

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

IN THE MIDST OF A STRANGE LAND: EL GÉNERO DE FANTASÍA EN THE WONDERFUL WIZARD OF
OZ Y NEVERWHERE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

MARÍA JAZMINA BARRERA VELÁZQUEZ

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

MÉXICO, D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para: Héctor Velázquez Velázquez y María Teresa Gutiérrez Trujillo

Agradecimientos

Gracias a mi familia, demasiado extensa, por suerte, como para nombrarlos uno por uno. Padres, abuelos, tías, tíos, hermanos, primos y primas: todos han sido un apoyo indispensable mientras escribía esta tesina. En especial agradezco a mi madre, María Teresa Velázquez por todo lo que me ha enseñado y todo lo que me ha permitido aprender.

Gracias a mis amigas y amigos de la facultad. Estudiar casi parece, mirando hacia atrás, un gran pretexto para haberlos conocido. A Andrea López Estrada, Silvia Saez Delfín, Lucía Ortiz Monasterio, Isabel Velázquez, Rodrigo Pérez-Grovas, Lorena Uribe Bracho, Marlene Fautsch y Jorge Hernández por las pláticas, los chismes, las comidas y la compañía. Agradezco sobre todo la constancia y los consejos de María del Mar Gámiz Vidiella, Ximena Pérez-Grovas y Javier Vázquez Cervantes.

De no ser por la guía imprescindible de la Dra. Aurora Piñeiro, como maestra, como amiga y como asesora esta tesina no hubiera sido posible. Agradezco la paciencia, amabilidad y entusiasmo con los que revisó el trabajo, siempre contagiándome, y presiento que también al texto, de ese optimismo que la caracteriza. Tanto ella, como Verónica Murguía, me han dado la confianza de saber mis a veces excéntricos gustos compartidos por mujeres que admiro y estimo, y es gracias a esa confianza que elegí el tema de esta tesina.

Índice

1. Introducción.....	I
2. Capítulo 1. Literatura fantástica, maravillosa, de fantasía y de hadas: distinciones dentro de la literatura no realista.....	1
a. Lo fantástico y lo maravilloso.....	3
b. Lo maravilloso: cuentos de hadas y fantasía.....	6
c. Diferencias entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía.....	14
d. Orígenes del término fantasía como categoría literaria y sus derivados.....	18
3. Capítulo 2. <i>The Wonderful Wizard of Oz</i> como cuento de hadas y precursor de la novela de fantasía.	21
a. <i>The Wonderful Wizard of Oz</i> dentro de la tradición de los cuentos de hadas.....	21
b. Mirando hacia un nuevo género.....	27
c. Un cuento de hadas “estadounidense”.....	29
4. Capítulo 3. <i>Neverwhere</i> : reescritura del espacio, la utopía y lo fantástico en la fantasía.....	40
a. <i>Neverwhere</i> como reescritura.....	43
b. Principales variaciones.....	46
c. Consideraciones sobre el tiempo y el espacio.....	52
5. Conclusiones.....	60
6. Obras citadas.....	63

Introducción

Quiero pensar que escuché con la educación oportuna lo que dijo acerca de la sociedad; pero cuando mencionó de pasada que no creía en los cuentos de hadas, perdí el control. “Pero bueno –le dije-, ¿qué clase de hombre es usted que no cree en los cuentos de hadas? Es mucho más fácil creer en Barbazul que creer en usted. Una barba azul es una desdicha, pero hay corbatas verdes que son un pecado.

G.K. Chesterton

Durante un largo tiempo, la crítica literaria menospreció a la literatura infantil, los cuentos de hadas y la literatura de fantasía, nombrándolos con el peyorativo “literaturas menores”. Sin embargo estos géneros son una parte esencial en la formación literaria de miles de personas y su valor literario y cultural es cada vez con menor frecuencia puesto en duda. Su estudio, por lo tanto, resulta indispensable. El propósito de este trabajo es analizar la evolución de la literatura de fantasía tomando como referencia una etapa más antigua, vinculada a los cuentos de hadas, y una segunda etapa más reciente. Con este fin he seleccionado dos novelas distintas y representativas de dos momentos literarios. La primera, *The Wonderful Wizard of Oz*, de L. Frank Baum, fue escrita en los albores del siglo XX y se encuentra, como pretendo demostrar, en un punto intermedio entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía. *Neverwhere*, de Neil Gaiman, por otro lado, es una novela de fines de siglo que utiliza a *The Wonderful Wizard of Oz* como hipotexto y que se sitúa en una etapa evolutiva posterior del género de fantasía. El carácter de hipotexto de *The Wonderful Wizard of Oz* en *Neverwhere* sirve para establecer puntos de comparación entre una novela y otra, permitiendo así analizar algunas modificaciones que el género sufrió en el lapso que separa a las novelas.

El trabajo estará dividido en tres partes. La primera será un esfuerzo teórico por distinguir ciertos términos útiles para clasificar y definir la literatura de fantasía y a los cuentos de hadas. El propósito de adentrarme en este tan discutido debate es encontrar el terreno común entre estos géneros y a la vez aquello que los diferencia.

No pretendo ni considero posible dar definiciones absolutas de los géneros, sino acaso esbozar límites y colindancias en términos generales que me permitan hablar durante el resto del trabajo del cuento de hadas y de la fantasía conforme a un marco de referencia.

La segunda parte será un análisis de *The Wonderful Wizard of Oz* y su posición intermedia entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía. Mediante este análisis podré analizar distintos elementos estructurales y semánticos, como la ubicación, ambientación, trama y personajes, algunos de los cuales se remontan a un pasado genérico del cuento de hadas, y otros que más bien se vuelcan hacia el futuro de la literatura de fantasía y que se pueden rastrear hasta *Neverwhere*. Otros términos esenciales, como el de utopía, aunque presentes en ambos géneros han evolucionado de uno al otro, y en este capítulo encontramos un momento de transición que será a la vez tratado en el capítulo posterior para observar con mayor detenimiento su semántica en un momento tardío.

La tercera parte ubicará a *Neverwhere* dentro del marco de la literatura de fantasía de fines del siglo XX. En el proceso se mencionarán componentes comparativos con *The Wonderful Wizard of Oz*, tales como los tratamientos del espacio, la utopía y los personajes, entre otros, además de conceptos nuevos en *Neverwhere* como la concretización de metáforas o la intertextualidad, para poder dar cuenta de ciertos cambios estructurales y semánticos de una novela a otra así como de una primera etapa del género a una posterior.

A pesar de que la publicación de *The Lord of the Rings* se considera el inicio del género de fantasía, sus antecedentes datan de mucho tiempo antes. La enorme popularidad de la cual ha gozado la literatura de fantasía en tiempos recientes, puede comprenderse mejor si se indagan sus inicios hasta los cuentos de hadas y se analiza su relación con éstos, su conexión original y su gradual separación. Para esto resulta

inevitable hablar del contexto histórico gracias al cual surgen estas obras, sin embargo he preferido concentrarme en analizar la estructura y los recursos que vinculan a estas obras entre ellas, con los cuentos de hadas, la fantasía, lo fantástico y el gótico, entre otros. *The Wonderful Wizard of Oz* y *Neverwhere*, entendiéndola a la segunda como una reescritura de la primera, representan una gran oportunidad para observar panorámicamente la construcción y el desarrollo del género de fantasía, desde sus orígenes hasta uno de sus más recientes avatares. Sería idóneo, mas resultaría excesivo para un trabajo de estos alcances, incluir la cantidad de referencias a otras novelas de fantasía necesaria para justificar a éste como un trabajo de género literario propiamente dicho. Sin embargo, he procurado hasta donde me ha sido posible referirme a otras obras características de la fantasía, que plantean nuevas preguntas a responder fuera de este primer acercamiento.

Capítulo 1. Literatura fantástica, maravillosa, de fantasía y de hadas: distinciones dentro de la literatura no realista

*En toda historia que tenga un sentido
se puede reconocer la primera historia
nunca contada y la última, tras la cual
el mundo no se dejará contar ya
en una historia.*

Italo Calvino

El propósito de este capítulo es delimitar y diferenciar el término “literatura de fantasía” de los términos “cuento de hadas” y “literatura fantástica”, ya que estos tres géneros han sido muchas veces confundidos y/o utilizados como sinónimos por la crítica literaria. Debido a que en este trabajo haré uso constante de estas nociones, es necesario, primero, distinguirlos. Para esto señalaré sus similitudes y diferencias partiendo en primera instancia de la distinción entre literaturas realistas o miméticas y literaturas no miméticas o no realistas, con base en la teoría de los “mundos posibles” que utiliza Eugenio Bolongaro. Según esta teoría, el proceso por el cual se comprende un texto se puede analizar tomando en cuenta la interacción entre dos mundos posibles: el del texto (PW1)¹ y el de la realidad empírica (PW0), (Bolongaro, 286). La llamada realidad empírica es: “the objectification of a particular world view” (Bolongaro, 287), que varía en cada momento histórico, cada cultura y cada individuo. Además, es un lugar de posibilidades ya que interactúa a cada instante

¹ El término PW significa “Possible World” o mundo posible. Se distingue la realidad empírica con el “0” ya que sería el mundo inicial o del que se parte y al mundo del texto con el “1” siendo, por así decirlo, el mundo dentro del mundo. Éstos no son los únicos mundos posibles, sino apenas dos instancias.

con el texto, modificándose mutuamente (Bolongaro, 287).² Tomando en cuenta que el mundo del texto y el mundo de la realidad son ambos únicamente “posibles”³ (en este sentido de cambio continuo), Bolongaro reconoce dos principales “strategies for the presentation of a literary performance” que se han desarrollado a través de la historia de la literatura: “realistic and non-realistic” (289). La literatura realista, dice Bolongaro, enfatiza la homogeneidad entre ambos mundos, ya que: “[it] is premised on convincing the witness of the literary performance to pretend that PW1 is PW0” (Bolongaro, 293). Sin embargo, siendo la realidad empírica un lugar en constante cambio (de momento en momento, de lugar en lugar, etcétera), el realismo no puede ser más que una aspiración.⁴ Oponiéndose al realismo, en las literaturas no realistas,⁵ dice Bolongaro: “the syntagmatic chain presents the reader with agents and processes that are overtly problematical in relation to the agents and processes that we perceive as constituting our empirical world” (Bolongaro, 300). Las literaturas no-realistas enfatizan la diferencia entre ambos mundos, problematizando aspectos de ambas realidades e impulsando a imaginar percepciones distintas.

Por otro lado, a pesar del efecto de contraste que ocasionan las literaturas no-realistas, como afirma C.W. Sullivan, tanto en los cuentos de hadas, como en la literatura fantástica y en la de fantasía: “There must be enough of the familiar, the

² En su artículo “Mímesis y mundos posibles”, Lubomir Doležel explica cómo: “La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional)” (Doležel, 90).

³ Doležel afina la idea de Bolongaro al decir que “los particulares ficcionales” pueden ser interpretados como “posibles no realizados” (Doležel, 79), mientras que el mundo empírico funcionaría como “posibles realizados”.

⁴ O una falacia (especialmente el realismo del siglo XIX que pretendía hacer un retrato idéntico a la realidad), según la postura que se tome frente a él.

⁵ Diana Waggoner llama a las literaturas no-realistas “speculative fiction”. Este término resulta poco acertado para definir a estas literaturas ya que ha sido en varias ocasiones atribuido específicamente a la ciencia ficción. Sin embargo, es interesante que considera a estos géneros literarios como una rebelión histórica “against the excesses and conventions of realism” (Waggoner, 8).

mimetic, within the story so that the reader can understand the nature of the unfamiliar” (281). Así que, aunque haya elementos que focalicen la atención del lector en la diferencia entre los dos (o más) mundos, debe haber también elementos homogéneos que permitan reconocer la diferencia.⁶ Incluso en la literatura de fantasía, en la cual la distancia entre los mundos llega a ser más amplia, debe haber marcas en el texto que permitan al lector identificarse con él o éste se volvería ilegible. Sucede también que las literaturas realistas necesitan de igual manera de la fantasía para su existencia. La relación recíproca que existe entre ambas estrategias de representación la describe Brian Attebery en el siguiente pasaje: “Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one’s perceptions of actual events. Fantasy without mimesis would be purely artificial invention, without recognizable objects or actions” (Attebery, 3). El espectro de posibilidades entre un extremo y otro es enorme y las divisiones en géneros no son claras, aunque es posible identificarlas aproximadamente.

Lo fantástico y lo maravilloso

El realismo goza, incluso hasta nuestros días, de un prestigio que surge probablemente cuando Aristóteles definió a la literatura como mimesis. En el siguiente fragmento de la *Poética* se introduce el término mimesis: “La epopeya y la poesía trágica, así como la tragedia y el ditrambo y en su mayor parte la aulética y la citarística, son todas, tomadas como un todo, imitaciones” (64). Se sigue de esta afirmación que si la literatura

⁶ Diana Waggoner cita a C. S. Lewis al respecto: “we can only recombine elements borrowed from the real universe; no one can imagine a new primary colour or a sixth sense” (Waggoner, 4).

es ante todo una imitación de la realidad, la imitación mejor lograda será la de mayor mérito. A pesar de que, como ya se ha explicado, la fiel representación de la realidad no pasa de ser un ideal, aun hoy en día, como dice Flora Botton: “se tiende a considerar a la literatura fantástica [y en general a todas las literaturas no-realistas] como un producto inferior que no merece un examen serio” (Botton, 15). Ésta es una posible explicación de por qué los tres términos que trataré en este capítulo son tan recurrentemente confundidos y utilizados como sinónimos.

Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, sentó en muchos sentidos las bases para el estudio de estos géneros, especialmente para la literatura fantástica. Partiendo, entonces, del análisis de Todorov, se puede decir que un rasgo presente tanto en la literatura fantástica y de fantasía como en los cuentos de hadas es la aparición de un elemento sobrenatural. Todorov considera a lo sobrenatural como: “un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar” (Todorov, 24), el que para Bolongaro consistía en el mundo posible de la realidad empírica, PW0. Lo sobrenatural, nos explica Flora Botton, “no es lo que desobedece a las reglas, sino lo que está regido por otras normas” (Botton, 38). La narración guía al lector para descifrar la naturaleza de ese otro mundo. Si existe una explicación basada en las leyes de la realidad empírica, la narración pertenece a “lo extraño”. Si, por el contrario, el elemento sobrenatural se acepta como parte de otro mundo con sus propias leyes, la narración pertenece a lo maravilloso. Lo fantástico, por su parte, explica Todorov: “ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (Todorov, 24). Lo fantástico, entonces, como “el tiempo de la duda” (Botton, 18) puede convivir en un mismo texto junto con lo maravilloso o lo extraño. Sin embargo, Flora Botton menciona que existen relatos que corresponden por completo a

lo fantástico. En ellos la duda prevalece durante toda la narración, incluso al final (Botton, 18). Así sucede en la novela corta de Henry James *The Turn of the Screw*, en la cual el lector no sabe hasta qué punto confiar en “the governess”, la institutriz. Si, le creyéramos, los elementos sobrenaturales que ella describe serían tomados como verdaderos y la duda de lo fantástico se disiparía. Si por otro lado, resulta que todo lo que parece anormal es parte de la imaginación de la institutriz, habría que colocar la novela corta de James en la categoría de lo extraño. Cabe aclarar que en el caso particular de este relato, aunque los elementos sobrenaturales fueran aceptados, no entraría en la categoría de lo maravilloso. Los términos de Todorov tienen sus limitaciones y una de ellas es no contemplar con detenimiento el caso del gótico. La diferencia principal entre el gótico y lo maravilloso es que el primero, como dice Aurora Piñeiro, “siempre busca provocar el terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror” (138). Más adelante añade “éste es uno de los rasgos que la distinguen del cuento de hadas, el cual funciona en el territorio del asombro” (Piñeiro, 138). Estos géneros se separarían a su vez de la ciencia ficción en tanto que ésta produce, según Darko Suvin, extrañamiento cognitivo. Para Suvin, el extrañamiento consiste en “A representation which [...] allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar” (Suvin, 6). La diferencia entre los cuentos de hadas y la ciencia ficción sería este tipo de cognición, la cual “differentiates it [SF] not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and the fantasy. The *folktale* also doubts the laws of the author’s empirical world indifferent to cognitive possibilities. It does not use imagination as a means of understanding the tendencies latent in reality, but as an end sufficient unto itself and cut off from the real contingencies” (8). Como comentario aparte, Suvin utiliza en esta cita el término *fantasy* para referirse a “ghost, horror, Gothic, weird” (Suvin, 8), un ejemplo más que contribuye a la confusión entre los géneros.

Del ejemplo anterior se puede deducir otra importante diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso: el desenlace. En los textos donde la duda se extiende hasta el final, como en *The Turn of the Screw*, no hay una clausura puesto que el tiempo de la duda nunca se rompe. Nunca sabemos si la institutriz narra la “verdad” de los hechos o una verdad únicamente subjetiva. Los relatos de lo maravilloso, por otro lado, se caracterizan por tener un desenlace claro que clausura o cierra el conflicto cuyas características particulares se especificarán más adelante. Flora Botton lo explica así: “El cuento folklórico, tal como lo demuestra Propp⁷, está dirigido siempre a un desenlace; el cuento fantástico, como se verá, está dirigido casi siempre hacia la falta de desenlace” (Botton, 25).⁸

Lo maravilloso: cuentos de hadas y fantasía

El cuento de hadas y la fantasía debido a su uso de lo sobrenatural y al desenlace que clausura el conflicto se pueden clasificar como parte de lo maravilloso. Comenzaré esta sección describiendo algunas de las características que comparten los cuentos de hadas y la fantasía debido a su pertenencia a lo maravilloso (aunque la recurrencia y la intensidad de éstas, como se verá más adelante, puede variar de uno a otro). Forman parte de estas características: una suerte de esencia, un conjunto de arquetipos y símbolos que varios autores han intentado definir y que se traduce en la creación de un

⁷ Más adelante se analizará la relación entre las funciones de Propp y la literatura de fantasía.

⁸ Aunque Botton habla aquí específicamente del cuento folklórico, esta descripción se puede aplicar también al resto de los relatos relacionados con lo maravilloso como los cuentos de hadas o la fantasía, en los cuales el conflicto central siempre se resuelve.

mundo autónomo, personajes sencillos con una misión, finales “felices” que implican una lucha entre el bien y el mal, lo cual los dota de un carácter utópico.

Una vez que lo “maravilloso” ha sido distinguido de lo fantástico es necesario profundizar en la primera categoría para observar la relación particular entre el cuento de hadas y la literatura de fantasía. Lo maravilloso, como un término que engloba tanto a los cuentos de hadas como a la fantasía, no es el único nombre que se ha utilizado para denominar al terreno común entre ambos géneros. Jack Zipes, por ejemplo, distingue una rama de las historias de tradición oral a la que llama “*Zaubermärchen*” o “*conte merveilleux*”, en inglés “magic tale” o “wonder tale” (5). Lo que caracteriza, según Zipes, a este conjunto de historias, y las separa, por ejemplo, del mito,⁹ es el sentimiento que pretenden provocar en el lector: “it gives rise to admiration, fear, awe, and reverence” (5).¹⁰ Las características que menciona Zipes se encuentran tanto en los cuentos de hadas como en la fantasía, y por lo tanto el “magic tale” podría funcionar como una categoría que uniera ambos géneros.

Por otro lado, en su ensayo “*Sobre los cuentos de hadas*”, Tolkien se refiere continuamente a “Fantasy” o “fantasía” como un mundo con sus propias reglas, en el cual pueden caber distintos tipos de historias; en “fantasía” se ubican tanto cuentos de hadas como leyendas artúricas o las mismas novelas de Tolkien. Diana Waggoner llama a la materia prima que compone tanto a los cuentos de hadas como a la literatura de fantasía “faerie”, y explica cómo, a partir de ésta, se crean distintos tipos de historias:

⁹ Para Lévi-Strauss no es el sentimiento sino la forma lo que diferencia mito y cuento de hadas, “mythe et conte exploitent une substance commune, mais le font chacun à sa façon. Leur relation n’est pas celle d’antérieur à postérieur, de primitif à dérivé. C’est plutôt une relation de complémentarité. Les contes sont des mythes en miniature” (Lévi-Strauss, 156). Resulta interesante notar que la definición de Lévi-Strauss, los cuentos como mitos en miniatura, presenta un paralelismo con la relación que más tarde esbozaremos, entre cuento de hadas y fantasía.

¹⁰ Ver nota 7.

“Faerie is not another universe or a Secondary World; it is a source of symbols out of which tales may be told and fantasy subcreated”¹¹ (Waggoner, 21). Waggoner continúa con su explicación citando a Eleanor Cameron: “When we speak of the literature of magic, we recognize that fairy tales are fantasy, but that they are only one kind” (21). Esta última cita describe los cuentos de hadas como un derivado de “fantasía”, aquel mundo del que habla Tolkien creado de arquetipos y símbolos particulares del cual los cuentos de hadas y la literatura de fantasía son subgéneros.

La creación de un mundo ficticio que, aunque no pretenda imitar al de la realidad empírica, posea una coherencia interna similar a la de ésta, es imprescindible tanto en el caso de la literatura de fantasía, como en el de los cuentos de hadas. Pau Pitarch, refiriéndose exclusivamente a la literatura de fantasía, dice: “La literatura¹² fantástica propiamente dicha tiende a construir un universo alternativo y ordenado” (34). Esta idea sirve también para los cuentos de hadas; como ya se ha explicado, en este género no se duda de los acontecimientos sobrenaturales, ya que tienen un lugar plausible en el mundo creado. En “*Sobre los cuentos de hadas*”, Tolkien llama al acto de creación de este mundo alternativo “subcreación”, ya que el autor estaría imitando a dios al pretender crear un universo tan lógico (en el cual incluso las acciones sobrenaturales funcionan bajo la lógica de leyes distintas a las de la realidad empírica)¹³ como el que dios creó.¹⁴ El autor pertenecería a la esfera de la creación primaria (la creación de dios) y la creación secundaria sería el mundo literario.

¹¹ En el siguiente párrafo se explica el origen y significado de este término creado por Tolkien.

¹² En esta cita, Pitarch utiliza el término “literatura fantástica” pero el contexto de la frase corresponde más bien a la literatura de fantasía.

¹³ Más adelante se explicará que el nivel de razonamiento lógico detrás de los elementos sobrenaturales varía de los cuentos de hadas a la literatura de fantasía.

¹⁴ En los comienzos de la literatura de fantasía (más claramente quizás en *The Chronicles of Narnia*) existía una evidente imaginaria judeocristiana (y patriarcal) que

Regresando por un momento a las similitudes entre lo fantástico y lo maravilloso, observamos que tanto en uno como en otro las lecturas poéticas, alegóricas, o las explicaciones oníricas (como la de *Alice in Wonderland*) no funcionan,¹⁵ ya que en lo fantástico se eliminaría la duda y en lo maravilloso se pondría en entredicho la verosimilitud del mundo subcreado.

Antes de comenzar a hablar de las acciones que llevan a cabo los personajes de los relatos maravillosos, es necesario primero describir a los personajes principales de estas historias. Es característico tanto de los cuentos de hadas como de la literatura de fantasía tener como protagonistas a hombres y mujeres con los que el lector se pueda identificar fácilmente¹⁶ debido a su sencillez. Aun si son príncipes o reyes, como alguno de los muchos Arturos, o elegidos, como Harry Potter, crecieron sin saber de su nobleza (como la princesa de la *Bella durmiente del bosque*) o su rango social no les impidió ser

aparece aquí en la comparación del subcreador con dios y a la cual se le puede atribuir la importancia del conflicto entre el bien y el mal. Muchas veces esta contienda es una analogía del conflicto entre dios (simbolizado en personajes como Aslan en *The Chronicles of Narnia*) y el mal (generalmente alguna bruja o mago maléfico). Podríamos rastrear los orígenes de este tipo de metáforas cristianas a las leyendas del ciclo artúrico y a algunos cuentos de hadas, en especial los que escribió la aristocracia europea del siglo XVII como los de Perrault. Sin embargo, conforme la literatura de fantasía ha ido evolucionando, se han recuperado, reescrito e incorporado al canon de la literatura de fantasía otras tradiciones religiosas y míticas, además de la judeocristiana. Un ejemplo sería *The Mists of Avalon* de Marion Zimmer Bradley, en la cual se lleva a cabo una fuerte crítica al cristianismo temprano y se recuperan valores paganos, además de otorgarle un papel principal a las mujeres.

¹⁵ Todorov dice: “Lo fantástico implica [...] también una manera de leer, que por el momento podemos definir por la negativa: no debe ser ni ‘poética’ ni ‘alegórica’ (32). Esta definición de Todorov nos sirve también para los cuentos de hadas y la fantasía, y podemos agregarle aquello que señala Tolkien de la fantasía: “no puede tolerar marco ni mecanismo alguno que sugiera que la historia es ilusoria o ficticia” (144). Una lectura poética o alegórica implica buscar para cualquier evento en el PW1 del texto un equivalente o referente en el PW0. Esto en el caso de lo fantástico implicaría proveer explicaciones y, por lo tanto, eliminar la duda. De manera similar, en lo maravilloso la búsqueda de explicaciones en el PW0 obstaculiza que se produzca el asombro o el sentimiento de lo milagroso (sentimientos que dependen de lo inexplicable).

¹⁶ Así lo explica Timmerman: “The common character is naive [...] [has] not lost the child trait of wonder” (4), lo cual bien puede ser una razón por la que muchos de los personajes principales de estos relatos sean niños.

personas sencillas. Incluso si son criaturas no humanas, como Frodo en *The Lord of The Rings*, suelen ser desinteresados y honestos. Jack Zipes explica la función de estos personajes: “those who are naive and simple are able to succeed because they are untainted and can recognize the wondrous signs” (6). Pero también es cierto que este tipo de personajes permite que más personas se identifiquen con ellos y que, por lo tanto, se involucren más en la historia.

En su *Morfología del cuento*, Vladimir Propp estudió un conjunto de relatos que él llama “cuentos populares fantásticos”.¹⁷ Éstos suelen incluir a los cuentos de hadas, aunque varios de los cuentos que Propp trabaja no necesariamente pertenecen a esta clasificación. En su análisis, Propp encontró patrones que se repiten en cada uno de estos cuentos y abstraigo las principales “funciones”, las acciones que llevan a cabo los personajes (28). Más tarde se explicará la relación entre la extensión y la complejidad en los cuentos de hadas y la literatura de fantasía pero, en principio, podemos decir que comparten muchas de las funciones que Propp identifica en su *Morfología del cuento*. De las 31 funciones que Propp define, me enfocaré en este momento en dos de ellas. La octava (inciso a), que dice: “Algo falta a uno de los miembros de la familia. Se desea poseer algo” (49); y la novena: “Se dirige al héroe un ruego o una orden. Se lo envía en una expedición o se lo deja partir” (51). Estas dos funciones caracterizan uno de los elementos principales tanto en los cuentos de hadas como en la literatura de fantasía: la misión.¹⁸ Dice Jack Zipes en su ensayo “Breaking the Disney Spell” (cit. en Tatar 21-42)

¹⁷ Algunas versiones al inglés traducen este término como “fairy tales”, mientras que en español generalmente se traduce como “cuentos folklóricos”. Propp no se ocupa, sin embargo, de definir este género. Tan sólo se refiere a: “los cuentos clasificados por Arne bajo los números 300 a 749” (27). Por su parte, Antti Arne y Atith Thompson no distinguen ningún subgénero como tal de los cuentos folklóricos que estudian. Simplemente definen “tipos” con base en la trama de los cuentos (en Tatar, 373, 378).

¹⁸ La palabra en inglés *Quest* se traduce muchas veces al español como búsqueda. Yo he decidido utilizar la palabra misión ya que considero que su significado es más

que, antes de que el cuento de hadas fuera retomado y adaptado por la aristocracia europea del siglo XVIII, los cuentos de hadas servían como un elemento cohesivo en la creación de un sentido comunitario de tribu: “[to] provide them with a sense of mission, a *telos*” (Tatar, 33). Una posible explicación de la misión que los héroes de este tipo de historia suelen emprender es que tenían la finalidad de hacer que los habitantes de una tribu se identificaran con el personaje y obtuvieran esta idea de misión. Pau Pitarch considera a la *Quest*, o misión, como uno de los elementos centrales en la literatura de fantasía, y la define así: “Estructura argumental centrada en el viaje en busca de un objeto o para destruir un objeto. El proceso implica la superación de sucesivos obstáculos que prueban la condición de héroe del viajero” (37). La misión es a la vez un proceso de aprendizaje y crecimiento del héroe que muchas veces implica la pérdida de la inocencia y/o ingenuidad con la que comienza la aventura.

La misión del héroe conduce a lo mismo tanto en los cuentos de hadas como en la literatura de fantasía: un final que cotidianamente se suele llamar “feliz”.¹⁹ Tolkien llega incluso a afirmar que “así debería terminar todo cuento de hadas que se precie” (187). Debido al carácter de estos finales Attebery afirma: “the characteristic structure of fantasy is comic. It begins with a problem and ends with resolution” (15). Pero esta clase de finales va más allá de un simple final cómico²⁰, “feliz”. En “Sobre los cuentos de hadas”, Tolkien bautiza a estos finales como *eucatastróficos*. Pau Pitarch explica así el significado de *eucatástrofe*:

acotado y tiene la connotación de un poder investido en alguien para lograr un cometido que es lo que muchas veces sucede en estas historias.

¹⁹Hablando de los finales en la literatura de fantasía y su similitud con los cuentos de hadas, Diana Waggoner señala que: “Here, fantasy shows its greatest dependence on and resemblance to mythopoeic material on fairy-story from which it is made” (13).

²⁰ Entendiendo el final cómico como aquel en el que se resuelve el conflicto con una dirección positiva. Muchas veces el final cómico incluye un matrimonio como símbolo de continuación y vida.

La “eucatástrofe” es mucho más que un simple “final feliz” puesto que combina en la resolución satisfactoria del conflicto elementos de redención y justicia poética. Para Tolkien, el final “eucatastrófico” no niega la existencia del dolor o la derrota sino que ofrece la esperanza de una victoria liberadora final. La idea de “eucatástrofe” apunta a uno de los temas centrales del género, que es el conflicto moral entre el mal y el bien. (Pitach, 37)

Tolkien explica en “Sobre los cuentos de hadas” que la *eucatástrofe* es lo inverso a la *catarsis*,²¹ ya que (como en la catarsis) hay una identificación del lector con el protagonista y un desahogo de sentimientos, pero mientras que la *catarsis* es desatada por un evento trágico, en la *eucatástrofe* es la resolución del conflicto lo que proporciona el consuelo al protagonista y al lector.

La cita de Pitarch nos conduce a otro de los principales elementos compartidos entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía: la lucha entre el bien y el mal. El orden en los mundos que crean estos géneros está regido por el balance entre dichas fuerzas. Diana Waggoner dice que en la literatura de fantasía: “A numinous power -an ultimate power, for good or evil- orders the world and impels the story” (10). Cuando se rompe el equilibrio, comienza la historia, y cuando el orden se restaura la historia llega a su final *eucatastrófico*. John H. Timmerman reconoce dos posibles variaciones de este tipo de final: uno en el cual “there is ... a sense of balance between such powers, an equilibrium” (5) y otro en el que: “the power of evil is limited, and the power of good is

²¹ En la *Poética* el pasaje que menciona la catarsis dice: “La tragedia [...] mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones” (Aristóteles, 77). El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin profundiza en el significado del concepto: “término que denomina el efecto purificador de las pasiones (temor, odio, compasión) que producen en el receptor la poesía y el drama, especialmente la tragedia. Dicho efecto posee a la vez implicaciones psicológicas, estéticas, éticas, y también religiosas y de ejemplaridad, pues aparece en distintos cultos y en Aristóteles procede de la religión griega donde corresponde a una purgación espiritual por medio de un ritual purificador que elimina las reliquias de experiencias perturbadoras de la conciencia” (Beristáin, 89-90).

the absolute authority which sets the limits” (6).²² Como ya se ha explicado, el regreso final al orden permite al lector que se identifica con el protagonista sentir “consuelo” (Tolkien, 187).

Es importante, para entender mejor el contexto de los finales recién presentados, examinar el carácter utópico tanto del cuento de hadas como de la literatura de fantasía. La palabra utopía está compuesta por dos partículas, la primera, “u” proviene de “un” y es una negación, la segunda, topos, significa lugar, de tal forma que utopía quiere decir, literalmente, no-lugar. El término proviene del nombre que dio Tomás Moro a una isla imaginaria con una organización política y social perfecta. De ahí que, según el *Oxford English Dictionary*, tenga dos significados principales, cualquier lugar imaginario y remoto, o un lugar, condición o estado ideal y por lo mismo, imposible (*OED, sub voce: utopia*). Lo primero que hace que estos géneros sean utópicos es la ubicación de la historia en un mundo sin un lugar o un tiempo específicos²³ (un ejemplo sería el clásico principio de cuento de hadas: Érase un vez en una tierra muy lejana...), o en un lugar paralelo al mundo de la realidad empírica pero generalmente con una ambientación prerrenacentista.²⁴ Estos lugares son también utópicos en el sentido de idealizados (el consuelo que proporciona el final *eucatastrófico* corresponde a la utopía como idealización); es por eso que muchas veces se llama

²² Ésta es otra instancia en la cual el imaginario judeocristiano se hace presente en la literatura de fantasía. Sin embargo, la clara diferenciación entre el bien y el mal también ha ido variando conforme la literatura de fantasía evoluciona, presentando personajes más complejos y mundos en los que es menos fácil distinguir una fuerza de la otra.

²³ Esto sucede con frecuencia en los cuentos de hadas, como señala Jack Zipes: “The timelessness of the tale and lack of geographic specificity endow it with utopian connotations” (4).

²⁴ La literatura de fantasía, junto con otras manifestaciones culturales, ha contribuido a crear una imagen ideal y estilizada de la Edad Media y otras épocas históricas. Pau Pitarch señala que, la literatura de fantasía “es capaz de erigirse como modelo mítico del pasado de una cultura. Su condición de ahistórico no es impedimento para que sus imágenes adquieran poder simbólico y se erijan en representaciones más o menos idealizadas del pasado” (Pitarch, 40).

“escapistas”²⁵ a este tipo de literaturas. “Escapista”, sin embargo, es un término que se podría atribuir a un espectro mucho más amplio de géneros literarios. El simple hecho de que el lector no comparta el tiempo o lugar en el que se desarrolla la novela (aun si la novela está ubicada en el tiempo y lugar del autor) implica un intento por identificarse con mentalidades y condiciones distintas a las suyas. En términos políticos (quien afirma que estas literaturas son escapistas lo hace muchas veces desde una posición política que invita a la acción y a la toma de postura), la capacidad de comprender concepciones y situaciones distintas es indispensable para evitar posturas radicales e intolerantes. En “Sobre los cuentos de hadas” Tolkien atribuye la idealización de la cual hacen uso estos géneros a un rechazo (que precisamente proviene de una postura política) del mundo moderno industrializado, en el cual se ha perdido el vínculo con la naturaleza que antaño solía existir. Por otro lado, quien critica la literatura que no es abiertamente política olvida que una de sus principales funciones ha sido desde siempre entretener, en el sentido positivo de la palabra, y que esto no es excluyente del compromiso político.

Diferencias entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía.

Una vez estudiadas las similitudes primordiales entre el cuento de hadas y la literatura de fantasía, pasaré a observar algunas de las principales diferencias, a saber, la extensión, la intención y la relación con lo sobrenatural. Quizá la diferencia más obvia entre el cuento de hadas y la literatura de fantasía sea la extensión. Como su nombre lo

²⁵ Tolkien contesta a esta acusación argumentando que “están confundiendo, y no siempre con buena voluntad, la Evasión del prisionero con la huida del desertor” (Tolkien, 181).

indica, los cuentos de hadas suelen ser narraciones cortas; esto se debe en gran medida a que provienen de una tradición oral.²⁶ Mientras en dicha tradición resulta más fácil memorizar historias cortas, la literatura de fantasía se presenta la mayoría de las veces en forma de novela, incluso en sagas, ya que se inscribe directamente en la tradición del libro.²⁷ La fantasía, al ser escrita por autores (y no inventada, como muchos de los cuentos de hadas, por personajes anónimos, mezclando leyendas, arquetipos y creación), se vincula con el mercado de la literatura, de forma que una saga señala en muchos casos un primer libro exitoso. La diferencia entre tradición oral y literatura escrita corresponde además a públicos diferentes. Los cuentos de hadas sirvieron en distintas ocasiones para dar consejos a una audiencia campesina u obrera,²⁸ como pequeños ejercicios de ingenio y estilo en la aristocracia francesa o como fábulas para educar y entretener a los niños, entre otras cosas. A estos intereses servía mejor una estructura moldeable, concisa y memorable, fácil de recordar. La fantasía surge para un público lector y ávido de entretenimiento. Su éxito comercial es tal que se crea una fórmula literaria que a veces se repite sin ninguna innovación. Sin embargo no toda la fantasía es fórmula, como lo indica Attebery, "Fantasy is indeed, both formula and mode: in one incarnation a mass-producer supplier of wish fulfillment, and in other a praise – and prize worthy means of investigating the way we use fiction to construct reality itself" (1).

²⁶ Más tarde explicaré que existe también la posibilidad de que los cuentos que terminan integrándose al imaginario colectivo provengan en primera instancia de una creación literaria, como es el caso de los cuentos de Andersen o Wilde.

²⁷ Aunque también, en algunos casos, podría deberse a una influencia de las sagas y ciclos medievales cuya importancia para la literatura de fantasía es innegable.

²⁸ En su ensayo de 1936 "El narrador", Walter Benjamin define con nostalgia al narrador como aquel que contaba cuentos de hadas o fábulas. Acerca de su oficio dice: "el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el 'saber consejo' nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia" (114).

Esta disparidad corresponde a distintas estructuras en cada caso. Bruno Bettelheim explica así la concisión del cuento de hadas:

It is characteristic of fairy tales to state an existential dilemma briefly and pointedly... The fairy tale simplifies all situations. Its figures are clearly drawn; and details, unless very important, are eliminated. All characters are typical rather than unique (Bettelheim, 8).

Como ya se ha señalado, la literatura de fantasía y los cuentos de hadas comparten muchos elementos estructurales básicos, pero, mientras que en los cuentos de hadas la estructura se mantiene lo más elemental posible, en la literatura de fantasía la complejidad del mundo creado, de los personajes y, muchas veces, de los conflictos, aumentan.²⁹ Diana Waggoner también ubica la principal diferencia entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía en la extensión:

[Fairy tales] create a new universe in an abbreviated form. It is not as complete as the fantasy universe [...] fantasy's transformation of the fairy-story material [...] give[s] the characters personalities instead of occupational labels (Waggoner, 22-23).³⁰

Es posible, por lo tanto, crear una novela de fantasía partiendo de la estructura básica de un cuento de hadas, como varios autores de fantasía lo hacen. C.W. Sullivan apunta hacia dos posibilidades en cuanto a las reescrituras de cuentos

²⁹ Respecto a la complejidad de la literatura de fantasía en oposición a los cuentos de hadas, propone Jack Zipes en su introducción a la literatura de fantasía de la *Norton Anthology of Children's Literature*: " But although fantasy literature comforts the reader through the orderly structure and ultimate resolution that can be so unlike the untidiness and injustice of real life, it is also much more significantly tied to the "real world" through the attention paid to social and political structures, complicated familial and domestic relationships, and emotional and character development than is the ultra-condensed folktale." (Zipes, Norton, 552)

³⁰ Lo que Waggoner llama "occupational labels" puede equipararse a los personajes tipo que describe Propp en la *Morfología del cuento*.

de hadas en el contexto de la fantasía (considerando los textos del ciclo artúrico como hace Tolkien en “Sobre los cuentos de hadas” como cuentos de hadas)³¹:

In some cases, the myths, legends, folktales, or ballads themselves are sufficiently fantastic that nothing needs be added and a retelling, usually expanded, is the result. In other cases, the traditional tale provides something like the skeletal structure of the plot, and the author fleshes that structure out to present a theme that may or may not have been implicit in the original (Sullivan, 289).

Un ejemplo del primer caso sería la reescritura de Steinbeck de *Le Morte d'Arthur, The Acts of King Arthur and his Noble Knights*, en la cual se retoma la estructura básica de Malory y se actualiza. Como ejemplo del segundo caso podríamos nombrar *Wicked* de Gregory Maguire, que utiliza un personaje de *The Wonderful Wizard of Oz* y reescribe la trama creando una historia completamente nueva.

La mayor extensión y complejidad en la trama permite, además, que los elementos sobrenaturales sean explicados con mayor detalle para hacerlos coherentes en el mundo en que existen (el mundo subcreado). Diana Waggoner observa en relación con esto: “in fairy-story the presence [of the supernatural] is taken for granted. In fantasy, this presence must be realistically established” (22). De esta manera se puede decir que el mundo de la literatura de fantasía tiende a ser más realista que el de los cuentos de hadas, en el sentido de que cada elemento sobrenatural, cada componente que no coincida con la realidad empírica, debe ser explicado para que tenga sentido dentro del mundo subcreado; el lector debe ser “convencido” en mayor

³¹ Aunque no todo lo que se relaciona con el ciclo artúrico puede ser nombrado “cuento de hadas” ciertas leyendas que lo componen y ciertos pasajes que se retoman en otras ocasiones sí lo son, como explica Robert Darnton en “El significado de Mamá Oca”: “A pesar de la oscuridad que rodea los orígenes de las novelas de caballería (*chansons de geste* y *fabliaux*), parece que una gran cantidad de literatura medieval se basaba en la tradición oral popular y no a la inversa” (Darnton, 24).

medida que en los cuentos de hadas de la forma y la razón por la que ocurre lo sobrenatural. Mientras tanto, en los cuentos de hadas la explicación no es necesaria, se da por sentado el pacto de credibilidad del lector con el cuento.

Orígenes del término fantasía como categoría literaria y sus derivados

Ya que se han presentado las principales similitudes y diferencias entre la literatura de fantasía, los cuentos de hadas y la literatura fantástica analizaré el origen del término fantasía. Antes de ser el nombre que designa un género, fantasía era principalmente un concepto psicológico. Generalmente se identificaba con una de las dos categorías que plantea Diana Waggoner: “The exercise of the mind’s powers of imagination; or daydreams of sexual, financial, or political power, and their expressions” (3).³² Para expresar estas fantasías era necesario a veces utilizar una función particular del lenguaje, que Tolkien dice está basada “on our ability to separate modifier from sustantive and recombine them to produce green suns and flying serpents” (en Attebery, 5). No fue sino hasta el ensayo de Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas”, que el nombre se acuñó para designar lo que hoy propiamente conocemos como el género literario de fantasía. Tolkien dice haber elegido fantasía buscando “un término que sea capaz de abarcar a la vez el mismísimo Arte Sub-creativo y la cualidad de sorpresa y asombro

³² Dichas categorías corresponderían en parte a la “forma reducida y peyorativa del viejo término Fantasía” (Tolkien, 169) que señala Tolkien en “Sobre los cuentos de hadas” al explicar su elección del término fantasía. Sin embargo, también encontramos definiciones psicológicas no peyorativas del término fantasía, como ésta de Lucie Armitt: “ ‘Phantasy’ is a psychoanalytic term referring to that storehouse of fears, desires, and daydreams that inspire all fictions equally and that has its ultimate source in the unconscious” (Armitt, 3).

expositivos que se derivan de la imagen: una cualidad esencial en los cuentos de hadas” (170).

A las características esenciales de la literatura de fantasía que hasta aquí se han señalado, habría que añadir que los críticos usualmente dividen a la literatura de fantasía en dos principales subgéneros: “High Fantasy” y “Low Fantasy”.³³ La diferencia principal consiste, según Pau Pitarch, en que:

La “High Fantasy” sería aquella que se sitúa en un mundo ficticio completo distinto al nuestro como puede ser la Tierra Media de *Lord of the Rings* que posee su propia geografía, historia, mitología, lenguas, etc., descritas morosamente en el texto, y que está poblada por diversas especies inteligentes no humanas como elfos, enanos, hobbits u orcos. La “Low Fantasy”, por otra parte, sería aquella que está basada en la introducción de lo fantástico, en forma de magia o de cualquier otro fenómeno sobrenatural que desafía la explicación científica, en el mundo que reconocemos como cotidiano ... En la literatura contemporánea, la saga de Harry Potter³⁴ sería el ejemplo más célebre de este tipo (Pitarch, 35).

La “High Fantasy” es también llamada “fantasía heroica” debido a su parecido con la épica al contar la crónica de un pueblo y un momento decisivo en su historia, y suele desarrollarse en sagas, mientras que la “Low Fantasy” (que por lo general está más enfocada en un solo personaje) tiende a presentarse en

³³ Existen intentos exhaustivos, como el que realiza el libro *Genreflecting* por subdividir al género en interminables subgéneros basados en muy distintos criterios (intertextualidad, locación, personajes, etcétera) que contribuyen a la confusión de los términos y que para el propósito de este trabajo no son de mayor utilidad (Tixier, 349-415).

³⁴ Pitarch, como se aprecia en la cita anterior, identifica a *Harry Potter* con la Low Fantasy. Sin embargo ya que *Harry Potter* es una saga cuyos episodios son inseparables unos de otros y que, aunque se centra sobre todo en un personaje, la misión del héroe tiene efectos colectivos importantes, quizás sería mejor definirla como High Fantasy. Un mejor ejemplo de lo que Pitarch define como “Low Fantasy” sería el propio *Wizard of Oz* cuyos distintos episodios son independientes unos de otros.

forma de “historias cortas episódicas y desconectadas que tienden a una estructura cíclica” (Pitarch, 38).

Las dos novelas que analizaré a continuación pertenecerían, siguiendo las definiciones de Pitarch, a la “Low Fantasy” por ubicarse tanto en la realidad empírica como en mundos alternativos y por funcionar como novelas independientes y no como parte de una saga (aunque *The Wonderful Wizard of Oz* sea parte de una serie de novelas acerca de Oz, cada novela puede leerse independientemente de las otras). *The Wonderful Wizard of Oz* sigue además la tradición de los cuentos de hadas y comparte con ellos muchas de las características que ya he mencionado. El capítulo siguiente localiza a *The Wonderful Wizard of Oz* en la encrucijada entre cuentos de hadas y la novela de fantasía tanto temporal como estructuralmente.

Para concluir este apartado quisiera insistir en que los géneros literarios se transforman, evolucionan y en muchas ocasiones se entremezclan. El análisis genérico que se realizó en este capítulo no pretende dar definiciones inequívocas, pero sí aclarar el significado de ciertos términos para poder utilizarlos más adelante y determinar marcos de referencia con los cuales se puedan comparar las obras que a continuación trabajaré.

Capítulo 2. *The Wonderful Wizard of Oz* como cuento de hadas y precursor de la novela de fantasía

*No colours except green and black
the walls are green the sky is black
(there is no roof) the stars are green
the Widow is green but her hair
is black as black.*

Salman Rushdie

The Wonderful Wizard of Oz es una novela de fronteras. El libro en el que Dorothy cruza el límite del mundo “real” a otro “imaginario” (recuérdese la cita de la película de 1939, “Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas any more”) es también un eslabón esencial entre el cuento de hadas y la novela de fantasía y, por si fuera poco, es publicado justo en la transición del siglo XIX al XX. En este capítulo abordaré tanto el aspecto tradicional de *The Wonderful Wizard of Oz*, relacionado con los cuentos de hadas, como su espíritu de cambio, que apunta a la novela de fantasía.

The Wonderful Wizard of Oz dentro de la tradición de los cuentos de hadas

Como hemos visto antes, los cuentos de hadas pertenecen en su mayor parte a una tradición oral. Muchos de estos cuentos fueron más tarde recopilados, como es el caso de *Les Contes de ma Mère l’Oye* de Perrault o de los *Kinder- und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, y publicados para el disfrute de las clases media y alta. Nada o muy

poco sabemos del origen de estos cuentos y debido a la extensión que abarca la fama de muchos de ellos es, entre otras cosas, que Jung los clasificó como producto del inconsciente colectivo.³⁵ Mas existe también entre los cuentos de hadas un fenómeno alternativo a la redacción de narraciones orales. Ha sucedido, en especial con muchos de los cuentos que, haciendo uso de las convenciones del cuento de hadas, escribieron autores como Andersen,³⁶ que las narraciones de un autor en particular se convierten en parte del imaginario colectivo y son reutilizados y reinterpretados de muchas formas distintas. De tal modo que, aunque nunca hayamos leído “Pulgarcita” probablemente tengamos una idea general de la historia. Marina Warner en “The Old Wives’ Tale” explica así este fenómeno:

Fairy tales act as an airy suspension bridge swimming slightly under different breezes of opinion and economy, between the learned, literary and print culture in which famous fairytales have come down to us, and the oral, illiterate, people’s culture of the *veillé*; and on this bridge the traffic moves in both directions (en Tatar, 316).

Prueba de esta flexibilidad de los cuentos de hadas es *The Wonderful Wizard of Oz*. El mismo epígrafe a este capítulo, una reinterpretación de la bruja del oeste como Indira Gandhi en la novela *Midnight’s Children*, es prueba del alcance que *The Wonderful Wizard of Oz* ha tenido en el mundo entero. Reescrita en incontables libretos para películas y series televisivas, novelas y obras de teatro, esta novela es ahora parte de la

³⁵ C.S. Lewis explica así la relación entre los arquetipos de Jung y los cuentos de hadas: “los cuentos de hadas liberan arquetipos que habitan en el subconsciente colectivo, así que cuando leemos un buen cuento de hadas estamos obedeciendo al viejo precepto ‘conócete a ti mismo’” (70).

³⁶ Cuenta Marina Warner que Oscar Wilde parece haber tomado muchas de las fuentes de sus cuentos de hadas de una colección de narraciones orales que tenía su madrastra: “Wilde’s father, a doctor in Merrion Square, Dublin, in the mid-nineteenth century, used to ask for stories as his fee from his poorer patients: his wife Speranza Wilde collected them. Many of these were told to him by women, and in turn influenced their son’s innovatory fairy tales” (Warner en Tatar, 314).

identidad estadounidense, propiedad de millones de personas que crean a partir de ella tazas, camisetas y llaveros en forma de zapatos de rubí.³⁷ Dice al respecto Jerry Griswold:

“Like fairy tales, *The Wizard of Oz* (Wonderful was dropped from the title after the first edition) can no longer be regarded the work of a single author. It has been taken over by the folk” (465).

Existen, además de su asimilación en el imaginario estadounidense (y en otras partes del mundo también) varias características debido a las cuales es posible, y de hecho sucede la mayoría de las veces, clasificar a *The Wonderful Wizard of Oz* como un cuento de hadas. Sus personajes, las reflexiones morales a las que invita, su estructura simétrica y repetitiva, entre otras cosas, permiten ubicarlo dentro de este género.

El primer elemento del cuento de hadas que encontramos en *The Wonderful Wizard of Oz* es el uso de la didáctica. Muchos cuentos de hadas tienen, entre sus muchas funciones, la de transmitir una enseñanza. Dentro de la tradición oral formaron muchas veces parte de los ritos de paso entre los jóvenes de una comunidad y reflejaban por ello la pérdida de la inocencia y la ingenuidad.³⁸ Más tarde, los escritores del siglo XVII, como Perrault, no dudaron en agregar una moraleja a su historia con el propósito de “instruir” al público femenino. Cuando los cuentos de hadas comenzaron a ser concebidos para un público infantil, el aspecto moral se vio reforzado bajo la idea de que los niños podían ser educados por este medio. Baum critica ciertos motivos de esta

³⁷ Los zapatos de rubí provienen, curiosamente, de la película que protagoniza Judy Garland, no de la novela original. Parte de la apropiación del texto, como sucede con miles de cuentos de hadas, consiste en que cada reescritura modifica en el imaginario el texto, agregando o eliminando distintos detalles.

³⁸ Varios autores contemporáneos han explotado esta idea original de los cuentos de hadas, por ejemplo Angela Carter, en su cuento “The Company of Wolves”, reescribe el cuento de Caperucita Roja haciendo énfasis en los componentes de iniciación sexual del cuento.

tradición, en particular “all the horrible and blood-curdling incident devised by their authors to point a fearsome moral to each tale.” Pero a pesar de las intenciones del autor, aunque *The Wonderful Wizard of Oz* no tiene una moraleja explícita, existen muchos episodios en donde se realizan y a la vez se invita a realizar, reflexiones morales por parte de los personajes y que han llevado a varios críticos a buscar enseñanzas en la novela.

Uno de los consejos que la novela propone es el de la confianza en uno mismo (un tema recurrente en la literatura estadounidense desde Emerson). Los tres personajes que acompañan a Dorothy durante su aventura en Oz, así como la misma Dorothy, sienten que carecen de algo esencial para su felicidad. El espantapájaros, quién desea más que nada un cerebro, asegura: “a fool would not know what to do with a heart if he had one” (Baum, 102). El hombre de hojalata, que busca a toda costa un corazón, responde: “brains do not make one happy, and happiness is the best thing in the world” (Baum, 102). Sin embargo, la novela muestra continuamente que aquel que no tiene corazón puede ser compasivo y cariñoso, quien no tiene cerebro, astuto e ingenioso, y quien dice ser cobarde puede ser valiente. Dos “moralejas” pueden extraerse de esta situación. La primera es que trabajando en equipo las ventajas de cada quien se suman y es más fácil superar las dificultades. En palabras de Jack Zipes: “During their journey Baum shows that, by sharing their talents with one another, they can easily overcome adversity” (Zipes, 212). La segunda moraleja es que, como dice Salman Rushdie: “ya poseemos aquello que buscamos con más fervor” (El Mago, 54). Al final de la historia aprendemos, y Dorothy aprende también, que siempre estuvo en su poder regresar a Kansas, y no, como suponía, en manos del mago o de las brujas. Este consejo nos llega a través de las palabras de Glinda, la bruja buena del sur, quien

dice al espantapájaros: “You don’t need them [brains] experience you are sure to get [...] All you need is confidence in yourself” (Baum, 270).

El segundo elemento de los cuentos de hadas que aparece en *The Wonderful Wizard of Oz* es la repetición. Como nos muestran *La Iliada* o los cuentos de *Las mil y una noches*, la repetición forma y ha formado siempre parte de la estrategia de los bardos, trovadores y narradores de tradición oral principalmente como herramienta de memorización.³⁹ Desde la estructura general que se repite en los cuentos hasta los epítetos que daban a los dioses griegos, la repetición funciona además como un marco a partir del cual se puede innovar. Al igual que, por poner un ejemplo, la forma del soneto permite desarrollar la creatividad de los poetas de formas insospechadas, dentro de la forma casi prescrita del cuento de hadas existe un sinnúmero de posibilidades que fluctúan entre la imitación y la innovación. *The Wonderful Wizard of Oz*, como directo descendiente de la tradición de los cuentos de hadas, no está exento de la influencia de la repetición.⁴⁰ Encontramos reiteración, por ejemplo, en frases que se repiten. Como cuando Dorothy y sus compañeros conocen por primera vez al mago y él los recibe recitando la misma fórmula: “I am Oz, the Great and Terrible. Who are you, and why do you seek me?” (Baum, 196). Se insiste también en las acciones de los personajes. Como en el momento en que la bruja va llamando una por una a sus armas para acabar con Dorothy y con cada llamado sopla su silbato, primero una vez, luego dos veces, luego tres. A su llamado acuden cuarenta lobos la primera vez y, la segunda vez, cuarenta cuervos. La simetría se refleja también en los personajes: al león le falta valentía; al hombre de hojalata, un corazón; y al espantapájaros, un cerebro.

³⁹ Dice Robert Darnton que: “los cuentistas campesinos adaptaban el ambiente de sus cuentos a su propio medio ambiente; pero conservaban los elementos principales intactos, usando repeticiones, rimas y otros recursos nemotécnicos” (Darnton, 23).

⁴⁰ La repetición y la simetría también pueden tener que ver con el hecho de que *The Wonderful Wizard of Oz* esté dirigido a un público infantil. Para muchas personas, los niños requieren este tipo de repeticiones para que les resulte más fácil seguir la historia.

Estructuralmente, cada uno de estos personajes es encontrado por Dorothy, narra la historia de su carencia y se une a la comitiva. Por último, *The Wonderful Wizard of Oz* repite, como veremos a continuación, la estructura típica del cuento de hadas, a la vez transformándolo y preparándolo para un nuevo género.

Ya habíamos mencionado previamente que las funciones, o esferas de acción, que reconoce Propp como características de los cuentos folklóricos y, dentro de éstos, los cuentos de hadas, pueden servir para identificar si una obra pertenece o no a dicho género. Por otra parte, Greimas simplificará los siete personajes que Propp distingue como realizadores de las funciones a un cuadro de seis actantes, “clases de actores” (Greimas, 267) o personajes, que facilitan la comparación de una obra con la estructura. El cuadro de Greimas es el siguiente:

Categorías actanciales		
Sujeto	Vs	Objeto
Ayudante	Vs	Oponente
Destinador	Vs	Destinatario

Podríamos identificar en *The Wonderful Wizard of Oz* a Dorothy como el sujeto, a “volver a casa” como el objeto de la búsqueda o misión, al espantapájaros, el hombre de hojalata y el león como los ayudantes, a la bruja mala del oeste como el oponente, a

las brujas del norte y del sur como las destinadoras (en el destinatario está incluido el “donador” de Propp, recordemos que son las brujas las que otorgan a Dorothy el beso que la protege del mal y le muestran la forma de volver a casa utilizando los zapatos que ellas mismas le otorgan) y Dorothy misma sería el destinatario.⁴¹ Hasta aquí parece que *The Wonderful Wizard of Oz* encaja a la perfección dentro de la definición del cuento de hadas, mas existen varias características que lo distinguen de éste y que a la vez aparecerán después de manera recurrente en el género de fantasía.

Mirando hacia un nuevo género

A pesar de que la publicación de *The Lord of the Rings* se considera como el punto clave en la consolidación del género de fantasía,⁴² hay varias obras que a partir de finales del siglo XIX, con *Alice in Wonderland*, tuvieron un lugar indispensable para su creación. Una de ellas es *The Wonderful Wizard of Oz*. Hemos ya señalado las características estructurales que unen al cuento de hadas con la literatura de fantasía. Si nos enfocamos ahora un momento en la relación diacrónica entre ambos géneros resulta claro que la fantasía surge de los cuentos de hadas, a finales del siglo XIX. La gradual separación de este género tiene que ver con condiciones sociales y literarias como la especial atención que se comenzó a prestar a un público infantil y juvenil, la adaptación del género de una tradición predominantemente oral (o con autores literarios que pretendían imitar las características de la literatura oral) a una plena conciencia de un público lector y del mercado literario y a la influencia de otros géneros, entre otras

⁴¹ Greimas aclara que “en el cuento popular [...] son el sujeto y el destinatario los que se constituyen en un archiactante” (Greimas, 281).

⁴² Así lo afirma Brian Attebery: “With the publication and popular acceptance of Tolkien’s version of the fantastic, a new coherence was given to the genre” (14).

cosas. *The Wonderful Wizard of Oz* se encuentra justo en el límite entre los cuentos de hadas y la literatura de fantasía y es gracias a esto que podemos observar la transición de un género a otro con mayor detenimiento.

Dice un refrán popular que “del dicho al hecho hay un gran trecho”. Siguiendo el proverbio, cuando L. Frank Baum escribe en la introducción a *The Wonderful Wizard of Oz*, lo que Michael Patrick Hearn llama un “manifiesto for the liberation of American children’s literature” (Nota de Hearn en Baum, 5), no significa que la novela como tal cumpla con los puntos allí descritos. Sin embargo, en muchos casos es así. En este prólogo el autor se alinea de entrada con la tradición de los cuentos de hadas (cuya pertinencia hemos podido demostrar en la sección anterior), pero a la vez propone una reestructuración del género, moviéndose, sin que ésta sea su intención, en la dirección de la novela de fantasía. En el prólogo a *The Wonderful Wizard of Oz* se lee:

Yet the old-time fairy tale, having served for generations, may now be classed as “historical” in the children’s library; for the time has come for a series of newer “wonder tales” in which the stereotyped genie, dwarf and fairy are eliminated, together with all the horrible and blood-curdling incident devised by their authors to point a fearsome moral to each tale (Baum, 4).

Hay en este párrafo tres importantes propósitos que plantea el autor: eliminar los estereotipos, los elementos de violencia y terror, y la moraleja. De estas tres metas podemos decir de entrada que la violencia y el terror siguen estando presentes en *The Wonderful Wizard of Oz*, así como el aspecto moral. Por más que Baum hubiera querido eliminarlos en la novela encontramos muertes, violencia tanto física como mental y

varias reflexiones morales, aunque ciertamente no hay ninguna lección dada, ninguna moraleja en términos explícitos o señalada por el texto como tal.

Acerca de los estereotipos podemos afirmar que, en efecto, existe un cambio significativo en *The Wonderful Wizard of Oz*. Dice Rushdie que “uno de los aspectos más llamativos de la visión del mundo en *El Mago de Oz* es su alegre y casi total secularismo” (Rushdie, *El Mago*, 13). En *The Wonderful Wizard of Oz* no encontramos matrimonios finales ni princesas. No todas las brujas son malas ni todos los magos son buenos. Por otra parte, las mujeres no son sumisas y no necesitan de un héroe que las salve. El mundo al que Dorothy viaja tiene sus propias leyes y su propia geografía, sus propios habitantes con nombres singulares. Las circunstancias sociales de principios de siglo XX en Estados Unidos de Norteamérica contribuyeron en gran medida a la creación de este, como Baum lo llama, “modernized fairy tale, in which the wonderment and joy are retained and the heart-aches and nightmares are left out” (4).

Un cuento de hadas “estadounidense”

Habíamos ya determinado anteriormente el carácter utópico tanto de los cuentos de hadas como de la literatura de fantasía, sin embargo existen ciertos matices que vale la pena mencionar. En palabras de Calvino “el cuento de maravillas mágicas, desde el *érase una vez* inicial hasta las distintas fórmulas del cierre, no admite que se sitúe en el tiempo y en el espacio” (105), aunque más adelante aclara: “el máximo de especificidad local y temporal se detecta precisamente en las secuencias iniciales, en las adversidades de las situaciones de partida” (107). Así sucede, se podría argumentar, con *The Wonderful Wizard of Oz*, en el cual el comienzo claramente nos ubica en el

contexto específico del estado de Kansas en Estados Unidos de Norteamérica. Pero tanta especificidad es rara en los cuentos de hadas incluso en el marco inicial, no siendo así, por el contrario, en la literatura de fantasía. *Harry Potter* se ubica claramente en Inglaterra, al igual que *Las Crónicas de Narnia* o *His Dark Materials*, por citar ejemplos. La utopía entonces se localiza en particular en un mundo secundario, independiente de otro mundo paralelo a la realidad mimética. Estos mundos secundarios, como sucede en el caso de *The Wonderful Wizard of Oz*, cumplen con las características de la utopía en tanto que no se ubican en un lugar específico. Sabemos que Oz se localiza en medio de varios desiertos, probablemente dentro del mismo Estados Unidos, pero exactamente dónde, no queda claro.

Considerando ahora el significado figurativo de la palabra utopía tenemos que Oz cumple también con este sentido, al ser un lugar idealizado. Sin embargo, al ubicarse el mundo secundario, Oz, dentro del marco de Estados Unidos, existe una relación entre el lugar utópico y el lugar “real” que se ha interpretado de formas distintas. Para algunos, Oz, estando dentro de Estados Unidos, forma parte de la utopía que es Estados Unidos *per se*.⁴³ Para el filósofo francés Jean Baudrillard, Estados Unidos es “la utopía realizada” (107) en tanto que los estadounidenses la aprecian como tal. Sin embargo, algo falta (aunque según Baudrillard eso es parte de la contradictoria realización de la utopía) a esta sociedad: una historia, “América nunca ha carecido de violencia, ni de acontecimientos, ni de hombres ni de ideas, pero todo eso no constituye una historia” (112). La historia, a su vez, se funde irremediamente con los mitos; al menos en el imaginario popular, estos dos discursos son muchas veces difíciles de separar y con frecuencia generan leyendas. *The Wonderful Wizard of Oz*,

⁴³ En una nota, Michael Hearn aclara que “There was a demand for a new literature, an indigenously American literature, one that rose from the vital, vibrant West rather than from the tired old East” (Nota de Hearn en Baum, 5).

con su carácter utópico y su relación con la tradición oral y la leyenda, vendría a proporcionar la parte ficticia que acompaña a la historia y da identidad a un pueblo.⁴⁴ Así es como, para Jerry Griswold, “in a recognizable fashion, The map of Oz is a map of the United States” (463), y para Rushdie, Dorothy “se embarca en el camino del destino y se dirige al oeste, tal como deben hacerlo los norteamericanos” (Rushdie, *El Mago*, 49). La promesa del progreso, materializada, por ejemplo, en la exposición Columbian que se llevó a cabo en 1893 y la cual, según Jerry Griswold, impresionó mucho a Baum, se vería realizada en Oz. Como dice el mismo Griswold “In Oz, turn-of-the-century America (be it Greater Chicago or California) becomes a visionary landscape and, at the same time, the utopian future already exists” (465). Oz se ha vuelto, para los Estados Unidos, parte de los mitos que crean su identidad como nación.

Existe, por otro lado, una interpretación distinta a ésta, sin que por ello los efectos prácticos de la anterior desaparezcan, con la cual concuerdo en mayor medida. Dicha teoría afirma que Oz es una utopía por contraposición y no por identificación con Estados Unidos, particularmente con Kansas y el *Midwest*. El contraste queda claro desde las primeras páginas:

Not a tree nor a house broke the broad sweep of flat country that reached the edge of sky in all directions. The sun had baked the plowed land into a gray mass, with little cracks running through it. The house was as dull and gray as everything else (Baum, 18).

⁴⁴ A este respecto podemos citar a Levi-Strauss, quien dice “le mythographe s’aperçoit presque toujours que, sous une forme identique ou transformée, les mêmes personnages, les mêmes motifs, se retrouvent dans les mythes et les contes d’une population” (153). En esta ocasión, *The Wonderful Wizard of Oz* ha adquirido un estatus mítico probablemente debido a la identificación del pueblo estadounidense con éste.

Mientras que Oz es un país multicolor, fértil y alegre, Kansas es, según Rushdie “un lugar deprimente donde todo cuanto ven los ojos es de color gris” (Rushdie, *El Mago*, 18). La novela presenta además el contraste de la pobreza. En Oz todo es abundancia y prosperidad, mientras que en Kansas Dorothy asegura que sus tíos no tendrían dinero suficiente ni para vestirse de luto en caso de que la consideraran muerta: “unless the crops are better this year than they were last I am sure Uncle Henry cannot afford it” (Baum, 348). Los tíos de Dorothy participan también de la grisura de Kansas, y nunca sonríen:

When Aunt Em came there to live she was a young, pretty wife. The sun and wind had changed her, too. They had taken the sparkle from her eyes and left them a sober gray; they had taken the red from her cheeks and lips, and they were gray also. She was thin and gaunt, and never smiled, now [...] Uncle Henry never laughed. He worked hard from morning till night and did not know what joy was (Baum, 18-19).

El retrato que de ellos hace Baum coincide en gran medida, como lo ha notado Michel Hearn (Nota en Baum, 16), con el cuadro de Grant Wood, *American Gothic*, de los años treinta, ubicada también en el *Midwest*, que muestra una pareja de granjeros con expresión dura y seria mirando de frente al espectador. La crítica social que podemos interpretar de estas imágenes coincide con las tendencias progresistas de Baum. Existe, por ejemplo, evidencia de que tenía interés “in the populist movement, and an exemplification of the ideas of such utopian thinkers as William Morris and Edward Bellamy” (Griswold, 463). Por lo tanto, no es de extrañar que varios críticos, como por ejemplo Jack Zipes, vean en Oz “the ideal socialist society” (Zipes, 195) que se opone a los valores de la sociedad estadounidense.

No es sólo la primera parte del relato que se refiere a Kansas lo que desentona con el ambiente en Oz; el mago, en quien Dorothy y sus compañeros tenían puestas

todas sus esperanzas y que resulta ser un fraude, proviene también de una ciudad del *Midwest*, Omaha. Él llevaba años engañando a la gente de Oz, haciéndolos pensar que tenía poderes sobrenaturales, atemorizándolos y gobernándolos, hasta que Dorothy y sus amigos descubren su estafa. Para Zipes esto representa la intrusión de los decadentes valores estadounidenses en la perfecta sociedad de Oz:

The Wizard as an American conman has colonized the city, duped its gentle and naive inhabitants and introduced American standards and norms based on salesmanship and deception that ultimately will not work in the land of Oz as a whole (Zipes, 211).

Los cuentos de hadas siempre tuvieron una función crítica social, pero podemos ver en el juicio que se extrae de esta cita un giro más abrupto hacia lo que después se convertiría en el género de fantasía.

La misma ambigüedad en la relación entre Oz y Estados Unidos se refleja en el final de la historia. Si consideramos que Estados Unidos, y dentro de éste Kansas, es parte de la utopía, entonces el final de la historia puede seguir considerándose como “feliz” en tanto que Dorothy vuelve a donde pertenece y a donde quiere estar. Si, por otro lado, nos remitimos a la segunda interpretación, según la cual Oz es una utopía por oponerse a Kansas, entonces el final estaría más lejano del convencional final feliz y más cercano al final eucatastrófico que admite melancolía y tristeza, sin eludir la justicia poética. Ya lo dice el espantapájaros:

“I cannot understand why you should wish to leave this beautiful country and go back to the dry, gray place you call Kansas” (Baum, 75).

La famosa explicación que da Dorothy, “there is no place like home” (76), no resulta suficiente, en especial tomando en cuenta afirmaciones como la siguiente:

“and Dorothy did not feel nearly as bad as you might think a little girl would who has been suddenly whisked away from her own country and set down in the midst of a strange land” (58).

Hablando de la película, Salman Rushdie dice: “‘No hay lugar como el hogar’ que, no me cansaré de repetir, es la idea menos convincente del filme” (Rushdie, *El Mago*, 17). Esta afirmación concierne de igual manera a la novela. Aunque es cierto que Dorothy quiere regresar a Kansas, sabemos que la vida que ahí le espera no será mejor que la que podría vivir en Oz; es más por un sentido del deber que Dorothy regresa sólo para, en las siguientes novelas de la serie, volver a Oz como su reina.

Otro de los elementos importantes en el aspecto social de la novela, y el cual marca un cambio considerable con respecto a los cuentos de hadas, es la presencia del feminismo. Los cuentos de hadas siempre han sido, “a medium deeply concerned with undoing prejudice” (Warner en Tatar, 316). Incluso cuando muchas de las versiones aristocráticas y más tarde, las adaptadas por ejemplo por Walt Disney, reflejen una sociedad patriarcal, gran parte de las narradoras originales, al ser mujeres, imprimían sellos subversivos en los relatos.⁴⁵ Sin embargo, en el caso de *The Wonderful Wizard of Oz*, el feminismo imperante coincide con cierta ideología específica del autor que busca resultados muy concretos. Me refiero al movimiento en pro del sufragio de la mujer, el cual Baum siempre apoyó, sobre todo considerando que su esposa “was the daughter

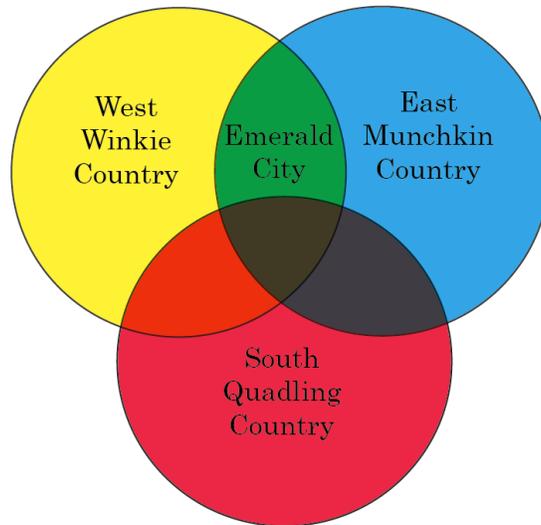
⁴⁵ En su tesis de doctorado, Aurora Piñeiro dice acerca de Perrault: “El prólogo a sus colecciones, así como dichas moralejas en verso, contienen verdaderas ‘joyas’ de la historia de la misoginia... Por supuesto, estas variantes fascinaron a Walt Disney, otro domesticador, siglos más tarde” (124). En cuanto al papel de las narradoras, por otro lado, dice: “no es casualidad que fueran las hadas, personajes femeninos, quienes detentaban el poder en los textos” (124).

of Matilda Joslyn Gage, who collaborated with Susan B. Anthony and Elizabeth Cady Stanton to write the four-volume *History of Woman Suffrage*” (Zipes, 196). Como periodista, Baum escribió varios artículos a favor de este movimiento y su ideología no deja de reflejarse en *The Wonderful Wizard of Oz*. Salman Rushdie señala que “un aspecto llamativo de *El mago de Oz* es la ausencia de un héroe masculino” (Rushdie, *El Mago*, 49). En efecto, las únicas personas que tienen un poder, sobrenatural o no, considerable son Dorothy y las cuatro brujas. El mago, la otra figura masculina importante, resulta ser un fraude, y los compañeros de Dorothy estarían perdidos sin ella. Resulta además interesante que las dos brujas buenas no sean hadas. La brujería estuvo mucho tiempo relacionada con una maldad atribuida a ciertas actitudes desafiantes de las mujeres. En esta novela, se democratiza la imagen de la mujer en tanto que hay brujas buenas y malas, ambas con grandes poderes. Es por esto que dice Hearn: “Baum plays with conventional wisdom throughout *The Wizard of Oz*” (nota de Hearn en Baum, 41).

Además de los cambios culturales que refleja la novela, hay también cambios estructurales que nos permiten prefigurar la llegada del género de fantasía como, por ejemplo, la presencia de subtramas e historias dentro de la historia principal que conducen a personajes más complejos. Ya habíamos señalado que en los cuentos de hadas los personajes suelen ser más importantes por lo que hacen, sus acciones, que por sus personalidades. Esto sucede con los personajes principales, no digamos ya, con los secundarios. En el caso de *The Wonderful Wizard of Oz*, conforme van incorporándose a la historia distintos personajes varios de ellos narran su propia historia, como en el capítulo en que el espantapájaros cuenta cómo fue creado: “Now I’ll make the eyes; said the farmer. So he painted my right eye, and as soon as it was finished I found myself looking at him and at everything around me with a great deal of

curiosity” (Baum, 76). O cuando el hombre de hojalata cuenta cómo, al ser transformado en hojalata, perdió su corazón: “But, alas! I had now no heart, so that I lost all my love for the Munchkin girl and did not care whether I married her or not” (Baum, 100). Estas narraciones de la vida de los personajes, sumadas a las acciones y los diálogos de cada uno, van creando el efecto de una “personalidad”.

Señalamos también en el capítulo anterior la importancia de la subcreación de un mundo coherente en sí mismo tanto para los cuentos de hadas como para la literatura de fantasía. También decíamos que en el género de fantasía el mundo se “subcrea” mucho más detalladamente que en los cuentos de hadas. Gracias a esto podemos afirmar que el mundo de Oz pertenece más claramente a la fantasía que a los cuentos de hadas, se encuentra más cercano a Narnia o a la Tierra Media que a aquel mundo sin nombre de los cuentos de hadas. El nombre de Oz proviene de una simple ocurrencia de Baum, nombrar su país ficticio con la última etiqueta de su fichero. Poco a poco aquel nombre se fue ampliando hasta convertirse en un espacio con una geografía determinada, asociada a distintos colores que a su vez conllevan un simbolismo específico (el blanco, por ejemplo, es el color de las brujas). Michael Hearn ha representado a Oz de la siguiente manera:



(Nota de Hearn en Baum, 61)

Baum mismo se hacía llamar, como nos informa Jack Zipes, “the royal Historian of Oz” y logró con tal éxito su cometido que existen cartas de niños para Baum pidiéndole boletos para viajar a Oz (Griswold, 462). Oz está además regido por una serie de valores bien establecidos. Dice Rushdie que Oz se caracteriza por ser “un mundo donde nada se considera más importante que los amores, cuidados y necesidades de los seres humanos” (El Mago, 14). En conclusión, Oz es un mundo coherente, dibujable y reconocible, de una complejidad considerable en relación con las geografías de los cuentos de hadas.

Para finalizar este capítulo, hablaré de un concepto que se ha ido desarrollando a través de la evolución del género de fantasía llamado *Thinning* (“adelgazamiento”) que Pau Pitarch describe como “el proceso por el cual la magia desaparece lentamente del mundo conocido” (49). Encontramos este fenómeno tanto en *The Lord of the Rings* como en *La historia interminable* de Michael Ende y tiene que ver con el rechazo al

mundo postindustrializado que menciona Tolkien en “Sobre los cuentos de hadas”. Sin embargo, en *The Wonderful Wizard of Oz* ya está presente:

In the civilized countries I believe there are no witches left; nor wizards, nor sorceresses, nor magicians. But, you see, the Land of Oz has never been civilized, for we are cut from all the rest of the world (Baum, 45).

Esta idea iría acorde con el antagonismo entre Oz y Estados Unidos, y propone también la oposición magia *versus* civilización. El mago, por ejemplo, que proviene de la civilización, no tiene ningún poder mágico. Sólo le quedan los trucos del “make believe”, las metáforas y los placebos, como el corazón que otorga al hombre de hojalata “made entirely out of silk and stuffed with sawdust” (Baum, 280), el cual funciona, al igual que el cerebro falso del espantapájaros y el coraje ficticio del león, porque les da “exactly what they thought they wanted” (Baum, 283).

Como hemos podido observar *The Wonderful Wizard of Oz*, a pesar de su aparente simplicidad, posibilita una enorme cantidad de análisis y enfoques. No sólo es fundamental para los géneros literarios estudiados en este trabajo, sino para la historia de la literatura infantil y feminista entre otras. El camino que he trazado de los cuentos de hadas a la literatura de fantasía, por lo tanto, no es el único posible. Resultaría, por ejemplo, importante abundar más en el porqué del impacto de la novela en la sociedad estadounidense, quizás desde un punto de vista sociológico mejor documentado.

Por último, me gustaría agregar que *The Wonderful Wizard of Oz* no es la única novela que se encuentra en esta situación transitoria del cuento de hadas a la novela de fantasía. *Alice in Wonderland*, por ejemplo, es un caso paralelo que bien podría servir para el mismo propósito, aunque su relación con otros géneros literarios, como la

nonsense literature de la época, opacaría la transformación del cuento de hadas en fantasía.

Una vez analizado *The Wonderful Wizard of Oz* respecto a estos géneros literarios, podemos proceder a la comparación con una novela que bien puede ser vista como una reescritura de ésta. Al equiparar ambas obras observaremos los distintos caminos que ha seguido el género de fantasía, emergente apenas en *The Wonderful Wizard of Oz*, durante los casi cien años que las separan.

Capítulo 3. *Neverwhere*: reescritura del espacio, la utopía y lo fantástico en la fantasía

*Here, the intersection of the timeless moment is
England and nowhere. Never and always.*

T.S. Eliot

Después de haber analizado una novela de lo que podríamos denominar fantasía temprana, haremos una comparación con otra mucho más contemporánea. Casi un siglo transcurrió entre la publicación, en 1900, de *The Wonderful Wizard of Oz*, y la publicación, en 1996, de *Neverwhere*. Durante este tiempo ocurrieron varios acontecimientos de los que debemos dar cuenta para comprender el contexto que rodea a la última novela. La publicación en 1954-55 de *The Lord of the Rings*, y la posterior publicación de *On Fairy Tales*, ambos de J.R.R. Tolkien, son fundamentales para el desarrollo del género de fantasía durante el siglo XX,⁴⁶ al punto que muchos críticos consideran a éste como el momento de maduración del género, precisamente en las fechas en las que comienza a concebirse como tal. *The Lord of The Rings* cumple con la mayoría de las características de la fantasía que se enumeraron en el primer capítulo⁴⁷ de esta tesis, siendo éstas al mismo tiempo una consecuencia

⁴⁶ Véase Capítulo 2, pg. 33, nota 43.

⁴⁷ Habría que considerar hasta dónde el género se ha definido con base en esta obra. En *Strategies of Fantasy*, por ejemplo, se le toma como marco de referencia para el resto de las obras de fantasía ya que, según un sondeo del autor, es la obra que más críticos coinciden en clasificar como fantasía. Creo, sin embargo, que, y sin afán de descalificar la enorme importancia de esta obra, con el desarrollo posterior que ha tenido el género es necesario dejar un poco de lado esta estrategia comparativa para buscar una definición más amplia e incluyente del género.

evolutiva de obras como *The Wonderful Wizard of Oz* y de una innovación singular. La saga se convirtió así en la obra más representativa del género, frente a la cual se habrían de comparar todas las obras de fantasía que le siguieron.

Dando de nuevo un salto temporal, observamos que la publicación de *Neverwhere* ocurre casi cincuenta años después de *The Lord of the Rings*, con lo cual podríamos trazar una línea en el tiempo, más o menos simétrica, con *The Wizard of Oz* al comienzo, *The Lord of the Rings* en la mitad y *Neverwhere* al final del siglo XX.⁴⁸ Estos puntos en la línea corresponden a su vez a tres momentos históricos del siglo XX, el inicio, mitad, y final de siglo. De *The Lord of the Rings* y su relación con la posguerra mucho ya se ha dicho. Se ha hablado del escapismo (él mismo lo menciona) como una forma válida de huir de la terrible realidad de la guerra. Se ha hablado asimismo de la creciente melancolía hacia el fin de la trilogía y de la idea del fin de la magia como parte del ambiente imperante después de la guerra. También se ha estudiado la representación de la naturaleza (el bosque que lucha y habla, y los elfos que viven en perfecta armonía con su medio) como reacción en contra de la sociedad postindustrial irrespetuosa del medio ambiente.⁴⁹ Acabamos de ver, en el capítulo dedicado a *The Wonderful Wizard of Oz*, la importancia de las circunstancias históricas y literarias de principios de siglo para la creación de esta novela. En el caso de *Neverwhere* podría ser incluida históricamente dentro del marco de la posmodernidad.⁵⁰ La polémica en torno a

⁴⁸ Esto no debe confundirse con una división de la vida de la fantasía, género que sigue por demás vigente.

⁴⁹ Al respecto dice Brian Attebery: "*The Lord of the Rings*, with its troops and trenches, its heroism and despair, its beleaguered home front and its enemy to the East, is as much a product of World War I as is *The Sun Also Rises*... though Modernist critics might condemn Tolkien for wishing to escape from objective fact, they would agree with him that it exists" (Attebery, 41-42).

⁵⁰ Habrá que hacer notar la distinción que propone Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*: "Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and postmodernity as designation of a social and

este apelativo es extensa y no es el propósito de este trabajo contribuir a la discusión, sin embargo, debe admitirse que como movimiento estético existen muchos elementos en *Neverwhere* que coinciden con el llamado posmodernismo.⁵¹ Uno de éstos es la intertextualidad, que se refiere tanto a obras que tradicionalmente se clasifican como pertenecientes a la “alta cultura” como a otras que suelen considerarse representativas de la “cultura popular”.⁵² Muchas de las otras obras de Gaiman apelan a estas fuentes indistintamente. A su vez, muchas de sus novelas, comics y guiones cinematográficos pertenecen o por lo menos hacen un uso extenso del género de fantasía. Parece haber algo propicio en el mismo género hacia este uso indiscriminado de la “alta” cultura y la cultura “popular”. Al recordar sus orígenes en los cuentos de hadas podemos apreciar cómo éstos fueron utilizados en distintos momentos por ambas “culturas”, y su estatus fue variando de época en época muchas veces sin permanecer encasillados en un

philosophical period or condition” (Hutcheon, Politics, 23). Debemos tomar en cuenta esta separación al leer las siguientes referencias a Jameson en este capítulo.

⁵¹ Para Frederic Jameson, por ejemplo, el posmodernismo es: “un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional” (Jameson, 167). En cuanto a las fechas, más adelante agrega: “Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el boom en Estados Unidos a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958. Los años 1960 son en muchos aspectos el período transicional clave, un período en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y al mismo tiempo es zarandeada por sus propias contradicciones internas y por la resistencia externa” (Jameson, 168).

⁵² Jameson define este rasgo del posmodernismo diciendo que en él: “se difuminan algunos límites o separaciones básicas, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas” (Jameson, 166). Poco después continúa explicando la diferencia entre las “citas” de elementos populares como solían hacer los modernistas y la incorporación que hacen los posmodernos de éstos en sus obras, “hasta el punto donde parece cada vez más difícil trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales” (Jameson, 167). Jameson expresa su desacuerdo con este fenómeno vinculándolo a una crítica hacia el contexto cultural y socioeconómico que lo produce, a diferencia de otros críticos, como Linda Hutcheon, quien encuentra en derivados de lo culturalmente híbrido, como la parodia, una fuente de potencial creativo y crítico para esta época.

extremo. Su naturaleza proteica les permitió formar parte tanto de óperas como de caricaturas y la fantasía parece haber heredado esta misma flexibilidad. Para muchos, Gaiman es un escritor de *best-sellers* (utilizando el término peyorativamente) y, para otros, uno de los principales exponentes del cómic y de la fantasía. Este trabajo no pretende desmentir ninguna de las dos opiniones, dado que mucho depende del cristal con que se mire. En cambio, analizará ciertos aspectos de *Neverwhere* que se pueden relacionar con la tradición de la fantasía y que, comparados con *The Wonderful Wizard of Oz* nos darán una idea de los rumbos que ha seguido el género.

Neverwhere como reescritura

Para lograr relacionar *Neverwhere* con la fantasía y, a partir de ahí, observar las modificaciones en el género, antes que nada habrá que definir los parámetros gracias a los cuales es posible comparar estas novelas. Varios elementos, se puede argumentar, compartidos entre *The Wonderful Wizard of Oz* y *Neverwhere* se deben a su relación genérica con la fantasía. La estructura de Propp y los actantes de Greimas están presentes en ambos. Están presentes la lucha entre el bien y el mal y el final eucatastrófico, todos ellos, como se vio en el primer capítulo, elementos constitutivos del género. Sin embargo, las similitudes entre estas dos novelas son más profundas. *Neverwhere* es la historia de un hombre poco excepcional (un ejemplo más de los protagonistas con los cuales es fácil identificarse), Richard Mayhew, quien un día se encuentra con una mujer proveniente de un Londres paralelo al suyo, *London Below*. En su afán por ayudar a la chica, pronto descubre que se ha vuelto prácticamente invisible para el resto de su sociedad, como si fuera uno más de los muchos vagabundos que

deambulan por la ciudad. Decide entonces refugiarse en aquel otro Londres, un Londres subterráneo, oscuro, lleno de magia y de historia, en el cual la gente parece notarlo y aun reconocerlo. Allí abajo se une a la misión de Door, la joven a quien había rescatado y que tiene la capacidad de abrir puertas en cualquier lugar que la lleven hacia donde lo desee. Door se encuentra en busca de un ángel para aclarar el misterio de quién mató a su familia y poder así vengarla. Junto con ella viajan Hunter, una mujer guerrera en busca de una bestia que cazar, y el Marqués de Carabás, una encarnación del gato con botas (para no dejar tan pronto de lado a los cuentos de hadas), una criatura “of pure irony” (Gaiman, 131) quien debe ayudar a Door para pagar un favor. Una vez que han encontrado al ángel, llamado Islington, éste les informa que, para que cumpla sus deseos, deben recuperar una llave mágica. Tanto en su camino hacia el ángel Islington, más tarde en busca de la llave y de vuelta a la morada del ángel, los personajes deben enfrentar varios obstáculos, como ser perseguidos por una pareja de mercenarios medio humanos medio bestias inmortales, resolver enigmas, librar batallas, atravesar laberintos y matar monstruos, entre otros.

Ciertos parecidos entre *The Wizard of Oz* y *Neverwhere* podrían resultar evidentes después de este breve resumen de la trama. Ambos son la historia de una persona sencilla que termina, por azar, en un mundo alterno al suyo, en el cual deberá unirse a un grupo de amigos, cada uno con un deseo que cumplir (siendo el del protagonista regresar a casa). Juntos deben encaminarse hacia un ser poderoso que les pide algo a cambio de su ayuda. Tras enfrentar grandes peligros, regresan sólo para darse cuenta de que aquel ser que parecía su salvación era en realidad un obstáculo más en el camino a sus objetivos. Como en Oz, la solución termina estando en sus propias manos, así como la capacidad de obtener lo que buscaban.

Los paralelos entre *The Wizard of Oz* y *Neverwhere* son además señalados por la misma narración en distintas ocasiones. Como cuando Richard le pide a Door que lo devuelva al Londres de arriba, a lo cual el Marquis responde: “Who do you think she is, the Wizard of Oz? We can’t send you home. This is your home”⁵³ (Gaiman, 339). O como cuando Richard le explica a Lamia⁵⁴ el motivo de su viaje:

“We have to get the... the thing I got... to the Angel. And then he’ll tell Door about her family, and he’ll tell me how to get home.”

Lamia looked up at Hunter with delight.” And he can give you brains,” she said, cheerfully,” and me a heart” (Gaiman, 284).

La evidente alusión a los compañeros de Dorothy está dicha con una doble ironía, la de Lamia hacia la ingenuidad de Richard, y la de la novela hacia *The Wonderful Wizard of Oz*.⁵⁵ Matei Calinescu discute en su artículo, “Rewriting”, la definición de reescritura:

Rewriting would involve a reference of some structural significance (as opposed to a mere mention or passing allusion) to one or more texts or, if we want to underline the connection, intertexts (the latter noun has enjoyed a fairly large circulation in the language of criticism in the last two or three decades) (Calinescu, 245).

Debido a la coincidencia en la trama, personajes y alusiones a *The Wonderful Wizard of Oz*, tenemos suficientes elementos para afirmar que *Neverwhere* es una reescritura de *The Wonderful Wizard of Oz*. Con esto en mente es posible, a continuación, comparar ambas novelas y, como si superpusiéramos dos siluetas en cristales, analizar las

⁵³ Esta respuesta es muy similar al ya citado consejo del espantapájaros, quien no comprende el deseo de Dorothy de regresar a Kansas y le sugiere que se quede en Oz.

⁵⁴ Una versión actualizada de la criatura mitológica de este nombre.

⁵⁵ Recordamos aquí la definición de parodia de Linda Hutcheon la cual comenta Matei Calinescu: “ ‘an imitation with critical distance’ in which the irony ‘can cut both ways’ (Hutcheon 1985: 37), that is, be directed at once toward the text that is the target of the parody and toward the parody itself ” (Calinescu, 245).

diferencias en los contornos. ¿Qué nos dicen estas diferencias del desarrollo del género de fantasía de una novela a otra?

Quizás lo más evidente al comparar estas novelas sea la transformación o en algunos casos la desaparición de los remanentes del cuento de hadas en *The Wonderful Wizard of Oz*, dando paso a nuevos elementos del género de fantasía. Un ejemplo podría ser el uso de la repetición, como se analizó en el capítulo anterior, el cual disminuye considerablemente de una obra a otra. En la estructura, la variación (opuesta a la repetición) aumenta, como podemos notar, por ejemplo, en el encuentro de los personajes que conforman el grupo de “peregrinos”. A diferencia de *The Wonderful Wizard of Oz*, el encuentro con cada personaje es singular. Con el Marquis y con Door es abrupto, y con Hunter sorprendente. Cada uno cuenta su historia en circunstancias distintas; por ejemplo, ya más avanzada la historia conocemos que el verdadero propósito de Hunter es cazar a la bestia de Londres, no inmediatamente después de ser introducida en la historia, como sucedería en *The Wonderful Wizard of Oz*. Ya no encontramos a los personajes repitiendo uno tras otro la misma frase, sino que, por medio de sus diálogos, cada personaje se singulariza y distingue más y más de los otros, adquiriendo una personalidad mejor individualizada que aquella de los personajes de Oz.

Tampoco encontramos con la misma frecuencia ni claridad las reflexiones éticas o morales de *The Wonderful Wizard of Oz*. Existe, por supuesto, la lucha entre el bien y el mal, casi indispensable, diría yo, para la literatura de fantasía. Sin embargo, en el

caso de algunos personajes, como Islington, Hunter o el Marquis, su afiliación con uno u otro bando es ambigua durante la mayor parte de la historia. Hunter, quien desde el principio parecía ser la guardiana del grupo, resulta ser una espía infiltrada trabajando para el bando enemigo. El Marquis, de cuya lealtad Richard siempre sospecha, pone en riesgo su vida en más de una ocasión para ayudarlos. Islington, quien parecía ser el ángel guardián del grupo, es en realidad un ángel caído cuya única intención es escapar de la prisión que lo custodia, sin importarle cuántos mueran en el camino. Otros personajes, como Mister Vandemar y Mister Croup, cumplen con las expectativas del lector al confirmar con sus acciones su apariencia de maldad. Islington también termina perteneciendo al lado del mal con muy pocos matices y llega incluso a burlarse de Lucifer: “‘Lucifer?’ It said. ‘Lucifer was an idiot. It wound up lord and master of nothing at all’” (Gaiman, 322). Sin embargo, algunos otros personajes, como Lamia, Hunter o el propio Marquis, nunca terminan por parecer en definitiva buenos ni malos. En lugar de eso, se presentan como personajes con defectos y a la vez buenas y malas intenciones. Además, en el mundo de *Neverwhere* se insinúa que los buenos no siempre triunfan (a diferencia de lo que se dice en *The Wonderful Wizard of Oz*): “‘You’ve a good heart’, she told him, ‘sometimes that’s enough to see you safe wherever you go’[...] ‘But mostly, it’s not’” (Gaiman, 4).

No debemos olvidar que, como se mencionó en el capítulo anterior, los cuentos de hadas fueron escritos a partir de mediados del siglo XIX, con Los Grimm y Andersen como principales exponentes de esta variedad, sobre todo para un público infantil.⁵⁶ *The Wonderful Wizard of Oz* se escribió cuando esta idea estaba aún en boga y podemos ver el resultado en características como la repetición y la intención didáctica. Una de las

⁵⁶ La segunda edición de los cuentos de los hermanos Grimm, endulzada, en algunos casos hasta censurada, es muy buen ejemplo del giro que tomaron los cuentos de hadas cuando se decidió que su público debía ser la infancia.

principales aportaciones que hacen Tolkien y Lewis al género de fantasía es deslindarlo de la infancia. Ambos dicen en sus ensayos que es una coincidencia y no una consecuencia de la estructura de éstos el que atraigan al público infantil, dado que en otras épocas eran públicos de otras edades los principales lectores.⁵⁷ Gracias a estas ideas, las novelas de fantasía adquieren mayor libertad y se alejan de requerimientos que a su vez las unían con el reciente pasado de los cuentos de hadas infantiles. Un efecto curioso del alejarse de estos textos es el regreso a una forma anterior del cuento de hadas, en la que participaban en mayor medida la violencia y lo macabro.

Esto nos lleva a otro de los elementos que destacan en *Neverwhere* y que la diferencian de *The Wonderful Wizard of Oz*: la intertextualidad. Como ya hemos mencionado, en *Neverwhere* encontramos, a diferencia de *The Wonderful Wizard of Oz*, un sinnúmero de referencias a distintas obras, canciones, películas y series de televisión. La fantasía, conforme se aleja de los cuentos de hadas y sigue las tendencias de su tiempo, se acerca a otros géneros. De éstos, uno de los más influyentes en la fantasía de fines de siglo es la novela gótica.

Al ser un mundo subterráneo, London Below se relaciona casi inmediatamente con el infierno. Es la contracara de Londres, la ciudad perfecta, e incluye todo lo que se necesita para mantenerla en pie (las cloacas y el metro, por ejemplo). Así como dentro de una lógica binaria el cielo no lo sería si no existiera un infierno, Londres no podría sobrevivir sin esta otra cara. El paisaje de London Below remite a lo que Aurora Piñeiro

⁵⁷ Lewis dedica su ensayo "El gusto infantil" a aclarar este punto. En esta cita resume su pensamiento y el de Tolkien sobre este tema: "Ni siquiera el cuento de hadas *proprement dit* estaba en sus orígenes destinado a los niños; por el contrario, se contaba y disfrutaba (precisamente) en la corte de Luis XIV. Como Tolkien ha señalado, fue arrinconado en el cuarto de los niños cuando dejó de estar de moda entre los adultos, como se hacía con los muebles pasados de moda. Ni siquiera aunque lo maravilloso gustase a todos los niños y no a ningún adulto, que no es el caso, deberíamos decir que la peculiaridad de los niños reside precisamente en ese gusto. Su peculiaridad es que todavía les gusta, incluso en el siglo XX" (Lewis, 88).

llama la “parafernalia más clásica del género [gótico]: los castillos con corredores subterráneos, las ruinas visitadas por espíritus malignos ... las tormentas y relámpagos de media noche, etc.” (Piñeiro, *Tiene la noche*, 95). En este mundo subterráneo existe un laberinto con una bestia terrorífica, ruinas prerromanas y, sobre todo, personajes y situaciones oscuras que comparten con el gótico su principal objetivo ya mencionado aquí: “provocar terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror” (Piñeiro, *Tiene la noche*, 94). En la siguiente cita se puede apreciar uno de los momentos de mayor suspenso y terror en la novela; sucede cuando Richard debe atravesar el Night’s Bridge y es asediado por pesadillas y una oscuridad que termina tragándose a su compañera de viaje:

Darkness is happening”, said the leather woman, very quietly. “Night is happening. All the nightmares that have come out when the sun goes down, since the cave times, when we huddled together in fear for safety and for warmth, are happening. (Gaiman, 103)

La fantasía en *Neverwhere* parece no poder resistirse a producir únicamente el asombro, característico de lo maravilloso, y rescata el terror del gótico, impulsándolo hasta alcanzar una importancia mayúscula en el texto.⁵⁸ Es interesante establecer una relación histórica entre géneros, ya que, como señala Aurora Piñeiro: “La literatura gótica [...] reconoce como una de sus fuentes a los cuentos de hadas y a la literatura folklórica europea en general” (Piñeiro, *Tiene la noche*, 2). La fantasía a su vez surge de los cuentos de hadas para regresar a ellos más tarde a través del filtro del gótico. Y existe un elemento más que parece llegar a *Neverwhere* por medio del gótico: la figura miltoniana del ángel caído.

⁵⁸ Podemos observar, también, una progresión a través del tiempo en el uso de elementos góticos en la fantasía. Si bien en *The Lord of the Rings* existen escenas de terror, la ambientación aludía más a un mundo mítico y épico que a lo medieval, como lo entendía el gótico; sin embargo, en *Harry Potter* o en *Neverwhere* los escenarios góticos cobran una mayor relevancia.

La idea de lo sublime en Milton, nos explica Mario Murgia, influyó considerablemente en los escritores de tradición inglesa que le siguen en cronología. El terror que no se disocia del placer es una fuente de lo sublime como lo entendía Edmund Burke (Murgia, 1-7). Así sucede, por ejemplo, en esta descripción de *Paradise Lost*:

(...) Into this wild Abyss,
The womb of Nature, and perhaps her grave,
Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,
But all these in their pregnant causes mixed
Confusedly, and which thus must ever fight,
Unless th' Almighty Maker them ordain
His dark materials to create more worlds-
Into this wild Abyss the wary Fiend
Stood on the brink of Hell and looked a while,
Pondering his voyage; for no narrow firth
He had to cross. (ll.910-920)

Encontramos aquí muchos de los elementos de lo sublime: el abismo, el caos y la imagen del majestuoso Satán a la orilla del infierno buscan producir a la vez la sensación de terror, de vértigo y una especie de placer aunado a éstos característico de lo sublime.⁵⁹ El gótico debe a lo sublime, y en particular a lo sublime en Milton, gran parte de su estética, y *Neverwhere*, al introducir la figura del ángel caído se sirve de ambos o, más probablemente, de Milton filtrado por el gótico. Islington, el ángel caído de *Neverwhere*, es descrito, al igual que Satán en *Paradise Lost*, como un ser hermoso y maligno, con un poder de retórica enorme y mediante el cual logra sus cometidos. Él es el responsable de la desaparición de Atlantis, por la cual es recluido en una prisión

⁵⁹ Edmund Burke definió de esta manera lo sublime: “Todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es en cierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de experimentar” (Cita en Eco, 290).

bajo Londres. Su plan es utilizar los poderes que tiene la familia de Door para escapar. Es por eso que, cuando el padre de Door se rehúsa a ayudarlo, lo manda matar y por esto también que engaña a Door para conseguir una llave que lo libere. Islington, sin embargo, comparado con el Satán de Milton, resulta mucho menos complejo. Sus propósitos son menos claros, su personalidad menos definida y sus planes de acción menos fructíferos. El ángel caído es una figura muy útil para perpetuar la lucha entre el bien y el mal que define a la fantasía. Los alcances épicos de un icono como éste funcionan mejor para la novela (la gótica y la de fantasía) que para los cuentos de hadas y es por eso que la fantasía contemporánea recurre a ella.⁶⁰ Los personajes de *Neverwhere* son, al igual que el protagonista de *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, embaucados por una criatura diabólica, pero mientras que en la novela gótica el final es más bien trágico, en *Neverwhere* triunfa el final *eucatastrófico* en el que el balance entre el bien y el mal se vuelve a restaurar.

Ya habíamos mencionado que el final eucatastrófico, aunque distinto, está relacionado con el final cómico. Una de las principales diferencias entre el gótico y la fantasía de *Neverwhere* radica en su sentido del humor. Islington resulta hasta cierto punto patético y risible, y lo mismo sucede con el resto de la novela, pues oscila entre descripciones y escenas terroríficas y momentos de humor que colorean la historia. En dichos momentos aparece, muy significativamente, el tema de la locura, el cual nos lleva a una segunda referencia fundamental en la novela, *Alice's Adventures in Wonderland*. El viaje de Richard, ya decíamos, tiene una clara dirección: hacia abajo. Comparábamos recién este viaje con un descenso al infierno, pero quizá sea más pertinente describir su destino como un inframundo. Aunque la etimología de infierno

⁶⁰ *Neverwhere* no es la única novela de fantasía contemporánea que abreva en Milton. La trilogía de Phillip Pullman, *His Dark Materials*, debe su nombre al extracto de *Paradise Lost* recién citado. La saga entera deriva de una reinterpretación de esta cita.

tiene un significado muy similar,⁶¹ la palabra inframundo da la clara idea de un universo independiente y subterráneo. Como indica Donald Rackin en “Alice’s Journey to the End of Night”: “Carroll’s first version of *Alice’s Adventures in Wonderland* was called *Alice’s Adventures under Ground*” (392). El título original ilustra el viaje de Alice bajo tierra, que Rackin describe como un descenso hacia el caos, la anarquía y la relativización de todo aquello que le da identidad y coherencia al mundo de arriba (el tiempo, el espacio, el lenguaje y el principio de causa y efecto entre otras cosas). La desestabilización de estos constructos puede desembocar en un ser humano en la locura, como dice el gato de Cheshire: “we’re all mad here. I’m mad. You’re mad” (Carroll, 90). Pero para el lector que observa desde fuera, el efecto de este adentrarse en lo absurdo puede ser cómico: “the adult reader almost invariably responds with the only defense left open to him in the face of unquestionable chaos – he laughs” (Rackin, 393). A Alice, por otro lado, aunque curioso, el asunto no parece hacerla reír. Es por esto que su vuelta al mundo de arriba es la única forma posible de conservar su identidad y sanidad (Rackin, 414). De los muchos parecidos de *Neverwhere* con *Alice’s Adventures in Wonderland* el cuestionamiento de convenciones como el espacio y el tiempo, que a continuación describiremos, repercuten de manera similar en Richard que en Alice, poniendo en entredicho su identidad y su “salud” mental. En los lectores, las consecuencias se parecen también a lo que sucede en *Alice’s Adventures in Wonderland*, ya que, cuando no sobreviene el terror del gótico, el humor de lo absurdo entra en escena.

Consideraciones sobre el tiempo y el espacio

⁶¹ “del latín *infernus* ‘de abajo, inferior; de las regiones Inferiores’, del indoeuropeo *ndher-* ‘bajo’” (Gómez de Silva, *Sub voce*).

En *El espacio en la ficción*, Luz Aurora Pimentel explica la función de los nombres en la construcción de espacios diegéticos. En concreto, nos revela la manera en que actúa el nombre propio de una ciudad cuando tiene y cuando no tiene un referente extratextual. El primer caso, dice: “está cargado de significaciones que la colectividad /autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (31), y en el segundo: “una ciudad sin referente es producto único del texto que la genera a partir de configuraciones descriptivas reiteradas” (50). Oz es el ejemplo ideal de un país sin referente, construido a través de una serie de reiteraciones sobre los colores, los personajes y los paisajes, que van creando poco a poco un mapa y una serie de connotaciones específicas. Kansas es lo opuesto, un estado con un referente extratextual claro que el texto individualiza mediante el mismo proceso de redundancia al relacionarlo con el campo semántico de la tristeza, la pobreza y los colores neutros. En *Neverwhere* sucede un fenómeno distinto con Londres y el Londres Subterráneo. Junto con su referente extratextual, el nombre de la ciudad trae consigo una serie de significados y alusiones. Éstos, sin embargo, se reflejan, como en las aguas de un lago, en el Londres Subterráneo y se deforman en esas mismas aguas, de tal manera que al final el Londres de arriba, en sí mismo descrito con mucha menos atención que el Londres subterráneo, se ve modificado por éste. En el Londres subterráneo se encuentran el tiempo y el espacio del Londres de arriba, pero distorsionados, refractados, por así decirlo, de la manera que explicaré a continuación.

La historia de Londres permanece en el Londres Subterráneo, pero permanece sin ningún orden aparente. Conviven allí “the smell of piss... as it had been in Pepsy’s time, three hundred years before” (80) junto con un laberinto de la época prerromana, el humo condensado de las fábricas del siglo XIX en un momento conocido como “The Great Stink”, y los restos de la muralla romana que permanecen bajo tierra. Este

fenómeno se explica de la siguiente manera en la novela: “‘There are little pockets of old time in London, where things and places stay the same, like bubbles in amber’ [...] ‘There’s a lot of time in London, and it has to go somewhere’” (Gaiman, 228). Aunque todos estos elementos tengan un referente extratextual, es el hecho de que convivan en el mismo momento lo que causa el efecto de irrealidad. Que Richard admita que: “‘time in London Below had only a passing acquaintance with the kind of time he was used to’” (Gaiman, 108) no sólo nos hace pensar que el tiempo en London Below es sobrenatural, sino que, dentro del mundo posible de la novela se relativiza la manera en que concebimos el tiempo del Londres de arriba. Éste deja de ser el Tiempo (con mayúscula) que solemos reconocer, único e implacable y se vuelve uno más de muchos tipos de tiempos posibles.

Pero si el papel del tiempo forma parte de la construcción del Londres de arriba y del de abajo en la novela, es el espacio el que se relativiza de maneras más notorias. El idioma está lleno de metáforas que muchas veces permanecen opacas en nuestro día a día. No nos detenemos a pensar que un desastre sea un alineamiento desfavorable de las estrellas ni que las niñas de los ojos no son pequeñas personitas, pero la fantasía ha optado por una manera de hacer evidentes estas metáforas: volviéndolas concretas. Si para Tolkien el proceso básico para lo sobrenatural en lo maravilloso era combinar sustantivos y sus modificadores, otro proceso posible, quizás más cercano a la fantasía que a los cuentos de hadas, es concretizar metáforas, como ocurre en *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, con las “Bread-and-butter-flies” cuyas alas “are thin slices of bread-and-butter, its body is a crust, and its head is a lump of sugar” (58). Las ciudades están llenas de metáforas, sinécdoques y metonimias (ambas primas cercanas de la metáfora). Las estaciones del metro se nombran por un museo importante cerca de ellas, por una calle famosa o por un parque cercano. Éstos a su vez

fueron nombrados, por ejemplo, en honor a las pléyades, siete estrellas que se llaman (por metonimia) Seven Sisters. La fantasía se encargará entonces de crear unos personajes que “en verdad” (en la verdad del texto) sean siete hermanas, como muestran los pensamientos del un tanto temeroso Richard al descubrir que había pastores en “Shepherd’s Bush”: “And then he began to wonder whether there was a baron in Barons Court Tube Station, or a Raven in Ravenscourt or...” (Gaiman, 152) Neil Gaiman dice en una entrevista: “It’s a good thing, as an author, to make metaphors concrete...” (376), y los elementos sobrenaturales en *Neverwhere* tienen muchas veces que ver con este proceso. Uno de los ejemplos más característicos es el momento en que el espacio entre el vagón y el andén adquiere vida propia:

Mind the Gap [...] And then it erupted over the side of the platform. It was diaphanous, dreamlike, a ghost-thing, the color of black smoke, and it welled up like silk under water, and, moving astonishingly fast while still seeming to drift almost in slow motion, it wrapped itself tightly around Richard’s ankle” (Gaiman, 142).

Richard reconoce este proceso, y reconoce también el efecto que tiene en él, así como nosotros notamos el efecto que tiene en nuestra visión del Londres de arriba: “He had gone beyond the world of metaphor and simile into the place of things that are, and it was changing him” (Gaiman, 307). Mediante esta serie de metáforas concretizadas Londres va adquiriendo poco a poco vida propia, como si todos los objetos y lo material pudieran de pronto animarse. La ciudad lentamente se va volviendo un personaje, un tanto oscuro e impredecible.

Oz, hemos dicho, es la tierra de la utopía, un no lugar cuya idealización depende de ser confrontado con Kansas, ya sea que se considere utópico por semejanza o por oposición a él. Las ciudades de *Neverwhere* presentan una relación distinta con lo utópico. London Above aparece al principio de la novela como aquella

utopía que representa la ciudad para todo hombre de provincia. Es el lugar donde se va a conseguir un buen trabajo, donde el arte y la cultura abundan y se puede obtener algo similar al sueño americano (del cual al parecer se han apropiado muchos de los países del primer mundo). Pero pronto se nos muestra el otro lado de la ciudad, en el que, mientras muchos viven el sueño londinense, otros pueblan las calles y pasan literalmente desapercibidos por el resto ya que sólo los habitantes de London Below se dan cuenta de su presencia. Son estos hombres y mujeres, los *homeless* y los grupos urbanos marginados quienes conforman el grueso de los habitantes de London Below: “there are two Londons. There’s London Above –that’s where you lived– and then there’s London Below- the Underside- inhabited by the people who fell through the cracks in the world” (Gaiman, 127). La gente que cayó dentro de las grietas fue aquella fuera de las normas ciudadanas, los *outsiders* ya sea por elección propia o por circunstancias adversas, como le sucede a Anesthesia, la amiga de Richard quien es abandonada por su familia y comienza a vivir en las calles hasta que los ratones la rescatan para llevarla al *Underside*.

Una vez revelado el sabor amargo del London Above, no faltaría mucha imaginación para hacer del London Below un lugar tan utópico como Oz. Podría ser la ciudad donde los marginados conviven en armonía y crean una sociedad libre de prejuicios, pero no es así. En London Below habitan por igual asesinos, mujeres vampiro y brujas, y la idea de una sociedad pacífica permanece como el sueño del padre de Door, quien buscaba unir a los clanes del Underworld para lograr una convivencia armónica. El mismo aspecto de London Below, el cual, decíamos, debe mucho a las ambientaciones góticas, se debate entre lo mágico y lo siniestro y es a cada momento utópico y distópico. Como una imagen especular opuesta, London Below es utópico donde London Above no lo es; y viceversa, donde hay el aburrimiento de la

rutina en uno, hay la emoción de la aventura en el otro; donde hay paz y orden en uno, hay peligro y tensión en el otro; donde discriminación a lo distinto en uno, proliferación y respeto por la diversidad en otro; en fin, son opuestos complementarios. Tan complementarios que son lo mismo, uno es el Londres de arriba y el otro el Londres de abajo, pero ambos son Londres y están hechos de la misma historia y el mismo espacio. Esto nos lleva a la segunda razón por la que London Below no puede ser utópico, y esto es su relación espacial liminar. London Below es Londres (con su referente extratextual claro) y no es Londres. Está literalmente bajo Londres (en el metro y en las cloacas) y en ningún lado, ya que su misma existencia se llega a poner en duda.

En un episodio singular de la novela, Richard debe superar una prueba. En ella el mundo en el que se encuentra se desvanece y él se ve a sí mismo como un vagabundo medio loco, alucinando en el metro de Londres. Amigos imaginarios se le aparecen, le revelan que todo lo que ha vivido hasta el momento ha sido producto del delirio y lo incitan a suicidarse para terminar con su sufrimiento: "It had been a glimpse into a world of adventure and imagination. And it was not true" (Gaiman, 367). Mas, aunque al principio duda, Richard se mantiene firme y al sentir en su bolsillo las dos piedras que le había regalado Anesthesia, su compañera en el trayecto por The Night's Bridge, se convence de la verdad de su aventura. Con esto logra pasar la prueba y la narración regresa al escenario medieval de un monasterio en el Underworld. Sin embargo, cerca del final de la novela, Richard, quien ha adquirido poderes y armas especiales, vuelve al Londres de arriba para intentar recuperar su vida y, aunque lo logra, nunca nos queda claro hasta qué punto su aventura en London Below fue parte de su imaginación, como sucedería en un relato fantástico. Justo al final, mientras Richard medita acerca de su odisea, y acerca de cómo en realidad prefería la vida en el

Underside a pesar de los peligros, piensa: “if this is all there is, then I don’t want to be sane” (Gaiman, 364). En ese momento se abre una pared y el Marquis de Carabas lo invita a regresar a London Below. Lo último que vemos es a Richard siguiéndolo tras la pared. Nunca queda claro si fue por su propia voluntad que Richard se sumergió de nuevo en la locura o si simplemente tuvo el poder necesario para volver a London Below. “Richard had no idea who he was, anymore; no idea what was or what was not true” (251). Si en los cuentos de hadas lo sobrenatural es aceptado sin mayor discusión, la fantasía como Gaiman la utiliza en esta novela se aleja de lo maravilloso y se acerca a lo fantástico al prolongar indefinidamente la duda. Al igual que en *Through the Looking Glass* permanece la pregunta de si Alicia soñó al rey rojo o el rey rojo soñó a Alicia; la ficción-sueño-locura se mezcla con la realidad de la novela. Los límites entre los mundos posibles se diluyen y se hace énfasis tanto en la realidad de lo ficticio como en la ficción de la realidad. Para Richard es una cuestión de elección, elige el mundo (ya sea producto o no de su mente, no importa, mientras sea posible) que más le gusta, el yo que más le gusta (ya no el Richard aburrido e inseguro que comienza en la novela) y va tras ellos.

Como toda buena reescritura, *Neverwhere* funciona como una obra individual; sin embargo, al compararla con *The Wonderful Wizard of Oz*, su significado se enriquece. Una reescritura es una forma de crítica y a la vez de homenaje⁶², en tanto que se dejan de lado ciertos elementos y se mantienen otros, la reescritura dialoga siempre con el texto anterior. En *Neverwhere* se rescata *The Wonderful Wizard of Oz* y se actualiza, se traslada a un contexto contemporáneo y busca un público distinto. Una trama, la estructura de *The Wonderful Wizard of Oz*, viaja en el tiempo junto con la

⁶² Aquello que dice Linda Hutcheon sobre la parodia funciona también para el caso de *Neverwhere* (Aunque en este caso utilizamos el término reescritura y no parodia debido al grado de intertextualidad entre estas novelas): “Parody [...] paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (Hutcheon, Poetics, 11).

fantasía. Pasa por Tolkien y por Ursula K. Le Guin (Por su saga *Terramar*, de gran relevancia para el género de fantasía) y llega al Londres de fines de siglo XX. En el camino se deshace de aquello que ya no le servía, lo que heredó de los cuentos de hadas infantiles, y recupera lo que el cuento de hadas había perdido en su propio camino por medio del gótico. *The Wonderful Wizard of Oz* al pertenecer en parte todavía al género del cuento de hadas mantiene la sencillez necesaria para ser manipulado, expandido y trabajado de mil maneras distintas, y *Neverwhere* aprovecha esto para su propio beneficio y para beneficio también de *The Wonderful Wizard of Oz* que puede llegar, por un camino más, a otras épocas, a otros públicos gracias a *Neverwhere*.

Conclusiones

Este trabajo surgió como un experimento comparativo con una primera hipótesis en mente: que es posible, por medio de la comparación de dos obras, explorar la evolución de un género literario. Este procedimiento se ve favorecido de manera especial cuando la segunda obra resulta ser una reescritura de la primera, como es el caso de las dos novelas que elegí para esta empresa. La ventaja de concentrar el estudio en dos obras es que se puede observar con mayor detalle cómo funcionan, se vinculan y se modifican las convenciones y también las innovaciones genéricas en un caso específico. Esto me ha permitido concluir principalmente sobre la forma en que actúa el género literario en estas dos novelas.

En *The Wonderful Wizard of Oz* la premisa que más me interesaba comprobar era que genéricamente pertenece a un momento central en la metamorfosis de los cuentos de hadas en literatura de fantasía. En el camino, sin embargo, resultó más interesante el comprender las razones que colocaron a dicha obra en esa posición. Mi conclusión tiene que ver con la historia tanto como con la geografía. *The Wonderful Wizard of Oz*, sobre todo su recepción, responde a una intención histórica de fundar la identidad de una nación en la utopía. La paradoja se encuentra en que algunos asimilan la nación con la utopía, mientras que otros (y me incluyo en este grupo) encuentran la utopía en el rechazo a la identidad nacional. En cada caso, los fundamentos a favor y en contra se basan igualmente en la geografía. Es gracias a la idea de utopía como un lugar inexistente y sin coordenadas claras, y gracias también a que Oz se opone al *midwest* estadounidense, que podemos encontrar valores antagónicos y deducimos que Oz es la utopía porque no es Kansas, ni Omaha, porque

en Oz la magia aún perdura y los colores resplandecen, mientras que en Kansas la gente sufre en un mundo blanquinegro. Hay, por lo tanto, una doble intención. Por un lado está la mítica, que busca afianzar la identidad en una tradición, y por otro lado, la subversiva, que busca renovar y revocar viejos valores, como vimos con el caso del feminismo y de lo que algunos llegarían incluso a llamar un socialismo en la obra. Esta doble intención se traduce en la afiliación a un género (el del cuento de hadas) en un primer momento, y a la vez en una intención de cambio y en la búsqueda de nuevos modos genéricos y nuevos valores.

En el caso de *Neverwhere* el planteamiento inicial era primero probar su estatus de reescritura para así poder analizar las modificaciones estructurales que sufre el esqueleto de una historia en el tiempo. El resultado fue, como era de esperarse, que precisamente las diferencias, y no las coincidencias, hablaron con más elocuencia de lo que había sucedido con el género en los casi cien años que separan a ambas obras. En *Neverwhere* no encontramos ya lo que aún pertenece en *The Wonderful Wizard of Oz* a los cuentos de hadas. Ésta se encuentra ya afianzada en la tradición de la fantasía que funda Tolkien, pero a la vez se distingue, como sucede con mucha de la literatura de su época, por coquetear con otros géneros y por hacer un uso extenso de la intertextualidad. Su mayor logro, desde mi punto de vista, es lograr un balance entre el humor, el terror y el suspenso (que bien pueden verse en cada caso como influencias del *nonsense*, del gótico y de lo fantástico) el cual, sin abandonar la fantasía, mira hacia los cuentos de hadas anteriores al siglo XIX, cuando su principal función, entretener, los vinculaba con mucha más fuerza a estos tres sentimientos. En *Neverwhere*, como sucedía en estos cuentos, y como sucede en mucha literatura popular, hay una lucha entre complacer e incomodar, entre tradición e innovación. El final de la novela, así como el uso del espacio y las metáforas, me

parece, se aleja un tanto de las convenciones de la fantasía, sin que por eso se hagan de lado, lo cual permite otro importante elemento en la búsqueda del entretenimiento, además de incitar a múltiples reflexiones: la sorpresa. De entre los momentos de innovación que mencioné destaca sin lugar a dudas el espacio, ya que comparado con la noción de utopía que encontrábamos en Oz, la utopía/ distopía de *Neverwhere* nos habla de una sociedad que quizás ha dejado de mantener y de creer en los ideales de principios de siglo. Casi se podría hablar de un pesimismo en el final de *Neverwhere*, que opta en el último momento por escapar del mundo “real”.

Me gustaría terminar con una última declaración. El fin último tras esta tesis es hacer una aportación al estudio de aquellos géneros que, habiendo sido relegados durante mucho tiempo, cada vez reciben más atención en el medio académico. Su estudio ayudará a terminar con el platónico prestigio de “mentiras” que aún los cubre en ciertos círculos, como por ejemplo en muchos centros de educación básica. Literaturas como la infantil, los cuentos de hadas y la fantasía permiten, dentro de sus estructuras que podrían parecer rígidas, una libertad extraordinaria para el ejercicio de la imaginación. Las novelas que aquí he tratado son ejemplos de inventivas cargadas de ingenio y de humor que logran mejor lo que muchos otros se olvidan de hacer: entretener. Porque nos acercamos a la literatura primero con este fin y aquel “gusto infantil” del que hablan Lewis, Chesterton y Tolkien sigue vivo en mí y en otros, y seguiremos cultivándolo. Esta tesina busca ser una muestra más de la complejidad que puede tener el análisis detallado de estos géneros. Y quizá, si se me permite un pensamiento utópico, logre generar preguntas para continuar con su estudio

Obras citadas:

Aristóteles. *Poética*. Colofón: España, 2001.

Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction. An Introduction*. Continuum: Londres, 2005.

Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Indiana University Press: Bloomington e Indianapolis, 1992.

Baudrillard, Jean. *América*, 3ª ed. Anagrama: Barcelona, 1997.

Baum, L. Frank. *The Annotated Wizard of Oz*. Ed. y notas de Michael Patrick Hearn. Norton: New York, 2000.

Benjamin, Walter. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Taurus: Madrid, 1991, pp. 111-135.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa: México, 1985.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. Penguin: Inglaterra, 1991.

Bolongaro, Eugenio. "From Literariness to Genre: Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres". *Genre*, XXV (1992). pp. 277-313.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. UNAM: México, 2003.

Calinescu, Matei. "Rewriting" en *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Hans Bertens y Douwe Fokkema ed. Utrecht University. John Benjamins Publishing Company: Philadelphia, 1997.

Chesterton, G.K. "La abuela del dragón" en *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Sel. Y Pról. Alberto Manguel. trad. Miguel Temprano García. Acantilado: Barcelona, 2005.

Calvino, Italo. *De fábula*. Siruela: Madrid, 1998.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Books of Wonder: New York, 1992.

------. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Books of Wonder: New York, 1993.

Darnton, Robert. "El significado de Mamá Oca" en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. FCE: México, 1987.

Doležel, Lubomir. "Mímesis y mundos posibles", Universidad de Toronto en *Teorías de la ficción literaria*, comp. Antonio Garrido Domínguez. Arco Libros: Madrid, 1997.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen: Italia, 2007.

Eliot, T.S. *Four Quartets*. Harcourt: Florida, 1971.

Gaiman, Neil. *Neverwhere*. Harper Perennial: New York, 2003.

Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. FCE: México, 1998.

Greimas, Algirdas Julien. *Semiótica estructural: investigación metodológica*. Gredos: Madrid, 1971.

Griswold, Jerry. "There's No Place but Home: *The Wizard of Oz*". *The Antioch Review*. vol. 45. No. 4. *The Romance of Thughness* (Autumn, 1987). pp. 462-475.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge: New York, 1988.

-----, *The Politics of Postmodernism*. Routledge: New York, 1989.

Jameson, Frederic. "Posmodernismo y sociedad de consumo" en Hal Foster Sel. y Pról. *La posmodernidad*. Colofón: México, 1988. pp. 165-187.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale deux*. Plon: France, 1973.

Lewis, C.S. *De este y otros mundos: ensayos sobre la literatura fantástica*. Trayectos: Barcelona, 2004.

Murgia Elizalde, Mario, *William Collins, Thomas Gray y Edward Young, los poetas ingleses de la sensibilidad*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2002.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo veintiuno: México, 2001.

Piñeiro Carballeda, Aurora. *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2001.

----- . *Máquinas infernales, Evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2009.

Pitarch, Pau. "Género y fantasía heroica" en Isabel Clúa (ed.). *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB, 2008.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Colofón: México, 2008.

Rackin, Donald. "Alice's Journey to the End of Night" en *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. Ed. Robert Phillips. Vanguard Press Inc: New York, 1971.

Rushdie, Salman. *El mago de Oz*. Gedisa: España, 2005.

----- . *Midnight's Children*. Avon Books: Nueva York, 1982.

Simpson, J.A. y E.S. C. Weiner. *Oxford English Dictionary*. Segunda edición. Vol. XIX. Clarendon Press: Oxford, 1989.

Sullivan, C.W., "Folklore and Fantastic Literature", *Western Folklore*, Vol.60. No.4 (Autumn, 2001), pp. 279-296.

Suvin, Drako. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press: New Haven, 1979.

Tatar, María. *The Classic Fairy Tales*. Norton: USA, 1999.

Timmerman, John H. "Fantasy Literature's Evocative Power". *Christian Century*. May 17, 1978, pp. 533-537.

Tixier, Diana y Herald Wayne A. Wiegand. *Genreflecting: A Guide to Popular Reading Interests*. Sixth Edition. Libraries Unlimited: Colorado, 2000.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós: Buenos Aires, 2006.

Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel). "Sobre los cuentos de hadas" en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, ed. Christopher Tolkien, trad. Eduardo Segura. Minotauro: Barcelona, 1998.

Waggoner, Diana. *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*. Atheneum: USA, 1978.

Zipes, Jack et. Al. *Norton Anthology of Children's Literature*. Norton: USA, 2005.

Zipes, Jack David. *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Routledge: New York, 1999.