

Vol. I, nº 1, primavera/spring 2013, ISSN: 2014-7910

BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic



Director / Director: David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jefa de Redacción / Editor-in-Chief: Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Redacción / Editorial Team: Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)
Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Patricia García (Trinity College/Dublin City University, Irlanda)
José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)
Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)
Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinador de la sección de reseñas / Coordinator of the Review Section:
Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria, España)

Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)
Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)
Rosalba Campora (Università La Sapienza, Italia)
Julio Checa (Universidad Carlos III, España)
Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)
Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, España)
Vicente Domínguez (Universidad de Oviedo, España)
Jacques Finné (Université de Zurich, Suiza)
Simone Grossman (Bar Ilan University, Israel)
Jean-Philippe Imbert (Dublin City University, Irlanda)
Jean Marigny (Université de Grenoble, Francia)
Alicia Mariño (UNED-Madrid, España)
Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, España)
Vicente Quirarte (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal)
Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)
Clemens Ruthner (Trinity College, Dublín, Irlanda)
Maria João Simões (Universidade de Coimbra, Portugal)
Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Brasil)

Diseño y maquetación /
Design and Layout:
Esther Correa

Contacto / Contact:
revista.brumal@uab.cat
revista.brumal@gmail.com

Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Despacho: B9/0094
Departamento de Filología Española
Facultad de Letras
Edificio B
Universitat Autònoma de Barcelona
CP: 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès-Barcelona).
Teléfono: +34 93 586 8079
Fax: +34 93 581 1686
<http://revistes.uab.cat/brumal>



SUMARIO

CONTENTS

MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

EL ESPACIO Y LO FANTÁSTICO / SPACE AND THE FANTASTIC

(Coord. Patricia García)

- 7 - 14 Presentación / Introduction
Patricia García
- 15 - 35 The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression
as a Phenomenon of Space
Patricia García
- 37 - 56 Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto
Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico
Audrey Louyer Davo
- 57 - 78 Lar amargo lar: moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e
de Murilo Rubião
Marisa Martins Gama-Khalil
- 79 - 101 Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro
antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg
Nicola Pasqualicchio

103 - 112 *Lampedusa*, roman de Rafael Argullol: un territoire pour le fantastique?
Daniel-Henri Pageaux

MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

115 - 134 Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificatoria para la ficción distanciada
Alejo Gabriel Steimberg

135 - 156 Thomas Ligotti: los delirios de una mente rota
Sergio Hernández Roura

RESEÑAS / REVIEWS

159 - 162 Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*
(Camilo Fernández Cozman)

163 - 167 José María Martínez (ed.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*
(Dolores Phillips-López)

169 - 171 Marie-Soledad Rodríguez (ed.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*
(Rubén Sánchez Trigos)

173 - 178 Silvia Zangrandi, *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*
(Niccola Pasqualicchio)

179 - 183 Alvaro Biondi, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»*
(Silvia Zangrandi)

185 - 188 NOTA SOBRE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

MONOGRÁFICO

MONOGRAPH

EL ESPACIO Y LO FANTÁSTICO/
SPACE AND THE FANTASTIC

Coord. Patricia García

PRESENTACIÓN

PATRICIA GARCÍA

Trinity College Dublin/Dublin City University
patricia.garcia5@mail.dcu.ie



Ningún ser existe o puede existir sin que esté relacionado de alguna manera con el espacio.

Isaac Newton

El espacio es fundamental por la simple razón de que existimos en él. Nos definimos y nos definen en relación a los espacios que nos rodean, y sentimos la necesidad de acotar, describir, representar y dar significado al espacio que habitamos. Esta inevitable relación entre el espacio y la existencia llevó a Isaac Newton incluso a trazar una analogía entre lo espacial y lo divino.

Sin olvidar que somos seres sujetos al tiempo, el llamado «giro espacial» en las Ciencias Sociales y Humanidades ha reivindicado durante las últimas décadas la importancia de la espacialidad para entender la historia del ser humano y la de sus creaciones artísticas. En la célebre conferencia de 1967 titulada «Des Espaces Autres», Foucault pronosticaba que nos adentrábamos en una era en la que pensar en términos espaciales iba a ser clave para comprender el creciente predominio de lo simultáneo y la yuxtaposición. Gracias al «giro espacial», el espacio —dimensión física y arquitectónica pero también social, cultural y económica— ya no es un concepto neutro, independiente de lo que contiene y por ello inmune a cambios históricos, políticos o estéticos. Si desde una perspectiva matemática es una categoría relativamente estable, desde el ángulo humanista el espacio es sin duda una categoría con historia. Prueba de ello son las distintas concepciones espacia-

les en la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, la Modernidad o la Posmodernidad, así como los diferentes paradigmas del espacio en la historia de la filosofía (como las aproximaciones de Aristóteles, Leibniz, Kant o Heidegger) y en la historia de la física (por ejemplo las teorías de Newton y Einstein). Además, como Max Jammer y Robert Disalle entre otros han demostrado, incluso el concepto de espacio en física ha evolucionado de la mano de las distintas proposiciones filosóficas y por eso todo estudio de esta dimensión requiere necesariamente una metodología interdisciplinaria.

En el plano literario, el relativamente reciente interés en la dimensión espacial por parte de la Teoría Literaria rompe con la tradición que antepone el tiempo. La primacía de lo temporal se debía en gran parte a la distinción genérica entre artes espaciales y temporales (entre las cuales se situaría la literatura) que proponía Lessing en su ensayo «Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía» (1766). Desde esta perspectiva, el texto literario se concebía como una sucesión de palabras, sonidos y eventos, mientras que por ejemplo la escultura y la pintura ofrecían objetos yuxtapuestos en el espacio y aprehendidos simultáneamente.

En la segunda mitad del siglo XX esta distinción ha sido rebatida por gran cantidad de críticos. Numerosas aportaciones teóricas, desde el cronotopo de Mijail Bajtín hasta *La Géocritique* de Bertrand Westphal —obra que establece las bases para analizar la interrelación entre los espacios literarios y la realidad referencial, con el fin de explorar la doble relación entre el espacio en literatura y la literatura en el espacio—, han demostrado que los espacios seleccionados, descritos, representados y simbolizados son un valor central del análisis literario.

Sin embargo, ese «giro espacial» en Teoría de la Literatura parece no haberse consolidado todavía en la crítica de lo fantástico. En *Brumal*, entenderemos como texto fantástico aquel en que se genera una ruptura de las leyes físicas y lógicas de un marco realista que el lector reconoce como muy similar a su realidad. Si bien abundan los estudios en los que el espacio fantástico deviene metáfora para una multitud de aspectos, como la transgresión genérica, la confrontación con el dominio del otro o la representación del subconsciente, la lista de estudios centrados en el espacio como dimensión física recreada en el texto fantástico es mucho más restringida.

Campra y Roas, por ejemplo, nos recuerdan la función central de esta dimensión en lo fantástico: las referencias espaciales, las descripciones detalladas de lugares, son herramientas clave para que el lector identifique el espacio descrito como marco realista y así generar esa impresión de verosimilitud que siempre requiere la transgresión fantástica.

En cuanto al eje temático, la categoría espacial es ya mencionada en las aproximaciones temáticas de los estudios fundacionales de Castex, Caillois y Todorov pero aparece junto al tiempo como una única categoría interdependiente, formando así el bloque «distorsiones del espacio-tiempo». Siguiendo esa línea que explora la intersección entre tiempo y espacio, varios estudios más recientes (Aguirre, Fournier Kiss, May) han identificado el potencial temático de los lugares descritos en el texto, enfatizado la naturaleza «cronotópica» de algunos escenarios de lo fantástico y han analizado su evolución en cuanto a la función y simbología que adquieren en distintas etapas de lo fantástico.

Sin embargo, ¿queda el espacio narrativo limitado a ese valor referencial y cronotópico? ¿Qué nuevas perspectivas se obtienen al pensar en lo fantástico como forma espacial? Estas son las cuestiones que han inspirado el presente monográfico, dedicado a la relación entre lo fantástico y el espacio.

Los dos primeros artículos del monográfico persiguen explorar líneas teóricas para el estudio de la dimensión espacial en lo fantástico. El primer artículo parte de las siguientes preguntas: ¿cómo interviene el espacio en nuestra experiencia de la realidad y, en el terreno ficcional, de qué manera ayuda el espacio a construir la impresión de realismo (o ilusión referencial) en narrativa? En él propongo una conceptualización del efecto fantástico como efecto derivado de la dimensión espacial, en torno a tres conceptos centrales de la espacialidad humana: el cuerpo, la frontera y la jerarquía. El objetivo es exponer la interrelación de estas tres categorías con lo fantástico a través de una serie de ejemplos textuales y cinematográficos. Estos tres conceptos convergen en la figura del agujero, recurrente en el imaginario fantástico, y topos que presento como paradigmático de la transgresión fantástica del espacio.

A continuación, Audrey Louyer Davo se centra en varios cuentos de Horacio Quiroga y Felisberto Hernández y propone una visión espacial de lo fantástico que se caracteriza por su dinamismo entre tres ejes: el espacio como marco realista, el espacio construido a través de la palabra, y la recepción, dominio en el que el mundo ficcional entra en diálogo con el extratextual.

Los dos artículos que le siguen están dedicados al estudio un tipo de espacio concreto: el espacio doméstico. Este escenario canónico de lo fantástico evoca textos clásicos como «La caída de la casa de Usher» de E.A. Poe, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *La metamorfosis* de Franz Kafka o «Casa tomada» de Julio Cortázar. Marisa Gama-Khalil dedica su artículo a la representación del espacio doméstico en textos fantásticos de los escritores brasileños Murilo Rubião y Clarice Lispector. Partiendo de presupuestos de grandes teóricos del espacio

como son Foucault, Bachelard, Deleuze y Guattari, la autora demuestra que el análisis de la ambientación interior favorece la comprensión de lo fantástico.

Por su parte, Nicola Pasqualicchio escoge las obras de los dramaturgos Maurice Maeterlinck y August Strindberg, y ofrece un original ángulo sobre el espacio interior en el género teatral. Es esta una de las pocas aportaciones acerca del espacio escénico en el escasamente explorado territorio de la literatura dramática fantástica.

Finalmente, el artículo que cierra el monográfico está dedicado al estudio espacial de una sola obra. El espacio protagonista es la isla, clásico tropo del imaginario literario en general y del fantástico en particular. Daniel-Henri Pageaux elabora un interesante análisis de la novela *Lampedusa* (Rafael Argullol, 1981) exponiendo la dimensión fantástica de este texto, lo que permite dilucidar la «estructura doble o desdoblada» de la novela. En la última parte, Pageaux se detiene en el subtítulo «una historia mediterránea» para proponer una posible confluencia entre el motivo de la isla de Lampedusa en el texto de Argullol y el escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Retomando la cuestión que inspiraba este monográfico, ¿qué nuevas lecturas se obtienen si adoptamos un «ángulo espacial» en narrativa, cine o teatro fantástico? Con esta variedad de enfoques, lenguas, culturas, géneros, autores, temas y épocas, los artículos que presentamos a continuación demuestran que el «ángulo espacial» ayuda a comprender mejor lo fantástico, sus funciones, efectos y significados.



INTRODUCTION

PATRICIA GARCÍA

Trinity College Dublin / Dublin City University
patricia.garcia5@mail.dcu.ie

*No being exists or can exist which is not related to space
in some way.*
Isaac Newton

Space is fundamental for the simple reason that we exist in it. We define ourselves and are defined by others in relation to the spaces surrounding us, and we feel the need to mark off, describe, represent and give meaning to the space we inhabit. This inevitable relationship between space and existence drove Isaac Newton to even draw an analogy between the spatial and the divine.

Without forgetting that we are temporally-bound beings, during the past decades the so-called «Spatial Turn» in the Humanities and Social Sciences has claimed the importance of spatiality in order to understand the history of the human being and of its artistic products. In a famous conference in 1967 entitled «Des Espaces Autres», Foucault predicted that we were entering an era in which thinking in spatial terms would be key to understanding the increasing prominence of the simultaneous and juxtaposed. Thanks to the «Spatial Turn», space—a physical and architectonic dimension, but also a social, cultural, economic one—is not anymore a neutral concept, independent from that which is contained in it and therefore immune to historical, political and aesthetic changes. If from a mathematical perspective, space is a relatively stable category, from a humanist angle it is a category with history. Proof of this lies in the diverse ways of conceiving space in Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Modernity or Postmodernity, as well as the different paradigms of space in philosophy (for example the approximations by Aristotle, Leibniz, Kant o Heidegger) and in history of physics (for example the theories by Newton and Einstein). Moreover, as Max Jammer and Robert Disalle among others have shown, even the concept of space in physics has evolved

together with the diverse philosophical propositions. Therefore any study of this dimension necessarily requires an interdisciplinary methodology.

In the literary domain, relatively recent interest in the spatial dimension in Literary Theory breaks from a tradition that prioritised time. This primacy of the temporal was to a large extent due to a generic distinction between spatial and temporal arts proposed by Lessing in his essay «Laocoon: or the Limits of Poetry and Paining» (1766), which positioned literature within the temporal. From this perspective, the literary text would be conceived as a succession of words, sounds and events, while for example sculpture or painting offered objects juxtaposed in space and simultaneously apprehended.

In the second half of the 20th century this distinction has been refuted by a great deal of scholars. Manifold theoretical contributions, from Mikhail Bakhtin's chronotope to *La Géocritique* by Bertrand Westphal —a work establishing the groundings to analyse the interrelation between literary space and referential reality, with the aim of exploring the double relation between space in literature and literature in space—, have argued that the selected, described, represented and symbolised spaces are a central value to literary analysis.

However, this «Spatial Turn» in Literary Theory seems not to be consolidated in the scholarship of the fantastic yet. In *Brumal*, the fantastic refers to a text, film, or theatrical piece in which a breach of the physical and logical laws of the storyworld occurs. This breach takes place within a realistic frame that the reader recognises as very similar to his/her reality.

While there are plenty of studies in which «fantastic space» becomes a metaphor for a large variety of aspects, such as the transgressions of literary genres, the confrontation with the domain of the other or the representation of the unconscious, the list of studies focusing on space as physical dimension recreated in the fantastic text is much more restricted.

Campra and Roas, for example, remind us of the central function that this dimension operates within the literature of the fantastic: spacial references and detailed descriptions of places are key devices to enable the reader to identify with the space presented as realistic, and so to generate that impression of verisimilitude required prior the fantastic transgression.

Regarding space as theme, the spatial category is already mentioned in the foundational studies by Castex, Caillois and Todorov. However it appears bound to time as one interdependent category, forming the cluster «space-time distortions». Following this train of thought that explores the intersection between time and space, some more recent studies (Aguirre, Fournier

Kiss, May) have identified the thematic potential of settings. These studies emphasise the «chronotopic» nature of some settings and analyse the evolution of the fantastic according to the function and symbolism of these.

However, is narrative space to be limited to that referential or «chronotopic» value? What new perspectives can be obtained if the fantastic is thought of as a spatial form? These are the questions which inspired this present monograph, dedicated to the relation between the fantastic and space.

The first two articles of this monograph explore theoretical lines for the study of the spatial dimension in the fantastic. The first article stems from the following questions: how does space intervene in our experience of reality and, in the fictional domain, how does space help build the impression of realism (or referential illusion) in narrative? In it I offer a conceptualisation of the fantastic effect as deriving from the spatial dimension, based on three central concepts from human spatiality: body, boundary and hierarchy. The aim is to investigate how the fantastic relates to these three categories through a series of textual and filmic examples. Finally, these three concepts converge into the figure of the hole, recurrent in the imaginary of the fantastic and topos presented here as paradigmatic of the fantastic transgression of space.

Following this article, Audrey Louyer Davo focuses on several short stories by Horacio Quiroga and Felisberto Hernández and proposes a spatial vision of the fantastic characterised by its dynamism between three axes: space as realistic frame, space narrated through the word and textual reception, domain in which the fictional world enters a dialogue with the extratextual.

The next two articles are dedicated to the study of a specific type of setting: domestic space. This canonical setting will undoubtedly evoke classical texts such as E.A. Poe's «The Fall of the House of Usher», Henry James' *The Turn of the Screw*, Franz Kafka's *Metamorphosis*, or Julio Cortázar's «House Taken Over». Marisa Gama-Khalil dedicates her article to domestic spaces in fantastic texts by Brazilian authors Murilo Rubião and Clarice Lispector. Based on some of the chief-exponents of space such as Foucault, Bachelard, Deleuze and Guattari, the author shows that the analysis of the interior settings provides a better understanding of the fantastic elements.

Next, Nicola Pasqualicchio has selected works by playwrights Maurice Maeterlinck and August Strindberg to offer an original angle on interior spaces in the genre of theatre. His is one of the few contributions on scenic

space within the almost unexplored territory of fantastic drama.

Finally, the article that ends the monograph is dedicated to the spacial study of one single work. The protagonist space is the island, classic trope of the literary imaginary in general and of the fantastic in particular. Daniel-Henri Pageaux elaborates an interesting analysis of the novel *Lampedusa* (Rafael Argullol, 1981) and exposes the fantastic dimension of this text, which leads him to elucidate the «double or doubled up structure» of the novel. The last section is dedicated to the novel's subtitle «a Mediterranean story». Pageaux suggests here a possible confluence between the motif of the island of Lampedusa in Argullol's text with the Italian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Let us recall the question which inspired this monograph: what new readings can be obtained if a «spatial angle» on narrative, cinema or theatre of the fantastic is adopted? With this variety of approaches, languages, cultures, genres, authors, topics and époques, the articles that follow demonstrate that a «spatial angle» helps reach a better understanding of the fantastic; its functions, effects and meanings.

THE FANTASTIC HOLE: TOWARDS A THEORISATION OF THE FANTASTIC TRANSGRESSION AS A PHENOMENON OF SPACE

PATRICIA GARCÍA

Trinity College Dublin/Dublin City University
patricia.garcia5@mail.dcu.ie

Recibido: 18-02-2013

Aceptado: 29-04-2013



ABSTRACT

This article develops a theoretical foundation for a type of fantastic transgression that occurs due to the incursion of an impossible spatial element within a realistic frame shared by narrator and reader. A variety of 19th, 20th and 21st century short stories and short films are examined to establish a theoretical outline for this transgressive phenomenon, here denominated «the fantastic as a phenomenon of space», or «the fantastic of space». Three categories of this phenomenon are proposed: the transgressions of the «body» and the notion of being (physically and existentially) in space, of the «boundary» and the principles of definition and circumscription, and «hierarchy», related to the dialogue between container and contained. Ultimately, these three categories meet within one single motif: the fantastic hole, presented as a paradigmatic spatial distortion of the fantastic as a phenomenon of space.

KEYWORDS: fantastic, space, transgression, geocriticism.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es establecer la base teórica de una transgresión fantástica que aquí será denominada «lo fantástico del espacio». Esta transgresión se caracteriza por la violación de las leyes físicas y lógicas que gobiernan nuestro sentido del espacio. Ya que en los estudios teóricos de lo fantástico la dimensión del espacio no ha sido considerada posible elemento de transgresión, este artículo plantea tres categorías claras de transgresión fantástica como fenómeno del espacio: «cuerpo» y la noción de estar y ser (física y existencialmente) inscrito en el espacio; «frontera», de la que derivan principios como la definición y circunscripción; y «jerarquía», relacionada con el diálogo entre continente y contenido. Finalmente, estas tres categorías espaciales confluyen en un motivo: el del agujero fantástico, que se presenta como figura paradigmática de «lo fantástico del espacio».

PALABRAS CLAVE: Lo fantástico, espacio, transgresión, geocrítica.

INTRODUCTION: THE FANTASTIC AS A PHENOMENON OF SPACE

I have elsewhere discussed the importance of the notions of place and space within the studies of the fantastic (García 2013a, 2013b). In an article entitled «The Fantastic of Place versus the Fantastic of Space» (2013b), I traced a distinction between two theoretical models. In the «fantastic of place», a particular place acted as host of the supernatural, a paradigmatic example being the trope of the haunted house, as observed in texts such as *The Manuscript Found in Saragossa* (Jan Potocki, 1804) and E.T.A. Hoffmann's «The Deserted House» (1817). The haunted house, deriving from the Gothic ghost story, is a recurrent motif in enhancing the premonitory action: it is a trope that frequently evokes the desired disturbing atmosphere and invokes the supernatural. However, it has to be born in mind that no matter how important the atmospheric function of the haunted house is in the story, the place itself is physically normal and not impossible in accordance with our laws of physics. Although the place of action might initially be presented as exceptional—as is the case of «The Nameless City» (H.P. Lovecraft, 1921) and Jorge Luis Borges' city of «The Immortal» (1949)—generally it is later revealed that this anomaly is due to the exceptional phenomenon it hosts and not to its own physical impossibility. Instead, as in the classic motif of the haunted house, another element (the ghost, for example) breaches the realistic laws.

In the second modality, «the fantastic of space», the dimension of space was directly involved in generating the supernatural. It was an active agent of the fantastic transgression in that some element of it was in itself impossible. An excellent example of this category is «La casa» (1975), a Kafkian short story by Peruvian author José B. Adolph, which describes how a random house devours a random individual. The question of where this house is located—its specific coordinates and attributes—is not as relevant as the impossible action this house is performing. Therefore, in «the fantastic of space», the impossible element instead of taking place *in* space is an event *of* space, bound to some architectural element or to the —normal, logical— physical laws governing this dimension.

The previous articles were a first step towards the thesis that narrative space can provoke a fantastic transgression of the impression of realism. As I showed, scholarship of the fantastic had approached narrative space from various angles but there had been no comprehensive study specifically on how the dimension of space is involved in the disruption of the realistic effect.¹ On the other hand, scholarship on space in literature had been predomi-

1 Examples of scholars dealing with the dimension of space in fantastic narrative are Jackson (1981),

nantly centred on realistic texts, devoting very little attention to the fantastic, which itself was frequently understood as a synonym of any form of the supernatural.² My conclusion was that a further insight into «the fantastic of space» was needed. Since not all transgressions of space are one, a more extensive analysis would benefit from the different thematic variations that this phenomenon offered. This task would necessarily imply a more extensive reflection on how space intervenes in the human —and textual— construction of reality.

The present article can be viewed as a follow up to these previous conclusions; it provides a closer insight into the model of «the fantastic of space». The described physical spaces in the text will be here not only the scene of actions («the fantastic of place») but also the impossible elements performing the fantastic transgression within the fictional reality («the fantastic of space»). The central issue concerning this article is thus: in what forms can space transgress the mimetic effect, and so lead to the fantastic effect? This refers to a question that has already gained some prominence in literary criticism, which is: how does space help build the impression of realism in narrative? In other words: how is a «real space» narrated?

The existing corpus provides a unanimous answer to this question. Darío Villanueva in his work *Theories of Realism* (1997), Bertrand Westphal in *Geocriticism* (2007) and, in the context of fantastic narratives, David Roas in his introduction to *Teorías de lo fantástico* (2001) and in his latter theoretical work *Tras los límites de lo real* (2011), all converge in one aspect: referentiality is the key notion in building a sense of realistic space, in that the reader contrasts the extratextual space with the spaces depicted in the literary world to establish that they are both similar (until the supernatural irrupts, in the context of fantastic fiction). The fantastic always presupposes a previously constructed textual reality that imitates our extratextual reality. That intratextual reality is perceived as realistic by the reader who constantly contrasts it with his referential one.

The notion of referentiality between fictional and factual space is clear for a realistic text but how is the lack of spatial reference constructed in a fan-

Aguirre (1990), Campra (2001) and Fournier Kiss (2007). For a more detailed review of existing scholarship, see the first part of my article «El espacio como sujeto fantástico: el ejemplo de “Los palafitos” (Ángel Olgoso, 2007)» (2013a).

² For example the proponents of the Theory of Possible Worlds (Pavel 1986, Ryan 1991, Doležel 2008) reflect an ambiguous understanding of the fantastic as an umbrella term for the supernatural. Doležel, for instance, does not make any distinction among supernatural worlds, as if taking for granted that all forms (science fiction, the marvellous, the mythical, the fantastic) had the same macrostructural construction.

tastic text? In order to tackle properly the question of how space intervenes in the construction/destruction of this mimetic contract, perhaps a more elemental question should be first considered, it being: how does the human sense of space help build the human sense of reality?

This cannot be answered without taking into account key notions of human space developed in Human Geography, Phenomenology of Space and Anthropology. Studies such as those by phenomenologist Maurice Merleau-Ponty (1945), philosopher Martin Heidegger (1951), anthropologist Otto Friedrich Bollnow (1963) to mention only the theorists which will be discussed here in relation to the fantastic, have convincingly argued that space is a fundamental category in human experience: our apprehension of space directly influences our apprehension of reality. Their views will be briefly compiled into three categories to demonstrate how they are applicable to the study of fantastic transgression.

1. TRANSGRESSIONS OF THE BODY IN SPACE

The first category of space discussed here in relation to the fantastic refers to perhaps the simplest, and yet most fundamental, principle of human spatiality: we are in space. And this notion of being in space is as much physical and situational as it is existential.

The space/body/subject triad has proved to be central in the schemes of the real interpreted under the lens of Phenomenology and Existential Philosophy, as seen in, for example, Maurice Merleau-Ponty's philosophy on spatiality of —and in— human existence, and in Martin Heidegger's existential approach to space, particularly as exposed in his piece «Building, Dwelling, Thinking» (1951).

In his work *Phenomenology of Perception* (1945), Merleau-Ponty extensively elaborates on the perception of reality through the corporeal. He develops a phenomenological insight into reality, understood as an experience mediated through our senses. At the heart of this experience, he argues, is the body. In his view, the human body is a starting point that anchors all spatial relationships and experiences of distance, direction and location: «When I say that an object is *on* a table, I always mentally put myself either in the table or in the object, and I apply to them a category which theoretically fits the relationship of my body to external objects» (1962: 101, emphasis in the original).

As expressed in this quote, physical space is an experience both perceived and constructed by the individual's corporeal awareness. Of particu-

lar significance are the notions of dialogue and interrelation between space and body – two entities that need each other to construct the experience of material reality. That the spatial environment is produced by the subject and the subject is produced by space is the core idea of Merleau-Ponty's work, captured by formulas such as «the body is our anchorage in a world» (1962: 144), or «the body is our general medium for having a world» (1962: 169). From this angle, the human experience of reality is inextricably linked with how the body perceives space, and conversely with how it perceives itself in space.

The existential awareness of «being» (a «subject») through this dialogue between body and space is the pivotal thought of Martin Heidegger's essay «Building, Dwelling, Thinking». As the title indicates, Heidegger elaborates on the existential relationship between being and dwelling, originating from our experience of the built environment. By «dwelling», he means inhabiting the world. But more importantly, the corporal experience of «being in space» is equated with the act of being aware of the self. In other words, the subject perceives himself by the space he occupies. The notion of «being» for Heidegger inseparably encompasses this double existential and situational dimension, an opposition that, unlike other languages (e.g. the Spanish *ser* and *estar*), the German (and the English) language merge into one single verb: *sein* (to be). Heidegger resolves this by simply adding a spatial deictic («*da*», German for «here» and «there»), resulting in his central term *Dasein*.

The German philosopher thus stresses the interrelation between ontology and position, between *being* and *being there*, and this ontological aspect to being in space is the core of the fantastic transgressions of the body in space. To know that we exist is to know that we have a body that inhabits space and generates space, a thought that coincides with Merleau-Ponty's view of corporal perception as a way of stating «I am in the world».

What these phenomenological and existential analyses of space recall is that the notion of physical reality (whether textual or actual) cannot be segregated from that of emplacement, or physical position. As much as there is no space without a body that experiences it, as Merleau-Ponty argues, there is also no body if there is no space for it to be in.

In the literary realm, in the volume *Raum und Bewegung in der Literatur* (Hallet & Neumann, 2009) —dealing, as the German title indicates, with space and movement in literature— the editors emphasise how the notion of spatiality (*Räumlichkeit*) is correlated with that of spatial experience (*Raumerfahrung*): there is no space without movement, this latter perceived as the dynamic act of a subject who observes it and not necessarily as physical displace-

ment around it (2009: 20-21, 66). Accordingly, space cannot be dissociated from the corporal experience of the one who perceives it. For this reason, the co-dependence of «body» and 'narrative space' should be taken into account in any study on textual spatiality.

In the realm of fantastic fiction, many short stories can be evoked to show how this basic relation of body in space is breached. As a result, the fantastic transgression derives from a failed inscription of the human body in space, frequently leading to a new existential plane, or to an existential redefinition of the subject. An example is the aforementioned «La casa» (José B. Adolph, 1975), an anthropophagous space that progressively devours the body of its inhabitant, who, to the reader's surprise, celebrates his forthcoming state of being without a body. Other sample texts are «El museo» (José María Merino, 1982) and «La habitación maldita» (Fernando Iwasaki, 2004), where the force of the space prevents the subject from leaving or moving freely inside and out of it. This museum-house in the first case, and hotel room in the second, entrap the main character, who literally becomes part—and property— of that space. The same motif of a space which acts as a magnet to the body is found in short stories such as Stephen King's «1408» (2002), in which a doomed hotel room tortures he who is inside, manipulating his thoughts and preventing him from leaving, or in novels like *The Haunting of Hill House* (Shirley Jackson, 1959), the title of which refers to a mansion which decides when and how things occur inside («The gates are locked. Hill House has a reputation for insistent hospitality; it seemingly dislikes letting its guests get away», 1999: 67).

The most literal representation of the disappearance of the subject in space is found in a short story by British writer James Graham Ballard called «The Enormous Space» (1989). In it, a man isolated from the world narrates how he slowly feels himself dissolve into the space of his house or, as he puts it, ceases to be who he was to «become» the house.

A similar fantastic transgression takes place in «Valle del silencio» (1982) by Spanish author José María Merino. The disappearance of Marcellus is later «resolved» when his friend realises he has fused into the rock of a cave: «[...] under the humid moss that Lucius Pompeius' fingers separated, an eyelid appeared and an eye opened after that amazement of absolute self-absorption. [...] Marcellus' body had incorporated in the very substance of the valley» (1982: 84).³

3 All translations from non-English short stories non-referenced in the bibliography are mine

Another character who undergoes a similar fate is the narrator of «Le Corps éparpillé» (1991) by Quebecois Michel Dufour, who wakes up one morning to feel his body not only dispersed all over the room, but *being* each object in it: «Besides, in my position, I cannot go too far. As an object that one ends up forgetting by force of habit, I am from now on part of the setting» (1991: 100).

As a last example of this category, the short film *Marisa* (2009) by Spanish director Nacho Vigalondo is worth mentioning. It starts with the story of a woman, Marisa, whose mood oscillates according to the different places she is. While this might seem quite ordinary initially, her gets more complicated when the narrator tells us that after a while her entire persona becomes susceptible to the changes of position in space: depending on where she is located, she becomes different Marisas («her changes of personality related to her position in space, with a sensibility of less than a square meter», narrator in *Marisa*). The narrator's struggle to find «his» Marisa, and thus her specific physical position in space, starts here: after a while, he discovers her specific coordinates, which turn out to be in a playground quite far from their home town. At this stage, the fantastic has already irrupted, with a transgression of the notion «being in space»: Marisa is different people, depending on where her body is located. When Marisa is at the playground, she is the person whom the narrator had met: «his» Marisa. Therefore, position literally encompasses physical as well as existential emplacement. «To be out of place» is interpreted literally in this short film as being someone else. The situation gets even more complicated: Marisa starts changing identity even when she is still in the same spot. At that particular moment, the narrator realises that he would have to find Marisa not only in the right place but also at the right time.

If the body is a central referential axis for man to apprehend the physical space around him, this apprehension is realised by demarcating himself from the external world (hence the double physical-experiential dimension). The process of demarcation inherently refers to the notion of «boundary».

2. TRANSGRESSIONS OF THE PHYSICAL BOUNDARY BETWEEN SPACES

In order to apprehend what surrounds us –that which we call «reality»– we strive to articulate it in a more or less coherent system. In this process, a central spatial ally is the notion of boundary. An illustrative example of this phenomenon goes back to the historical evolution of the concept of space from the Middle Ages to the Renaissance. It is in this last period that

the rise of geographical knowledge was made possible largely through the techniques of measurement of physical space (and time): the compass, the telescope and the Ptolemaic map brought drastic changes that reconfigured the world-view. As David Harvey reminds us, the Ptolemaic map played a central role in the Renaissance, since it located all the countries of the world in a single spatial frame, and in so doing presented «the globe as knowable totality» (1990: 246). By imagining what the globe would be if looked at by a human eye, Ptolemy was also implicitly reasserting an alleged «objectivity» of optics and the capability of the individual to represent truthfully what he or she sees. Through a (supposedly) objective representation, space was conceived as containable and conquerable, and what is more important, reality would be something «objective» that all viewers would share (a thought completely refuted in Postmodernity).

This delimitation of space through knowledge—which equates to an alleged domination of reality: space, time and nature— was a necessary condition for human development. It favoured the emergence of some of the most influential theories on spatiality (Copernicus, Galileo, Descartes), culminating in the scientific revolution of the seventeenth century, in particular the Newtonian theory of space and time being absolute categories.

This need for delimitation became a synonym of knowledge and control over reality. A similar phenomenon is already found in the scheme of the real of Ancient Greece. The *horos*, «boundary», «limit» or «frontier», is what articulated the otherwise boundless and chaotic something. The *jorismós*, or horizon, was the limit of physical space that the eye could meet (the *Kosmos*), and beyond this articulating boundary laid the inapprehensible: the infinite (the *Kaos*).⁴

The field of Anthropology of Space offers plenty of other examples of how, in the history of humanity, the experience of the real has been equated with that of bounded space. Anthropologist and philosopher of space O.F. Bollnow explains how the horizon—a fusion between the body and the boundary as axis of the spatial experience— was a physical as well as an ontological limit for many ancient civilisations: «[...] beyond the borders of the known inhabited realm, the world simply stops», 2011: 60). Drawing on previous explorations of the concept of space in ancient Egypt, Bollnow em-

4 The Platonic *jorismós* is the boundary between the world of ideas and the physical world. Most interesting here is Aristotle's view of the *jorismós* as that which divides the *Physis* (that which is seen) and *Metaphysics* (that which cannot be seen). Beyond that *jorismós*, scientific knowledge is impossible. Therefore knowledge is equated and dependant upon the *jorismós*. There is no science beyond and without that boundary (*Le Problème de l'être chez Aristote*, Pierre Abuenque, 1962).

phases that only the space delimited by the human eye was conceived as an ontological possibility, as «reality». Beyond that founded terrain was the surrounding chaos, conceived as an unknown domain that did not belong to the real. Rather than a «space», this chaos was «space-less» (2011: 61).

It is through the notion of a referential boundary that spatial oppositions such as «up/down» and «in/out» are conceived. Without this boundary, space becomes an incomprehensible and unattainable «something» and, in the absence of any referential system of coordinates, the notion of distance and location would have no meaning. As Roas reminds us, man needs to «enclose [*acotar* in the Spanish original] his world in order to function in it» (2011: 35). As a result, the human perception of reality necessarily needs a stable and referential boundary through which orientation, measurement and articulation are made possible.

In the fictional storyworld, this notion is related to narrative frames that structure the different spaces composing the recreated physical environment. Having established that the «boundary» is a crucial device for the human in the experience of space, it is easy to understand why it is also an important realistic device within the fictional text. This impression of realism constructed by a set of spatial frames is precisely that which the following fantastic texts destabilise.⁵

Within the corpus of the literary fantastic, there is a large variety of narratives calling into question the boundary as constructing relations of distance, reference and location. Quim Monzó's «La força centrípeta» (1996) and David Roas' «Excepciones» (2010) are clear and complementary examples of this. The first story describes a man who finds himself back in his living room every time he tries to cross the threshold out of his house. Roas' story is its antagonist; he even dedicates his text to Quim Monzó («to Quim Monzó, from the other side of the threshold», 2010: 135). In it, every time the protagonist tries to cross the threshold into his house, he finds himself outside again. It can be noted how the threshold in these two short stories functions as a destabilising agent: instead of framing space—living room/corridor, or street/hall—it transgresses the expected delimitation between places.

Another interpretation of the transgression of spatial boundaries is found in texts which play with the idea of a lack of boundary and so of cir-

⁵ This is the principle used in the impossible buildings painted by M.C. Escher (e.g. *Belvedere Lithograph*, 1958), by Giovanni Battista Piranesi's *Prisons* (1750) or Sandro Del Prete's *Inverted Chessboard* (1975). In all these constructions, the very notion of boundary for «inside/outside», «here/there» and «above/under» is cancelled out. This gives rise to a series of visual topological paradoxes.

cumscription. Boundless structures are the railways on which the trains of «Tandis que roule le train» (Éric Faye, 1997), «Le Tunnel» (Jacques Sternberg, 1974) and «La Sanction» (Jacques Sternberg, 1974) circulate. The passengers' anxiety derives from the fact that they are on a journey with no envisaged end. They roll on a seemingly endless railway recreating the vertigo of an infinite, unbound structure, where no reference is permanent or reliable and no end is conceivable.

There are also examples of this type of transgression in cinema. In an animated short film entitled *Skhizein* (Jérémy Clapin, 2008), Henry, the protagonist and narrator, tells of how a meteorite has impacted his life: he is now «exactly ninety-one centimetres from [himself]» narrator in *Skhizein*. A second meteorite displaces him further: where the first one had provoked a slippage sideways, this second one provokes a slippage of seventy-five centimetres downwards. As a result, he has to learn to live literally displaced from all the objects and people which surround him. The distances he experiences are not the real ones; the referential system of coordinates he had until now, shared with the rest of humans, is not valid anymore. He now has to learn to mark new distances with chalk to avoid bumping into objects and people. After his displacement, Henry emphasises how he would like to reverse the slippage and find his place once again, expressing his desire to return to the common shared system of references of distances between things in space.

3. TRANSGRESSIONS OF SPATIAL HIERARCHY AND CONTAINMENT

Apart from the notions of distance and definition, there is a further aspect deriving from the relational system of boundaries which needs to be examined. This aspect concerns the organisation of spaces in a hierarchical order, and thus how this expected hierarchy can be transgressed. It is useful in this sense to recall Ryan's definition of literary spatial frames as: «the immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image (Ronen's "settings" [1986]; Zoran's "fields of vision" [1984])» (Ryan, 2013: 9). These surroundings are delimited by spatial boundaries (clear-cut or fuzzy) and are also «hierarchically organized by relations of containment (a room is a subspace of a house)» (Ryan, 2013: 9).

Logically, but perhaps not remarked upon enough, the order in which spatial frames are classified hierarchically is fundamental to generating the realistic effect within the literary text. When presenting or presented with a literary world that follows realistic conventions, the author or reader per-

forms this process almost automatically, in that it is recognised or assumed that, for example, Raskolnikov's garret (*Crime and Punishment*, 1866) is contained in a larger structure: the guesthouse. This guesthouse is at the same time part of a larger frame (the city of St. Petersburg), which also belongs to a broader container, etc.⁶

Among the most studied obliterations of hierarchical systems in post-modern literature are those of metalepsis and metafiction. If, by logic, textual reality is part of extratextual reality, a large variety of texts seek to challenge this hierarchical relation, particularly playing upon hierarchies concerning embedded fictional levels. Jumps, loops, recursion, infinite regress and self-references among the interplay between fictional levels are forms of disrupting the principle of spatial hierarchy.

The scholarship dealing with these transgressions in the fantastic (Brooke-Rose, 1981; Erdal Jordan, 1998; Horstkotte, 2004; Rodríguez Hernández, 2010) has emphasised that these strategies represent the fracture between language and reality after the Language Turn or, as Erdal Jordan puts it, they «impose the linguistic reality as option over the empirical one» (Erdal Jordan, 1998: 123). In a fantastic mode, the strategies of metalepsis and metafiction have been exploited by the canonical text of «Lost in the Funhouse» (John Barth, 1968), where the protagonist is entrapped in a funhouse that is equated with the space of a book that never ends. Also in another text, «Continuidad de los parques» (Julio Cortázar, 1956), what the character reads has an effect upon the space from which he is reading it – the reality of the character. This transgression violating the principle of containment of the fictional text within factual reality reflects Derridean ideas concerning the autonomy of the text in relation to the real, the pure self-reflexivity of language and the absence of all implication of the text in the world.

An interesting variation of the traditional metalepsis in the fantastic replaces the embedded fictional level with virtual space. The jumps across hierarchical levels take place between the realistic domain and the virtual. This leads to plots where, for example, cybernetic creatures trespass into the realistic domain within the text, such as the artificial monster of «Intimidación cibernética» (José María Merino, 2002), a creature that one day replaces his creator.

6 Note how narrative space, in particular the various embedded spatial frames, is employed in the opening of *Crime and Punishment* to locate the reader in a verisimilar space: "On an exceptionally hot evening early in July a young man came out of the garret in which he lodged in S. place and walked slowly, as though in hesitation, towards K. bridge. He had successfully avoided meeting his landlady on the staircase. His garret was under the roof of a high, five-storied house and was more like a cupboard than a room» (Dostoyevsky 2000: 3, emphasis added).

Other texts disrupt automatic associations of spatial relations of containment, not of embedded fictional levels but exclusively of space presented as physical within the storyworld. To start with, a classic example is the egg-shaped object of «The Crystal Egg», by H.G. Wells (1897). This transparent egg transgresses the logical principle of spatial hierarchies since, despite its relatively small dimensions, it contains a whole society of Martians.

Inspired by this short story, which borders the confines of science fiction, is Borges «The Aleph» (Jorge Luis Borges, 1949). The narrator of this well-known short story discovers in the basement a point in space containing all possible angles of the world: «Each thing (a mirror's face, let us say) was infinite things, since I distinctly saw it from every angle of the universe» (1999: 192). This sort of (key)hole enables a total view of space and time; it contains the world, accessible from an absolute gaze. The transgression of the physical laws of space which Borges is presenting is thus based on the following two paradoxes: the first is the same as that exemplified by the crystal egg. The aleph, physically speaking, has constricted specific dimensions —like a keyhole, we imagine— but at the same time it is the container of a space larger than itself. Second, the contained is not only larger but is total and absolute, representing the paradox of containing the infinite within the finite. This is the logical problem encountered by the narrator when he has to describe the aleph: how can he express an infinite image within the finite extension of words and the limited dimensions of the page?

The figure of the aleph confronts the narrator and reader with a vision where all spatial (and temporal) tools (e.g. orientation, reference and selection) that human beings possess to make sense of physical space and to represent it are eradicated. To express this impossible vision, the narrator employs different rhetorical devices: disjointed reiterations, lists of enumerations of what he simultaneously sees («I saw»), absolute quantifiers («each», «every», «all») and, most interestingly for this analysis, a juxtaposition of the relationships of containment. Thus, the part and the whole are placed in the same hierarchy: «a copy of the first English translation of Pliny [...] and all at the same time saw each letter on each page» (1999: 193). «The Aleph», inspired by Wells' egg containing an entire world, represents a reduction of the space of the world by inverting the relation of whole and part, container and contained.

A large part of Borgesian fictions are based on the same principle of making «the large fit into the small». It is found in «The House of Asterion» (1949): «Each part of the house occurs many times; any particular place is another place. [...] The house is as big as the world—or rather, it is the world»

(1999: 221), and in «The Man on the Threshold» («There is a saying, you know—that India is larger than the world», 1999: 270). Also «The Library of Babel» (1941) and «The Book of Sand» (1975) and are further examples of structures that play upon the principle of container-contained, finite in their physical dimensions and infinite in what they contain; where each part contains the whole and the whole is simultaneously part of itself.

Another variation of the transgression of logical spatial hierarchies is what could be called the motif of the self-enclosed space. An excellent example is «Dejen salir» (1982) by Spanish author José Ferrer-Bermejo. This short story proposes a cancellation of hierarchies by interlocking various spatial frames. This turns into a Möbius effect, a self-referential structure—a metro station—where inside and outside lose their polarity. The story tells of the following event: the character and focaliser of «Dejen salir» is confined within a metro station in the city of Madrid. There seems to be no way out, as the title indicates, since he is constantly drawn back to his point of departure. Already entrapped in this looping space when the narration starts, he finally surrenders and accepts that it is not a lapse of concentration on his part but a fact: no matter how many tunnels he goes across and stairs he goes up and down, he always ends up at the same point of departure, with the same scenes repeating over and over again. There is no access back to the street and the city, which would be the higher level in the spatial hierarchy: there is no outside or inside, since it is all one single self-referential surface. The spatial dichotomy of in/out is thus invalidated: since «inside» is not a possibility for the character, «outside» loses its meaning in opposition to it.

To conclude the outline of «the fantastic of space», the focus will turn to a recurrent trope in the fantastic where the three categories of «body», «boundary» and «hierarchy» meet at once; the fantastic hole.

4. THE FANTASTIC HOLE AS TROPE OF THE FANTASTIC OF SPACE

The concern of the fantastic since its origins in the positivistic era of the late 18th century has been to give voice to precisely that which the discourse of reason could not codify. A visual and textual image that very clearly illustrates this concern is the hole, an image that recurs in the fantastic text from its origins to its postmodern manifestations. As Neus Rotger has suggested (2003), the figure of the hole embodies the subversive essence of the fantastic in that it perforates the rational discourse of the positivistic conception of reality that predominated during the eighteenth and nineteenth centuries. The fantastic hole reveals the inconsistencies of a (supposedly) coherent and

solid structure. This metaphorical relation between the perforation and the fantastic makes this motif an archetype of the «fantastic of space».

The most common understanding of the word «hole» relates to cavities in material structures. The first entry of the *Collins English Dictionary* is «perforation of a solid surface» and similarly the *Oxford English Dictionary* gives «a hollow place, cavity, excavation». Extended, this definition can be applied to biological structures; that is, an empty hollow space in an existent organ (*Oxford English Dictionary*). The issue of biological voids and psychoanalytical theory is extensively discussed in «The Uncanny» by Freud (1919), where he points to the symbolic potential of holes: their multiplicity of meanings can evoke anxiety, in particular because of their lack of explicit reference or «void». Leaving aside this psychoanalytical approach, Freud rightly suggests that the figure of the hole recalls a presence through the ascertainment of its absence; it is precisely this oscillation between absence and presence, not as dichotomy but rather as coexisting principles, that renders the hole a transgressive figure in the human imaginary.⁷

Of use in elaborating on this aspect is Michel Foucault's concept of «heterotopia». In his essay «Des Espaces Autres» (1967) he analyses the way different civilisations have dealt in spatial terms with the «different» or «extraordinary». According to Foucault, this has been carried out by situating the different and extraordinary in what he calls «heterotopias», these being physical containers (with or without clear geographical markers) where «individuals whose behaviour is deviant in relation to the required mean or norm are placed» (Foucault, 1986: 25). Heterotopias are places allocated by society to individuals in a state of crisis (death and cemeteries, madness and psychiatrics, etc.). However, Foucault's use of the heterotopia relates to the socio-historical dimension and not to the literary one. For this reason, the more restricted notion of «fantastic hole» as archetypal image of the «fantastic of space» is preferred in this article, which nevertheless draws from the Foucauldian heterotopia.

The fantastic hole can be understood as a heterotopic figure in that it is the physical form of the non-empirically perceptible or rationalised: that which does not fit within a given socio-cultural frame. Furthermore, it is a liminal space which transgresses binaries, articulating absence and presence, oscillating between the lack of meaning and the excess of it.

7 Note the parallels with Grivel's conception of the fantastic as «arising from the visual crumbling of a place previously conceived as full: the place does not hold, one knows, its substance dissipates, wilts, disintegrates.» (Grivel in Fournier Kiss, 2007: 143).

There are various examples of how in history man has dealt with the supernatural in a «heterotopic» way. In some Ancient cosmologies, the hole was a symbolic projection of the unknown. What could not be explained was assigned a space, both devoid of specific referents and below or beyond the visible confines of the territory but at the same time a constituent part of it. This is, for example, Anaximander's model of the universe as consisting of a dark boundary (the sky) pierced through by holes (stars) that were seen as windows revealing a mysterious fire beyond it. Another example is the Roman *Mundus* («world» in Latin), a cavity in which the «supernatural» was safely contained. This was a circular trench excavated for ghosts, spirits and other non-human creatures to be literally «buried», with the exception of three times a year when this receptacle of the supernatural was ceremonially opened for the spirit of the dead to come among the living and to reconcile the two worlds (Rykwert, 1988: 59). The *Mundus* very clearly exemplifies the relationship between the notion of hole as boundary to distinguish and isolate the supernatural.

a) Body:

In the fantastic the hole is the trope in which the spatial transgressions of body, boundary and hierarchy converge. In a large variety of texts, the fantastic hole engulfs the human body, removing the subject from ordinary reality. An example is Joe Hill's «Voluntary Committal» (2005). In this story, set in a completely realistic environment, a child builds a cardboard construction. He who enters has never returned. This same text also challenges the logical hierarchical relations between spaces, further discussed below in section C). The cardboard tunnel of «Voluntary Committal» is not only a «black hole» in the sense that it swallows up he who steps into it but it also potentially leads the character to unexplored parallel dimensions.

Holes that distort the notion of corporeal position are also found in «Mi hermana Elba» (Cristina Fernández Cubas, 1980). In this story the narrator, Elba's sister, finds her old diary after a long time. In it she had described her childhood with the now dead Elba. After their parents' divorce the two girls had to go to an isolated boarding school. There, in the company of another student, Fátima, they find some areas that are invisible to the rest of the students and that make them invisible from the rest. The convent is a rigidly structured space, both by physical frontiers (e.g. the outside fence, the closed order's door, permitted and prohibited zones) and by disciplinary reg-

ulations. And so these hideouts are portrayed as an extension beyond their confined framed space; they are «worlds without limits» (Fernández Cubas, 2008: 67) and «refuges» where the girls have «a strange immunity» (2008: 66). But most importantly, these are the spaces of alterity against the norm. It is in this last aspect that the discourse of the fantastic is located. From the start, the existence of these spaces is incomprehensible to the narrator and not viewed as a natural part of her environment. These «mysterious conduits whose understanding escaped [them]» (2008: 66) challenge the discourse of reason: «All sorts of images of the dangerous adventure I just lived were still spinning in my head but, above all, a large amount of questions for which, no matter how hard I tried, I couldn't find any satisfactory answer» (2008: 65).

Since these spaces constitute a referential void, they have no precise word allocated to them in our compendium of signifiers. As a result, their referentiality is constructed through the technique of *catachresis*: they are assigned a term of something existing in the actual real world that bears physical and conceptual resemblance to them. In this respect, note the variety of *catachrestic* designations to refer to these spaces: «hideouts» (2008: 66), «conduits» (2008: 66), «paths» (2008: 67) or «refuges» (2008: 69). The distortion of the sense of physical position is best captured in a sentence in which Fátima seeks to «explain» the phenomenon of these hideouts: “We were there but we weren't. Even if you thought we were there, we weren't there” (2008: 65). These spaces cancel spatial dichotomies, in this case the location here-there, by being both simultaneously. The illogical concatenation of the two statements evacuates the reference of the adverb of place «there». Where is «there»? The reader cannot establish the specific emplacement of the character since the holes are neither here nor there.

b) Boundary:

The fantastic hole also challenges the ordinary framing function of physical space since it perforates what in extratextual reality would be an even, solid space. The representation of this perforation of human reason often coincides with the metaphor of a physical structure that disappears: an unexpected hole in material space, a crack in the discourse of reason. This is the case of the house of «La casa feliz» (José María Merino, 2004), a building that disappears as it pleases just when it is about to be inhabited. This nomadic structure refuses to be bound to the physical laws that anchor it to the ground. Another illustrative example is «L'Érreur» (1974) by Belgium Jacques Sternberg, a text that tells of a man who returns home to realise that his build-

ding, number 64, has disappeared. On his street, number 62 is now adjacent to number 66. Even in the unlikely event that his house was demolished during the day, there should be an empty surface between 62 and 66 indicating that his building once took up space. The fantastic hole, thus, is not only the absence of the building but that impossible cancellation of space between the neighbouring buildings 62 and 66. What is remarkable is how the character tries to make sense of the fantastic event by attributing it to a trick played by his mind, «an error on his conscience, something forgotten» («L'Erreur», Sternberg, 1998: 94), as if a loophole in the structure of his memory had been projected onto physical reality. Therefore, the fantastic hole is not only present in physical space but may be viewed as a flaw of his mind, consisting of multiple mental «slippages». This presents an interesting inversion of the traditional fantastic scheme that portrays a character as a *victim* of the impossible occurrence, to a subject who is at least partially also a *causing agent* of the fantastic; in other words, a subject who is conscious of his own limitations in the apprehension of the real.

The hole is also visible in a classic motif of the fantastic that can be identified as «the pierced map», namely when the place in question is nowhere to be found in maps: it is a void in the referential space to which the map alludes. This is the case, for example, of Castle Dracula (1847), of the Rue d'Auseuil («The Music of Erich Zann», Lovecraft, 1922) and of the village of Innsmouth («The Shadow Over Innsmouth», Lovecraft, 1931).

I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula, as there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey Maps. (*Dracula*, Stoker, 2003: 6)

I have examined maps of the city with the greatest care, yet have never again found the Rue d'Auseuil. These maps have not been modern maps alone, for I know that names change. I have, on the contrary, delved deeply into all the antiquities of the place, and have personally explored every region, of whatever name, which could possibly answer to the street I know as the Rue d'Auseuil. («The Music of Erich Zann», Lovecraft, 1984: 56)

Any reference to a town not shewn on common maps or listed in recent guide-books would have interested me, and the agent's odd manner of allusion roused something like real curiosity. («The Shadow Over Innsmouth», Lovecraft 1993: 217)

c) Hierarchy:

Third, the fantastic hole plays upon an inversion of logical spatial hierarchies, since its inside could be unexpectedly larger than its external

dimensions. Because the hole hides, it evokes. This idea of potentiality heightened by an «excess of meaning» can be interpreted in the Heideggerian sense. The fantastic holes can be regarded as potential sources of anxiety since they frame an absence (physical, ontological, epistemological). As the German philosopher suggested, «[a] boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognised, the boundary is that from which something begins its presencing» (Heidegger, in Bhabha, 1994: 1). This also relates to Bertrand Westphal's statement that «to point at/to demarcate [*signaler*, in the French original] emptiness, it is to start filling it» (2011b: 77).

Precisely this is the central theme of «La casa ciega» (David Roas, 2010). The character becomes obsessed with the inside of a boarded house he sees from the train in his regular journey to work. Anxiety increases when he realises, through his binoculars, that the boarded windows and doors of the house are fake, painted on the surface. The boarded house functions as some sort of Pandora's box. Even if the story cannot be said to be strictly from the fantastic, since there is nothing explicitly impossible, the protagonist's fear is symptomatic of an ontological uncertainty related to that which he cannot see: the constricted space of the house functions as an empty and blind hole on which to project a multitude of possibilities.

CONCLUSION

The aim of this article has been to establish the theoretical foundations of a phenomenon where fantastic transgression was directly interlinked with the dimension of space represented in the literary text. This phenomenon, also labelled here as «the fantastic of space», has been explored in relation to three categories: fantastic transgressions of the body in space, transgressions of spatial boundaries and transgressions of spatial hierarchy. These are fundamental phenomenological and philosophical aspects that intervene in the human apprehension of reality. Furthermore, these spatial categories are three basic elements that play a central role in the construction of literary realism and relate to other narratological categories such as «character» (for body), «frame» (for boundary) and «organisation» of the elements in the storyworld (for hierarchy). These three thematic lines are distinct and yet complementary and provide a structure for derivative transgressions related to space, such as the physical disappearance of spaces, animations of buildings, or obliteration of distances, volumes and dimensions.

Finally, the figure of the fantastic hole has been introduced as a paradigm of the «fantastic of space». As explored through the various examples of the traditional and postmodern fantastic, this figure merges the three categories. The hole is then, in my view, the fantastic trope which best captures how the changes of corporeal position, architectural boundaries and spatial hierarchies within the text de-automatise the reader's relationship to space, transgressing the illusion of verisimilitude.

BIBLIOGRAPHY

- ABUENQUE, P. (1962): *Le Problème de l'être chez Aristote*, PUF, Paris.
- ADOLPH, J.B. (2009): «La casa», in G. Portals Zubiarte (ed.), *La estirpe del ensueño*, El lampero alucinado ediciones, Lima.
- AGUIRRE, M. (1990): *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester University Press, Manchester.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2002): *Espacios narrativos*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, León.
- BALLARD, J.G. (2006): «The Enormous Space», in *The Complete Short Stories: Volume Two*. Harper, London.
- BARTH, J. (1969): *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Secker & Warburg, London.
- BHABHA, H.K. (1994): *The Location of Culture*, Routledge, London.
- BOLLNOW, O.F. (2011): *Human Space*, Hyphen, London.
- BORGES, J.L. (1999): *Collected Fictions*, Allen Lane, London.
- BROOKE-ROSE, C. (1981): *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLAPIN, J. (2008): *Skhizein*, Dark Prince, France.
- CAMPRA, R. (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», in D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-192.
- CASAS, A. (2010): «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico», *Ínsula*, n.º 765, pp. 10-13.
- CORTÁZAR, J. (1964): «Continuidad de los parques», in *Final del juego*. Sudamericana, Buenos Aires.
- DOLEŽEL, L. (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London.
- DOSTOYEVSKY, F. (2000): *Crime and Punishment*, Wordsworth Classics, London.
- DUFOUR, M. (1991): «Le Corps éparpillé», in *Passé la frontière, L'Instant Même*, Québec.
- ERDAL JORDAN, M. (1998): *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid.

- FAYE, É. (1997): «Tandis que roule le train», in *Je suis le gardien du phare*, José Corti, Paris.
- FERNÁNDEZ CUBAS, C. (2008): «Mi hermana Elba», in *Todos los cuentos*, Tusquets, Barcelona.
- FERRER-BERMEJO, J. (1982): «Dejen salir», in *Incidente en Atocha*, Ediciones Alfaguara, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1986): «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 16, n.º 1, pp. 22-27.
- FOURNIER KISS, C. (2007): *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle, (1860-1915)*, Age d'homme, Lausanne.
- FREUD, S. (2003): *The Uncanny*, Penguin, London.
- GARCÍA, P. (2013a): «El espacio como sujeto fantástico: el ejemplo de “Los palafitos” (Ángel Olgoso, 2007)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, n.º 1, pp. 113-124.
- ____ (2013b): «The Fantastic of Place versus the Fantastic of Space», *Revista Letras & Letras*, Vol. 29, n.º 1, pp. 97-110.
- HALLET, W. & B. NEUMANN (eds.) (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Transcript, Bielefeld.
- HARVEY, D. (1990): *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford.
- HEIDEGGER, M. (1971): «Building, Dwelling, Thinking», in *Poetry, Language, Thought*, Harper Colophon Books, New York.
- HILL, J. (2005): «Voluntary Committal», in *20th Century Ghosts*, Gollancz, London.
- HOFFMANN, E.T.A. (1982): «The Deserted House», in *Tales of Hoffmann*, Penguin, Harmondsworth.
- HORSTKOTTE, M. (2004): *The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier.
- IWASAKI, F. (2004): «La habitación maldita», in *Ajuar funerario*, Páginas de Espuma, Madrid.
- JACKSON, R. (1981): *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, London.
- JACKSON, S. (1999): *The Haunting of Hill House*, Robinson, London.
- LOVECRAFT, H.P. (1984): *The Dunwich Horror and Others*, Arkham House, Sauk City.
- ____ (1993): *The Shadow over Innsmouth*, Penguin, London.
- MERINO, J.M. (1982): *Cuentos del reino secreto*, Alfaguara, Madrid.
- ____ (2002): *Días imaginarios*, Seix Barral, Barcelona.
- ____ (2004): *Cuentos de los días raros*, Alfaguara, Madrid.
- MERLEAU-PONTY, M. (1962): *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London.
- MONZÓ, Q. (1996): «La força centrípeda», in *Guadalajara*, Open Letter, New York & Rochester.
- MORETTI, F. (1998): *Atlas of the European novel, 1800-1900*, Verso, London.
- PAVEL, T.G. (1986): *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- PIMENTEL, L.A. (2001): *El espacio en la ficción: la representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI, México F. D.
- ROAS, D. (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- ____ (2010): *Distorsiones*, Páginas de espuma, Madrid.

- ____ (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 43.
- ROTGER, N. (2002): *La configuración del límite en la literatura fantástica*, Universitat Autònoma de Barcelona [M.A. Thesis].
- RYAN, M. (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington.
- ____ (2013): «Space», en P. Hühn *et al.* (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=1708 [view date: 15 Feb 2013].
- RYKWERT, J. (1988): *The Idea of a Town: the Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton University Press, New Jersey.
- STERNBERG, J. (1998): *Contes glacés*, Labor, Brussels.
- STOKER, B. (2011): *Dracula*, Barnes & Noble, New York.
- TALLY, R.J. (2011): *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Palgrave Macmillan, New York, Basingstoke.
- VIGALONDO, N. (2009): *Marisa*, Arsénico Producciones, España.
- WELLS, H.G. (2013): «The Crystal Egg». *Electronic Text Center, University of Virginia Library*. Available: <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WelCrys.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1> [view date: 15. Feb. 2013]
- WESTPHAL, B. (2011a): *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan, New York.
- ____ (2011b): *Le Monde plausible: espace, lieu, carte*, Éditions de Minuit, Paris.

ALTERACIONES Y ALTERIDADES DEL ESPACIO EN LOS CUENTOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ Y HORACIO QUIROGA: UNA GEOPOÉTICA DE LO FANTÁSTICO

AUDREY LOUYER DAVO

Université de Reims Champagne-Ardennes
audrey.louyer@orange.fr

Recibido: 13-02-2013

Aceptado: 10-04-2013



RESUMEN

Este trabajo contempla la relación entre el espacio físico y lo fantástico según tres ejes principales: el eje referencial, narrativo y de la recepción. Los aplicamos al estudio de varios cuentos de Horacio Quiroga y Felisberto Hernández para explicar la impresión de lo fantástico que sugieren sus textos a través de una concepción de lo fantástico como paso o pasaje. El espacio se revela así ser el marco de lo posible, el lugar alterado por la escritura y el campo de confrontación entre diferentes concepciones de los mundos posibles. Desarrollamos, pues, un concepto de “geopoética de lo fantástico”, que analiza estos aspectos que surgen de la escritura de nuestros autores a partir de una perspectiva europea.

PALABRAS CLAVE: Quiroga, Hernández, pasaje, alteración, geopoética, fantástico

ABSTRACT

This work considers the relationship between physical space and fantastic literature through three main perspectives: setting, narrative techniques and reception. They are applied to the study of several of Horacio Quiroga's and Felisberto Hernández's short stories to explain the effect of the fantastic suggested by their texts, considering it as a passage. This way, space can be the scene where the action takes place in the framework of a possible world, a place altered by the way of writing, or an area of confrontation between different conceptions of possible worlds. We develop, from a European point of view, a concept of the “geopoetic of the fantastic”, which analyzes these aspects that arise from these authors' way of writing.

KEYWORDS: Quiroga, Hernández, passage, alteration, geopoetic, fantastic

Hay algo paradójico en la idea de examinar el espacio cuando el objeto de estudio, el cuento fantástico, es una creación hecha de palabras y no un objeto materialmente visual como lo sería un cuadro, una foto o una película. Si es verdad que en cierta época el análisis del tiempo tuvo su momento de gloria, que se ilustró con los conceptos desarrollados por los estructuralistas, verdad es que su correlativo, el espacio, se ha quedado al margen hasta el llamado *spatial turn* de los años ochenta. Y este espacio es sumamente importante a la hora de reflexionar sobre lo fantástico, ya que se suele definir este último como una dimensión nueva creada a partir del marco de lo real, o mejor dicho de lo posible, y que se inscribe en detalles, imágenes o lugares reconocibles e identificables por el lector. Los dos autores elegidos para nuestro estudio tienen como puntos comunes su nacionalidad, la época en que escribieron (primera mitad del siglo XX) y que ambos plantean el problema de ser reconocidos o no como autores que cultivan lo fantástico.¹ Nuestro objetivo en este artículo será analizar las posibles relaciones que se establecen entre ambos y confirmar, a partir de un análisis del espacio y de su relación con lo fantástico, la pertenencia a dicho género de varios de sus cuentos.²

Antes de ir más lejos, es imprescindible precisar qué definición de lo fantástico vamos a utilizar a lo largo de este texto: en efecto, por ser numerosas las concepciones de lo fantástico, según las épocas, las áreas geográficas, las corrientes o tendencias analíticas, hay que delimitar los términos que utilizamos para hablar de lo fantástico. La nuestra radica en la teoría de Roas (2011) y viene completada por Muñoz Rengel (2009): se trata de concebir lo fantástico como una brecha en nuestro paradigma de realidad, a través de la sintaxis o la metaficción, que conduce a un miedo metafísico o intelectual, y cuestiona nuestra percepción de lo cotidiano; y menos que el tema propiamente dicho, lo fantástico estriba en la manera de tratarlo. Añadiremos que esta brecha nos parece fundamental cuando hablamos de «efecto fantástico»,

1 En el caso de Felisberto Hernández, por ejemplo, Italo Calvino y Julio Cortázar mantienen posiciones encontradas acerca de esta cuestión. Por una parte, afirma Cortázar que «La calificación de “literatura fantástica” me ha parecido siempre falsa, incluso un poco perdonavidas en estos tiempos latinoamericanos en que sectores avanzados de lectura y de crítica exigen más y más realismo combativo. Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta “fantástica”» (Hernández, 1975: 7). Por otra, dice Calvino en el prefacio a las obras completas del autor que éste «llegó a conquistar un lugar propio entre los cultores del “cuento fantástico” hispanoamericano» (Hernández 1997: 25-26). Y por lo que se refiere a Quiroga, muchos de sus cuentos forman parte de lo maravilloso o se refieren al mundo infantil, de ahí la necesidad de mencionar los textos elegidos.

2 Esencialmente en «Las Hortensias», «La casa inundada», «El balcón», «El acomodador», «Tierras de la memoria», «Por los tiempos de Clemente Colling», «La pelota», «Muebles “El Canario”» y «Las dos historias», en el caso de Felisberto Hernández, en «El vampiro», «El espectro», «El hijo», «El almohadón de pluma», «A la deriva», «El síncope blanco», «El solitario» y « Los buques suicidantes», por lo que se refiere a Horacio Quiroga.

ya que dicha brecha se podría interpretar como un pasaje hacia «otra cosa», a una realidad imposible pero que existe en el tejido de palabras y fascina al lector.

Los ejes de estudio para la relación que une el espacio y lo fantástico a partir de esta definición implican tener en cuenta el contexto de escritura, de recepción, la herencia cultural de los autores. Suponen también recordar que somos lectores europeos de una realidad hispanoamericana diferente de nuestra realidad, de ahí la idea de alteridad. En la medida en que nuestro estudio se centrará en la acepción física del espacio, también nos parece conveniente llevar a cabo nuestro trabajo utilizando instrumentos de la geografía, sobre todo a partir de diversos conceptos estudiados por Collot (2011) y Baron (2011).

Llegamos a la pregunta siguiente: ¿en qué medida un estudio geofantástico de una selección de cuentos permite revelar sus rasgos fantásticos, convirtiéndolos en taller de invención de formas alteradas del espacio? Así será nuestro viaje por las obras de Quiroga y Hernández: si, en un primer momento, el espacio es en muchos casos un escenario verosímil y posible que constituye el contexto de realización del efecto fantástico, limitarse a un mero marco sería reductor. En efecto, el espacio puede ser un actor de lo fantástico, en una dinámica de transgresión: las alteraciones de lo posible. Ahora bien, tratar el aspecto físico del espacio tampoco es sinónimo de reducir el estudio a una descripción, por lo que finalmente nos preguntaremos: ¿Dónde está lo fantástico? ¿Cómo pensar la alteridad gracias al espacio?

1. ESPACIO-ESCENA: EL MUNDO OBSERVADO

Veamos primero cómo aparece el espacio nombrado en nuestros textos y cuál es su papel: intentemos una cartografía de lo fantástico, empezando por el espacio-marco y terminando por el espacio construido.

1.1. *El espacio, marco de verosimilitud*

El espacio vivido por el autor aparece transcrito en su obra para crear un «con-texto», una escenificación de la acción en la que lo fantástico puede inmiscuirse para crear el sentimiento de lo ominoso. Según advierte Muñoz Rengel (2009: 11), «El relato fantástico busca ante todo la verosimilitud, construir un escenario lo más parecido posible a nuestra habitual interpretación del mundo, porque sólo en ese universo de leyes naturales podrá cuestionar el alcance y la validez de éstas». El papel del espacio consiste aquí en crear un contexto plausible que el lector se crea.

En los textos de Quiroga, la toponimia contribuye a este efecto. Una región como Misiones, ciudades como Resistencia o la mención del río Paraná, sugieren lugares reales en los cuentos «A la deriva», «El alambre de púa» o «Yaguaí». Pero a veces, los lugares no necesitan ser nombrados para crear una impresión de autenticidad y constituir un marco espacial de referencia para el lector. En el caso de Felisberto Hernández, y a menudo ya en el título del cuento, vienen evocados los espacios ciudadanos y familiares, como el balcón, la casa (aunque inundada...), la habitación de un hotel, el tranvía, y éstos dan una impresión de lo cotidiano que permite al lector representarse el espacio para apropiárselo mejor, generándose así un ambiente conocido antes de crear el desfase con lo fantástico.

La casi totalidad de los relatos de Felisberto Hernández suceden en la ciudad. Es el lugar de lo moderno, de la novedad, de la sorpresa, pero también un espacio ordenado y ocupado por el hombre, y por eso mismo puede cobrar una dimensión fantástica. A veces se trata de Montevideo, que aparece abiertamente nombrada, o que adivinamos a través de unos nombres de calles, remitiendo, así, a un referente reconocible o imaginable. Por ejemplo, al final del cuento «Las Hortensias», el protagonista deambula por la ciudad y va adonde le llevan sus pensamientos hasta encontrarse como por casualidad en un parque: «despertó de sus pensamientos en el Parque de las Acacias y fue a sentarse en un banco. Mientras pensaba en su vida dejó la mirada debajo de unos árboles y después siguió la sombra, que se arrastraba hasta llegar a las aguas de un lago» (Hernández, 2008: vol. 2, 226). Efectivamente —y gracias al acceso a los mapas precisos en Internet— nos enteramos de que existe un parque con este nombre en la capital uruguaya.

1.2. *El marco de lo posible: el espacio construido*

Sin embargo, por más realista que parezca este marco, se trata de un espacio necesariamente construido por el texto. De hecho, las descripciones de marcos posibles se parecen al efecto de lo real explicado por Roland Barthes (1982: 89):

c'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Tomemos por ejemplo el cuento «El acomodador»: se instaura un ambiente fantástico en el que el autor inserta elementos que crean un efecto de ilusión referencial: «Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraño, y no me asusté [...] Bajé los ojos hasta la mesa y vi las botellas y los objetos míos. No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos» (Hernández, 2008: vol. 2, 78-79). El papel pintado de la pared así como la mención de la mesa y las botellas son motivos espaciales que permiten insertarse en un mundo posible, y al final de la frase se puede producir el paso a lo increíble.

Ahora bien: nos parece que hay que distinguir el espacio referencial y el espacio imaginado. Cuando el autor elige unos rasgos específicos de un espacio para crear un efecto particular, se trata de una «re-creación» del espacio que supone una apropiación. Así lo confirma Gilbert Durand (1992: 473), apoyándose en Sartre y Piaget: «L'espace alors devient superlatif et quitte le domaine de l'indifférente "localisation" pour engager l'image dans "l'appartenance". Cette distinction d'un "espace perceptif" et d'un "espace représentatif" est également la conclusion de l'étude très serrée de Piaget». En resumidas cuentas, opone la mera localización a la pertenencia y, como consecuencia, el espacio de la percepción y el de la representación. Es lo que pasa por ejemplo en «Las hortensias»: «Aquella habitación sería un presidio en un castillo, el piano hacía ruido de tormenta y en la ventana aparecía, a intervalos, un resplandor de relámpagos; entonces recordó que hacía unos instantes las ruedas de la tarima le hicieron pensar en un trueno lejano; y esa coincidencia lo inquietó» (Hernández, 2008: vol. 2, 183). Se trata aquí de una creación de un espacio hostil con una selección precisa de los detalles visuales y auditivos que son el castillo, el trueno, los chillidos y el piano (elementos en los que, quizá, pueda leerse una intención paródica de los motivos clásicos de lo fantástico).

Cuando no es el marco de la acción, el espacio puede constituir el escenario de las emociones de los personajes, su «mundo interior». Lo fantástico, en su dimensión de paso, estriba entonces en la manera cómo el narrador conduce al lector por sus pensamientos como nos llevaría un guía por un espacio desconocido: se trata de descubrir, a través de la escritura, un mundo interior estructurado de análogo modo al espacio físico y exterior. Este procedimiento se observa a menudo en Felisberto Hernández: «A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo» («Tierras de la memoria»; Hernández,

2008: vol. 3, 33). Del mismo modo, la personificación de los pensamientos, la percepción y la interpretación de los acontecimientos exteriores contribuyen al efecto fantástico del mundo interior de los personajes. Se trata de algo similar a lo que Bertrand Westphal denomina «politopía», y define como «l'espace secret, l'espace de l'hyperbate, celui où l'individu déploie un supplément de vérité personnelle à l'abri des yeux du monde, des prescriptions du code» (Westphal, 2007: 75). Si pensamos en esta idea a partir de la concepción de lo fantástico según Todorov (1970), podemos pensar que se trata nada más de la tradicional vacilación entre una explicación racional, científica, que sería el espacio de lo objetivo, y la explicación personal y subjetiva del personaje, loco o lúcido, y cuyo mejor ejemplo puede ser el narrador de «Le Horla» de Maupassant. Pero nos parece que nuestros autores dan otro matiz a esta idea. En el caso de Horacio Quiroga, observemos cómo se registran diversas percepciones del espacio en el cuento «A la deriva»: se trata de la lenta agonía de un hombre mordido por una yarará que intenta alcanzar un pueblo navegando por el Paraná, lo que ya prefigura simbólicamente el río Estigia y la barca de Caronte. La visión exterior de los ojos del mundo la da el narrador extradiegético: «Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta en centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú» (Quiroga, 1993: 53). Poco después, ya es otra la descripción del espacio: «El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río» (Quiroga, 1993: 54). Y cuando el veneno que va difundiendo por el cuerpo del personaje lo lleva a la insensibilidad, también se produce una transformación del espacio: «Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. [...] Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú. El bienestar avanzaba y con él una somnolencia llena de recuerdos» (Quiroga, 1993: 54). A partir de este punto pasamos al desarrollo del espacio subjetivo del personaje.

Felisberto Hernández va más allá, y esto se revela a través de un fragmento como: «Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos» («Tierras de la memoria»; Hernández, 2008: vol. 3, 33). La elección del verbo «habitar» no es inocente y connota el aspecto fantasmagórico de la imagen. Pero además, los «pensamientos descalzos» son las ideas personales indecibles y no sometidas a los códigos sociales del

espacio exterior. Se trata de una transgresión del mundo posible que crea una especie de polifonía de los espacios.

En estos ejemplos se hace evidente que el espacio mental es estructurado, construido y transmitido mediante una cartografía interior, en una politopía que va progresivamente de lo exterior a lo interior en el caso de Quiroga, mientras que en Felisberto Hernández se manifiesta a través de la introspección llevada a cabo en estas pausas en la narración. Estos elementos generan un efecto fantástico al constituir un pasaje que da al lector la visión de una vida independiente de su conciencia.

1.3. *Los límites del espacio*

Utilizar el espacio físico como marco tranquilizador es un artificio eficaz de los escritores fantásticos, aunque cuestionable para todo lector consciente de los mecanismos de la escritura. En efecto, el pretendido realismo de los mapas y de la topografía no es más que una ilusión, como ya lo decía Borges al llevar al extremo absurdo la supuesta objetividad de los mapas en su microrrelato «Del rigor de la ciencia»:

En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas (Borges, 1989: 847).

En este cuento, la geografía se ha vuelto una ciencia inútil porque ha borrado la frontera entre lo que percibimos y la representación de esta percepción, como si los dos mundos pudieran superponerse. El choque entre ambos revela la inutilidad de esa extrema exactitud y termina provocando, gracias a la habilidad de Borges, un inquietante efecto fantástico.

No hay que olvidar que un espacio objetivo no existe, sino que es el producto de una doble interpretación, la del autor y la del lector. Así lo afirma Collot (2011): «il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment posé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens».

Por eso, en nuestros autores, la pretendida objetividad del espacio-marco se tiene finalmente que matizar: a pesar de ser la imagen de un mundo posible, es necesariamente un espacio creado por la escritura. Veamos entonces cómo el texto juega con el espacio para que surja lo fantástico, en términos de creación de brechas. Resulta imposible hacer una lista detallada de todos los recursos —tampoco nos parece pertinente ofrecer aquí un catálogo—, pero el análisis de los motivos, objetos y técnicas de la interacción entre el espacio y lo fantástico resultará de gran ayuda para el estudio de dicho género.

2. ESPACIO-ACTOR: VECTORES DE ALTERACIÓN

En términos científicos, un vector es un segmento de recta caracterizado por un origen, un módulo (longitud), una dirección (ángulo) y un sentido (indicado con una flecha). Permite la migración de una figura hacia otro lugar del espacio determinado. En los cuentos fantásticos, la realidad expuesta se traslada como si ocurriera bajo la influencia de vectores para pasar a otra cosa, a otro mundo. Veamos cómo se realiza.

2.1. *Motivos visuales*

Las sombras constituyen un recurso temático frecuente de lo fantástico. Una proyección de un objeto o un ser que puede volverse fantástica, por ejemplo, a partir del momento en que adquiere una autonomía independientemente de su poseedor. Eso implica también una alteración del espacio: «no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba. Pero si pensaba que la sombra era una señal de misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran» («Por los tiempos de Clemente Colling»; Hernández, 2008: vol. 1, 198). Además de las alegorías de las ideas que cobran una espesura textual y ocupan el espacio de manera sorprendente, este fragmento nos recuerda otra alegoría, la de la caverna de Platón. En ésta, el personaje ve cómo se mueven de manera extraña unas figuras por una pared, hasta que comprende —al cambiar su punto de visión— que las figuras son las sombras proyectadas de unos esclavos encadenados e iluminados por un farol. Un movimiento hacia el conocimiento y la verdad. Esta imagen podría ser una explicación de lo que es lo fantástico, que se corresponde con la conciencia de la existencia de otro paradigma: las figuras que considerábamos como seres autónomos no eran más que una

proyección que interpretamos a partir de nuestra percepción limitada. Saber percibir a los esclavos es ver otro mundo posible, quizás en mayor adecuación con el conjunto de la verdad ya que incluye dentro de él, de manera coherente, el primer mundo, el mundo de las figuras, inexplicable a primera vista. El interés del texto de Platón consiste en ayudarnos a salir de la caverna para alcanzar la deslumbrante verdad.

Directamente vinculado con esta idea, está el cine, un arte que tiene una presencia recurrente en los cuentos de Quiroga como elemento creador de efectos fantásticos. Acostumbrado al teatro, Quiroga opera una confusión entre dos espacios: el del rodaje con los actores y el de la pantalla (que refleja la imagen del proyector). Así, en «El vampiro» imagina que los personajes proyectados en la pantalla tienen una vida independientemente de la película y de los mismos actores. En esta confusión se produce la brecha que crea el efecto fantástico. Pero Quiroga va más lejos con este juego metaficcional en su cuento «El espectro», donde borra las fronteras entre la obra de ficción y el marco espacial de su realización al convertir la propia sala de cine en el lugar del duelo entre dos hombres rivales de un triángulo amoroso, siendo uno de ellos un miembro del público y el otro el héroe de la película.

Pero a despecho de las leyes y los principios, Wyoming nos estaba *viniendo*. Si para la sala El Páramo era una ficción novelesca, y Wyoming vivía sólo por una ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondo, para nosotros —Wyoming, Enid y yo— la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido vivo. [...] Sentí que la piel de la espalda se me erizaba, y miré: con lentitud de fiera y los ojos clavados en nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, al tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse (Quiroga, 1993: 548-549).

Este fragmento permite ilustrar la confusión de los dos mundos. Y nos parece que la antepenúltima frase ilustra también el concepto de «frase umbral» desarrollado por Patricia García (2013). Este concepto se refiere a un fenómeno presente en ciertos cuentos en los que una frase constituye el empalme, el cruce entre dos paradigmas, basado en una ambigüedad referencial gracias a recursos lingüísticos. Se trata de ver lo fantástico como un desliz y no como una irrupción, según la célebre definición de Caillois.³ En nuestro

3 «La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se pro-

caso pues, el público presente para ver la película se reduce a los dos protagonistas, como un efecto de zoom. Luego, la referencia de lugar «desde el fondo de la escena» crea una ambigüedad ya que puede ser la escena de la película pero también la escena del teatro donde se proyecta. Por último, cuando parece que el personaje cruza la tela de la pantalla, el fulgor es la manifestación de que ocurrió lo imposible.

2.2. *Objetos y lugares de alteración*

El espejo es el primer elemento que vamos a analizar. Basta pensar en la fotografía de Chema Madoz que representa una escalera apoyada contra un espejo, creando de esta forma una ilusión de óptica como si el espectador pudiera pasar «al otro lado del espejo» y bajar a otro mundo: en esta imagen se hace evidente toda la simbología que solemos asociar a este objeto mágico y angustiante a la vez. Es importante destacar que en francés espejo es «miroir», palabra que deriva del latín *mirari*, que significa «asombrarse». Examinado desde el punto de vista del espacio, el espejo se convierte en un objeto muy sugerente, en la medida en que al reflejar una imagen es capaz de crear una sensación de vértigo, de inversión y de paso hacia «otra cosa». No es casual la elección del título de *Le miroir de sorcière* por parte de Jean Fabre (1992) para su estudio sobre lo fantástico.

Resulta revelador que Pigmalión, personaje del cuento «Las Hortensias» de Felisberto Hernández, no soporte contemplar su propio reflejo: «Al pasar frente a un espejo, y a pesar de estar corrida la cortina, vio a través de ella su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro. Tuvo un escalofrío, cerró las ventanas y se acostó» (Hernández 2008: vol. 2, 210). Una acción que subraya el malestar que sentimos al ver de otra manera el mundo conocido y al descubrir cómo nos ve otra persona, a través de una impresión de enajenación y de desdoblamiento. El miedo de Pigmalión le hace plantearse «que podrían inventar espejos en los cuales se vieran los objetos pero no las personas», (Hernández, 2008: vol. 2, 212). Una imagen que evidencia el miedo metafísico que define a lo fantástico (Roas, 2011: 94-107): si el espejo nos ofrece un reflejo de la realidad, no aparecer en él nos convierte en nada, en un sinsentido.

A veces, un mero acto cotidiano puede convertirse en fantástico, gracias a la habilidad del narrador: «El espejo [...] era bajo y Horacio podía pa-

duit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait à tort estimé le mystère à jamais banni» (Caillois, 2008: 680-681).

sar, distraído, frente a él e inclinarse, todos los días, hasta ver solamente el nudo de la corbata; se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza», (Hernández, 2008: vol. 2, 209). En este caso, mediante la personificación del espejo pero sobre todo con el final que nos da la impresión de un hombre degollado, es la escritura la que altera la visión. Es un acto bastante trivial, pero que se vuelve fantástico con la técnica de la deformación.

Otro de los elementos esenciales para la creación del efecto fantástico en la obra de Horacio Quiroga es la selva. En su cuento «El hijo», en el que un padre busca en vano a su hijo que se fue por la selva, este espacio se presenta como un lugar hostil a la vida humana. Ya desde el inicio, la selva aparece descrita en esos términos negativos: «El sol, ya muy alto, continúa ascendiendo. Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el aire, enrarecido como en un horno, vibra con el calor. Un profundo zumbido que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza, concentra a esa hora toda la vida tropical», (Quiroga, 1993: 754). Mientras el padre se mantiene fuera de la selva, está casi persuadido de que su hijo ha muerto. El paso hacia lo fantástico se opera cuando sale a buscarlo, lo encuentra mágicamente en la selva y vuelve a casa con él. Sólo el hábil cambio de perspectiva al final del cuento (el narrador pasa a ser omnisciente) revela el delirio del personaje: «Sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío», (Quiroga, 1993: 756).

La hostilidad de la selva también se observa en otros dos cuentos, «A la deriva», del que ya hemos hablado, y «La miel silvestre», cuento en el que el goloso protagonista queda paralizado por haberse comido la miel que les robó a las abejas, y termina castigado y devorado por las hormigas carnívoras. Si en el caso de Felisberto, se trata de utilizar un objeto de lo cotidiano para provocar el traslado, es más bien todo un espacio que le resulta hostil al hombre que viene presentado y descrito en los cuentos de Quiroga.

2.3. *Técnicas del texto*

La subjetividad del recuerdo es el primer aspecto que vamos a desarrollar. En Felisberto Hernández, la descripción de unos personajes que el protagonista conoció tiempo atrás, sobre todo cuando se refieren a un pasado lejano, puede resultar bastante extraña. Si bien es cierto que la memoria intenta restituir una experiencia a partir de los recuerdos, a menudo las descripciones vienen deformadas. Tomemos por ejemplo la descripción de

dos maestras: «La menor de las hermanas tenía una manera muy querida de llevar para todos lados su cuerpo alto [...] Cuando los pies le habían traído el cuerpo cerca de mi silla y ella me obligaba a mirarla levantándome la cabeza con un dedo que enganchaba suavemente en mi barbilla, mis ojos la miraban como a una catedral, y [...] veían muy de cerca el tejido de la tela de su pollera gris en la disimulada montaña de su abdomen» (Hernández, 2008: vol. 3, 13). Así, la elección de un vocabulario junto al uso de metáforas espaciales dan cuenta de un recuerdo visual que aparece ante nosotros totalmente alterado. En Hernández, y con la misma técnica, hasta las impresiones sonoras pueden ser sugeridas por una metáfora espacial, como lo vemos un poco más adelante en el mismo cuento: «Su poca voz tardaba en llegar a la superficie como si tuviera que sacarla de un pozo con una bomba».

Otra de las formas de alterar el espacio mediante la percepción del narrador la tenemos en el relato de una pesadilla. En los sueños, el cerebro crea un universo valiéndose de elementos identificables por el sujeto. El espíritu fabrica un contexto imaginario a partir del mundo en el que evoluciona el personaje y la vuelta al estado de vigilia puede crear un desfase. Así en «Tierras de la Memoria»: «Después de haber dado el grito que hizo derrumbar las paredes del sueño y me dejó con los ojos abiertos en plena noche, seguí revolviendo los escombros para ver de dónde había salido el grito. Al pensar en quién habría sido se me volvió a erizar el pelo» (Hernández, 2008: vol. 3, 72). Aquí se contraponen dos realidades y dos espacios: el sueño y la vuelta a lo real. Y para continuar el juego de cajas chinas, no hay que olvidar al lector que lee este paso y que vuelve a su propia realidad cuando termina el cuento o cierra el libro, este mismo lector que sueña, lo que crea una multiplicación de los pasos hacia otras dimensiones de la realidad.

La inversión es otra técnica pertinente: el espacio puede llegar a ser un personaje, en una dinámica de personificación de los objetos, o, por el contrario, puede operarse una reificación de los personajes, o sea la asociación entre seres vivos y características propia de los objetos. Se trata de borrar las fronteras entre un objeto y un ser animado. Así sucede en el cuento «El balcón», donde el espacio llega a ser el héroe epónimo y actor de la brecha: un balcón, celoso a causa del interés que tiene su propietaria por un joven que viene a su casa para tocar el piano, se derrumba violentamente. Este balcón tiene todas las características de un amante celoso a lo largo del cuento y la ambigüedad se mantiene hasta el final del relato. Otro ejemplo pertinente es la inversión que se desarrolla en el cuento «La pelota»: un niño juega con una pelota fabricada por su abuela a partir de unos trapos. La personificación del objeto altera

el espacio y contradice las leyes físicas: «Después de haberle dado las más furiosas “patadas” me encontré con que la pelota hacía movimientos por su cuenta: tomaba direcciones e iba a lugares que no eran los que yo imaginaba; tenía un poco de voluntad propia y parecía un animalito; le venían caprichos que me hacían pensar que ella tampoco tendría ganas de que yo jugara con ella» (Hernández, 2008: vol. 1, 115).

Un procedimiento que puede relacionar con la técnica que emplea Silvina Ocampo en su relato «La sogá», donde se narra la extraña amistad entre un niño y una cuerda-serpiente. Recíprocamente, la animalización de los hombres aparece en el cuento «Las moscas» de Quiroga, en el cual el personaje humano se transmuta, mediante una estrategia narrativa hábil, en una asquerosa mosca verde, como una anticipación del futuro axolotl cortazariano:

Mas he aquí que esta ansia desesperada de resistir se aplaca y cede el paso a una beata imponderabilidad. No me siento ya un punto fijo en la tierra, arraigado a ella por gravísima tortura. Siento que fluye de mí, como la vida misma, la ligereza del vaho ambiente, la luz del sol, la fecundidad de la hora. [...] Del seno de esta expansión, que el sol dilata desmenuzando mi conciencia en un billón de partículas, puedo alzar-me y volar, volar... (Quiroga, 1993: 776).

Por último, la técnica de «mise en abyme» (el relato dentro del relato) altera el espacio en la medida en que borra las fronteras de lo real al crear dos realidades parecidas, una dentro de otra. Esa es la técnica que emplea Hernández en su cuento «Las Hortensias»: el protagonista observa en unas vitrinas a unas muñecas que representan escenas de la vida cotidiana; si pensamos que el lector es un espectador de los actos del protagonista, se opera entonces la «mise en abyme». En esta situación en la que el personaje que observa una escena es también observado, nos recuerda por anticipación la escena del sillón de terciopelo verde de «Continuidad de los parques», de Cortázar. Quiroga, por su parte, va aún más lejos al emplear una «mise en abyme» de lo fantástico, o sea lo fantástico dentro de lo fantástico. Así, en «El síncope blanco», el personaje, desvanecido por efecto del cloroformo que le hicieron respirar en el hospital, crea un universo imaginario en un sueño: un espacio que es la antesala de la muerte y donde esperan los enfermos antes de saber si les llegó la hora o no; allí se encuentra con una paciente de dicho hospital a la que intentará en vano encontrar cuando se despierte. Así, el arte de la escritura estriba en la creación de diferentes «estratos» de realidad para luego confundirlos, pasando de una a otra por atajos vertiginosos.

Hasta ahora hemos reflexionado sobre elementos textuales recogidos a lo largo de nuestras lecturas. ¿Se podría pensar una geopoética de lo fantástico a otra escala?

3. ¿DÓNDE ESTÁ LO FANTÁSTICO?

3.1. *El espacio físico, metáfora de lo fantástico*

En este punto de nuestra reflexión, nos parece importante notar que el espacio no tiene solamente un valor referencial o funcional. En efecto, también puede desempeñar un papel simbólico, una función metafórica, lo que no debe sorprender si recordamos la etimología de la palabra «metáfora» y lo que implica en términos de movimiento y de transporte. En el famoso cuento «El almohadón de pluma» de Quiroga, en el cual un asqueroso bicho chupa la sangre de una joven recién casada y va creciendo conforme la mujer pierde toda su energía, la casa blanca tal y como aparece definida al principio del cuento es una anticipación de la palidez progresiva de su habitante, así como en Poe, la fisura de la casa Usher es una prefiguración de la caída y la decadencia de sus habitantes: «La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío», (Quiroga, 1993: 97). Aquí, el espacio constituye un indicio, una clave para dar sentido al cuento en su conjunto, como una metonimia.

Del mismo modo, en el cuento de Felisberto Hernández «La casa inundada», el agua que ha invadido la propiedad y ha transformado los pasillos en ríos, obligando a los personajes a moverse en barco, es el símbolo del fluir de las palabras de la propietaria que cuenta su vida y sus recuerdos al protagonista a lo largo de sus paseos. Así, y para contestar a nuestra pregunta, lo fantástico no estriba solamente en la transformación, la alteración de los espacios, sino también en el valor poético, simbólico de éstos. ¿Cómo superar ahora la dimensión textual del espacio y pensarlo desde la alteridad?

3.2. *Alteridad: los ojos fronterizos*

No hay que olvidar que en el proceso de lectura están los personajes, el autor que escribe y el lector que descubre el texto. Entonces, cuando Roas (2001: 24) afirma «La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendiente a poner en duda nuestra percepción de lo real», es necesario hacer

dos preguntas: ¿cómo concebir la noción de percepción? y ¿a quién se refiere el posesivo «nuestra»?

A propósito de la percepción, afirma Merleau-Ponty (2012: 311):

Ce sont surtout les illusions touchant la profondeur qui nous ont habitués à la considérer comme une construction de l'entendement. On peut les provoquer en imposant aux yeux un certain degré de convergence, comme au stéréoscope, ou en présentant au sujet un dessin perspectif. Puisque ici je crois voir la profondeur alors qu'il n'y en a pas, n'est-ce pas que les signes trompeurs ont été l'occasion d'une hypothèse, et qu'en général la prétendue vision de la distance est toujours une interprétation des signes?

Científica y materialmente, los ojos no son capaces de percibir la perspectiva. Esta es en verdad una construcción de nuestro cerebro. La prueba más evidente de esta idea son las ilusiones ópticas que nos engañan y permiten dos visiones posibles de una sola imagen. En la medida en que el cerebro reconstruye de manera artificial la percepción de la profundidad, ¿sería posible concebir lo fantástico a partir de esta misma idea? La escritura de lo fantástico se relacionaría con una percepción incompleta de los mundos posibles que por eso nos parecen imposibles e inquietantes. Así, por ser aproximativa nuestra percepción de la realidad, y por ser insuficientes los medios lingüísticos de los que disponemos para dar cuenta de ésta, se podría pensar que lo fantástico está en este lugar borroso y en el pasaje del paradigma a nuestra interpretación. La puesta en duda evocada por Roas vendría de la propia condición parcial de nuestra percepción.

A su manera, Felisberto Hernández cuestiona este lugar que son los ojos como un espacio fronterizo entre el exterior y lo interior:

De pronto sentí en el alma un espacio claro, donde vagaba una especie de avión. Voy a suponer que mis ojos miraran para adentro en la misma forma que para afuera; entonces, al ser esféricos y moverse para mirar hacia dentro, también se movían mirando hacia fuera, y por eso yo miraba los objetos que había en mi cuarto, sin atención: yo atendía al avión que andaba adentro y en el espacio claro. Después resultó que la parte de los ojos que miraba para afuera y sin atender, miró —como hubiera podido mirar un enamorado vulgar— una fotografía de ella que estaba en la mesita pintada con nogalina; entonces, en vez de atender al avión de adentro, atendí a la foto de afuera. Después quise volver a ver el avión, pero éste se había perdido en el espacio claro («Las dos historias»; Hernández, 2008: vol. 2, 170-171).

Con unos puntuales efectos de lo real —la mesita con nogalina en este caso— sobre el telón de fondo general, aparece el movimiento de vaivén entre estos dos espacios.

3.3. *Una nueva perspectiva: descentramiento*

Este concepto surge a partir de los trabajos de los comparatistas que reflexionaron sobre la relación entre espacio físico y literatura. Sin centrarse exclusivamente en juegos intertextuales, una dinámica del geógrafo puede consistir en pensar los lugares en relación con las jerarquías sociales y los espacios condicionados por la mitología, la religión o las ideologías y otros presupuestos que forman el sustrato cultural implícito, el trasfondo del texto o tras-texto.

Si primero nos centramos en la visión de los dos autores que estamos estudiando, no hay que olvidar que, aunque influidos por la literatura y los clásicos europeos, escriben dentro de una realidad, un espacio latinoamericano. Es evidente que la manera de concebir lo fantástico sufre una evolución según el territorio en que nos encontramos. Es lo que llamamos la experiencia del descentramiento cultural e histórico. Si Poe y los autores europeos de su época razonaban a partir de la lógica del mundo exterior sugiriendo lo ilógico por causas que remiten al campo de la razón, Quiroga, por su parte, como otros latinoamericanos, parece pensar a partir del mundo que observa, del espacio que lo rodea. Si en los cuentos europeos y de Poe se trata de subrayar lo que no encaja en nuestra concepción de la lógica, en Quiroga se trata de percibir lo cotidiano con un ojo diferente, desvinculado de la razón e implantado en lo empírico. Por ejemplo, en «Los buques suicidantes», se cuenta una extraña desaparición de los pasajeros de un barco y resulta que el protagonista es el único en sobrevivir y en poder contar su experiencia. El narrador no muere al final porque, en vez de temerla, acepta la maldición que sufre el barco. Así, el hecho de admitir lo fantástico le permite al personaje salvarse la vida. Es cierto que esa situación roza el absurdo kafkiano, en la medida en que el espacio que rodea al personaje contiene tantas aberraciones que no puede ser verosímil. Pero la diferencia que sentimos es que en *La metamorfosis* Gregor termina asumiendo su estado y hasta se sacrifica para salvar a su familia. En el cuento de Quiroga, se trata justamente de burlar a la muerte para mantenerse en vida y poder contar su experiencia más adelante, y eso mediante la propia aceptación de lo imposible —no absurdo— que rodea al personaje. Esta idea viene confirmada por la visión de Collot (2011): «L'écrivain comme le géogra-

phe se trouvent confrontés à la nécessité de forger des concepts à la mesure des enjeux d'une description de situations singulières qui permettent de les penser, et, précisément, de traduire la singularité en des représentations communes qui prennent en compte ce rapport dialectique de l'homme au monde qu'il habite et qui l'habite». Se sugiere aquí una aproximación al espacio a través de una dinámica hombre/entorno con una influencia recíproca. Ocurre algo similar en el cuento «Muebles “El Canario”» de Felisberto Hernández: el protagonista, mientras viaja en tranvía, le inyectan algo contra su voluntad y empieza a oír tangos y anuncios de muebles a lo largo del día. No sabemos si esta inyección es lo que provoca las alucinaciones auditivas, pero el narrador lo cree y estos anuncios, que él mismo considera como una propaganda, le contaminan la vida. Aparece aquí una interiorización del mundo exterior que provoca una enajenación, una alienación:

Todavía no había pasado al sueño cuando oí en mí el canto de un pajarito. No tenía la calidad de algo recordado ni del sonido que nos llega de afuera. Era anormal como una enfermedad nueva; pero también había un matiz irónico; como si la enfermedad se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar. Estas sensaciones pasaron rápidamente y en seguida apareció algo más concreto: oí sonar en mi cabeza una voz (Hernández, 2008, vol. 3, 157-158).

Pero otra vez, el protagonista no se resigna y lucha contra su situación insólita. Metafóricamente, se puede leer el cuento como una reacción contra la venidera sociedad de consumo, pero algo interesante aparece al final: el remedio no son las pastillas que necesita vender el hombre de la jeringa, sino un mero baño de pies que, si puede ser visto como una manera común para uno de relajarse, también tiene resonancias bíblicas que superan la anécdota y obligan al lector a convocar otras referencias para comprender lo fantástico del texto.

Por eso, el descentramiento no se aplica solamente a la hora de estudiar cómo y por qué los autores escribieron sus cuentos. Los lectores también pueden experimentarlo con su propio estatuto. Si recordamos el microrrelato «Geografías» de Julio Cortázar, se trata de la visión del mundo por parte de las hormigas dentro de un texto pseudocientífico. Unos llamados Horribles Inmensos Seres⁴ serían los hombres, una Gran Sombra Verde, un bosque, entre

4 «Si se va-va-va-va (noción análoga aplicada a la distancia) se llega a la Gran Sombra Verde (¿un campo sembrado, un soto, un bosque?) donde el Gran Dios alza el granero continuo para sus Mejores Obreras. En esta región abundan los Horribles Inmensos Seres (¿hombres?) que destrozan nuestros senderos. Al otro lado de la Gran Sombra Verde empieza el Cielo Duro (¿una montaña?)» (Cortázar, 1994: 461).

otros ejemplos. Lo que nos importa aquí es notar que toda lectura y percepción son subjetivas. Por eso, también cuenta la lectura libre y personal que cada persona hace del texto. Sin caer en un relativismo yermo, hay que recordar la perspectiva dada por Umberto Eco con el concepto de «obra abierta», según la cual cada lector se apropia el texto no como le da la gana, sino según sus conocimientos y su experiencia de la lectura. El descentramiento estriba en la capacidad del lector de salir de sus certezas y adoptar otro ángulo de vista, como el de las hormigas de Cortázar, para acercarse al texto. Esta podría ser una manera de conciliar las diversas interpretaciones sobre el aspecto fantástico o no de nuestros dos autores. Y esta percepción del lector o del público puede a veces resultar aún más fantástica, como lo sugiere Felisberto Hernández al recordar su infancia: «si cuando era niño me decían que en un teatro daban una obra maravillosa, siempre salía desilusionado, como si antes hubiera esperado que los hombres hicieran volar el techo del teatro y aparecieran desde el cielo cosas más fantásticas que las que salían por los costados del pobre escenario» (Hernández, «Tierras de la memoria»; Hernández, 2008: vol. 3, 23). La imaginación, la loca de la casa, es uno de los actores de lo fantástico de cuyo papel no podemos prescindir, sobre todo cuando el autor nos abre pistas para leer su texto.

CONCLUSIÓN

Finalmente, queda claro que el espacio tiene diversos avatares: es el espacio presentado en el texto, el espacio vector de transformación del texto fantástico, pero también el espacio fuera del texto, en un juego de interacción entre autor y lector con un cambio de escala.

Claro está que si nos atenemos a la definición de Todorov, poco tienen que ver nuestros autores con esta concepción de lo fantástico. Ahora bien, si los estudiamos mediante el espectro del espacio, con sus matices, con sus técnicas de descripción y de transfiguración, se hace evidente que varios de sus cuentos juegan con la transgresión de lo posible, en un sentido diferente a lo que plantean Caillois o Todorov. En estos casos, la esencia de lo fantástico estriba en un aspecto espacial dinámico: la noción de pasaje de una dimensión a otra de los diferentes mundos posibles e imposibles, en los que la relatividad de la percepción también desempeña un papel. Es un pasaje paulatino, con el que juegan los autores mediante varias modalidades textuales: gramaticales al nivel de la sintaxis de la frase; léxicas cuando trabajan en la semántica y los sentidos de las palabras usadas; teatrales cuando crean una escenificación

de los mundos descritos que se cruzan o se superponen; simbólicas a la hora de convocar referencias intertextuales cuyos puntos suspensivos completa el lector. Los completa con la imaginación y con la ayuda del autor que, como ya lo decía el propio Quiroga no sin cierta ironía, tiene que guiarle: «Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea» («Decálogo del perfecto cuentista»; Quiroga, 1993: 1194).

Así, lo fantástico puede concebirse a través de una doble dinámica: por una parte, se trata de la calidad de la escritura y el uso de los vectores más eficaces posibles para trasponer los elementos de un mundo a otro. La segunda dinámica es la de la recepción, del ojo del lector que comprende el cuento a partir de sus propios conocimientos y siente subjetivamente una brecha con su paradigma. Y terminaremos con una última analogía para explicar nuestra visión de lo fantástico: si pensamos en Hernández, pianista de formación, y en su universo musical, podríamos decir que lo fantástico es quizás lo que hay entre dos teclas de un piano: materialmente, no es nada, es un espacio vacío; pero desde el punto de vista del sonido, entre dos teclas, entre un sonido y su *alteración* existe lo que los músicos llaman los «comas»; extrañamente, esta misma palabra remite también, desde un punto de vista medical, a un estado de paso, un estado entre la vida y la muerte. Pues entre dos teclas blancas hay nueve comas, lo que implica afinar de cierta manera el teclado para que las teclas negras o alteraciones se sitúen al nivel el cuarto o del quinto coma: es lo que se llama el teclado templado. Cuando está correctamente afinado, las armonías funcionan; cuando ello no ocurre, se produce un desfase, aunque mínimo, una disonancia, que siente el público aficionado a la música. A nuestro parecer allí reside, fugaz pero eficazmente, lo fantástico.

BIBLIOGRAFÍA

- BARON, Christine (2011): «Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures», en *Le partage des disciplines*, LHT, disponible en <<http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>> [consultado en enero de 2013].
- BARTHES, Roland (1982): «L'effet de réel», en Gérard Genette (ed.), *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, París, pp. 81-90.

- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- CAILLOIS, Roger (2008): *Ceuvres* (ed. Dominique Rabourdin), Gallimard, París.
- COLLOT, Michel (2011): «Pour une géographie littéraire», en *Le partage des disciplines*, LHT, disponible en <<http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>> [consultado en enero de 2013].
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid.
- DURAND, Gilbert (1992): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, París.
- FABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Librairie José Corti, París.
- GARCÍA, Patricia (2013): «'La frase umbral', cruce al espacio fantástico», en David Roas (ed.), *Visiones de lo fantástico. Aproximaciones teóricas*, e.d.a, Málaga (en prensa).
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1975): *La casa inundada y otros cuentos*, Lumen, Barcelona.
- ____ (1997): *Ceuvres complètes* (trad. G. Saad y L. Guille-Bataillon), Seuil, París.
- ____ (2008): *Obras completas*, Siglo Veintiuno editores, México, 3 vols.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012): *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, Madrid.
- OCAMPO, Silvina (1959): *La furia y otros cuentos*, Sur, Buenos Aires.
- QUIROGA, Horacio (1993): *Todos los cuentos*, Archivos, Madrid.
- ____ (1999): *Cuentos*, Cátedra, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- ____ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París.
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La géocritique: réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, París.

LAR AMARGO LAR: MORADIAS INSÓLITAS NAS NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR E DE MURILO RUBIÃO

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL
Universidade Federal de Uberlândia (Brasil)
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico
mmgama@gmail.com

Recibido: 15-02-2013
Aceptado: 29-04-2013



RESUMO

Trata-se de um estudo sobre a representação do espaço da moradia em narrativas fantásticas da literatura brasileira. Defendemos que a elaboração das referidas espacialidades é que configura, em grande escala, a ambientação fantástica na trama ficcional. Algumas narrativas fantásticas de Murilo Rubião e de Clarice Lispector, em contraponto com narrativas de Walpole, Poe, Kafka, Saramago e Cortázar, serão nosso objeto de estudo. A base teórica sobre as espacialidades será ancorada especialmente pelos estudos de Foucault, Deleuze, Guattari e Bachelard.

PALAVRAS-CHAVE: literatura fantástica, espaço, moradia, Murilo Rubião, Clarice Lispector

ABSTRACT

This is a study of the representation of the dwelling space in fantastic narratives of Brazilian literature. We advocate that the elaboration of such spatialities is what configures to a large extent the fantastic setting of the fictional plot. In this paper some of Clarice Lispector's and Murilo Rubião's fantastic narratives are counterpointed to narratives by Walpole, Poe, Kafka, Saramago and Cortázar. To do so, we rely on the theoretical bases of spatialities as designed by Foucault, Deleuze, Guattari, and Bachelard.

KEYWORDS: fantastic literature, space, dwelling, Murilo Rubião, Clarice Lispector



*A narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se
segundo vias irrealistas.*
Roland Barthes, «O efeito do real»

IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Se fizermos uma retrospectiva nos estudos literários, verificaremos que o espaço, como categoria narrativa, ocupou por um bom tempo na história da crítica literária uma posição inferior. Para muitos críticos, o espaço figura em uma narrativa apenas como elemento acessório, meramente decorativo. Contudo, há um grande equívoco nesse pensamento, equívoco esse denunciado por Roland Barthes quando trata do efeito do real. Barthes recorta dois episódios em que a descrição espacial é o foco —uma cena de *Um coração simples*, de Gustave Flaubert, e outra do historiador Michelet sobre a morte de Charlotte Corday— e argumenta que esses trechos provavelmente teriam sido desprezados em muitas análises por serem considerados «pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores [...] como “enchimentos” (catálises)» (Barthes, 2004: 181-182), tendo apenas um valor funcional indireto para as narrativas. Mas Barthes habilmente nos mostra o contrário, pois os espaços encenados em tais episódios engendram sentidos imprescindíveis para a compreensão das narrativas em que eles se inserem.

Assim como Barthes, Michel Foucault foi enfático ao declarar, na conferência intitulada «Linguagem e literatura», que a crítica literária por um longo tempo delegou aos estudos sobre o espaço uma posição subalterna e, por acreditar em um parentesco entre a linguagem e o tempo, os críticos dirigiram sua atenção maior às relações entre a literatura e o tempo. Foucault (2000) não desconsidera tal relação intrínseca entre linguagem e temporalidade, uma vez que a linguagem funciona no tempo, mantém-se no tempo e mantém o que expressa no tempo; contudo, se a função da linguagem é o tempo, seu *ser* é o espaço, porque «de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço» (Foucault, 2000: 168). A ordem das palavras em seu espaço discursivo interfere sobremaneira nos sentidos que elas deflagram.

Foucault (2000: 169) explica a insistência da crítica literária nos esquemas e análises temporais em função de uma tendência criacionista: «Havia a sempre necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra». Para

esse filósofo, a crítica deve investir em pesquisas que tenham como foco o espaço, pois as metáforas espaciais possibilitam desvelar as relações de poder envolvidas na representação literária.

Se observarmos os tradicionais estudos de narratologia, constataremos a posição subalterna delegada ao espaço ficcional, como denunciou Foucault. Para exemplificar, podemos citar o estudo «O que é uma descrição» (1976), de Philippe Hamon, inserido no livro *Categorias da narrativa*. Hamon, como se pode perceber pelo título do estudo, concentra sua explanação sobre a descrição; portanto, para falar do espaço ficcional, focaliza estritamente sua perspectiva de abordagem no procedimento discursivo que abriga a representação espacial. Fazemos um parêntese para observar que a descrição não está relacionada necessariamente às espacialidades ficcionais, mas pode ser, por exemplo, a projeção do estado de alma de uma personagem pelo narrador. Assim, reduzir o estudo do espaço à descrição significa alijá-lo a uma posição marginal. É evidente o ponto de vista negativo que o autor confere à descrição, considerando-a como uma pausa, um corte na narrativa; esse ponto de vista encontra-se realçado na conclusão do seu estudo: «definimos já a descrição como uma unidade que arrasta a proliferação de temas verossimilhantes [...], formando aquilo a que chamamos uma temática vazia» (Hamon, 1976: 75). O que notamos bem claramente é a assunção de uma perspectiva marginalizada de abordagem do espaço, considerado como uma categoria que interrompe o curso narrativo, avaliado como simples elemento suplementar, podendo assim ser facilmente rejeitado, uma vez que se trata de uma temática vazia. Essa posição assumida por Hamon compartilha do ponto de vista de um estudo basilar sobre a narrativa literária, o clássico «Narrar ou descrever», em que seu autor, Georg Lukács, elabora uma dicotomia que compreende a descrição desassociada dos motivos geradores da ficção, relacionando-a a um quadro estático; e a narração, inversamente, como o procedimento discursivo que articula os motivos geradores, desencadeador de episódios que constituem a dramaticidade do enredo.

Na mesma linha de entendimento da crítica marxista de Lukács, o Estruturalismo também desloca para as margens o espaço ficcional. Podemos citar um estudo de Gérard Genette, autor representativo no âmbito da narratologia estruturalista, que, no século XXI, continua sendo referência nos estudos sobre narrativa. O estudo insere-se na coletânea intitulada *Análise estrutural da narrativa* e nele Gérard Genette considera a descrição como mera serviçal da narração, *ancillanarrationis*, «escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada» (Genette, 1976: 263).

As explanações teórico-críticas que abordam o espaço ficcional a partir da dicotomia entre narração e descrição geralmente desconsideram a riqueza da espacialidade para a produção de sentidos na ficção literária e, em decorrência dessa posição, não se sustentam como fundamentação teórica para a análise de muitas obras em que o espaço não é mero componente da cena descritiva, mas um elemento repleto «de significado até o máximo grau possível» (Pound, 1970: 36). Um conto como o do brasileiro João Guimarães Rosa, «A terceira margem do rio», teria sua análise exaurida se fosse tomado como parâmetro o referencial apenas da descrição, porque a terceira margem nem ao menos é descrita pelo narrador de Rosa; contudo, é o vazio da descrição dessa margem inusitada e insólita que se constitui como um forte gerador de interpretações.

A brasileira Leyla Perrone-Moisés, em um estudo intitulado «Balzac e as flores da escrivaniinha» (1990), redimensiona a função do espaço na obra literária. Tendo como base o romance *O lírio do vale*, de Balzac, Perrone-Moisés (1990: 46) demonstra que uma descrição nem sempre é uma temática vazia; ao contrário, no analisado romance de Balzac, as «páginas descritivas não representam uma parada da narração; elas *contam* coisas, as coisas que são censuradas nas páginas narrativas». Por isso as descrições balzaquianas são entendidas como metáforas —vegetais— de caráter claramente sexual. Os desejos sexuais do jovem Felix de Vandenesse pela Madame de Mortsauf são metaforizados nos buquês de flores que ele oferece a ela. Perrone-Moisés (1990: 45) esclarece que há dois tipos de metáforas: «a *metáfora estática*, de função redundante, qualificativa, explicativa ou enfática, e a *metáfora dinâmica*, com função de deslocamento, de compensação, de desrecaleque. A primeira remete, circularmente, a um já-dito na narrativa; a segunda produz um outro nível narrativo». As metáforas de Balzac figuram como metáforas dinâmicas, pois remetem a um plano de sentidos interdito pela narrativa, e a descrição das flores não é feita termo a termo em correspondência com as partes do corpo da mulher e do homem, mas «por entrecruzamentos, espraiaamentos, despistamentos, administrando tensões e repousos» (Perrone-Moisés, 1990: 47). Acrescentamos aqui a esse belo estudo de Perrone-Moisés: essa descrição fragmentária, composta por despistamentos, assemelha-se à forma de um rizoma, uma vez que o rizoma (Deleuze e Guattari, 1995: 32) «não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda». A possibilidade de conexão de um ponto com qualquer outro e as direções mo-

vedanças aproximam a ideia de rizoma das descrições metafóricas e espaciais de Balzac.

Metáfora, aliás, é o nome que deveriam ter os relatos, as narrativas, de acordo com Michel de Certeau. Na Grécia antiga, os transportes coletivos eram chamados de *metaphorai*. As pessoas se locomoviam de um espaço a outro por intermédio da metáfora. Por esse motivo, para Michel de Certeau (1994: 199), os relatos deveriam ter esse nome: «todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços». E, sendo assim, defende que todo relato é uma prática de espaço.

Os espaços ficcionais são organizados através do processo da *mimesis*. A *mimesis*, que no ver de Barthes (2007) seria uma das grandes forças da literatura, é responsável pela construção de sua materialidade ficcional, de sua representação. Essa força participa determinantemente no processo transgressor da literatura e isso pode ser verificado pelo fato elementar de entendermos que o mundo da ficção não é, de maneira nenhuma, o mundo da realidade. A literatura tem a liberdade —poética— de construir as formas humanas, geográficas e sociais. O «mundo» construído pode ser desenhado mais similarmente em relação ao «real» que conhecemos, ou dele se distanciar em alguns ou muitos aspectos, como no caso da literatura fantástica. Desde os tempos mais remotos, o grande desejo da literatura é a representação do real. Porém, mesmo no caso da descrição realista, a transposição do real para o ficcional não é feita plano a plano, ponto a ponto, ela é sempre rizomática, e será rizomática por excelência no caso das espacialidades da literatura fantástica.

Mas o que vem a ser a representação? Durante séculos, nos mais variados períodos estéticos, os artistas exercitam novos e inusitados modos de projeção desse real para o mundo ficcional e discursivo da literatura, ainda que os dois mundos —o real e o ficcional— não possam coincidir topologicamente jamais, uma vez que um obedece a uma ordem unidimensional, e o outro, a uma ordem a pluridimensional. O mundo de papel, por mais que a literatura seja calcada em um realismo de representação, é ficcional, e isso não implica pensar que ele seja uma negação do real; ele atua, aliado ao imaginário, como princípio de transgressão do real e por isso sua representação é rizomática.

Temos defendido em trabalhos sobre a espacialidade literária que a relação entre o ficcional e o real pode ser entendida como uma zona de devir, um entrelugar. Para Deleuze (1997: 11), devir «não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...]. O devir está sempre *entre* ou *no meio*».

Espaços literários são, pois, devires que se colocam ao leitor como pontos de fuga para múltiplas interpretações.

A LITERATURA FANTÁSTICA E A ELABORAÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL

A noção de devir que, no nosso ponto de vista, serve perfeitamente para caracterizar o espaço literário é a porta de entrada para a compreensão acerca dos modos de elaboração do espaço na literatura fantástica. Acontece que, no caso da literatura fantástica, podemos pensar a zona de indiscernibilidade, que caracteriza o devir, elevada a um grau máximo de indeterminação, isto é, a partir da noção de devir hiperbolizada. Da mesma forma, conforme já pontuamos anteriormente, a noção de rizoma deve ser tomada igualmente de modo pleno e hiperbólico.

Desde os castelos da literatura gótica ao castelo de Kafka, o que delinea a representação dos espaços insólitos são devires que assolam o sentido do real conhecido pelos leitores. Esses espaços erguem-se como rizomas, verdadeiros labirintos que funcionam como locais de perda.

Em seu *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (1985), Umberto Eco fala-nos da existência de três tipos de labirinto: o grego, o maneirista e o pós-moderno. Quem percorre o labirinto grego, o de Teseu —que tem em seu centro o Minotauro—, encontra um fio, o de Ariadne, que o conduz à saída. O labirinto maneirista é figurativizado como uma árvore com muitas raízes, muitos becos sem saída; nele há apenas uma saída e para achá-la é preciso recorrer, ainda, ao fio de Ariadne. O labirinto pós-moderno, o rizoma, de acordo com Umberto Eco (1985: 47), «é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito». O rizoma é um caule subterrâneo e a sua forma é a da multiplicidade, regida por pontos ou posições como em uma estrutura em raiz, estrutura essa formadora de tramas. Sem começo nem fim, o que importa é o *intermezzo*, que não deve ser visto como o centro, mas como aquilo que está num espaço intermediário, porém completamente descentrado, na medida em que o seu processo fundamental é a metamorfose dinâmica. O rizoma descrito por Deleuze e Guattari (1995) encaixa-se a configuração do rizoma/labirinto pós-moderno estudado por Umberto Eco, e é uma concepção teórica perfeitamente adequada para caracterizar o espaço insólito. Em função disso, Deleuze e Guattari (1977: 7) abrem o livro *Kafka: Por uma literatura menor* com a afirmação: «Como entrar na obra de Kafka? Trata-se de um rizoma, de uma toca. O Castelo tem "entradas múltiplas", cujas leis de uso e de distribuição não

são bem conhecidas». Notamos, então, que a entrada analítica de Deleuze e Guattari na obra de Kafka é pela via do espaço. Essa importância das construções espaciais na literatura fantástica também é realçada por Edgar Allan Poe, mestre da arte fantástica, ao explicar o *modus operandi* da escrita de *O corvo*. Em *A filosofia da composição*, Poe admite que concedeu uma posição privilegiada ao espaço ficcional em seu poema narrativo, mostrando-nos o quanto foi importante circunscrever a cena do encontro do amante com o corvo em um espaço fechado —o quarto que abrigara o amante e sua agora ausente amada. Tal espaço, além de sugerir o efeito do insulamento, teria a força de uma moldura para aquela cena tão essencial para o enredo de *O corvo*.

Consoante com essa visão de Poe, entendemos que o espaço ficcional é o responsável, em muitas narrativas, pela deflagração do clima insólito. O espaço diegético organiza-se como o cenário que possibilita o curso dos eventos narrados. A descrição dos espaços geográficos e dos espaços interiores das personagens delinea não apenas os cenários sociais, mas, especialmente, os cenários ideológicos.

Na narrativa fantástica, a inscrição do espaço é importantíssima para a exploração de regiões diferentes do real imediato. Como Todorov (2004: 37) assevera, a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico. No nosso entendimento, um dos principais motores para a hesitação do leitor diante do mundo por ele lido é a forma como os espaços narrativos são elaborados. Nesse sentido, acreditamos que a configuração dos espaços ficcionais, na narrativa fantástica, define em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados, dentre eles o grau de estranhamento do leitor.

Nosso mirante teórico para o trabalho do espaço na literatura fantástica são algumas concepções de Michel Foucault sobre espaço, como a de utopia, heterotopia e atopia; e noções advindas dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como as de devir, rizoma, espaço liso e espaço estriado.

Os espaços utópicos são aqueles que delineiam o desejo de uma «sociedade aperfeiçoada» (Foucault, 2001: 415) e por isso confortam o leitor. Parece contraditório afirmar que a utopia, que é o espaço do irreal, representa a sociedade, espaço que seria, no senso comum, o da realidade. Contudo, é preciso entender que a nossa forma de ver o real —a sociedade e os seus espaços— é fundamentalmente irreal, utópica, visto que tentamos tornar linear e homogeneizar o «onde» vivemos. Os espaços heterotópicos, para Michel Foucault, concebem o real, já que eles planteiam a desordem e a fragmentação espacial e por essa razão abrem regiões que inquietam os olhares habituados a organizar as palavras, as coisas, os homens e os objetos. Por isso Foucault

afirma que as heterotopias são «espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis» (Foucault, 2001: 415), são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas. Nesse sentido, as heterotopias se contrapõem à acomodação das utopias. Foucault observa a existência de um lugar intermediário entre o espaço utópico e o heterotópico, a atopia, que é o espaço da experiência de fronteira. Como exemplo da atopia, temos o espelho, porque ele traz a um só tempo o real e o irreal. Por meio do espelho, o sujeito é capaz de ver-se em um espaço onde não está, todavia o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, porquanto por meio dele a pessoa se descobre distante do lugar onde se encontra. O espaço descortinado pelo insólito desloca-se sempre do heterotópico para o atópico e geralmente contrapõe-se ao utópico. Mas obviamente encontramos algumas narrativas em que utopias descortinam o insólito, como no caso de máquinas/objetos que realizam operações cotidianamente impossíveis, como em *A invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

Ao lidarmos com essas noções foucaultianas acerca do espaço, frequentemente as associamos com as noções de espaço liso e espaço estriado de Deleuze e Guattari (1997). O espaço liso é concebido como nômade, arquitetando-se como superfície que pode espalhar-se em múltiplas direções; ele é mesclado por elementos intrínsecos entre si e ao mesmo tempo inteiramente heterogêneos. A construção do espaço liso deflagra uma propagação descentrada, que se caracteriza por transformações sucessivas e desencadeia uma trama intrincada de linhas. O entrelaçado de superfícies, linhas e fluxos do espaço liso remetem ao conceito de espaço heterotópico ideado por Foucault. O espaço estriado, inversamente, é formado por meio das sedimentações históricas; ele se arquiteta de forma linear e organizada, e, nesse sentido, pode ser relacionado ao espaço da utopia sugerido por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos. Deleuze e Guattari lembram que nenhum espaço é de uma vez por todas liso ou estriado. Dependendo das posições ocupadas pelos sujeitos, os espaços tendem a revezar-se igualmente.

MORADIAS FANTÁSTICAS

Dentre os espaços explorados como ambientação para as narrativas fantásticas, as moradias ocupam um lugar privilegiado em função principalmente de elas representarem para os seres humanos seu principal espaço de referência. Conforme explica Gaston Bachelard (1996: 36), «[a] casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade». Nesse sentido, a literatura fantástica trabalha em um sentido inverso à estabilidade, porque ela privilegia o delineamento da casa associado à sensação de instabilidade e, conforme demonstraremos, de inacessibilidade.

Bachelard estuda a casa pelo fato de ela ser uma topofilia, uma vez que se desenha como abrigo do homem. Em *A poética do espaço*, Bachelard (1996: 19) esclarece que o seu objeto de estudo são as «imagens do espaço feliz», de «espaços louvados», espaços esses que ele conceitua como topofilia. Contrapostas aos espaços de felicidade, há construções espaciais relacionadas a experiências negativas, são os «espaços do ódio e do combate». Bachelard não conceitua os espaços negativos diretamente, mas contrapondo esses espaços àqueles que lhes são opostos (os espaços afortunados da topofilia), inferimos que os espaços da infelicidade podem ser denominados como topofóbicos. O estudioso brasileiro Oziris Borges Filho (2007: 158), em uma releitura que faz da topo análise bachelardiana e de outros estudos sobre os espaços, afirma que se tem de um lado, a topofilia, associada a uma experiência benéfica, de euforia; e de outro lado a topofobia, relacionada a uma situação disfórica, maléfica.

O uso frequente da casa por boa parte da literatura fantástica deve-se muito mais a situações topofóbicas, na medida em que geralmente o que é desencadeado a partir da representação das casas insólitas é o medo, o desconforto, e não a felicidade. Conforme assinala Filipe Furtado (1980: 121), «a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente a casa de grandes dimensões, as construções labirínticas». Como veremos, neste estudo, a casa insólita se dimensiona como hiperbólica em variados sentidos, suas dimensões são enormes em função de diferentes modos de trabalho com a exageração do real.

Se nos lembrarmos dos castelos góticos, logo virão à nossa mente construções espaciais que provocam o medo, como no clássico *O castelo de Otranto*, publicado no século XVIII, por Horace Walpole (1996: 34):

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade

encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gonzos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas.

A representação do castelo de Walpole influenciará boa parte da literatura fantástica nos séculos subsequentes. No século XIX, Poe fará das moradias solo fértil para a sua literatura fantástica. Nas narrativas de Poe, os espaços redimensionados pela perspectiva dos deslocamentos e da hipérbole desencadeiam seu tom transgressor. As casas fantásticas são ideadas discursivamente por meio de uma *mimesis* que desconsidera a geometria e a arquitetura tradicionais. A casa de Usher figura como presença assombradora que deixa o narrador hesitante desde o princípio de sua narração (Poe, 2001: 244):

e, afinal me encontrei, ao caírem as sombras da tarde, perto do melancólico Solar de Usher. Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável [...]. Contemplei o panorama em minha frente —a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando olhos [...]. Que era —parei para pensar—, que era o que tanto me perturbava à contemplação do Solar de Usher? Era um mistério inteiramente insolúvel.

A casa parece ser à primeira vista apenas uma morada qualquer, como o próprio narrador reconhece («casa simples», «aspectos simples»). Todavia, paradoxalmente ela desperta no narrador um mistério insolúvel e uma angústia insuportável. Na medida em que vai adentrando o Solar, a angústia do narrador cresce, pois ele depara com arquiteturas, objetos e formas espaciais que lhe são aterradores, tais como «corredores escuros e intrincados», «sombrias tapeçarias», «fantasmagóricos troféus» (Poe, 2001: 246). A feição labiríntica e plenamente rizomática é evidente nas descrições do castelo, descrições que nada têm de estáticas, pois esse espaço será muito mais que apenas o lugar dos acontecimentos terríveis da trama.

Nessa narrativa de Poe, temos a história de um irmão, sua irmã gêmea e sua casa —todos imbricados, como se fossem um só *ser*. E é o espaço que desempenha o vértice desse triângulo; ele assume a função de protagonista da trama. O solar de Usher é a alma dos Usher. O narrador, que visita os dois irmãos, percebe que aquela construção não é um simples espaço físico. A mera contemplação do solar, quando da sua chegada, o perturba, é um mistério para o qual tenta abrir plausíveis explicações, contudo acaba admitindo que

as deduções lógicas não permitem elucidar tudo: «se *há*, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo permanece entre as considerações além de nossa argúcia» (Poe, 2001: 244). Ao longo de toda a narração acontece uma predominância de trechos referentes à descrição do solar, justamente porque o narrador entende que esse espaço é o culpado pela demência de seu amigo: «efeito que o *físico* das paredes e torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o *moral* de sua existência» (Poe, 2001: 248). E tal espaço é responsável ainda pelo terror crescente e contínuo que ele sentiu na época em que lá se hospedou. Vimos que, a princípio, o solar parece ser uma «casa simples», entretanto, com o passar do tempo, ele se torna cada vez mais monstruoso: «Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos» (Poe, 2001: 253). A tentativa de que fala o narrador é a de estriar o que se alisa, organizando o insólito em suas deduções. Quando foge de uma cena em que a suposta irmã levanta-se da morte (ou catalepsia?) e ataca mortalmente o seu irmão, o narrador deixa para trás o solar. É dele que precisa fugir e é a descrição dele que oferece ao leitor, nas últimas linhas do conto, a descrição do desmoronamento da edificação.

Quando se trata de moradias insólitas, é impossível não trazer à cena *O castelo*, de Franz Kafka. Escrita no início do século XX, essa narrativa kafkiana é um exemplo do espaço rizomático, conforme já pontuamos anteriormente com base na análise de Deleuze e Guattari (1977). Nela, K. é contratado como agrimensor por um conde, e no dia seguinte à sua chegada à aldeia resolve ir ao castelo anunciar a sua presença, entretanto percebe que essa é uma tarefa impossível. Há uma recusa ao seu trabalho; mais ainda: a recusa maior é ao seu acesso ao castelo. O castelo labiríntico e inacessível faz com que K., em suas idas e vindas ao redor do castelo, desconfie da sua própria existência. Algumas de suas portas se abrem, mas interditam o caminho que está por vir (Kafka, 2000: 275):

O corredor propriamente dito estava, na verdade, deserto, mas as portas já se achavam em movimento, continuamente uma delas se abria um pouco e se fechava depressa; esse abrir e fechar de portas zunia na passagem, aqui e ali K. enxergava lá em cima, no espaço livre das paredes que não chegavam ao teto, cabeças de cabelos matinalmente revoltos que apareciam e logo desapareciam.

Kafka resgata o desenho labiríntico das moradias fantásticas de escritores que o antecederam e redimensiona a maneira de plantear esse espaço, realçando a sua inacessibilidade. Essa tendência de trabalho com o espaço será resgatada por muitos autores, como por José Saramago (1998), em *O conto da Ilha Desconhecida*, e Julio Cortázar (2005), em «A casa tomada». No caso da narrativa de Saramago, muitas portas existem no castelo, mas o homem que queria um barco não consegue entrar em nenhuma delas. O máximo que consegue é impedir o trânsito em uma delas. A inacessibilidade a esse espaço colocará em dúvida o seu acesso ao espaço do seu desejo: a ilha desconhecida. Em «A casa tomada», o narrador e sua irmã Irene vão perdendo gradativamente espaço em sua própria casa; acuados, perdem o acesso a aposentos imprescindíveis:

Lembrarei sempre com toda a clareza porque foi muito simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando no seu quarto, por volta das oito da noite, e de repente tive a ideia de colocar no fogo a chaleira para o chimarrão. Andei pelo corredor até ficar de frente à porta de mogno entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que levava daqueles quartos até a porta. Joguei-me contra a parede antes que fosse tarde demais, fechei-a de um golpe, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava colocada do nosso lado e também passei o grande fecho para mais segurança. [...]

—Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos (Cortázar, 2005: 9).

O evento foi simples, ainda que o narrador não consiga explicá-lo racionalmente. Ele e a irmã Irene, moradores daquele antigo casarão em Buenos Aires, de uma hora para outra, vão ficando encurralados. A casa vai fechando-os cada vez mais e conduzindo-os a um insulamento em determinados aposentos, até que são obrigados a deixar a casa e jogar sua chave no ralo da calçada. Mais uma vez, o que se pode notar é o tema da inacessibilidade. O lar, local de abrigo, o universo do homem, como afirma Bachelard (1996), nesse caso torna-se estranho, sobrepujando seus habitantes, segregando-lhes em um não-espaço de intimidade, a rua.

LARES AMARGOS LARES DE CLARICE LISPECTOR E MURILO RUBIÃO

Elegemos como objetos de estudo centrais de nossa explanação sobre moradias insólitas o conto «A mensagem», de Clarice Lispector, e os seguintes contos do escritor mineiro Murilo Rubião: «O edifício» e «O bloqueio». Tomamos autores de produção frutuosa na literatura brasileira, entretanto ressaltamos que os dois possuem trajetórias diferentes, uma vez que Clarice Lispector não é conhecida como autora de narrativas fantásticas —ainda que tenha contos onde o insólito é tema central ou indireto—, e Murilo Rubião, que é considerado pelos críticos como uma das maiores expressões da literatura fantástica brasileira no século XX. Antonio Candido assinala em «A nova narrativa» a importância de Murilo Rubião no cenário da literatura no Brasil, pois esse autor mineiro conseguiu elaborar contos insólitos em um momento estético «de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram» (Candido, 2006: 252).

Um dos maiores autores da literatura fantástica da América Latina, Julio Cortázar, foi leitor assíduo das obras de Clarice Lispector e de Murilo Rubião. O tradutor de várias obras de Cortázar no Brasil, Remy Gorga Filho, relata: «Ele gostava de conversar e falava muito sobre a Clarice Lispector [...]. Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar» (Gorga Filho *apud* Silveira, 2012).

Começamos nossa análise pela narrativa de Clarice Lispector, «A mensagem» (1987), já que há, inclusive, uma controvérsia de que ela poderia ser considerada como uma falsa narrativa fantástica.

A casa enigmática de Clarice Lispector aparece aos olhos das duas personagens como um espaço que une paradoxalmente angústia e calma. As duas personagens são um jovem e uma jovem que se unem porque ambos sentem «angústia». Aliás, esse sentimento é que rompe o preconceito do rapaz e facilita o seu encontro com a moça: «ele se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça! ele que de coração de mulher só recebera o beijo da mãe» (Lispector, 1987: 125). A angústia tornou-os híbridos e fez com que passassem a ser companheiros.

Como insiste o narrador em duas passagens: «o tempo ia passando» (Lispector, 1987: 131) e nada se modificava, tudo permanecia estático. O acontecimento que propiciou uma mudança radical na trajetória dos dois não foi temporal, mas espacial: o encontro dos dois jovens com a casa, que se situava em um ambiente urbano, perto do Cemitério São João Batista. Eles ficam insulados entre o movimento dos ônibus na rua e a imobilidade da casa, com-

pletamente encostada junto à calçada: «Naquele mínimo instante em que se buscaram inquietos, viraram-se ao mesmo tempo de costas para os ônibus —e ficaram de pé diante da casa» (Lispector, 1987: 133). Entre o avassalador movimento dos ônibus e o monumento gigantesco e estático da casa, os dois sentem-se encurralados. Mas é a casa que se imporá a eles, abissal e arrebatadora.

A casa estava ali, plantada diante deles, era uma «grande casa enraizada» (Lispector, 1987: 134). Para Bachelard (1996: 41), a casa com raiz «converteu-se em um ser da natureza», ela desencadeia nos seres «um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas».

Era uma casa «*angustiada*» e «pesava no peito dos dois meninos»; «forte como um *boxeur* sem pescoço» (Lispector, 1987: 134), surge provocando-os, figurando-se enorme e monstruosa, uma «casa sem olhos, com a potência de um cego». Essa casa, personificada, como a casa de Poe, cresce aos olhos de quem a olha, invade-lhe a intimidade, torna-se insólita e «para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado» (Bachelard, 1996: 66). O devaneio deve articular-se «menos desenhado» porque ele é liso, heterotópico e rizomático, tal como a casa. Sobre o estado de cegueira da casa, o narrador adverte que não sabe ao certo se é em função de ela não ter olhos ou os tem, mas são vazios, como o das estátuas. Ou seja, a casa não permite o acesso dos olhos dos dois jovens; eles até podem olhá-la, porém não conseguem mirar nos olhos dela, seja porque ela não os tem, seja porque são ocos. E esse fato comprova a inacessibilidade da casa de «A mensagem», como a de Kafka, por exemplo.

E, além de ser aterradora, enorme, a casa fala com os dois jovens: «Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa», deixando-os «presos pelo fascínio e horror» (Lispector, 1987: 135). A partir desse momento de horror, os dois, que nunca haviam pensado no futuro passam a projetar se o viveriam. Ocorre, então, uma mudança brusca com os dois jovens no encontro súbito com aquela casa horrífica. Amadurecem. Ele torna-se homem e passa a fumar um cigarro imaginário e ela percebe-se pintada com batom e ruge; eles adquirem a sua primeira solidez e finalmente se separam.

Há pouquíssimos estudos sobre o insólito nas narrativas de Clarice Lispector, e um dos mais conhecidos, de Leyla Perrone-Moisés, intitulado «A verdade fantástica de Clarice» (1990) acaba por negar o fantástico da narra-

tiva, instigando-nos a lê-lo como um falso fantástico. Para fazer sua análise, a autora realiza um estudo comparado, tendo como foco «A mensagem», de Clarice Lispector, «A estranha casa da alta bruma», de Lovecraft, e «A queda do Solar de Usher», de Poe. Vejamos um trecho do estudo citado (Perrone-Moisés, 1990: 168):

O conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico. A perversidade do fantástico consiste em colocar as personagens (e o leitor) num estado de mal-estar decorrente da ignorância de uma explicação lógica. Entretanto, no fim dos contos fantásticos, o pesadelo termina: quer a personagem morra, quer escape, a história acaba. O leitor, por sua vez, fecha o livro e volta a suas ocupações habituais, aliviado por não ter vivido ele mesmo aquela aventura. Era apenas uma «história extraordinária», cuja inquietante estranheza foi superada.

O conto de Clarice, porém, não libera o leitor no seu final. Sua história é extraordinária, mas aterradoramente comum.

Não concordamos com esse entendimento, uma vez que não se sustenta a ideia de que o conto de Clarice Lispector não libera o leitor no final e que o conto fantástico, como o de Poe, por exemplo, libera-o. Observando-se dessa forma, parece que o conto de Poe e outros contos fantásticos não se constituem como obra aberta, e não é absolutamente isso que acontece exatamente em «A queda do Solar de Usher»; pelo contrário, pois algumas explicações racionais que o narrador expõe para os acontecimentos fantásticos na mansão dos Usher são expostas como sugestões e não como afirmações. A casa desaba no final quer pelas rachaduras anteriores ou por ser consequência do desmoroamento humano? A casa era a alma dos Usher e, se eles desabam, ela tende a desmoronar também?

Parece-nos que Perrone-Moisés considera o fantástico pela perspectiva todoroviana, como se pode notar pelas referências no seu estudo e isso explica sua atitude de conceber o fantástico de Clarice como um falso fantástico, porque na perspectiva de Todorov (2004) o fantástico é um gênero que tem determinadas características e se encerra em determinado período histórico-estético. Para Todorov, a obra de Kafka desvincula-se do fantástico clássico por ele estudado em *Introdução à literatura fantástica* (1970), porque, dentre outros motivos que o teórico búlgaro elenca, na narrativa kafkiana, o acontecimento sobrenatural não produz nenhuma vacilação. Por não concordarmos nesse aspecto com Todorov, pois adotamos a visão do fantástico como um modo e não como um gênero, discordamos também dos argumentos utilizados por Perrone-Moisés.

Somos acordes com a posição assumida por Flavio García, porque também compreendemos que a manifestação do insólito em uma narrativa insere-se no campo da literatura fantástica, ou, do modo fantástico (García, 2011: 4):

Em oposição, entre a teoria deles [de Todorov e de Bessière], verificam-se, principalmente, a engessada estrutura genológica proposta por Todorov —em que, se muda um traço na construção narrativa, muda o gênero em que se realiza— e a abrangente construção discursiva modal sugerida por Bessière —na qual a simples manifestação do insólito e a incerteza diante de sua irrupção garantem a realização do fantástico.

Enigmáticas, casas como a de Clarice Lispector em «A mensagem», pelo simples existir, assolam de medo os homens. São casas que, a princípio ao menos, nada têm de explicitamente aterrador, de horrível, a não ser o aspecto, suas arquiteturas austeras e antigas. O horror provocado surge do jogo bem elaborado e deslocador entre a *mimesis* e a *semioses*, pois são as palavras que emanam do texto para a caracterização das casas que tornam a sua representação assustadora. É pela ausência e pela irrealização que a transgressão acontece. O *nada* assombrado converte-se, na sua relação com as personagens, em demasiado assombroso. As percepções dos protagonistas fazem emergir o assustador. O que notamos são deslocamentos em relação ao gênero: a tradicional construção da casa mal assombrada é reverberada em construção assombrada pelos olhos de quem observa. Irrealização do já-dito como fonte de transformação e transgressão do próprio discurso fantástico.

Se em Clarice Lispector já vimos a presença de espaços urbanos como componente do fantástico, em dois contos de Rubião a ambientação da *urbe* se impõe por meio de edifícios. Gaston Bachelard (1996: 45) assim explica a relação entre edifícios e cotidiano humano: «À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados».

«O edifício» narra a história de uma construção ao infinito; uma edificação ilimitada: «Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares» (Rubião, 1999: 159). Em «O edifício», podemos ler sua relação dialógica e intertextual com o episódio bíblico da Torre de Babel no livro de Gênesis, na medida em que o conto de Rubião resgata a ideia forte que se tem no texto bíblico, ou seja, o hiperbólico e infindo tamanho da construção,

bem como a ideia de poder incomensurável dos envolvidos na grandiosa e imponente construção. «O bloqueio» é um conto que segue o inverso do enredamento de «O edifício», pois a trama é sobre um edifício que desaparece aos poucos, que se desfaz paulatina e sub-repticiamente diante dos olhos do protagonista, para o seu desespero absoluto.

Em «O edifício», num momento posterior ao remate dos alicerces (a fundação dos alicerces durara cem anos), o Conselho Superior da Fundação designa o engenheiro João Gaspar como responsável pela construção de uma edificação com interminável número de andares. Nada lhe informam acerca das finalidades daquele enorme edifício, porém ele não se importa por essa ausência de justificativas, pois o que o motivava era o orgulho de dirigir a construção do maior arranha-céu de que se teve notícia até aquele momento. As ordens que lhe foram delegadas pelo Conselho se referiam à supervisão de um clima harmônico na construção e, para tanto, caberia a ele proporcionar aos trabalhadores salários extraordinários e assistência total. O excessivo zelo em relação à harmonia no ambiente de trabalho era consequência da «lenda» de que ocorreria uma «irremovível confusão no meio dos obreiros ao se atingir o octingentésimo andar do edifício» (Rubião, 1999: 160).

O conselho advertiu-o de que não deveria alimentar esperanças de finalizar a obra. O engenheiro João Gaspar desempenhou de forma exemplar as suas incumbências. Finalmente, na ocasião da festa em homenagem ao término do octingentésimo andar do edifício, «o álcool ingerido em demasia e um incidente de pequena importância provocaram um conflito de incrível violência» (Rubião, 1999: 162). Depois desse acontecimento, o engenheiro enclausura-se em sua casa, crendo que o cumprimento da lenda provocaria o fenecimento do edifício. Os operários procuram João Gaspar e comunicam a ele que as obras transcuravam na mais tranquila ordem. O engenheiro fica feliz e resolve escrever uma carta ao Conselho, mas qual não é a sua surpresa quando descobre que o Conselho se dissolvera após a morte de todos os seus membros. João Gaspar, atônito e insano por não ter mais ordens a cumprir e por desconhecer totalmente o motivo daquela construção, passa a proferir infundáveis discursos contra a obra, tentando demover os operários de tal empreitada, mas estes não dão ouvidos e o edifício continua a crescer ilimitadamente.

Em «O bloqueio», o ilimitado ocorre de maneira inversa, porque o prédio em que Gérion reside, depois de ter se separado de sua esposa Magarerbe, começa a sumir de maneira indefinida e contínua; primeiramente os andares superiores se desfazem, reduzindo-se «a fino pó amontoado nos cantos» (Ru-

bião, 1999: 246); em seguida, no momento em que decide abandonar o prédio, os andares inferiores também principiam o procedimento de desaparecimento, até que Gérion fecha a porta com a chave e o conto termina com um vazio textual que leva o leitor a indagar-se sobre o destino de Gérion: sumirá com o edifício?

O edifício em que Gérion vai residir é o espaço da imaginação, da aparente utopia, apetecido por ele para materializar a fuga do seu antigo lar; todavia, à medida que ele se aloja no plano plausível da utopia, esse plano se dissipa, restando-lhe um espaço densamente heterotópico, fragmentado. Entretanto, por querer resistir naquele espaço utópico, ali se encerra valendo-se do último recurso: fechando a porta. Por debaixo desta, continuavam a penetrar luzes coloridas, luzes do desaparecimento.

As duas narrativas rubianas apresentam enredos que se compõem fundamentalmente através de recursos da literatura fantástica. Um edifício ilimitado em seu crescimento, num processo que leva ao infinito; um outro edifício que, opostamente, delinea uma trajetória que induz ao vazio. Circunstâncias insólitas que deflagram certamente no leitor o estranhamento. Nos dois contos, o insólito promove-se centralmente pelo trabalho com a categoria do espaço ficcional. Os edifícios, moradias ordinárias dos sujeitos que moram nas cidades, passam a ser, nas narrativas em questão, locais de propulsão do extraordinário.

Os planejamentos espaciais das cidades foram pensados, ao longo da História, para o melhor aproveitamento das extensões habitadas. Durante a Idade Média, a repartição social dos lugares era deliberada pelas oposições das classes hierárquicas; por exemplo, os lugares sagrados se contrapunham aos espaços profanos; os abertos, aos fechados. Foucault define esse período como constituído pelo espaço da localização. Depois de Galileu, projetam-se novos modos de distribuições espaciais e inicia-se o espaço da extensão, porque «o verdadeiro escândalo a obra de Galileu não foi tanto ter descoberto, ou melhor, ter redescoberto que a Terra girava em torno do Sol, mas ter constituído um espaço infinito, e infinitamente aberto» (Foucault, 2001: 412). Após o século XX, os homens vivem o espaço do posicionamento, visto que o homem não pode mais situar-se aleatoriamente em qualquer espaço; ele tem de saber onde pode posicionar-se, em que espaço não estará ocupando o local do outro: «é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo [...] de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de rela-

ções de posicionamentos» (Foucault, 2001: 413). A época do posicionamento é marcada pelas heterotopias, dos espaços que incomodam apesar de serem projetados para acomodarem, confortarem. Em função dessa era do posicionamento, Foucault acredita que as inquietações dos homens decorrem muito mais de questões espaciais do que temporais.

As moradias nos centros urbanos se verticalizaram para acomodar mais indivíduos em menores extensões horizontais. Nas cidades, há uma concorrência relacionada à construção de edificações cada vez mais altas, uma competição que parece ter como meta o alcance do mais infinito celeste. E é essa ironia que aparece sugerida pelo conto «O edifício». O leitor tem notícias de prédios cada vez mais altos, não obstante seu estarrecimento sobrevém do fato de ver no conto uma edificação que ultrapassa oitocentos andares, a despeito da lenda que pairava sobre ela.

O programa espacial das urbes adota o modelo do espaço estriado, porém nos dois contos analisados ocorre o alisamento desses espaços. Assim, podemos perceber que as duas narrativas sugerem críticas acerca do estriamento dos espaços sociais, bem como à submissão cega dos homens a tais estriamentos. O fato de, em «O edifício», o engenheiro João Gaspar assumir seu posto sem ao menos saber a finalidade de uma construção tão ilimitada, bem como dos operários em continuar a obra, mesmo depois de João Gaspar ordenar a sua paralisação, funciona como metáfora de uma submissão ao estriamento planteado pela sociedade. O servilismo destemperado não deixa as personagens perceberem que o estriado não é mais estriado, ele se alisa cada vez mais que atinge dimensões fora da escala da normalidade das construções comuns às grandes urbes. Um edifício de uma extensão tão ilimitada entra no plano das estruturas lisas, pois a sua propagação é desmesurada. Na narrativa «O bloqueio», igualmente ocorre a projeção de um espaço liso numa estrutura que comumente é estriada. Quando o edifício some, ele se alisa. Tanto em «O edifício» como em «O bloqueio», é o delineamento do espaço liso que confere às histórias a deflagração do fantástico, ou ainda, é o convívio com o espaço liso como se ele fosse estriado que acresce tal deflagração. Por serem lisos, os dois edifícios, a exemplo da casa de Lispector, também se tornam inacessíveis aos seus habitantes —um por tanto crescer e outro por tanto sumir, dimensões rizomáticas hiperbólicas do devir ficcional.

Os espaços habitáveis promovem lendas sobre moradias fantásticas. O que é utopia deixa de ser ou o que é real torna-se utópico? Como já vimos, para Foucault, há três tipos de posicionamentos espaciais que podem ser tomados como princípios de entendimento da relação do homem com o mundo:

o espaço utópico, o espaço heterotópico e o espaço atópico. Esses espaços se separam, mas em muitas circunstâncias aparecem entrelaçados, mudando de função, de lugar. Os dois contos, em virtude do trabalho intenso com o insólito, desvelam um procedimento que se caracteriza pela alquimia dos espaços descritos por Foucault. O edifício ilimitado é utópico, lendário e, ao mesmo tempo, desvela-se heterotópico, plural, múltiplice. Ele é lenda e a um só tempo é real, concreto; suas bases ali estão, mas o cimo aonde chegará? O edifício que some é, como afirmamos anteriormente, tomado por Géron, como espaço de fuga, utópico, até o momento em que ele descobre que o vazio toma conta do prédio. Atopia? Caos? Afasia.

Como no Solar de Poe, no *Castelo* de Kafka, na *Casa tomada* de Cortázar e na casa espantosa de Clarice Lispector, os edifícios de Rubião se caracterizam como espaços que sobrepujam sua inacessibilidade em relação às personagens. Em todos os casos esses espaços transgridem as normas do habitável e funcionam não como espaço do acolhimento, mas como espaço de repulsa.

Neste estudo focalizamos as moradias como espaços responsáveis em grande escala pela deflagração da atmosfera insólita nas narrativas e, pelos nossos argumentos, procuramos demonstrar que tais espaços modificam o delineamento da *mimesis* tradicional, permitindo o contato do leitor com uma *mimesis* que se elabora como um rizoma, já que qualquer ponto pode conectar-se a outro ponto do desenho espacial. A paisagem fantástica sugere-se como a escrita proposta por Deleuze e Guattari (1995: 13): «Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir». O que implica pensar que o escrito, a narrativa, não deve estar vinculada à dicotomia significante/significado de forma simplificada, pois a relação não é direta e linear, mas porosa, porque há zonas entre os significantes e significados que esboçam devires que se esparramam a cada escrita e a cada leitura que se faz dessa escrita, regiões rizomáticas, plenamente movediças.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston (1996): *A poética do espaço*, Martins Fontes, São Paulo.
- ____ (2007): *Aula* (trad. Leyla Perrone-Moisés), Cultrix, São Paulo.
- BARTHES, Roland (2004): «O efeito do real», in *O rumor da língua*, Martins Fontes, São Paulo, pp. 181-198.

- BORGES FILHO, Oziris (2007): *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, Ribeirão Gráfica e Editora, Franca.
- CANDIDO, Antonio (2006): «A nova narrativa», in *A educação pela noite*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, pp. 241-260.
- CERTEAU, Michel de (1994): *A invenção do cotidiano 1: As artes do fazer* (trad. Ephraim Ferreira Alves), Vozes, Petrópolis.
- CORTÁZAR, Julio (2005): «A casa tomada», in Alicia Ramal (org. e trad.), *Contos latino-americanos eternos*, Bom Texto Editora, Rio de Janeiro, pp. 7-9.
- DELEUZE, Gilles (1997): «A literatura e a vida», in *Crítica e clínica* (trad. Peter PalPelbart), Ed. 34, São Paulo, pp. 11-16.
- DELEUZE, Gilles, e Félix GUATTARI (1977): *Kafka: Por uma literatura menor* (trad. Julio Castañon Guimarães), Imago, Rio de Janeiro.
- ____ (1997): *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5 (trad. Peter PálPelbart e Janice Caiafa), Ed. 34, Rio de Janeiro.
- ____ (1995): *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1 (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia P. Costa), Ed. 34, Rio de Janeiro.
- ECO, Umberto (1985): *Pós-escrito a O nome da Rosa* (trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini), Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel (2000): «Linguagem e literatura», in Roberto Machado, *Foucault: a filosofia e a literatura*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, pp. 137-174.
- ____ (2001): «Prefácio à transgressão», in Manoel Barros da Motta (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (trad. Inês Autran Dourado Barbosa), Forense Universitária (Ditos e Escritos III), Rio de Janeiro.
- FURTADO, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa.
- GARCÍA, Flavio (2011): «Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional», in *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. disponível em <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>> [15 novembro de 2012].
- GENETTE, Gérard (1976): «Fronteiras da narrativa», in Roland Barthes *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*, Vozes, Petrópolis, pp. 255-274.
- HAMON, Philippe (1976): «O que é uma descrição?», in Françoise Van Rossun-Guyon, Philippe Hamon e Daniele Sallenave, *Categorias da narrativa*, Vega, Lisboa, pp. 57-76.
- KAFKA, Franz (2000): *O castelo* (trad. Modesto Carone), Companhia das Letras, São Paulo.
- LISPECTOR, Clarice (1987): «A mensagem», in *Felicidade clandestina*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990): «A fantástica verdade de Clarice», in *Flores da escrivaniinha*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 159-177.
- ____ (1990): «Balzac e as flores da escrivaniinha», in *Flores da escrivaniinha*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 44-66.
- POE, Edgar Allan (2001): *Ficção completa, poesia & ensaios*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

- POUND, Ezra (1970): *Abc da literatura*, Cultrix, São Paulo.
- RUBIÃO, Murilo (1999): *Contos reunidos*, Ática, São Paulo.
- SARAMAGO, José (1990): *O conto da ilha desconhecida*, Companhia das Letras, São Paulo.
- SILVEIRA, Nubia (2012): *Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas*.
Disponível em <<http://www.sul21.com.br/jornal/2011/07>> [26 novembro de 2012].
- TODOROV, Tzvetan (2004): *Introdução à literatura fantástica* (trad. Maria Clara Correa Castello), Perspectiva, São Paulo.
- WALPOLE, Horace (1996): *O Castelo de Otranto* (trad. de Alberto Alexandre Martins), Nova Alexandria, São Paulo.

CASE DI MORTI.
L'INTERNO DOMESTICO COME SPAZIO PERTURBANTE
TRA IL TEATRO ANTICO E LA DRAMMATURGIA
DI MAETERLINCK E STRINDBERG

NICOLA PASQUALICCHIO
Università degli Studi di Verona
nicola.pasqualicchio@univr.it

Recibido: 27-02-2013
Aceptado: 29-04-2013



ABSTRACT

La prima sezione dell'articolo dimostra come in gran parte del XIX secolo la modalità del fantastico prevalente sulle scene europee sia di tipo spettacolare e mirata alla produzione di reazioni immediate di meraviglia o paura da parte del pubblico. In questo caso lo spazio teatrale funziona come una *boîte à merveilles*, un contenitore di eventi soprannaturali messi in bella vista. Solo verso la fine del secolo, nei drammi di alcuni grandi autori emerge una più raffinata concezione del fantastico, in cui il soprannaturale, oltre ad assumere un forte valore simbolico, irrompe nel «mondo reale» in modo meno evidente ma più efficace e inquietante. Lo spazio domestico quotidiano può così diventare ambientazione privilegiata di situazioni o eventi perturbanti o spaventosi. In questo la drammaturgia moderna si riallaccia, più che alla spettacolarità dominante tra teatro barocco e romantico, ad alcune grandi tragedie greche in cui la casa è presentata come il luogo in cui si origina e si annida l'orrore soprannaturale: nella sua seconda parte l'articolo si sofferma a mo' d'esempio sull'*Agamennone* di Eschilo. La terza e la quarta parte dell'articolo si focalizzano sulla trasformazione della tipica ambientazione del dramma borghese, che è appunto l'interno domestico, in uno spazio perturbante che la morte assedia dall'esterno o abita come un segreto parassita. Tale ipotesi è verificata attraverso una dettagliata analisi dello spazio drammatico ne *L'intrusa* di Maurice Maeterlinck e nella *Sonata di fantasmi* di August Strindberg. Nel primo dramma uno spazio domestico è reso *unheimlich* dall'atmosfera di allarmata attesa in cui i personaggi sono coinvolti; una serie di piccoli segnali visivi e soprattutto auditivi consegnano gradualmente questo spazio a una dimensione fantastica particolarmente cupa. Nella pièce di Strindberg una casa «normale» acquisisce via via caratteristiche sinistre, fino a rivelarsi, senza alcun ricorso a convenzionali apparizioni del soprannaturale, un rifugio di morti viventi e un luogo dove tutto è fiaccato da una sorta di possessione vampiresca.

PAROLE CHIAVE: Spazio nel teatro fantastico; case perturbanti nella tragedia antica e nella drammaturgia moderna.

ABSTRACT

The first section of the article demonstrates how through a great part of the XIXth century the prevailing attitude of fantastic on European stages is a spectacular one, aiming at direct effects of marvel or fear on its audience. In this case the dramatic and scenic space works like a *boîte à merveilles*, a container of well visible supernatural events. Only towards the end of the century, in the plays of some great authors a more refined attitude of fantastic emerges, where the supernatural, besides assuming a strong symbolic value, creeps into the «real world» in a less evident, but more effective and disquieting way. Thus, the second part of the article focuses on the transformation of the emblematic set of the bourgeois drama, the domestic interior, into an uncanny space, which Death besieges from outside or occupies as a secret parasite. This hypothesis is verified through a detailed analysis of dramatic space in *The Intruder* by Maurice Maeterlinck and in *The Ghost Sonata* by August Strindberg. In the first play a domestic space is made *unheimlich* by the atmosphere of alarmed wait by which the characters get involved; here, like in other Maeterlinck's plays, the sounds become a fundamental element of the transformation of space and of its assumption of a fantastic dimension. In Strindberg's drama a «normal» house acquires sinister characteristics, till it reveals itself, without any resort to conventionally supernatural images, a refuge of living dead and a place where everything is weakened by a sort of vampire haunting.

KEYWORDS: Fantastic space in the theater and modern drama.



1.

La presenza del fantastico sulla scena, nell'arco di storia del teatro occidentale compreso tra il tardo Cinquecento e la metà dell'Ottocento, è quasi interamente ascrivibile alla dimensione del meraviglioso: l'azione drammatica, recitata, cantata, danzata o mimata che sia, prevede la presenza di entità soprannaturali o di esseri umani dotati di poteri straordinari, suscitatori o protagonisti di eventi prodigiosi quali metamorfosi, sparizioni e apparizioni, ascensioni aeree, sprofondamenti infernali; il tutto accettato dal pubblico per principio, senza riserve di carattere razionale sulla possibilità di reale effettuazione degli eventi mostrati, ed esibito dagli allestitori, nei limiti delle potenzialità scenotecniche, senza reticenze o ambiguità.

Temi e protagonisti possono variare nel tempo, soprattutto in ragione di un progressivo mutamento di gusti e dell'allargamento sociale del pubblico: dalla componente in prevalenza mitologico-allegorica del periodo barocco si passa, infatti, alla preminenza, nel Settecento e per buona parte del secolo successivo, dell'elemento magico-fiabesco, la cui frequenza scenica scorre in parallelo con la fortuna letteraria del *conte merveilleux*, e spesso si tinge di esotismo orientale; ma nella prima metà dell'Ottocento alla *féerie* si affianca (talvolta mescolandosi con essa) il nuovo genere del melodramma, il cui frequente elemento fantastico desume, invece, temi e tipologie dei personaggi propri dalla narrativa gotica. E certamente esistono grandi differenze di concezione e di ricezione tra il meraviglioso dell'opera barocca da una parte, destinato a un pubblico aristocratico nel quale si tende a suscitare una reazione estetica di ammirato stupore per i prodigi esibiti, e il fantastico gotico-melodrammatico dall'altra, indirizzato a un pubblico prevalentemente popolare che si intende indurre a forti reazioni emotive, nelle quali la meraviglia per il prodigio si coniuga per lo più a sensazioni di turbamento o terrore. Eppure tutto questo teatro è inquadrabile in una prospettiva unitaria, che è quella derivante da una concezione marcatamente oculare dello spettacolo, inteso come macchina di meraviglie ottiche rispetto alle quali la componente drammaturgica assume una posizione ancillare, limitandosi a funzionare come efficace e per lo più stereotipata base della spettacolarità scenica, sicché la nascosta performance dei macchinisti mette in subordine persino quella degli attori.

In questo ambito trionfa, dunque, una concezione certamente allettante, ma altrettanto limitata e superficiale, del fantastico (condivisa, più di recente, da tanto cinema di effetti speciali e manipolazioni virtuali): quella che, peraltro in coerenza con l'etimologia greca della parola, identifica il fantastico con la sua componente visuale,¹ facendone una questione di apparizioni fantasmagoriche e mettendo alla prova la capacità del teatro di renderle concretamente e credibilmente percettibili. La scelta del teatro di misurarsi sul fronte virtuosistico dell'esibizione dell'impossibile, della traduzione dell'invisibile in oggetto di stupefacente, quanto innegabile visione, ne limita fortemente, almeno fino alla fine del XIX secolo, le ricerche in direzione di una più suggestiva, ambigua, sottile manifestazione scenica di una dimensione inquietante che trascenda la realtà quotidiana abitandola, però, segretamente; ed è una delle cause del ritardo e della maggiore difficoltà del teatro rispetto alla letteratura nell'assimilazione di una nuova accezione del fantastico, quella

¹ Per quanto riguarda l'opposizione tra l'aspetto visuale e quello visionario del fantastico si veda Pasqualicchio, (2012: 17-19).

che la critica letteraria analizza da qualche decennio come tipica della modernità e come frutto del superamento proprio del meraviglioso e dei suoi appariscenti, quanto generalmente poco perturbanti, prodigi. Certo, nel melodramma gotico, così come nell'opera romantica tedesca che gli è pressoché coetanea, la presenza del soprannaturale ha virato decisamente, rispetto alla drammaturgia fiabesca, verso tonalità notturne e demoniache, che sono quelle che, magari con attenuazione delle sottolineature enfatiche, nutriranno il nuovo fantastico narrativo dell'Ottocento. È evidente, tuttavia, come questi generi teatrali tendano per lo più a edulcorare le potenzialità maggiormente negative dell'intreccio con l'approdo a un lieto fine o, almeno, a riconciliazioni e perdoni *in articulo mortis*, memori di edificanti utilizzi del meraviglioso cristiano; come le trame amorose prevalgano con frequenza sugli aspetti più nuovi e disturbanti dei plot letterari che sono solitamente all'origine di tale drammaturgia; come le scene terrorizzanti trovino un usuale bilanciamento in parti comiche affidate a personaggi del popolo; e come, soprattutto, l'elemento di esitazione tra una giustificazione razionale dell'evento e la tendenza di questo a suggerire, invece, una sua più inquietante origine, non sia presente o lo sia per un tempo assai breve, per l'urgenza che gli allestitori avvertono di soddisfare con dichiarati prodigi la fame di meraviglioso di quel pubblico. Nel teatro a destinazione popolare si pensa al pubblico (alle sue convinzioni morali, al suo orizzonte d'attesa estetico, al suo gusto di riconoscere il già noto, anche quando spacciato per totalmente sorprendente), e la cosa è più che giusta; ma sarà proprio per questo che occorrerà restituire il timone ai drammaturghi, sottraendolo ai macchinisti e agli apparatori di meraviglie, perché il fantastico teatrale preferisca alla rotta degli incantesimi di superficie, quella più incerta ma necessaria di chi, attraverso gli strumenti del fantastico, decida di sondare gli abissi dell'anima e le oscure risonanze del cosmo.

Questo accadrà —lo vedremo meglio tra breve— nel periodo a cavallo tra lo scorcio dell'Otto e l'inizio del Novecento, coinvolgendo in particolare la drammaturgia simbolista e le propaggini più visionarie di quel suo apparente contrario che è il teatro naturalista. Nei drammi di scrittori, pur tra loro per una serie di aspetti molto diversi, come Maeterlinck e Strindberg, uno dei più evidenti elementi della presa di distanza nei confronti del teatro fantastico spettacolare del primo Ottocento è il trattamento dello spazio scenico. Nelle forme di spettacolo delle quali si è fin qui trattato, lo spazio, invariabilmente pensato in funzione del riempimento del parallelepipedo scenico determinato dalla struttura del teatro all'italiana, si offre come una *boîte à merveilles*, un universo artificiale in miniatura nel quale tutto può essere compreso e rappresen-

tato: interni ed esterni, povere capanne e sontuosi palazzi, giardini e foreste, montagne e abissi, naufragi ed eruzioni vulcaniche, voli d'angeli e discese agli inferi. Il principio della metamorfosi, almeno in apparenza, vi regna sovrano: con strabiliante e quasi inavvertita rapidità, un ambiente si trasforma in un altro del tutto dissimile, gli oggetti si tramutano, gli uomini prendono sembianze di animali. In questa girandola di mutazioni e sorprese, in questo vorticoso alternarsi di luoghi, ciò che in realtà non viene mai davvero tematizzato, né tanto meno messo in discussione, è appunto lo spazio, che, restando un contenitore neutro di eventi fantastici, non si fa mai, in sé, intrinsecamente fantastico: nel teatro a dominante ottico-meravigliosa le diverse ambientazioni non hanno un senso e un valore propri, ma li acquisiscono dal contrasto con il quadro precedente e con quello successivo; gli spazi si qualificano nella loro alternanza, non nella loro specificità. Non si tratta, dunque, di vera metamorfosi, ma di un processo accumulativo-sostitutivo di ambienti diversi; se e quando uno spazio scenico si ripresenterà, esso sarà rimasto immutato rispetto alla sua prima apparizione.

Questi spazi sono d'altronde privi di quella risonanza simbolica che possiederebbero se rimandassero ad altri spazi limitrofi ma non visibili, a un fuori-scena in grado di amplificarne suggestivamente le potenzialità drammatiche. Non esiste, infatti, o è quanto meno assai limitata in questa modalità spettacolare che ambisce a rendere visibile ogni spazio e qualsiasi evento, la funzione drammatica di quei luoghi collegati allo spazio scenico come suo nascosto prolungamento (gli altri ambienti della casa, per esempio) o come suo contraltare (l'esterno rispetto all'interno o viceversa), di cui molta grande drammaturgia occidentale, fin dalle sue origini, ha fatto tesoro. È grazie al pieno recupero di questo elemento e alla focalizzazione dello spazio domestico come «naturale» generatore di sensazioni *unheimlich* che il teatro di alcuni grandi drammaturghi a cavallo tra XIX e XX secolo saprà recuperare anche all'interno dell'arte scenica quelle modalità inquietanti, costruite più sulla reticenza che sull'ostentazione, che del fantastico moderno costituiscono la cifra più originale e significativa.

Luogo privilegiato della dialettica *heimlich/unheimlich*, riconosciuta con estrema chiarezza da Freud come la vera radice del fantastico perturbante, la casa come spazio teatrale, proprio in quanto tetto familiare, focolare domestico, scena degli affetti parentali, già in alcune tragedie greche aveva d'altronde svelato il suo lato d'ombra, l'orrore demoniaco e la disumana violenza contenuti nella sua segreta intimità per una maledizione conseguente a colpe nefande che, appunto in seno alla famiglia, attraversando spesso generazio-

ni diverse, si erano generate e consumate. L'*Agamennone* di Eschilo, prima parte della trilogia dedicata al mito di Oreste, ne offre forse l'esempio più impressionante. Gli interni dell'abitazione (che è normalmente una reggia) erano sempre interdetti alla vista dello spettatore greco,² svolgendosi le azioni per lo più all'aperto, in un'area antistante al palazzo. Cionondimeno lo spazio domestico era spesso pienamente coinvolto nello sviluppo drammatico, in quanto luogo in cui, non visti ma riportati da testimoni o percepiti acusticamente, venivano compiuti gli atti decisivi, che erano anche i più efferati: omicidi, suicidi, accecamenti. Non è dunque una peculiarità dell'*Agamennone* il fatto che dietro la schēnē, spazio divisorio tra il dentro e il fuori, si compiano azioni atroci; ma non ci sono probabilmente altre opere del teatro antico in cui con tale potenza di suggestione quel fuori-scena domestico si riverbera sullo spazio visibile e lo riempie di un orrore che trascende la dimensione della violenza umana, evocando la presenza di potenze divine oscure e distruttive che nel marciame domestico hanno proliferato come un parassita maligno. Sono le parole della profetessa Cassandra, condotta ad Argo in schiavitù da Agamennone, a rivelare ciò che si cela in quello spazio così prossimo alla scena, tanto da minacciarla con la sua incombente presenza; parole, quella della schiava troiana, tanto più potenti per il fatto di erompere al termine di uno dei più prolungati e inquietanti silenzi della drammaturgia occidentale: con i suoi occhi di profetessa, ella può scorgere contemporaneamente al di là di quel labile muro il passato, ossia la sfilza originaria degli orrori provocata dall'odio reciproco tra gli avi, i fratelli Atreo e Tieste; il presente, in cui Clitemestra si accinge agli ultimi preparativi dell'uxoricidio; e il prossimo futuro, nella cui immagine Cassandra può scorgere nitidamente la propria stessa efferata uccisione.³ A presiedere a tutto ciò, la spaventosa brigata delle Erinni, veri e propri vampiri delle mura domestiche: «Mai infatti lascia questa casa un coro che canta all'unisono, dal canto spiacevole: non sono benigne le sue parole. E dopo aver bevuto sangue umano, si da diventare ancora più ardità, resta nelle case la brigata, difficile da cacciar via, delle Erinni della stirpe; occupando le stanze, esse levano un inno all'accecamento che tutto ha originato, e a turno sputano orrore sul letto di un fratello» (Eschilo, 2008: 325; vv.1186-1193). Si noti come a Cassandra l'appropriazione della casa da parte delle dee

2 Salvo, come avviene nel finale dello stesso *Agamennone*, mostrare attraverso l'apertura della porta centrale o il parziale smantellamento della schēnē, il tragico risultato della violenza ormai consumatasi.

3 Agli occhi di un indovino, uno spazio maledetto appare come una visione insopportabile non solo per la qualità dell'orrore «depositatovi», ma anche per un effetto di superfetazione cronologica per cui il luogo non vive più semplicemente nel suo tempo presente, ma si offre continuamente nell'intreccio e sovrapposizione di passato, presente e futuro.

furenti non appaia come una possessione in qualche modo generica, ma un vero e proprio presidio abitativo, che ha anche precisi oggetti d'attenzione nel mobilio (in particolare l'accanimento su quel letto, nel quale si era perpetrato l'adulterio di Tieste con la moglie del fratello Atreo, primo seme della catena di sventure degli Atridi). È interessante anche osservare come Eschilo impieghi qui, quasi sarcasticamente, il rovesciamento di una situazione teatrale-festiva di intonazione comica per dar conto dell'invasione dello spazio domestico da parte delle Erinni, la cui «brigata» è indicata nell'originale con il termine di *kōmos*, origine etimologica della parola «commedia». Nota al proposito Enrico Medda: "I *kōmoi* erano allegre brigate di giovani che bevevano e facevano baldoria per le strade di Atene, fermandosi ora qua ora là nelle case di amici e conoscenti; il *kōmos* delle Erinni stravolge dunque mostruosamente la consuetudine, sia perché beve sangue, sia perché resta fisso soltanto nella casa di Agamennone, dove compie la maledizione della stirpe" (Eschilo, 2008: 324-325; nota 120). All'apertura spaziale, al nomadismo, alla rinuncia alla stasi *heimlich* nell'universo domestico (e assieme alle sue possibili degenerazioni *unheimlich*) che caratterizza l'agire errabondo della brigata comica, si contrappone in questo caso l'inclinazione del *kōmos* tragico a fissarsi in un luogo, rinchiudendovisi e rinchiudendolo nella propria perturbante segretezza. Poco oltre, Cassandra potrà identificare la porta del palazzo che si accinge ad accoglierla con la porta stessa dell'Ade (Eschilo, 2008: 333; v. 1291), e attribuire all'aria che ne spira «lo stesso tanfo che esce da una tomba» (Eschilo, 2008: 335; v. 1311).

Ponendosi all'apparenza come padrona indiscussa della casa, la sola che nel corso della tragedia ripetutamente ne entra e ne esce, costituendosi come personaggio-ponte tra lo spazio aperto e quello sinistramente protetto, Clitemestra definisce sé stessa «cane da guardia della casa» (Eschilo, 2008: 279; v. 607), espressione ambigua, in cui la rassicurazione si garantisce attraverso la ferocia; e in tale casa, alternando le lusinghe nei confronti dello sposo Agamennone e le minacce verso la di lui schiava Cassandra, mira ad attirare coloro che sostano nello spazio aperto, per farne le vittime della propria furia assassina. Tuttavia, per quanto lungamente e spietatamente essa abbia preparato l'eccidio, per quanto disinvoltamente percorra e abiti lo spazio abitativo e il suo prolungamento esterno, la moglie del sovrano sembra essere più il braccio esecutivo di una forza oltreumana che momentaneamente la possiede e la utilizza, e che è l'emanazione dello spirito stesso della casa maledetta, piuttosto che offrirsi come il soggetto pienamente responsabile dell'azione criminosa. A riprova di ciò, nella seconda tragedia della trilogia, *Le Coefore*,

sarà la stessa Clitemestra a soffrire delle paure che quella casa di cui si finge padrona sicura fa maturare nel cuore delle notti (l'incubo di partorire un serpente, che sugge dal suo seno latte e grumi di sangue) e a voler organizzare libagioni riparatorie sul tumulto di Agamennone, quasi a cercar soccorso in pratiche rituali sottratte all'ombra delle pareti domestiche. Per l'intero corso delle prime due tragedie, d'altronde, la casa non cessa di porsi come l'invisibile cuore della vicenda, continuando a trasmettere la sua aura sinistra allo spazio visibile; e la finale, positiva ricomposizione della vicenda cui assistiamo nelle conclusive *Eumenidi*, richiederà l'allontanamento fisico e simbolico dei personaggi dalle mura domestiche e il trasferimento dell'azione in spazi pubblici, quali i templi di Apollo e di Atena e il tribunale dell'Areopago: solo la separazione dell'azione scenica dallo spazio generatore della dialettica *heimlich/unheimlich* permette la ricomposizione delle laceranti conflittualità a cui i delitti avevano dato origine e la riconciliazione tra opposte potenze soprannaturali, nonché tra uomini e dei (Di Benedetto, 2008: 162-163).

La presenza e il ruolo delle Erinni non era certo inquadrabile dagli spettatori greci all'interno di un quadro concettuale riconducibile al fantastico moderno: le divinità della furia e della vendetta appartenevano per loro a un'ottica religioso-antropologica che ne giustificava la presenza come una "normale" conseguenza della colpa, nonché, alla fine dei conti, come primo intervento di un elemento regolatore dello squilibrio causato dalla scelleratezza umana: non a caso, saranno le stesse Erinni, trasformatesi in benevole Eumenidi nella parte conclusiva della trilogia, a permettere la finale riconciliazione. Ciononostante, finché esse restano padrone della dimora degli Atridi, è chiarissima la maestria con cui Eschilo estrae da tale situazione una straordinaria tensione emotiva, carica di terrore e perturbamento. E altrettanto chiaro è come gli faccia gioco in questa prospettiva la staticità scenografica, la persistenza dell'incombente presenza dello spazio familiare.

Se al meraviglioso teatrale giova l'alternanza, la moltiplicazione, la visibile trasformazione dei luoghi scenici, e dunque un euforico policentrismo, al teatro d'orrore si confà, infatti, assai di più il precetto classico della (tendenziale) unità di luogo, la permanenza claustrofobica, la pressione ossessiva delle immediate adiacenze dello spazio visibile. Quel teatro otto-novecentesco che recupera con tale disposizione una sostanziale monospazialità, lavorando sull'intensificazione suggestiva degli elementi spaziali dati piuttosto che sulla loro variazione, potrà d'altronde coniugare al perturbante, insito in una certa visione dello spazio domestico che, come s'è appena visto, era stata propria anche degli antichi, una vera e propria dimensione fantastica:

essa si configurerà come propriamente tale dal momento in cui l'elemento soprannaturale che minaccia o abita la casa non potrà più essere giustificato in base a condivise credenze o tradizioni e non si lascerà perciò ricondurre nell'ambito di spiegazioni né razionali né religiose, come viene esemplificato dal fatto che tende a scomparire uno spazio pubblico alternativo a quello privato, dove l'orrore possa trovare in qualche modo una spiegazione e una ricomposizione comunitaria. Tale teatro enfatizza il valore degli oggetti-soglia (la porta, la finestra, il paravento), sulla scia di una tendenza particolarmente accentuatasi sulla scena ottocentesca, anche in ambiti estranei al fantastico, a rendere più ambiguo e inquietante il rapporto tra il luogo scenico e lo spazio con esso confinante, e più labili di quanto non dovrebbero le divisioni ottico-acustiche tra scena e fuori-scena: a spiragli, imperfette chiusure, insufficienti barriere recessi nascosti da tendaggi, la tragedia storico-politica di matrice romantica affida spesso la rivelazione di segreti di stato o di illecite passioni, e il conseguente sviluppo di trame oscure e congiure; mentre nel dramma borghese una sempre più accentuata tendenza all'origliamento e allo «spionaggio» casalingo permette l'emersione di quelle tare o disonestà familiari che sgretolano il decoro di facciata e che sono il corrispettivo aggiornato e secolarizzato delle antiche colpe mitiche.⁴ Facendo propria questa più raffinata attenzione agli elementi scenici di chiusura/apertura (e assieme di protezione/esposizione), il teatro fantastico-perturbante la potrà valorizzare al proprio interno come strumento privilegiato di conferimento allo spazio domestico di rinnovate e più suggestive aure di insicurezza o minacciosità.

2.

All'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento Maurice Maeterlinck scrive tre pièce —*L'Intruse* (*L'Intrusa*, 1890), *Les Aveugles* (*I ciechi*, 1890) e *Intérieur* (*Interno*, 1894)— accomunate dall'ambientazione in un unico luogo circoscritto, dove una piccola comunità smarrita o ignara sta per ricevere la visita della

4 «Quando si dice che Ibsen è il maggior poeta del salotto borghese, vogliamo anche dire che questo spazio si dilata, si articola in una molteplicità di tappeti, di tende, di *portiere* (per usare il termine tecnico, tende pesanti che nell'Ottocento stavano davanti alle porte, a protezione dal freddo e anche per motivi estetici) che attutiscono i rumori, che attenuano l'eccesso di luce e di trasparenza, per definire meglio il profilo di una *couche* calda, intima, discreta, riservata, offerta alla *privacy* dell'agiato borghese: ma tutto questo finisce anche, paradossalmente, per sollecitare travalicamenti, oltrepassamenti di spazi, origliamenti. Le porte sono fatte per garantire l'intimità, ma le stesse porte possono aprirsi a orecchie indiscrete. Ciò che va tenuto *celato* può sempre essere *spiato*. [...] è tutto il teatro borghese dell'Ottocento che è traboccante di spazi insidiati, di occhi che s'insinuano velatamente, di porte che hanno orecchie» (Alonge-Perrelli, 2012: 228-229). Su tale tema si veda anche, nel suo complesso, Alonge (1996).

Morte. A differenza di altre opere teatrali del grande simbolista belga —da *La Princesse Maleine* (*La principessa Maleine*) a *L'Oiseau Bleu* (*L'uccellino azzurro*)— recanti i segni, sia pur fortemente stilizzati e rovesciati in direzione tragica, della tradizione *féerique*, ivi compresa l'alternanza di ambientazioni emblematiche del genere (palazzi incantati, foreste, giardini), questi tre atti unici si collocano invece in una dimensione più astratta e atemporale, in cui lo spazio scenico non varia nel suo aspetto visibile, ma nello stesso tempo cambia fortemente di senso man mano che al suo interno o ai suoi confini si accumulano i segni inquietanti di appressamento dell'inumano. Nella foresta di un'isola deserta (luogo apparentemente aperto, ma in realtà, precisamente delimitato e chiuso a causa dei riferimenti fissi a cui i suoi occupanti devono attenersi) un gruppo di ciechi, nel dramma omonimo, si rende a poco a poco conto della morte della propria guida vedente e prende coscienza della propria inevitabile sorte; in *Interno* personaggi che guardano da fuori, attraverso le finestre, la serenità di una famiglia alla fine della giornata, sono esitanti latori di una notizia tragica, che quella serenità spezzerà per sempre. In queste opere, e forse in modo anche più chiaro nell'*Intrusa* a cui ci accingiamo a rivolgere una più approfondita attenzione, Maeterlinck realizza pienamente quell'idea di *tragique quotidien* che esporrà compiutamente nel 1896 in *Le Trésor des humbles*, secondo la quale, è «quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre» (Maeterlinck, 1997: 895). E poiché il luogo in cui quest'uomo comune, questo protagonista del tragico quotidiano, si sente (incautamente) più al sicuro dagli assalti dell'elemento tragico è comprensibilmente la sua casa, ecco Maeterlinck indicare i fondamentali riferimenti spaziali della nuova geografia della paura e del dolore: una poltrona, una lampada, delle porte, alcune finestre. «[...] un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière» (Maeterlinck, 1997: 897) è il nuovo protagonista di questa drammaturgia, adeguatamente posizionato presso un lume che presto incomincerà a tremare e davanti a porte e finestre il cui silenzio non tarderà a diventare più spaventoso di qualsiasi urlo. Ma già nel 1890 Maeterlinck aveva mostrato in una lettera ad Albert Mockel quanto questo suo progetto di una nuova tragicità consonasse con le più recenti e interessanti acquisizioni nell'ambito della letteratura fantastica: «J'aurais voulu montrer [...] ce qu'il y a d'effrayant dans la vie la plus simple [...] le moindre déplacement de l'axe habituel, le moindre

changement dans l'écliptique de nos pensées, nous permettent d'apercevoir tout à coup, nos formidables relations avec l'éternité» (van de Kerckhove, 2009: 218).

Tragico-quotidiano e fantastico-quotidiano coincidono, dunque, in un progetto drammaturgico di chiaro segno antispettacolare, dove il soprannaturale si dà per concatenazioni di suggestioni e trasalimenti e non per epifanie ottiche, restando cionondimeno, e anzi a maggior ragione, attentissimo alla dimensione spaziale. Il ritorno a una prevalenza della parola (e del silenzio) rispetto all'ambito oculare e l'idea che lo spazio del teatro simbolista sia in linea di massima uno spazio «mentale» poco interessato a una determinazione scenicamente concreta (che poi una certa vulgata allestitiva simbolista può anche avere assecondato), hanno spesso avuto come conseguenza un'insufficiente attenzione alla semplice quanto precisa e necessaria articolazione degli spazi maeterlinckiani: «All'opposto di quanto si ripete comunemente facendo di Maeterlinck un franto cantore di impredibili atmosfere, un lirico povero di fantasia architettonica, i suoi drammi rivelano invece una impaginazione ferrea delle scene che si lascia comprendere soltanto in virtù dell'impianto spaziale soggiacente alle parole» (Bartoli, 1992: 253). L'importanza che riveste in Maeterlinck il tema dello spazio in quanto di per sé rivelatore di una dimensione ulteriore rispetto alla realtà esperibile dai sensi umani, sarà poi testimoniato in sede teorica dal saggio del 1928 *La Vie de l'Espace*, dove lo scrittore dichiara il proprio proposito di interessare chi legge «à certains aspects insolites que prennent dans l'espace les objets et les êtres vivants» (Maeterlinck, 1928: 9). Riferendosi al mistero di quella «quarta dimensione» cui la fisica del primo Novecento cercava di assegnare uno statuto teorico, postulandone altresì l'esistenza reale al di là delle nostre limitate facoltà percettive e cognitive, Maeterlinck vi riconosceva un modo nuovo di nominare e di indagare con i mezzi della scienza quella dimensione oltreumana in cui l'uomo è calato da sempre; quel senso superiore delle cose che è immanente nella vita quotidiana, anche se la nostra mente razionale non è strutturata per riconoscerlo e comprenderlo, al di fuori di circostanze particolari in cui esso si dà a riconoscere in modo inquietante, conferendo agli oggetti della percezione comune un senso inaspettatamente altro rispetto al consueto. Due punti de *La Vie de l'Espace* in particolare rivestono un preciso interesse se letti in controllo rispetto all'*Intrusa*. Dopo aver riconosciuto che «pour concevoir nettement une quatrième dimension, il faudrait avoir d'autres sens, un autre cerveau, un autre corps que les nôtres» (Maeterlinck, 1928: 11), Maeterlinck nota come la percezione dello spazio di un cieco dalla nascita abbia pochi rapporti con

quella di un uomo normalmente vedente, suggerendo, sia pur implicitamente, che ci sia nella lettura dello spazio da parte di un cieco la possibilità di percepire qualche cosa che va oltre le possibilità della semplice ricognizione visiva: ora, la chiave di volta dell'*Intrusa* sta proprio nella capacità del personaggio cieco di interpretare i segnali che lo spazio circostante gli trasmette in modo diverso e più profondo rispetto agli altri, riconoscendovi, unico tra tutti, la presenza e l'inesorabile avanzata della Morte. Questa ipersensibilità del cieco, che lo affaccia al mistero della quarta dimensione, non lo salva; ne fa, anzi, tra le *dramatis personae* dell'*Intrusa*, quella più sopraffatta dallo sgomento. Anche perché la sua chiaroveggenza ne provoca l'emarginazione da parte del resto della famiglia, e lo relega dunque in una posizione di solitudine. Ma ne *La Vie de l'espace* (ed è qui l'altro punto del saggio collegabile al dramma del 1890, come una più speranzosa alternativa rispetto alla disperante chiusa della pièce) Maeterlinck prospetta la possibilità che l'uomo si evolva un giorno fino a comprendere qualcosa del mistero in cui si trova immerso e riconoscere il proprio spazio quotidiano come il tracciato esteriore di una spazialità trascendente; e che lo farà non pagandolo più con l'angosciato smarrimento dei ciechi né con il terrore di chi, fino all'improvvisa apparizione del trascendente, non aveva saputo scorgere nulla di ciò che nascostamente abita l'ordine quotidiano. Questa quarta dimensione « il n'est pas inutile de se préparer à la connaître, afin qu'elle n'entre pas tout à coup dans notre existence comme une *intruse*⁵ dont nous n'avons jamais entendu parler» (Maeterlinck, 1928: 135).

L'*Intrusa* che dà il titolo al dramma è certamente la Morte; ma quest'ultima si può anche interpretare —alla luce della frase che si è appena citata— come la metafora, o meglio la sineddoche, di una regione di mistero insondabile, in cui l'uomo è immerso; e dalla cui epifania egli può in ogni momento essere sorpreso e travolto. Che sia la Morte o qualcosa di più ampio di cui la Morte è immagine e parte, è comunque qualcosa di spaventoso e definitivo; e quanto più al riparo l'uomo si mantiene dalla percezione di questa realtà che lo trascende, tanto più annichilente sarà il contatto con essa quando si manifesterà irrompendo negli spazi domestici, negli oggetti consueti, nella vita d'ogni giorno.

Lo spazio domestico dell'*Intrusa* è la sala di un vecchio castello, che non intende avere connotazioni fiabesche o gotiche, né tantomeno alludere a una precisa situazione sociale degli abitanti o a una determinata epoca storica (lo scrittore aveva inizialmente esitato tra l'ambientazione nel castello e quel-

5 Il corsivo è nostro.

la in una piccola casa di campagna); la scelta spaziale è piuttosto funzionale alle intenzioni drammaturgiche di Maeterlinck, perché è verosimile che un tale tipo di dimora possieda un giardino, una terrazza, delle cantine, spazi che, come vedremo tra breve, assumeranno un notevole valore nello sviluppo drammatico. La didascalia iniziale mette subito in campo gli elementi che connotano, con estrema essenzialità, l'interno che costituisce il solo spazio visibile della pièce:

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande en un coin. Une lampe allumée. (Maeterlinck, 2009: 11).

Dai dialoghi apprenderemo inoltre che nella sala sono collocate un tavolo e delle sedie, che al di là della porta di sinistra si trova una madre la cui vita è stata messa a repentaglio dal parto, che oltre la porta a destra alloggia il neonato, che la porta mascherata apre su una scala che collega al piano inferiore, e che chi guarda dalle finestre può vedere un giardino. Al contrario di quanto avveniva nelle tragedie greche, l'azione si svolge all'interno, ma, analogamente al teatro antico, i confinanti spazi fuori scena assumono un valore drammaturgico essenziale. Grazie alla presenza e all'utilizzo drammatico di porte e finestre, la configurazione spaziale complessiva della pièce presenta uno spazio visibile «assediato» da spazi invisibili e inquietanti: il giardino esterno, il sotterraneo, la scala segreta, le stanze della madre e del bambino. L'apparente tranquillità dello spazio visibile è, infatti, ben presto contraddetta da elementi di inquietudine provenienti dalle superfici limitrofe. D'altra parte lo spazio complessivo della casa, ancor prima che la Morte abbia dato i segnali del proprio avvicinamento, è connotato come uno spazio corrotto dal male, già insicuro e venuto meno alle proprie funzioni rassicuranti e protettive. Anteriormente all'assedio posto dall'Intrusa con la I maiuscola allo spazio domestico, esso si rivela già vittima di un'intrusione, e dunque in qualche modo già violato e sottoposto al viraggio delle sue prerogative *heimlich* in direzione di una tonalità *unheimlich* che, rendendo fin dall'inizio la presenza della malattia equivalente alla presenza di un estraneo, rende la casa stessa estranea e inospitale a chi la abita: "Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille" (Maeterlinck, 2009: 12), nota lo Zio; ma se questo ospite sgradito s'annida nella stanza della malata, rendendola un luogo irradiatore di disagio e turbamento, ancor più pertur-

bante è l'altra stanza celata che le fa da *pendant*, quella del bambino, descritto dallo Zio in termini a dir poco sinistri, come un essere muto e immobile che sembra essere entrato solo parzialmente e imperfettamente nella vita, tanto da rassomigliare a un bambolotto di cera: "Il m'inquieterait plus que votre femme, ce petit. Voilà plusieurs semaines qu'il est né, et il a remué à peine; il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici; on dirait un enfant de cire" (Maeterlinck, 2009: 13). Il silenzio che regna in queste due stanze peserà su tutta l'azione drammatica fino al termine, quando esso sarà interrotto, quasi contemporaneamente, da una parte da un vagito terrorizzato e terrorizzante del bambino, dall'altra da un suono di passi precipitosi che indicano la reazione della Suora di Carità alla morte della madre.

Ciò avverrà quando la Morte avrà compiuto interamente il suo tragitto nella casa, dal giardino alla camera della madre; tragitto che Maeterlinck, grazie a un impiego magistrale della sua drammaturgia allusiva, refrattaria a banali concretizzazioni oculari del fantastico, riesce a rendere perfettamente «visibile» allo spettatore: il senso complessivo dello spazio drammatico dell'*Intrusa* sta precisamente nel disegno che in esso si incide di questo fatale percorso. I primi segnali dell'approssimarsi dell'*Intrusa* giungono dal giardino, avvertiti da tutti acusticamente o riportati, nel caso degli indizi visivi, dalla maggiore delle tre Figlie, affacciata alla finestra: un tremore che scuote le foglie, l'improvvisa cessazione del canto degli usignoli, la paura dei cigni e l'agitazione dei pesci nello stagno, l'inquietudine dei cani resa più preoccupante dal loro silenzio ("Il faut que ce soit un inconnu qui les effraie, car si c'était quelqu'un de la maison, ils ne se tairaient pas") (Maeterlinck, 2009: 17). Nonostante il chiaro di luna, non si vede nessuno nel viale del parco, né si odono dei passi; ma ciò che si percepisce suggerisce con chiarezza l'ingresso di qualcuno nel giardino, il suo passaggio accanto allo stagno e vicino alle cucce dei cani, il suo accostamento alle mura della casa, per "scompare" in una zona d'ombra, dalla quale si leverà d'improvviso, nel silenzio irreale, il suono di affilamento di una falce. Tutto è pronto, ormai, per riconoscere in quest'ospite inatteso non solo qualcuno di sconosciuto, ma anche di inumano: tant'è vero che i segnali successivi —il calo della temperatura, l'abbassamento della luce— non potrebbero più essere ricondotti a fattori umani. Questi stessi indizi sembrano d'altronde ormai testimoniare un'assoluta prossimità dell'*Intrusa* allo spazio domestico, e dunque l'inizio della fase finale del suo silenzioso assedio, il momento preliminare al superamento della soglia che divide l'esterno dall'interno. In un primo tempo la Morte sembra premere alla porta a vetri che dà sulla terrazza: il Nonno cieco ne avverte la presenza,

e le Figlie, nel tentativo di chiudere la porta-finestra, si trovano a fronteggiare un'invisibile resistenza. Tuttavia, si tratta probabilmente solo di un avvertimento della propria vicinanza, una quasi sarcastica segnalazione dell'impossibilità di opporre barriere alla Morte. Per entrare davvero, l'Intrusa sceglierà un'altra via, simbolicamente più consona: quella dei sotterranei. L'architettura del castello è evidentemente immaginata da Maeterlinck in modo che vi si possa accedere dall'esterno anche a un livello sotterraneo. È, infatti, da quel piano inferiore che la famiglia sente provenire il rumore di una persona che entra; si ipotizza che si tratti della sorella del Padre e dello Zio, di cui era attesa la visita, ma nessuno si fa vedere. Viene allora chiamata la Serva, che sale dai sotterranei per una scala segreta comunicante con la sala attraverso la piccola porta mascherata. I passi della Serva sui gradini sono talmente rumorosi da far pensare che sia accompagnata da un'altra persona. Alle domande del Padre, la Serva, che rimane invisibile dietro lo spiraglio della porticina semiaperta, dice di aver trovato la porta di sotto inspiegabilmente aperta e di averla chiusa. Il Padre sente spingere la porta della scala, come se la Serva volesse entrare, e per questo la rimprovera; ma la Serva protesta di essere distante tre passi dalla porta. È a questo punto che il Nonno acquisisce la certezza che da quella porticina qualcuno sia entrato; una presenza che poco dopo avvertirà come seduta alla tavola, in mezzo ai familiari, e che poi sentirà alzarsi, evidentemente diretta verso la camera della Madre, un istante prima che giunga la notizia della sua morte. L'irruzione dell'Intrusa nello spazio orizzontale dell'interno visibile, che ne «scardina» la situazione d'immobile attesa, si verifica dunque secondo una direttrice verticale, un passaggio da un livello inferiore (e infero) a quello normalmente abitato dagli umani. Non ci pare da escludere, a questo punto, il riecheggiamento da parte della pièce maeterlinckiana di due racconti di Poe, la cui opera era certamente familiare allo scrittore belga: se da un lato il tema dell'intrusione della Morte come ospite inatteso nello spazio illusoriamente protetto di un castello e dell'improcrastinabilità dell'incontro fatale con essa richiama palesemente *The Masque of the Red Death* (pur spostando l'ambientazione dagli eccessi grotteschi di un'affollata carnevalata a una trepida e intima serata familiare), dall'altro proprio l'emersione dell'elemento terrorizzante e mortifero dai sotterranei della casa, preannunciato dall'acuita e febbrile sensibilità percettiva di un personaggio (Roderick Usher nel caso di Poe, il Nonno cieco in Maeterlinck) apparenta il dramma a uno dei grandi modelli narrativi dell'orrore domestico, *The Fall of*

the House of Usher.⁶ Ma nell'*Intrusa* la componente perturbante dell'emersione da uno spazio sottostante è valorizzata in modo originale dal ruolo che vi assume un personaggio apparentemente poco rilevante: quello della Serva. Collegati ai luoghi «bassi» (simbolicamente, ma spesso anche architettonicamente) della casa dalle attività che li legano alla sfera corporeo-materiale (la cucina, le pulizie) nonché spesso portatori di una sessualità molto più esplicita di quella dei loro padroni, i rappresentanti della servitù, laddove perdano il loro frequente ruolo comico od oleografico, giungono talvolta ad assumerne uno inquietante e demonico, che ne fa personaggi legati a una dimensione oscura e ttonia, di cui possono rivelarsi delle incarnazioni o almeno dei tramite. Al di là della netta differenza di ruolo, c'è comunque qualcosa che curiosamente assimila la Serva de *L'intrusa* alla vampiresca Cuoca della *Sonata di fantasmi* di Strindberg su cui tra breve ci soffermeremo. Abitatrici di spazi che restano celati, in quanto zone domestiche non esponibili a uno sguardo pubblico, esse ne portano con sé in qualche misura gli elementi perturbanti o contaminanti nel momento in cui passano o si affacciano allo spazio scenico visibile; e sono entrambe caratterizzate da una grossezza abnorme, che le rende sgradite ai familiari: segno, in Strindberg, di una voracità praticata dalla cuoca a scapito dei padroni, che va via via affamando, mentre in Maeterlinck è il risultato probabile dell'idropisia. Nell'*Intrusa* è dunque la Serva per prima a immettere nella casa quell'elemento di infermità che, come s'è visto, apre una breccia non più riparabile all'invasione dello spazio domestico da parte di forze dissoltrici; tutta la scena della sua salita per la scala interna e del colloquio con i familiari è d'altronde costruita in modo da suggerire una sua precisa funzione, consapevole o meno, di accoglitrice e scorta del personaggio invisibile all'interno della casa: di Serva, insomma, non tanto della famiglia quanto della Morte.

Ciò che si svolge nello spazio non visto di questa scala è il momento decisivo del dramma, l'unico (a parte la morte finale della Madre) in cui qualcosa avviene: e questo avvenimento è appunto il passaggio della Morte dal

6 Esiste d'altronde un legame esterno ma tutto sommato rivelatore tra il teatro di Maeterlinck e *La caduta della casa Usher*: Claude Debussy è al contempo autore di una mirabile trasposizione musicale del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck e di un'incompiuta *Chute de la maison Usher*. Ora, è interessante il fatto che proprio il testo maeterlinckiano di *Pelléas et Mélisande* sviluppi, con più espliciti accenti rispetto a *L'intrusa*, il tema degli inquietanti sotterranei sottostanti al castello, e che Debussy colga in questo elemento di perturbante verticalità spaziale un decisivo punto di raccordo tra il fantastico di Poe e quello di Maeterlinck: «[...] la digressione di Roderick Usher sui sotterranei corrosi da salsedini centenarie, la terrificante pittura che lo stesso Usher fa di una misteriosa e interminabile cantina, la mortifera catacomba del *Barile di Amontillado* non erano d'altra parte certamente estranei all'ispirazione di Maeterlinck nel momento di redigere il *Pelléas*» (Fava, 1996: 226).

fuori-scena allo spazio scenico. Maeterlinck gestisce con notevole sapienza drammaturgica le tappe di questo breve episodio tutto affidato a uno spazio invisibile. Rendere percepibile il soprannaturale senza offrire nulla alla vista,⁷ caricare uno spazio «normale» di segni che ne fanno una soglia tra il quotidiano e il trascendente, l'umano e l'oltreumano; in questo sta la magia del teatro di Maeterlinck, che permette allo spettatore di contemplare un solo spazio drammatico in due modi diversi, a seconda che aderisca all'atteggiamento adottato dalla gran parte dei familiari, determinato da un buon senso che cerca di ridurre a coincidenza o frutto di incontrollata emotività ogni segnale che ecceda le possibilità di interpretazione razionale; o a quello del vecchio cieco, portato ad articolare questi segnali in funzione di una spiegazione assai meno tranquillizzante e non piegabile alle esigenze della ragione. Nessuna eclatante metamorfosi di segno «meraviglioso» si compie in questo spazio, che permane visivamente invariato fino al termine della pièce; ma una trasformazione profonda e radicale certamente lo riguarda, man mano che i timori visionari del Nonno prevalgono sulle autorassicurazioni degli altri, e il protettivo interno domestico diventa terreno di conquista della Morte. La casa cessa di essere una casa, come ben avverte da un certo punto il Nonno, che esprime il desiderio di poter essere a casa propria, e, ai parenti che gli rispondono che egli appunto vi si trova, esplicita il senso di estraneità, di insicurezza, infine di orrore che quel luogo ora gli ispira; la casa cessa di essere casa perché ha cessato di essere un riferimento di stabilità e di sicurezza per divenire infine, secondo una riflessione dello stesso Maeterlinck sul finale dell'*Intrusa* «un misérable radeau au milieu de l'infini, de l'épouvantable et de l'incompréhensible» (van de Kerckhove, 2009: 217).

3.

Pochi drammaturghi moderni hanno assegnato allo spazio un ruolo altrettanto importante e originale di quanto non abbia fatto Strindberg, il cui teatro «è intensamente, nitidamente, anche allucinatoriamente visivo; ed è spaziale e architettonico» (Koch, 1987: 129). Già nella fase naturalista del suo teatro la presentazione di ambienti convenzionali sembra in qualche modo deformarsi sotto la pressione di un'inquietudine dello sguardo non paga di

7 Gli effetti luministici e gli artifici ottici che Maeterlinck suggerisce in una «Note pour la mise en scène de *L'Intruse*» (van de Kerckhove, 2009: 274) non intendono affatto introdurre un'immagine «fixe et déterminée de la mort», proponendone un'illusionistica apparizione ascrivibile a un soprannaturale *meraviglioso*, ma mirano al contrario a suscitare «quelque entrevision interrompue, vague, suspecte et même multiforme» che induca il pubblico a un più genuinamente *fantastico* atteggiamento di esitazione interpretativa («de manière à ce que le spectateur ne sache pas au juste à quoi s'en tenir»).

porre lo spettatore di fronte a uno spazio obbediente alle convenzioni scenografiche realistiche e dato illusoriamente come «intero», come ben ritagliata e autonoma *tranche* di uno spazio mimeticamente ricalcato sul mondo reale: per *Fröken Julie* (*La signorina Julie*, 1888), sostenendo di aver «preso a prestito dalla pittura impressionista l'asimmetria e la frammentarietà» (Strindberg, 1999: 103), il drammaturgo immagina elementi spaziali in diagonale e arredi che il posizionamento su una linea non perpendicolare allo sguardo dello spettatore rendono non completamente visibili, costringendo il pubblico a prolungare lo spazio nella propria immaginazione.⁸ Contravvenendo alla consuetudine della piena frontalità e quindi della distanziata oggettività della visione di chi assiste allo spettacolo, la disposizione spaziale immaginata da Strindberg introduce un elemento di soggettività che in qualche misura “chiama” lo spettatore all'interno dello spazio scenico: qualsiasi cosa accada in quello spazio, lo spettatore non potrà più pienamente compiacersi, rispetto a esso, della tranquillizzante posizione di osservatore esterno; né si sentirà protetto dalla permanenza di un unico punto di vista.

Tale concezione spaziale sarà tuttavia superata, e perfino travolta, allorché, con i due grandi drammi visionari *Till Damaskus* (*Sulla via di Damasco*, 1898) e *Drömspelet* (*Il sogno*, 1901) Strindberg dispiegherà invece le risorse visive di un acceso metamorfismo, non certo inquadrabile in un'ottica tradizionalmente «meravigliosa», ma inteso invece a riprodurre i meccanismi, gli imprevedibili passaggi, le improvvisi sostituzioni o sovrapposizioni dell'attività onirica, e gli inquietanti scarti, le ambiguità, gli oscuri percorsi dell'inconscio; sicché la particolare qualità drammaturgica di questi testi sarà affidata a «una serie di cambiamenti a vista, rapidi e senza interruzione (diciassette per *Sulla via di Damasco*, quattordici per il *Sogno*), a un ritmo teso, alla conservazione da un capo all'altro di un doppio registro ottico: sonnambolico, trasognato e allo stesso tempo maniacalmente minuto e concreto». (Koch, 1987: 130-131). Freddie Rokem interpreta il passaggio dalla visione spaziale della *Signorina Julie* a quella dei drammi onirici come l'evoluzione da uno sguardo «fotografico» a uno «cinematografico»: se nella prima pièce lo spazio si presenta, più che come realistica restituzione di un interno domestico, come la riproduzione immaginaria di una fotografia scattata in quell'interno, che ne esclude delle parti e ne soggettivizza la visione, nel *Sogno* sembra piuttosto che l'occhio dello spettatore si identifichi con «a camera that zooms in and out on the events

8 Si veda la didascalia iniziale della *Signorina Julie*, dove «la parete di fondo si delinea obliquamente da sinistra verso la scena», la grande porta ad arco «si scorge per tre quarti», della stufa di maiolica si scorge “l'angolo [...] e parte della cappa” e del tavolo appare “l'estremità” (Strindberg, 1999: 107).

and creates a montage of images perceived through a dream filter» (Rokem, 1986: 59).

Sarà però successivamente, nella serie dei drammi da camera composti tra il 1907 e il 1908, che la concezione dello spazio di Strindberg toccherà i vertici di originalità e di efficacia drammatica. È come se Strindberg vi fondesse le ambiguità prospettiche, gli scorci e le incompletezze della *Signorina Julie* con una dimensione di più onirica visionarietà, ancorata però ossessivamente a uno spazio determinato piuttosto che lasciata libera di trascorrere attraverso una molteplicità di ambienti diversi. In effetti, nel teatro da camera lo spazio non è solo l'oggetto di una ricerca immaginativa volta a creare e rendere visibili i coefficienti ambientali e le relazioni prossemiche più adeguati a una così innovativa drammaturgia, ma è il tema stesso, il vero protagonista di queste pièce. «I drammi da camera [...] hanno in comune [...] un motivo visivo dominante, molto carico intellettualmente ed emotivamente. Per tutti e cinque i drammi da camera, questo motivo è un'immagine di casa, imposta saldamente fin dalla prima scena» (Koch, 1987: 135). Ma ognuna di queste case è un luogo di orrore o abiezione, la concrezione spaziale di rapporti imputriditi, di identità false, di ineliminabili rancori, di colpe inconfessabili; in un'atmosfera sospesa, più da incubo che da sogno, dove vivi e morti, così come il passato e il presente, si confondono, il drammaturgo ci introduce progressivamente sempre più all'interno e sempre più al fondo di queste dimore intimamente divorate da un male inestirpabile. «Si capisce che queste sono tutte case Usher, che non dureranno a lungo in piedi, e si disferanno fra breve con sollievo generale. [...] Ma intanto si reggono tormentosamente, cariche di conflitti e rancori, incapaci di disfarsi del passato, dei morti, delle offese come lo è la memoria di un vecchio inasprito». (Koch, 1987: 136).

Quella di *Spöksonaten* (*Sonata di fantasmi*) è la più emblematica di queste case. Se facciamo nostra l'idea di Rokem che lo Strindberg più visionario avanzi nello spazio con una sorta di immaginaria cinepresa, possiamo osservare che la dimora è presentata visivamente in modo che dal primo al terzo atto lo sguardo «zoomi» verso il suo centro, le sue stanze più segrete. Mentre nel primo atto i locali della casa, in particolare il salone tondo, sono parzialmente visibili dall'esterno attraverso finestre e porte, nel secondo l'azione è collocata proprio in quel salone, che mostra sul suo sfondo l'interno della «stanza dei giacinti»; è in questa camera che lo spettatore sarà introdotto nell'atto conclusivo, con un rovesciamento del punto di vista, una rotazione di centottanta gradi dell'occhio-cinepresa, che permetterà di scorgere attraverso una porta il salone tondo.

Nel primo atto la facciata della casa, di cui si vede solo l'angolo, secondo il principio dell'incompletezza e asimmetria di visione applicato nella *Signorina Julie*, è contemplata dall'esterno dal vecchio Hummel, personaggio che sembrerebbe essere dotato di poteri quasi sovrumani, tali da conferire una coloritura demoniaca alla sua ambiguità e al suo cinismo. Tali poteri sembrano tra l'altro riguardare in particolare proprio la capacità di penetrare senza ostacoli in qualsiasi casa: «Io posso aprire le porte e i cuori» (Strindberg, 1980: 116) dice di sé; il suo domestico Johansson, per parte sua, così lo descrive: «[...] esamina gli edifici, li demolisce, apre strade, costruisce piazze; ma entra anche nelle case, penetra per le finestre, sconvolge la vita della gente, ammazza i nemici e non perdona a nessuno» (Strindberg, 1980: 119); «È pure mago! – passa per le porte chiuse...» (Strindberg, 1980: 126). Eppure, proprio di questa casa, ai cui abitanti è in diversi modi strettamente legato, sembra essergli interdetto l'accesso, tanto che al suo cospetto egli rivela la propria impotenza di infermo (è su una sedia a rotelle), incapace di salire le scale e persino di suonare un campanello. Come per una sorta di prescrizione fiabesca, egli attende un predestinato che potrà aprirgli le porte di quella casa, e che dovrà essere nato di domenica; e lo riconoscerà subito nello Studente, che, oltre a soddisfare il requisito relativo al giorno di nascita, mostra di possedere anch'egli, ma con il contrassegno di un'ingenua positività, poteri particolari, che gli permettono tra l'altro di scorgere la persistente presenza dei morti in mezzo ai vivi o di presentire le disgrazie. Quest'ultima dote ha fatto sì che, la sera prima del suo incontro con Hummel, egli si avvicinasse a una casa un istante prima del suo improvviso crollo, e poi vi prestasse opera di soccorso: episodio che pare un'anticipazione di quanto seguirà, quando lo Studente capirà di non avere risorse per impedire il lento, inesorabile crollo della casa nella quale nel frattempo lui e Hummel si saranno introdotti.

Degli abitanti di questa casa, Hummel, osservandola assieme allo Studente, svela una parte dei rapporti, complicati e tutt'altro che edificanti, che li legano tra di loro; ma nello Studente prevale l'ammirazione per quella dimora, il pensiero del lusso e della bellezza che immagina regnare al suo interno, il desiderio di abitarvi, magari come sposo della bellissima Fanciulla che ha visto entrare nella casa e poi apparire alla finestra. La Fanciulla, pur essendo ufficialmente figlia del Colonnello che abita nella casa, ha in realtà Hummel come vero padre: il quale, in una sorta di disperato tentativo di purificazione della casa dall'«aria fetida di delitti, frodi e falsità di ogni genere» che l'appestava, grazie al matrimonio tra la Fanciulla e lo Studente si propone di «estirpare le erbacce, svelare i crimini, chiudere i bilanci, in modo che questi

giovani possano ricominciare tutto da capo, in questa casa che gli ho regalato!» (Strindberg, 1980: 135).

La casa, tuttavia, non è redimibile: il secondo memorabile atto —in cui gli elementi fantastici già apparsi nel primo virano verso esasperate tonalità grottesche e anticipazioni del teatro dell'assurdo— introducendoci all'interno della dimora e ponendoci a diretto contatto con i suoi abitatori, ne svela il troppo avanzato stato di deperimento morale e la dissipazione di ogni residua energia: i convitati sorseggiano il tè in silenzio con spettrale apatia; le identità si disgregano, facendo crollare le maschere sociali; i ruoli di servi e padroni s'invertono. Tutto questo avviene in uno spazio in cui, nell'apparente conservazione degli ingredienti tradizionali del salotto borghese (la stufa in maiolica, i mobili di mogano, l'orologio a pendolo) si inseriscono elementi stranianti e disturbanti. La statua bianca di marmo che rappresenta la bellissima padrona di casa in giovane età, teatralizzata dalle palme che la fiancheggiano, e già osservata dalla finestra nel primo atto, campeggia come un simulacro inquietante, una sorta di altare a una bellezza cancellata, come può ora mostrare il contrasto con l'attuale aspetto decrepito della donna, non a caso chiamata Mummia. Una piccola porta celata dalla tappezzeria si apre su uno sgabuzzino-prigione, dove la Mummia vive autosegregata fingendosi o credendosi un pappagallo; in tale ripostiglio s'impiccherà Hummel subito dopo la condanna a morte comminatagli dalla Mummia stessa. Strindberg introduce, inoltre, un oggetto-soglia di carattere cerimoniale che rappresenta l'unica vera via di uscita dall'inferno domestico della casa: un paravento giapponese chiamato «il paravento della morte», dietro il quale si nasconde chi nella casa sta per morire; come se fosse necessario, per morire davvero, nello spazio di questa casa morta che continua a esistere, quest'abitazione di cadaveri che non si estinguono, ricavare un ulteriore spazio, più intimo e riservato, il solo oltre il quale si possano sciogliere i legami malsani che tengono unita la casa. C'è ancora, però, in questo secondo atto, come già si è accennato, un'altra soglia il cui attraversamento potrebbe ancora promettere, a questo punto del dramma, una soluzione diversa dall'annichilimento: la porta della stanza dei giacinti dove i due giovani si sono tenuti al riparo dal repellente *redde rationem* dei fantasmi viventi. Da essa, a chiusura del secondo atto, escono le note di una canzone che inneggia alla bellezza e al coraggio dell'innocenza; in questo momento la stanza della Fanciulla può ancora apparire come un luogo di salvezza, non contaminato dal male della casa, un protettivo *sancta sanctorum* dal quale potrebbe provenire l'energia necessaria a una palingenesi.

Così non sarà, come dimostrerà il terzo atto, interamente costruito come un duetto tra la Fanciulla e lo Studente nella stanza dei giacinti, la cui attinenza con il sacro e la cui distanza simbolica rispetto al resto della casa sono confermate dagli ornamenti orientali e dalla presenza di una grande statua di Buddha. Qui l'efficacia drammaturgica dell'organizzazione dello spazio scenico da parte di Strindberg raggiunge uno dei suoi punti di maggiore evidenza: perché questo ambiente, ancora una volta, non è chiuso in sé stesso, ma comunica attraverso una porta, come si è già detto, con il salone tondo, dove il Colonnello e la Mummia campeggiano nella loro spettrale inerzia; e, soprattutto, con un nuovo spazio, che si intravede da un altrouscio aperto, quello della sala da pranzo, e in particolare, della cucina, che è il luogo da cui la maledizione che avvince la casa principalmente si sprigiona. In tal modo il progressivo addentrarsi di Strindberg nell'interno domestico visualizza via via nuovi spazi, svelando solo alla fine quel luogo infero, simbolicamente «basso», anche se qui non concretamente abbassato di livello rispetto alle altre stanze, che è appunto la cucina. È questo il dominio di quell'enorme Cuoca, alla quale già abbiamo fatto cenno, che succhia come un vampiro le energie vitali della casa, servendo ai padroni soltanto cibi dissugati e impoveriti e riservando a sé sola le sostanze nutrienti; di cacciarla non c'è verso, perché nessuno ne possiede la forza sufficiente. Lo Studente capisce infine che la casa è come stregata, e vive avvinta da una maledizione dalla quale non c'è possibilità di liberarsi; accetta perciò la decisione della Fanciulla di lasciarsi morire, dopo essersi fatta portare il paravento. Non c'era dunque davvero altra via d'uscita se non l'oltrepassamento dell'ultima soglia, l'ingresso nella dimensione del nulla; l'unico spazio alternativo alla prigione domestica è il non-spazio dell'inesistenza: solo ora, in chiusura di dramma, la casa esce finalmente di scena, per lasciar luogo all'immagine dell'*Isola dei morti* di Boecklin.

BIBLIOGRAFIA

- ALONGE, Roberto, e Franco PERRELLI (2012): *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Novara, 2012.
- ALONGE, Roberto (1996): *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- BARTOLI, Francesco (1992): «Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio», in Silvana Sinisi (ed.), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Costa & Nolan, Genova, pp. 251-271.

- DI BENEDETTO, Vincenzo (2008): «Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche», in Eschilo, *Orestea*, Rizzoli, Milano, pp. 5-190.
- ESCHILO (2008): *Orestea* (introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni), Rizzoli, Milano.
- FAVA, Elisabetta (1996): «La Chute de la maison Usher», in Piero Gelli (ed.), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano, pp. 225-227.
- KOCH, Ludovica (1987): «Architetture sognate e mobili medianici nei “drammi da camera” di Strindberg», in *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Costa & Nolan, Genova, pp. 128-139.
- MAETERLINCK, Maurice (2009): *L'Intruse*, in Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort. L'intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, Luc Pire, Bruxelles, pp. 9-35.
- ____ (1928): *La Vie de l'Espace*, Bibliothèque-Charpentier, Paris.
- ____ (1997): *Le Trésor des humbles*, in *La Belgique fin de siècle. Romans –Nouvelles– Théâtre*, Éditions Complexe, Bruxelles, pp. 843-933.
- PASQUALICCHIO, Nicola (2012): «Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico», in *Pygmalion*, num. 4, pp. 13-36.
- ROKEM, Freddie (1986): *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public Forms of Privacy*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- STRINDBERG, August (1999): *La signorina Julie*, in August Strindberg, *La signorina Julie. Il padre. Il pellicano* (trad. Franco Moccia), Mondadori, Milano, pp. 89-148.
- ____ (1980): *Sonata di fantasmi*, in August Strindberg, *Teatro da camera* (trad. Bruno Argenziano e Luciano Codignola), Adelphi, Milano, pp. 103-150.
- VAN DE KERCKCHOVE, Fabrice (2009): *Une «petite trilogie de la mort»?», in Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort. L'intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, Luc Pire, Bruxelles, pp. 213-276.*

LAMPEDUSA, ROMAN DE RAFAEL ARGULLOL: UN TERRITOIRE POUR LE FANTASTIQUE?

DANIEL-HENRI PAGEAUX
Sorbonne Nouvelle / Paris III
daniel-henri.pageaux@orange.fr

Recibido: 07-02-2013

Aceptado: 27-03-2013



RÉSUMÉ

Le présent article est essentiellement centré sur la dimension fantastique du roman *Lampedusa* à partir de l'essai très stimulant de David Roas *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011). Le cadre théorique proposé, à partir de quatre données essentielles (la réalité, l'impossible, la peur, le langage), permet de légitimer la notion de fantastique appliquée à *Lampedusa*, sans pour autant qu'il y ait une parfaite adéquation avec les quatre paramètres cités. Nous relèverons néanmoins plusieurs séquences du roman où un «effet fantastique» est identifiable. De possibles prolongements (on vient d'en voir un) seront esquissés en conclusion pour cerner de plus près ce qu'on appellera un imaginaire romanesque.

MOTS-CLÉS: espace fantastique, Lampedusa, littérature fantastique

ABSTRACT

This article focuses on the fantastic dimensions of the novel *Lampedusa* as presented in David Roas's stimulating essay *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011). The theoretical framework proposed, based on four essential characteristics (reality, the impossible, fear and language), allows the validation of the notion of the fantastic to *Lampedusa*, despite the lack of a perfect correspondence to the above-mentioned parameters. We nonetheless identify many sequences in the the novel where the «fantastic effect» is identifiable. Possible implications (we have just witnessed one) are sketched in our conclusion to better frame what we call a «novelistic imaginary».

KEYWORDS: fantastic space, Lampedusa, fantastic literature

Quand en 1981 sort *Lampedusa*, le premier roman de Rafael Argullol, professeur d'esthétique à l'Université Pompeu Fabra (Barcelone), la petite île italienne du même nom n'était pas encore le théâtre d'immigrations dramatiques qui ont défrayé la chronique. Tout au plus, pour un public lettré, le nom de Lampedusa pouvait renvoyer à un romancier italien qui devait un succès international à son unique roman, *Il Gattopardo*, publié en 1958, un an après sa mort, suivi de l'adaptation cinématographique, non moins célèbre, de Lucchino Visconti. On verra qu'un rapport est possible entre Giuseppe Tomasi di Lampedusa et le roman *Lampedusa*. Mais cette hypothèse mène à une autre œuvre posthume, *Racconti*, un recueil de nouvelles, publié en 1961.

Le présent article est essentiellement centré sur la dimension fantastique du roman que nous souhaitons étudier à partir de l'essai très stimulant de David Roas qui a reçu le Prix Málaga d'essai en 2011: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Le cadre théorique proposé, à partir de quatre données essentielles (la réalité, l'impossible, la peur, le langage/ *la realidad, lo imposible, el miedo, el lenguaje*), permet de légitimer la notion de fantastique appliquée à *Lampedusa*, sans pour autant qu'il y ait une parfaite adéquation avec les quatre paramètres cités. Nous relèverons néanmoins plusieurs séquences du roman où un «effet fantastique» est identifiable. De possibles prolongements (on vient d'en voir un) seront esquissés en conclusion pour cerner de plus près ce qu'on appellera un imaginaire romanesque.

Lampedusa est la confession, longue, détaillée, d'un original, peut-être d'un fou. Fou d'amour, après avoir été passionné de culture grecque. Il se nomme Leonardo Carracci; il a soixante-quatre ans. Lors d'une traversée de dix heures, de Porto Empedocle, en Sicile, à Lampedusa, il raconte sa vie à un voyageur, le narrateur, parti visiter, à l'automne 1979, Lampedusa, cette petite île, entre la Sicile et la Tunisie.

La vie de Carracci est une double histoire: celle d'un jeune homme de vingt-deux ans qui débarque en 1937 en Sicile pour satisfaire sa passion de l'antiquité grecque; et une histoire d'amour hors du commun. Sa confession se confond quasiment avec le roman: le chapitre XV (sur un ensemble de dix-sept) s'ouvre sur ces mots: «Leonardo Carracci calló» (p. 122). Il ne reste plus, si l'on ose dire, qu'à débarquer. L'étrange confession nocturne a fourni aussi la carte du drame que l'on pressent: la mort (le suicide?) du protagoniste.

Carracci, licencié en philologie classique, rencontre à Syracuse Irene, actrice, danseuse, dont il tombe aussitôt éperdument amoureux. La passion

leur fait découvrir la Sicile jusqu'au jour où Irene disparaît, en laissant un mot laconique, qui prédit une nouvelle rencontre à Lampedusa et assure Carracci de son amour: «Ya sabes que estás siempre en mí. Te amo más allá del amor» (p. 60). Promesse, mais aussi mystère: quand sera cette rencontre dont un amour fou est la seule caution?

Le Carracci de 1979 revit en détail les excès d'une passion de jeunesse. Il est très éloquent. Son aventure, ses malheurs l'inspirent: son style est volontiers ampoulé, grandiloquent, emphatique: «La boca verde del abismo nos mostraba su transparente garganta...» (p. 101). Condamné, par le contrat imposé par Irene, à rester à Lampedusa où il était censé rendre visite à Marcella, sa vieille gouvernante, il guette les rares arrivées. Il se change en sentinelle et en guide scrupuleux. Carracci aime non seulement se raconter, mais raconter. Plus exactement, exposer. Il y a un penchant didactique chez cet original.

Carracci fournit d'amples renseignements sur un «îlot horrible» («un horrible islote») qui porte «un nom de nymphe» («con nombre de ninfa») (pp. 7-8). On apprend que l'île n'a eu l'électricité qu'en 1951, que l'eau est rare, mais toujours potable. On a des informations sur le phénomène de la grande marée appelée *marobbio*, la grande variété de poissons, la rude vie des pêcheurs et de leurs femmes, le relief accidenté des côtes, la vie des bergers auprès desquels Carracci trouve refuge dans ses courses délirantes, le goût des insulaires pour les jeux, la lutte en particulier, et les parties de pêche et de chasse au lapin sauvage et à la tarentule.

Les fiches techniques, descriptives abondent. La confession se change en une visite guidée et un savoir s'interpose constamment entre le cadre dramatique de l'île et une écriture exotique, proche parfois du récit de voyage. Or, ces détails réalistes sont, d'entrée de jeu, précieux pour notre lecture. Ils confirment cette caractéristique du fantastique de prime abord paradoxale: le réalisme est nécessaire pour que se pose le problème de l'irruption de l'impossible (Roas, 2011: 112): «[...] es necesario emplear esa construcción realista para que el lector (como los personajes) se planteen la posibilidad de la irrupción de lo imposible, aunque esta nunca sea efectiva. [...] Así la construcción del texto fantástico estaría guiada —paradójicamente— por una “motivación realista”».

Carracci multiplie les courses le long des côtes. Il devient vite, aux yeux des habitants, un «extravagante» (p. 77). L'homme tombe malade: pneumonie, longue convalescence dans la maison de Marcella, son ancienne gouvernante, et de la jeune Claretta, sa petite-fille. Cette adolescente de quinze

ans va être pour Carracci le meilleur remède: elle lui redonne goût à la vie et éveille en lui le désir. La présence d'un rival, Gianni, donne quelque temps une coloration dramatique à l'intrigue. Gianni, jaloux, lance un défi à Carracci: faire un saut de trente mètres depuis la Pointe Parise. Le rival est blessé, amputé, décide de quitter l'île. Claretta épouse Carracci. Mais le mariage est célébré alors qu'on parle de mobilisation. Carracci part à la guerre et promet à Claretta de revenir: «De la única cosa que estoy seguro en la vida es de que tengo que volver a Lampedusa» (p. 108). La phrase est évidemment à double sens.

Carracci reviendra à Lampedusa, après la guerre, mais Claretta est morte. Sans aucun commentaire sur la défunte, Carracci repart. C'est sur ce départ que s'achève sa longue confession. La confession est terminée, mais non le roman: il reste trois courts chapitres qui seront commentés, le moment venu. Il faudra revenir sur les années de guerre en Afrique (chap. XIII et une partie du chap. XIV). Et, en remontant encore plus haut dans le temps, sur les brèves journées que Carracci a partagées avec Irene.

Irene fait irruption dans la vie d'un jeune homme placée sous le signe, pense-t-il, du principe apollinien: beauté, ordre, harmonie. Mais la découverte de l'ancienne Grèce se confond avec celle de la Femme, aussitôt désirée, plus encore quand il la voit dans le rôle d'Agave, dans *Les Bacchantes*, la tragédie d'Euripide. Il se projette dans le spectacle, souhaitant être Dionysos, «mis en pièces et transfiguré» («mi cuerpo primero roto en pedazos y luego transfigurado», p. 34). Il voit la femme qu'il a rencontrée comme «la prêtresse suprême du sacrifice, l'objet de mon anxiété insatisfaite» («sacerdotisa suprema del sacrificio, el objeto de mi insatisfecha ansia», pp. 35-36). Il faut donc admettre qu'à partir de l'opposition entre principe apollinien et principe dionysiaque, Carracci assiste à une préfiguration de son destin. Nous sommes devant une variante du hasard objectif cher au surréalisme.

Tandis que la troupe part pour Rome, Irene reste en Sicile. Le couple part en voiture visiter la Sicile, Agrigente. Le récit fait alterner érudition et érotisme. On ne saura rien de précis sur cette étrange actrice, pas même sa nationalité. Carracci parle de «l'ancienne race» («la antigua raza», p. 40), comme pour justifier le mirage antique dans lequel baigne son esprit. Ils conversent en français, mais le philologue a soin de remarquer que l'accent et les manières d'Irene ne sont pas français. Par son apparition soudaine, par la force de son regard sans cesse cherché par le narrateur, par le mystère qui

l'entoure, elle est à la fois la Femme fatale de toute histoire d'amour insolite et la Femme idéale dont le surréalisme a fait l'un de ses thèmes préférés.

Il ne s'agit pas d'une rencontre, ni même d'une apparition à proprement parler. On parlera plutôt d'une présence soudaine, insolite, inexplicable. Carracci cherche un bar pour se reposer. Et aussitôt il enchaîne: «Irene prit place dans le bar quelques minutes seulement après moi» («Irene tomó asiento en el bar tan sólo unos minutos después de que yo lo hiciera», p. 25). La présence d'Irene produit une sorte de suspension du temps, ou du moins coïncide avec cet arrêt, qualifié par l'adverbe «magiquement». Ce mot et le pouvoir que Carracci que semble prêter à Irene montrent à quel point le premier contact de l'homme avec la femme relève d'une situation et d'une tonalité que le surréalisme a cultivées et qui se précisent plus encore avec la scène du regard : les yeux d'Irene qui «se tournent vers moi» («se volvieron hacia mí»), «le feu inhumain» («atravesado por aquel fuego inhumano»), et «l'éclair annihilant de la beauté» («el aniquilador relámpago de la belleza, p. 25).

En invoquant vainement «les anges descendus dans l'abîme» («ángeles descendidos al abismo»), Carracci ne fait peut-être que reprendre, inconsciemment, l'air de Verdi que le concierge de l'hôtel entonne: «Oh tu che in seno agli angeli» (p. 20). Il s'agit de la *Forza del destino*, opéra adapté du drame romantique de Angel de Saavedra, duc de Rivas. Précisons que cet air qui ouvre l'acte III est chanté par un don Alvaro qui croit que sa bien aimée est morte et qu'elle est montée au ciel. Il finira, désespéré, par se jeter dans l'abîme, dans le dénouement spectaculaire, voulu par Rivas et dans un premier dénouement de Verdi. Au risque de détruire un mince suspense, signalons que Carracci sera trouvé, à la fin du roman, mort au pied d'une falaise.

Le surréalisme que nous avons discerné, comme un certain merveilleux, peuvent parasiter la tonalité fantastique, comme le remarque Roas (2011: 39), à propos de la première caractéristique discernée : «la réalité»: «La literatura surrealista construye una realidad textual autónoma en la que se amplían los límites de lo real al borrar la frontera con lo irreal. Pero ello no supone la creación de un efecto fantástico».

L'effet par contre se produit dans ce que Roas définit comme le «néo-fantastique». Cette distinction et cette affirmation conviennent à la lecture que nous faisons du roman. Le climat surréaliste, à mi-chemin entre l'étrangeté et un merveilleux quelque peu angoissant, prélude à d'autres séquences qui, elles, pourront être tenues pour fantastiques. Il est cependant significatif que la brève scène où Irene, quittant Carracci pour monter dans une voiture,

suscite l'image d'un «fantôme hostile» («aquel hostil fantasma», p. 26): le texte est bien traversé, de façon fugace, par un effet proche du fantastique. Et l'on peut voir comment, jusque dans les variantes, il est possible de distinguer la notion de fantastique d'autres catégories esthétiques.

C'est ce qui se passe pour la rencontre avec la prostituée. En face de l'île des Chiens, Carracci découvre une femme à moitié nue qui crie à l'aide. Il la reconduit sur sa demande jusqu'à sa chambre. Avant une scène érotique plus ou moins attendue, la femme hurle ce qui est tout à la fois une vision, une prédiction, et une mise en garde: «¡Es ella, es ella! Viene a buscarme. ¡No escaparé! ¡No escaparemos! Es ella, la terrible, la fatal. Y Vd. tampoco escaparé! [...] Ya la veo, veo el infierno. Blanco, sin ventanas, sin salidas.... [...] Márchese ahora que todavía está a tiempo» (p. 30).

On peut penser d'abord à une image de la mort, mais les précisions sont de telle nature qu'elles renvoient à un personnage féminin incertain, menaçant. Tout est fait pour que les mots soient à la fois inexplicables et trop facilement applicables à la femme rencontrée. La prostituée se change en une fausse prophétesse dont il faudrait décrypter les mots. Ce qui retient cette fois notre attention, c'est une tonalité qui s'approche du grotesque que Roas (2011: 67) a soin de distinguer du fantastique, et qui procède de la combinaison du rire et de l'horreur. La prostituée, une sorte d'*esperpento*, est un personnage proche du grotesque et la scène avec Carracci produit un effet opposé à l'insolite inquiétant suscité par Irene. Mais, dans un cas comme dans l'autre, on décèle un certain fantastique édulcoré, euphémisé. L'effet grotesque sera plus net et appuyé, lorsqu'en pleine débâcle, à Addis Abéba, une vieille indigène s'offrira au héros, provoquant en lui «un indéfinissable sentiment d'horreur» («un indefinible sentimiento de horror», p. 117).

Revenons à la rencontre avec Irene, après la représentation théâtrale, qui accentue la tonalité surréaliste: Irene n'a pas «rencontré» Carracci: elle «se souvient *de lui*» (en italique dans le texte; «El primer día que te vi, *te recordé*», p. 44). Il s'agirait donc de l'actualisation d'une rencontre antérieure qui n'a aucune explication, ni justification. Irene ici accède à la fonction poétique de Femme primordiale, de Femme nécessaire et essentielle, au-delà du temps humain. Le temps d'une danse, elle s'impose comme femme fatale, force érotique. Elle devient une figuration du destin de Carracci, lorsqu'elle déclare: «Yo quiero que sea para adorarme» (40) et qu'elle prononce, après un épisode de violence érotique au Temple de la Concorde, des mots qui annulent chez l'homme toute autonomie d'existence: «Ahora estás en mí definitivamente» (p. 59). La suite du roman éclairera cette phrase qui signifie

aussi que Carracci n'est plus maître de lui-même, qu'il est, au sens premier du terme, aliéné ou hanté par la femme qui, telle une idole antique, exige soumission et adoration.

Il est temps d'aborder deux séquences qui ponctuent le second versant de l'histoire et qui concourent, de façon plus directe, plus évidente, à la production d'un effet fantastique. En plein chaos, dans les derniers moments de la guerre menée par l'Italie fasciste en Afrique, Carracci croit apercevoir, à Addis Abeba, les yeux d'Irene. Le fait est présenté comme une nouvelle «rencontre»: «aún otra vez debía Irene salir a mi encuentro» (p. 109). Les yeux d'Irene sont vus, reflétés dans un miroir, dans un bar où Carracci s'est réfugié: «Ajeno a todo tumulto continuaba contemplando el gran espejo ovalado donde, hacía tan sólo unos instantes, había visto grabados, mirándome, los enormes, los amados, los persecutores ojos de Irene» (p. 113).

La rencontre s'impose, sans aucune explication, si ce n'est «un cri inhumain» («un alarido inhumano», p. 112) qui prélude, en une mise en scène dramatique, au surgissement des yeux d'Irene. Cette soudaine rencontre provoque chez Carracci une violente émotion, suivie d'une course éperdue dans la ville, au cours de laquelle se produit l'épisode de la vieille indigène auquel il a été fait allusion. Dans un moment d'exaltation, mais aussi d'épuisement, Carracci résume en ces termes ce dont il vient d'être témoin: «El calor se hacía insoportable. Mi cerebro bullía enfebrecido: esos ojos grabados en el espejo, ¿eran falsos o reales? Esa mirada intolerablemente cruenta, hija del grito y anunciadora de la sangre ¿estaba escrita sólo en mi anhelo?» (p. 116).

Ces propos appellent deux séries de commentaires. Relevons d'abord la tentative impossible de comprendre, de rationaliser l'événement qui, en soi, est en dehors de toute logique. Nous sommes en présence d'une situation répertoriée par Roas (2011: 42-45): «Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir [...] Lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real con lo imposible».

De plus, la formulation «falsos o reales», appliquée aux yeux vus par Carracci, peut renvoyer à ce qu'un spécialiste français du fantastique, Roger Bozzetto, cité par Roas, nomme «operadores de confusión» (2011: 130) dont la fonction est ainsi présentée: «intensifican la incertidumbre ante la percep-

ción del fenómeno imposible». L'effet fantastique aboutit, en effet, à ce qu'un autre spécialiste, cité par Roas (2011: 130), Denis Mellier, nomme «fantastique de l'indétermination». Mais nous aurons un exemple plus fort et convainquant de ce fantastique à la fin du roman.

L'épisode d'Addis Abeba laisse une interrogation sans réponse possible et installe le lecteur dans un climat irrationnel qui va présider au dénouement de l'histoire. Celui-ci commence au moment où un phénomène météorologique se produit, contre toute attente: le calme, après une journée de vent africain, venu de Libye, le *lebeche*. C'est un vent maléfique dont la légende attribue l'invention à la Méduse qui apparaît pour ensorceler les marins. Mais la divinité peut aussi prendre la forme d'une «femme très belle» qui conduit les marins à leur perte, à l'extase, puis à la mort: «una mujer muy hermosa cuya mágica luminosidad contrastaba con lo sombrío de la tempestad» (p. 136). La légende est rappelée par Martello, l'aubergiste. Le narrateur voudrait avoir son opinion. Mais Martello s'est endormi. C'est dans ce contexte de légendaire merveilleux (autre variante du fantastique, mais qui ne produit pas d'effet fantastique), que s'écrit la fin dramatique de Carracci.

Martello apprend, le lendemain, au narrateur qu'une femme est arrivée, «très jeune, très belle, très élégante» («jovencísima, bellísima, elegantísima», p. 137). Pour Martello, c'est la femme de Carracci qui est venue le chercher. Pour le narrateur, il n'y a aucun doute possible: «C'est elle» («Es ella», p. 138). Mais aucun bateau n'a abordé l'île: «ningún barco de larga distancia había llegado o zarpado de Lampedusa» (p. 139). Ici, plus encore que dans la séquence précédente, l'irrationnel contamine le rationnel, l'une des situations fantastiques, sans doute la plus courante: «Es la razón básica del relato fantástico: revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad» (Roas, 2011: 49).

Il y a en effet contradiction entre l'ordre de la logique qui relève de l'expérience commune au personnage, au narrateur et au lecteur et un ordre autre, issu de la légende (la belle femme sortie de la tempête, le rendez-vous fixé à jamais par Irene à Carracci). La contradiction suspend toute explication et prolonge, sans conclusion possible, la recherche d'une cause ou d'une origine à l'événement raconté. Seule la légende rappelée par Martello peut fournir une explication possible, mais d'ordre poétique, comme pour enrichir une dernière fois l'effet fantastique par un recours au merveilleux.

Carracci est retrouvé mort, en bas de la falaise, là où il avait été trouvé malade, quarante ans plus tôt. Le narrateur est frappé par «la mystérieuse sérénité» du visage: «una misteriosa serenidad» (p. 140). Et il se souvient

de la légende racontée par Martello et du moment de «l'extase vertigineuse et paralysante» («un éxtasis vertiginoso y paralizante», p. 136) qui saisit les marins au moment où surgit la Méduse; moment où la mort est inéluctable. Ce sont ces mots qui reviennent à l'esprit du narrateur et qui concluent le roman.

Le fantastique, ou plutôt le fil narratif discontinu de quelques effets fantastiques, a cependant permis de mettre au jour la structure du roman. Structure double ou dédoublée. Premier ensemble: 1) la rencontre avec Irene; 2) la rencontre inversée avec la prostituée; 3) la disparition d'Irene et le contrat passé avec Carracci. Second ensemble, second temps: 1) la rencontre avec supposée avec Irene (les yeux d'Irene); 2) la rencontre inversée: la vieille indigène; 3) la réapparition inexplicable d'Irene (d'une Femme) et la disparition de Carracci. Tels seraient les temps fort d'un roman qui a pour sous-titre «Une histoire méditerranéenne» («Una historia mediterránea»).

Méditerranéenne, par le cadre choisi: une île italienne, entre Tunisie et Italie. Méditerranéenne, par la présence d'un mirage grec multiforme. Mais aussi par une convergence possible entre Lampedusa, l'île, et Lampedusa, l'auteur du *Guépard* et d'une nouvelle du recueil posthume *Racconti*, «Le professeur et la sirène». Dans ce texte, la passion d'un professeur pour une sirène, appelée Lighea, qui se terminera par un suicide, n'est pas sans éveiller quelque écho avec l'aventure de Carracci, dans contexte tout autre: humoristique et poétique chez Lampedusa, dramatique et «fantastique» chez Argullol. Méditerranéenne enfin, en ce que ce roman renvoie à d'autres pages écrites et publiées, plus tard, en hommage à cet espace culturel primordial que fut la Méditerranée: par exemple, les trois essais repris dans *Territorio del nómada* (1987), sous la rubrique «Pèlerinages» («Peregrinajes»), consacrés à la Méditerranée et à l'Italie comme sources culturelles d'inspiration. Le mythe méditerranéen est en fait l'expression de «notre civilisation». Ce mythe de fondation est aussi un mythe de destruction et le volcan qui a ruiné Pompéi est l'image emblématique d'un des axes permanents de notre imaginaire. Le personnage de Carracci semble bien être une créature issue de ce contexte «méditerranéen», vivant jusqu'à l'excès et le déséquilibre les principes d'une culture millénaire.

Mais Rafael Argullol est aussi l'auteur de contributions sur le Romantisme européen. Dans *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo* (1982), il montre, à l'inverse de son personnage, qu'il a découvert et étudié

Empédocle non en Sicile, mais chez Hölderlin. Dans son essai *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (1983), c'est le peintre Caspar David Friedrich qui l'emmène à Agrigente. C'est aussi dans ce romantisme, largement germanique, qu'il faudrait chercher le territoire, le paysage dans lequel Carracci a pris forme. Ce Méditerranéen, obnubilé par la Grèce, est en fait le double du Faust de Goethe et il pourrait faire sienne l'interrogation sert d'exergue à l'essai:

¿No soy el fugitivo, el que no tiene techo,
el monstruo sin meta ni descanso,
que brama como una catarata de roca en roca,
con furioso deseo de caer al abismo?

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael (1982): *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Destinolibro, Barcelona, 1990.
- ____ (1983): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- ____ (1987): *Territorio del nómada*, Destinolibro, Barcelona, 1993.
- ____ (1987): *Lampedusa*, Montesinos, Barcelona, 2ª ed.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

MISCELÁNEA

MISCELLANEOUS

LITERATURAS DE LA CERTEZA Y DE LA DUDA ONTOLÓGICA. PROPUESTA CLASIFICADORA PARA LA FICCIÓN DISTANCIADA

ALEJO GABRIEL STEIMBERG
Universidad de Extremadura
alejosteimberg@gmail.com

Recibido: 23-01-2013
Aceptado: 30-04-2013



RESUMEN

El establecimiento de macrocategorías resulta de suma utilidad para el estudio de las literaturas de género. El grado de alejamiento del mundo «real» o empírico y la forma en que este alejamiento se lleva a cabo ya han sido señalados como parámetros de clasificación. En este artículo proponemos que la presencia o ausencia de duda ontológica en términos intradieгéticos permite también echar luz sobre las relaciones entre los diferentes tipos «ficción distanciada», un taxón que incluye tanto la literatura fantástica como la ciencia ficción y lo maravilloso, es decir aquellas formas literarias alejadas de la mimesis.

PALABRAS CLAVE: ficción distanciada, fantástico, *fantasy*, ciencia ficción, estrés ontológico

ABSTRACT

In genre theory, macrocategories have been established in order to clarify the relations between different literary forms, the degree and nature of the estrangement from the actual world being some of the parameters used for the classification. Here we propose the conceptual couple ontological certainty/ontological doubt as a way to further analyse and compare science-fiction, fantasy and fantastic literature as forms of «estranged fiction».

KEYWORDS: estranged fiction, fantastic literature, fantasy, science-fiction, ontological stress



1. EL CONCEPTO DE GÉNERO

Fantástico, *fantasy*, ciencia ficción... Las formas literarias mencionadas requieren comenzar por una noción indispensable: se trata, por supuesto, de la noción de género. Karl Viëtor (1986: 10), en «L'histoire des genres littéraires», su artículo de comienzos de la década de 1930, señalaba algo que ha sido una constante en la historia del término: su uso para definir categorías de especificidad variable. En efecto, se había hablado de género tanto para la epopeya, la poesía lírica y el drama, como para la comedia y la oda. La propuesta de Viëtor para evitar esta confusión —que es el punto de vista que se impondrá más tarde— se aleja de la opción privilegiada por las ciencias naturales, en las que «género» se aplica a la unidad más amplia, y «especie» al subgrupo. Viëtor prefiere, por el contrario, llamar «géneros» a los elementos de la segunda categoría. Los macrogéneros como la epopeya, la poesía lírica y el drama constituyen por su lado las «actitudes fundamentales» para el abordaje de la creación poética.¹ Por último, Viëtor (1986: 34) no deja de señalar el carácter siempre transitorio de toda historia de los géneros, debido al carácter de objetos culturales cambiantes («vivos») de los géneros. Por ello, podría agregarse, siempre conviene sumar al criterio formal taxonómico una mirada a la historia concreta de la denominación en cuestión y de sus referentes; esto es, a qué obras se ha considerado como formando parte o no de un género dado. Esta idea también la señalará Robert Scholes (1986), que propondrá una teoría superadora.

Para Scholes (1986: 77-78) la idea de una poética de la ficción es en sí un concepto genérico: al aceptarla aceptamos también que la ficción no funciona de la misma manera que, por ejemplo, la poesía lírica, y que la literatura de imaginación en su conjunto no funciona igual que otras construcciones verbales. Buscar establecer una poética distintiva para la ficción implica percibirla, de hecho, como un género distinto (un macrogénero, podríamos añadir; Scholes propondrá luego otra denominación).

Scholes (1986: 80-81) busca proponer una teoría integradora, una teoría de tipos ideales a la que llamará «teoría de los *modos*», reservando el término de «género» al estudio de obras individuales consideradas desde el punto de vista de su relación con tradiciones específicas e históricamente identificables. El presupuesto básico de esta teoría es que todas las obras de ficción son re-

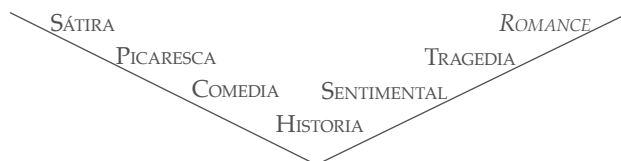
1 Este concepto se relaciona con la idea de *Naturformen* de Goethe (1957: 1016). En la misma línea, Northrop Frye (1957: 13) hablará de *radicals of presentation* y Claudio Guillén (2005: 156) de *cauces de presentación*. Estas «actitudes fundamentales» serán llamadas *modos* por muchos otros autores, entre ellos Fredric Jameson (1981: 141) y, como veremos también, Robert Scholes (1986).

ductibles a tres «tonos» fundamentales; modos ficcionales básicos que se basan a su vez en los tres tipos de relaciones posibles entre el mundo ficcional y el mundo de la experiencia. Un mundo ficcional —continúa Scholes— puede ser igual, mejor o peor que el mundo de la experiencia; esos diferentes tipos de mundos ficcionales implican actitudes que se suelen llamar románticas,² satíricas o realistas, según se trate del mundo heroico del *romance*, del decadente de la sátira o del mimético de la historia. Scholes (1986: 82) declina y sitúa a partir de estos tres puntos básicos de referencia toda una serie de formas de la novela, hasta formar el diagrama siguiente:

SÁTIRA | PICARESCA | COMEDIA | HISTORIA | SENTIMENTAL | TRAGEDIA | ROMANCE

Salvo la sección del esquema ocupada por la Historia, el resto corresponde a formas de la novela, así que puede considerarse que la novela trágica y la sentimental son dos formas del modo del *romance*, mientras que la picaresca y la novela cómica pertenecerían al modo satírico. La superioridad o inferioridad del mundo construido proviene de los seres que lo pueblan (1986: 83): superhombres en un mundo ideal para el caso del *romance*, e infrahombres grotescos sumergidos en el caos para la sátira. Los seres heroicos de la tragedia, que viven en un mundo que da un sentido a sus actos, así como los protagonistas de la ficción picaresca, que se enfrentan a un nivel de caos que supera lo que un humano normal soportaría, son personajes más cercanos a nuestro mundo que los del *romance* y la sátira. Los personajes de la ficción sentimental y de la comedia presentan virtudes y debilidades humanas que el lector puede reconocer como propias.

Para evitar una impresión de estratificación absoluta, y para poder dar cuenta de las combinaciones de los diferentes tipos de universos ficcionales, Scholes (1986: 84) sugiere una modificación a la representación gráfica del esquema, incorporando la dimensión vertical:



2 Románticas en el sentido de propias del *romance*, la forma literaria que luego se constituiría en la contracara de la novela realista. Como señalan Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (1985: 181-182), el anglicismo *romance* puede ser confundido en español con la forma lírico-épica homónima, pero su uso se hace ineludible para referirse a esas formas narrativas específicas. El uso de itálicas permite evitar la confusión.

La propuesta permite ver en el Realismo, en tanto que técnica ficcional, un debilitamiento de las actitudes propias del *romance* y la sátira, relacionado con el fortalecimiento del cientificismo y el empirismo (Scholes, 1986: 85). Esta evolución —continúa Scholes (1986: 86)— no es sin embargo lineal, ya que el desarrollo de la novela posterior al surgimiento y apogeo del Realismo siguió una dirección diferente, en la línea de una combinación de impulsos más complicada y poderosa: el Naturalismo, en cuyas historias dominaba la alienación y la destrucción. De esta forma, en el siglo XX la ficción siguió alejándose del realismo, a lo largo de una evolución que vería por momentos el estallido de la unidad interna de la novela, inclinada tanto hacia la sátira como hacia el *romance* (Scholes, 1986: 87).

Tanto Scholes como Viëtor, entre muchos otros, aceptan la división básica y tripartita entre tres modos o formas esenciales, que suele atribuirse a Aristóteles, a Platón, a «los griegos» o, de manera más general aún, a «los antiguos» (Genette, 1986: 91-92). Gérard Genette está entre los autores que critican la atribución de esta división (que él define como propia del Romanticismo) a autores griegos o clásicos,³ ya que dicho error histórico estaría en el origen de una confusión teórica. Para aclararla y fundamentar su propuesta al respecto, Genette comienza por explicar el «sistema de géneros» propuesto por Platón y explotado por Aristóteles,⁴ aunque sin dejar de señalar que considera impropio el uso del término (Scholes, 1986: 95). Genette ilustra el sistema aristotélico de géneros por medio del esquema siguiente (Scholes, 1986: 100):

	MODO DRAMÁTICO	MODO NARRATIVO
OBJETO SUPERIOR	TRAGEDIA	EPOPEYA
OBJETO INFERIOR	COMEDIA	PARODIA

Dicho esquema —señala Genette— deja de lado tanto el poema lírico como la distinción platónica entre el modo narrativo puro, ejemplificado por el ditirambo, y el modo mixto, representado por la epopeya (Scholes, 1986: 106). Así, la tríada platónica narrativo/mixto/dramático se ve reemplazada por la pareja aristotélica narrativo/dramático, en la que el modo mixto es entronizado como único modo narrativo posible (Scholes, 1986: 107). Esta reducción deja un espacio vacío, que se pretenderá ocupar luego mediante la postulación de una expresión no representativa; un agrupamiento de todas las formas de poema

3 Genette ya había enunciado esa crítica en su artículo «Genres, 'types', modes» (1977).

4 Platón menciona en *La República* (1991: 166) la tríada básica lírica, épica, drama.

no mimético bajo la denominación «poesía lírica» (Scholes, 1986: 111-112). Una vez instalada, la tríada lírico/épico/ dramático dominará la teoría literaria del romanticismo y extenderá su influencia más allá de ésta, pero no sin modificaciones (Scholes, 1986: 120). Efectivamente, es la visión de Schelling, que enuncia la tríada mencionada como una sucesión de géneros dominantes (la reinterpretación romántica del sistema de modos, convertido ahora en sistema de géneros), que se impondrá en los siglos XIX y XX (Scholes, 1986: 124). La división romántica y post-romántica aborda entonces lo lírico, lo épico y lo dramático no como modos de enunciación sino como géneros, cuya definición implica un elemento temático, por pequeño que sea (Scholes, 1986: 140). Una cuestión que se impone, entonces, una vez establecida la idea de género, es si los tres elementos de la tríada pueden seguir siendo considerados *formas naturales* como proponía Goethe (Scholes, 1986: 141). Genette sostiene que no, y defiende por esta razón la categoría de *archigéneros*, cada uno de los cuales contiene a su vez un determinado número de géneros empíricos. Todos los subgéneros, géneros o supergéneros —sostiene Genette— son clases empíricas establecidas por la observación o extrapolación de datos históricos, por lo que carece de sentido afirmar que el «tipo épico» es más ideal o natural que el género «novela» o «epopeya» (Scholes, 1986: 142-144). Genette conserva entonces el concepto de *modo* para la enunciación, hablando por ejemplo del «modo del relato» (Scholes, 1986: 148).

Por su parte, Jean-Marie Schaeffer (1986: 186-187), en la senda genettiana, suscribe la idea del género como concepto empírico y sostiene su carácter de entidad puramente textual, oponiéndose a las definiciones de lo que denomina *teorías ontológicas*, que trascienden la textualidad. Las teorías ontológicas, por otra parte, equiparan el texto a un objeto físico, viéndolo como un sistema autónomo cerrado y defendiendo la idea de una lectura inmanente y no referencial (Schaeffer, 1986: 191-192). La superioridad de la lectura «transtextual» frente a la lectura inmanente —afirma Schaeffer— radica en que reinserta el texto en la red textual de la que la lectura inmanente lo aislaba artificialmente; la «genericidad» sería así un aspecto de la transtextualidad (1986: 193-194). La problemática genérica —sigue el autor— puede ser abordada desde dos ángulos diferentes: la idea del género como categoría de clasificación retrospectiva y el concepto de *genericidad* como función textual. Para preservar la claridad analítica y teórica, propone distinguir genericidad y género, y considerar este último como una pura categoría clasificadora y no arbitraria, en tanto que se centraría en similitudes textuales (Schaeffer, 1986: 199). Dichas similitudes deben bus-

carse y estudiarse en los diferentes niveles textuales: modal, formal y temático (Scholes, 1986: 203).

Estos acercamientos, más allá de sus diferencias, ponen en evidencia una serie de factores dignos de consideración a la hora de utilizar la categoría de género y estudiar los fenómenos y los textos relacionados. El primero es la necesidad de la estratificación de las categorías utilizadas, en nombre de la claridad analítica y clasificadora. De esta manera, los géneros quedan incluidos en macrocategorías, que suelen establecerse en función de la relación del mundo de la ficción con el mundo empírico. Esta visión general del panorama es necesaria para el análisis de formas, si se quiere, «bastardas», que bucean en distintos marcos de género.

Un segundo elemento que se desprende de la comparación de los diferentes puntos de vista sobre el género (y por ende, sobre el texto), brevemente resumidos, es la división del texto en diferentes niveles para su análisis. Aunque la inmensa mayoría de los autores pueda coincidir en esto, no sucederá lo mismo con la importancia atribuida a cada nivel en la definición de tal o cual género. Y es que todo género puede definirse por una serie de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos (Steimberg, 1993: 41-42), pero las distintas definiciones no hacen hincapié en el mismo conjunto de rasgos. Así, hay géneros que, desde su nombre mismo, enfatizan el nivel temático («western»), mientras otros privilegian lo pragmático, el efecto que se busca producir en el lector («horror»). Las propuestas de cambio de definición conllevan también, evidentemente, un recorte distinto del *corpus* incluido, y la focalización de uno solo de los niveles puede impedir la percepción de la presencia de los rasgos de un género X en una obra Y (nadie buscará, por ejemplo, rasgos fantásticos en una novela de ciencia ficción, si se acepta que no hay fantástico sin temática sobrenatural). Disponer de un mapa claro, por muy esquemático que sea, de las relaciones entre los miembros de una misma «familia» de géneros, y concentrarse en los rasgos textuales, se imponen como requisitos para una mirada analítica productiva de las obras pertenecientes a dichas formas literarias.

2. LAS «LITERATURAS DE LO IMAGINARIO»: ¿UNA CATEGORÍA TEÓRICA OBVIA?

El concepto de literaturas de lo imaginario (*littératures de l'imaginaire*) se utiliza, en la teoría y la crítica francófonas, para englobar los géneros más alejados del principio de la mimesis. Pero resulta notable que las definiciones suelen brillar por su ausencia. Roger Bozetto, en *Fantastique et Science-Fiction: deux littératures de l'imaginaire* (1992), realiza un análisis comparativo de la li-

teratura fantástica y la ciencia ficción en tanto que «literaturas de lo imaginario», y sin embargo no proporciona una definición del concepto. El panorama se complica todavía más en la teoría en castellano, ya que no existe un consenso, ni siquiera *de facto*, sobre la denominación de una categoría que agrupe a formas literarias como lo fantástico, la *fantasy* o la ciencia ficción. Esto no impide percibir, por supuesto, que esas formas comparten una cierta comunidad lectora y, de manera complementaria y relacionada, una identificación comercial (estos libros suelen ocupar el mismo espacio en las librerías). Y de hecho el rasgo común entre ellas no es difícil de identificar: todas postulan mundos en los que, de manera más o menos aislada, aparecen elementos que no tienen lugar en el mundo empírico («real»). De todas maneras, y más allá de que estas formas literarias parezcan pertenecer a una macrocategoría cuya existencia se acepta de manera «natural», la diferencia terminológica entre los diferentes campos lingüísticos de análisis del área tiene sin dudas consecuencias de peso. En efecto, la terminología interlingüística de las «literaturas de lo imaginario» está llena de falsos amigos y de solapamientos (o de ausencias lisas y llanas),⁵ que dificultan enormemente la traducción de conceptos.

Unos de los pocos autores que explicita una definición del concepto es Francis Berthelot (2006: 1), quien divide las literaturas de lo imaginario en tres géneros mayores por orden de aparición histórica: lo *maravilloso*, lo *fantástico* y la *ciencia ficción*. Los tres tendrían en particular una restricción temática: el universo ficcional descrito en cada caso no pretendería constituirse en mimesis del mundo real, sino separarse de él por medio de la introducción de uno o más elementos divergentes que exceden los límites de lo posible en ese mundo. La manera de presentar a estos géneros de Berthelot remite, aunque no lo mencione, a la definición de *fiction distanciada* acuñada por Darko Suvin (1977: 25). En sus propias palabras:

La fiction peut donc se diviser selon la manière de mettre en lumière les rapports des hommes entre eux, et avec leur environnement. Si cette manière cherche à reproduire fidèlement les textures et les surfaces empiriques reconnues par les sens et par le sens commun, je propose de l'appeler *fiction «réaliste»*. Si, au contraire, on cherche à mettre ces rapports en lumière par la création d'un cadre formel radicalement ou nettement différent —un locus spatio-temporel ou des protagonistes différents, échappant à toute vérification empirique— je propose le terme de *fiction distanciée*.

5 Para dar un ejemplo, «fantástico» o «fantastique» pueden utilizarse como sustantivo o adjetivo, algo que no sucede en inglés. Esto permite una confusión entre los términos *fantasy* y *fantastic*, como en la obra de Rosemary Jackson (1988) *Fantasy: The Literature of Subversion*.

Es decir, Suvin propone dividir la ficción según la manera en que las diferentes obras ponen en escena las relaciones de los hombres entre ellos y con el mundo que los rodea. En esto está siguiendo a Northrop Frye, cuya clasificación de las obras literarias sirve de punto de partida a la obra de muchos de los teóricos de lo que Suvin llama «ficción distanciada».

En efecto, en *The Anatomy of Criticism*, Northrop Frye (1957: 33-34) propone una clasificación de modos literarios centrada en el «realismo» del héroe, entendiendo por esto su relación con el hombre común. De acuerdo con dicho enfoque, los modos literarios posibles serían cinco: mítico, *romance*, mimético alto, mimético bajo e irónico. En el modo mítico el héroe es divino o semidivino, su naturaleza es superior tanto a otros hombres como al mundo que los rodea. En el modo del *romance* es superior en grado a otros hombres y a su medio ambiente; se trata de un héroe identificado como humano, que evoluciona en un mundo en el que las leyes de la naturaleza parecen, en mayor menor medida, suspendidas. El héroe del modo mimético superior es superior en grado a otros hombres pero no al contexto, mientras el del mimético bajo no es superior ni al hombre común ni al contexto. El héroe del modo irónico, por último, es inferior al hombre común y, por ende, al lector. Los modos de Frye se articulan, entre otras categorías, con lo que él llama *mythoi* y que podríamos, por su combinatoria de rasgos de diferentes niveles, considerar como géneros narrativos: cómico, *romance*, trágico e irónico. Frye (1957: 186) señala que el *romance* es la forma literaria más cercana a la fantasía compensatoria (*wish-fulfillment dream*). Esta observación es interesante, ya que otros autores como Kathryn Hume establecen una relación particular entre el *romance* y la ficción distanciada. En *Fantasy and Mimesis* (1984), Kathryn Hume pretende evitar discusiones sobre géneros y otros tipos de categorías, y habla entonces de *mimesis* y de *fantasy* como dos impulsos, mimético y antimimético respectivamente, presentes en mayor o medida en toda obra literaria. La definición que proporciona dicha autora es enormemente abarcadora: al definir la *fantasy* como «any departure from consensus reality» (Hume, 1984: 21), ensancha la categoría hasta hacerla abarcar la totalidad de lo que Suvin llamaba «ficción distanciada». Así es como puede incluir la ciencia ficción dentro de la *fantasy*, al afirmar que

I would include as a departure from consensus reality some technical or social innovations which have not yet taken place, even though they may well happen in the future: cloning of humans and utopian societies are both examples of this sort of fantasy [...]. I would embrace utopias

along with allegories and science fiction as having fantastic elements,⁶ and therefore of concern in a study of fantasy (Hume, 1984: 21-22) .

Suvin, como ya se dijo, introduce el concepto de *novum* como rasgo central de la ficción distanciada, caracterizándose cada una de las formas de este tipo de ficción por un tipo particular de *novum*, o más bien por la relación del mundo de ficción con las reglas del mundo empírico del autor que la introducción de ese *novum* implica o establece. Así, afirma Suvin, «Le fantastique [...] est un genre qui introduit dans un monde censé être empirique des lois anticognitives. Alors que le conte de fées ignore tout simplement les lois naturelles, le fantastique leur est contraire» (Suvin, 1977: 15-16). A Hume, en cambio, que considera que tanto *fantasy* como «mimesis» son impulsos más o menos presentes en toda obra literaria, no le interesa establecer categorías de lo que ella llama *fantasy* sino relacionar este «impulso» con las categorías más generales que ella establece. Es así como identificará cuatro «acercamientos básicos a la realidad» (ilusión, visión, revisión y desilusión), a cada uno de los cuales correspondería un tipo de literatura (Hume, 1984: 55). Como estos tipos literarios pueden presentar elementos tanto miméticos como antimiméticos (que Hume llama, produciendo confusión, fantásticos), es posible encontrar en todos ellos ejemplos de ficción distanciada.

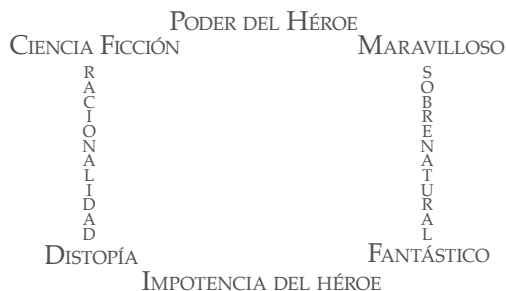
La primer categoría propuesta por Hume es la de «literatura de ilusión», que correspondería a la literatura «escapista» y que presentaría la realidad como algo aburrido, antirromántico (en el sentido vulgar de chato y poco grandioso) o deprimente, ofreciendo en cambio «ilusiones reconfortantes». La «literatura de visión», por su lado, ofrece «un nuevo sentido de realidad, una nueva interpretación que puede parecer más variada o intensa que la nuestra [...]. Las visiones de Vonnegut, Beckett y Kafka toman este acercamiento». También incluye en esta categoría a *The Hobbit* y obras de ciencia ficción de Arthur Clarke y Ursula K. Le Guin diciendo que esos textos funcionarían como «literatura de visión» aun sin los elementos antimiméticos. La «literatura de revisión», por su parte, propondría planes para revisar la realidad y darle forma a diferentes futuros. Se trataría de una literatura didáctica, divisible a su vez por el tipo de didactismo ofrecido; *Perelandra*, de C.S. Lewis, sería un caso de didactismo cosmológico, y *1984* (George Orwell) y *Brave New World* (Aldous Huxley) de didactismo moral. Por último, la «literatura de desilusión», contrariamente a las otras formas, plantearía que la realidad es incognoscible

6 El problema central del acercamiento de Hume es que, al igual que Rosemary Jackson, no establece diferencia alguna entre *fantasy* y *fantastique*, lo cual anula la especificidad de las teorías concebidas para una u otra categoría (ya sea la de Todorov, la de Tolkien, etc.).

y se propondría desmantelar mitos reconfortantes sin ofrecer ningún reemplazo, asumiendo que todas las interpretaciones de la realidad, por improbables, carecen de valor.

El concepto de «literatura de ilusión» reviste especial interés para nuestro enfoque, ya que abarcaría géneros enteros de la ficción distanciada. Esta «literatura escapista» incluye para Hume (1984: 58) un abanico de géneros y subgéneros: la pastoral, el relato de aventura y conquista, la novela cómica y formas «afectivas» como la *detective story*, el *thriller* y la pornografía. La literatura afectiva, dice Hume (1984: 74), está escrita para producir un efecto específico en la audiencia; esto incluiría el relato fantástico, las historias de fantasmas y la *horror story*. La existencia de formas literarias en las cuales el efecto pragmático deseado ocupa un lugar central está fuera de toda duda; lo que es menos convincente es que todas esas formas puedan ser consideradas como literatura escapista. La misma Hume señala, por ejemplo, que uno de los efectos buscados por el género fantástico es el de hacernos revisar nuestras nociones de la realidad (1984: 78). Al barrer de un plumazo géneros enteros de la ficción distanciada como el relato fantástico, Hume no hace sino caer en la tradicional separación (axiológica) entre literatura «baja» y «alta». Sólo así puede explicarse que rescate una obra como *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll al decidir considerarla como «literatura de desilusión». Y es que la clasificación de Hume se ve amenazada por dos grandes problemas. Por un lado, la falta de justificación en la atribución de algunas categorías; por el otro, una definición de *fantasy* que podríamos llamar «superficial»: a Hume le alcanza con la presencia de elementos antimiméticos, independientemente de su función en el texto, que podría ser perfectamente poética o paródica.

Christian Vandendorpe (1993: 254-255), por su parte, busca encuadrar, siguiendo a Suvin, los relatos definibles como «ficción distanciada». Para ello, retoma la clasificación de Frye (1957: 33-34) del tipo de relato de acuerdo al nivel de poder (o falta de él) del protagonista, a la que cruza con el eje racionalidad/irracionalidad. Queda construido así el siguiente cuadro:



La explicación que Vandendorpe (1993: 255-256) da a continuación resulta un poco más clara, ya que «ciencia ficción» y «distopía» aparecen como dos variantes de la ciencia ficción: la más tradicional y optimista por un lado, que ilustra todas las posibilidades que la ciencia abre al hombre, y la pesimista, que construye toda una serie de futuros distópicos para la humanidad. De todas formas, la utilidad de este esquema cuadrangular es que permite iluminar relaciones entre tipos literarios poco exploradas. Así, si lo maravilloso y la ciencia ficción suelen ser puestos por diversos autores dentro de los mundos «otros», en el sentido de mundos diferentes al mundo que alberga al lector y al autor de la obra,⁷ es menos común establecer lazos, mediante el análisis de la construcción del relato, entre el género fantástico y un tipo particular de ciencia ficción. Para Vandendorpe, la literatura fantástica y la ciencia ficción distópica tienen en común el hecho de presentar a un protagonista que es víctima del mundo, extraño para el lector, en el que vive. Siguiendo esta línea de análisis, será posible entonces relacionar de manera aún más estrecha el relato fantástico y aquellas obras de ciencia ficción en las que los sufrimientos del protagonista se deben a que el mundo en el que vive se *vuelve* extraño de repente, en virtud de un acontecimiento que no puede ser explicado por las leyes que se supone que rigen el mundo en que sucede la historia (que es lo que también ocurre en la literatura fantástica). Además de tener en común la impotencia del protagonista, estos dos tipos de relato comparten su duda frente a la naturaleza de los eventos presenciados.

Tratemos ahora una de las más famosas derivaciones de la teoría de los géneros planteada por Frye, la que propuso Tzvetan Todorov. En su célebre *Introduction à la littérature fantastique* (1970: 49), Todorov presenta una categorización de diversas formas literarias de acuerdo con la manera en que los eventos extraños planteados en el relato se articulan con el mundo de ficción. El diagrama de Todorov es el siguiente:

EXTRAÑO	FANTÁSTICO-EXTRAÑO	FANTÁSTICO PURO	FANTÁSTICO MARAVILLOSO	MARAVILLOSO
---------	--------------------	--------------------	---------------------------	-------------

La piedra de toque de la clasificación todoroviana es la duda sobre la naturaleza de los eventos sorprendentes: el género fantástico puro existe mientras ésta no se disipe.⁸ Si la explicación finalmente es racional se tratará

⁷ Es lo que hace, por ejemplo, Neil Cornwell (1990: 39).

⁸ Numerosos autores concuerdan en que la clave de lo fantástico es que la aparición del elemento en apariencia sobrenatural debe ser presentada forzosamente en el texto como problemática, a falta de lo cual el relato pertenecería más bien al dominio de lo maravilloso. Así Michel Lord (1993: 102), por

de un relato fantástico-extraño, si es sobrenatural de uno fantástico-maravilloso; si nunca se sale de la lógica «natural» se tratará de un relato extraño, y si por el contrario la lógica dominante es la de lo sobrenatural estaremos frente a un relato maravilloso. La clasificación propuesta por Todorov será retomada por otros autores, que harán algunas correcciones para poder aplicarla a las literaturas de lo imaginario o «ficción distanciada» en general.

Una de las clasificaciones más abarcadoras al respecto es la que propondrá Neil Cornwell (1990: 39), que retoma la clasificación de Todorov (1970: 49) explicando su relación con todas las formas de la ficción distanciada. El esquema global propuesto por Cornwell es el siguiente:⁹

FACTION ¹⁰	NON-FICTION	REALISM	UNCANNY REALISM	FANTASTIC UNCANNY	Pf
Pf	FANTASTIC- MARVELLOUS		MARVELLOUS	MYTHOLOGY, ETC.	

El parámetro central de la categorización que Cornwell realiza es el de la *distancia* con «nuestro» mundo, lo cual justifica aún más el uso del nombre propuesto por Suvin. Las grandes categorías de la ficción distanciada serían entonces lo fantástico-maravilloso, lo maravilloso y lo mitológico. La última categoría no necesita aclaración. La primera, lo «fantástico-maravilloso», incluiría los relatos en que la duda sobre la naturaleza de un evento extraño se termina resolviendo por el lado de lo sobrenatural. Lo maravilloso, por último, es para Cornwell la categoría más amplia, para la que propone a su vez una serie de subdivisiones: 1) *What if?*, 2) *Fairy Story* y 3) *Romance/Fantasy*, que implican un alejamiento progresivo en relación con «nuestro» mundo. La primera división abarca aquellos relatos que incluyen sólo un elemento (o, en todo caso, un número limitado) de lo manifiestamente imposible, e incluiría tanto *La metamorfosis* de Kafka o *El capote* de Gogol como aquellas obras de ciencia-ficción que construyen el mundo de la diégesis a partir de una sola infracción a las reglas de nuestro mundo. La segunda, *Fairy Story*, comprende las narraciones que se desarrollan en nuestro mundo, pero con transformaciones múltiples. Las historias incluidas en la última subdivisión se desarrollan en un mundo manifiestamente «otro». Queda claro, entonces, que la clasifi-

ejemplo, sostiene que un texto no puede ser considerado «fantástico» si no manifiesta, en uno de sus estratos discursivos, alguna forma de resistencia al elemento extraño.

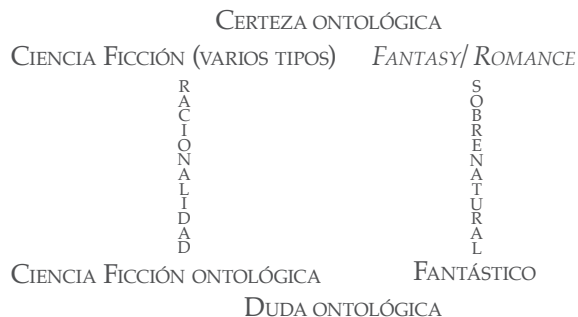
9 La primera parte del diagrama, que interesa menos a los efectos del presente trabajo, da cuenta de las obras literarias en las que el impulso mimético sería el dominante. El punto medio del diagrama, PF (*pure fantastic*) corresponde a lo «fantástico puro» de Todorov, en el que la duda sobre la naturaleza de los eventos del relato no se resuelve; *fantastic uncanny*, a los relatos que se inclinan por una explicación racional.

10 «Fictionalised contemporary history and politics» (Cornwell 1990: 39).

cación de Cornwell, que se propone como una corrección y una ampliación de la de Todorov, categoriza las obras literarias según el grado de distancia existente entre el mundo de la ficción y el mundo de su autor. Lo que se echa en falta en su propuesta, y sí está presente, por ejemplo en la de Suvin, es una consideración cualitativa, y no sólo cuantitativa y progresiva, de la forma en el que el mundo de ficción se aleja de la realidad empírica de su contexto de producción.

A modo de conclusión parcial, podemos señalar que todas las propuestas de los autores nombrados hasta aquí (muchos de los cuales se basan en la concepción de los géneros literarios defendida por Northrop Frye) tienen algo que aportar tanto al análisis de las literaturas de lo imaginario en su conjunto como al de sus diferentes manifestaciones. Así, la teoría de Todorov es la primera en plantear un abordaje estructural a uno de los géneros de lo imaginario, lo fantástico, sentando las bases para un ensanchamiento de este tipo de acercamiento a toda la ficción distanciada. Neil Cornwell, por su parte, lleva a cabo justamente dicha extensión (con modificaciones, por supuesto) de la teoría todoroviana a los otros géneros de lo imaginario. De Hume es interesante la definición de *fantasy* como un «impulso» homologable a la mimesis que es, por ende, una categoría transgenérica. Por su parte, los conceptos de Suvin de *novum* y de «ficción distanciada» resultan capitales para introducir importantísimas distinciones que permitan poner en evidencia singularidades de cada género que pasarían desapercibidas en una simple clasificación cuantitativa de la distancia de cada uno con el mundo «real».

Por el momento, nos es posible ya proponer un esquema de la ficción distanciada basado en el de Vandendorpe (1993: 254-255), pero reemplazando el eje poder/impotencia del héroe por otro que vaya de la certeza a la duda ontológica, en el que la equivalencia de una diáda similar a la de fantástico/*fantasy* del lado filo-científico de la ficción distanciada quede más en evidencia. El esquema resultante sería el siguiente:



El nuevo diagrama no tendría mayor valor si las categorías propuestas tuvieran sólo existencia teórica y no pudieran ser apoyadas con ejemplos de obras concretas, pero esto no es así. Nos permitimos sostener que para el análisis de una parte importante de la obra de Philip K. Dick, de influencia ineludible en todas las ficciones posteriores centradas en la duda ontológica, la categoría que proponemos de «ciencia ficción ontológica» resulta de suma utilidad.

3. VIEJAS INQUIETUDES, NUEVOS PARADIGMAS: LA CIENCIA FICCIÓN ONTOLÓGICA

En su artículo sobre la historia de los géneros literarios, Karl Viëtor (1986: 11) recuerda que ya Robert Hartl afirmaba en 1924 en *Versuch einer psychologischen* que los géneros expresan una forma de la experiencia del mundo. Todorov (1987: 35), de manera similar, señala que los géneros ponen en evidencia los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen. Puede decirse entonces que lo fantástico fue el producto de un mundo en mutación que no había cambiado durante siglos, al menos en lo que respecta al modelo literario dominante: la concepción mimética de la creación artística, que desterraba lo sobrenatural del ámbito de la literatura. Este modelo, que representaba un mundo inamovible, no resultaba adecuado a una época de transformaciones constantes, cada vez más violentas, que cambiarían para siempre las estructuras sociales, económicas y políticas del mundo occidental. La literatura fantástica, con sus personajes enfrentados a hechos incomprensibles, reflejaba este cataclismo conceptual, manifestación de la incertidumbre del sujeto frente al mundo que lo rodea. Esta primera aparición de relatos de duda ontológica (bajo la forma del relato fantástico) correspondió a un período de grandes cambios paradigmáticos, y su reaparición en el siglo XX parece corresponder a un modelo semejante. Y es que tanto el género fantástico como la «ciencia ficción ontológica» son sintomáticos de lo que Thomas Pavel (1986: 142) llama «estrés ontológico»,¹¹ causado por dificultades de orientación en situaciones de rápido cambio ontológico, de adaptación a las complejidades de las modificaciones ontológicas modernas.¹² Cuando nuestra capacidad de

11 Pavel ya utiliza el término en su artículo «Fiction and the ontological landscape» (1982) pero lo desarrolla en *Fictional Worlds* (1986).

12 En su famosa conferencia «How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later», Dick (1995:184) aclara que ve a la duda sobre lo real como problema verdadero y no como una cuestión meramente intelectual. La amenaza estaría entonces constituida por las «realidades espurias» manufacturadas por gobiernos, corporaciones y grupos religiosos, entre ellas los «pseudomundos» enviados «directo a la cabeza» del lector, el oyente o el televidente. El ciudadano común, continúa, está bombardeado así por «pseudorealidades» a través de mecanismos muy sofisticados (su novela *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, de hecho, presenta este argumento de manera bastante literal).

adaptación ontológica se ve superada por la cantidad de cambios es cuando se producen reacciones, que se manifiestan también en la literatura.

Las reacciones generadas por el estrés ontológico, continúa Pavel (1986: 142), pueden variar entre el nihilismo y la nostalgia. Los nihilistas interpretan el cambio de un paisaje ontológico a otro como la prueba de la completa ausencia de orden; los nostálgicos, por el contrario, añoran épocas pasadas en las que la estabilidad ontológica era la regla. Al rechazar la multiplicidad ontológica, los nostálgicos consideran el resto de las ontologías que los rodean como una simple ficción, al menos en comparación con el dogma derribado.¹³ Con respecto a la vertiente literaria de estas reacciones, resulta claro que la fascinación por la Edad Media propia del gótico es claramente una forma de nostalgia. Con su búsqueda desesperada del mundo «real», la ciencia ficción ontológica se muestra igualmente lejos del nihilismo. Pero dado que ambas formas están separadas por más de un siglo y medio, corresponde prestar un poco de atención a otras expresiones literarias vinculadas a lo fantástico.

El aporte principal de Todorov (1970: 24-26) consistió en sistematizar la noción de fantástico, tomando lo que le servía de las definiciones existentes (lo fantástico concebido como una «literatura de la irrupción», en la que un elemento extraño viene a perturbar nuestro sentido de lo real) y reordenándolo en el marco de una teoría precisa de los géneros literarios. La productividad teórica de su texto se hace evidente en las reformulaciones y críticas que generó. Nos interesa aquí en especial la propuesta de Ana González Salvador, que ya en su artículo «Avatars d'un genre: mort ou survie du fantastique?» (1978: 62) postulaba la categoría de «insólito» para definir lo fantástico en el siglo XX, un fantástico en el que quizá el lector puede sorprenderse con la irrupción de lo imposible pero el personaje jamás. Y es que de acuerdo con González Salvador, ha habido una evolución en la producción literaria relacionada con la literatura fantástica que no se ha traducido en un cambio en la terminología que enmarca esos textos. Si el objeto ha cambiado, resulta interesante también cambiar de nombre, y de ahí su propuesta de la categoría de «insólito».

En su libro *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita* (1980: 55), González Salvador se ocupa extensivamente del concepto de «insólito», para lo cual establece primero los rasgos distintivos de lo fantástico en literatura, que necesitaría un fuerte contenido emocional (casi siempre, la puesta en escena del terror frente a lo sobrenatural) y presentaría bajo diver-

13 La situación de los personajes de las obras catalogables como ciencia ficción ontológica puede verse como una literalización de esta reacción: perdidos en mundos virtuales a los que les niegan existencia, sólo consideran real el mundo que abandonaron y al que desean regresar.

sas formas la antinomia real/irreal. González Salvador (1980: 58) compara también el relato fantástico con la novela psicológica y la novela de aventuras: un poco a caballo entre ambas, el relato fantástico contaría con un toque de similitud más la presencia de una «parte injustificada». Lo insólito, en cambio, tendría la ventaja de «sugerir lo misterioso sin entrar en la ausencia total de realidad» (González Salvador, 1980: 59). La definición de lo insólito se establecerá entonces sobre una comparación con lo fantástico. Y lo que conservaría de éste es «la duda frente a la realidad como dato coherente, inamovible y tranquilizador» (González Salvador, 1980: 61), sólo que esta duda sería experimentada exclusivamente por el lector, y no tendría correlato intradieгético (la tranquilidad con que se acepta lo insólito en los relatos de Kafka sería un ejemplo de esto). Y es así como serían entonces el narrador y el lector (y no el personaje) los «hacedores de lo insólito» (González Salvador, 1980: 83). Además, el relato insólito tampoco se opondría, como el relato fantástico, a lo familiar (González Salvador, 1980: 88): la visión de la realidad propuesta consistiría en descubrir el lado incoherente de un orden determinado, lejos de la imagen de pérdida de valores tradicionales que constituía el telón de fondo de la literatura fantástica. Por último, González Salvador (1980: 95) señala una diferencia en la mecánica narrativa: en el relato de lo insólito la «técnica de la sorpresa», utilizada por la literatura fantástica, por la novela policíaca o por el surrealismo, sería dejada de lado en beneficio de la «preparación de una expectativa».

La teoría de González Salvador permite resaltar, casi en filigrana y por oposición, el tipo de literatura que queremos definir aquí. Efectivamente, los rasgos que el relato de lo insólito compartiría con la literatura fantástica constituyen casi el exacto opuesto de los que esta literatura compartiría con la ciencia ficción ontológica. Y las diferencias entre las definiciones de «fantástico» e «insólito» residen en la puesta en escena o no de una duda frente a los acontecimientos extraños relatados; en ambos casos, esos acontecimientos deben suceder en el marco de lo que como lectores podemos identificar como el mundo «real», «nuestro» mundo. Esto puede reducirse al esquema siguiente:

<p>MUNDO «REAL»/«NUESTRO MUNDO» + IRRUPCIÓN DE LO IMPOSIBLE + DUDA = FANTÁSTICO</p> <p>MUNDO «REAL»/«NUESTRO MUNDO» + IRRUPCIÓN DE LO IMPOSIBLE – DUDA = INSÓLITO</p>

Lo que este cuadro no contempla es una tercera posibilidad, separada de lo fantástico, como lo insólito, por una sola variable: la de un tipo de relato

en el que un acontecimiento contravenga las reglas de lo posible y en el que esta transgresión esté problematizada, pero en el que las reglas transgredidas no sean las de nuestro mundo sino las de un mundo otro, separado del nuestro por el espacio y /o el tiempo en el que transcurre el relato. El esquema resultante sería el siguiente:

MUNDO «OTRO» + IRRUPCIÓN DE LO IMPOSIBLE + DUDA = - - -

El tipo de relatos así definido está en una relación de continuidad con lo fantástico en lo que respecta a la puesta en escena de una duda sobre la esencia de la realidad; se trata en ambos casos de lo que proponemos llamar «relatos de duda ontológica». Por supuesto, hace tiempo ya que el concepto de «ontología» («Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales», según el DRAE) ha hecho su entrada en la teoría literaria, de la mano de las teorías sobre la ficcionalidad. Thomas Pavel (1981: 234), por ejemplo, define «ontología» como «una descripción teórica de un universo». Y, tomado en ese sentido, es evidente que el concepto resulta pertinente para el análisis literario en su conjunto. Pero lo que a nosotros nos interesa aquí es lo ontológico como *atributo* de la ficción o, mejor dicho, las ficciones que hacen de lo ontológico su núcleo, problematizando la cuestión ontológica, poniendo en escena una duda sobre la esencia de la realidad.

¿Se puede hablar de ficciones con dominante ontológica y ficciones con dominante epistemológica?¹⁴ McHale (1999: 59-60) piensa que sí, y afirma entonces que la ciencia ficción, al igual que la ficción posmoderna, está gobernada por la dominante ontológica y que es tal vez el género ontológico por excelencia.¹⁵ Así, McHale recuerda cómo Darko Suvin definió la ciencia ficción como «literatura del extrañamiento cognitivo», en la que se confrontarían datos empíricos de nuestro mundo con un elemento (o más) ajeno a él, un *novum*; este extrañamiento sería cognitivo porque eliminaría proyecciones puramente mitopoéticas sin relación alguna con una visión del mundo basada en la lógica, la razón o la ciencia positiva. En este enfrentamiento entre mundos distintos radicaría el énfasis ontológico.

Si bien la clasificación de ficciones según tengan una dominante epistemológica u ontológica puede resultar interesante, la manera en que McHale aplica esta división ha sido criticada por otros autores. Así, Peter Stockwell

14 «The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it determines and transforms the remaining components» (Jakobson 1971: 83)

15 Las ficciones con dominante epistemológica serían para McHale (1999: 9) aquellas obras que plantean preguntas ligadas a la interpretación del mundo de la ficción.

señala, en *The Poetics of Science-Fiction* (2000: 103-104), su desacuerdo en considerar la ciencia ficción como limitada a cuestiones ontológicas. Para Stockwell la ciencia ficción puede tener claramente preocupaciones ontológicas (la obra de Philip K. Dick sería un buen ejemplo de ello),¹⁶ pero no hay duda de que la epistemología ocupa también un lugar central. El énfasis ontológico que McHale señala en Philip K. Dick correspondería entonces a un cambio de paradigma sucedido en la ciencia ficción, que implicaría un pasaje de la certeza ontológica (necesaria para la exploración epistemológica) a la incertidumbre ontológica (Bukatman 1993: 16). Y también es polémica la afirmación de McHale (1999: 75) de considerar que el consenso en la poética contemporánea se inclina por un acercamiento epistemológico a lo fantástico, acercamiento cuya versión más influyente sería el enfoque de Todorov.¹⁷ La duda fantástica (esencial para Todorov) sobre la naturaleza de los eventos extraños que tienen lugar en el relato y que afecta en última instancia al universo en que éste sucede (que será o bien natural o bien sobrenatural), no es en última instancia menos ontológica que la duda del personaje dickiano por saber si vive en un mundo material o en uno virtual.

La centralidad de la problemática ontológica en la obra de Dick ha sido señalada por diversos autores: ya Fredric Jameson (1975) habla de la «incertidumbre pesadillesca» (*nightmarish uncertainty*) debida a la fluctuación de la realidad como rasgo característico.¹⁸ Mucho más recientemente, y retomando la idea de incertidumbre de Jameson, Umberto Rossi (2011: 6) plantea la incertidumbre ontológica (*ontological uncertainty*) como elemento clave de la producción dickiana. Rossi comienza la presentación de su concepto, de manera lógica, ofreciendo una definición de «ontología» específica del ámbito del análisis literario: la meditación filosófica sobre la naturaleza del ser, lo existente o la realidad en general (definición básica de ontología), tal y como aparece en una obra de ficción. Y la obra de Dick, continúa Rossi (2011: 10-11), estaría basada en una ontología esencial particularmente inestable, caracterizada por una incertidumbre intradiegética constante, con personajes que no pueden distinguir entre realidad e irrealidad y deben buscar constantemente la realidad oculta por la simulación, a menudo conscientes de que detrás de esa simulación puede haber otra.

16 Vale la pena saber, sin que esto suplante o tenga más valor que la opinión de los analistas (pero en este caso la ratifica), que Dick estaba de acuerdo con este punto de vista. Así, en la conferencia «How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later», el autor sostiene que la pregunta sobre qué es la realidad es uno de los tópicos centrales de su obra (Dick 1995: 180).

17 Más allá de su interpretación de Todorov, McHale no deja de considerar que el género fantástico está gobernado por la dominante ontológica (McHale 1999: 74).

18 La versión en línea no contiene números de página.

La macrocategoría propuesta en este trabajo (relatos de duda ontológica) englobaría tanto al género fantástico según la concepción de Todorov¹⁹ como a una parte de la producción dickiana,²⁰ que correspondería a una ciencia ficción que podemos llamar también ontológica. El rasgo definitorio de este tipo de relatos sería la puesta en escena de una duda sobre la realidad, más allá de la naturaleza del evento disruptivo (sobrenatural, científico, etcétera) y aun de la lógica misma de esta irrupción. En la literatura fantástica, los eventos incomprensibles parecen desafiar las leyes del mundo en que suceden, mientras en la ciencia ficción dickiana son consecuencia del orden mismo que domina el universo ficcional, que es el de lo virtual.²¹ De cualquier modo, es importante tener en cuenta que para que una obra forme parte de la categoría sugerida la duda sobre lo real que se pone en escena debe ser de nivel ontológico. Sin esta última condición estaríamos tratando con otro tipo de obras, en las que no se vulneran las leyes consideradas naturales.²²

BIBLIOGRAFÍA

- BERTHELOT, Francis (2006): «Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire», disponible en <http://www.vox-poetica.org/t/lna/FB%20Genres%20imaginaire.pdf> [22/01/13].
- BOZZETTO, Roger (1992): *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science-Fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

19 Rossi (2011: 13) también aclara que su concepto de incertidumbre ontológica también está tomado de Todorov.

20 En distintas conferencias, ensayos o entrevistas, Dick se ha referido a en qué se diferencian (y en qué no) las obras de ciencia ficción y las de géneros con presencia (confirmada o supuesta) de lo sobrenatural. Así, en la entrevista que le realizó Frank C. Bertrand en 1980, Dick (1995: 44) sostiene que lo que distingue a la ciencia ficción de la *fantasy* (un término que en inglés puede abarcar lo fantástico si se usa en su acepción más común, pudiendo usarse *fantastic* simplemente como el adjetivo correspondiente) es que los hechos deben respetar las leyes científicas conocidas (algo que su obra no cumple; el supuesto respeto de estas leyes, un efecto generado a través del discurso, sería una definición que correspondería más al género), y por ello no son presentados como imposibles. Sin embargo, en su ensayo «My definition of Science Fiction» (1995: 78), Dick precisa que separar una y otra forma literaria no es realizable, debido a que la percepción de lo que puede llegar a ser posible depende de las creencias del lector.

21 Aunque se trata de un término que se remonta a la filosofía escolástica (Lévy, 1995: 13), el uso que se le da aquí coincide con el propuesto por Denis Berthier (2005: 1) para el contexto de la realidad virtual. Berthier identifica real y material; así, lo virtual pasa a ser aquello que posee todas las cualidades de lo real, sin serlo. La gran ventaja del acercamiento de Berthier es que nos permite entender un elemento recurrente en las ficciones que ponen en escena mundos virtuales: la angustia de los personajes ante la posibilidad de no estar en el mundo real.

22 Estaríamos hablando aquí, por ejemplo, de novelas que presentan en escena la duda sobre lo real y al tiempo ponen en duda teorías conspirativas.

- BUKATMAN, Scott (1993): *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science-Fiction*, Duke UP, Durham.
- CORNWELL, Neil (1990): *The literary fantastic: from Gothic to posmodernism*, Harvester Wheatsheaf, Londres.
- DICK, Philip K. (2003 [1964]): *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Gollancz, Nueva York.
- ____ (1995): *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings* (comp. Lawrence Sutin), Vintage/Random House, Nueva York.
- FRYE, Northrop (1957): *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton.
- GENETTE, Gérard (1977): «Genres, "types", modes», *Poétique* 32 (1977), pp. 389-421.
- ____ (1986): «Introduction à l'architexte», en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (comps.), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, pp. 89-159.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1978): «Avatars d'un genre: mort ou survie du fantastique?», en *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres) I (1978), pp. 51-64.
- ____ (1980): *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, J.R.S. Editor, Barcelona.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona.
- HUME, Kathryn (1984): *Fantasy and Mimesis: responses to reality in Western literature*, Methuen, Londres.
- JACKSON, Rosemary (1988): *Fantasy: the literature of subversion*, Methuen, Londres.
- JAMESON, Fredric (1975): «After Armageddon: Character Systems in Dr. Bloodmoney», en *Science Fiction Studies* # 5 Volume 2, Part 1 (Marzo 1975), disponible en <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/5/jameson5art.htm> [22/01/13].
- MC HALE, Brian (1999): *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londres.
- PAVEL, Thomas (1981): «Tragedy and the sacred: notes towards a semantic characterization of a fictional genre», *Poetics* 10, 2-3, pp. 231-242.
- ____ (1986): *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
- ROSSI, Umberto (2011): *The Twisted Worlds of Philip K. Dick*, Mc Farland, Londres.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986): «Du texte au genre», en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (comps.), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, pp. 179-205.
- SCHOLES, Robert (1986): «Les modes de la fiction», en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (1986), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, pp. 77-88.
- STEIMBERG, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.
- STOCKWELL, Peter (2000): *The Poetics of Science-Fiction*, Longman, Harlow.
- SUVIN, Darko (1977): *Pour une poétique de la science-fiction*, Presses de l'Université du Québec (P.U.Q.), Montreal.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París.
- ____ (1987): *La notion de littérature et autres essais*, Éditions du Seuil, París.
- VANDENDORPE, Christian (1993): «Pouvoirs du héros et rationalité dans le fantastique et la science-fiction», en Aurélien Boivin, Maurice Émond y Michel Lord (eds.), *Les Ailleurs imaginaires*, Nuit Blanche, Quebec, pp. 243-263.
- VIĚTOR, Karl (1986): «L'histoire des genres littéraires», en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (comps.), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, pp. 9-35.

THOMAS LIGOTTI: LOS DELIRIOS DE UNA MENTE ROTA¹

SERGIO ARMANDO HERNÁNDEZ ROURA
Universitat Autònoma de Barcelona
sergioarmando.hernandez@e-campus.uab.cat

Recibido: 28-01-2013
Aceptado: 03-05-2013



RESUMEN

El presente trabajo parte de la pregunta por la pertinencia de las denominaciones que se han utilizado para clasificar la obra de Thomas Ligotti (terror filosófico, metafísico o nihilista); si estas son apropiadas para dar cuenta del trabajo de este autor o si sólo forman parte de estrategias de mercadotecnia. Para ello, partiendo del análisis de algunos de sus cuentos más representativos, en los que se presentan constantes de su obra como el sueño, la irrealidad y a las alucinaciones, se plantea un trayecto que va de lo consciente a lo inconsciente que busca explicar por medio de las teorías de lo fantástico el trabajo de este autor.

PALABRAS CLAVE: Terror, nihilismo, posmodernidad, pesadilla, onírico, delirio

ABSTRACT

This analysis inquires about the pertinence of classifying denominations that have been used for Thomas Ligotti's works (philosophical, metaphysical or nihilistic terror). The question of whether these are appropriate and useful for the author's texts or work only as a marketing strategy is developed in this article. For that purpose, some of Ligotti's most representative tales are analyzed, in these, the themes of the dream, the unreality and the hallucinations are all present. The goal is to portray one voyage from the conscience to the unconscious that pretends to explain the work of this writer using the theory of the fantastic.

KEYWORDS: Terror, nihilism, postmodernity, nightmare, oniric, delirium

¹ Esta investigación fue realizada gracias al programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Consejo Nacional de Ciencia y la Tecnología), Estudios Artísticos y Culturales (2012-2013).

1. ¿TERROR FILOSÓFICO, METAFÍSICO O NIHILISTA?

El misterioso hermetismo y la excentricidad de estilo han sido factores para que Thomas Ligotti (1953) se haya convertido en un autor de culto. Sus obras pueden resultar muy extrañas para el lector que está habituado a la narrativa de Stephen King, Ramsey Campbell o Clive Barker. En oposición al tipo de textos de estos autores, la propuesta estética de Ligotti ha sido clasificada como terror filosófico, metafísico (Ortiz, 2010) o nihilista (denominación que se le da en algunas páginas de internet).

Se ha utilizado el término «filosófico» para distinguir su trabajo de un terror más comercial.² Al respecto, el crítico S. T. Joshi coincide en señalar la originalidad de este autor en su libro *The Modern Weird Tale* (2001), aunque no lo separa de los escritores mencionados; su criterio de inclusión se basa en que las obras de estos autores poseen una concepción de mundo que les es muy particular y que no está presente en la mayor parte de la obras del género en la actualidad: «The purpose of modern weird writing seems to be merely to frighten. This is an inevitable result of the elimination of a philosophical basis to weird: all that is left (if, indeed, anything is left) is the emotion of horror» (Joshi, 2001: 2).

El propio Ligotti ha manifestado su desprecio por este terror comercial y se refirió a él en la introducción a *La fábrica de pesadillas*, su libro de cuentos: «[*La noche de los muertos vivientes*] No se ha vendido a los códigos morales de guardería de casi todo el “terror moderno”, y no lanza ningún mensaje concreto. Su único propósito es la pesadilla» (Ligotti, 2006: 14).

Como se verá a continuación, las denominaciones que se han utilizado para clasificar la obra de este autor carecen de una explicación que elimine la sospecha de que solo se trata de estrategias de mercadotecnia (detestadas expresamente por el propio Ligotti). Por eso, es pertinente tratar de definir su obra desde las teorías de lo fantástico, para desenmarañar la confusión de términos.

David Roas divide los efectos de lo fantástico en *miedo físico o emocional*, el que surge de la amenaza física y la muerte (Roas, 2006: 108), y el *miedo metafísico o intelectual*, que es propio del género fantástico y que «si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al lector (o al espectador), puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de

2 El *New York Times Book Review* afirma que «If there were a literary genre called “philosophical horror”, Thomas Ligotti’s [*Grimscribe*] would easily fit within it... provocative images and a style that is both entertaining and lyrical» (Cardin, 2000).

funcionar, cuando [...] perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2006: 111).

Las denominación «terror metafísico» que también se ha empleado para definir la obra de Ligotti, entra en conflicto cuando se pone frente a la distinción hecha por Roas, porque si el miedo que genera la literatura fantástica es metafísico, el uso de este término no sirve para hacer la distinción de este autor con respecto al resto de obras de género fantástico, que igualmente producen «miedo metafísico». Una vez descartado el uso de esta categoría, quizá sea más conveniente el término “nihilista” para hablar del tipo específico de efecto de terror que quiere provocar, basado en la angustia existencial.

En su estudio sobre el terror moderno, S. T. Joshi introduce la obra de Ligotti por medio de una carta de H. P. Lovecraft dirigida a Robert E. Howard; en ella, el creador de los mitos de Cthulhu dio una definición para lo que denominó su etapa cuasirrealista, aquella «in which the weird is introduced subtly and gradually through the painstaking accumulation of realistic details in every aspect of the tale *except* that pertaining to the weird manifestation» (Joshi, 2001: 243). Como señala Joshi más adelante, la narrativa lovecraftiana estuvo lejos de escapar de los hechos concretos de la vida; sin embargo, esa noción está presente en el autor de *La fábrica de pesadillas* y constituye un punto de partida para su estudio: «The whole notion of escaping from life —escaping, that is, from the mundane, the actual, the real— can apply more pertinently to a recent writer, Thomas Ligotti» (Joshi, 2001: 243-244). Es conveniente tener esto en mente porque ese alejamiento de lo cotidiano enfatiza la necesidad de considerar la autorreferencialidad de este autor.³ Sus historias, más allá de aludir a hechos extraliterarios concretos, tienen su base en preocupaciones y planteamientos filosóficos posmodernos.

Por ello, para plantear el carácter fantástico de este autor, es necesario recurrir a las escasas declaraciones que ha dado en entrevistas, considerar las referencias a su poética diseminadas en sus obras y contrastarlas con el análisis de algunos de su relatos más representativos: «One of Ligotti’s many distinctive attributes is the frequency with which he can metafictionally enunciate his own literary agenda in his tales» (Joshi, 2001: 248). El presente acercamiento al trabajo de Ligotti tiene como base la cadena de representaciones del material fantasmático propuesto por Jean Bellemin-Noël

³ «But I am troubled by a number of things: his writing is so self-conscious and self-referential that it utterly lacks spontaneity and emotional vigor; its appeal seems directed almost wholly to the intellect; he seems, apparently by design, not to care about the complete reconciliation of the various supernatural features, in a given tales and a number of his stories» (Joshi, 2001: 257).

(2002), esquema que permite realizar un recorrido de lo consciente a lo inconsciente, de lo real a lo irreal. La pertinencia de este trayecto radica en que el autor analizado le ha dado una importancia capital al sueño, la irrealidad y las alucinaciones en la construcción de sus relatos y, en consecuencia, en la conformación de su estilo:⁴ «El relato de terror hace el trabajo de una especie de sueño que todos conocemos. A veces lo hace tan bien que incluso el asunto más irracional e improbable puede afectar al lector con una sensación de realismo más allá de lo realista, un truco que no suele darse más allá del vodevil que es el sueño» (Ligotti, 2006: 20).

En consecuencia, debido al carácter onírico e irreal recurrente en los textos de este autor, el análisis de su obra debe apoyarse en la utilización de categorías que den cuenta de los procesos inconscientes: «Pero si bien existen numerosos criterios que permiten distinguir los subgéneros portadores de esos fantasmas poco encubiertos, el criterio principal consiste en que los hechos que nos son contados en los relatos fantásticos reproducen o por lo menos *imitan los procesos en que se basa la singularidad del inconsciente*» (Bellemin-Noël, 2002: 53).

Bellemin-Noël utiliza la categoría *fantasmática* para referirse al «conjunto organizado (unificado y estructurado) de fantasmas que aparecen en un individuo, en un grupo o en un sistema de pensamiento dado» (Bellemin-Noël, 2001: 119), y señala que el objetivo del escritor de literatura fantástica es «llevar su desesperación del estadio de angustia ante lo Desconocido al estadio del miedo, que permite afrontar una amenaza concreta» (Bellemin-Noël, 2002: 52). A continuación se presenta un cuadro en el que se resume la cadena de representaciones del material fantasmático (Bellemin-Noël, 2002: 53). Este modelo teórico permite distinguir las cinco metamorfosis de la actividad psíquica por las que el fantasma pasa «cuando penetra en el campo de la consciencia» (Bellemin-Noël, 2002: 52):

DELIRIO PSICÓTICO	SUEÑO NOCTURNO	SUEÑO DIURNO	FANTASMAS NUCLEARES	FANTASMAS ESTETIZADOS
LO INVEROSÍMIL, IMPENSABLE, IMPOSIBLE DE IMAGINAR	SUEÑOS	FANTASÍAS	MITOS, LEYENDAS, CUENTOS DE HADAS, HISTORIAS FANTÁSTICAS	LITERATURA Y ARTES PLÁSTICAS

4 «The focus of all Ligotti's work is a systematic assault on the real world and the replacement of it with the unreal, the dreamlike, and the hallucinatory» (Joshi, 2001: 245).

Como se observa en este esquema, Bellemin-Noël parte de lo subjetivo para ir hacia la objetivización del material fantasmático e incluso, como se verá a continuación, puede ser un punto de partida para comprobar que una clara intención de Ligotti consiste en dar cuenta del camino inverso, tomar como punto de partida los fantasmas estetizados⁵ para desplazarse poco a poco en un sentido contrario.⁶ Para ese efecto se ha seleccionado algunas de las narraciones que permiten ejemplificar su viaje al delirio.

2. PINCELADAS DE IRREALIDAD: «EL RETOZO» Y «LA ÚLTIMA AVENTURA DE ALICIA»

En «El retozo», el psiquiatra de una penitenciaría charla con su mujer sobre la inquietud que le despierta uno de sus pacientes, un hombre encerrado por el misterioso robo de niños en circunstancias no resueltas. El individuo, caracterizado por su cinismo y frialdad, responde enigmáticamente a todos los cuestionamientos, como si se tratara de un ser de otro mundo al que lo humano le es indiferente. El médico se encuentra preocupado sobre todo porque el extraño personaje conoce detalles de su vida privada que es imposible que supiera, además de que su esposa, buscando realizar una buena acción, ha comprado una estatuilla que coincidentemente ha sido modelada por su paciente con la forma de la cabeza de una de sus víctimas. Ella intenta tranquilizarlo. Después de tener esta plática deciden ir a la habitación de su hija para revisar que todo está en orden, pero descubren que ha desaparecido. Confirman así el carácter sobrenatural del ser que se ha robado a su hija.

Como es posible observar a lo largo del relato, Thomas Ligotti combina la figura del asesino serial con las entidades lovecraftianas, dos fantasmas estetizados y ya muy enraizados en la cultura actual. Lo que comienza siendo un cuento con un estilo semejante al de Stephen King, con la representación de un mundo cotidiano acentuado por la trivialidad de los primeros diálogos,

5 «[...] al final de esta cadena de representaciones del material fantasmático, se encuentran las obras de ficción de tono realista, tanto en lo que hemos dado en llamar la gran literatura como en las artes figurativas; es aquí donde encontramos por así decirlo los fantasmas estetizados» (Bellemin-Noël, 2002: 53).

6 Él mismo ha externado su interés por alejarse de ellos al referirse a lo que ha pasado con la figura del vampiro: «Consequently, the vampire was stripped of all that made him alien to our ordinary selves, until he was transformed into merely the bad boy next door. He remained a menace, to be sure, but his focus shifted from the soul to the senses. This is how it is when a mysterious force is embodied in a human body, or in any form that is too well fixed. And a mystery explained is one robbed of its power of emotion, dwindling into a parcel of information, a tissue of rules and statistics without meaning in themselves», y al mismo tiempo prefiere algo más abstracto e informe, como la oscuridad: «It is also extremely abstract as a provenance for supernatural horror, an elusive prodigy whose potential for fear may slip through a writer's fingers and right past even a sensitive reader of terror tales. Obviously is problematic in a way that a solid pair of gleaming fangs at a victim's neck is not» (Ligotti, 2003: 79).

se convierte poco a poco en una pesadilla que comienza a manifestarse en el lenguaje:

David sintió cómo sus palabras alteraban la atmósfera del salón, contaminando la serenidad de la casa. Hasta entonces su hogar había sido un refugio insular alejado de la polución de la prisión, una imponente estructura fuera de los límites de la ciudad. Ahora su imposición física trasgredía los límites de la distancia física. Las distancias interiores se constreñían, y David sentía cómo los gruesos muros de la penitenciaría oscurecían el acogedor vecindario (Ligotti, 2006: 24).

Para construir el efecto de lo fantástico, el autor se sirve de la indefinición del paciente: «Pero según él tiene muchos nombres, no menos de mil, ninguno de los cuales ha consentido en pronunciar en presencia de nadie. Desde mi punto de vista, en realidad no tiene necesidad alguna de un nombre humano» (Ligotti, 2006: 24). El convicto poco a poco se va desdibujando y se va convirtiendo en un ser numinoso. Así lo explica el psiquiatra a su esposa:

–Imitas muy bien a ese John Doe.

–Muchas gracias, pero no podría mantenerlo mucho tiempo. No sería fácil imitar todas sus voces diferentes y todos sus niveles de falta de articulación. Podría ser algo que se acercara a la personalidad múltiple (Ligotti, 2006: 27).

La inestabilidad del mundo se manifiesta en la erradicación de las fronteras de la concepción del individuo. Un ser múltiple, atemporal, sin espacio o tiempo fijos irrumpe en la cotidianidad del psiquiatra para agregar una víctima a su colección de «retozos», como denomina a los niños desaparecidos.

Se ha planteado un cuento fantástico con una estructura tradicional,⁷ en la que la posibilidad de que los límites, tanto físicos (prisión) como metafísicos (lenguaje), ya no son garantía de seguridad.

«La última aventura de Alicia» narra el proceso de deterioro mental de una escritora de cuentos macabros para niños a causa del alcohol y la depresión; factores que sirven como puente para que los personajes creados por ella irruman en el mundo real. Esta narración es una alusión a *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, y se centra en las alteraciones de la percepción: «Es como mirar uno de esos cuadros de juguete que muestran dos escenas distintas según la forma en que los muevas, pero, en un determinado ángulo, mues-

⁷ Llamaré relato fantástico tradicional a aquel que tuvo su origen en el mundo ilustrado, caracterizado por poseer una concepción racional y mecanicista del mundo, y que tiene por objeto mostrar cómo la irrupción de lo imposible puede trastornar la estabilidad de esa realidad. Véase Roas (2001).

tran la mancha borrosa de ambos a la vez» (Ligotti, 1989: 169). La distorsión del mundo hace que la protagonista dude de su concepto de realidad y de su propia existencia: «Suceda cuando suceda, siempre será el reflejo, antes que nada la imagen sesgada o ilusoria... y después el eco de la vida real» (Ligotti, 1989: 169). Al final del relato, el personaje y el espectador comparten la misma duda: ¿se está adentro o afuera del espejo?: «Debo confesar que las fases lunares (“fases lunáticas”, como decía Preston) no me interesan, pero algo parece haber cambiado desde la última vez que atisbé por la ventana: parece que esa cosa se haya invertido. Si antes era cóncava hacia la derecha, ahora parece convexa en esa dirección, el último cuarto transformado en el primer cuarto, o algo así» (Ligotti, 1989: 167).

Nuevamente Ligotti se sirve de la descripción para presentar un mundo anómalo: «Como la escritura que solo puede leerse mediante un espejo, las formas que acechan detrás de la ventana —árboles, casas, aunque, gracias a Dios, no hay ni rastro de gente— aparecen desagradables y erróneas» (Ligotti, 1989: 167); pero eso únicamente es el preludio del momento más inquietante, la aparición de Preston: «Nunca oí su risa, excepto en mi imaginación, pero suena exactamente como yo imaginaba» (Ligotti, 1989: 169).

Como observamos, en este caso, Ligotti crea el efecto de lo fantástico por medio de la irrupción de lo ficticio en el mundo real a través de los resquicios de la mente: «Hace largo tiempo que existe una conexión entre la locura y el terror sobrenatural. Una mente rota es con frecuencia la vía hacia un mundo insospechado por aquellos de una inocente normalidad. De forma recíproca, lo sobrenatural puede invadir nuestro mundo mediante un portal proporcionado por un cerebro defectuoso» (Ligotti, 2007: 49).

Ambos relatos ejemplifican los fantasmas estetizados, aunque en el segundo de ellos se presenta un desplazamiento al siguiente estadio, el de los fantasmas nucleares, perteneciendo así también al apartado siguiente.

3. SUEÑOS OSCUROS: «EL DOCTOR VOKE Y EL SEÑOR VEECH» Y «SEVERINI»

En «El doctor Voke y el señor Veech», Ligotti introduce el tema de los títeres; obsesión a la que se refiere en la introducción a «El sueño de un maniquí», uno de sus relatos adaptados a cómic:

De hecho, por regla general en la mayoría de los casos, las muñecas, maniquís, títeres y marionetas son atrezzo desperdigado por toda una historia de fantasmas, rostros rígidos vislumbrados a la luz de la luna que entra en la habitación de un niño, brazos y piernas desmembrados, o cabezas decapitadas que anteriormente adornaron el escaparate de

la tienda de juguetes y que desde entonces han sido relegados a piezas sueltas diseminadas por un viejo almacén donde se guardan cosas semejantes o se les lleva a morir. En esta calidad, tienen un buen valor simbólico, ya que parecen estar vinculados a otro mundo, uno en el que todo es dolor y desorden; la clase de lugar que a veces tememos que sea el modelo de nuestro propio mundo, que básicamente creemos seguro, o al menos uno en el que no confundimos una falsificación de persona con una auténtica. [...] La lección: ninguno de nosotros puede estar realmente seguro de qué somos o en qué podemos convertirnos (Ligotti, 2007: 35).

Esta afirmación permite comprender mejor lo que ocurre en «El doctor Voke y el señor Veech». En esta narración, el lector se ubica *in medias res* en un ambiente que ya no pertenece a los fantasmas estetizados, los fantasmas nucleares⁸ y que ya se encuentra en el ámbito del sueño nocturno⁹. Ligotti ha tomado los títeres como un ejemplo de fantasmas estetizados para conducir al lector hacia el sueño nocturno. El señor Veech le pide al doctor Voke, un titiritero, que lo ayude a resolver sus problemas amorosos: el triángulo termina con su enamorada y el amante de ella convertidos en un títere andrógino mientras caminan por una oscura callejuela. Cuando Veech reclama lo sucedido a Voke, es jalado por unos misteriosos hilos, en tanto que este, quien hasta entonces parece estar detrás de todo, se suicida tirándose por las escaleras. El tema de esta narración de acciones imprevisibles es la libertad. Su carácter ambiguo viene de la imposibilidad de saber si el doctor Voke se ha suicidado intencionalmente o si se trata de un designio superior:

Voke se pone en pie con el poder de su hilaridad idiota. Empieza a ir de un sitio a otro bailando de forma extraña, saltando a la pata coja, botando, meneándose. Su risa se hace aún peor mientras gira sin rumbo fijo y sus gestos se hacen más convulsos. Sin prestar la más remota atención, o tal vez recuperándola por un momento, Voke sale del desván y ahora ríe en el oscuro abismo más allá de la barandilla precaria al final de la sinuosa escalera (Ligotti, 2006: 115).

8 «[La] realización individual caprichosa encuentra un garante colectivo en los relatos donde los humanos comparten sus fantasmas nucleares: los mitos, las leyendas, los cuentos de hadas, las historias fantásticas, ya sea en la escritura, el cine o el cómic; estos fantasmas se denominan “originarios” porque son universales y giran en torno a la cuestión del origen, es decir, de nuestro nacimiento y de lo que lo ha precedido. Mediante estos relatos, a menudo orales, las sociedades humanas colectivizan su imaginario y construyen un fundamento ideológico para el grupo» (Bellemín-Noël, 2002: 53).

9 «[...] un conjunto de imágenes a menudo divertido o absurdo pero que presenta una especie de intriga —Freud habla de una “fachada” narrativa— que yuxtapone de forma caótica episodios aproximadamente incoherentes, de modo que un análisis detallado puede acabar con su opacidad restaurando un orden casi razonable» (Bellemín-Noël, 2002: 53).

Las últimas líneas de la narración son reveladoras ya que, al parecer, el único ser vivo en ese mundo es un muñeco,¹⁰ que en un primer momento se presenta como parte del decorado siniestro y que luego se convierte en una metáfora de la insignificancia de la condición humana:

De esta manera, los gritos que ahora oímos no son aquellos del Voke que caía en picado, ni tampoco los de Cheev que hace tiempo que se fue, ni los ecos sobrenaturales de los gritos de terror de Prena y Lamm. Estos gritos, los que se oyen más allá de la puerta al final de las escaleras, pertenecen solo a un muñeco, que siente cómo unas gotas calientes de sangre le resbalan con densidad sobre las mejillas lacadas, y al que han dejado solo y vivo en las sombras de un desván abandonado. Y sus ojos dan vueltas como canicas (Ligotti, 2006: 115).

Es necesario señalar que este cuento plantea un problema para definir lo fantástico ya que las acciones siempre tienen lugar en la irrealidad. Es posible notar que el objetivo del autor es mostrar que la realidad en la que se mueven los personajes es ficticia y que sus papeles en la existencia son insignificantes, cuestionamiento que no deja de tocar al lector. En todo caso, desde un punto de vista clásico, lo fantástico ocurre por medio de una anagnórisis, de que nadie carece de hilos.

«Severini» narra la influencia y obsesión que despierta el extraño personaje que da nombre al cuento; combinación entre gurú, mago y mecenas, en los que lo conocen y particularmente en el narrador, quien nunca se relaciona directamente con él sino a través de las obras de arte que inspira o por los comentarios de otras personas:

Aunque tengo dificultades para recordar la obra que se corresponde con cada título —ya sea una pintura o una escultura, un poema o una pieza teatral—, todavía soy capaz de mencionar algunos. Uno de los que recuerdo con facilidad es *Sin cara entre nosotros*. Un título semejante a este es *Profanado y liberado*. Y ahora me vienen a la cabeza algunos otros: *El camino de lo perdido*, *En suelo sagrado y viscoso* (también conocido como *Los doctores tántricos*), *En tierra y excrementos*, *La negra espuma de la existencia*, *Tegumentos en erupción* y *El descenso hacia los hongos*. Todos esos títulos, según me informaron mis conocidos artistas y socios, derivaban de frases (o fragmentos) seleccionadas que Severini había pronunciado durante sus numerosos episodios de somniloquio (Ligotti, 2006: 268).

10 Así lo da a entender el doctor Voke: «La pregunta no es por qué se ríe, en absoluto. La pregunta es de dónde viene esa risa. En realidad, eso es lo que da miedo. El muñeco lo aterroriza, pero es él quien de verdad está atemorizado. Piénselo: la madera se despierta. No se lo puedo poner más claro» (Ligotti, 2006: 109-110).

El personaje intuye que Severini posee un poder esotérico con el que controla a las personas,¹¹ y teme cuando recibe la invitación que le hace este extraño personaje para que lo conozca. En un estado febril cree percibir su llamado hipnótico. La narración termina con la destrucción de la casa de Severini con todos sus seguidores adentro provocada por el protagonista, quien no deja de pensar en la posibilidad de que todo haya estado en su mente:

Nunca volví a verlos después de aquella noche, porque aquella noche se los llevó consigo a la pesadilla, con el parpadeo de la llama de la vela sobre aquellas obras de arte y las variaciones de forma que a los otros les parecían un nido de serpientes retorcidas o una masa de arañas recién incubadas. Les mostró la entrada a la pesadilla, pero no pudo enseñarles la salida, pues no existe una vez te has adentrado tanto en sus profundidades. Allí fue donde se perdió para siempre, él y los otros que se llevó consigo (Ligotti, 2006: 275).

La disolución de la identidad es una de las nociones que hacen muy característico este relato, la interconexión entre Severini y el narrador, en un acto de ventriloquía que emparenta este relato con «El doctor Voke y el señor Veech».

Es necesario hacer notar dos particularidades de esta narración, muestra de otro fantasma nuclear, la idea de que el lenguaje es un medio de distorsionar la realidad (de tal suerte que las creaciones de Ligotti están cada vez más cerca del delirio psicótico); y la introducción del concepto de somniloquio, estilo con el que se expresan Severini y el propio Ligotti, que tiene mucho de sueño nocturno como es posible notar en la descripción de las sensaciones que las obras inspiradas por Severini ocasionan en el protagonista:

Un elemento central de tales episodios era la impresión de encontrarme en un lugar cuyas características recordaban, por una parte, a un paisaje tropical y, por la otra, a una cloaca común. La cuestión de la alcantarilla surgía de la percepción de un espacio cerrado, pero a la vez muy extenso, una red de pasillos enroscados que abarcaban distancias increíbles en un mundo subterráneo de oscuridad neblinosa. Respecto a la cualidad de un paisaje tropical, también compartía mucho de esa especie de fermento misteriosamente supurante de la alcantarilla, pero se le añadía la impresión de las más exóticas formas de vida que se reproducían por todos lados, criaturas que se multiplicaban y que también mutaban sin cesar como una película con tomas a intervalos prefi-

11 «Tan dados a especular como eran, parecía que esta persona incoherente, todo menos anónima, conocida como Severini, estuviera sujeto a lo que se referían de varias maneras como un “proceso esotérico” o una “práctica ilícita”» (Ligotti, 2006: 268).

jados de hongos que se propagan o moho de limo multicolor totalmente ilimitado en su forma o expansión (Ligotti, 2006: 267).

4. EL LABERINTO ONÍRICO: «LA ESCUELA NOCTURNA» Y «TEATRO GROTTESCO»

«La escuela nocturna» es un relato circular en primera persona de un paseo nocturno del que no es posible saber más allá de las acciones que se narran. Después de ir al cine, el protagonista decide tomar un atajo por la escuela huyendo del frío. Al llegar a este lugar su caminata comienza a tener un regusto de lo familiar y a la vez de lo desconocido, pues aunque el personaje afirma que tiene mucho tiempo de no ir por ahí, asume que se le ha hecho tarde para entrar a clase; además de que tiene encuentros con compañeros cuyos diálogos no responden a la lógica de la vigilia. Todo gira en torno al profesor Carniero [sic], quien, como afirma un compañero, «es portugués [...] pero ha vivido en casi todas partes» (Ligotti, 2006: 188). A lo largo de su trayecto, mientras se dirige al aula en la que da clases, el personaje se entera de que el profesor, quien acostumbra anotar «símbolos desconcertantes» (Ligotti, 2006: 189), ha dejado la escuela, ha regresado, ha enfermado y ha muerto. Es entonces cuando percibe lo numinoso: las voces y murmullos que ha estado escuchando y que pueden tomarse como parte de su mente no son sino el profesor Carniero:

El profesor murió de noche, ¿sabe? Está con la noche. ¿Oye las voces? Están con él. Todos están con él y él está con la noche. La noche se ha extendido por su interior y la enfermedad de la noche ha propagado su oscuridad. Él que había estado en todos sitios, puede ir a cualquier lugar con la enfermedad de la noche que se propaga. Escuche. El portugués nos llama (Ligotti, 2006: 195).

Es en ese punto cuando el personaje se da cuenta de que la expresión «Mire aquí» que escucha es la misma que el profesor usaba «normalmente mientras señalaba a algunos de nosotros que no había prestado atención a los diagramas que creaba sin cesar en la pizarra» (Ligotti, 2006: 188). La oscuridad devora al protagonista. Este se encuentra nuevamente en la entrada de la escuela, casi al principio de la narración, y decide volver sobre sus pasos; sin sospechar que la pesadilla no ha concluido.

El ambiente es onírico de principio a fin y sumerge al lector completamente en el sueño nocturno. Esta experiencia se caracteriza por su horizonte indiscernible («Advertí que en una parte esas nubes caían hacia los árboles y se deslizaban hacia un estrecho riachuelo por la pared de la noche. Pero en

realidad era humo denso y sucio lo que se elevaba hacia el cielo»; Ligotti, 2006: 187), en el que la realidad se torna siniestra a medida que la lectura avanza:

Incluso las nubes sobre las que la luna proyectaba su resplandor eran finas o estaban corrompidas, deshechas por algún proceso de degeneración en la atmósfera más elevada en el recinto de la escuela. También había un olor a corrupción, una fragancia encantadora —como el de la putrefacción del mantillo en otoño o en los primeros días de primavera— que pensé que salía de la tierra mientras yo perturbaba los restos extraños esparcidos arriba (Ligotti, 2006: 189).

El personaje y el lector no saben de dónde vienen ni a dónde van. El primero, sumergido en la irrealidad, asume con naturalidad cosas que se manifiestan, en tanto que el segundo, en estado de vigilia, percibe su lado siniestro, como en el caso de este encuentro:

Estaba vestido con ropas sucias de trabajo y casi armonizaba con las sombras, tan abundantes aquella noche en la escuela. Lo detuve antes de que pasara por mi lado arrastrando los pies. Se giraron hacia mí indiferentes un par de ojos amarillentos en un rostro delgado y una tez tosca e irregular. El hombre se rascó la parte izquierda de la frente y se le cayeron algunos trozos de piel seca.

—¿Me podría decir dónde imparte el profesor Carniero esta noche?— le pregunté.

Se me quedó mirando durante unos instantes y apuntó con un dedo al techo:

—Arriba—, contestó (Ligotti, 2006: 192).

Esta narración pretende imitar el funcionamiento irracional característico de los sueños: los pensamientos del narrador por momentos no corresponden a una lógica de causa y efecto («Allí donde fuera que se impartiera la clase, todavía necesitaba papel para tomar apuntes, transcribir los diagramas, etcétera; y no podría conseguirlo si me quedaba en aquella aula donde todos y todo estaba degenerando en la oscuridad de alrededor»; Ligotti, 2006: 192) y se da por hecho que se conocen personas a las que nunca antes se ha visto («En las escaleras que llevaban al tercer piso vi al primero, un joven sentado en los peldaños inferiores que había sido uno de los alumnos más aplicados del profesor. Estaba absorto en sus pensamientos y no me miró hasta que le hablé»; Ligotti, 2006: 194).

Cuando se piensa que el viaje ha terminado y se cree que todo ha sido una fantasía, una alucinación, una ensoñación o un sueño diurno,¹² las últi-

12 «En el centro de este sistema se encuentra el *sueño diurno* (*Tage Traum*), que, en el interior de cada

mas líneas delatan el carácter onírico de la existencia de ese personaje. Es el lector quien percibe con horror la imposibilidad ya no de salir de la pesadilla, sino la de no tener consciencia de que se está dentro de una:

Mientras caminaba bajo las farolas, cerré la parte delantera de mi abrigo con las manos y traté de mantener la mirada sobre la acera que tenía ante mí. Pero podía haber oído una voz que me pidiera «mire aquí», porque de hecho miré, aunque tan solo fuera un instante. Luego alcé la vista hacia el cielo y vi que no estaba nublado y que la luna llena brillaba en el oscuro estanque del espacio. Relucía brillante y borrosa, como si estuviera cubierta por un moho luminoso que flotara como una lámpara en las grandes alcantarillas de la noche (Ligotti, 2006: 196).

Al igual que en «Severini», «La escuela nocturna» gira en torno a la búsqueda de un personaje que solo se conoce de oídas, el profesor Carniero («Todavía no me había tocado el turno para que el profesor Carniero me ordenara mirar los jeroglíficos de la pizarra y lo comprendiera todo, por lo que aún no entendía las doctrinas de un programa realmente séptico, la ciencia de una patología ancestral, filosofía de una enfermedad absoluta, la metafísica de cosas que caen en una desintegración común o se elevan, confluyen en su oscura putrefacción»; Ligotti, 2006: 193); objetivo que fracasa incluso debido a que su identidad es nebulosa:

—Bueno, ¿podría decirme si había deberes?

—Es muy posible, nunca se sabe con este profesor. Es portugués, ya sabe, pero ha estado en muchos sitios y sabe de todo. Creo que está loco. El tipo de cosas que enseña le podrían traer problemas en algún sitio, y es probable que ya le haya pasado. No es que le preocupe lo que les ocurra a él o a otros, quiero decir, a aquellos en los que influye, y en algunos más que en otros. Las cosas que nos dice, las lecciones de medición de las fuerzas cloacales, el tiempo como una corriente de aguas residuales, el excremento del espacio, la escatología de la creación, el vacío de uno mismo, la mugrienta integración completa de las cosas y el producto nocturno, como él lo llama, que cubre los estanques de la noche... (Ligotti, 2006: 191).

Por otro lado, la búsqueda de una entidad metafísica conocida como «Teatro Grottesco», en el cuento del mismo nombre, cuyas características cambian de acuerdo con la percepción que cada persona tiene de ella y que es

uno y a merced de su propia fantasía, es el prototipo de eso que llamamos fantasma (*Phantasie*, en alemán), o lo que es igual, el modelo de la actividad propia de imaginación (*Phantasie*, también)» (Bellemin-Noël, 2002: 53).

imposible de definir, conduce al protagonista a la destrucción mental. En esta narración el horror es generado por la idea de que la metafísica termine adueñándose del individuo, como se observa en la nota que el protagonista recibe al final: «Para terminar, espero de corazón que considere seriamente la oferta de unirse a nosotros. Podemos hacer algo respecto a su predicamento médico. Podemos hacer prácticamente cualquier cosa. En caso contrario, me temo que lo único que podré hacer será darle la bienvenida a su propio infierno privado, que será tan horroroso como pueda imaginárselo» (Ligotti, 2006: 90).

Esta entidad inasible, dinámica e indefinible que en uno de los testimonios aparece descrita como algo que no es ni bajo ni alto y que no está ni cerca ni lejos, tiene la única característica estable de que destruye la capacidad creativa de los artistas.¹³ Nunca queda claro hasta qué punto los rumores o las especulaciones son parte de lo que realmente es el «Teatro»:

¿Pero qué se quería decir con «cosa del Teatro»? Aquella era una expresión que había oído decir a varias personas, no todas ellas artistas del tipo pretencioso o dramático. Desde luego no faltan anécdotas que han circulado de un lado a otro tratando de explicar la naturaleza y funcionamiento de esta «troupe cruel» un epíteto empleado por aquellos demasiado supersticiosos para llamar al Teatro Grottesco por su nombre. Pero otra cosa muy distinta es hacer encajar todas esas historias en un informe coherente, por no hablar de fiel a la verdad (Ligotti, 2006: 76).

A lo largo de la narración hay breves cristalizaciones del «Teatro» que no dejan por ello de ser enigmáticas, como por ejemplo la esfera que recuerda «El Aleph» de Borges («¿Qué eran aquellas cosas que veía el doctor Groddeck? A mí me parecían diminutas flores con forma de estrella dispersas uniformemente por todo el volumen, los típicos elementos que prestan una falsa apariencia artística a un pisapapeles vulgar»; Ligotti, 2006: 88) o los múltiples nombres con los que se le conoce, enumerados por uno de sus miembros al final de la narración y que en vez de ser esclarecedores aumentan la confusión e imposibilitan cualquier intento de definir de qué se trata, en una operación semejante a la que emplea Kafka en su cuento titulado «Ante la ley»: «Nuestra compañía es más antigua que su propio nombre, o que cualquier otro nombre, ya puestos. (Y cuantos ha tenido a lo largo de los años: Las Diez Mil Cosas, Anima Mundi, Nethescurial)» (Ligotti, 2006: 90).

13 «En cierto modo todo aquel asunto del Teatro había conseguido hacer mella en nuestros nervios; se había quebrado el equilibrio entre una locura que nos embriagaba y otra que comenzaba a amenazar nuestras mentes» (Ligotti, 2006: 78).

5. LA MENTE ROTA: «EL BUNGALOW»

Aunque el cuento titulado «El bungalow» no pertenece al ámbito de lo fantástico, es importante mencionarlo porque trata de un desajuste mental que permite ejemplificar el paso al delirio psicopático, una experiencia imposible de narrar con un lenguaje racional pero tematizada.

En esta narración, Ligotti lleva al extremo la identificación entre el artista y el espectador. El protagonista queda impresionado por una serie de grabaciones encontradas en una galería de arte contemporáneo que tocan su sensibilidad. Las obras tituladas *El bungalow (más silencio)* y *La fábrica abandonada* le despiertan ciertas evocaciones que lo hacen identificarse con el artista. La disociación de su mente le impide ver que se ha identificado consigo mismo y que ha creado y puesto en exhibición ambas obras para que sea él quien las contemple. Lo espeluznante es que, después de asesinar a la dueña de la galería, el personaje no cobra consciencia de su problema mental, del que solo es testigo el lector.

6. LO FANTÁSTICO EN LIGOTTI

Como se ha visto, los dos primeros cuentos, «El retozo» y «La última aventura de Alicia», se mueven en el ámbito de los fantasmas estetizados; el primero plantea un personaje cuya identidad se va haciendo cada vez más numinosa, en tanto que en la segunda, observamos una irrupción de lo ficticio en el mundo real (a lo que además habría que agregar el hecho de entrar en el espejo). En «El doctor Voke y el señor Veech» y «Severini», los ambientes oníricos sirven para plantear el problema de la pérdida de la identidad (en la primera, asociada a la figura del títere y, en la segunda, a la hipnosis). Tanto en «La escuela nocturna» como en «Teatro Grottesco» el lector es conducido por una experiencia de sueño nocturno que se aproxima al delirio psicótico.¹⁴ Además de lo que ya se ha dicho, es posible constatar que en algunas narraciones el interior invade el exterior («La última aventura de Alicia», «La escuela nocturna», «El Bungalow», «Severini») y, en otras, que el exterior invade el interior («Teatro Grottesco», «El retozo»). La cadena de representaciones del material fantasmático permite observar que algunas de estas narraciones

14 «El delirio psicótico, que no tiene en cuenta las existencias de la realidad y tolera una total incoherencia; aquí el disfraz es absoluto, puesto que obedece a una lógica secreta (propia de un sujeto particular en un momento preciso de su vida interior, y en ese sentido, imposible de reconstruir), a veces incluso se trata de la expresión descarnada de un deseo inconsciente, algo tan inverosímil por su inhumanidad que se hace literalmente impensable, imposible de imaginar» (Bellemin-Noël, 2002: 53).

son problemáticas para definir lo fantástico desde una perspectiva tradicional porque sus planteamientos y técnicas son semejantes a las que utilizan Beckett, Buzzatti, Kafka y Borges (Schweitzer, 2003: 23).

Dos claves para considerar los cuentos de Ligotti como textos fantásticos son el papel que el lector juega en ellos¹⁵ y su concepción de que «lo sobrenatural puede considerarse la contrapartida metafísica de la locura y, como tal, es el distintivo de la pesadilla extraña de una mente consciente atrapada durante un breve tiempo en esta casa encantada que es un universo» (Ligotti, 2007: 49). A dichas características se deben sumar los temas recurrentes en su obra:

On a more philosophical note, we can discern three primary themes (although they are certainly not the only ones) emerging from a survey of Ligotti's oeuvre: first, the meaninglessness —or possibly malevolence— of the reality principle behind the material universe; second, the perennial instability of this universe of solid forms, shapes, and concepts as it threatens to collapse or mutate into something monstrous and unforeseeable; and third, the nightmarishness of conscious personal existence in such a world (Cardin, 2000: s. p).

Como ya se ha adelantado, para definir lo fantástico en textos como «La escuela nocturna», «Teatro Grottesco», «Severini» y «El doctor Voke y el señor Veech», es necesario enmarcarlos dentro del tipo de producciones que se han hecho en el siglo XX:¹⁶

Así pues, aunque en la narrativa fantástica del siglo XX el narrador y los personajes no siempre manifiestan abiertamente su desconcierto, no cabe duda, como advierte Reis, de que «el lector concreto, exactamente a causa de ese silencio, al confrontar los acontecimientos fantásticos con los parámetros suministrados por la realidad, constata su incompatibilidad. Lo fantástico produce una ruptura, al poner en conflicto los precarios contornos de lo real cultural e ideológicamente establecido» (Roas, 2001: 39-40).

15 Ligotti expresa la importancia que esta idea tiene en su estética en la introducción a sus cuentos: «Nada es peor que aquello que le sucede a uno en persona. Y aunque un mal sueño puede llegar muy alto temporalmente en el *asustómetro*, siendo realistas es uno de los más pequeños y efímeros terrores a los que una persona tiene que enfrentarse. Prueba a encontrar solaz en las cinco veces que has visto *La matanza de Texas* cuando te están preparando para una operación de cirugía cerebral» (Ligotti, 2006: 13).

16 «A mi entender, lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anomalía de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se plantea en el relato fantástico tradicional [...]» (Roas, 2001: 37).

Considerando esta definición de lo fantástico y el papel del lector, es necesario subrayar la importancia de los personajes creados por Ligotti, a pesar de que parecen cortados con la misma tijera:¹⁷ «Human characters, indeed, are virtually insignificant in themselves in his work, serving only as embodiments of or conduits to the unreal» (Joshi, 2001: 244).

La naturaleza de los sueños le sirve a este autor para sugerir preocupaciones posmodernas como la disolución de la identidad, la realidad como construcción y la relación entre el lenguaje y el sentido: «Lo que parece deducirse de las opiniones de Alazraki, y también de Todorov, es que la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a la realidad: el “universo descentrado” al que se refiere Derrida» (Roas, 2001: 36).

Incluso es posible referirse a las creaciones del autor de *La fábrica de pesadillas* con el mismo término que Bellemin-Noël emplea para describir lo que ocurre en el cuento de Théophile Gautier «La muerta enamorada». En ambos autores hay una percepción esquizofrénica que es generada por la incapacidad de distinción entre el sueño y la vigilia (Bellemin-Noël, 2001: 122-123).

Los ambientes oníricos, además, permiten a Ligotti eliminar los límites entre natural y sobrenatural, adentro y afuera, arriba o abajo, principio o final; característica que permite subrayar su vena posmoderna:¹⁸ «Así, la diferencia reside en que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna (hablo en un sentido muy general) los borra, y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario» (Roas, 2008: 78).

Lo fantástico en este autor pretende llevar la irrupción de lo imposible a un plano en el que ambas realidades no se sobreponen sino que se combinan: «Accordingly, Ligotti's literary goal is to suggest that other realm which we glimpse either through dreams or, worse, stumble upon by accident in obscure corners of this world» (Joshi, 2001: 245).

Otra característica relacionada con la importancia que el autor da a los sueños es el tema de la ausencia de sentido, la cual corresponde a uno de los últimos giros que ha tomado la literatura fantástica, «el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción [...], propio del siglo XIX, a lo fantástico como

17 «A lot of the names I use signify the nothingness of the character who bears the name and have the word “no” buried in them» (Ayad, 2004).

18 Esto también ha sido señalado por Cardin (2003) y Dziemianowicz (2003).

fenómeno de escritura, de lenguaje» (Roas, 2001: 41). Al respecto, Rosalba Campra afirma que «Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real» (citado en Roas, 2001: 41).

La importancia de los procesos inconscientes, no solo en términos de trama, sino también de lenguaje, y por lo mismo la lectura de este escritor, plantea un reto: «el habla del inconsciente no aspira a comunicar, es una eflorescencia semejante al objeto estético, ‘cumple un deseo’» (Bellemin-Noël, 2001: 114); por ello, quizá sería más adecuado emplear las nociones de somniloquio («Severini») o monólogo onírico («El bungalow») que el propio Ligotti ha empleado para denominar esa particular manera de escribir:¹⁹

Por lo tanto, a menudo era muy dado a hablar de sí mismo mediante parábolas ambiguas y metáforas, por no mencionar las anécdotas inauditas cuyos hechos siempre parecían anularse los unos a los otros y las mentiras descaradas que, a veces, él mismo exponía más tarde como tal. Pero la mayoría del tiempo —según la opinión de algunos, todo el tiempo—, el discurso de Severini se convertía en un total absurdo, como si hablara en sueños (Ligotti, 2006: 266).

El estilo de este escritor ha sido destacado tanto para bien como para mal: S. T. Joshi celebra el dislocamiento del lenguaje ligottiano²⁰ y lo vincula con la poética de T. S. Elliot: «The poet must become more and more comprehensible, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his mean» (Joshi, 2001: 247); en tanto que Santiago Eximeno encuentra en él un estilo exageradamente recargado.²¹ Sin embargo, como queda demostrado en los textos seleccionados, estas descripciones sirven para establecer transiciones y crear el efecto de una realidad fluctuante, como observa David Jasso:

Más allá de ser un mero decorado, el entorno que nos rodea se transforma en un lugar opresivo, ominoso, si me permite la palabra, repleto de multitud de pequeños detalles que lo forman y le otorgan singularidad.

19 «Mientras que, en la superficie, estas producciones parecían basarse en multitud de fuentes dudosas, cada una aseguraba tener los orígenes más realistas, según las palabras de Severini, su *somniloquio*, según ellos» (Ligotti, 2006: 266).

20 «[...] extraordinary subjects require a certain deviousness in the telling, that a twisted or obscure technique is needed to realize the maximum power of strange» (Joshi, 2001: 247).

21 «Todo lo dicho anteriormente hay que envolverlo en un lenguaje complicado, retorcido, untuoso y pretencioso. Si se disfraza de poesía oscura se obtiene el reconocimiento de los críticos y de los aficionados más recalcitrantes. No importa que no entienda bien o que el resultado sea pura incoherencia. Miren esta frase: “la lobreguez glacial de las cosas”, mola, ¿eh? Piensen en ella, intentad interpretarla... es como tratar de interpretar el infinito» (Jasso, 2007: 42).

Es en las descripciones del entorno (realizadas con breves pinceladas, como si el lector se detuviera un instante ante un lienzo y viera trabajar a un artista) donde los relatos adquieren profundidad. En el estilo descubrimos un ritmo lento, moroso, que convierte la sucesión de acontecimientos en una exposición pictórica, una serie de diapositivas estáticas que anula la acción, que anula al personaje, forzando la historia a una pausa, casi hasta detenerla (Jasso, 2007: 44).

La construcción de estas ficciones responde a las preocupaciones de finales del siglo XX («his work could only have been written by one sensitive to the ambiguities of his *fin de siècle*»; Joshi, 2001:247-248) y, como el propio autor ha expuesto, tienen al lenguaje como una de sus bases: «I'm really interested in style exclusively as an expression of a peculiar kind of consciousness as opposed to the mere gaudy use of language. [...] Style is the intersection between an author's choice of subject matter and what he does with that subject matter. This is what reflects a writer's consciousness and therefore his style» (Ayad, 2004).

Como se discierne en el camino inverso de la cadena de representaciones del material fantasmático, Ligotti está desplazando el miedo concreto para convertirlo en una angustia por lo informe, pretende escapar de la domesticación²² y al mismo tiempo seducir al lector con planteamientos de corte nihilista través de la literatura fantástica:

I do not know if this accurately represents Ligotti's philosophy, but it is an ideal instance of that *intellectualized horror* of which he is such a master. Somehow Andrew Maness is the embodiment of this nihilistic existentialism, and only Ligotti could have written so compellingly hypnotic a tale around such a dryly philosophical conception (Joshi, 2001: 256).

Para entender su concepción de la existencia como una pesadilla²³ es necesario recurrir a las afirmaciones que ha hecho sobre la obra de Poe y de

22 «[En el fantaterror actual] El "bien" siempre triunfa, incluso cuando lo hace el "mal", ya que este ha sido completamente domesticado a través de arquetipos devenidos lugares comunes de una mitología cotidiana descafeinada, reificados como bienes de consumo para minorías aparentemente selectas —tribus urbanas y modernos de diverso pelaje—, o para mayorías bienpensantes —lectores de *bestsellers* prestigiados por suplementos dominicales— que, a la larga, se unen en un sólido mercado casi indistinguible (el joven *gothic* que lee *Crepúsculo*... mientras su madre ya va por el tercero de la saga)» (Palacios, 2012: 11).

23 Ligotti lo afirma en entrevista: «*I Have a Special Plan for This World* takes places in a corporate setting, but, like my other corporate horror tales, was intended to convey a broader perspective relating to themes that are important to me: the fiasco and nightmare of existence, the particular fiasco and nightmare of *human* existence, the sense that people are puppets of powers they cannot comprehend, etc.» (Cardin, 2006: s. p.).

Lovecraft, sus dos grandes influencias, y la lección que toma de ambos escritores de que la sensación de condenación también debe alcanzar al lector:

En esta historia no importan las personas. En el universo literario de Poe (y en el de Lovecraft), lo individual es horrible y consoladoramente irrelevante. Durante la lectura de «La caída de la casa de Usher» no miramos por encima del hombro de ningún personaje, sino que nuestra atención se distribuye de modo omnisciente por las cuatro esquinas de una pestilente factoría que fabrica un solo producto: una pérdida total de la que no hay escapatoria (Ligotti, 2006: 19).

Como ha señalado Joshi, lo que separa a Ligotti de H. P. Lovecraft, es que, mientras que Lovecraft intenta hacer lo irreal real, el «escritor de prosas nihilistas», como se autodenomina el protagonista de «Teatro Grottesco, hace que lo real se torne irreal (Joshi, 2001: 243-250).

Si como hemos visto, la casa encantada es el universo y un rasgo humano es la distinción de lo sobrenatural,²⁴ la propuesta estética de Thomas Ligotti va más allá de la caracterización que Roger Bozzeto hace de la literatura fantástica frente a la realidad:

Lo fantástico es texto. En la realidad, pueden existir momentos de ambigüedad ante la realidad que no coincide con mi expectativa, mis costumbres, pero esto no dura: puedo no reconocerme en el espejo, o tomar durante un instante el maniquí por un hombre, o ver en la bruma una forma desconocida, pero pongo rápidamente las cosas en su sitio. En la realidad, lo fantástico, ese efecto desordenado que me hace bascular entre el vértigo o el malestar ante la no coincidencia de lo familiar con su representación, existe pero no dura: la razón oscila pero no zozobra (Bozzetto, 2001: 240-241).

Porque en Ligotti las fronteras que dividen a las categorías son indiscernibles; la razón ni oscila ni tampoco zozobra, porque simplemente no hay razón, sino un *continuum*.



24 «El más fenomenal de los rasgos humanos —el sentido de lo sobrenatural, la impresión de un distanciamiento fatal de lo visible— depende de nuestra mente» (Ligotti, 2007: 49).

BIBLIOGRAFÍA

- AYAD, Neddal (2004): «Literature Is Entertainment or It Is Nothing. An Interview with Thomas Ligotti», en *Fantastic Metropolis*, disponible en —<http://www.fantasticmetropolis.com/i/ligotti/>— [fecha de la consulta: 15 de noviembre de 2012].
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- ____ (2002): «Lo fantástico y el inconsciente», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de *Quimera*, núms. 218-219, pp. 51-56.
- BOZZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- ____ (2002): «El sentimiento de lo fantástico y sus efectos», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de *Quimera*, núms. 218-219, pp. 35-40.
- CARDIN, Matt (2000): «Thomas Ligotti's Career of Nightmares», en *The Art of Grim Scribe*, disponible en —http://www.angwa.de/Ligotti/essay/essay_cardin_e.htm— [fecha de la consulta: 15 de noviembre de 2012]; también se incluye en Darrell Schweitzer (ed.), *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania 2003, pp. 12-22.
- ____ (2003): «Liminal Terror and Collective Identity in Thomas Ligotti's The Shadow at the Bottom of the World», en Darrell Schweitzer (ed.), *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania, pp. 85-100.
- ____ (2006): «It's All a Matter of Personal Pathology: An Interview with Thomas Ligotti», en *The Teeming Brain*, 2006, disponible en —<http://theteemingbrain.wordpress.com/interview-with-thomas-ligotti/>— [fecha de la consulta: 15 de noviembre de 2012]. La primera edición en *The New York Review of Science Fiction*, issue 218, vol. 19, núm. 2, octubre de 2006.
- DZIEMIANOWICZ, Stefan R. (2003): «Nothing is What It Seems to Be», en Darrell Schweitzer (ed.), *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania, pp. 38-52.
- LIGOTTI, Thomas (1989): «La última aventura de Alicia», en Douglas E. Winter (comp.), *Pesadilla*, Grijalbo, Barcelona, pp. 143-169.
- ____ (2003): «The Dark Beauty of Unheard-of Horrors», en Darrell Schweitzer (ed.), *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania, pp. 78-84.
- ____ (2006): *La fábrica de pesadillas*, La Factoría de ideas, Madrid.
- ____ (2007): *La fábrica de pesadillas* [Cómic], Panini Comics, Barcelona.
- JASSO, David y Santiago EXIMENO (2007): «Críticas enfrentadas: La fábrica de pesadillas», *Revista Hélice*, núm. 2, pp. 40-45, disponible en —<http://www.revistahelice.com/>— [fecha de la consulta: 4 de febrero de 2011].
- JOSHI, T. S. (2001): «Thomas Ligotti: The Escape from Life», en *The Modern Weird Tale*, McFarland & Company, Carolina del Norte. Incluido también en Darrell Schweitzer (ed.), *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania, 2003, pp. 135-153.
- ORTIZ, Daniel (2010): «Thomas Ligotti. Un recorrido por la obra de este enigmático

- escritor», en *Insomnia. El universo de Stephen King*, disponible en —<http://www.stephenking.com.ar/revista/154/otrosmundos.htm>— [fecha de la consulta: 15 de noviembre de 2012].
- PALACIOS, Jesús (2012): «Pasos en la oscuridad. Un atisbo al horror según Thomas Ligotti», en Thomas Ligotti, *Nocturno. Relatos extraños y terroríficos*, Valdemar, Madrid, pp. 9-18.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44
- ____ (coord.) (2002): *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de *Quimera*, núms. 218-219.
- ____ (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México, Universidad Veracruzana), núm. 3, pp. 95-116.
- ____ (2008): «¿La realidad está ahí afuera? El lugar de lo fantástico en la narrativa posmoderna», *Quimera*, núm. 301, pp. 75-79.
- SCHWEITZER, Darrell (ed.) (2003): *The Thomas Ligotti Reader. Essays and Explorations*, Wildside Press, Pensilvania.

RESEÑAS

REVIEWS

Elton Honores (ed), *Lo fantástico en Hispanoamérica*,
Cuerpo de la Metáfora, Lima, 2011. ISBN: 978-612-45440-2-6

Egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Elton Honores (Lima, 1976) es profesor de la Universidad San Ignacio de Loyola, estudiante de posgrado en San Marcos e investigador especializado en el estudio de la narrativa fantástica en Hispanoamérica. Se graduó con una tesis donde analizó el proceso de la narrativa fantástica en el Perú poniendo énfasis en la obra de los representantes de la llamada generación del cincuenta. La investigación fue publicada recientemente con el nombre de *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010). Ahora asistimos a la presentación del segundo libro de Honores: *Lo fantástico en Hispanoamérica*, donde él cumple el rol de coordinador de una edición que compila interesantes estudios en torno al tema en cuestión.

En realidad, por exceso de modestia, Honores eligió el mencionado título, pero el volumen quizá debió llamarse *Lo fantástico en Latinoamérica*, pues incluye dos notables estudios sobre la narrativa de ciencia ficción y el cuento fantástico en Brasil. En el primer ensayo («Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario»), Honores cuestiona de qué manera «lo

fantástico siguió siendo una producción clausurada para el sistema oficial» (p. 11). El investigador señala de qué modo, en los años ochenta del siglo XX, el realismo resulta siendo cuestionado como el único programa válido y ello posibilita la revaloración de otras perspectivas estéticas, en el cuento y la novela, que subrayaban la necesidad de apartarse del paradigma realista. Honores pone en tela de juicio la antología *Nuevo cuento peruano* (1984) de Luis Fernando Vidal y Antonio Cornejo Polar, porque estos autores conciben como algo negativo el influjo del cine, la televisión y las historietas en la nueva narrativa, cuando en realidad —según Honores— «serán inevitablemente las grandes influencias de muchos de los narradores de los años 80 en adelante» (p. 15). Aquí quisiera reflexionar acerca de un tipo de crítica literaria que, algunas veces, valora un texto literario desde una perspectiva claramente temática e ideológica, y deja de lado los aspectos formales que son imprescindibles en un discurso narrativo o poético.

Honores arriesga una taxonomía de la narrativa fantástica contemporánea en el Perú. En la novela distingue dos tendencias: 1) La novela fantástico-clásica, donde se percibe poca experimentación

en el ámbito formal. Los representantes de esta tendencia son Jeremy Torres, Augusto Murillo, Iván Bolaños, Hans Rothgiesser, David López Alfaro y Luis T. Moy, verbigracia; y 2) La novela fantástico-ecléctica o el neohistoricismo fantástico, donde se observa un interés por la reconstrucción histórica, vale decir, se mezcla lo histórico y lo fantástico. Los principales exponentes son Carlos Herrera, Fernando Iwasaki, José Antonio Bravo, José Güich, Luis Enrique Tord, entre otros. En el cuento se precisan dos vertientes: 1) El cuento fantástico-clasicista, donde se reconoce la presencia de la ciencia ficción y lo fantástico expresado en lo gótico, el horror y el terror. Esta vertiente está representada por autores como Carlos Calderón Fajardo, José Güich, Jorge Eduardo Benavides, Pablo Nicoli Segura, por ejemplo; y 2) El cuento fantástico-ecléctico, que oscila entre un código realista y una apertura a lo onírico, la ciencia ficción, lo policial o lo fantástico. Dicha tendencia tiene como exponentes a Ricardo Sumalavia, Harry Belevan, Mario Bellatin, José Donayre, Enrique Prochazka, Carlos Yushimito, entre otros.

Víctor Bravo (en «La expresión de lo fantástico y la literatura venezolana»), afirma que lo fantástico, en la edad moderna, surge con el Romanticismo, aunque hay, sin duda, antecedentes en la literatura de la antigüedad y de la Edad Media. Subraya, además, que Horacio Quiroga (1878-1937) es el iniciador de lo fantástico moderno en América Latina. Por su parte, Julio Garmendia es el primer

escritor venezolano que abre las puertas a lo fantástico en Venezuela a través de los relatos compilados en *La tienda de muñecos* (1927) y *La tuna de oro* (1951); sin embargo, Bravo destaca el aporte de otros escritores venezolanos como Arturo Uslar Pietri y Luis Britto García por el uso de la alegoría, el humor y la paradoja como recursos estilísticos.

Por su parte, Juan Carlos Toledo (en «Una cartografía de la ciencia-ficción cubana a través de la obra de Yoss»), señala cómo en Cuba la narrativa fantástica se opuso al credo del realismo socialista que venía de la Unión Soviética. Pone de relieve la importancia de la obra de Yoss, quien «es reflejo de toda una revolución interna en el estilo de la escritura de la cf (ciencia ficción, anotado nuestro) cubana que se explica dentro de las corrientes más contestatarias del movimiento cyberpunk [...], donde los bajos fondos, colmados de pobreza y violencia, junto con la opresión de los poderosos ocupan el espacio central, y donde sus personajes tratan de sobrevivir frente a este sistema aplicando su propia violencia, incluso si ésta se impone a sus propios cuerpos o es completamente fútil» (pp. 52-53).

María Cristina Batalha («Breve panorama del cuento brasileño») arriesga una taxonomía para ordenar el corpus del cuento fantástico brasileño y llega a precisar los siguientes tipos: 1) Cuento fantástico gótico (donde aparecen espectros, almas en pena y fantasmas); 2) Cuento fantástico maravilloso (donde se revelan hadas, magos y genios del bien y del mal);

3) Cuento fantástico filosófico, metafísico (aquí se perciben percepciones extrasensoriales y apariciones a través de cuerpos opacos); 4) Cuento fantástico esotérico (marcado por lo paranormal, el misterio y lo esotérico); 5) Cuento fantástico paródico (que emplea el humor y parodia ciertos referentes del mundo real); 6) Cuento fantástico cruel (donde aparecen la perversión y la animalidad como rasgos centrales del ser humano); 7) Cuento fantástico absurdo-existencial (representado por los herederos de Franz Kafka y en cuyos relatos se observa la cosificación del hombre y la pérdida de su individualidad) y 8) Cuento fantástico moderno: meta-cuento: en este caso, «sobresalen los múltiples juegos metaficcionales y de estilo, la autoconsciencia el lenguaje y la auto-referencialidad de la propia literatura» (p. 88).

Hay otros ensayos muy interesantes en *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Por ejemplo, Lola López Martín busca precisar la teoría de la ciencia ficción a partir de un enjuiciamiento de las ideas de Tzvetan Todorov contenidas en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Braulio Tavares indaga por el origen de la ciencia ficción en Brasil a través de la noción de «novelas con inspiración científica» y resaltando el carácter fundacional de la obra de Jeronimo Monteiro. Juan Ramón Vélez García aborda el proceso de interiorización en dos cuentos de autores argentinos: «La mariposa» de Atilio Manuel Chiáppori y «La larga cabellera negra» de Manuel Mújica Láinez. Es de resaltar el aporte de los ensayos de Fernando Burgos, Marcia-

Espinoza Vera, Campo Ricardo Burgos, Fátima Nogueira, Pampa Olga Arán, Miguel Ángel Fernández, Yolanda Molina, Rodolfo Rorato Londero y David Roas. En dichos textos se observa el interés por comprender la naturaleza de lo fantástico tanto en su dimensión teórica como en el ámbito del proceso histórico de la literatura en lengua castellana o portuguesa.

Asimismo, se intenta pensar lo fantástico como un elemento que permite cuestionar las estructuras de poder y como una opción distinta de la realista o mimética. Por eso, en dichos ensayos se resalta la vigencia de la narrativa fantástica como una forma distinta, pero igualmente válida, de construir un universo representado a través de la literatura.

Pienso que *Lo fantástico en Hispanoamérica* es un libro valioso por varias razones: 1) revela un esfuerzo por dar un panorama de la literatura latinoamericana en lo que concierne a la narrativa fantástica; 2) manifiesta un interés por hacer una taxonomía del relato fantástico distinguiendo vertientes y tendencias; 3) evidencia una tentativa por teorizar en torno al problemático concepto de «lo fantástico»; y 4) enriquece nuestra visión de la literatura latinoamericana (pero también de la peninsular) al subrayar que la vertiente realista no es la única, sino que hay otras tendencias igualmente válidas y entre estas se encuentran la novela y el cuento fantásticos.

Por las razones antes expuestas, creo que este libro va a incentivar la discusión acerca de un tipo de literatura que,

durante décadas, fue minusvalorada y que, hoy, emerge en el ámbito de la tradición narrativa con persistencia y originalidad. No me queda sino felicitar al profesor Elton Honores y a los autores de los ensayos compilados que arrojan luz acerca del recorrido fecundo de la narrativa fantástica en Latinoamérica.

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
Universidad Nacional Mayor de
San Marcos, Perú
camiloruben@gmail.com



José María Martínez (ed.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 2011. ISBN: 978-84-376-2859-2

Entre las diversas antologías de cuentos fantásticos del siglo XIX publicadas en años recientes, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* de José María Martínez está llamada a ocupar, sin lugar a dudas, un lugar significativo.

Centrando su interés en la producción del romanticismo y privilegiando la perspectiva continental, como lo han hecho Lola López Martín o, en su momento, Óscar Hahn, Martínez nos entrega una antología comentada con ahínco metódico y sólidas aportaciones teóricas que fueron desarrolladas por este crítico en varios artículos anteriores dedicados a la narrativa fantástica romántica y modernista (dimensión irónica, isotopía visual, esencia oximorónica, importancia del principio de causalidad), a las que se añaden ahora propósitos historiográficos y estéticos de primer orden.

Una vez singularizados los elementos de su título («cuento», «fantástico» y «romanticismo hispanoamericano»), éstos imprimen un orden a los contenidos que servirán para contextualizar los relatos antologados y ajustarán los criterios de selección. Así, en primer lugar, Martínez comenta la adopción de un solo marbete generalizador, «cuentos», para designar el conjunto de los textos ofrecidos. De he-

cho, por la vacilación constante existente entre las categorías de «cuento», «leyenda», «tradición», etc. y observable a lo largo del siglo XIX, resultaría infructuosa o inoperante la aplicación de una neta demarcación entre éstas en el contexto de la producción romántica de relatos breves, más bien formada por un conjunto heterogéneo de subgéneros colindantes. Por lo que resulta conveniente insistir, como hace Martínez, en los aspectos compartidos por estas diferentes modalidades narrativas breves: su primer «origen en la oralidad y el folclore», su brevedad inherente y, por ende, los numerosos «recursos técnicos y contenidos argumentales y semánticos comunes», entre ellos, el prioritario recurso retórico del «historicismo», sea éste «real» (o «más verídico en las tradiciones y las leyendas»), o sea «pretendido» («más intencional y artificial en los cuentos literarios»).

En la sección dedicada a «La literatura fantástica», confirmando la adopción para su antología de los criterios que distinguen lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico puro —criterios elaborados por el propio Todorov y tantas veces avalados, cuando no enmendados por los críticos—, Martínez rehabilita su indiscutible operatividad especialmente para el corpus deci-

monónico en consideración, e invita a sus lectores a repasar la nutrida bibliografía complementaria existente (citándose desde Barrenechea, hasta Jirí Srámek, cuyos estudios —menos frecuentados— pudieron haberse referido, a nuestro parecer, en la bibliografía de la antología).

Coherente respecto al aparato metodológico dispuesto, Martínez se ve conducido a negociar o justificar determinadas exclusiones (Palma, Othón, Payno, Lastarria y un largo etcétera) a la vez que va redondeando los contornos de la fantasticidad entendida aquí como «articulación de una anécdota irresuelta», presentación de algún «vacío narratológico» en la sintaxis por lo demás bastante rígida del relato, carácter «hiperrealista» o sea «insistencia en la verosimilitud de la anécdota» garantizada por el necesario —ya sea éste ínfimo— anclaje de lo fantástico en «las leyes y principios de la metafísica aristotélica» o «universo mimético» y realista, discusión eventual —pero no negación— del principio de causalidad, «oxímoron metafísico» más que «movimiento subversivo»; matices definitorios de lo fantástico a los que Martínez añade los particulares perfiles de un lector (pretendido o implícito) siempre confrontado a una irreductibilidad última: la del insalvable —porque estructuralmente necesario— «vacío narratológico» dispuesto por el texto fantástico, y que asimismo aleja la posibilidad de entender el fantástico como un subgénero «relativo y subjetivista».

Considerando las exclusiones (maravilloso, extraño, maravilloso-religioso,

sueños declarados tales, etc.) en las que desembocan muy consecuentemente los rigurosos criterios de selección explicitados y aplicados por Martínez en su antología, nos llama la atención uno de los casos o categorías excluidos; y no por excluirse, sino por encontrar un (sorpresivo) eco y presencia más tarde, entre los cuentos antologados. De hecho, si entendemos los reparos de nuestro crítico y antólogo ante la adscripción a lo fantástico de cuentos que «no problematizan» la existencia de lo sobrenatural como «El diablo y la monja» de Manuel Payno o «El manuscrito del diablo» de Victorino Lastarria (que merece abordarse sobre todo como parábola o alegoría psico-social), la implícita apreciación del cuento de Julio Lucas Jaimes, «Donde se prueba el como el diablo es un eximio arquitecto», como propiamente «fantástico» nos induce a la perplejidad. Lejos de ajustarse a las condiciones estrictas de lo «fantástico puro», el cuento del boliviano Lucas Jaimes incluido por Martínez en su selección, nos traslada al mundo de las creencias populares para explicar —con intervenciones del diablo y del arcángel San Miguel— la construcción de un puente cuyo origen se desconoce y sin dejar espacio, a nuestro modo de ver, para la *problematización* del enigma. A esto se añade el tono desembarazado del cuento, el constante humor alardeado por su narrador, que acaban desactivando cualquier cuestionamiento de la convivencia o contraste de lo normal con lo a-normal, acercando su propósito al del género maravilloso. Quizás, al leer

el cuento de Lucas Jaimés, hemos hecho nuestras las mismas reservas expuestas por Martínez hacia «el cultivo de lo puramente fantástico» por parte de Ricardo Palma: «creo más bien», decía al respecto nuestro crítico, «que sus tradiciones entrarían mejor en lo que ha dado en llamarse extraño, maravilloso-religioso, etc...»

Esclarecidas las iniciales nociones de «cuento» y «fantástico», Martínez prosigue su introducción a los *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* desbrozando luego todos y cada uno de los aspectos —incluyendo sus matices— que configuran el panorama del Romanticismo hispanoamericano. La amplia concepción que fundamenta su prolija descripción, o sea lo romántico como «estado de conciencia», «actitud estética y existencial» más que (aunque también) como «escuela» o «estilo literario» no obvia ninguno de los parámetros más notorios de su especificación hispanoamericana; desordenadamente: la consideración de su heterogeneidad, con los destiempos y heterotopías explicables por la existencia no solo de la multiplicidad étnica, social y cultural, sino también de múltiples centros y múltiples periferias, las previsibles asincronías de su periodización, su inscripción en una realidad literaria ecléctica que lo conjuga con el realismo y el naturalismo, su tenor político, social y normativo a la par que su insistencia en la individualidad subjetiva, su búsqueda identitaria propulsada por los proyectos de formación y consolidación de los Estados nacionales independientes y por ello

ni reñida con los valores de la Ilustración (razón, ciencia, progreso), ni inclinada a la recuperación del pasado, etc.

No se agotan aún los aspectos de la vasta panorámica romántica desgranados por Martínez en su introducción: la densa sección siguiente dedicada a «Revolución romántica y literatura fantástica» detalla los componentes artísticos (rebeldía anti-clasicista), filosóficos (la Ilustración y su puesta en jaque) y morales (individualismo y libertad como fin) que convergieron hasta producir aquel «cambio de mentalidad general en todo Occidente». En dicho contexto de quiebras y reconstrucciones, el Yo romántico se reconoce «Yo trágico y escindido», radicalmente exiliado, «Yo inestable y no-cartesiano»; «agonía romántica frente a lo superior y desconocido» que la literatura fantástica de este periodo vino a sintetizar en modo especialmente expresivo y diversificado: mediante el intenso psicologismo, la recuperación de las heterodoxias antiguas o recientes, la potenciación de la Imaginación. En este sentido fueron decisivas para la estética romántica y en especial para la literatura fantástica las aportaciones teóricas de Edmund Burke sucintamente expuestas luego por Martínez y relacionadas por él con el arranque y el auge de la narrativa gótica. Pese a su proximidad, las variantes gótica y fantástica se diferencian, según Martínez, por dos aspectos esenciales: la explicación racional, frecuente en la primera, la aproximaría más a lo extraño, a lo que se añade «un fin moralizante que suele estar ausente en la lite-

ratura fantástica». En cuanto a la llegada y circulación del género gótico en América Latina, observa Martínez que son cuestiones aún no estudiadas de forma sistemática. Subrayando el interés de un examen detenido y meticulado de la prensa romántica hispanoamericana y también —vasto programa— de las revistas y almanaques románticos de origen europeo difundidos en Hispanoamérica, Martínez argumenta la inclusión del relato anónimo que encabezará su antología: «La visita al nigromante» de 1828, y que precisamente vendrá a documentar «las lecturas góticas y fantásticas que llegaban a América» procedentes de la Europa romántica. Solo nos parece curioso que en ninguna de las varias ocasiones en que nuestro antólogo se refiere a este relato (o al almanaque *No me olvides* del que procede) no haya reparado en la identidad —su significativa connotación gótica— del personaje que le da título a la historia: el «nigromante», «el doctor Cornelio Agrippa, médico y filósofo alemán» como reza el texto, además de ser banalmente «persona que trata de desvelar el futuro mediante conjuros e invocaciones a los muertos», como se indica escuetamente en nota, fue sobre todo un filósofo alemán del Renacimiento (1486-1535) considerado padre fundador de la filosofía ocultista, autor entre muchos más de *Tres libros de filosofía oculta* (1531-1533); lectura además apetecida por un personaje de ficción también él notoriamente gótico, el propio Víctor Frankenstein: «In this house I chanced to find a volume of the works of Cornelius Agrippa. I opened

it with apathy; the theory which he attempts to demonstrate and the wonderful facts which he relates soon changed this feeling into enthusiasm». Agrippa, por cierto, reaparecería en una leyenda posterior de la misma Mary Shelley, «The mortal immortal», de 1833. Tampoco merece observación particular de Martínez, el hecho que, al estudiar *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo* —libro sin embargo citado y encomiado—, Montserrat Trancón Lagunas rescatara ya por su lado una leyenda anónima, «El hombre misterioso», publicada en *El Siglo XIX* de Madrid en 1837, y llamativamente similar a la que se incluye en la antología que comentamos, pues de igual manera allí: «el nigromante Cornelio Agrippa muestra al Judío Errante la imagen de su amada en un espejo mágico, que tiene el poder de reflejar a personas muertas».

A modo de conclusión a su estudio introductorio, Martínez dedica un apartado a «Lo fantástico romántico en Hispanoamérica». En él encuentra explicación «la escasa presencia de relatos propiamente fantásticos» durante la primera fase del Romanticismo hispanoamericano, dominada por las urgencias político-sociales, que dictarán unos discursos literarios mayoritariamente apoyados en los valores de la Ilustración. De este modo, solo a partir de mediados de siglo, comenzarán lentamente a registrarse las manifestaciones literarias de lo fantástico, que constituyen el corpus brindado por Martínez en su antología, y atestiguan las influencias cruzadas del género gótico, y de Hoffmann

y Poe, en cuentos que irán «despojándose de los componentes más fantasmagóricos para ubicarse bien en la vida cotidiana de las urbes modernas, bien en la conciencia fragmentada del sujeto moderno».

Desde Gómez de Avellaneda hasta de Viana, pasando por los renombrados Gorriti, Roa Bárcena, Montalvo y Holmberg, y deteniéndose en algunos otros «aciertos sueltos» mucho menos frecuentados (Camacho, del Solar, Martínez Silva o Tosta García, entre otros), la selección propuesta reúne un conjunto de veintisiete cuentos que representan las modulaciones y recovecos de lo fantástico romántico en Hispanoamérica minuciosa y provechosamente detallados por Martínez en su ejemplar introducción.

DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ
Université de Lausanne/
Université de Genève
Dolores.Phillipps-Lopez@unil.ch



Marie-Soledad Rodríguez (ed.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2011.
ISBN: 978-2-87854-501-2

Aunque ya en los años noventa el cine fantástico español comenzó a cobrar un papel esencial en estudios fundacionales sobre el cine de género europeo como el acometido por Cathal Tohill y Peter Tombs en *Inmoral Tales. Sex and Horror Cinema in Europe* (1995), no ha sido hasta los primeros años del siglo XXI cuando ha empezado a gozar de la atención crítica y académica que durante años se le ha negado. En la actualidad, autores e investigadores como Antonio Lázaro-Reboll, Andrew Willis, Núria Triana-Toribio o Joan Hawkins, entre otros, han ayudado a configurar una serie de protocolos de lectura para el género, derribando los prejuicios con que la misma crítica española desactivó el interés académico en estas películas durante los años setenta, implantando los estudios culturales (cuya tardía aceptación en España es uno de los probables motivos por los que nuestro cine fantástico haya tardado tanto tiempo en ser abordado), tomando conceptos como el *paracinema* como un punto de partida pertinente, y, en definitiva, desafiando el canon crítico tan hostil no sólo al terror o al fantástico facturados en el país, sino, en general, a cualquier género de los denominados populares. De entre estos autores, sin embargo, resultaba patente

la ausencia de una aportación francesa de peso, teniendo en cuenta la fecunda tradición de su escuela en lo que al estudio del cine fantástico se refiere (Gérard Lenne, Jean-Louis Leutrat). El volumen colectivo *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, publicado en 2011, viene, en cierto modo, a cubrir este vacío.

La compilación está editada y coordinada por la profesora Marie-Soledad Rodríguez, y contempla un total de once artículos, más una introducción de la misma editora, que abarcan una diversidad de aspectos del cine fantástico producido en España durante las últimas cuatro décadas. A saber: «Le fantastique comme principe de composition: une poétique du récit cinématographique» (Antoine Gaudin); «Le fantastique espagnol, une approche historique du genre» (Sergi Ramos Alquezar); «Un inconnu dans la maison: l'enfant dans ¿Quién puede matar a un niño?» (Bénédicte Brémard); «Quand Daininsky rencontre Satomi, ou le croisement des genres dans *La bestia y la espada mágica* (Jacinto Molina, 1983)»; «Le fantastique métaphorique ou les frontières du genre. *Nunca es tarde* (Armiñán, 1977) et *Feroz* (Gutiérrez Aragón, 1984)» (Marie-Soledad Rodríguez); «*El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, comédie esperpéntica

fantastique» (Delphine Chambolle); «Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps» (Sergio Ramos Alquezar); «Traces du gothique anglo-saxon dans *Les Autres* (2001) d'Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró» (Pamela Ellayah); «Porosité du conte de fées: *Le labyrinthe de Pan* (2006) de Guillermo del Toro, entre merveilleux et fantastique» (Gwenaël Tison); «Herméneutique du genre et problématique gender: héroïnes du cinéma d'horreur espagnol contemporain» (Antoine Gaudin); «NO-DO (2009) d'Elio Quiroga, *REC* (2007) et *REC 2* (2009) de Paco Plaza et Jaume Balagueró: métadiscours et regards sur la société» (Marie-Soledad Rodríguez).

Llama la atención, en primer lugar, el carácter ecléctico de las películas y los temas seleccionados: aunque estos respetan en su orden cronológico los ciclos del cine fantástico español aceptados ya casi como una convención por quienes se aproximan a su estudio (a grandes rasgos, un largo periodo de relativa sequía hasta los años sesenta, una etapa de explosión hacia el final del franquismo, otro periodo de sequía y productos directos al vídeo durante los ochenta, y, finalmente, el resurgir del género de la mano de una nueva generación de cineastas a mediados de los noventa), los artículos no abordan específicamente los hitos del género. Esto es debido a que el libro acota su corpus entre 1974 y 2009, es decir, que evita, precisamente, los años en que se concentró el grueso del denominado *fantaterror* español, entre 1968 y 1975. Tales fechas propi-

cian, por ejemplo, que se aborde *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) en vez de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969), a pesar de que la influencia de este último título en el género durante los años siguientes a su estreno es, con probabilidad, más determinante que el primero. Propicia igualmente que a la hora de abordar la obra de una figura capital como Paul Naschy/Jacinto Molina, se escoja un título *sui generis* en su filmografía como es *La bestia y la espada mágica* (Paul Naschy, 1983), frente a películas más emblemáticas como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) o *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968). Las fechas escogidas son también el motivo por el que resulta notoria la ausencia de un cineasta como Jesús Franco, cuyas películas en los años sesenta y primera mitad de los setenta resultan, a pesar de su carácter estrictamente personal, esenciales en la implantación y configuración del imaginario *fantaterrorífico* español. Esta libertad de planteamientos, en suma, confiere a *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* una singularidad que no sólo le permite abordar películas poco estudiadas por sí mismas, como las que se acaban de mencionar, sino que aporta también una serie de temas relativamente desatendidos por el estudio de esta cinematografía: el fantasma, la heroína-materna o la tensión entre la tradición gótica anglosajona y el fantástico español.

Se echa en falta, sin embargo, aprovechando esta heterogeneidad de enfo-

ques, un estudio específico que profundice en el vínculo que el cine fantástico español mantiene con la tradición cultural de España, a pesar de que a lo largo del libro se mencionan corrientes como el esperpento (muy especialmente en el artículo dedicado a *El día de la bestia*). Incluso se llega a hablar de la falta de una verdadera tradición literaria fantástica española (p. 11), cuando, por ejemplo, los trabajos del profesor Roas (en especial *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española*, 2006, y *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, 2011) han determinado que no se trata tanto de una ausencia como de un rechazo de la misma por parte de cierto canon crítico literario, concentrado sobre todo en el siglo XIX. Esta, en cualquier caso, es una carencia que empieza a ser relativamente habitual en los estudios sobre el tema, y que requiere ya de una investigación en concreto que rastree los lazos pictóricos, literarios y, en general, culturales de España con el cine de género producido a lo largo de su historia.

Así, *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* encuentra sus mejores aportaciones cuanto más específicos son los temas que aborda: en el artículo «Herméneutique du genre et problématique gender: héroïnes du cinéma d'horreur espagnol contemporain», que consigue trazar un vínculo temático y un subtexto común en la representación de la maternidad por parte de los nuevos cineastas fantásticos españoles, o en «NO-DO (2009) d' Elio Quiroga, REC (2007) et REC 2 (2009)

de Paco Plaza et Jaume Balagueró: méta-discours et regards sur la société», donde se aborda la obra de esos tres directores desde una perspectiva sorprendentemente poco frecuentada en este campo: la de las estrategias narrativas estrictamente audiovisuales.

El volumen ofrece de esta manera una alternativa (aunque sería más acertado decir un complemento) a las aproximaciones historiográficas al cine fantástico español más heterodoxas, revelando que su estudio es aún un campo relativamente nuevo, y que todavía quedan importantes huecos que llenar. Muy especialmente, estos huecos parecen concernir a la última generación de cineastas especializados en el género (no existe ningún estudio específico sobre ellos), a la que el libro, de forma significativa, dedica casi la mitad de sus artículos.

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS
Universidad Rey Juan Carlos
ruben.sanchez.trigos@urjc.es



Silvia Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Archetipo Libri, Bologna, 2011.
ISBN: 978-88-89891-71-1

Cose dell'altro mondo, lo studio che Silvia Zangrandi ha dedicato alla letteratura fantastica italiana del Novecento, prende le mosse da un presupposto sicuramente condivisibile: che la letteratura fantastica abbia goduto in Italia del suo momento di auge non nell'Ottocento, cioè nel periodo che si tende a identificare come il più culturalmente propizio al fantastico, ma appunto nel secolo successivo, durante il quale il modo letterario in questione non è certo defunto (nonostante alcune autorevoli esequie dedicategli anzitempo, tra cui quella di Todorov) ma ha indiscutibilmente subito una mutazione importante nei temi e nello stile.

Nella prima metà del XIX secolo, quando in Germania, Francia, Inghilterra il fantastico nasceva e produceva molti dei suoi frutti migliori, la penisola rimaneva impermeabile al suo fascino: la permanenza, ai lati e a volte fin dentro il corpo della cultura romantica, di un'allergia di matrice neoclassica nel confronto dell'eccesso, della stravaganza, delle oscurità irrazionali, gli opponeva una barriera insormontabile; rafforzata, poi, dal carattere fondamentale razionale e cristiano del nostro movimento romantico —che per bocca del Manzoni della *Lettera sul Romanticismo* poteva pubblicamente bol-

lare il fantastico d'Oltralpe come «guazzabuglio di streghe, di spettri»— nonché da una predisposizione molto italiana al disincanto e allo scetticismo. L'ostracismo sarebbe venuto a cadere una volta superata la metà del secolo, ma il risultato si sarebbe comunque limitato per qualche decennio a un recupero tardivo e scarsamente originale di temi che altre letterature avevano ampiamente collaudato e con ben altri risultati.

Se nel Novecento cambia qualcosa nell'atteggiamento degli scrittori italiani verso il fantastico, è proprio perché qualcosa di fondamentale muta in seno al fantastico stesso; non è l'Italia che si ravvede, ma è il modo letterario che tende ad assumere caratteristiche più consone a un suo accoglimento (sia pur sempre di nicchia) nella letteratura italiana. Tali caratteristiche, come Zangrandi ben sottolinea e più volte ribadisce, sono fondamentalmente due. La prima consiste in un atteggiamento che potremmo definire «metafantastico», cioè in una esibita consapevolezza da parte dello scrittore del repertorio di *topoi* sui quali il fantastico ottocentesco si è edificato e nella conseguente impossibilità di utilizzarli se non attraverso il filtro dell'ironia o della nostalgia, oppure, e qui sta la soluzione più interessante, sfruttan-

done le potenzialità perturbanti in direzioni inedite e imprevedibili. La seconda riguarda invece un diverso rapporto tra il mondo reale e la dimensione «altra» con cui il fantastico lo pone a confronto: in buona parte del fantastico ottocentesco nella realtà come comunemente la percepiamo e interpretiamo faceva irruzione una «scheggia» di un mondo oscuro, demoniaco, terrorizzante, al quale i protagonisti tentavano (spesso invano) di opporre una barriera razionale; il reale era dunque minacciato da una dimensione a esso soggiacente ma di natura radicalmente diversa e sottoposta a leggi che la ragione umana non poteva accettare. Il Novecento rafforza invece una modalità che il secolo precedente aveva talora intravisto ma non sviluppato: quella per cui la realtà stessa svela tra le sue pieghe un volto ambiguo, un'incrinatura minima ma destabilizzante, la suggestione che proprio la nostra vita d'ogni giorno, vista d'improvviso sotto altra luce, sia un incubo senza risveglio o un inferno che abitiamo senza bisogno di diavoli e nemmeno d'esser morti. L'effetto di tutto ciò non è più tanto la paura, quanto lo sconcerto e un angosciato smarrimento, l'insinuarsi della sfiducia nelle nostre più ferme convinzioni. Non occorrono spettri, allora, o inquietanti doppi o statue che minacciosamente si animano: basta, come nel breve racconto di Buzzati che con buoni motivi Zangrandi elegge, in chiusura di libro, a emblema di questo nuovo fantastico, il suono implacabile e ossessivo di una goccia che di notte, gradino dopo gradino, *sale* per le scale: senza

che se ne conosca l'origine, la destinazione, il significato, e proprio questo è ciò che angoscia e toglie il sonno.

In misure e modi anche molto diversi, la narrativa fantastica italiana, da Pirandello e Bontempelli a inizio secolo, fino a Ortese o Tabucchi nella sua fase conclusiva, sembra in grado di soddisfare questi due requisiti ed entra dunque a buon diritto nel novero di quelle letterature nazionali che hanno offerto un significativo contributo alla rinnovata concezione del fantastico nel secolo appena trascorso. Il panorama rimane comunque assai variegato ed eterogeneo, ed è forse questo ad avere scoraggiato fino a oggi tentativi di un esame complessivo del fantastico italiano del Novecento; ci sono, e non poi così numerosi, saggi su singoli autori o su opere particolari, e lo stesso interessante libro di Ferdinando Amigoni *Fantasmii nel Novecento* (Bollati Boringhieri, Torino, 2004) si limita a un breve *excursus* complessivo prima di addentrarsi nell'analisi di quattro casi specifici: libro, questo, curiosamente ignorato da Zangrandi nella sua bibliografia, benché agli scrittori esaminati da Amigoni (Savinio, Landolfi, Ortese e Tabucchi) in *Cose dell'altro mondo* siano dedicate numerose riflessioni.

Neppure Zangrandi si avventura nella compilazione di una storia letteraria del fantastico novecentesco in Italia, ma il suo sguardo è più ampio e raccoglie nella propria panoramica molti nomi e un elevato numero di titoli. Gli scrittori non vi sono però mai analizzati monograficamente, ma all'interno di una terna

di percorsi tematici (la città, la scrittura femminile, la funzione critico-satirica del fantastico) che costituiscono la seconda e leggermente più corposa parte dello studio; la prima ha funzione di premessa teorica, ma coinvolge già tutti gli autori poi esaminati in una serie di considerazioni estetiche, stilistiche, tematiche. Nonostante la quantità di spunti interessanti e i riferimenti anche a opere non ovvie, il libro risente di un'organizzazione discorsiva alquanto disordinata e macchinosa, che produce una certa dose di ripetitività e dispersività e affastella i materiali più che ragionarne; la forte eterogeneità dei tre temi su cui si concentra la seconda parte non aiuta d'altronde a raccogliere le fila del discorso. Certo, le proposte interpretative ci sono, ma sono più ribadite che dimostrate attraverso l'analisi dei testi. Facciamo un esempio. A sovrintendere al capitolo dedicato alle narratrici del fantastico è l'interessante ipotesi, mutuata dagli studi sul fantastico e sulla scrittura femminile di Monica Farnetti, che vi sia una riconoscibile specificità del fantastico femminile del Novecento, consistente in un rapporto della donna con il perturbante non oppositivo-difensivo (di fuga o aggressione) come quello maschile, ma improntato al contrario all'accoglienza, alla relazione empatica. La relazione privilegiata della donna con la casa, come dimensione abitativa e simbolica, la pone al centro più dell'uomo di quella dialettica tra *heimlich* e *unheimlich* che costituisce la radice profonda del perturbante, e nello stesso tempo la predispone alla

possibilità di un rapporto più complesso e costruttivo con l'inquietante estraneità. Ora, questa chiave interpretativa è certamente appropriata, e Zangrandi lo dimostra, ad Anna Maria Ortese, nei cui racconti e romanzi fantastici si guarda con atteggiamento quasi amorevole verso una serie di creature abnormi, specie di mostri sospesi tra l'animalesco e l'angelico (il Folletto, l'Iguana, il Cardillo), che la crudeltà dell'uomo ha emarginato. Ma essa non sembra più reggere quando si passa a diverse scrittrici, da Paola Masino a Paola Capriolo a Elsa Morante (di cui viene rivalutata una produzione fantastica giovanile che la scrittrice ha disconosciuto) ad altre ancora, fra le quali si tende piuttosto a cercare il denominatore comune in un onirismo piuttosto generico, che tra l'altro non si vede perché dovrebbe essere specificamente femminile.

Anche il capitolo dedicato al rapporto tra fantastico e spazio urbano si risolve in un'occasione perduta. L'importanza e la frequenza dell'ambientazione urbana è in effetti uno dei tratti distintivi del fantastico novecentesco rispetto a quello del secolo precedente, che non ignora certo le città, ma non ne fa ancora l'*habitat* privilegiato delle proprie inquietudini. Zangrandi va però poco al di là della pura constatazione ripetitiva del fatto che una serie di racconti si svolge in città, e che i riferimenti precisi alla toponomastica viaria di tali città crea uno sfondo di ambientazione realistica su cui l'emergenza del fantastico spicca con efficacia maggiore. Sembra infatti mancare all'au-

trice l'armamentario teorico per una più profonda e articolata riflessione sull'importanza specifica dell'elemento spaziale nella determinazione del fantastico e per la rilevazione di più stretti legami tra l'organizzazione simbolica dello spazio e la manifestazione del soprannaturale o del perturbante. Il dato più interessante che emerge da questo capitolo è comunque la tendenza dei narratori fantastici italiani a valorizzare le città non tanto come spazio della modernità quanto per il fascino di un passato che i loro palazzi e le loro vie potenzialmente tengono in vita, permettendogli di insinuarsi nel presente. Questa ineludibilità di un passato al quale la struttura urbana e le emergenze monumentali delle città italiane così cariche di storia impediscono di ritrarsi nell'ombra è stato un tema importante della narrativa fantastica straniera e, con particolare evidenza, dell'opera di alcuni scrittori nordamericani turbati da una così radicale differenza rispetto alla tranquillizzante «giovinezza» delle loro città: pensiamo in particolare alla Roma di Hawthorne e di Henry James. Se in questi scrittori l'effetto *unheimlich* prodotto dalla città italiana sorgeva innanzi tutto dalla sua radicale estraneità rispetto alla loro immagine introiettata di spazio urbano, costituitasi sull'esperienza della città americana, in buona parte degli scrittori italiani presi in considerazione da Zangrandi è invece dalla consuetudine *heimlich* con questa geografia che sorgono, come a sorpresa, lo spiazzamento e il disorientamento, per cui per esempio un quartiere conosciuto

può inopinatamente prolungarsi nelle vie e piazze ignote di un rione segreto, emerso dall'immaginazione o dalla magica ricostituzione di un tempo passato a cui corrispondeva una diversa organizzazione spaziale della città. È il caso di un affascinante racconto di Giorgio Vigolo, *Avventura a Campo di Fiori*, la cui breve analisi, saldando in modo convincente lo spazio urbano —reale e immaginario— di Roma con il prodursi dell'evento fantastico, appare come il momento più interessante di questo capitolo di *Cose dell'altro mondo*, assieme ai cenni più rapidi alla Ortese del *Cardillo addolorato*, all'interno del quale l'opposizione simbolica tra le coordinate geografiche nord/sud trova corrispondenza nel contrasto tra chiara percezione del reale e visionarietà, incarnata quest'ultima soprattutto in una Napoli magica e ctonia.

Quanto al capitolo finale, dedicato all'impiego del fantastico in direzione satirica o di denuncia sociale o ambientale, il rischio che vi si corre è di includere forzatamente all'interno del fantastico narrazioni che sembrerebbero da attribuire più all'intenzione allegorica o all'esagerazione grottesca o allo straniamento per assurdo che al ricorso a una modalità propriamente fantastica. Il fantastico è nozione di per sé problematica e sfuggente, tanto che quasi ogni nuova analisi di opere a esso riconducibili si premura di presentare una breve storia delle sue definizioni in sede teorica e di chiarire la propria posizione in rapporto a esse (e neppure Zangrandi manca di farlo all'inizio del suo studio):

è dunque una categoria che va affrontata con una certa elasticità nel riconoscerne la tendenza alla trasversalità all'interno dei generi e con la disponibilità a riassetarne empiricamente i confini; ma occorre anche una continua vigilanza su questa elasticità, per evitare di convogliare nell'alveo del fantastico tutto ciò che, genericamente, non si attesta su posizioni di convenzionale realismo. Per esempio, abbiamo parecchi dubbi sul fatto che un autore umoristico, satirico e certamente fantasioso come Stefano Benni possa essere annoverato senza esitazioni, come Zangrandi fa, nell'ambito del fantastico. Ma tante sono le opere incluse in questo capitolo (dalla *Patente* di Pirandello al *Codice di Perelà* di Palazzeschi) la cui ascrivibilità al modo letterario in esame desta non poche perplessità. Qui, come nelle altre parti del libro, una più chiara precisazione degli obiettivi critici e una più coerente e ridotta campionatura degli esempi analizzati avrebbe assai giovato.

Un'ultima osservazione, da non interpretare come addebito critico specifico nei confronti di Zangrandi, in quanto la studiosa non fa in questo che allinearsi a una trascuratezza del tutto generalizzata, riguarda l'assenza di qualsiasi riferimento al teatro. Per quanto i teatrologi si battano giustamente da tempo per sottrarre l'arte drammatica alla sua diffusa identificazione con il testo teatrale, la cui destinazione scenica certamente lo distingue dai generi letterari puramente finalizzati alla lettura, è comunque innegabile che la componente verbale dello spettacolo nella sua forma

scritta abbia ampiamente cercato e ottenuto nella moderna cultura occidentale anche una sua dimensione autonoma in forma di libro. Esiste, insomma, una letteratura teatrale. E dunque, quando si parla di «letteratura fantastica» senza precisarne una restrizione all'ambito narrativo (è, tra l'altro, quello che esplicitamente fa il sottotitolo di *Cose dell'altro mondo*), l'assenza del teatro suona come incompletezza. In effetti una timida presa in considerazione di una rilevante presenza del fantastico nella drammaturgia moderna e contemporanea è solo agli inizi (e il lungo silenzio è tanto più curioso se pensiamo a quanti drammi, vaudeville, opere liriche, balletti dell'Ottocento europeo recano l'esplicita definizione di «fantastico»: il che, al di là del senso con cui il termine si impiegava in questi casi, avrebbe dovuto se non altro destare un po' prima l'attenzione degli studiosi del fantastico). Il silenzio si fa anche più avvertibile quando, come nel caso del libro di Zangrandi, si parla di autori come Pirandello, Bontempelli, Savinio, Joppolo, Buzzati, che al teatro hanno dedicato una parte consistente (quando non preminente) della loro produzione letteraria. I sogni e i fantasmi di Pirandello, il realismo magico di Bontempelli, le irruzioni del mito nel quotidiano di Savinio, la realtà espressionisticamente deformata fino al delirio di Joppolo, l'arcano celato nelle cose di ogni giorno di Buzzati, sono presenti, senza soluzioni di continuità rispetto alla loro narrativa, anche nella scrittura per il teatro di questi autori; e lo sono con la particolare «torsio-

ne» che la forma drammatica e la destinazione scenica imprimono a quei temi, arricchendone le possibilità interpretative attraverso una diversa messa in prospettiva. Chi volesse poi prendersi la briga di leggere il teatro di Luigi Antonelli e quello di Ezio D'Errico, troverebbe forse due altri nomi, uno per la prima metà del secolo e l'altro per la seconda, non indegni di figurare nel limitato catalogo degli scrittori fantastici del Novecento italiano.

NICOLA PASQUALICCHIO
Università degli Studi di Verona
nicola.pasqualicchio@univr.it



Alvaro Biondi, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, Bulzoni, Roma, 2010. ISBN: 978-88-7870-515-9

Il fulcro attorno al quale ruota l'interessante studio di Alvaro Biondi è indubbiamente l'opera di Dino Buzzati, ma questa rappresenta per Biondi l'occasione per riflettere su un argomento riguardo al quale c'è ancora molto da dire: il surrealismo in Italia, *l'Italia magica* di Contini, il realismo magico di Bontempelli. A Biondi va l'indubbio merito di essere stato uno dei primi a occuparsi di questo argomento (pochi sono gli studi attorno a questo argomento, tutti citati nel volume di Biondi: L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, 1983; M.E. Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, 1986; S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, 2003; S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, 2006; B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, 2007). Biondi per anni si è occupato dell'argomento ed è stato, come si diceva, uno dei primi ad aver tentato di delineare gli orizzonti di quel momento magico-surreale del primo Novecento italiano.

Per capire fino in fondo il testo di Biondi, è bene segnalare l'operazione da lui compiuta: come informa l'avvertenza posta a conclusione del volume, Biondi

ha deciso di ripubblicare, senza apportare sostanziali cambiamenti, alcuni suoi saggi usciti tra il 1979 e il 2009, con lo scopo di «lasciar vedere al lettore la traccia del cammino percorso». Il primo capitolo, *L'«Italia magica» e il surrealismo italiano*, riprende e fonde due saggi: *L'«Italie magique»*, *il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in *Una giornata per Landolfi*, Atti della Giornata di Studi (Firenze, 26 marzo 1979), a cura di S. Romagnoli, Vallecchi, Firenze, 1981, pp. 28-88 e *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. Mattesini, Vita e Pensiero, Milano, 1989, pp. 267-316; per questa ragione molte pagine sono dedicate all'autore della *Pietra lunare*. Secondo Biondi, «Landolfi può essere ascritto, con caratteri del tutto originali, alla linea del surrealismo italiano» (p. 53): la coscienza letteraria, l'alto gioco intellettuale, la materia simbolica che emerge dalle sue pagine consentono di affermare che i suoi scritti occupano zone nettamente surrealistiche. Tuttavia, egli si avvicina agli ingorghi della sua vita incosciente, ma non accetta, secondo Biondi, di conoscerli. Ecco perché la sua pagina «stilisticamente prestigiosa, ironica e studiatissima [...] non è surrealista»

(p. 53). Biondi considera alcuni scritti di Landolfi (*La spada; Racconto d'autunno*) e accenna ad alcuni volumi landolfiani nella convinzione che questa sia la via migliore per dimostrare la fuga di Landolfi davanti al proprio inconscio.

Nel primo capitolo, poi, Biondi evidenzia come la storiografia letteraria del Novecento debba ancora colmare una lacuna rappresentata da quel «complesso, multiforme e sottilmente ramificato fenomeno che potremmo indicare, ancora in via provvisoria e preliminare, come surrealismo italiano degli anni Trenta-Quaranta» (p. 11). All'interno del surrealismo italiano Biondi individua due gruppi: da un lato il vero e proprio surrealismo italiano e dall'altro il gruppo che si rifà all'*Italia magica* di Contini. I due gruppi si distinguono per il diverso uso dell'inconscio. Scrive Biondi: «chiameremo "surrealisti italiani" quegli scrittori che [...] costeggiano comunque la profondità, l'abisso dell'inconscio [...]; chiameremo scrittori dell'"*Italie magique*" coloro che, magari attirati dall'irrazionale, sostanzialmente non vi aderiscono e non lo accettano come fonte di rivelazione e di conoscenza o comunque restano convinti dell'assoluta necessità di un vaglio, di un crivello della ragione. [...] Il territorio dell'"*Italie magique*" è assai più vasto e comprende ogni autore la cui pagina viva di un qualche rapporto tra il reale (inteso nella sua configurazione di apparenza quotidiana e fenomenica) e l'altro' (realtà superiore, misteriosa, addirittura metafisica, o semplicemente il diverso, l'inusuale, il meraviglioso o ad-

dirittura l'illusione)» (pp. 17-18). Biondi passa poi in rassegna alcuni scrittori (tra i tanti mi limito a nominare Palazzeschi, Papini, Lisi, Zavattini, Morovich, Loria, Landolfi) e dedica una certa attenzione a Bontempelli che, per essere stato costruttore razionalissimo di atmosfere metafisiche, non può essere inserito né nel primo né nel secondo gruppo: egli fingeva di credere al mistero, diversamente dal surrealismo che credeva all'inconscio.

«La costante tensione tra l'uomo e la natura, tra la vita e la morte, tra il Tempo e l'Evento costituisce la caratteristica essenziale e peculiare di Buzzati» (p. 107): attorno a questa idea si svolge il secondo capitolo, *Il tempo e l'Evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, che riprende il saggio *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano, 1992, pp. 15-59. Per Biondi, Buzzati vive un autentico paradosso: «per molti aspetti alieno dalla storia e dall'impegno storico [ma] la [sua] opera esprime [...] non solo le tensioni spirituali di un'epoca, ma anche più dirette e 'storiche' atmosfere» (p. 106). L'originalità assoluta di Buzzati sta, secondo Biondi, nel credere davvero al mistero: la sua grandezza è essere «inventore di miti moderni, anzi il suo *Deserto dei Tartari* è veramente il mito dell'uomo novecentesco, della sua condizione spirituale e storica» (p. 93). Ma, avverte Biondi, sarebbe arbitrario parlare di surrealismo in Buzzati: «Buzzati non ricerca e non indaga i segreti

del proprio io, ma i misteri della realtà [...] Esiste un surrealismo buzzatiano, però di specie particolare: sogni, incubi, misteri, quando non sono sostenuti o alonati dalla “domanda imperitura”, decadono a semplice stimolo di curiosità fantastica, senza mai essere inquietati dalla tensione di penetrare nei labirinti dell’inconscio» (p. 94). Il capitolo rappresenta per Biondi l’ulteriore occasione per riflettere sul surrealismo e per sancire la non appartenenza di Buzzati al movimento: «non c’è lo sprofondamento negli abissi dell’io, l’automatismo del sogno né il labirintico perdersi nell’azzardo del “caso oggettivo” e dell’“oggetto surrealista” [...] tutto è strutturato con una geometria, con un principio costruttivo che sono assolutamente lontani dal sogno surrealista» (p. 98). Attorno a quattro temi —montagna, casa, deserto, città— ruota la narrativa buzzatiana, ma queste tematiche, anch’esse metaforiche, rimandano alla dimensione fondamentale in Buzzati: il tempo. Per Biondi, Buzzati concepisce e rappresenta il tempo in due modi diversi: linearmente («c’è un tempo lineare che è oggettivo, esterno, potenza onnivora e distruttiva», p. 103) e circolarmente («c’è un tempo circolare, ciclico, ripetitivo, che tutto riporta inesorabilmente ed infallibilmente al punto di partenza, quasi annullando, in un certo senso, il valore stesso della temporalità», pp. 103-104). «C’è in Buzzati l’orrore del tempo, ma appunto per questo egli ne fa il tema costante della sua opera sia direttamente, sottolineando il suo scorrere e la coscienza che i protagonisti ad un certo

punto della vita acquistano di tale scorre-re» (p. 106). La coscienza del tempo porta a un’altra costante, ciò che Biondi chiama l’Evento: «nel *Deserto dei Tartari*, l’evento è la morte stessa [...] momento che decide il valore di tutta l’esistenza, come prova suprema» (p. 107). Biondi non si limita a considerare il *Deserto* ma esamina anche *Barbabo delle montagne*, *Un amore*, *Poema a fumetti* e alcuni racconti, come *Viaggio agli inferni del secolo*, *Le mura di Anagoor*, *Ombra del Sud*, e arriva alla conclusione che «l’opera buzzatiana è precisamente la tematizzazione narrativa (e teatrale, pittorica, ecc.) dello sforzo continuo dell’uomo di eludere i dati fondamentali della vita: la temporalità, la morte, la ricerca di un senso; l’attesa dell’evento decisivo che può apparire in ogni circostanza, del messaggio risolutivo che può giungere in ogni momento» (p. 133).

Nel terzo capitolo (*Dino Buzzati. Il silenzio, la voce, l’indicibile*, apparso per la prima volta in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Vecchiarelli, Roma, 2001, pp. 205-238) Biondi approfondisce alcuni argomenti affrontati nel capitolo precedente: la presenza delle montagne (in *Barnabo delle montagne* la linea portante è la presenza delle montagne: «nulla di ciò che accade nel tempo accadrebbe se da quel mondo immobile non giungessero dei segni e dei messaggi», p. 143); il deserto come solitudine, ignoto, immensità che suscita il senso dell’attesa; la natura leopardianamente impassibile, addirittura ostile (non solo nel *Deserto*, ma anche nel *Segreto del*

Bosco Vecchio e in diversi racconti dove «il mutismo della natura non è che il segno dell'assenza di Dio e dell'incomprensibilità del tutto», p. 165); il tempo che scandisce l'esistenza dei suoi personaggi, «sempre divisa in due fasi: quella in cui egli non ha percezione del tempo oppure, se ce l'ha, se lo rappresenta e lo sente come illimitato; quella in cui lo scorrere temporale è avvertito come corsa ormai irreparabile e travolgente verso la morte» (p. 144); la morte esplicitata in tutte le forme di espressione, autentico «memento mori all'uomo contemporaneo che vorrebbe dimenticare la morte: con leggerezza, ironia, sarcasmo, ferocia; con il fantastico, il simbolico, il realistico, il cronistico» (p. 188).

Il quarto capitolo, *Appunti per un bilancio*, trae le sue origini dal convegno tenutosi a Feltre nel 2008 dal titolo *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'«Associazione internazionale Dino Buzzati» di Feltre*, convegno che per Biondi è stata l'occasione per riprendere «per l'ultima volta i temi e i problemi che per tanti anni mi hanno appassionato». In effetti, il capitolo gli offre la possibilità di «tirare le somme degli studi precedenti». Il capitolo è diviso in paragrafi che spaziano dal surrealismo italiano (ulteriore possibilità per Biondi di sostenere che «Buzzati è soprattutto grande scrittore dell'«Italia magica», di quella linea che non s'identifica con il «realismo magico» bontempelliano né con il vero e proprio «surrealismo italiano», ma si realizza comunque nella tensione tra il reale e l'Altro, tra il visibile e l'invisibile,

tra il fisico e il metafisico», p. 195) all'Italia magica (e qui passa in rassegna alcuni studi, come quello di Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, 1979, di Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, 2006, gli atti del convegno MOD di Cagliari del 2006, «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, 2008). Ultimo paragrafo, dal titolo *Il surreale e il fantastico*, definitivamente chiarisce un argomento motivo di grande confusione: «non si deve scegliere tra *fantastico* e *surrealismo* per l'ottima ragione [...] che l'uno è un *genere letterario* (il fantastico) e l'altro è un *movimento letterario* (il surrealismo)» (p. 236). E anche in questo paragrafo si nota la meritoria opera compilativa di Biondi, che cita diversi studi tra i quali spiccano quello di Stefano Lazzarin (*Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*) e di Monica Farnetti (raccolto nel volume a cura di Asor Rosa, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, 2000).

Il volume si conclude con una lettera inedita di Michel David inviata a Biondi in cui il critico commenta alcuni studi sul surrealismo in Italia che Biondi gli ha inviato. In particolare David apprezza l'intenzione di Biondi di tenere «come elemento fermo di giudizio il rapporto di ogni autore con il concetto di inconscio» (p. 248). Secondo David in Italia ha pesato in maniera negativa l'influenza di Croce riguardo al pensiero di Freud: «l'abbandonarsi al flusso dell'inconscio non poteva essere teorizzato o praticato lettera-

riamente se non dopo un avvertimento apotropaico di deferenza a Croce [...] questa mi pare una caratteristica profonda del “surrealismo all’italiana”» (p. 249).

In conclusione, obiettivo del volume di Biondi è tentare di inquadrare storicamente e criticamente la prosa e la poesia tra gli anni Trenta e Quaranta al fine di fare chiarezza tra le tante definizioni vaghe e imprecise utilizzate e specificare il significato di termini che nella critica vengono usati quasi sempre come sinonimi, dando vita a confusione e imprecisione. Biondi parte dall’idea continiana di sostanziale univocità tra i termini surrealismo italiano e Italia magica espressa nella sua antologia *Italie magique*, uscita a Parigi nel 1946 e in Italia nel 1988, per confutarla almeno in parte, accettando da un lato la parziale affinità, ma caricandola di ulteriori significati. L’autore allude a quella critica che, «trattando di autori come Savinio, Loria, Buzzati, Lisi, Bontempelli, Landolfi (e cito solo alcuni, alla rinfusa), [...] si sent[e] in obbligo di adoperare formule o etichette come *surrealismo*, *magismo*, *linea metafisico-surreale*, *surrealismo magico*, ecc.» (p. 13), senza mai precisare quale senso debba essere attribuito loro.

Nonostante Biondi scriva «oggi mi pare un’illusione la speranza di poter rintracciare e disegnare una ‘grammatica’ del surrealismo italiano [...] per la sua difficile riducibilità ad un comun denominatore [per] la sua articolata complessità, la presenza di tante linee quante furono i suoi esponenti» (p. 255), mi pare che sia riuscito a realizzare un volume di grande

interesse e valore, irrinunciabile per gli studiosi del surrealismo italiano, del fantastico e dell’opera di Dino Buzzati.

SILVIA ZANGRANDI
Università IULM, Milano
silvia.zangrandi@iulm.it



NOTA SOBRE LOS AUTORES

ABOUT THE AUTHORS

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Camilo Fernández Cozman (Lima, 1965) es Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua y profesor de la Universidad de San Marcos, de la Universidad San Ignacio de Loyola y de la Universidad de Lima. Ha sido conferencista en Madrid, Salamanca, Burdeos, Roma, Florencia, Siena, Bergamo, Bolonia, Rímimi y Zurich. Ha publicado *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (ensayo, 1990), *Ritual del silencio* (1995), *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson* (1996), *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana* (2000), *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001), *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz* (2004), *La soledad de la página en blanco* (2005), *La poesía hispanoamericana y sus metáforas* (Murcia, 2008), *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009), *La poesía es como el aroma* (Buenos Aires, 2009), *Casa. Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2010), *Sujeto, metáfora, argumentación* (2011) y *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012).

PATRICIA GARCÍA

Patricia García es doctora en literatura comparada por la Dublin City University (Irlanda) con la tesis titulada *The Architectural Void: Space as Transgression in Postmodern Short Fiction of the Fantastic (1974-2010)*. Es profesora en Trinity College Dublin y en la Dublin City University. Es, además, profesora asociada en el Instituto Cervantes de Dublín (donde imparte clases sobre el relato corto contemporáneo en España y Latinoamérica, y sobre escritura creativa), y también colabora como docente en cursos de formación de profesores de ELE. Asimismo, es miembro del *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF) de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido profesora invitada en la Lebanese American University (Beirut, Líbano), y ha presentado parte de su investigación en varias conferencias internacionales sobre el espacio y lo fan-

tástico. Entre sus publicaciones se puede destacar su ensayo sobre las figuras del desplazamiento en Thomas Bernhard y Agota Kristov (2010).

SERGIO HERNÁNDEZ ROURA

Sergio Hernández Roura (México D.F., 1983) es escritor mexicano. Es licenciado en Letras Hispánicas por la UNAM y maestro en Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, institución en la que realiza actualmente sus estudios de doctorado (La recepción de Edgar Allan Poe en México Siglo XIX). Formó parte de la redacción de la revista *Artes de México*, fue editor de *Endora Ediciones* y ha sido becario del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, periodos 2010-2011, 2012-2013).

AUDREY LOUYER DAVO

Audrey Louyer Davo está realizando su tesis doctoral sobre la noción de «pase/paso» en la literatura fantástica peruana desde 1950 en la Universidad de Reims Champagne-Ardennes. Realizó el Master II Recherche de la Universidad de Reims con la tesina titulada: «Réflexions et réfractons du fantastique dans *La Piedra en el agua* de Harry Belevan». Su línea de investigación es la literatura latinoamericana fantástica y actualmente trabaja como docente en la enseñanza secundaria.

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Possui Mestrado em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis (1994) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara (2001). Trabalhou de 1987 a 2006 na Universidade Federal de Rondônia. Atualmente, é professora, nível Associado I, da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação em Letras e no Mestrado em Teoria Literária. É também professora colaboradora do Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade da UFAC - Universidade Federal do Acre. Seu projeto «Representações espaciais do horror na narrativa fantástica brasileira dos séculos XX e XXI» é contemplado com a bolsa de Produtividade em Pesquisa - CNPq. Tem livros, artigos e capítulos de livro publicados, com ênfase nas reflexões sobre o espaço ficcional e sobre a narrativa fantástica; bem como nas relações plausíveis entre Teoria Literária e Análise do Discurso.

DANIEL-HENRI PAGEAUX

Daniel-Henri Pageaux (Paris, 1939). Il est élu en 1975 à la Sorbonne Nouvelle professeur dans une chaire de littérature comparée (littératures ibériques), il est aussi spécialiste des littératures francophones (Afrique, Amériques). De 1977 à 1979, puis de 1981 à 1983 il a été Président de la SFLGC/Société française de Littérature générale et comparée. Il a été Directeur de l'UFR de Littérature générale et comparée et Directeur du CRA/Centre de recherches africaines (Paris I, II, V), de 1987 à 1990. Il est membre correspondant de l'Académie des sciences/lettres de Lisbonne. Il est co-directeur de la *Revue de Littérature Comparée*.

NICOLA PASQUALICCHIO

Nicola Pasqualicchio è ricercatore di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Verona. I suoi interessi riguardano in particolare la drammaturgia e le teorie teatrali europee dei secoli XIX e XX: in tale ambito ha pubblicato un volume sul teatro di Beckett (*Il sarto gnostico*, 2006) e vari saggi su Artaud, sul quale ha anche in preparazione una monografia, oltre ad articoli su Delsarte, Ibsen, D'Annunzio, Savinio, Pirandello, Genet: si è inoltre occupato della recitazione fra teatro e cinema e di alcuni aspetti tematici del teatro shakespeariano. Negli ultimi anni, coniugando i propri precedenti interessi sulla letteratura fantastica (che avevano tra l'altro portato alla pubblicazione, nel 1993, del volume *Maladea* sul ritorno degli dei antichi come fantasmi nella narrativa ottocentesca) con quelli relativi alle arti sceniche, ha indirizzato le proprie ricerche sul teatro fantastico, in particolare dell'Ottocento e inizio Novecento, sia con riflessioni storiche ed estetiche di carattere generale (come quella apparsa nel 2012 sulla rivista *Pygmalion*, o l'introduzione al volume collettaneo da lui curato *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo*, in corso di stampa), sia con analisi specifiche di alcuni testi drammatici (in particolare *Le Vampire* di Alexandre Dumas père e alcuni drammi italiani ugualmente incentrati sulla figura del vampiro, e *Il cuore di cera*, progetto di balletto fantastico del pittore simbolista Alberto Martini).

DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ

Doctora en literatura hispanoamericana por la Université de Genève (Suiza), es actualmente docente e investigadora en la Université de Lausanne (Suiza) y encargada de cursos en la Université de Genève. Ha publicado diversos artícu-

los sobre lo fantástico (siglo XIX y principios del XX) y en 2003 editó *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* (Cátedra, Madrid).

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS

Rubén Sánchez Trigos (Madrid, 1979) es profesor de cine en U-Tad (Madrid), y miembro del grupo de investigación «Imaginarios, Estudios Narrativos en Medios y Artes Audiovisuales». Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre el zombi en el cine español. Ha publicado la novela *Los huéspedes* (Drakul, 2009), Finalista del Premio Drakul de Novela, así como diversos cuentos en distintas antologías. Es co-guionista de *El intruso*, nominado al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción 2005.

ALEJO STEIMBERG

Alejo Steimberg es licenciado en letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos académicos y periodísticos en publicaciones en Argentina, Bélgica, Francia, España y Países Bajos. Actualmente redacta su tesis sobre la presencia de lo fantástico en las novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick (Universidad de Extremadura). Vive en Bélgica.

SILVIA ZANGRANDI

Silvia Zangrandi has been working as a Ricercatore (Assistant Professor) of Contemporary Italian Literature at Università IULM - Milano (Italy) since 2005. She received her Ph. D. in Comparative studies. Her publications include studies about Dino Buzzati, Italo Calvino, Primo Levi, Giorgio Manganeli, Luigi Meneghello, Eugenio Montale, Anna Maria Ortese, Cesare Pavese; the volumes *A servizio della realtà* (2003) on the journalistic novel in Italy, *Lingua e attualità letteraria* (2006) about the evolution of the Italian language in the XX century, *Pagine infestate* (2007) about the evolution of the topos of the ghost and *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (2011) about the Italian fantastic literature of XX century. Her current researches are focusing on: comparative studies concerning the fantastic literature of the XX century; the relationship between literature and journalism; the Italian narrative of the second half of the XX century, with particular attention to the linguistic solutions adopted by the writers.

