–151, <<http://www.jstor.org/stable/645568>>, consultado el 14 de enero de 1991.
- Mullally, Evelyn (1988), *The artist at work: narrative technique in Chrétien de Troyes*, Filadelfia, The American Philosophical Society.
- Negrete, Javier (2011), *El Corazón de Tramórea*, Barcelona, Minotauro.
- (2010), *El Sueño de los dioses*, Barcelona, Minotauro.
- (2005), *El Espíritu del mago*, Barcelona, Minotauro.
- (2003), *La Espada de Fuego*, Barcelona, Minotauro.
- O'Donogue, Heather (2004), *Old Norse-Icelandic literature: A short introduction*, Malden, Blackwell Publishing.
- Olrik, Axel (1965), "Epic Laws of Folk Narrative", *The study of folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 129–141.
- Partridge, Brenda (1983), "No sex please --we're hobbits: The construction of female sexuality in The Lord of the Rings", *J. R. R. Tolkien: this far land*, ed. Robert Giddings, pp. 179–198.

- Pavel, Thomas G. (2005), *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica.
- Perdomo, Aguilar (2007), "La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines", *Lingüística y literatura*, pp. 127–148, de 2007.
- Perea, Concepción (2017), *La Corte de los Espejos*, Barcelona, Fantasy.
- Pitarch, Pau (2008), "Género y fantasía heroica", *Género y cultura popular: estudios culturales I*, ed. I. Clúa, Bellaterra, Edicions UAB, pp. 33–62.
- Platón (2004), *La República*, Santa Fe, El Cid Editor.
- Poirion, Daniel. (1982), *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, París, Presses universitaires de France.
- Prat Ferrer, Juan José (2005), "El Héroe en los relatos folklóricos: patrones biográficos, leyes narrativas e interpretación", *Revista de folklore*, pp. 183–199, de 2005.
- Propp, Vladimir (1984), *Theory and history of folklore*, ed. Anatoly Liberman, Manchester, Manchester University Press.
- (1981), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Rhei, Sofía (2016), *Róndola*, Barcelona, Planeta.
- Ricoeur, Paul. (1995), *Tiempo y narración*, México D. F., Siglo XXI.
- Rider, Jeff (2000), "The other worlds of romance", *The Cambridge companion to medieval romance*, ed. Roberta L. Krueger, pp. 115.
- Risco, Antonio (1987), *Literatura fantástica de la lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.
- (1982), "Literatura y fantasía", Madrid, Taurus.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

- (2001), "La amenaza de lo fantástico", *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros, pp. 7–44.
- (ed.), (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1999), *Amadis de Gaula*, Clásicos, Barcelona, Plaza & Janés.
- Ryan, Marie-Laure (1988), "Hacia una teoría de la competencia genérica", *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, pp. 253–302.
- Sandner, David (ed.) (2004), *Fantastic literature: a critical reader*, Westport, Praeger.
- Schaeffer, Jean-Marie (2006), *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal Ediciones.
- (2002), *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo.
- Scholes, Robert (1968), *Elements of fiction*, Nueva York, Oxford University Press.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg (1968), *The Nature of narrative*, Londres, Oxford University Press.
- Seagal, Robert A., Otto Rank, Fitzroy Richard Somerset Raglan y et al. (1990), *In quest of the hero*, ed. Robert A. Seagal, Princeton, Princeton University press.
- Seifer, Lewis (2001), "The marvelous in context: The place of the contes de fées in late seventeenth-century France", *The great fairy tale tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, ed. Jack Zipes, Nueva York, W. Norton, pp. 902–932.
- Serrano Lorenzo, Aranzazu (2015), *Neimhaim: los hijos de la nieve y de la tormenta*, Barcelona, Fantasy.
- Shippey, T. A. (Thomas Alan) (1982), *The road to Middle-Earth*, Londres, George Allen & Unwin.

- Shklovski, Víktor (1970), "El arte como artificio", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, pp. 55–70.
- Stableford, Brian M. (2009), *The A to Z of fantasy literature*, Lanham, Scarecrow Press.
- Stanesco, Michel y Michel Zink (1992), *Histoire européenne du roman médiéval: esquisse et perspectives*, ed. Michel. Zink, París, Presses universitaires de France.
- Stevens, John (1973), *Medieval romance: themes and approaches*, Londres, Hutchinson.
- Storey, John (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro.
- Suñol, Viviana (2008), "Mímesis en Aristóteles: Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum".
- Suin, Darko (1979), *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre / Darko Suin*, New Haven, Yale University Press,.
- Swinfen, Ann (1984), *In defence of fantasy: a study of the genre in English and American Literature since 1945*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- von Sydow, Carl Wilhem (1965), "Folktale studies and philology: some points of view", *The study of folklore*, ed. Alan Dundes, pp. 219–242.
- Taylor, Archer (1964), "The biographical pattern in traditional narrative", *Journal of the Folklore Institute*, Indiana University Press, pp. 114–129, <10.2307/3814034>, <<http://www.jstor.org/stable/3814034>>, consultado el 14 de enero de 1964.
- Thompson, Stith (1946), *The Folktale*, Nueva York, AMS Press.

- Tinianov, Yuri (1970), "Sobre la evolución literaria", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, pp. 103–106.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México D. F., Premia.
- (ed.) (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel) (2022) Mythopoeia, [en línea] <<https://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>> consultado el 20 de enero de 2022.
- (2003), *The Fellowship of the Ring: being the first part of The Lord of the Rings*, Londres, HarperCollins.
- (1983), "The monsters and the critics: and other essays.", Londres, George Allen & Unwin.
- Tomachevski, Boris (1970), "Temática", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, pp. 199–232.
- Tomaryn Bruckner, Matilda (2000), "The shape of romance in medieval France", *The Cambridge companion to medieval romance*, ed. Roberta L. Krueger, pp. 13–28.
- Tulinius, Torfi H. (2011), "Sagas of Icelandic prehistory (fornaldasögur)", *A companion to Old Norse-Icelandic literature and culture*, ed. Rory McTurk, pp. 447–461.
- Zahorski, Kenneth J. y Robert H. Boyer (1979), *Fantasy literature: a core collection and reference guide*, eds. Marshall B. Tymn, Kenneth J. Zahorski, y Robert H. Boyer, Nueva York, R. R. Bowker Company.
- Valdés, Mario J. (1995), "La Interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea", Amsterdam, Rodopi.

- Večko, Matic (2009), "William Morris and the critical utopia of high fantasy", *Acta Neophilologica*, pp. 45–55, <<https://revije.ff.uni-lj.si/ActaNeophilologica/article/view/5998>>, consultado el 30 de diciembre de 2009.
- Veyne, Paul (1987), *¿Creyeron los griegos en sus mitos?: ensayo sobre la imaginación constituyente*, Barcelona, Granica.
- Vick, Todd B. (2021), *Renegades and rogues: the life and legacy of Robert E. Howard*, Austin, University of Texas Press.
- Vinaver, Eugène (1971), *The rise of romance*, Oxford, Clarendon Press.
- Viñas, David (2013), "Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico", *Visiones de lo fantástico*, eds. David Roas et al., Benalmádena, Ediciones de Aquí, pp. 149–172.
- (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- Wellek, René y Austin Warren (1993), *Teoría literaria*, ed. Editorial Gredos, Madrid.
- Wicker, Brian (1975), *The story-shaped world: fiction and metaphysics: some variations on a theme*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Wolfe, Gary K. (2012), "Fantasy from Dryden to Dunsany", *The Cambridge companion to fantasy literature*, eds. Edward James y Farah Mendlesohn, pp. 7–20.
- (1986), *Critical terms for science fiction and fantasy :a glossary and guide to scholarship*, Nueva York, Greenwood Press.
- Woods, William S. (1953), "The Plot Structure in Four Romances of Chrestien de Troyes", *Studies in Philology*, University of North Carolina Press, pp. 1–15, <<http://www.jstor.org/stable/4173040>>, consultado el 14 de enero de 1953.

- Zipes, Jack (2006), *Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre*, Nueva York, Routledge.
- (2002), *Breaking the magic spell: radical theories of folk and fairy tales*, Lexington, University Press of Kentucky.
- (1999), *When dreams came true: classical fairy tales and their tradition*, Nueva York, Routledge.
- (1994), *Fairy tale as myth/myth as fairy tale*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Zumthor, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil.

* Por defecto, las referencias a esta obra remiten a la entrada “*Fantasy*”. En caso contrario, se especifica en la cita.

Nota: Las referencias mediante “(sec.)” para autores modernos aluden al formato electrónico.