

LA fantasía como síntoma

josÉ miguelL pallaréS

Desde el año 2000 hasta el momento de redactar estas líneas se han producido una serie de fenómenos de origen literario con posterior adaptación a un formato audiovisual cuyo éxito ha sido arrollador en todo el mundo occidental. Los ejemplos más destacados, aunque no los únicos, son la trilogía de *El señor de los anillos*, de Tolkien, la saga «Crepúsculo», de Stephenie Meyer, la heptalogía de Harry Potter, obra de J.K. Rowling, la saga *Juego de tronos*, de George R. Martin, y *True Blood*, de Charlene Harris. Todos ellos tienen en común una cosa: se auparon a las listas de los *best sellers* por méritos propios y dieron beneficios millonarios antes de despertar el interés de los estudios cinematográficos.

Ahora bien, no todas han tenido la misma relevancia. De los cinco grandes hitos mencionados, Harry Potter y la saga «Crepúsculo» han sido, sin duda alguna, los ejes sobre los que ha pivotado un cambio de tendencia y donde se han asentado las bases de una nueva forma de estructurar la realidad narrativa.

El *longseller* de Tolkien vivió su canto del cisne en torno al 2000, tras 50 años de prestigio y éxito, pero es una obra a la antigua usanza. *Juego de tronos* y *True Blood* concitan una trama y una habilidad narrativa poco frecuentes, pero pierden pie entre el gran público y ejercen un influjo menor debido al aderezo utilizado, la violencia extrema en un caso y el sexo en el otro.

Las sagas de Meyer y Rowling han reinventado la literatura juvenil, ensanchando sus límites tradicionales. La industria editorial no ha tardado en descubrir que ciertas novelas ideadas para los jóvenes resultan también atractivas para el público adulto. Y por eso ha acuñado la expresión «obras transversales» para referirse a la *Young-adult fiction* con potencial para el lector adulto.

En nuestro país apenas se ha tenido en cuenta un hecho capital: la clave no está en el producto artístico, ya sea la literatura, el cine, los juegos de rol, las series de televisión o los videojuegos, sino en el destinatario. Los ensayistas del mundo anglosajón han trabajado siempre bajo un supuesto indiscutido: la fantasía es una ruptura de la realidad, en ocasiones casi una refutación, y el consumidor de fantasía es un público urbano tan desencantado con el mundo que necesita huir de ella y apela a un ocio escapista.

La fantasía de éxito ha sido un fenómeno de recepción. La versión fílmica y televisiva de las novelas ha servido para dar testimonio del fenómeno en una sociedad tan audiovisual como la nuestra, ahora bien, la razón de sus logros no se halla en los filmes, sino en el material literario original, cuyo análisis pretende ser el objeto de este artículo.

El éxito masivo de las sagas mencionadas no se justifica sólo en unas virtudes literarias, cuya valoración es subjetiva y elusiva, sino en la aceptación e identificación del lector con los avatares de los personajes. Por ello, la narrativa fantástica se convierte en una herramienta de primer orden a la hora de identificar los anhelos y miedos de toda una generación, cuya decantación por la fantasía no es casual, sino todo un síntoma.

Valoración literaria

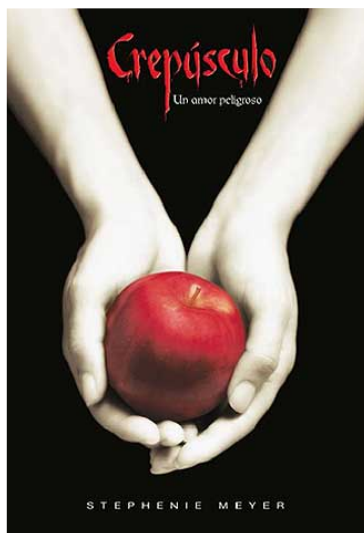
Debemos partir de una premisa: en el momento actual, la perfección formal o la originalidad de un argumento son elementos de segundo orden a la hora de conseguir una buena recepción por parte del público, necesitado de calidez emocional.

Rowling es una narradora muy competente tanto en la forma como en el fondo, acredita una capacidad sobrada para sostener la arquitectura emocional y argumental de una serie tan extensa. La suya es una prosa clásica y cualificada, siendo su mayor hallazgo la apuesta por unos personajes llenos de empatía.

Por el contrario, Meyer es una escritora instintiva, menos preocupada por el formalismo académico, y volcada en lograr una conexión máxima entre el público y la historia. Su primera persona es fresca y desinhibida, y de una sencillez aparente que algunos han confundido con simplicidad. Lo más difícil en narrativa es triunfar en la desnudez de recursos. El amor prohibido de dos jóvenes es un tema universal que cada generación redescubre a su manera, pero la forma *meyeriana* ha posibilitado que millones de lectores devoren dos mil quinientas páginas en los tiempos de *twitter*, los *emoticones* y los SMS.

Los principales méritos de la autora norteamericana se basan en el diálogo chispeante; la habilidad para urdir dos tramas, la romántica y la de escenario, al modo de lo que hace la moderna narrativa romántica de forma que una ayuda a avanzar a la otra y la novela sea un *pasapáginas* en todo momento; y el falso plano, elemento que merece una consideración aparte.

Al hacerme cargo de la traducción de la serie «Crepúsculo», tomé por costumbre hablar con profesores de secundaria y sentarme en las aulas con los adolescentes con el fin de que se plasmar así la frescura del original con cuando me percaté de que ellos son intensidad emocional en cualquier sitio y revelaría jamás en un ámbito público. La historia adolescente transcurre en su mundo y la ficción es relativamente sencilla. dotar de una gran carga emocional universo frágil e íntimo, y el modo en el que una primera persona, la prosa discurre fin de obtener una proximidad que le sensorialidad, y hacer que la historia necesita alejarla para objetivar la una tercera persona en ciertos momentos sin perder la inmediatez que da base a su historia.



secciones de la FNAC frecuentadas por me pegara una parte de su dicción fácil y la mayor cercanía posible. Fue entonces capaces de crear mundos de gran hablan de intimidades que un adulto no. Ésa es una de las claves de su triunfo: la mundo, la transferencia entre la realidad Meyer destaca por su capacidad para escenarios comunes, recrear allí ese que lo hace es un falso plano: opta por siempre según la narración de Bella, a permite llegar al detalle, a la sea próxima, casi íntima, salvo cuando acción. De ese modo, consigue tener

Cuestión de escenario

El atrezo de ambas sagas es lo menos original de las mismas. La serie de Harry Potter bebe en todos los grandes hitos del género, tanto en la rica imaginería gótica británica como en las últimas manifestaciones, hasta el punto de que el protagonista sale directamente en un cómic de 1990, *Los libros de la magia*, miniserie guionizada por un amigo de la autora, Neil Gaiman, y la tetralogía de Meyer toma a la criatura más utilizada en los cinco años previos a la publicación de *Crepúsculo*: el vampiro, una elección de lo más oportuna.

Las novelas de consumo juvenil habían subvertido por completo la figura del señor de la noche, que había pasado de ser una criatura aborrecible, una prolongación del despiadado señor feudal que privaba a sus víctimas del alma, la vida y la sangre, a convertirse en alguien envidiado. El grado de identificación de los adolescentes con esta criatura resultaba fácil de apreciar. A cambio de un mal momento, el de la mordedura y la transformación, el

sujeto reconvertido superaba todas las limitaciones sociales; no tenía problemas de dinero ni de autoestima, no necesitaba someterse a ninguna regla, era poderoso, influyente, tomaba lo que quería.

Existía un matiz menos explorado, mas también evidente. La carga erótica del mordisco, cuya carga de sexualidad está presente desde las obras seminales del vampirismo, *Drácula* y *Carmilla*.

El chupasangres tiene la elegancia del depredador y una innegable carga erótica, pero, al igual que otras criaturas de la noche, posee una baza de innegable predicamento: ser una puerta de salida exitosa para un mundo sin expectativas.

Factores de identificación

Una parte del éxito de estas series se debe a que se mueven dentro de los códigos aceptados por los lectores. Así, por ejemplo, la autoridad es un tema tabú, una herramienta del mal y de quienes la encarnan. Toda muestra de autoridad es causa de contrariedad y sufrimiento para los protagonistas, y a veces, una merma injustificada de la libertad. Y eso abarca desde lo pequeño, como la orden de un profesor, a lo importante. Los vampiros del mundo, según Meyer, viven agrupados en clanes dispersos, presentados casi como comunas libertarias, y la única fuente real de problemas no es la obtención de sangre, más allá de algún que otro exceso, sino la estructura milenaria de la sociedad vampírica, cuya realeza, los Vulturi, tiene sede en Volterra, el Viejo Mundo, algo nada casual, pues Europa es el epítome del vampirismo viejo, el de los antepasados. El Nuevo Mundo es justo lo opuesto.

No hay cultura del esfuerzo. El protagonista recibe unos dones por los genes, y sólo entonces, con una sobredosis de gratificación, se esfuerza. Potter descubre que es un mago y entonces estudia, pero lo hace en un escenario totalmente ajeno a la aburrida realidad. Bella acabará convertida en vampiro en el cuarto tomo de la saga, y recibirá una recompensa por todo lo amor. Ninguno de los niño mago hereda el



Otro curioso caballo de la que no hay una ruptura animadversión, pero ambas la inoperancia de la misma en relaciones parentales oscilan corazón exhibida por los tíos de de las familias recreados por denominador común: el escaso mismas.

batalla es la familia, con abierta, ni tampoco una sagas destilan la idea de temas importantes. Las entre la dureza de Potter y el afecto sincero Meyer, pero hay un peso específico de las

El personaje de Rowling es un huérfano de once años criado por sus tíos debajo de una escalera. Su mundo sensorial es el de sus compañeros y amigos, y los cimientos de su mundo real se construyen en el Colegio Hogwarts. Los padres son un pasado borroso, parte de su herencia, sin duda, pero no parte de su vida.

Stephenie Meyer tampoco plantea una rotura con el modelo familiar, es más, lo integra, pero de un modo poco inocente. Las familias del mundo real están rotas, como la de la Bella. Existe una afectividad sincera entre ella y sus padres, divorciados desde hace años y verdaderos náufragos emocionales; buena gente, sí, y también limitada.

Los adultos son la alteridad: sí quieren, pero quieren mal. Los adultos tienen todos los bienes e incluso el poder, pero no las soluciones, no en una saga donde la autora, y los personajes, realizan un esfuerzo ímprobo para que la sociedad, por su bien, permanezca ignorante de la verdad sobre las criaturas oscuras que pueblan el mundo.

La única familia estructurada es la de los vampiros, los Cullen, ninguno de cuyos integrantes está unido por vínculos de sangre. El padre ha ido convirtiendo en vampiros a gente agonizante y sola, pues de ese modo no les arrebatara nada ni privaba a nadie de su compañía. Su motivación era tener una familia, no estar solo. Así apareció Esme y más tarde los hijos, que, poco a poco, irán tomando pareja. Se plantea, por tanto, una alteración atípica del arquetipo, permanece la familia, sin duda, pero redefinida tanto en estructura como en su composición.

Meyer va más allá: reformula la familia; la construye sin vínculos de sangre y con una organización laxa, donde Carlisle y Esme, el matrimonio principal, son los encargados de asumir el rol de padres. La escritora los caracteriza, por encima de cualquier otra cosa, como unos idealistas de profundos valores morales, lo suficiente como para haber vencido la sed de sangre y haberse convertido en vegetarianos. Su papel superior en la pirámide no nace de la inteligencia, riquezas o experiencia, de lo cual tienen en abundancia, sino de una bondad excepcional.

Esa tesis subyace a muchas otras sagas de fantasía: ni la sociedad ni la familia van a dar una solución a las necesidades afectivas ni a las ambiciones, bien sea porque no pueden o porque no quieren. La solución se busca en la amistad y en el amor. Una persona inteligente puede crear una nueva familia sobre la base de unos (pocos) amigos y una pareja. En muchas ocasiones, los elementos fantásticos que simbolizan el mundo adulto no son ni la solución ni el problema, sino otro elemento más en el paisaje de fondo.

Otro factor clave para el éxito en la sociedad actual es que los argumentos deben acabar bien. El lector no está dispuesto a sufrir con los personajes angustias y peripecias si el desenlace es amargo. Nunca tanto como ahora, la sociedad busca finales felices; es como si persiguiera en la ficción los desenlaces que se le niegan en la realidad.

Un apunte final

Pese a todo lo anterior, existen razones para el optimismo. Los jóvenes están convencidos de haber llegado tarde al reparto de oportunidades de este mundo y ese peso generacional los abrumba, sin duda, pero no se sumen en el nihilismo, evidencian un innegable idealismo y una conciencia muy clara de los límites entre bien y mal. Además, existe en ellos una valoración muy alta de la generosidad y el altruismo. Asimismo, el amor romántico y la amistad son valores indiscutibles, los únicos capaces de proporcionarles una redención real ante las miserias del mundo.

Tal vez no se indignen ni busquen su suerte en un choque frontal imposible de ganar, pero no se resignan a perder sus ideales ni a vivir sin felicidad. Y eso ya es mucho.