

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

José Manuel Losada

Universidad Complutense de Madrid

jlosada@ucm.es

Abstract

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

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

Resumen

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

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

Résumé

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

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

Al profesor y pensador José Antonio Millán

0. Introducción

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

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

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

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

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

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

3º.- el referente trascendente

4º.- la derivada cosmológica o escatológica

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

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

Vengamos al elemento 3º, el referente trascendente.

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

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

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

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

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

1. Fantasía e irrealidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

2. La coalescencia fantástica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. La reacción ante la fantasía

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

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

3.1. El género fantástico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. La asunción de la coalescencia fantástica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. La trascendencia fantástica

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

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

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

4.1. La trascendencia plástica de la fantasía

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Dimensión espacial y trascendencia plástica

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

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

¿Dónde está la fantasía? Hay dos:

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

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

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

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

4.3. Dimensión temporal y trascendencia cronológica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Y dónde está el mito?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Cito por la versión española de Luis Lerate.

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

5. Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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