

EL ESPACIO Y LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA DESDE LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES: UNA REVISIÓN DE LAS TIPOLOGÍAS SEMÁNTICAS DE LA FICCIÓN

ANDRÉS LOMEÑA CANTOS
Universidad Complutense de Madrid
elogiodelalocura@hotmail.com

Recibido: 10-02-2013
Aceptado: 23-10-2013



RESUMEN

La teoría de los mundos posibles de la literatura resulta provechosa para abordar el problema del espacio en el género fantástico. Las tipologías semánticas de la ficción de Nancy H. Traill y Marie-Laure Ryan sirven como versátiles herramientas hermenéuticas para el análisis de los mundos narrativos en general y del espacio ficcional en particular, hipótesis que ilustraremos mediante dos novelas fantásticas, *Other Kingdoms* (2011) de Richard Matheson, y *La tierra silenciada* (2011) de Graham Joyce.

PALABRAS CLAVE: Mundo posible, fantástico, espacio, novela.

ABSTRACT

The theory of possible worlds in literature is useful for the understanding of space within the fantastic genre. Nancy H. Traill's and Marie-Laure Ryan's semantic typologies of fiction might be helpful as interpretive tools for the storyworlds and for fictional space. This hypothesis will be explored through two fantastic novels, *Other Kingdoms* (2011) by Richard Matheson, and *The silent land* (2011) by Graham Joyce.

KEYWORDS: Possible world, fantastic, space, novel [roman].



*A la pregunta de inspiración gnóstica ¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?
es posible darle una respuesta actual competente:
estamos en un exterior que sustenta mundos interiores.*

Peter Sloterdijk

1. INTRODUCCIÓN. EL OLVIDO DE LOS ESPACIOS FICCIONALES

El término mundo es ambiguo e impreciso, pero cada vez más habitual en las recientes teorías de la ficción literaria. Los *fictional worlds* de Thomas Pavel difieren de los *art worlds* de Howard Becker. Morroe Berger, por su parte, se distancia de estos autores con los mundos reales e imaginados de la novela; ninguno de ellos coincide con la triple mimesis de Paul Ricoeur (2004), donde se concitan el mundo del autor (mimesis I), el mundo del texto (mimesis II) y el mundo del lector (mimesis III). Estas relaciones son aún más lejanas si observamos la obra sociológica de Pascale Casanova o Franco Moretti en busca de una literatura “mundial” (*world literature*). El concepto mundo no tiene un sentido estable ni consensuado en la actual teoría literaria. Así, no sorprende que la teoría de los mundos posibles tenga serios problemas para explicar qué es un mundo posible literario: todos los mundos ficcionales son mundos posibles, pero no todos los mundos posibles son mundos ficcionales (Ronen, 1994).

A pesar del poco rigor conceptual, este término literario conserva una preocupación espacial: la idea de mundo presupone ciertas coordenadas geográficas. Cuando los personajes de distintas obras se encuentran en una misma ficción, hay un conflicto interpretativo porque cada personaje pertenecía a un espacio de ficción distinto. El choque intertextual, que se ha explicado como una transición de la modernidad a la postmodernidad, o lo que es lo mismo, como un paso de preguntas epistemológicas a otras de tipo ontológico (McHale, 1987), suscita la idea de que los personajes tenían un lugar propio en el ámbito de la imaginación; una región que era única y excluyente.

Tras la revolución de la literatura postmoderna, la hipertextualidad y otros fenómenos literarios recientes, el espacio ficcional ha adquirido una nueva relevancia en la literatura. El texto literario se entiende más como un objeto espacial (qué o quiénes habitan un determinado mundo imaginario) que como un objeto temporal (la trama, la secuencia de los eventos, el tiempo narrativo, etcétera). Los mundos literarios pueden ser pequeños, medianos o inconmensurables, compactos o dispersos, sólidos o quebradizos (Marie-Laure Ryan incluso llega a hablar de ontologías de queso suizo). Estas propiedades afectan a los seres ficcionales que habitan en las historias.

En la fantasía (*fantasy*), la geografía se ha convertido en un cliché: los mapas imaginarios por los que se desplazan los personajes se han usado hasta la saciedad (desde J.R.R. Tolkien a George R.R. Martin). En el realismo literario, el espacio suele ser el telón de fondo de los personajes y juega un papel importante para calibrar el talento descriptivo del autor. Pero, ¿qué funciones y usos tiene el espacio en el género fantástico? ¿Dónde se produce lo imposible, lo inexplicable, lo irracional y lo sublime de lo fantástico? Desde un punto de vista semántico, no es igual que lo fantástico se produzca en un entorno rural que en uno urbano, en un avión lleno de personas o en una solitaria inmersión subacuática. La teoría de los mundos posibles intenta explicar qué es un hecho real dentro de un texto de ficción, lo cual puede ayudar a comprender mejor la amplia variedad con la que lo fantástico sorprende al lector.

Algunos teóricos de la literatura han tratado la cuestión espacial, aunque la narratología la ha obliterado en beneficio de la preocupación por el tiempo. Es posible distinguir entre novelas de acontecimientos, novelas de personajes y novelas de espacio (Kayser, 1958: 580). Esta tipología otorga, al menos a priori, cierta dignidad a lo geográfico, destacando la importancia de las localizaciones en una narración en prosa. *Guerra y paz* sería la novela paradigmática de espacio. Este modelo resulta insatisfactorio porque presenta el mismo problema que la clasificación de Alberto Moravia, para quien la novela sólo tendría dos grandes círculos tangenciales (Sullà, 2001: 125): el de las costumbres (*mores*) y el de la psicología (*psyche*). Las dos tipologías han excluido silenciosamente el ámbito de lo fantástico. ¿Acaso el espacio ficcional en el ámbito de lo fantástico es intrascendente? Si no es así, ¿qué propiedades y funciones tiene el espacio físico? Si en lo fantástico interviene una dislocación de lo real, un estremecimiento del mundo objetivo, un temblor en lo que se considera posible e imposible, ¿no deberíamos ensamblar el análisis del espacio novelesco con el análisis de lo fantástico, y ver si todo esto, a su vez, encaja en el marco de los mundos posibles? Ganaríamos en alcance interpretativo al superar las falsas dicotomías entre lo fantástico y lo no fantástico, aunque las propias teorías de la ficcionalidad han errado a veces al querer sostener que lo fantástico es un tipo de escritura inverosímil (Albaladejo, 1986).

Las teorías de los mundos posibles, enmarcadas dentro de las teorías de la ficcionalidad, plantean soluciones distintas, y a menudo incompatibles, con otras que ya se han asentado en la teoría de la literatura (Ronen, 1994: 229-230). Si bien el estudio de la narración dio lugar a la narratología, el estudio de la ficción aún no ha dado lugar a una *ficcionología*, aunque hay que reconocer que se ha avanzado mucho gracias a la geocrítica y los estudios espaciales;

tanto es así que podemos hablar de un giro espacial en los estudios de humanidades y ciencias sociales que arrancó tempranamente con las investigaciones filosóficas de Gaston Bachelard sobre el espacio arquetípico y que ha llegado hasta nuestros días, pasando por las heterotopías de Foucault y otras exploraciones espaciales a cargo de críticos literarios y teóricos de la cultura como Edward Said (Westphal, 2011; Tally, 2013: 12-43).

Una breve incursión en dos tipologías semánticas de la ficción servirá para mostrar visualmente una clasificación de lo fantástico y también para consolidar la importancia del espacio físico dentro de la teoría de los mundos posibles. Lo que está en juego no es poco: habrá que evaluar por qué estas clasificaciones no cosecharon demasiado éxito y si todavía es posible rescatarlas para relanzar el análisis macroestructural de las ficciones.

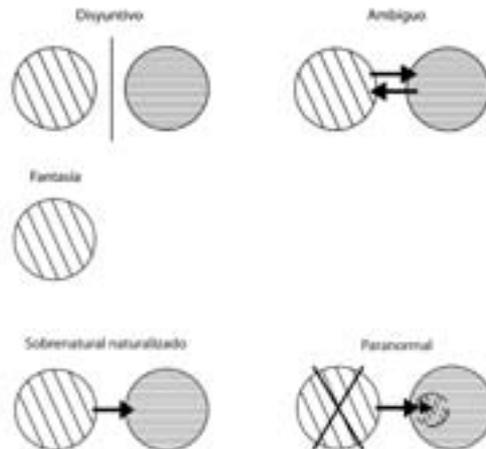
2. LA TIPOLOGÍA SEMÁNTICA DE NANCY H. TRAILL: LA OPOSICIÓN CONSTITUTIVA DEL ESPACIO NATURAL Y SOBRENATURAL EN LOS MUNDOS POSIBLES DE LO FANTÁSTICO

Si la semántica estudia las relaciones entre el signo y el referente expresado, la tipología de lo fantástico que expuso Nancy H. Traill intenta establecer un mapa de las relaciones entre el mundo real y el mundo imaginario. Esta discípula de Lubomir Dolezel se desvía intencionadamente del concepto de literatura fantástica presentado por Tzvetan Todorov. Su modelo, a priori, podría verse como un enorme paso hacia atrás en la definición de lo fantástico porque vuelve a enfrentar el dominio natural (real) con el sobrenatural (irreal). Sin embargo, esta tipología semántica de la ficción parece útil para abordar el género de la novela; aunque las teorías de lo fantástico son transgenéricas, su concepción más ortodoxa probablemente funciona mejor en el cuento que en otras formas literarias.

La vacilación (*hesitation*) entre el mundo racional y el sobrenatural es una fractura en el marco interpretativo que puede sostenerse durante algún tiempo. Sin embargo, la novela, en tanto que género polimorfo, irónico y de una gran adaptabilidad (Pavel, 2005: 39), rebasa el efecto de la vacilación y necesita una explicación más amplia y completa, un entendimiento desde la macroestructura narrativa. Después de todo, la teoría de los mundos posibles literarios no es más que una descripción densa de las macroestructuras narrativas.

Así, Traill no intenta suplantar o sustituir la clasificación de Todorov. Esta representación alternativa no aspira a ser excluyente ni forzosamente complementaria. Su clasificación de lo fantástico presenta varios modelos, lo cual implica que algunas narraciones podrían subvertir o combinar estos mo-

delos. Dicho de otra manera: la clasificación no es prescriptiva, sino descriptiva, y no es cerrada, sino abierta. Éste es el diagrama:



El modelo disyuntivo muestra los dos dominios ontológicos (lo natural y lo sobrenatural) como algo incontestable. No hay ambigüedad acerca de la realidad, como tampoco existe duda alguna sobre lo que está más allá de los límites de lo real. El modo ambiguo es uno de los preferidos por el género fantástico: no queda claro qué es un hecho en la historia. Quizás lo inexplicable haya ocurrido de verdad, o quizás haya sido una alucinación; tanto el autor como el personaje carecen de una forma de autenticación para discernir esa quiebra de la razón. Por supuesto, el goce estético de lo fantástico procede, en numerosas ocasiones, de esa falla imposible de cerrar.

El tercer modo es el que menos nos interesa porque corresponde a la fantasía: hay un mundo sobrenatural y nuestra realidad no existe. El modo de lo sobrenatural naturalizado disipa la duda para acabar con una explicación racional o científica. Por último, el modo paranormal, donde se encuadra *La nariz* de Gógol y otros textos (como los kafkianos), es la irrupción de lo sobrenatural dentro del orden natural. Esta viene a ser la definición más extendida de cualquier texto fantástico. En el modo disyuntivo, lo sobrenatural descansa sobre seres sobrenaturales. En el modo paranormal, lo sobrenatural yace en el seno de los seres naturales y el mundo conocido. Es una forma inquietante de extender las posibilidades del reino natural: el mito o el horror reaparecen en la literatura en un contexto realista, sin que los dominios de lo sobrenatural y lo natural sean excluyentes.

Esta simple clasificación es discutible y controvertida, sobre todo porque corre un serio riesgo de disolver los avances a los que ya había llegado la teoría de la literatura en su reflexión sobre lo fantástico (más que nada porque vuelve a incluir la fantasía dentro de un mapa conceptual que había intentado alejarse de lo maravilloso y desterrarlo de una vez por todas). Lo mismo ocurre con la reciente tipología del género fantástico de Farah Mendlesohn (2008), cuya clasificación detecta cuatro grandes estrategias retóricas: la búsqueda del portal, la fantasía inmersiva, la fantasía intrusiva y la liminal. Hemos incluido el modelo de Nancy H. Traill porque muestra de forma visual el panorama de lo fantástico para un género, el novelesco, que por su carácter casi infinito y expansivo necesita de un marco que registre la idea de “mundo” como totalidad.

La imagen no nos interesa porque sea pedagógicamente útil, sino porque espacializa las relaciones entre lo real y lo fantástico, es decir, se le concede un dominio ontológico a lo fantástico que de otro modo no tendría. Por lo tanto, lo fantástico no sería sólo la extrañeza irreductible que surge con la lectura de un texto de género fantástico: sería también la posibilidad de acceso a un reino desconocido cuya existencia nunca se da por sentada.

Los mundos posibles de lo fantástico de Traill deben complementarse con otras tipologías semánticas de la ficción que amplían esta idea de mundo como totalidad, como por ejemplo la clasificación tipológica que ya pergeñó Susana Reisz (Roas, 2001). No se trata de imponer una descripción tipológica, sino de aportar el mayor número de capas interpretativas posibles, como se intenta sugerir desde el ámbito de las humanidades digitales (Jockers, 2013; Moretti, 2007). Solo así se podrá ver una cierta continuidad en la investigación respecto a las relaciones entre el mundo real y otros mundos imaginarios.

3. LA TIPOLOGÍA SEMÁNTICA DE MARIE-LAURE RYAN: REVISIÓN Y EXPANSIÓN DEL REPERTORIO

La teoría de los mundos posibles, tal y como se ha aplicado en la teoría literaria, trata de establecer qué es un “hecho” en el mundo imaginario del texto. Umberto Eco (Ryan, 2012) ya estructuraba los mundos posibles de la ficción de una forma muy similar a la triple mimesis de Paul Ricoeur: hay posibilidades de mundos contenidas en la mente del autor, mundos imaginarios en las mentes de los personajes y por último, posibilidades de mundos en las mentes de los lectores. Además de estas tres esferas, los hechos literarios pueden tener carácter fáctico, o ser meros sueños, alucinaciones o creencias. Esta aproximación teórica es precisamente la que interesa cotejar con las de-

finiciones de lo fantástico: lo fantástico es lo imposible hecho posible, o la plasmación de cómo algo que no puede ocurrir, sin embargo, ocurre.

Desde la perspectiva de la ficcionalidad, esto no supone ningún problema, al contrario, este tipo de fenómenos es lo que convierte la teoría en algo operativo. Los mundos imposibles de la ficción son ontológicamente tan válidos como aquellos que se someten por completo a las reglas del realismo literario (Dolezel, 1999). Lo inverosímil y lo imposible desde un punto de vista lógico o físico no quedan expulsados del modelo, sino todo lo contrario: las divergencias de los mundos imaginarios refuerzan el valor cognitivo de la literatura.¹

Para aplicar la teoría de los mundos posibles al texto literario, primero debemos analizar lo que se muestra como un “hecho” dentro del mundo que el texto literario presenta como real. Esto es el “mundo real textual” según terminología de Marie-Laure Ryan. A continuación, hay que comparar los modelos mentales que los personajes construyen del mundo real textual; es decir, cómo esos modelos mentales se relacionan con otros, cómo entran en conflicto entre sí, etcétera. Esta forma de proceder complementa la información que obteníamos desde la narratología gracias a la perspectiva y a los niveles diegéticos, supradiegéticos y metadieгéticos.

Ryan (1997) ha propuesto una serie de relaciones de accesibilidad entre el mundo real textual y el mundo real; o dicho de otro modo, entre el mundo imaginario y el de referencia. La clasificación de Ryan atiende a las diferencias entre lo que el texto muestra como real y lo que en nuestra realidad es posible o imposible:

A) Identidad de propiedades. El mundo ficcional es accesible desde el mundo de referencia si los objetos comunes comparten las mismas propiedades.

B) Identidad de inventario. El mundo ficcional es accesible desde el mundo de referencia si ambos mundos están compuestos por los mismos objetos.

C) Compatibilidad de inventario. El inventario del mundo ficcional incluye todos los miembros del mundo real, además de algunos miembros nativos de ficción.

D) Compatibilidad cronológica. Existe incompatibilidad cuando el lector necesita contemplar la historia del mundo ficcional desde una nueva pers-

¹ La figura del *doppelgänger*, por ejemplo, no supondría una gran excepcionalidad desde este marco teórico: el mundo de ficción permitiría la presencia de un doble en un mundo que, por lo demás, mantiene las mismas propiedades que el mundo de referencia.

pectiva temporal (por ejemplo: novelas de anticipación, si los hechos aún no han ocurrido, o novelas históricas, si los hechos ya ocurrieron).

E) Compatibilidad física. Los dos mundos, el de ficción y el real, comparten las leyes naturales.

F) Compatibilidad taxonómica. Existe compatibilidad cuando ambos mundos contienen las mismas especies y éstas las mismas propiedades.

G) Compatibilidad lógica. Los mundos son compatibles si no hay inconsistencias lógicas, como el principio de no contradicción.

H) Compatibilidad analítica. Existe compatibilidad cuando las palabras que designan los mismos objetos mantienen las mismas propiedades. Es decir, sería incompatible que en una novela se hable de agua para referirse al líquido que beben los seres humanos y sin embargo no estuviera compuesto por H₂O. Esto podría considerarse un subtipo de la identidad de propiedades.

I) Compatibilidad lingüística. Se da la compatibilidad cuando el lenguaje del mundo ficcional es el mismo que el del mundo real (una conversación en *klíngon* o un poema escrito en élfico, por ejemplo, sería una incompatibilidad lingüística, salvo que el lector tenga las competencias lingüísticas necesarias).

Esta tipología semántica de la ficción basada en nueve relaciones de accesibilidad ofrece un gran valor heurístico dado que lo fantástico podría analizarse bajo un nuevo prisma, el de las dificultades de accesibilidad o incompatibilidades. Desde el punto de vista macroestructural, parece una tipología versátil y llena de posibilidades si la aplicamos a la novela.

Desde luego, lo fantástico rebasa el mero inventario y la diferencia de propiedades de los objetos del mundo ficcional; lo fantástico no puede reducirse a una cuestión de amueblar el mundo ficcional de una manera que choque con el realismo. Sin embargo, lo inexplicable de lo fantástico, la quiebra de la razón, podría completarse con una descripción más precisa de cuáles son los resortes de la realidad que están fallando. Si el constructivismo llegó a ser un lugar común en las ciencias sociales y los académicos se preguntaban, no sin cierta ironía, de qué tipo de construcción hablamos cuando afirmamos que algo está construido socialmente (Hacking, 2001), se podría decir lo mismo de lo fantástico. ¿De qué tipo de fractura de lo real estamos hablando? Al margen de cuestiones estilísticas, ¿cómo se consigue la atmósfera de lo fantástico? ¿Qué falla exactamente en el mundo real?

Si revocamos la compatibilidad taxonómica, por ejemplo, introducimos fantasmas, espectros o muertos vivientes en la ficción literaria. De ahí podría

deducirse, siempre que sea pertinente, si existen dos formas de abordar el género fantástico, una que apela a la aparición de entes sobrenaturales y otra que reduce la extrañeza de lo real a los objetos y seres que pertenecen al mundo natural. Si revocamos la compatibilidad analítica, se introducirá un aire de extrañeza en el texto literario por medio de una desfamiliarización con las propiedades de nuestro mundo natural. El objetivo último es la ampliación de los recursos analíticos de la crítica literaria actual.

El haz de relaciones de accesibilidad no es suficiente para categorizar el mundo de un universo textual (Ryan, 1997: 196). La teoría de los mundos posibles de la literatura es sólo un descriptor más que puede traducir a nuevos conceptos los viejos tópicos de lo fantástico. Así, la pretensión no es tanto la de reducir la teoría a un marco único y uniforme, sino la posibilidad de reinterpretar fenómenos desde un nuevo ángulo, un ejercicio de traducción, o lo que es lo mismo, transformar los fenómenos literarios en conceptos conmensurables con los que podamos trabajar desde nuevos enfoques sin que por ello pierdan su especificidad.

La revisión que presentamos es una propuesta para actualizar el repertorio que la propia Marie-Laure Ryan dejaba abierto a modificaciones que introdujeran relaciones de accesibilidad relevantes para la literatura. Esta revisión tiene un objetivo principal, a saber, incorporar el espacio dentro del repertorio, pero también tiene un objetivo secundario, el de simplificar la clasificación para hacerla más acorde a los propios postulados de los mundos posibles, que establecen la necesaria incompletitud de los mundos ficcionales (Dolezel, 1997: 45; Pavel, 1986). Ésta es la revisión tipológica:

- A) Compatibilidad de inventario
- B) Compatibilidad temporal²
- C) Compatibilidad espacial³
- D) Compatibilidad taxonómica
- E) Compatibilidad de leyes naturales
- F) Compatibilidad lógica
- G) Compatibilidad analítica
- H) Compatibilidad lingüística
- I) Compatibilidad psicosociológica

2 Incluye la compatibilidad cronológica y la histórica de Marie-Laure Ryan.

3 Incluye la compatibilidad geográfica, que no existía en el modelo propuesto por Ryan.

La compatibilidad espacial es una nueva categoría creada *ad hoc*. El mundo textual es accesible si el espacio físico coincide con el mundo real. La novela *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (en la que una extraña casa juega un papel fundamental en la historia: el peculiar hogar es más grande por dentro que por fuera) parece motivo suficiente para garantizar algún futuro a esta categoría en el nuevo repertorio establecido. En cualquier caso, estas variaciones se han llevado a cabo para acomodar el espacio fantástico dentro del marco de los mundos posibles.

La identidad de propiedades y de inventario se han eliminado en beneficio de la simplicidad y de una perspectiva constructivista. Nunca podemos garantizar la identidad de propiedades o del inventario porque ya hemos dicho que los mundos ficcionales son, por definición, incompletos. Tampoco los seres humanos lo conocen todo acerca de su propia realidad. Mantener las categorías de la identidad es asumir que el mundo contiene una verdad estable e inmutable. No tiene demasiado sentido hablar de una verdad universal y de una realidad al margen de las conciencias que la piensan (Latour, 2012; Rorty, 1995). Para la historia literaria, precisamente, resulta fértil saber cómo evoluciona lo que se sabe o se cree de la realidad para ir, de este modo, estableciendo análisis comparativos con la evolución de los mundos ficcionales. De hecho, la propia existencia del género fantástico hunde sus raíces en la modernidad, cuando la concepción de lo real cambió y muchas historias que se consideraban verdaderas se convirtieron, gradualmente, en meras ficciones.

Por último, hemos introducido la compatibilidad psicosociológica. El mundo textual sería accesible si la estructura social y las personalidades coinciden con las del mundo real. Ryan ya había previsto estos aspectos, aunque no los haya desarrollado. Lo que la autora no había contemplado es la categoría espacial, aunque parece dispuesta a incluirla en el repertorio en un futuro.

4. PROPIEDADES Y FUNCIONES DEL ESPACIO FANTÁSTICO EN *OTHER KINGDOMS* (2011) DE RICHARD MATHESON Y *LA TIERRA SILENCIADA* (2011) DE GRAHAM JOYCE

Hemos restablecido algo de atención a la cuestión del espacio gracias a la revisión tipológica de Ryan basada en relaciones de accesibilidad. De un modo más indirecto, hemos reintroducido cuestiones espaciales con la tipología de Nancy Traill, según la cual los dominios naturales y sobrenaturales se entienden como espacios o dominios separados que dan forma a lo fantástico en función de cómo estos reinos ontológicos interactúan. Desempolvar estas tipologías más o menos marginales sirve de poco si no se orientan hacia un análisis práctico de obras fantásticas. No se trata de señalar que en lo fan-

tástico el espacio físico puede sufrir distorsiones; se trata, más bien, de especificar la estructura de esas distorsiones y qué funciones cognitivas tienen las múltiples formas de erosionar el sentido de lo real.

La novela *Other Kingdoms* cuenta la historia de Arthur Black, pseudónimo de Alexander White, un escritor mediocre que narra sus traumáticas experiencias de juventud. Escribe sus memorias a los ochenta y dos años, y los espeluznantes acontecimientos que describe tuvieron lugar cuando apenas alcanzaba la mayoría de edad. Los más de sesenta años de silencio ya generan cierta inquietud, pero nos centraremos en la dimensión espacial, más que en la temporal. Quedémonos con la insistencia del narrador en que los hechos no son una ficción. Es la pura verdad tal y como la percibió quien cuenta la historia. El criterio del lector valorará si esos hechos son posibles o no. He aquí una primera estrategia narrativa, reforzando el escepticismo al reiterar que todo ha ocurrido verdaderamente.

White, nacido en Brooklyn, tiene un padre psicopático, inclemente, dictatorial y ruin. Se ampara en valores pseudocristianos para aplicar su severa disciplina. La salida del protagonista no es otra que alistarse en el ejército e ir al frente en Francia. La Gran Guerra es el escenario inicial de esta novela de terror.

Desde estos primeros compases, se puede trazar un primer vector espacial: la acción se desplaza de Nueva York a Europa. Desde una ciudad grande, a todo un continente. De un centro urbano, a un legado histórico y cultural que está autodestruyéndose. La violencia interior de la familia, mediante la figura del padre autoritario, se desplaza hacia el belicismo devastador de la Primera Guerra Mundial: de este modo, los acontecimientos se desplazan, en un primer momento, de una esfera privada a una esfera pública. Lo grande (la gran ciudad) da paso a lo inconmensurable (el conflicto internacional). El cronotopo juega en estas primeras páginas una función escapista que recuerda a las premisas planteadas por las novelas bizantinas, pero el desarrollo de la trama va por derroteros muy distintos.

Durante esa guerra de locura y aniquilación, Alexander White conoce a un amigo que cae en combate y que le habla de un lugar maravilloso llamado Gatford, al norte de Inglaterra. Una promesa lo llevará hasta allí. En sus pertenencias aparece el primer fenómeno fantástico: un pedrusco de oro. El escritor es incapaz de explicar cómo ha podido llegar el oro, y aún tendrá menos explicaciones para saber por qué el oro se transmuta y pierde su valor.

En Gatford, los personajes crean un ambiente enrarecido, no demasiado amigable. Magda embaucará a Alexander White y le confesará sin dema-

siados problemas que es una bruja (la brujería, según se dice, no es más que una religión alternativa). También conocerá a Ruthana, una especie de hada, de quien se enamorará perdidamente. Magda resulta estar completamente trastornada, ha practicado relaciones incestuosas y se comporta de manera posesiva con Alexander. Los acontecimientos irán a peor y finalmente el novelista tendrá que abandonar Gatford y el llamado Reino Medio (el espacio de lo fantástico tiene un nombre autoconsciente, reconociendo su valor de juntura entre lo real y lo que hay más allá). Finalmente, White, ya en su tierra natal, se enterará de que Ruthana ha muerto de pena y de que conserva a una hija en aquel reino.

Desde luego, los acontecimientos se autentifican como si fueran ciertos, como si no hubiera duda al respecto. Sin embargo, la introducción de la novela nos advierte de que esto podría ser falso, precisamente por la insistencia de Alexander White en que son hechos verdaderos. El narrador intenta convencer de la veracidad de la historia porque el sentido común, en el que él mismo cree, desaprobaría estas fantasías alucinatorias. De hecho, a mitad de la novela, el personaje enferma, tiene sudores, fiebre y alucinaciones. ¿Quién, además de él, podría contrastar los acontecimientos? Nadie. Accedemos al mundo ficcional de la mente de White. Su relato biográfico podría ser otra de sus novelas de serie B. En resumen, aunque desde el punto de vista de White la historia pertenece al modo disyuntivo, el enigma persiste en el lector.

Si volvemos al análisis espacial, tenemos tres localizaciones: Nueva York, Europa y Gatford, aunque al final se regresa a Nueva York. La novela se desarrolla mayoritariamente en Gatford. ¿Dónde está, exactamente, Gatford? Al norte de Inglaterra es un lugar muy impreciso. En el mejor de los casos, hay dudas sobre la ubicación del lugar. En el peor, Gatford es una invención geográfica. Si atendemos a la compatibilidad espacial que hemos introducido en la tipología semántica de Marie-Laure Ryan, podríamos decir que la existencia de Gatford no queda explicitada y que, por el modo en que se han desarrollado los acontecimientos, es probable que ese pueblo no exista. Matheson recurre a un pueblo inglés indeterminado para introducir a sus entes ficcionales, a duendes o hadas que molestan y enamoran como si fueran sirenas. Además, los introduce después de haber pasado por una guerra. No se dice nada de las secuelas psicológicas, pero podrían existir. Todo podría ser una inocente fantasía fruto de una mente traumatizada.

Gatford no es el Cielo ni el Infierno. El pueblo no se comporta como una institución punitiva. Tampoco ofrece tranquilidad y esparcimiento al protagonista. Gatford es sólo la puerta al Reino Medio, la puerta a lo que hay más

allá. Axiológicamente, el pueblo es como cualquier otro lugar: hay personajes ruines que intentan hacer la vida imposible a Alexander White y otros bienintencionados. Asomarse al umbral de lo fantástico, a ese dudoso Reino Medio, puede destruirte o darte una inmensa felicidad. El amor de White sólo existe de manera prolongada en la distancia; el joven escritor no pudo quedarse con Ruthana y ella tampoco pudo escapar del Reino Medio. Para el narrador, ese asombro por lo fantástico permanecerá hasta el día de su muerte.

Ésta es la piedra de toque del espacio en la novela. *Other Kingdoms* muestra la dificultad de habitar en el espacio fantástico. Para el protagonista, marcharse de Nueva York fue sencillo. Desde un enfoque narrativo, escapar de la Gran Guerra tampoco presentó grandes problemas, al margen de lo desproporcionado del conflicto bélico. Pero vivir en el Reino Medio (aceptar la imposibilidad de su existencia) supone un gran conflicto cognitivo. Sólo se puede permanecer un tiempo, y ese tiempo es suficiente para provocar sesenta años de silencio en el narrador.

El espacio físico en *Other Kingdoms* funciona como una poderosa declaración de intenciones sobre el género fantástico tal y como lo entiende Tzvetan Todorov: lo fantástico no es ni puede ser la apelación a lo sobrenatural de forma permanente, sino la vacilación, la duda, el paso de un estado (racional) a otro (irracional). Gatford es el enclave donde la realidad y la ficción quedan trabadas, donde lo sobrenatural intenta abrirse camino en el mundo natural (y viceversa) sin posibilidad de éxito.

En *Más allá de los sueños*, también de Richard Matheson, el espacio ficcional de lo fantástico vuelve a orquestarse alrededor de las vivencias de una única persona, en este caso, las declaraciones imposibles de un fallecido. La introducción de la novela vuelve a crear la duda del lector: "Si esto es cierto, tenemos que replantearnos toda la vida". Summerland es un espacio geográfico imaginario inagotable que, sin embargo, se condensa en un libro; lo fantástico, de verse naturalizado, se vería reducido a una mera realidad textual, al espacio que ocupa un libro publicado en papel. Pero lo genuino de lo fantástico es mantener la incomodidad de la incertidumbre, y Matheson juega con ese perverso desconcierto en las dos novelas mencionadas.

Other Kingdoms funciona mal dentro del género fantástico porque tiene aspectos que acercan a esta novela a lo maravilloso, así como al subgénero de fantasía oscura (*dark fantasy*), e incluso al romance sobrenatural (*paranormal romance*). Sin embargo, los conflictos ontológicos, la imposibilidad de los acontecimientos y la incredulidad sobre el estatuto de lo real asedian al lector

desde el principio hasta el final, de ahí que sirva como ejemplo para hablar del sentido espacial de lo fantástico.

En *La tierra silenciada*, lo fantástico surge en una frontera geográfica, en Los Pirineos, entre Francia y España. Concretamente, en el pueblo de Saint-Bernard-en-Haut. Los bordes son aquí mucho más restringidos que en la novela de Matheson. Graham Joyce consigue así un efecto claustrofóbico: si el alud es el detonante de toda la trama, el paisaje pirenaico refuerza semánticamente las limitaciones espaciales de sus dos protagonistas, Jake y Zoe.

El novelista Graham Joyce persigue, desde un punto de vista estilístico, un mundo ficcional muy poco denso: la nieve sugiere homogeneidad, ausencia, vacuidad. Así, en el texto aparecen cuervos y otros elementos como un vehículo, pero no mucho más. De hecho, lo inquietante de la historia es que no hay nadie en el hotel ni en los alrededores. Es un mundo ficcional parecido al real, salvo en el hecho de que el inventario se ha visto reducido. No hay personas. Este hecho cambiará a medida que avanzamos en la trama, pues uno de los personajes verá breves apariciones de seres humanas. El espacio geográfico permanece inalterable y lo que se fisura es el espacio social, la comunicación humana. La permeabilidad de la realidad se da a través de los seres que transitan en ese espacio deshabitado, blanco, pasivo, que engulle la vida.

En los intentos de escapar del paisaje nevado, los personajes avanzan para llegar al punto de partida, algo absolutamente imposible si se anda en línea recta. Esta inexplicable circularidad del espacio hace que Jake y Zoe se vean atrapados en un purgatorio invernal. Mantienen relaciones sexuales, comen y beben, pero el mundo sigue desconectado de su realidad. Si en *Other Kingdoms* existía un problema de permanencia en el reino del más allá (en las dos direcciones: Ruthana no podría vivir en el mundo real y White tampoco podía quedarse en el Reino Medio), en *La tierra silenciada* el problema es saber si algún día podrán regresar al mundo que una vez fue su mundo real (un mundo muy similar, pero con un inventario ampliado de personas que por algún motivo han desaparecido).

Semánticamente son dos mundos ficcionales opuestos: en el de Matheson, lo fantástico repudia la realidad y la realidad repudia lo fantástico. En el de Joyce, lo fantástico atrapa una porción de la realidad y no la deja escapar, aunque paulatinamente se va filtrando el mundo de referencia en la mente de uno de los dos personajes. El mundo ficcional de Matheson sería inmunitario y el de Graham Joyce encapsulador; el primero expulsa, el segundo secuestra.

Provisionalmente, podemos inferir dos tipos de espacios ficcionales de lo fantástico: uno centrífugo y otro centrípeto.

5. CONCLUSIONES: LA ESPACIALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Si la novela es una obra total, donde todas las formas y contenidos tienen cabida, sin un límite de extensión, y que generalmente proyecta una imagen de mundo como totalidad, necesitamos recursos que den cuenta de estas circunstancias especiales. Hemos ilustrado el potencial de la teoría de los mundos posibles literarios en la novela a través de dos tipologías semánticas de la ficción tan controvertidas como sujetas a revisión.

Los sucintos análisis de dos novelas fantásticas han mostrado cómo el espacio puede cumplir con dos funciones opuestas: una de atracción, como fuerza centrípeta, y otra de expulsión, como fuerza centrífuga. Por supuesto, las funciones del espacio en un texto literario no se agotan en estas dos líneas de fuerza. El presente análisis sólo es una propedéutica y la historia de los mundos ficcionales ha de escribirse mediante un esfuerzo colectivo sostenido.

En lo fantástico, conviene recordar que el espacio es un exterior infinito, una presencia aterradora por su pura facticidad; los mundos interiores (de los autores o de los personajes, dependiendo del tipo de mundo ficcional desde el que pensemos) se mueven en un medio nutricional que es el mundo de referencia, que ya de por sí es controvertido y cambiante. Hemos tratado de restablecer la centralidad de estas cuestiones espaciales mediante la propuesta de una nueva categoría para el repertorio de Marie-Laure Ryan: la compatibilidad espacial.

El espacio, al igual que los demás elementos del repertorio, debería abordarse en función de la relevancia que tiene en el conjunto de la obra. Las incompatibilidades espaciales, lógicas, taxonómicas o lingüísticas pueden ser centrales o periféricas, funcionales o auxiliares, dominantes o subordinadas (Traill, 1996: 8). Sería interesante pensar en algo así como un gradiente de la ficción, es decir, la intensidad que irradia lo fantástico (o cualquier elemento del repertorio que hemos presentado) en distintos momentos de la obra. Esto ayudaría a entender mejor el alcance de lo fantástico: si contamina toda la obra o si es un aspecto marginal de la novela, si afecta a todos los personajes o sólo a algunos, y así sucesivamente. También ayudaría a que describiéramos con más acierto los matices de obras que etiquetamos demasiado vagamente dentro de la categoría de lo fantástico.

Blaise Pascal decía que el silencio de los espacios infinitos le producía espanto. Se había perdido de manera definitiva la creencia en las bóvedas celestes: el imaginario había expulsado la idea de un planeta Tierra con límites físicos marcados por recubrimientos o envolturas. Las circunnavegaciones

hicieron del mundo algo más pequeño, pero los astrónomos hicieron del cosmos algo pavorosamente grande. Se pasó, como explicó Alexander Koyré, de un mundo finito a un universo infinito. En los mundos de ficción, que pueden ser heterogéneos y paradójicos, no habría que decir del mundo finito al universo infinito, sino más bien algo como del universo infinito a los multiversos complicados (Latour, 2012: 194).

Lo fantástico es el agente *par excellence* de esos espacios heterogéneos. La recuperación de las cuestiones morfológicas en lo fantástico traerá historias de paradojas espaciales, manifestaciones de lo sublime y terrores de carácter claustrofóbico y agorafóbico. El espacio en el contexto de la literatura merece una nueva consideración: el tamaño, los contornos, las líneas de fuerza o vectores, la densidad y otros factores en el espacio de lo fantástico iluminan un camino aún poco explorado, que sólo recientemente se ha retomado con el giro espacial de las ciencias sociales y las humanidades.

Si el estructuralismo permitió el nacimiento de la narratología a partir de la premisa de que el lenguaje no tiene referencia del contexto actual, a veces llamado *after theory* (Eagleton, 2005), podría surgir una ciencia completa de la ficción, una verdadera *ficcionología* con la que sepultar la sempiterna idea de la literatura como un espejo de la naturaleza que sólo sirve para describir la realidad con exactitud, nunca para recrearla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBADALEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante.
- BECKER, Howard (2008): *Art worlds*, University of California Press, Berkeley.
- BERGER, Morroe (1979): *La novela y las ciencias sociales: mundos reales e imaginados*, Fondo de cultura económica, México.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*, Anagrama, Barcelona.
- DOLEZEL, Lubomir (1999): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Arco/libros, Madrid.
- EAGLETON, Terry (2005): *Después de la teoría*, Debate, Barcelona.
- FLUDERNIK, Monica (2009): *An introduction to narratology*, Routledge, Nueva York.
- HACKING, Ian (2001): *La construcción social de qué*, Paidós, Barcelona.
- JOCKERS, Matthew (2013): *Macroanalysis. Digital methods and literary history*, University of Illinois Press, Illinois.
- JOYCE, Graham (2012): *La tierra silenciada*, Plaza & Janés, Barcelona.
- KAYSER, Wolfgang (1958): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
- LATOUR, Bruno (2012): *Cogitamus: seis cartas sobre las humanidades científicas*, Paidós, Buenos aires.

- LAVOCAT, Françoise (ed.) (2010): *La théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS, París.
- MATHESON, Richard (2007): *Más allá de los sueños*, La factoría de ideas, Madrid.
- ____ (2011): *Other Kingdoms*, Tor, Nueva York.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, Routledge, Nueva York.
- MENDLESOHN, Farah (2008): *Rethorics of fantasy*, Wesleyan, Connecticut.
- MORETTI, Franco (2001): *Atlas de la literatura europea*, Trama, Madrid.
- ____ (2007): *La literatura vista desde lejos*, Marbot ediciones, Barcelona.
- PAVEL, Thomas (1986): *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
- ____ (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Crítica, Barcelona.
- RIKOEUR, Paul (2004): *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- ____ (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RONEN, Ruth (1994): *Possible worlds in literary theory*, University Press, Cambridge.
- RORTY, Richard (1995): *El espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- RYAN, Marie-Laure (1997): «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción», en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid.
- ____ (2004): *La narración como realidad virtual*, Paidós, Barcelona.
- ____ (2012): *Possible worlds, the living handbook of narratology*, HYPERLINK "http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds"http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds [Consulta: 8/11/2012]
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Burbujas*, Siruela, Madrid.
- SULLÀ, Enric (ed.): *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona.
- TALLY, Robert T. (2013): *Spatiality*, Routledge, Nueva York.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- TRAILL, Nancy H. (1996): *Possible worlds of the fantastic*, University of Toronto Press, Toronto.
- WESTPHAL, Bertrand (2011): *Geocriticism: real and fictional spaces*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.