



Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica

Inés Ordiz Alonso-Collada¹

Universidad de León
ines.ordiz@unileon.es

Resumen: Las teorías sobre la literatura fantástica y la novela gótica se han desarrollado en la crítica de una manera paralela. Los analistas no solo han encontrado dificultades a la hora de describir estas literaturas como géneros, tendencias o modos, sino que sus confluencias históricas y evolutivas han estimulado una persistente confusión de términos. Asimismo, las descripciones de literatura fantástica que surgieron a partir del estudio de Tzvetan Todorov *Introduction a la littérature fantastique* (1970), entre los que destacan los trabajos de David Roas, Irène Bressiere, Jaime Alazraki, Juan Herrero Cecilia y Susana Reisz, entre muchos otros, ampliaron la concepción de este modo hasta el punto en el que algunas de sus descripciones entraron en directo conflicto con las descripciones de la literatura gótica que se estaban llevando a cabo principalmente en los países anglosajones por autores como David Punter, Maria Beville, Neil Cornwell o David Miles, entre otros.

Mi estudio presenta un acercamiento a estas teorías con el fin de clarificar los términos de literatura gótica y fantástica, y defender la continuidad y la presencia cardinal de ambos modos en la literatura de distintos países desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Además, mi análisis propondrá una concepción amplia de “fantasía” que engloba a la literatura fantástica, la gótica, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción como modos análogos pero heterogéneos, contrarios pero necesariamente interrelacionados, y provechosamente analizables tanto en contraposición como en colaboración.

Palabras clave: literatura gótica, literatura fantástica, lo maravilloso, lo insólito, crítica, teoría de la literatura

¹ **Inés Ordiz Alonso-Collada** es profesora en la Universidad de León, en España, donde finaliza una tesis doctoral sobre las literaturas gótica y fantástica contemporáneas de las Américas. La doctoranda ha participado en varios congresos especializados alrededor del mundo, como el Coloquio Gótico en México DF, en 2011 o el Congreso de la *International Gothic Association* en Surrey, en 2013. Asimismo, ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas como *L'Atalante* o *Estudios Humanísticos: Filología*, así como capítulos de libros relacionados con su tema de investigación, entre los que destaca el monográfico *Vampiros a contraluz* editado en la Universidad de Granada y publicado en la editorial Comares.

Abstract: Literary criticism has developed theories on the Fantastic and the Gothic in analogous ways. Critics have found it difficult to describe them as genres, tendencies or modes, and the convergences in their history and evolution have caused a persistent confusion in terminology. Moreover, the analyses on the Fantastic which appeared after Tzvetan Todorov's *Introduction a la litterature fantastique* (1970), comprised in the works of David Roas, Irène Bressiere, Jaime Alazraki, Juan Herrero Cecilia, and Susana Reisz among others, broadened the concept to the extent that some of the genre's features coincided with the descriptions formulated by critics of the Gothic, such as David Punter, Maria Beville, Neil Cornwell, and David Miles.

My article approaches these theories with the intention of clarifying the concepts of Fantastic and Gothic literature, defending their perpetuation and essential presence in the fiction of many countries since the 18th century. Furthermore, my analysis will put forward a broad concept of "Fantasy" which comprises Fantastic and Gothic literature, Magical Realism, the Marvelous and Science Fiction. These modes will be regarded as equivalent but heterogeneous, dissimilar but interrelated, and will be analyzed both in contraposition and in collaboration.

Key words: Gothic literature, Fantastic literature, the Marvelous, the unusual, criticism, theory of literature.

Las teorías sobre la literatura fantástica y la novela gótica se han desarrollado en la crítica de una manera paralela. Los analistas no solo han encontrado dificultades a la hora de describir estas literaturas como géneros, tendencias o modos, sino que sus confluencias históricas y evolutivas han estimulado una persistente confusión de términos. En la crítica internacional, ambos modos tienen tratamientos similares, desarrollos paralelos y una tendencia generalizada a confundirse entre sí. Además, existen una serie de rasgos que son fundamentales para ambas tendencias y que, al convertirse en la mayoría de los casos en características definitorias de sus respectivos modos, pueden llevar a la errónea conclusión de que las dos tradiciones son una sola.

Mediante una exploración de los rasgos fundamentales de ambas tendencias tal y como han sido interpretados por la crítica, este estudio pretende tanto clarificar los términos de literatura gótica y fantástica como defender la continuidad y la presencia cardinal de ambos modos en la literatura de distintos países desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Además, se tendrán en cuenta una serie de modelos afines a lo gótico y lo fantástico y sus necesarias interconexiones. A partir de estos análisis, se propondrá una concepción amplia de “fantasía” que engloba a la literatura fantástica, la gótica, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción como modos análogos pero heterogéneos, contrarios pero necesariamente interrelacionados, y provechosamente analizables tanto en contraposición como en colaboración.

¿Literatura fantástica de terror o gótico sobrenatural?

Fue en 1970 cuando Tzvetan Todorov sentó las bases del acercamiento moderno a la literatura fantástica con su estudio *Introduction a la littérature fantastique*. Es en esta obra inaugural en la que el crítico franco-búlgaro distinguió entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico literario, con la intención de presentar un acercamiento a este tipo de literatura desde una perspectiva estructural. Para Todorov, en estos tres tipos de manifestaciones aparece un elemento que es en apariencia sobrenatural: la diferencia entre ellos radica en el tratamiento que el texto haga de dicho elemento. En la literatura de

lo extraño, lo sobrenatural queda finalmente explicado por las leyes naturales del mundo del protagonista y del lector mientras que, en el caso de lo maravilloso, los acontecimientos se enmarcan dentro de un nuevo escenario con unas reglas ajenas al mundo cotidiano y reconocible. La diferenciación entre uno y otro concepto estará, en gran medida, en la propia reacción que el protagonista y, en última instancia, el lector, tienen frente al hecho en sí:

Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución ... Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el fenómeno de lo maravilloso. (*Lo extraño y lo maravilloso* 65)

El autor utiliza ejemplos de la literatura del primer gótico para ilustrar su tesis. Según Todorov, mientras que las novelas de Clara Reeve y Ann Radcliffe entran dentro de la categorización de “lo sobrenatural explicado” o “lo extraño” (*Lo extraño y lo maravilloso* 65), en el caso de los trabajos de Horace Walpole, M. G. Lewis y Maturin nos encontramos ante “lo sobrenatural aceptado” o “lo maravilloso” (*Lo extraño y lo maravilloso* 65). Estas ideas configuran una de las primeras conceptualizaciones que sientan las bases de la problemática diferenciación y descripción de lo fantástico y lo gótico: para el autor, el primer gótico nunca fue fantástico, sino únicamente maravilloso o extraño. El autor también parece negarle a la literatura de terror la posibilidad de lo fantástico cuando equipara lo extraño con *das Unheimliche* de Freud, concepto que se ha considerado esencial para las descripciones modernas de lo gótico.² Más aún, las

² Más que equiparar, lo que hace Todorov es sugerir una posible conexión entre ambos términos sin especificar su posición, lo que no hace más que acrecentar las dificultades terminológicas. “Si creemos a Freud, el sentimiento de lo extraño (*das Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro)” (*Lo extraño y lo maravilloso* 70). Este comentario nos deja preguntándonos: ¿Cuáles son las diferencias entre ambos usos del término? Nótese también el uso del condicional (“Si creemos a Freud”) que introduce una insinuación de que también es posible no hacerlo y, por lo tanto, acrecienta ambigüedad al comentario.

manifestaciones del horror tampoco son fantásticas: “La pura literatura de horror pertenece a lo extraño” (*Lo extraño y lo maravilloso* 70), afirma el autor.

Todorov define lo fantástico en un punto medio entre las dos categorías definidas anteriormente, apoyándose sobre la certeza de que “un género se define siempre en relación a sus géneros vecinos” (*Definición de lo fantástico* 50). Para el autor, lo fantástico solo dura mientras persista la vacilación del lector frente al hecho sobrenatural y desaparece cuando éste se explica o cuando el lector está finalmente persuadido de que el origen de los hechos ominosos no será aclarado en la narración. Es necesaria, por tanto, la vacilación del lector, que debe estar integrado en el mundo de los personajes.

Con esta conceptualización, Todorov se convierte en una de las figuras inaugurales de la crítica fantástica, a pesar de que su estudio parte de trabajos publicados anteriormente como los de Caillois o Vax. Desde que su obra fue publicada, numerosos estudiosos han criticado, ampliado y mejorado estas definiciones, de manera que existe ahora una más o menos extendida bibliografía crítica sobre la literatura fantástica.

La mayoría de dichos estudios, más contemporáneos, aciertan en criticar la visión de Todorov por considerarla muy restrictiva. David Roas, por ejemplo, plantea una visión mucho más amplia de literatura fantástica entendida como la expresión de lo sobrenatural en un mundo cotidiano y reconocible por el lector. Esta definición se opondría a lo que el autor considera lo maravilloso, caracterizado por la presencia de mundos totalmente inventados en los que lo extraordinario es la norma: “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso” (Roas 10). Estamos, en este caso, ante textos como los ejemplificados por los cuentos de hadas tradicionales o por los textos que imaginan mundos totalmente desconocidos. Continúa Roas su análisis equiparando lo fantástico con *das Umheimliche* de Freud, traducido al español como “lo siniestro” o “lo ominoso”, y que previamente Todorov había entendido como perteneciente a lo extraño. Cita Roas a Freud para ilustrar la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso, que el autor propone enfatizando la presencia de la inquietud del lector frente a las premisas de lo extraordinario:

“ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo” (Roas 11).

Así, Roas sigue la estela de análisis posteriores al de Todorov, como los de Ana María Barrenechea, Irène Bessièrre, Herrero Cecilia o Martha J. Nandorfy, que parecen encontrar dificultades a la hora de aceptar la necesaria vacilación del lector para la aparición de lo fantástico. Roas utiliza el ejemplo de la novela *Drácula* de Bram Stoker que, para el autor, es una obra indudablemente fantástica, para ilustrar sus ideas. En esta novela, la aparición del vampiro es un hecho incuestionable, no existe una vacilación posible por parte del lector sobre si su existencia es real o imaginada y, aun así, pertenece irrefutablemente a la esfera de lo fantástico: “Por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (y no hay duda de que *Drácula* es uno de ellos)” (Roas 18).

El rasgo característico de la literatura fantástica en el que los críticos tienden a coincidir es la necesaria presencia de dos mundos: uno cotidiano en el que vive el protagonista, necesariamente reconocible por el lector, y otro insólito, del que proceden los elementos y/o personajes que alteran la cotidianeidad del primero.³ Herrero Cecilia lo expresa con exactitud cuando afirma:

Lo fantástico *moderno* pretende producir en el ánimo del lector un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo

³ Las diferentes nomenclaturas que reciben estos dos mundos las recoge Susana Reisz en su capítulo “Las ficciones fantásticas”, incluido en el volumen que compila Roas, *Teorías de lo fantástico*. Como afirma Reisz, las designaciones de estas realidades varían según el instrumental conceptual de cada autor (195) y son, entre otras, “natural-sobrenatural (Todorov *Introduction a la littérature fantastique* 1970), “normal-a-normal” (Barrenechea), “real-imaginario” (Vax), “orden-desorden” (Lenne), “leyes de la naturaleza- asaltos del caos” (Lovecraft) “real- maravilloso improbable” (Bressièrre). A esta larga lista podemos añadir la denominación de la propia Reisz “posible-imposible” y de Roas “lo natural-lo sobrenatural”.

racional y lo superrracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esto quiere decir que el orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural y racional) queda alterado, transgredido o cuestionado por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva puramente «racionalista». (50)

Esta nueva perspectiva, que limita la aparición de lo fantástico a la necesidad de la tensión entre dos mundos, amplía radicalmente la concepción *todoroviana* de estas expresiones literarias.

La expansión del ámbito de lo fantástico que representan las teorías posteriores a Todorov supone que los análisis sobre este modo de escritura necesariamente converjan con estudios pertenecientes a otras tendencias: la nueva caracterización de lo fantástico, al ser tan inclusiva, considera como suyas una serie de obras que, desde otras perspectivas, se han querido describir como pertenecientes al terror y/o horror gótico moderno. A continuación intentaré delimitar las líneas principales de dicha confusión para, posteriormente, elaborar una teoría que diferencie las ficciones fantásticas de la literatura gótica contemporánea.

Elementos definidores internos de lo gótico y lo fantástico.

Los estudios de literatura gótica y de literatura fantástica han venido describiendo una serie de rasgos intrínsecos a la naturaleza de sus expresiones que coinciden en numerosas ocasiones. Un primer acercamiento a los textos críticos podría, por esta misma razón, conducir a una falacia de base que podría considerar lo gótico y lo fantástico como dos nomenclaturas referentes a la misma realidad.

Quizás el elemento central de esta confusión es la presencia del elemento terrorífico; la crítica de lo fantástico, tanto anterior como posterior a Todorov, ha querido ver el miedo como elemento central de este tipo de literatura. Ya en los años cincuenta Penzoldt defendía que, a excepción de los cuentos de hadas, todas las narraciones sobrenaturales eran historias de terror (9). Tanto Cailloix como Vax coinciden en considerar el género fantástico como “un juego con el

miedo” (Alazraki 268). Herrero Cecilia también afirma que el relato fantástico transforma en ficción literaria “nuestros deseos de plenitud vital y nuestros miedos más profundos, angustiosos e irracionales” (30). David Roas, por su parte, no duda en constatar que “la amenaza que supone [lo fantástico] para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (Roas 30).

Si bien los recursos para conseguirlo han variado notablemente a lo largo de los dos últimos siglos, es un hecho de sobra aceptado que uno de los elementos primordiales de la narrativa gótica es su capacidad de representar y evocar el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional (Stevens 46). Este terror gótico que, en las primeras manifestaciones del género, se consiguió gracias a la presencia de lo sobrenatural (representado, entre otros, por el caballero gigante en *Otranto*) o de la maldad intrínseca a la condición humana (como ejemplifican los terribles crímenes de Ambrosio en *The Monk*), posteriormente se escondió en laboratorios de personajes que violaron las leyes naturales (como el Dr. Frankenstein o Jekyll) o la moral victoriana (como Drácula) para, en época más reciente, estar representado por la pandemia zombi, la tecnología monstruosa y la culpabilidad de un pasado violento que vuelve para embestirnos. Es el miedo, por tanto, un recurso definidor de la literatura gótica, un rasgo necesario desde el que se asientan las demás características y finalidades de este modo.

Uno de los principales problemas con los que se encuentra todo crítico que pretenda elaborar un análisis diferencial del modo gótico y de la literatura fantástica es, precisamente, los recursos que se han venido utilizando recientemente para la evocación del miedo en la literatura de terror. Mientras que en la novelas de lo gótico clásico la acción se desarrollaba en un pasado oscuro y bárbaro, ciertamente diferente a la realidad de los lectores del momento, algunas de las narraciones góticas posteriores vieron un progresivo acercamiento de los escenarios ficcionales a la realidad contemporánea, siempre con el fin último de engendrar el horror. En las ficciones de gran parte del gótico contemporáneo, en las que los mundos de pesadilla se han trasladado a la frialdad del suburbio de clase media y a la gran urbe postmoderna, y donde lo

siniestro que antes traía consigo el pasado ahora parece, incluso, proyectarse hacia el futuro y en los que las grandes amenazas surgen principalmente del propio monstruo de “lo humano” y sus batallas, el miedo tiende a nacer del propio reconocimiento del horror cotidiano. La presencia de este mundo real y reconocible por el lector como base sobre la que se asienta la posterior invasión y/o trasgresión de dicho espacio, y que surge con especial empeño en la literatura gótica de los dos últimos siglos es también, como hemos visto, uno de los elementos definitorios de la literatura fantástica. Este acercamiento a lo cotidiano por parte de lo gótico moderno, pues, no hace sino acercar las premisas que lo configuran a las descripciones básicas de lo fantástico, dificultando sobremanera la diferenciación entre ambos tipos de literatura.

Estrechamente relacionado con la capacidad de engendrar y examinar los recursos del miedo se prefigura el concepto de *Das Unheimlich* acuñado por Sigmund Freud. Como ya se ha mencionado, es este un concepto al que acuden de manera regular tanto los análisis de lo gótico como los de lo fantástico. La capacidad de esta obra para apelar a argumentos de las dos vertientes críticas tiene que ver con la necesaria conexión entre lo siniestro freudiano y la realidad factual. Para el autor, los cuentos de hadas no contienen elementos siniestros (33), pero tampoco las ficciones que aceptan la presencia de un ser sobrenatural en un mundo que “si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparte, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos” (33). Lo siniestro está indefectiblemente unido a la realidad ya que, para Freud, contiene su propio significado (*Un-heimlich*) a la vez que el de la palabra a la que se opone (*Heimlich*): “*heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con una de sus antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*” (18). La sensación de lo siniestro nace, como la del miedo generado por lo fantástico, de un punto de partida que necesariamente es el mundo real; solo así puede aparecer lo siniestro en literatura: “Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y

cuando en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción” (Freud 34). No es de extrañar, por tanto, que la crítica de lo fantástico haya recurrido a los análisis de Freud para apoyar sus propios razonamientos. Herrero Cecilia conecta la ambivalencia intrínseca al concepto de lo siniestro con “la inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginario que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*” (30). Maria Tatar, por su parte, alude a esta ambigüedad y la conecta con la necesaria vacilación que, para Todorov, definía lo fantástico: “Uncanny events are situated at the heart of the fantastic tale. Their ambiguous character almost invariably generates the hesitation that defines the fantastic” (169).

La crítica de lo gótico también ha querido hacerse eco de las concepciones de Freud para considerar lo siniestro como un elemento imprescindible en la elaboración del efecto terrorífico. En su trabajo *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Andrew Bennett y Nicholas Royle reducen la expresión de lo siniestro a diez elementos: la repetición (incluido el *déjà vu* y el doble), la coincidencia y el destino, el animismo, el antropomorfismo, el automatismo, la incertidumbre acerca de la identidad sexual, el miedo a ser enterrado vivo, el silencio, la telepatía y, por último, la muerte (37-40). La capacidad de estas representaciones de lo siniestro es central para la evocación del terror que reproduce la literatura gótica,⁴ por lo que es perfectamente comprensible que los críticos de este modo hayan recurrido sistemáticamente a los análisis de Freud. Refiriéndose a los elementos de lo siniestro analizados por Bennett y Royle, Byron y Punter concluyen:

What is in general certain is that these phenomena of the uncanny form the background and indeed the *modus operandi* of much Gothic fiction. Whether one could go so far as to claim on these grounds that Gothic is itself the emblematic form of fiction might be too controversial; but certainly the representation of the uncanny is at the core of Gothic, since it, like the uncanny, deals in the constant troubling of the quotidian, daylight certainties within the context of which one might prefer to lead one's life. (286)

⁴ Para un análisis más detallado de la aplicación de estos elementos a textos concretos de la tradición gótica conviene consultar el trabajo de Punter y Byron.

Vemos en esta cita la necesaria conexión que la crítica contemporánea establece entre el gótico como modo de escritura y la representación y problematización de lo cotidiano.

La alteración de lo factual sobre la que se asienta gran parte de los recursos de evocación del terror en literatura depende en gran medida de la presencia de una indeterminación narratológica que apela el miedo a lo desconocido. Los espacios y las circunstancias con los que juega la literatura gótica son, en numerosas ocasiones, ambiguos hasta el punto que hacen dudar al lector, como principal recipiente de las experiencias indeterminadas del protagonista. “In Gothic, we are suffering from delirium” (186), asevera David Punter. Esta oscuridad narrativa explica la acepción que el autor acuña para referirse a gran parte de la ficción gótica:

Many of the writers discussed... can appropriately be seen as contributors to what we might call ‘paranoid fiction’, fiction in which the ‘implicated’ reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text, and in which the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share the doubts and uncertainties which pervade the apparent story. (183)

Según Punter, el poder de las ficciones góticas para evocar el miedo parece descansar sobre su capacidad para poner en duda lo sobrenatural que, según el autor, se traduce en la posibilidad de dudar de la veracidad de la propia realidad (183). Si bien la capacidad que tiene la ficción para ofrecer un escenario ambiguo en el que se duda de lo sobrenatural necesariamente evoca los conceptos *todorovianos* sobre lo fantástico, Punter da un paso más en esta concepción de la narración hasta proponer la posibilidad de dudar de la propia realidad. Es este, innegablemente, una de las grandes potestades de la literatura gótica en su perseverante búsqueda de la evocación del miedo.

La problemática surge, una vez más, cuando comparamos estas premisas con los análisis de la literatura fantástica. David Roas también describe la evocación del miedo a través de la duda sobre la propia realidad que para él

ejemplifica este tipo de literatura. Así, en su análisis del relato fantástico, él basa sus argumentos en las ideas de Lovecraft para afirmar lo siguiente:

[E]l efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, en choque entre lo real y no inexplicable, nos obliga ... a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo. (32)

De acuerdo con estas premisas, parece que tanto la literatura fantástica como la gótica, en su afán de provocar una sensación de miedo o angustia en el lector, proponen una revisión del espacio cotidiano y del mismo concepto de realidad. Los análisis examinados hasta el momento también sugieren que ambos tipos de literatura hacen uso del recurso de lo siniestro freudiano en su afán por sacudir las concepciones preestablecidas que los lectores pueden tener sobre el mundo, mediante la presencia de una estrecha relación entre la realidad y lo ominoso. Asimismo no es de extrañar, teniendo en cuenta esta confluencia de mecanismos literarios, que tanto la crítica de lo fantástico como la de lo gótico han considerado como propios los personajes representativos de lo indefinible e intersticial: el fantasma, el vampiro y el doble son antagonistas presuntamente propios tanto de la literatura fantástica como de la gótica.

Dadas las numerosas confluencias terminológicas a la hora de definir los conceptos que venimos tratando, queda de sobra justificada la necesidad de diferenciar ambos modos literarios desde una perspectiva que, si bien los defina atendiendo a sus rasgos fundamentales, también les permita cierta libertad para colaborar en la creación de lo insólito. En los siguientes apartados intentaré definir la literatura gótica y la fantástica atendiendo a sus rasgos fundamentales, particularmente aquellos que, aunque también puedan aparecer en otras manifestaciones de lo extraordinario literario, se convierten en elementos indispensables para la concepción de dichos modos. Así, se presentará un acercamiento a una descripción de ambas literaturas que no las considere excluyentes ni extintas, sino que reconozca su continuación, así como su necesaria inmersión dentro de una concepción más amplia de ficción no-

mimética desde la que ambos tipos de escritura pueden reproducirse y entremezclarse en numerosos textos.

Lo gótico frente a lo fantástico: el miedo y lo sobrenatural.

En su trabajo *Gothic Postmodernism*, Maria Beville defiende la literatura de terror como la última representación contemporánea de lo insólito:

As postmodernism emerged in the literature of the late twentieth century, the fantastic as a genre exploded, and gradually became a free-floating concept related to the unrealities that we now need in literature and art as ontological 'boundary markers'. Due to newly emerging concepts of uncertainty and hesitation in literature, the suspension of disbelief in the reading of fantastic literature no longer had the same effect. Following this 'explosion', all that remained as dominant from the fantastic, it would seem, is the Gothic, as a durable form of expression that continues to haunt every twenty first century literature and art. (93)

Beville marca *La metamorfosis* de Kafka como un punto de inflexión representativo de un cambio en las realidades literarias de lo fantástico hacia lo gótico. Al mismo tiempo que el origen del terror se aleja de concepciones de lo cotidiano, la literatura parece, según Beville, acercarse a las convenciones góticas. Así pues, los estudios contemporáneos que excluyen el gótico de sus exámenes, desestiman la prevalencia del terror, de lo sublime y de la presencia de un imaginario esencial en muchas narrativas postmodernas (2009 94). El individuo que vive una situación cotidiana que se ve invadida por fuerzas extrañas pasa a ser, a finales del siglo XX, un personaje ordinario que debe enfrentarse a situaciones extraordinarias, como imaginó el primer gótico: "The explosion of, or 'death' of, the fantastic and its reincarnation in the form of the Gothic-postmodernist text, returns to dealing with ordinary people in extraordinary situations and with this emerges a significant emphasis upon the nature of the individual and concepts of self and identity" (94). Este acercamiento a lo gótico contemporáneo explicaría la utilización de ciertos motivos típicamente fantásticos en las narrativas de los últimos años y la necesaria alteración de los mismos. Este giro introspectivo de lo insólito hacia el

propio mundo interior necesariamente trae consigo un cuestionamiento de la realidad humana. Los nuevos interrogantes postmodernos se proyectan, pues, en las figuras intersticiales del gótico contemporáneo: el papel principal de los nuevos “monstruos” de este siglo (vampiros y fantasmas, pero también cíborgs y zombis) no es el de amenazar el mundo cotidiano que nos rodea, sino el de proponer una invitación al cuestionamiento de las propias concepciones de lo humano. Y es precisamente esta duda de la propia naturaleza donde se esconde el origen principal del terror gótico contemporáneo.

No obstante, por mucho que los análisis de Beville favorezcan cualquier estudio que pretenda, como este, reclamar el valor esencial de la literatura gótica de nuestros tiempos, sería un error considerar lo fantástico como un género “muerto”. No obstante, sí que se presenta de esencial importancia aclarar las diferencias formales, textuales y extratextuales existentes entre la literatura fantástica y la gótica desde un punto de vista que sea lo suficientemente ecuánime al reconocer el papel fundamental de ambos modos en la historia de la literatura.

La diferenciación entre los modos de escritura góticos y fantásticos necesariamente debe considerar los rasgos fundamentales de ambas tradiciones. Como he analizado anteriormente, la problemática que genera la crítica de una u otra vertiente depende en gran medida de la cercana relación que tienen tanto lo fantástico y lo gótico con la evocación del miedo y la presencia de lo sobrenatural. Un acercamiento a las distintas formas que los dos modos tienen de presentar estos elementos permitirá diferenciar las dos tradiciones y sugerirá la necesidad de ampliar los horizontes genéricos y descriptivos de la crítica fantástica y gótica.

En primer lugar, cabe analizar la importancia de la presencia del elemento sobrenatural en ambos modos. Para David Roas la literatura fantástica es “el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural” (8). Algunos autores, no obstante, han apuntado a la posibilidad de la existencia de postulados fantásticos pero no sobrenaturales. Así, en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, Jorge Luis Borges afirma lo siguiente:

Las ficciones de índole policial –otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos - refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente nos descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (4)

De acuerdo con estas premisas que propone Borges, la obra de Bioy Casares, por algunos tratada de ciencia ficción o de cuento gótico,⁵ entraría en la esfera de lo fantástico, aunque sus presuntas realidades sobrenaturales fueran explicadas al final. Lo mismo ocurriría, siguiendo los mismos supuestos, con otras narraciones de “lo extraño” *todoroviano* como la propia literatura policial. Algunas afirmaciones de Rosemary Jackson también parecen insistir en esta idea, especialmente cuando la autora afirma que lo fantástico se centra en “inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (8). Una vez más, si tomamos como válida esta aseveración, podríamos considerar como fantásticos todos los relatos que presenten una realidad distorsionada u ominosa ya sea por la presencia de un misterio de naturaleza extraña pero explicable desde las leyes naturales o por las visiones alteradas de un protagonista bajo los efectos del sueño, la hipnosis o las drogas.

Estos escenarios, así como muchos otros que podrían considerarse fantásticos si seguimos estas premisas de exclusión de lo sobrenatural en lo fantástico, son un terreno ampliamente estudiado por la crítica de lo gótico. Así, este estudio sigue, a este respecto, las pautas ofrecidas por Roas; la literatura fantástica debe contar con la presencia de lo sobrenatural. Se excluirían, por lo tanto, las narraciones de lo meramente extraño, lo psicopático, lo policiaco, lo perteneciente a la ciencia-ficción y, en última instancia, una gran parte de lo gótico. Este es también el punto de partida del primero de los rasgos diferenciadores entre lo fantástico y la literatura de terror: mientras que en la

⁵ Ordiz Alonso-Collada.

primera la presencia de lo sobrenatural es indefectible, la segunda la manifiesta de manera optativa.

Así, encontramos numerosos ejemplos de ficciones góticas que utilizan los recursos de lo extraño, lo oscuro y lo incomprensible para evocar el miedo. El origen de estas narraciones de terror no sobrenatural puede buscarse en las primeras novelas góticas de la denominada “corriente de lo racional”, es decir, aquellas que presentan un elemento extraño que finalmente tiene una explicación natural. Roas también aclara esta idea cuando afirma que, si bien para él el género fantástico nace con la novela gótica, es únicamente descendiente de aquellas narraciones “en las que lo sobrenatural tiene una presencia efectiva”, lo que necesariamente excluye “otro tipo de novelas también denominadas «góticas» en las que lo (aparentemente) sobrenatural acaba racionalizado al final de la historia” (22). Así pues, ya desde sus comienzos la relación de lo fantástico y lo gótico ha venido determinada por la presencia de lo sobrenatural en las narraciones.

Esto no quiere decir, no obstante, que se pueda trazar una línea diferenciadora entre fantástico y gótico mediante una correspondencia del primero con lo sobrenatural y el segundo con lo extraño. De hecho, una concepción de lo gótico como la que estoy planteando abre la puerta a una consideración amplia de dicho modo, no necesariamente anclada en lo sobrenatural y, por tanto, capaz de transformar cualquier tipo de discurso literario.⁶ Podemos encontrarnos, así como con ejemplos de lo terrorífico no sobrenatural y también con narraciones que podrían encuadrarse dentro de un modo gótico-fantástico, con manifiestos elementos góticos en un contexto cotidiano con presencia de lo sobrenatural.

En segundo lugar, es imprescindible definir la presencia del miedo en las narraciones de lo gótico y lo fantástico, ya que gran parte de la problemática generada alrededor de estos modos está directamente relacionada con el hecho

⁶ Con este tipo de razonamiento sigo la tendencia más extendida entre la crítica contemporánea de la literatura gótica, que se construye sobre ideas como las de Victor Sage y Allan Lloyd Smith, “there is no point in thinking of the Gothic as ‘pure’; it is an apparent genre-badge which, the moment it is worn by a text, becomes an imperceptible catalyst, a transforming agent for other codes” (2).

de que se ha descrito como elemento definidor de ambas tradiciones. No obstante, en la concepción de literatura gótica y su diferenciación con la literatura fantástica que pretendo introducir en este estudio, la presencia del miedo es solamente una condición ineludible de la primera. Esta idea del miedo tampoco tiene que ver con el susto o el espanto físico, que también pueden aparecer, sino con un terror intrínseco causado en el lector ante la presencia de los acontecimientos ominosos, sean o no sobrenaturales.

Todorov se aproxima a la cuestión del miedo en la literatura fantástica para afirmar que “hay relatos fantásticos en los que el miedo está ausente: pensemos en textos tan diferentes como *La princesa Brambilla*, de Hoffmann, y *Vera*, de Villiers de l’Isle-Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria” (59). Herrero Cecilia también propone una argumentación similar cuando afirma:

El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia en el lector; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen numerosos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de que poco o nada tienen que ver con la estética específica del relato fantástico. (32)

Con estas palabras Herrero Cecilia sienta una excelente base para una diferenciación incontestable entre literatura gótica y fantástica. De acuerdo con estas ideas, los dos modos pueden coincidir en determinados contextos, pero también pueden aparecer de manera independiente en muchos otros. La línea divisoria entre ellos debe dibujarse atendiendo a la presencia o ausencia de lo sobrenatural y de la evocación del miedo.

Podemos afirmar, por tanto, que mientras la literatura gótica centra todos sus recursos en evocar el miedo, este no es una condición ineludible de lo fantástico. Si bien los elementos sobrenaturales que alteran la realidad cotidiana de los personajes y, por tanto, subvierten la propia concepción de lo natural, pueden causar una sensación de extrañeza o de angustia, es una equivocación

considerar todas las narraciones fantásticas como relatos de terror. El uso que Susana Reisz hace del “temor” o “inquietud” producidos por lo fantástico servirá como sinopsis de esta idea:

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esta irreductibilidad. (197)

La diferenciación básica entre la literatura fantástica y la gótica depende, pues, fundamentalmente de la presencia o ausencia del elemento sobrenatural y del contraste esencial entre la evocación del miedo y la sensación de inquietud ante lo desconocido. Una vez establecida esta diferencia esencial, es preciso concluir que la literatura gótica no forma parte de la literatura fantástica ni viceversa: son dos modos de escritura independientes que presentan evoluciones similares, pero que tienen sus propios rasgos intrínsecos aunque, en un principio, estos se antojen difícilmente delimitables.

Una vez establecida una diferenciación básica, no obstante, nuevas dudas surgen acerca de la relación existente entre la literatura gótica y la fantástica. ¿Pueden colaborar estos dos modos dentro de un mismo texto? Si lo hacen ¿de qué manera? ¿Cuál es la relación entre la literatura gótica, la fantástica y otros modos de representación no-miméticos? El siguiente apartado de este estudio intentará ofrecer un análisis a estas y algunas otras cuestiones.

La fantasía, lo insólito y sus relaciones con lo gótico

La literatura fantástica ha sido, como ya hemos visto, estructurada como género alrededor de unos elementos fijos e inmutables: la presencia de lo sobrenatural, el choque entre dos mundos, la sensación de angustia/miedo que provoca lo desconocido, etc. El gótico, por otro lado, se presenta en la crítica moderna como un tipo de discurso transformador de textos, que puede, por su capacidad de adaptación, combinarse con otros muchos géneros y tradiciones.

Los exámenes de críticos como Corwell, Jackson o Armitz son especialmente relevantes para elaborar una concepción amplia de literatura de lo insólito que pueda recoger como propias las manifestaciones de diferente naturaleza, entre las que necesariamente se incluirán lo gótico y lo fantástico, y a aceptar una necesaria interrelación entre ambos modos de escritura en numerosos textos.

Las concepciones de Neil Cornwell en este aspecto son de gran relevancia para comprender esta capacidad de fusión de los elementos góticos con otros géneros: “Variations on [the] classic Gothic masterplot allow the genre to overlap with, or merge into, the fictional modes of psychological realism, the uncanny, the fantastic or the marvellous.” (*European Gothic* 29). El autor distingue diferentes paradigmas que podríamos resumir en los siguientes términos: El “gótico fantástico”, siguiendo los argumentos de Todorov, insiste en la vacilación acerca del elementos sobrenatural; el “gótico romántico” presenta un sistema dualista que enfrenta elementos psicológicos, religiosos u ocultos (con elementos como demonios, fantasmas o sílfides que representan la presencia de “otro mundo”); un acercamiento más impetuoso en esta dirección resulta en el “gótico maravilloso”, que presenta unos acontecimientos que tienen lugar en espacios completamente ficcionales. El gótico también puede presentar un énfasis en la psicología de los personajes (gótico psicológico) o en el contexto (“gótico histórico” o “gótico social”); y el acento en otros elementos pueden llevar al “gótico del horror” o el “gótico criminal” (“*European Gothic*” 29). Según los análisis de Cornwell, el tipo de literatura de terror que se crea depende tanto del énfasis que presente como del tipo de discurso con el que se entremezcle. Una concepción tan amplia de este modo de escritura nos lleva a considerar una serie de paradigmas casi interminable, pero también insiste en la consideración del modo gótico y el fantástico como elementos que pueden combinarse dentro de un mismo texto.

Independientemente de si consideramos lo fantástico como un género o no,⁷ es preciso reconocer esta capacidad de fusión con los elementos góticos. Una división transversal que no permita la interacción entre ambos modos significaría desechar una exploración a fondo de una serie de discursos híbridos de potencial relevancia. Corwell afirma que “the borders between literary genres are not clear in the 20th century” (*The Literary Fantastic* 141); las mezclas entre los géneros y los recursos que se llevan a cabo en la postmodernidad dificulta de esta manera la determinación de cualidades absolutas para definir géneros y modos literarios.

Rosemary Jackson propone una visión que también plantea una concepción más amplia de la literatura fantástica, para introducir una clasificación superior que comprendería un amplio espectro de los discursos de lo no-mimético:

It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations. Borrowing linguistic terms, the basic model of fantasy could be seen as a language, or *langue*, from which its various forms, or *paroles*, derive. Out of this model develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H. P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc. (Jackson 7)

Esta teoría parece sugerir una doble concepción de lo fantástico: por un lado, estamos ante un “modo” literario⁸ y, por otro, se considera lo fantástico como un género siguiendo las concepciones de Todorov. Esta diferencia es de especial

⁷ Mientras que Todorov lo denomina género, autores como Irène Bressière o Harry Belevan utilizan definiciones menos precisas: “una lógica narrativa determinada” (Bressière 84) o “un tipo de expresión susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género” (Belevan 106).

⁸ Baso la utilización del término “modo literario” en la definición que Friedric Jameson hace de “literary mode”: “For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed”. (142)

interés a la hora de entrar en cualquier disquisición de tipo teórico sobre la relación de lo gótico con otros modos o géneros, ya que toda descripción que se haga en este ámbito ha de nacer necesariamente de una u otra consideración.

Lucie Armitt parte de las apreciaciones de Jackson en *Theorising the Fantastic* para proponer una división fundamental entre “fantasía” y “lo fantástico”, en la que lo segundo se acerca más al objeto de estudio de Todorov y Roas, entre otros. La “fantasía”, por otro lado, se convierte en un elemento amplio y cambiante, que recoge un gran número de discursos: “Fantasy ... is, like all other literary modes, fluid, constantly overspilling the very forms it adopts, always looking, not so much for escapism but certainly to escape the constraints that critics ... always and inevitably impose upon it” (3). Para la autora, tanto lo fantástico como lo gótico, los cuentos de hadas o la ciencia ficción forman parte de la fantasía como un modo de representación más extenso, esencialmente situado en los márgenes del canon literario.

Las concepciones de Cornwell, Jackson y Armitt permiten la configuración de una teoría de la literatura no mimética como una unidad más amplia a la que pertenecerían una serie de discursos variados que tradicionalmente han sabido recoger distintas figuraciones de lo insólito. Los diferentes modos de escritura pertenecientes a esta “literatura de la fantasía” se diferencian entre sí por una serie de elementos determinados (presencia/ausencia de lo natural, mundos cotidianos/mundos futuros, evocación del miedo/búsqueda de la angustia, etc.), pero constantemente sobrepasan los límites de sus propias clasificaciones, combinándose entre sí para crear textos híbridos.

La estrecha relación entre la literatura fantástica y la gótica dentro de este modelo más amplio de lo insólito, que ha llevado a ambos modos a aparecer de manera conjunta en numerosas ficciones, es la causa fundamental de las diversas problemáticas que se generan cada vez que se propone una clasificación de la una frente a la otra. Las numerosas confluencias entre estos modos, especialmente en un contexto contemporáneo, justifican la extensión dedicada a distinguir sus elementos fundamentales. No obstante, después de considerarlos como pertenecientes a una categoría más amplia de lo no-

mimético, resta examinar la presencia de otros modos que también se acogen a esta clasificación y plantearse sus posibilidades de combinación con el gótico literario.

A. Lo extraño y lo ominoso

A pesar de que los elementos esenciales de estos modos de representación ya se han venido apuntando de manera transversal en los análisis de lo fantástico, la reciente teorización de la fantasía como elemento superior con el que las formulaciones determinadas de lo no-mimético establecen relaciones paradigmáticas hace necesario examinar algunos de sus recursos fundamentales y sus posibilidades de interconexión con el gótico. Para una definición de lo extraño y de lo maravilloso es necesario, una vez más, acudir a los postulados iniciadores de Todorov. Recordemos que el autor define lo extraño como uno de los géneros vecinos a lo fantástico: se trata de narraciones que presentan una serie de elementos insólitos que pueden explicarse según las leyes racionales. Si estos fenómenos parecen sobrenaturales durante gran parte del relato, pero finalmente encuentran una explicación racional, estamos ante lo que la crítica ha denominado “lo sobrenatural explicado” y Todorov “lo fantástico-extraño” (“Lo extraño y lo maravilloso” 68). Ejemplos de esta tendencia serían las ya mencionadas novelas de Ann Radcliffe. Si, por el contrario, las narraciones describen una serie de acontecimientos excepcionales perfectamente explicables por medio de las leyes naturales, estamos ante la presencia de “lo extraño puro” (“Lo extraño y lo maravilloso” 70). La definición que Todorov ofrece de lo extraño es, no obstante, bastante imprecisa, al afirmar que es un género que “sólo está delimitado por un lado, el de lo fantástico; por el otro se disuelve en el campo general de la literatura” (*Lo extraño y lo maravilloso* 70). Ejemplos que ilustran esta tendencia son, de acuerdo con el autor, las novelas de Dostoievski, algunas narraciones de Edgar Allan Poe, como “The Fall of the House of Usher” o las historias policíacas.

La parte más sugerente del análisis de Todorov es que establece una correspondencia entre lo extraño como género vecino a lo fantástico y lo *Unheimliche* freudiano, de manera que también se relaciona con la literatura de

horror y la evocación del miedo. Si bien sería relativamente fácil establecer una analogía entre lo extraño todoroviano y lo gótico debido, principalmente, al papel que “lo ominoso” descrito por Freud tiene en la crítica de este modo, hacerlo sería negarle a la literatura de terror la posibilidad de lo sobrenatural. Además, no debemos olvidar que otros críticos como Roas establecen una relación bidireccional entre lo siniestro y lo fantástico. Es por eso que creo que es necesario deshacer ambos paralelismos: mientras que es cierto que existen narraciones que relatan episodios de naturaleza inquietante pero no sobrenatural, y que utilizan los recursos de lo ominoso freudiano (como los elementos en la enumeración de Bennett y Royle), podemos también encontrarnos con textos fantásticos o maravillosos que presentan el elemento siniestro. Es decir, no concibo una relación absoluta y bidireccional entre lo extraño como modo literario y lo ominoso como recurso ya que son elementos que, si bien pueden aparecer conjuntamente en algunos textos, no son mutuamente dependientes.

Así, la concepción amplia de lo gótico que presenta este estudio permite su combinación con elementos extraordinarios y/o siniestros pero no sobrenaturales, como es el caso, efectivamente, en muchos de los relatos de Poe (quien, por otro lado, es considerado una de las figuras iniciáticas de la literatura gótica norteamericana).

B. Lo maravilloso y la ciencia ficción

En lo referente a lo maravilloso, es la definición de Todorov la que, de manera general, ha prevalecido en argumentaciones posteriores de otros críticos. El autor lo define como uno de los géneros fronterizos con lo fantástico, en los que el elemento sobrenatural exige la aceptación de nuevas leyes de ordenación de la naturaleza. Con una estructura paralela a la de lo extraño, lo maravilloso todoroviano se divide en lo “fantástico-maravilloso” y lo “maravilloso puro”. El primer caso comprendería las narraciones que invitan a poner en duda el elemento sobrenatural durante gran parte de su desarrollo, únicamente para

ser aceptado como verdadero al final. Todorov propone el cuento “La morte amoureuse” de Théophile Gautier como ejemplo de este tipo de narraciones.

Frente a este género, más cercano a lo fantástico, encontramos ejemplos de textos en los que lo sobrenatural se presenta más como una premisa que como un recurso de lo extraordinario, por lo que su aparición no provocan “ninguna reacción particular, ni en los personajes, ni en el lector implícito” (*Lo extraño y lo maravilloso* 77). Todorov subdivide el género de lo maravilloso en cuatro apartados: “lo maravilloso hiperbólico”, en los que “los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares” (*Lo extraño y lo maravilloso* 78); lo “maravilloso exótico”, que relata acontecimientos sobrenaturales “sin presentarlos como tales” ya que se supone que “el lector implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda”; en lo “maravilloso instrumental” aparecen “pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles” (*Lo extraño y lo maravilloso* 79).

La última clasificación acerca el argumento de Todorov a lo “maravilloso científico”, o la ciencia ficción que, para el autor, presenta “lo sobrenatural explicado de una manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no conoce” (*Lo extraño y lo maravilloso* 80). Si bien esta argumentación encaja dentro de la estructura que el autor propone, pienso que la ciencia ficción debería considerarse un modo de escritura paralelo al de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño, pero no subordinado a ninguno de ellos. La principal diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico por un lado, y la ciencia ficción por el otro, depende de la consideración que tengamos del elemento sobrenatural. Desde mi punto de vista, es necesario distinguir lo sobrenatural inexplicado que aparece en lo maravilloso y lo fantástico de lo extraordinario, pero potencialmente ordinario, que presenta la ciencia ficción. Mientras que tanto en los mundos maravillosos como en los de ciencia ficción la presencia del elemento insólito no se cuestiona, esta literatura de lo “maravilloso científico” cuenta con un elemento de potencialidad o de anticipación: inventa un mundo imaginario “que podría ser *real* en un futuro más o menos lejano”

(Herrero Cecilia 78). Es decir, la ciencia ficción juega con sugerirnos que un futuro post-catastrófico como el que presenta Philip K. Dick en *The Divine Invasion* o las distopías del tipo de *Brave New World* de Huxley o 1984 de Orwell son potencialmente posibles. Es esta la característica que distingue este género de los mundos extraordinarios que imagina lo maravilloso: no entendemos como un posible futuro la existencia de la Tierra Media de *The Lord of the Rings*.

La posibilidad de una combinación de ciencia ficción y literatura gótica ha generado un relativamente amplio caudal de opiniones críticas. Algunos de estos autores (Suvin, Jameson) han negado a estos dos modos la posibilidad de trabajar juntos en un mismo texto, debido principalmente a la conexión del primero con lo racional y lo futuro y lo segundo con lo sobrenatural y el pasado. Otras teorías más inclusivas no consideran estos factores como determinantes a la hora de contemplar una posible relación entre ambos modos. Así, autores como Brian Aldiss y David Wingrove definen la ciencia ficción como "the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode" (164). Así, ficciones como *Frankenstein* de Mary Shelley, *War of the Worlds* de H. G. Wells y, más recientemente, películas como *Alien* o *Blade Runner* son ejemplos que se utilizan para ilustrar la asociación de estos géneros a la hora de presentar visiones ominosas sobre la monstruosidad y la otredad.

En los mundos de lo maravilloso (también lo maravilloso científico) se pierde la conexión esencial con la realidad cotidiana que colabora de manera esencial en la evocación del miedo gótico, especialmente, y como ya he mencionado anteriormente, en las narrativas contemporáneas. No obstante, no olvidemos que la narrativa gótica original también situaba sus escenarios en lugares imaginarios, alejados de la experiencia diaria de los lectores, y no por ello fallaban a la hora de conjurar los más fatídicos terrores. En lo relacionado con las impresiones prospectivas de la ciencia ficción, el gótico ofrece toda una serie de recursos aterradores que pueden combinarse con la imaginación distópica para la elaboración de un escenario desesperanzador. Es el caso, entre

otros muchos ejemplos, de muchas novelas de lo que se ha denominado el “cyberpunk” (“that paradigmatic form of Gothic science fiction”, en palabras de Wasson y Alder, 4) que presentan la soledad angustiosa de personajes perdidos en un mundo (virtual) sombrío e incomprensible, en una versión cibernética de las desesperanzadas claustrofobias de las heroínas en los castillos góticos.

También cabría considerar las ficciones que buscan explicaciones científicas, más que sobrenaturales, para la presencia de algunas figuras axiomáticas del gótico contemporáneo, como el zombi, el fantasma o el vampiro. Es este el caso de los vampiros de la novela *I Am Legend*, de Richard Matheson, el “chupasangres” tecnológico de la película *Cronos* de Guillermo del Toro, los espectros que atemorizan al protagonista de *La Invención de Morel* de Bioy Casares o la pandemia zombi, causada por una sonda espacial en *Night of the Living Dead*. La aceptación de la presencia de la ciencia ficción gótica en estas narraciones de naturaleza híbrida abre la puerta a una mayor comprensión de los textos y de los diferentes retratos que ofrecen de la figura del “otro” monstruoso.

C. El Realismo Mágico

Podemos considerar el realismo mágico como otra de las formas que puede tomar lo insólito literario. Si bien es un término que se ha sometido constantemente al análisis crítico, también se trata de un modo de representación que introduce una realidad que no corresponde con nuestra concepción racional del mundo. Generalmente aplicado a la ficción hispanoamericana, el realismo mágico juega con la inclusión del elemento insólito en una realidad que no se ve alterada por su presencia. Este modo de representación se sitúa, por lo tanto, en un lugar ambiguo a medio camino entre lo fantástico y lo maravilloso, sin ser ni lo uno ni lo otro. Al plantear la compatibilidad del mundo natural y el sobrenatural, no se plantea un enfrentamiento entre las dos realidades, pero tampoco se crea un espacio radicalmente diferente al del lector. En palabras de Roas, en estas narraciones “lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en

definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico” (13).

La confluencia entre el realismo mágico y el gótico ha sido estudiado de manera muy breve en el artículo *The Magical Realism of the Contemporary Gothic* de Lucie Armitt, que trata con textos tan variados como *The Crow Road* de Ian Banks, *Shame* de Salman Rushdie, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende o la serie de libros de *Harry Potter*. Armitt, por lo tanto, expande el territorio de su crítica mediante el análisis de numerosos textos de fuera de Hispanoamérica, de manera que favorece una utilización amplia del término que puede aparecer entrelazada con otras formas de lo no-mimético. No obstante, cabría considerar hasta qué punto el realismo mágico puede funcionar en combinación con la literatura gótica cuando acepta como natural el elemento extraordinario, en lugar de utilizarlo como un recurso en la evocación del miedo. Un estudio de la interacción entre ambos modos deberá, por tanto, realizarse de manera individual en textos determinados.

Conclusiones

La ampliación de las definiciones de literatura gótica y fantástica en los últimos años, probablemente relacionada con el creciente interés académico que se ha prestado a estas disciplinas recientemente, ha generado una gran confusión en las descripciones de ambos modos. Mientras que algunos autores solo consideran la existencia de un primer gótico necesariamente anclado al siglo XVIII inglés, otros atestiguan su continuidad en la literatura occidental escrita hasta nuestros días. De la misma manera, la literatura fantástica ha sido considerada como extinta por unos autores, mientras que otros legitiman su existencia en textos contemporáneos. Un estudio que respete la esencial relevancia de ambos modos en la historia de la literatura necesariamente debe considerar su presencia en la narrativa actual; ni la literatura fantástica ni la gótica se han extinguido, sino que ambas han sabido adaptarse a los cambios históricos y culturales de diferentes territorios a través del tiempo. En este estudio he intentado clarificar los dos rasgos fundamentales que delimitan

ambos modos: mientras que la literatura gótica depende de la evocación del miedo, no se puede concebir una narración fantástica sin la presencia del elemento sobrenatural.

La división entre la literatura gótica y la fantástica, no obstante, no impide que sus elementos puedan aparecer en colaboración. De hecho, la creciente hibridación que están experimentando los distintos modos literarios en el seno de la postmodernidad convierte en especialmente provechoso el análisis de la colaboración entre los distintos elementos de lo insólito. Así, siguiendo las ideas de Rosemary Jackson y Lucie Armitt, mi análisis considera la literatura fantástica, la gótica, la literatura de lo extraño, lo maravilloso, la ciencia ficción y el realismo mágico como diferentes modos o estrategias narrativas que se engloban dentro de un concepto más amplio de la literatura de lo insólito, también denominada simplemente “fantasía”. Desde su posición como parte de un todo no-mimético, estos modos pueden colaborar entre sí para la elaboración de diferentes discursos de lo sobrenatural, lo extraño, lo distópico o lo terrorífico. La aceptación de esta hibridación permite introducir en la crítica de la fantasía géneros heterogéneos como, entre otros, el “post-genre fantastic” descrito por Gary Wolfe como la mezcla de horror, ficción gótica y “dark fantasy” (Luckhurst 33) o los ya mencionados “gótico fantástico”, “gótico romántico”, “gótico maravilloso” o “gótico criminal” analizados por Cornwell. Estas consideraciones también ofrecen múltiples posibilidades para el análisis de la colaboración textual entre el gótico y la ciencia ficción o el realismo mágico, entre muchas otras. Asimismo, una concepción inclusiva de la fantasía permite registrar el legado de las primeras formas de lo insólito en sus diferentes vertientes, a la vez que analizar las transformaciones literarias contemporáneas y reconocer la importancia de estas formas en la historia de la literatura occidental.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" David Roas (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 265-282.

Aldiss, Brian y David Wingrove. *Trillion Year Spree*. London: Gollancz, 1986.

Armitt, Lucie. "The Magical Realism of the Contemporary Gothic". David Punter, *The Literature of Terror Volume II: Modern Gothic*. Londres y Nueva York: Longman, 305-316.

---. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391-403.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976.

Bennett, Andrew y Nicholas Royle. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Londres: Prentice-Hall, 1999.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse Université, 1974.

Beville, Maria. *Gothic Postmodernism*. Amsterdam y New York: Rodopi, 2009.

Borges, Jorge Luis. "Prólogo". Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002. 3-5.

Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1960.

Cornwell, Neil. "European Gothic". Punter 27-38.

---. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Exeter: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979.

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Jackson, Rosemary. *The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.

Jameson. Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History* 7.1 (1975): 135-163.

---. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.

- Lenne, Gérard. *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Lovecraft, Howard Philipps. *Supernatural Horror in Literature*. Londres: Dover, 1973.
- Luckhurst, Roger. "In the Zone: Topologies of Genre Weirdness". Wasson y Alder, *Gothic Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011: 21-35.
- Nandorfy, Martha J. "La literatura fantástica y la representación de la realidad". David Roas (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 243-261.
- Ordiz Vázquez, Javier e Inés Ordiz Alonso-Collada. "Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos". *Siglo diecinueve* 18 (2012): 315-332.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. "El modo gótico en *La Invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares". *Estudios Humanísticos. Filología* 34 (2012): 133-145.
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.
- Punter, David. *The Literature of Terror Volume II: Modern Gothic*. Londres y Nueva York: Longman, 1996.
- (Ed.) *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Punter, David; Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2010.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas". David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001 193-221.
- Roas, David (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- . "La amenaza de lo fantástico". David Roas (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 7-44.
- Sage, Victor y Allan Lloyd Smith. "Introduction". *Modern Gothic: A Reader*. Ed. Victor Sage y Allan Lloyd Smith. Manchester: Manchester University Press, 1996. 1-5.
- Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Suvin, Darko. "Estrangement and Cognition". James Gunn y Mathew Candelaria (Ed.) *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham: Scarecrow Press, 2005. 23-35.
- Tatar, Maria. "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny". *Comparative Literature* 33.2 (1981) 167-182.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil, 1970.

---. "Definición de lo fantástico". David Roas (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 49-64.

---. "Lo extraño y lo maravilloso". David Roas (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 65-81.

Vax, Louis. *L'Art et la littérature fantastique*. París: P.U.F., 1960.

Wasson, Sara y Emily Alder (Ed.). *Gothic Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

---. "Introduction". Wasson y Alder (Ed.) *Gothic Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011, 1-18.