

La polivalencia genérica de la "fee aux miettes"

Introducción

Por literatura fantástica se puede entender, de modo general, cualquier tipo de relato que contenga hechos extraordinarios, en contraste con hechos más cotidianos de manera que el aceptar la posibilidad de unos suponga poner en duda la de los otros.

Pero si restringimos el término, éste se puede aplicar aun tipo de obras que floreció en Europa y América desde finales del siglo XVIII y que va, en Francia aproximadamente, desde Cazotte hasta Maupassant, es decir, que se sitúa en el momento del Romanticismo y de sus márgenes, anteriores y posteriores.

Uno de los autores de relatos fantásticos tanto en el sentido restringido como en el más amplio es Charles Nodier (1780-1844), un «prerromántico» que contribuyó con su tertulia del Arsenal a la formación del Romanticismo pero que se sentía distante de lo que él consideraba «excesos» literarios —los de Víctor Hugo, por ejemplo. Nodier no sólo fue un escritor sino también uno de los teóricos que contribuyeron a fijar las características de lo fantástico¹.

(1) Sobre la vida y obras de Nodier, vid.: LARAT, Jean: *La tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier* (Etude sur les origines du Romantisme Français). Bi-

La valoración de las obras de Nodier oscila entre el menosprecio y la admiración más exclusivas, lo que ocurre de manera especial con la que en este momento nos ocupa, *La Fée aux miettes* (1832)².

Retinger la describe como una novela recargada: el protagonista le parece «trop honnête», «trop brave», dotado de «trop de qualités», según él hay demasiadas digresiones: «Oh!, ces digressions continuelles». «Si ce conte est desnité aux enfants, pourquoi les tant ennuyer?» y extiende este juicio negativo a otras obras: «Et ce que nous avons dit à propos de *La Fée aux miettes* s'applique également aux deux autres contes; ils renferment quelques beautés incontestables, mais ils sont aussi surchargés d'inutilités qui ne laissent pas de place à la peinture des caractères»³.

Otros críticos o lectores lo consideran un gran libro:

«Roman trop peu connu (...) le soir où pour la première fois je l'ai lu demeure en ma mémoire comme un soir de grande illumination»⁴.

El interés por esta obra ha aumentado a medida que se han hecho nuevas interpretaciones de ella desde el punto de vista alegórico o desde el psicoanalítico. La valoración de *La Fée...* puede cambiar según el tipo de lectura que se haga de este relato y las lecturas posibles se encuentran ya inscritas en el texto. Uno de los elementos que dirige las reacciones del lector es el género y, precisamente, el género de esta obra plantea problemas ya que, si bien su autor la clasifica en el

bibliographie critique des oeuvres de Nodier. Slaktine Reprints, Genève, 1973 F(1^a, 1923).

(2) NODIER, Charles, «La fée aux miettes» en *Smarra, Trilby, et autres contes* (Steinmetz ed.), Garnier, París, 1984. Las citas de esta obra las pondremos directamente entre paréntesis.

(3) RETINGER, Joseph, *Le conte fantastique dans le romantisme français*. Slaktine Reprints, Genève, 1973, p. 45 y 47 respectivamente.

(4) MANDIARGUES, André Pieyre de, «Nodier», *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, 175-178.

prólogo como fantástica (224), una lectura atenta permite observar que en ella se entrecruzan varios géneros. Ya el título, «El *hada* de las migas», «contes bleus» o relatos maravillosos. Por ello puede ser considerada como un obra en los límites de lo fantástico, y desde su perspectiva vamos a analizarla.

La Fée aux miettes y lo maravilloso

Es bien conocido que Propp en sus análisis de un corpus de cuentos rusos logró aislar 31 funciones narrativas que se repiten en todos ellos⁵. La *Morfología del cuento*, si bien se considera fundamental como punto de partida para estudios posteriores, ha sido criticada por su carácter descriptivo; según Greimas, lo que hace Propp es «résumer, en subsu-mant les variantes»⁶.

Incluso si se considera como una descripción de las acciones comunes a los cuentos folklóricos, puede servir para establecer una comparación con la historia de Michel le charpentier.

La función I, *alejamiento*, se configura con la muerte de la madre tras el parto (248), los viajes del padre (248), del «hada» (257) y la marcha del tío (259). Los seres queridos desaparecen.

La función II, *prohibición* pudiera estar contenida en los consejos de su tío, si bien no se da claramente la f. III, *transgresión*.

Las funciones del *agresor* (IV-VIII) no aparecen en este momento de la historia, aunque más adelante habrá agresores reales o imaginarios. Pero existe la función alternativa VIII a, *carencia*, por la pobreza de Michel y la necesidad de buscar trabajo, lo que provoca la función IX, *partida* (264-281).

(5) PROPP, Vladimir, *Morfologija Skazki*, 1928, trad. francesa: *Morphologie du conte*, ed. du Seuil, Paris, 1970.

(6) Vid. el «préface» de GREIMAS, A. J. (5-25) en: COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris, 1976, p. 7.

Las funciones del *donante* XII y XIII se producen en los encuentros de Michel con el «hada»-mendiga, primero con la reacción positiva del héroe quien la ayuda económicamente, le salva la vida, e incluso le promete matrimonio. A partir de este momento el orden de las funciones ya no sigue el esquema de los cuentos sino que se entrecruza como en una novela. La recepción del objeto mágico (f. XIV) no se produce ahora sino después del *desplazamiento* (f. XV), tras su llegada a Inglaterra, cuando el hada le entrega el retrato de Balkiss (285) e incluso más adelante, cuando recibe una recompensa económica por sus donaciones generosas (20 luises, con «triplificación») al «hada»-enana de Granville (cap. XVIII).

Su llegada a Greenok supone el adelanto de la f. XXVII, el *reconocimiento* del héroe y el hecho de que Michel encuentre trabajo en un taller de carpinteros se puede considerar como la f. XIX (reparación de la carencia) hecho que, a su vez, es anterior al combate con los malvados (f. XVI) y su victoria (F. XVIII).

Aunque en el combate Michel no recibe ninguna marca (f. XVII), aparece una marca al final del relato en los 13 niños (290-293) que permite quizás, esta vez en su lugar narrativo, el reconocimiento de Michel como héroe. No aparece la función XX, la *vuelta* y en cuanto a la f. XXI, *persecución* solo podría con dificultades ser asimilada con el extraño juicio (313 y ss.) que le conduce, tras otro salto en el orden de las funciones, el *matrimonio*, f. XXXI, normalmente la última de los cuentos de hadas. Aunque si aceptamos que este matrimonio no es consumado, puede continuar la historia, con las funciones X y XI bis, ya que Michel parte de nuevo, esta vez en busca de la mandrágora que canta, a las que se pueden añadir las f. XXIV y XXV ya que el «hada» le encomienda una *tarea difícil*, no amar a ninguna otra mujer, que es *cumplida*. Tras lo cual se produce otro *desplazamiento* —f. XV bis— que conduce a nuestro héroe a un manicomio plantado de mandrágoras. Si logra o no el objeto de su busca queda indeterminado en el texto,

con lo que desaparece un elemento fundamental de los cuentos: el final feliz.

Como vemos, la historia de Michel sigue al principio bastante fielmente el modelo del cuento maravilloso, si exceptuamos las funciones que corresponden al *malvado* y poco a poco la estructura se va desordenando, modificando, o cayendo en la indeterminación. Se acerca más, en conjunto, a un cuento maravilloso que la mayoría de las novelas de autores cultos, pero menos que las recreaciones de cuentos populares hechas por autores como Perrault.

Pero los elementos comunes con los cuentos maravillosos no se limitan al plano de las funciones o de la sintaxis narrativa. En el plano del discurso son muchas las relaciones intertextuales que se establecen con los cuentos de hadas.

En el prólogo Nodier une su obra voluntariamente a la tradición de lo maravilloso: recuerda las veladas en su aldea del Jura cuando, en casa de J. Poisson, cada uno contaba «quelque événement du monde merveilleux» (223-4). Incluso establece una cierta equivalencia entre cuento popular y fantástico que agrupa bajo el nombre de «légendes et traditions fantastiques» (224). Cita como ejemplos de buena literatura los *Cuentos* de M. Galland y señala su deuda con dos de Perrault, *Riquet à la houppe* y *La Belle au bois dormant* (226) que proceden, de manera más o menos directa, de tradiciones populares⁷. En la Introducción, ya incluida en el cuento, la alusión a las «féeries» se hace transparente en su exaltación de la fantasía (230) de Perrault o de las *Mil y una noches* (231).

Además de los dos cuentos ya citados, otros relatos populares reelaborados por Perrault encuentran eco en la textura de *La Fée...* Vemos ecos de *Le petit Poucet* en las «migas» del

(7) Vid. SORIANO, Marc, *Los cuentos de Perrault*. Erudición y tradiciones populares, siglo XXI Arg., Buenos Aires, 1975, (1ª ed. Gallimard, 1968). Sobre estos cuentos y su carácter popular o culto, ver: «La bella durmiente del bosque» (128-38), «Riquete del copete» (193-205). Nosotros vemos relación con *Riquete* en los temas: fealdad/belleza, sabiduría/ignorancia, y en el poder de conferir la cualidad positiva al ser amado.

título que recuerdan las que Pulgarcito esparcía, de *Le petit chaperon rouge* en los diálogos de Michel con la enana transformada en Belkiss⁸.

Las tradiciones populares aparecen reflejadas en el «hada», ser de doble faz, como Jano, y también en su «longues dents»⁹.

Aunque *La Fée...* se emparenta con los cuentos maravillosos, no cumple todas las condiciones necesarias para que pueda ser incluida en este género. Todorov enuncia así una de ellas:

«En el caso de lo maravilloso los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito»¹⁰. Por el contrario, los sucesos no naturales que vive Michel no son percibidos de la misma manera por el resto de los personajes, como veremos más adelante.

Es cierto que, entre otras cosas, el texto propone una explicación que se puede considerar «maravillosa», la de la «escala de los seres». Así, para el narrador que simpatiza con Michel:

«l'échelle des êtres se prolonge sans interruption» (231) y, entre los otros hombres, «les lunatiques occuperaient le degré le plus élevé de l'échelle» (232). Parece que Michel podría pertenecer a un nivel superior ya que, como dice, «Mon coeur n'est lié d'aucun amour pour les créatures de la terre» (340). Esta convicción es compartida por el «hada»:

(8) PERRAULT, *Contes* (ed. G. ROUGER), class. Garnier, Paris, 1967; Vid. en «Caperucita» el diálogo que comienza: «Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! -C'est pour mieux t'embrasser, ma fille» (etc., 115) y comparar con NODIER, op. cit., pp. 364 y 387: «... comment il se fait que vous soyez dans votre lit presque aussi grande que moi? -Oh! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que je me déplie (etc.)» (387).

(9) STEINMETZ, op. cit., en notas recuerda al hada Urgande del *Amadis* que se muestra «sous la forme d'une jeune fille ou d'une vieille mendicante» (nota 10, 403) y a la «Mère Garuche» o a «Frau Holle» que tienen «des dents démesurées» (nota 20, 404).

(10) TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970. Citamos por la trad. española, *Introducción a la literatura fantástica*, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, 68.

«Enfant! reprit-elle, pauvre mais digne créature qu'une méprise de l'intelligence qui préside à la distinction des espèces a malheureusement laissé tomber pour un petit nombre de jours dans le limon de l'homme, ne te révolte pas contre l'erreur de tal destinée! je te reconduirai à ta place!»(384).

El libro admite, pues, una lectura en el terreno de lo «maravilloso», que se completaría con las aventuras narradas en el libro que vocea, hacia el final de la narración, un vendedor ambulante (399). Si creemos el título del cuento, Michel ha conseguido por fin consumir su matrimonio con la reina de Saba y llegar a ser emperador de los siete planetas. Lo que en un grado de la escala es incomprensible, lo sería a un nivel superior. Pero con eso entramos en el terreno de las interpretaciones y esta obra se aproxima a otro género, la alegoría.

La Fée aus miettes y la alegoría

La actitud del lector de la alegoría es de interpretación. Se parte de que lo que en una alegoría se expone tiene dos sentidos y de que la misión del lector, en su colaboración con el texto, ha de ser la de pasar del sentido figurado al sentido propio¹¹.

La Fée... ha podido ser entendida como una alegoría. Lebois la considera como un manual de las hermandades o confraternidades de trabajadores. En sentido literal, la obra contaría las aventuras de Michel, un carpintero loco, en su sentido profundo significaría la iniciación al «compagnonage»¹².

(11) Cfr. MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1975 (1ª ed., 1961): «L'allégorie est un système de relation entre deux mondes» y presenta dos aspectos «l'un qui est l'aspect immédiat et littéral du texte; l'autre qui en est la signification morale, psychologique ou théologique» (p. 65).

(12) LÉBOIS, André, *La Fée aux miettes, un bréviaire du compagnonage* Archives des Lettres Modernes, Minard, 1961.

El *compagnonage* consistía en asociaciones de obreros de tipo iniciático y también profesional, organizadas en Francia hacia el siglo XVII aunque ellos pretendían tener orígenes más lejanos. Estas sociedades tienen elementos comunes con la masonería.

Atendiendo a los aspectos míticos y religiosos, Hamenachem opina que contiene dos lecturas: «Sur le plan symbolique, ce conte représente la quête de soi grâce à l'amour divin; sur le plan logique il pourrait être en partie l'étude du développement de la folie»¹³.

Es evidente que la obra contiene elementos que inducen a buscar una interpretación, ya en el registro religioso, ya en el hermético.

Existe una recurrencia semántica de elementos religiosos. La más destacada es la que se refiere a Miguel Arcángel quien es recordado desde el mismo nombre del protagonista, el cual —en el episodio del juicio— es confundido con el de otros dos arcángeles:

«Donc si tu as oui, Raphaël, Gabriel, ou comme on t'apelle» (328).

Todos los acontecimientos importantes de la vida de Michel ocurren el día de la fiesta de su patrono: su nacimiento (244), el gran premio del colegio (251), la fiesta del pueblo, el reencuentro con el «hada» y su promesa de matrimonio (269-277), la salida del barco «La Reine de Saba» (301) que coincide con el extraño juicio y con su matrimonio, incluso el día que se encuentra con el narrador y que halla (?) la mandrágora (234). A esto se añaden las peregrinaciones al Mont-Saint-Michel y diversas alusiones a esta abadía.

El tío de Michel cita la Biblia para alabar el oficio del sobrino:

«Le charpentier, mon enfant? C'est dans ses chantiers que notre divin maître a daigné choisir son père adoptif» (247).

Este elogio del trabajo manual y del oficio de carpintero, constructor de casas y de templos, enlaza con el tema que, sin dejar de ser bíblico, podría ser masónico: Michel va a colaborar

(13) HAMENACHEM, Miriam S., *Charles Nodier, Essai sur l'imagination mythique*, éditions A. G. Nizet, Paris, 1972, p. 43.

en la construcción del palacio de la reina de Saba y el arquitecto de este palacio es una figura clave de la franc-masonería.

Finalmente, se alude por boca del «hada» a «un des livres secrets de Salomon» (385), posiblemente el apócrifo *La Clavícula de Salomón* (ed., 407) con lo que se induce al lector a buscar claves de interpretación en un sentido hermético.

La recurrencia de estos elementos religiosos o masónicos y de otros elementos míticos como la mandrágora o cabalísticos, como los números, sugiere que puede haber una explicación para la historia que vaya más allá del sentido literal del texto. Pero este carácter hermético no convierte a *La Fée...* en una novela claramente alegórica. Según Todorov hay que tener en cuenta dos factores para que haya verdadera alegoría: «El carácter explícito de la indicación y la desaparición del sentido primero»¹⁴.

En *La Fée...* el sentido primero no desaparece sino que se mantiene. Las aventuras de Michel son un elemento básico, además no hemos de olvidar que el narrador lo encuentra en un manicomio. El sentido alegórico no está señalado explícitamente, solo sugerido por alusiones. Y este sentido puede ser contestado. Steinmetz critica la versión de Lebois negándole el carácter de punto de referencia unitario¹⁵. No concurren, pues, todos los elementos para que esta novela pueda ser considerada como una auténtica alegoría, quizá sería más prudente clasificarla como obra simbólica¹⁶, incluso si se ad-

(14) TODOVOR, T., op. cit., 80.

(15) STEINMETZ, «Notice sur *La Fée aux miettes*» en NODIER, op. cit., 214: «Les allusions au compagnonage sont en effet évidentes dans le récit mais elles ne lui confèrent pas toute son épaisseur. Nodier est sans doute un esprit trop sceptique pour proposer l'avènement d'une nouvelle morale, surtout fondée sur de telles valeurs».

(16) Sobre las «infinitas posibilidades de interpretación» de las obras que tratan del universo imaginario, vid. BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976, 27. Aun cuando no estamos de acuerdo con algunas de sus conclusiones (vid. mi comunicación *El discurso fantástico* presentada en el Coloquio Luso-Brasileiro-Español, Oporto, 1985) admitimos que algunas obras simbólicas —fantásticas o no— impulsan hacia numerosas interpretaciones y reinterpretaciones.

mite que el texto induce a una interpretación de determinados elementos que pueden conducir a lecturas alegóricas parciales. Y todavía queda la posibilidad de interpretar la historia de Michel como el «étrange roman» elaborado por un loco.

La Fée aux miettes y lo extraño

Si tenemos en cuenta el comienzo de esta narración, habría de ser considerada como un relato extraño. Lo *extraño* aparece «Si decide (el lector) que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos»¹⁷. El primer narrador presenta la historia como el relato de un loco recluido en la casa de lunáticos de Glasgow. Todos los aspectos no-reales podrían ser entendidos como la fabulación de una mente enferma para compensar las desgracias de su vida (pérdida de seres queridos, de empleo...).

La utilización de un «relato extraño» para hacer legible en su época un cuento maravilloso es consciente y Nodier lo explica así en el prólogo:

«J'en avais conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou, sauf à le choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont absorbé toutes leurs facultés imaginatives et rationnelles» (224).

El efecto, para el lector, de «cuento extraño» que se produce al principio de la obra se va desvaneciendo poco a poco.

Consideramos que no se puede clasificar totalmente esta obra como «extraña». Como en la alegoría, cada elemento de lo extraño tiene una explicación que suele ser desvelada

(17) TODOROV, T., op. cit., 1972, 80.

hacia el final del relato. En *La Fée...* algunos elementos adquieren una explicación lógica, otros no, y en otros esta misma explicación vuelve a ser puesta en duda, como veremos en el próximo apartado.

Por lo demás, una característica constante de lo extraño es que tiende a provocar el sentimiento de miedo¹⁸ y el tono general de esta novela no provoca el efecto de miedo, aunque sí cierta inquietud.

Sin embargo los episodios que surgen en la fonda de Mrs. Speaker cumplen todas las exigencias de lo extraño: situación inverosímil que se resuelve de manera verosímil (se trataba de un sueño), unida a elementos destinados a producir el miedo en el lector.

Nos referimos, en especial, al capítulo XV que es titulado de manera humorística: «Dans lequel Michel soutient un combat à l'Académie des sciences».

Este episodio está preparado por el sueño anterior en la misma fonda sobre la boda del baille de la isla de Mann. Después de haber pasado acostado la mitad de la noche, Michel ve el cortejo de la boda «une société élégante et choisie, mais composée de simples chiens» (291). Después se vuelve a acostar y al despertar está persuadido de que ha soñado (293). Los elementos extraños: animales que se comportan como personas o personas con apariencia de animales, se resuelven de manera verosímil: en un sueño, motivado por el hecho de que Michel haya tenido que dormir en el lecho de los perros (290) debido a que la casa está ocupada por los invitados a la boda, y por el hecho de que los habitantes de la Isla de Mann tengan un lenguaje semejante a un ladrido (ed., notas, 405). Se cumple aquí una de las características que Freud atribuye al sueño, el que se construye a partir de las experiencias del día anterior. Podemos imaginar que Michel, incomodado por los ladridos de los perros (291) ha elaborado un sueño que

(18) Vid. TODOROV, T., op. cit., 1972, 60. Vid. asimismo, BELEVAN, H., op. cit., 73.

contiene la explicación de estos ladridos, lo que evita que se despierte. Todo esto revela en Nodier, antes que en Freud, un conocimiento intuitivo de los mecanismos del sueño y, en el aspecto literario, supone una buena explicación de hechos poco probables.

El efecto del miedo, característico de lo extraño, no se produce hasta el capítulo XV. Los elementos semánticos que indican temor se repiten. Al principio Michel cree oír «des murmures sinistres» (310), su visión es calificada de «chose horrible à penser» (311). La descripción de los monstruos contiene elementos que han provocado desde siempre el miedo del hombre:

— El *fuego*, procedente de la «lanterne flamboyante» que se refleja en las cuatro cabezas «avez autant d'éclat que si elle avait eu deux foyers opposés», especialmente en los ojos del gato «étroits, obliques et pointus, semblables à des boutonnières de flamme» (311)¹⁹.

— La sangre que hace espuma y los restos de carne viva en la boca del dogo.

— El esqueleto, que es la cabeza del caballo.

— Las plumas de los cuervos en las órbitas del caballo²⁰.

(19) Según BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, (reimpresión, 1976), el fuego tiene un valor «ambiguo»: «Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir (...) les deux valorisations contraires: le bien et le mal (18). Bachelard destaca también el papel purificador del fuego (161-175). Y aquí, la lucha de Michel se puede entender como su purificación.

(20) Según DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de L'Imaginaire*, Bordas, 1969, el animal significa, en el «régimen diurno»: «terreur devant le changement et devant la mort dévorante» (95). El caballo «est isomorphe des ténèbres et de l'enfer» (78) y muchas culturas ligan «le cheval, le Mal et la Mort» (479). En La Fée... la relación con la muerte es clara, con el esqueleto y los cuervos. Los perros, en relación con el chacal y el lobo, también tienen valores negativos y pueden simbolizar «Hecate, la lune noire» (92). El perro devorador (como el dogo de Nodier) tiene un aspecto «ogresco» y no hay que olvidar «l'isomorphisme existant entre l'archétype dévorant et le thème des ténèbres» (95).

Por último, para JUNG, C. G., *Les Types psychologiques*, Georg., Génève, 1950, el animal representa «una masa de libido incestuosa» (174) tema que podría concordar con algunos elementos del subconsciente de Nodier, o, incluso, del propio personaje, Michel.

— Un hombre o «quelque autre monstre» (311) con los rasgos al revés que los nuestros, lo que sugiere rituales demoníacos.

La descripción de la cabeza de hombre comienza con «et ceci était hideux» (311) y termina con la calificación de «spectacle effrayant» (313); incluso tras el triunfo sobre los monstruos nuestro héroe se encuentra «haletant de fatigue et de terreur» (313).

Este sueño se puede interpretar como alegoría de la lucha de (San) Miguel contra los demonios o de la lucha de Michel contra los elementos negativos de su espíritu. Pero, sobre todo, se puede entender como una muestra del imperio progresivo que van adquiriendo los sueños en su vida mental, como dice al principio del capítulo:

«Je rêvais peu dans ce temps-là, ou plutôt je croyais sentir que la faculté de rêver s'était transformé en moi. Il me semblait qu'elle avait passé des impressions du sommeil dans celle de la vie réelle, et que c'est là qu'elle se réfugiait avec des illusions» (310).

Así se sitúa este episodio en el campo literario de lo «extraño». La increíble lucha sucede dentro del sueño y está enmarcada por el acostarse una noche de viento y huracán (310) y el despertarse (313). La misma palabra que define el subgénero se encuentra en el texto:

«La nuit dont je vous parle fut cependant troublée de songes *étranges* ou de réalités plus *étranges* encore» (310) (subrayado mío).

En cuanto al episodio siguiente es, sin duda, el más complejo de toda la novela. Al final del capítulo XVI se da a entender que el «sueño» ha terminado: «On me trouva le lendemain... je dormais» (313).

En una primera lectura de los cap. XVII-XIX parece que se trata de un juicio real, deformado por la visión enferma de Michel.

El «engaño» al lector se debe a que los personajes que lo rodean, tratan a Michel de loco: «Mad, mad, very mad» (318), «Il faudrait que ce malheureux fût fou» (333), «Eh, que m'importe qu'il soit fou!» (336), etc. Pero la reacción de sus compañeros al día siguiente, cuando lo admiten en su trabajo «como si» no hubiera pasado nada (369-370) implica que el juicio solo ha sucedido en la mente de Michel. Y Daniel confirma, hacia el final, que estos episodios no han sucedido nunca para los habitantes de Greenock (hablando con Mrss. Speaker):

«mais aussitôt que j'eus entrepris de lui toucher un mot de cet homme à la tête de chien danois dont il est parlé dans votre pancarte, elle faillit m'arracher les yeux» (396).

El análisis del «juicio» requeriría más espacio del que disponemos, sólo queremos señalar que en estos artículos se vuelven a entremezclar varios tipos de escritura: la maravillosa, la fantástica, la legendaria, lo extraño y, finalmente, que sirven a Nodier para hacer una sátira, en el estilo de Swift y también en el de Lewis Carrol, de la actuación de los tribunales y, en especial, de los juicios demasiado sumarios y de las penas de muerte alegremente dictadas en los momentos posteriores a la Revolución Francesa.

Los elementos procedentes del subconsciente que están presentes no sólo en este episodio sino en toda la obra, impulsan a los críticos a realizar un estudio psicoanalítico. Vodoz fue el primero que interpretó esta obra, siguiendo a Freud, como la muestra del amor latente de Nodier por su hija²¹, interpretación recusada por Steinmetz como demasiado simplista. (ed. 212-213).

(21) Vid. VODOZ, Jules, «*La Fée aux miettes*», *essai sur le rôle du subconscient dans l'oeuvre de Charles Nodier*, H. Champion, 1925.

La Fée aux miettes y lo fantástico

En un trabajo anterior, ya citado, señalamos unas características tipológicas que, a nuestro entender, presenta el relato fantástico.

En primer lugar se plantea una interrogante la cual, siguiendo a Bessière, se orienta «vers la vérité de l'événement»²².

El problema de *La Fée...* es que los acontecimientos se pueden entender, bien como la aventura de un ser en busca de la perfección, bien como la ficción elaborada por un loco. Esto nos lleva a una de las claves de lo fantástico: los acontecimientos ficticios se pueden leer en dos registros, el de lo *real* y el de lo *imaginario*.

Los hechos son filtrados por dos narraciones, uno poco digno de confianza porque está loco (Narrador B), otro más creíble (Narrador A), porque su locura es más leve, como indica el autor en el prólogo:

«Je voulais qu'il eût pour intermédiaire avec le public un autre fou moins heureux, un homme sensible et triste...» (254).

Este primer narrador es ayudado por un personaje observador, su criado Daniel. Por otra parte, aparecen a lo largo del relato de Michel (Narrador B), fenómenos de perspectiva narrativa que permiten confrontar la visión de este personaje con la de otros observadores más dignos de confianza, en principio, ya que son «normales».

Pero la locura de Michel no lo desautoriza completamente ya que el autor en el prólogo y el narrador A en la obra hacen una reivindicación de la locura (232, 254, ...), a la vez

(22) BESSIERE, Irène, *le récit fantastique* (la poétique de l'incertain), Larousse Université, Paris, 1974, 14.

El trabajo nuestro al que hacemos referencia y por el que vamos a guiar nuestro análisis de *La Fée...* es el ya citado en la nota 16.

que se desautoriza la opinión de los médicos demasiado «científico» (319-392).

Una vez situada la interrogación fantástica, podemos pasar al segundo momento: la imposibilidad de dar una respuesta satisfactoria.

Veamos algunos ejemplos.

1. Los datos que proporciona el narrador A confirman, a veces, los proporcionados por B dentro del registro de lo *real*. Por ejemplo, el hecho de que B habla correctamente al menos dos lenguas (241-242) lo que confirma su viaje a Francia e Inglaterra y, a la vez, la educación superior que ha recibido.

Otras veces tienden a confirmar la versión de B en el registro de lo *imaginario*. La riqueza de los trajes y joyas del carpintero solo puede ser explicada si se acepta la versión de Michel:

«—Vous avez dû participer à des opérations bien importantes pour parvenir à un état de fortune aussi considérable? (...)

—Oui, Monsieur, répondit-il, mais j'ai peine moi-même à me rendre un compte exact de l'origine et de l'objet de mes entreprises quoiqu'il n'y a rien de plus vrai. C'est moi qui fournis les solives de cèdre et les lambris de cyprès du palais que Salomon fait bâtir à la reine de Saba (...) dans le grand désert lybique» (239).

2.— Daniel enviado por A a Greenock, confirma la «locura» a través de los datos que aporta de que nadie ha visto al «hada» ni la casa del arsenal, ni hechos, delictivos o no, relacionados con perros.

Pero también refiere la aparición de una marca de nacimiento —la mandrágora del mundo *imaginario*— en cada uno de los «douze petits enfants» de Finewood, 6 pequeños

Michel y 6 Michelettes (394), y en otro más «le fils d'une certaine Folly Girlfree» (395), la enamorada que lo quiso salvar de la ejecución y que el mismo día se casó con otro hombre, «le maître du calfat» (cap. XIX) (342).

3.— Los observadores cuya visión aparece a través del relato del narrador Michel confirman ya la versión *realista* ya la *imaginaria*.

Sus primeros «compagnons» de carpintería cuando, una vez perdido su trabajo, le ofrecen lanzarse al «cabotage», lo que él rechaza (367-274), se despiden diciéndole que él renuncia a un buen negocio por el amor de una vieja mendiga, lo que confirma la existencia de la enana de Granville y el carácter «raro» de Michel.

La primera vez que lo ven los habitantes de Greenock, Folly (289), Mrss. Speaker (290), etc., les parece reconocerlo lo que lo sitúa en el mundo imaginario. Así el *maestro* Finewood dice:

«Le figure de ce garçon me revient (...) je l'ai rêvée» (293).

Y también todos piensan que está loco (295 y ss.).

En el cap. XV llega un barco con una inscripción en «hebreo». La traducción que hace Michel es desautorizada por los espectadores.

—«Le malheureux retombe dans la folie» (302) —pero el hebreo Jonathas (quien también encarna una figura procedente de lo imaginario, el «judío errante») confirma que el barco se llama *La Reina de Saba*.

Con este juego de voces y de perspectivas el mundo *real* y el *imaginario* se entrecruzan de manera inextricable; lo mismo sucede si examinamos el relato en otros niveles, por ejemplo, el de la estructura narrativa.

En el último ejemplo citado, vemos que el mundo *imaginario* se introduce en el mundo *real*. Lo mismo sucede con el episodio de la boda frustrada de las 6 Hijas de Finewood con los caballeros que no las merecían, los novios huyen en el barco citado antes, que se hunde, y un perro (el baile de la isla de Mann según Michel) permite que el maestro carpintero recupere de manera milagrosa la dote que imprudentemente había entregado. Aun más, gracias a los consejos del «loco» (?) Michel, podrá casar dignamente a sus hijas.

Otras veces sucede lo contrario, el universo real se introduce en el *imaginario* como ocurre en el ya aludido juicio que sirve a Nodier para hacer una crítica de la sociedad de su tiempo. Y, sobre todo, lo real y lo imaginario se entrecruzan en la sucesión de secuencias narrativas. En *La Fée...* la sucesión de los hechos «verosímiles» en el registro de lo real, solamente se puede entender si aceptamos incluir en la cadena de funciones narrativas hechos «extranaturales». Solamente damos un ejemplo, que consideramos suficientemente significativo. El episodio del «naufragio»:

El acontecimiento anterior, «embarque», o «partida del héroe» (en términos de Propp), o «conducta posterior al proyecto de ir a Inglaterra» (en términos de Bremond²³, supone la salida de Francia y se incluye en lo *real*, lo mismo que el posterior, «llegada».

Pero la tempestad es, como dice el título del capítulo, «incroyable» (281) ya que el capitán «fumait paisiblement» y la tripulación «dormait tranquile» (282), es decir, no percibe el naufragio el cual, aparentemente, pertenece al campo de la experiencia *imaginaria* de Michel, lo mismo que la salvación de la enana de Granville.

Lo fantástico es que este acontecimiento inverosímil es necesario para admitir el anterior y el posterior, pues la llega-

(23) Vid. BREMOND, Cl., *Logique du récit*, ed. du Seuil, Paris, 1973.

da a Inglaterra no se produce en un puerto como sería de esperar en un viaje normal.

De esta manera la novela se convierte en una cadena de hechos reales e imaginarios trabados de tal modo que para admitir algunos hechos *reales* hay que admitir también la realización de hechos pertenecientes al universo imaginario.

Como resultado de esa complicada sucesión narrativa se produce la *duda*; todos los esfuerzos del narrador A (que a su vez es narratario del narrador B) por confirmar el relato de Michel, por ejemplo, el enviar a Daniel a Greenock, son manifestaciones de la duda.

Y, a la vez que la *duda*, se crea en esta obra el efecto contrario, el de la *creencia*²⁴, incluso a través de los mismos medios, es decir, el de no dar ninguna respuesta satisfactoria.

Si volvemos al prólogo, observamos la gran importancia que para Nodier tiene que el lector «crea» en lo que lee (222, 224).

Y el último «episodio» de la historia de Michel, el de la «imposible» huida del manicomio, impulsa al lector a la *creencia*. Daniel recoge la versión de los locos, según la cual, nuestro héroe ha escapado por los aires, con una flor, y envuelto en música (393). Estos narradores secundarios, indignos de confianza por su locura, son dignos de confianza porque no conocen todas las claves de la historia y así el narrador A tiene que ir completando el relato. Aquí el texto no propone ninguna solución verosímil dentro de las coordenadas de lo «real» y la solución *imaginaria* parece imponerse.

Sin embargo, el narrador A ofrece aún otra solución paradójica y muy bella, cuyo valor «metalingüístico» o «metalite-

(24) Según FONTANILLE, J., «Un point de vue sur «croire» et «savoir», Actes sémiotiques, Documents, Besançons, Institut National de la Langue Française, 1982, en lo fantástico hay una contradicción entre «creer» y «saber», es decir, entre «deber ser» y «poder ser».

rario» nadie ha resaltado. Cuando, para distraerse del tema se va de viaje lo más lejos posible de Escocia y de su mundo imaginario, a Venecia. Allí compra al vendedor ambulante ya citado (en el apartado de lo «maravilloso») el cuento en el que se relata la continuación de las aventuras de Michel. Estas aventuras no se sitúan ya en el mundo *real* ni en el *imaginario* sino en su universo propio, el de la *ficción*. Así cada cosa vuelve a su sitio, el mundo imaginario a sus lares recónditos, y el cuento «fantástico» al lugar de los cuentos, es decir, la literatura se sitúa en el campo de la literatura. Todavía cabría, pues, una nueva clasificación de *La Fée...* como una obra con valor metalingüístico, entre las obras literarias que tratan de la literatura.

El problema es que el lector se queda sin conocer el final «ficticio» de las aventuras de Michel, gracias a la pirueta con la que termina la novela:

«J'aurais mieux fait que de l'avouer. Je l'aurais prouvé par raison démonstrative, si le volume ne m'avait été pris avec tout mon bagage par une bande de *Zingari*, pendant que je dormais comme un enfant, plongé dans un doux rêve au fond de ma calèche, sur les bords du lac de Come.

— Heureusement, Daniel, dis-je en me réveillant, que ces pauvres *Zingari* s'en trouveront bien.

— Je le crois comme vous, répondit Daniel... s'ils le lisent» (399-400).

Con lo cual la duda, sin haber desaparecido del todo en los otros aspectos que hemos señalado, queda expresada de una manera más intelectual y más lúdica que en cualquier otro relato fantástico de la literatura universal.