

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

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

Recibido: 07-02-2013

Aceptado: 27-03-2013



RÉSUMÉ

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

MOTS-CLÉS: espace fantastique, Lampedusa, littérature fantastique

ABSTRACT

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

KEYWORDS: fantastic space, Lampedusa, fantastic literature

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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