



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**CONVERGENCIA DE GÉNEROS. UNA LECTURA DESDE LA
CIENCIA FICCIÓN Y EL TERROR PARA LAS NOVELAS THE WAR
OF THE WORLDS DE H. G. WELLS Y THE MIDWICH CUCKOOS DE
JOHN WYNDHAM.**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
INGLESAS**

PRESENTA

GUILLERMO DAVID SOLÍS LEÓN

ASESORA

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

Ciudad Universitaria, CD. MX. 2023





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

La dedicatoria de este trabajo es para las personas que confiaron en mí, para quienes me apoyaron y para quienes me orientaron.

Dedicado en especial a mi madre, una persona muy importante en todo este proceso y de quien aprendí el valor del esfuerzo constante y bien conducido, gracias por apoyar y en ocasiones financiar mi placer por la lectura, sobre todo, gracias por nunca soltar mi mano.

A todos los amigos que apoyaron en la culminación de este proyecto, pero en especial a Itziar, gracias por continuar la amistad y encontrarme de nuevo; a Hidalia por las tardes de café, por las charlas motivadoras, y a Axel, mi buen colega, quien de alguna forma proporciona energía y consejos a mi vida.

Lo dedico también a Annie pues me enseña otra forma de ser feliz, porque a pesar de los tiempos difíciles es la vibra que logra sintonizar tranquilidad, me ayuda en todo lo que yo no sabía que era capaz de lograr y, aun así, le queda energía para invertir en nosotros, en la vida que queremos, gracias por tomar mi mano y no tener ganas de soltarla.

A Noemí Novell por la guía, paciencia y constancia, gracias por las recomendaciones e insuperable instrucción.

Índice:

| | |
|--|----|
| <u>Agradecimientos</u> | 2 |
| <u>Introducción</u> | 4 |
| <u>Capítulo 1: Una revisión a los géneros</u> | 11 |
| <u>1.1 Géneros canónicos y géneros populares</u> | 14 |
| <u>1.2 El género de terror</u> | 16 |
| <u>1.3 El género de ciencia ficción</u> | 25 |
| <u>Capítulo 2: El análisis de las novelas</u> | 33 |
| <u>2.1 <i>The War of the Worlds</i></u> | 33 |
| <u>2.2 <i>The Midwich Cuckoos</i></u> | 38 |
| <u>Conclusión</u> | 43 |
| <u>Bibliografía:</u> | 47 |

Introducción

Los textos literarios, desde hace tiempo, son englobados o, mejor dicho, catalogados en géneros; dichos géneros literarios muestran una serie de características que un texto reúne para pertenecer a uno u otro de ellos. Es más, cuando un texto se ha clasificado como participante de un género, se produce una lectura encaminada a obtener un sentido, por así decirlo, ya determinado o ideal; así, por ejemplo, el lector no queda satisfecho cuando se prioriza el desarrollo de un romance capítulo tras capítulo en una novela de género policiaco. Ahora, ¿qué sucede cuando más de un género literario es identificado en un texto? Considero que los géneros literarios son un engrane necesario en el desenvolvimiento del texto y, por lo tanto, en la producción de sentido en el mismo; por ello me propongo presentar una lectura en la que dos géneros literarios permean la narración, para la novela de H. G. Wells, *The War of the Worlds*, y la de John Wyndham, *The Midwich Cuckoos*, textos en los que es fácil identificar las características de la ciencia ficción. La lectura que propongo, pues, es una en la que la convergencia de dos géneros literarios, ciencia ficción y terror, conduce al lector a obtener un sentido distinto al que se podría alcanzar si sólo se considerara la existencia de la ciencia ficción en dichos textos.

Según Chandler, en su artículo “An Introduction to Literary Genre” los límites en los géneros pueden ser confusos o poco claros:

It is difficult to make clear-cut distinctions between one genre and another: genres overlap, and there are “mixed genres” (such as comedy-thrillers). Specific genres tend to be easy to recognize intuitively but difficult (if not impossible) to define. Particular features which are characteristic of a genre are not normally unique to it; it is their relative prominence, combination and functions which are distinctive. (Chandler 2)

Por lo tanto, partiré de la premisa de que los géneros literarios no son estáticos; es decir, no permanecen limitados eternamente y en algún momento se encuentran aportando elementos en una obra literaria; en la lectura que propongo, entonces, estos géneros participan de tal forma que se amalgaman con el objetivo de producir sentido que enriquezca la narración, una en la que la ciencia ficción se nutre del terror.

Para poder demostrar cuán factible es la lectura que propongo es necesario tomar en cuenta los posibles factores que interactúan en un texto: el primero de ellos es el concepto de género literario. Así que comenzaré con un breve repaso a lo que significa género literario y cómo se utiliza.

Es bien sabido que los géneros en la literatura sirven al lector para identificar el tipo de texto que se le presenta; es decir, el género literario representa un pacto de lectura en el cual el público sabe qué esperar y cómo reaccionar frente a un determinado texto que presenta las características inconfundibles de un género dado. Ahora no es realmente pertinente hablar acerca de las características inconfundibles de un género, pues los géneros no permanecen inertes y sin modificaciones por mucho tiempo. Alastair Fowler, en *Genre and the Literary Canon*, hace una revisión de lo que, a partir del Renacimiento, significaba género y cómo, paulatinamente, varios teóricos trataron de resolver el dilema; lo importante en este trabajo de Fowler es el hecho latente de que nunca se ha llegado a un acuerdo en donde se establezcan claramente los límites entre géneros o sus características que satisfaga todas las expectativas, con respecto a los límites de los géneros, por parte de la mayoría de los que se interesan en desarrollar o seguir una teoría de géneros (Fowler 104). No se ha logrado dicho acuerdo porque los géneros literarios no permanecen siempre iguales; con el paso del tiempo surgen innovaciones, se omiten ciertas características o se agregan otras. Sin embargo, la existencia de rasgos dominantes

a cada género me parece un hecho casi innegable; siempre existirá algo que permita diferenciar un género de otro.

Una de las formas en las que los géneros literarios ayudan a la interpretación de un texto radica en generar en el lector una disposición o predisposición a leer un texto determinado de una manera determinada, como ya había mencionado, un género influye en la respuesta que el lector tendrá con respecto a tal o cual texto; el público tiene una expectativa, o mejor dicho, vislumbra el contenido o la estructura, por ejemplo, de una novela policíaca porque conoce y reconoce las características de ese género literarios. A pesar de que esto pueda parecer contradictorio con respecto a lo antes mencionado, existen características dominantes en los géneros, sólo que éstas persisten por cierto tiempo, no son eternas. Ahora bien, son esas características las que permiten al público saber qué va a leer; e insisto, las características que definen a los géneros de hoy en día llegarán a cambiar pues las preferencias del lector evolucionan, incluso el factor histórico influye, aunque no sea predecible el momento en que eso ocurra.

Es prudente mencionar la existencia de dos tipos de géneros literarios: canónicos o altos, y populares. El primer tipo de géneros está compuesto por los textos que los críticos literarios y académicos han analizado y reconocido como valiosos, incluso indispensables; como Fowler dice: “The current canon sets fixed limits to our understanding of literature, in several ways. The OFFICIAL CANON is institutionalized through education, patronage, and journalism” (Fowler 98). Incluso lo que se considera canónico hoy es distinto y más variado que en épocas pasadas; pensemos, por ejemplo, en las novelas caballerescas, textos en los que ciertos temas eran tratados y enaltecidos; textos que, además, eran escritos para un público determinado, y que actualmente han perdido lectores, escritores e investigadores interesados en ese tipo de narrativa.

Por el otro lado se encuentran los textos que se reconocen como pertenecientes a los géneros populares; éstos están en constante tensión con los textos canónicos. Stuart Hall habla acerca de lo popular en “Notes on Decosntructing ‘The Popular’” y menciona que una de las características de la cultura popular es el debate con lo que no es popular: “That is to say, the structuring principle of ‘the popular’ in this sense is the tensions and oppositions between what belongs to the central domain of elite or dominant culture, and the culture of ‘the periphery’. It is this opposition which constantly structures the domains of culture into the ‘popular’ and ‘non-popular’” (Hall 188)

Lo interesante en los géneros populares es que en realidad lo que los diferencia de los canónicos que no se les estudiaba seriamente, la difusión por parte de los críticos y el ser o no aceptados por las academias correspondientes; a pesar de que en la actualidad a los géneros populares se les estudie de una forma más estricta, aún se vislumbra esa frontera entre unos y otros. Los géneros populares evolucionan debido a la incesante producción y consumo de nuevas obras, así que, tanto autor como lector buscan variantes a lo que cause asombro o novedad sin perder verosimilitud; géneros canónicos y populares cambian según el interés del momento y el horizonte de expectativas que puedan generar cambia también renovando los límites llevando a los géneros a emplear otros temas.

Dentro de los géneros populares se encuentran el terror y la ciencia ficción, que usualmente se consideran fuera del canon literario pues no se les otorga la importancia necesaria por parte de las instituciones correspondientes; también a éstos son a los que normalmente se les ha asociado en ocasiones con el cine, pues desde hace años se han producido películas que presentan una combinación de ambos géneros. En la literatura también existen combinaciones de estos dos géneros, pero he encontrado poca investigación con respecto de este tipo de convergencias genéricas en la literatura y por ello decidí hacer una propia. También es común escuchar o leer que H. G. Wells es uno

de los precursores de la ciencia ficción, haciendo referencia al hecho de que las obras que él escribió son puramente de este género. Sin embargo, considero que eso no es completamente cierto, pues algunas de sus novelas no pueden ser consideradas de esa manera: obras como *Men Like Gods* o *The Time Machine* muestran escenarios que si bien no aterran desde el inicio, paulatinamente crean sensaciones similares a las que el terror y el suspenso logran.

Brian Aldiss menciona, en *Trillion Year Spree*, los motivos por los que considera que *Frankenstein* puede ser leída como un texto de ciencia ficción, incluso como una de las primeras obras de este género, y no como una novela de terror o gótica; aunque no estoy de acuerdo con la mayoría de sus argumentos, su propuesta me obligó a pensar en la posibilidad de la existencia de obras en la que ambos géneros interactúen. Con respecto al género de terror se puede decir que no hay mención importante acerca de alguna forma en la que se involucre con otros géneros, la mayoría de los críticos se enfocan en tratarlo individualmente o en su relación cinematográfica con la ciencia ficción.

Las novelas que fueron escogidas para la presente investigación son dos textos que muestran de forma muy clara la interacción de estos dos géneros. Como ya había mencionado, H. G. Wells es uno de los escritores considerados como precursores del género de ciencia ficción, sin embargo, Wells propone algo fuera de lo común, una novela que bien puede ser vista como precursora de la ciencia ficción pero que al mismo tiempo no dista mucho de los relatos de terror. Al ser de los primeros escritores de este género es comprensible que la mayoría de los íconos atribuibles al mismo, como astronautas, naves espaciales entre otros, aparezcan en *The War of The Worlds*; ésta es una novela que no difiere de muchas otras catalogadas bajo el mismo género, pues desde el principio el lector se enfrenta con cálculos matemáticos y hombres de ciencia, sin embargo, la historia también va sumergiéndose poco a poco en una situación terrorífica.

John Wyndham también es un escritor que, a pesar de publicar novelas que parecerían ser completamente ciencia-ficcionales, escribe textos innovadores en términos genéricos. *The Midwich Cuckoos*, al igual que *The War of The Worlds*, muestra una conquista paulatina por parte de una especie extraterrestre, lo cual inevitablemente engendra suspenso, una expectativa que se intensifica poco a poco. Los escenarios y personajes descritos en la novela de Wyndham logran que el lector comience una lectura a todas luces guiada por la ciencia ficción, para terminar aferrado al brazo de su asiento, esperando que el terror termine; los problemas que los personajes deben afrontar, como los embarazos que se producen sin una razón lógica entre las mujeres de Midwich, producen una expectación con respecto al conflicto principal, que es la invasión. Ambas novelas producen en el lector la sensación de estar leyendo una obra literaria que puede fácilmente inscribirse en el género de ciencia ficción, sin embargo, también presenta rasgos que conducen la lectura hacia el terror.

Lo que me interesa perseguir en esta investigación no es intentar llegar a una definición de lo que caracteriza a uno u otro género, mucho menos identificar o nombrar un género literario nuevo producto de la combinación de otros ya existentes; lo que propongo es una forma distinta de leer estas novelas tomando en cuenta la posibilidad de una convergencia genérica. Para poder lograr lo anterior es necesario hacer una revisión del concepto de género literario, considerando también los géneros populares, ya que tanto la ciencia ficción como el terror son géneros populares; identificar qué caracteriza a los géneros que propongo para esta investigación y cotejar dichas características con las que los textos escogidos presentan, mediante su análisis, para finalmente poder confirmar esa otra lectura que planteo.

En el capítulo 1 revisaré la idea del género literario, su función e importancia, además de hacer una diferencia entre género popular y canónico; finalizaré ese capítulo

mostrando algunas características de los géneros de ciencia ficción y terror. Durante el capítulo 2 analizaré las novelas propuestas para esta tesina contrastándolas con los criterios descritos en el capítulo 1. Finalmente, en la conclusión de esta investigación , me enfocaré en las últimas consideraciones para demostrar cómo es que logré la lectura que propongo para dichas novelas.

[Volver al índice](#)

Capítulo 1: Una revisión a los géneros

Para poder comprender cómo es que más de un género literario puede funcionar dentro de un solo texto es necesario tomar en cuenta qué define el género y cómo funciona. Hay que notar que la naturaleza de los géneros se encuentra en constante cambio, por lo tanto, las características mencionadas en esta tesina se describen de acuerdo a los periodos en que las obras a analizar fueron publicadas.

En páginas anteriores mencioné que Alastair Fowler, en “Genre and the Literary Canon”, apuntaba cómo desde el Renacimiento se ha intentado llegar a una definición de qué son los géneros literarios y cómo funcionan; incluso si esto se logra, su naturaleza cambiante obliga a reconfigurarlos constantemente. Con respecto a las funciones del género literario, Liliana Oberti apunta en *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*:

Los géneros se encuentran entre las categorías más antiguas utilizadas para pensar la creación literaria. A veces funcionaron como una necesidad de clasificar las obras para su estudio; otras, como guías para una mejor lectura. Antiguamente, actuaron como pautas normativas, es decir, como parámetros o modelos sobre cómo debía ser cada obra para pertenecer a una determinada clasificación. (Oberti 16-17)

Los géneros se modifican constantemente. La habilidad de transformarse con el paso del tiempo se puede identificar como una de las características fundamentales de la noción de género; todo lo que caracteriza los textos de un género dado es susceptible al cambio, a innovarse, incluir nuevos rasgos o una mezcla de las opciones anteriores; por lo tanto, una de las características importantes dentro de los géneros literarios es ese proceso de transformación que no se detiene. Tal como Fernando Ángel Moreno explica:

El género [literario] no es un ser estático, inamovible, sino dinámico y difícil de aprehender pero cuyo estudio ha fascinado a todas las generaciones y ha enriquecido la literatura.

Por consiguiente, los géneros literarios son en realidad horizontes de expectativas como tantos otros, donde autores y lectores convergen a menudo en busca de líneas literarias que los enriquecen de algún modo, sea por afinidad, sea por desvinculación. (Moreno 55)

La cita anterior me lleva a mencionar otro rasgo del género: el pacto de lectura; lo que este pacto sugiere es que el lector creerá que aquello que lee posiblemente puede suceder, pero más importante aún, el texto debe satisfacer el horizonte de expectativas del público interesado en ese tipo de narraciones. El “horizonte de expectativas”, como menciona Moreno, es el punto al cual el lector llegará gracias al pacto de lectura o “pacto de ficción”, como él lo llama; todo lo que el texto presenta debe parecerle coherente con respecto de los parámetros usuales en el género bajo el cual se inscribe el texto, parámetros que tienen que ver con aspectos como sintaxis, fórmulas de escritura, íconos, personajes, etcétera (Moreno 212-215) Todo lo que queda incluido dentro de la obra que el lector tiene en sus manos debe concordar con lo que espera y sabe que puede encontrar.

Tomando en cuenta lo anterior, es natural considerar los géneros literarios como guías y pautas de lectura; con respecto a esto Daniel Chandler dice:

From the perspective of many recent commentators, genres first and foremost provide frameworks within which texts are produced and interpreted. Semiotically, a genre can be seen as a shared code between the producers and interpreters of texts included within it. Alastair Fowler goes so far as to suggest that ‘communication is impossible without the agreed codes of genre’ (Fowler

1989, 216). Within genres, texts embody authorial attempts to ‘position’ readers using particular ‘modes of address’. (Chandler 5)

Ahora bien, esos parámetros de lectura que el género implica se reconocen en textos pertenecientes al corpus literario identificado con él, corpus que se modifica, al igual que el género, con el paso del tiempo. El público y el autor se mantienen informados con respecto a dichos cambios, y es importante que sepan de dichas modificaciones al género pues tanto lectura como escritura inevitablemente serán guiadas por un género literario.

Los géneros literarios, en su labor clasificatoria, no se parecen en nada a cajas o bloques rígidos en los cuales almacenar características genéricas, pues varias de estas pueden ser reconocidos en otro u otros géneros. Por ejemplo, el héroe de una historia puede encontrarse en el género western, terror y policiaco, y lo único que los diferencia es su desarrollo, los conflictos que enfrentar y su relación con otros personajes. “An individual text within a genre rarely if ever has all of the characteristic features of the genre” (Fowler en Chandler 2). Entonces, hay que valorar por qué son importantes los géneros literarios y por qué es valioso distinguirlos. El género literario es, por así decirlo, un cúmulo de señas particulares, atribuidas a algunos textos, mediante las cuales se puede identificar si una novela es del género policiaco, por ejemplo, o no. Lo importante de esta labor de identificación va más allá de la pertenencia de dicha obra a tal o cual género en particular; tiene más que ver con el sentido que el lector pueda obtener de la obra. Liliana Oberti afirma: “los géneros pueden funcionar como horizonte de expectativa para el lector, en el sentido de que conocer a qué género pertenece una obra le da ciertas pautas para saber con qué se va a enfrentar. También sirven como modelo de escritura para el autor, ya que delimitan algunas características del texto que va a escribir” (Oberti 19).

Los géneros guían tanto escritura como lectura, marcando, de alguna forma, las “reglas” a seguir o infringir.

Tomando en cuenta lo anterior, considero el género literario como un mediador entre lector y escritor, que guía al primero en el laberinto semiótico, semántico y sintáctico que el segundo propone, además de que ambos participantes necesitan saber de la existencia del género literario para poder llevar a cabo su labor. Así, el autor que desea transmitir miedo debe estar al tanto de qué elementos puede usar del género de terror y ocuparlos de la manera que le parezca más apropiada para satisfacer las expectativas del lector; por el otro lado, el público debe conocer y reconocer el género para poder obtener el sentido que el escritor propone, incluso comparar la narración con otras que reconoce del mismo género o el referente que tenga del mismo.

El género, entonces, representa convenciones de escritura y de lectura; al mismo tiempo vincula textos que de alguna manera se relacionan; enlista las características que pueden o no aparecer en dichos textos (la decisión la toma el escritor) y, finalmente, funge como patrón de interpretación con sus propios límites; tanto lector como autor deben conocer el género bajo el cual están “trabajando” para que éste funcione adecuadamente.

[Volver al índice](#)

1.1 Géneros canónicos y géneros populares

Ahora bien, considerando que los géneros literarios son una herramienta de lectura para el público y que no sólo describen los textos, ahora revisaré cuál es la función de los géneros canónicos y los populares. Bien, los primeros clasifican los textos que universidades y academia consideran relevantes para la humanidad. Oberti dice que así como existe la historia general, la cual concentra los hechos importantes que han tenido lugar a través del tiempo, la historia literaria relaciona textos:

De este modo, la crítica selecciona aquellos textos que son hitos obligatorios en su desarrollo. Estos textos consagrados, aceptados, que son objeto de constantes reinterpretaciones se consideran “canónicos”. [...] Se hace referencia a subconjuntos de obras o escritores del pasado. Este recorte es el ‘canon literario’, generalmente aceptado. (Oberti 32)

De la misma forma que un género cambia de un periodo a otro, el canon también se modifica; tal vez aún leamos a los filósofos clásicos y a los poetas metafísicos, pero podría llegar el momento en que ya no se consideren indispensables. Ahora que mencioné algunas características del canon literario, es casi automático determinar qué son los géneros canónicos: son aquellos que catalogan los textos obligatorios, los bien recibidos por la crítica.

Desde pequeños se nos indica que existen textos importantes, por ejemplo el *Quijote de la Mancha*, que son de revisión necesaria si se quiere ser un individuo culto, alguien que sabe de “buena literatura”; en los periódicos, revistas y otros medios de comunicación masiva, se nos recuerda la publicación de algún libro “importante” para la biblioteca personal: todo esto representa la promoción que Fowler menciona; en realidad, no somos ajenos a identificar qué tipo de textos son canónicos, vivimos conscientes del canon literario.

Tal vez ahora se pueda vislumbrar la diferencia entre canónico y popular, en forma similar a lo que Fowler dice, la difusión que se da a un texto canónico muchas veces corre a cargo de instituciones educativas y el público interesado en este tipo de textos también es distinto; además, se deben tomar en cuenta aspectos como la trascendencia del texto, es decir, si tienen o no valor estético considerable. Los géneros populares son distintos porque no son caracterizados por ser indispensables para el canon, no tratan ni desarrollan

temas muy complejos (aparentemente), además la forma en que abordan dichos temas no parece ser muy refinada.

Es innegable que los géneros populares son más dependientes de ciertas fórmulas que los canónicos, pero se ha logrado tal aceptación de textos de este tipo de género, al grado que su público exige mayor calidad. Noemí Novell menciona en “Amor entre espinas: los géneros populares ante el canon y la teoría”, que los patrones de innovación son casi innegables en los géneros populares: “a partir de fórmulas funcionales para cada género, los autores o creadores de los textos repiten ciertas estructuras, temáticas o rasgos generales (ciertas semánticas o sintaxis), mientras que insertan innovaciones en otras” (Novell 163). Es la innovación lo que marca la transformación de los géneros, es por ello por lo que no se encuentran estancados en un mismo lugar, esto se confirma al encontrar ciertas características de un género dentro de otro.

Por lo tanto, los géneros literarios ya sean canónicos o populares, son establecidos por la academia, por las universidades, por los mismos escritores y lectores. No son permanentes pues cada vez se idean nuevas formas de usar al género. Y también los géneros canónicos y populares tienen fórmulas distintas y elementos recurrentes que son producto de la diferenciación que su público, críticos y creadores reconocen y promueven.

[Volver al índice](#)

1.2 El género de terror

Hasta el momento he realizado un repaso de lo que significa y cómo funciona el concepto de género literario, así como de las diferencias existentes entre los géneros canónicos o altos y los populares; como ya se comentó, el género literario, cualquiera al que se haga referencia, implica una forma de escribir y de leer textos de literarios. Como ya he mencionado, cada género cuenta con marcas, por así decirlo, que lo diferencian de otros, ciertas peculiaridades que lo vuelven único. En esta sección abordaré las características

del género de terror para poder determinar cómo se lee un texto perteneciente a él; cabe señalar, sin embargo, que de ningún modo pretendo indicar que sean definitivas ni absolutas, y mucho menos que representen la totalidad de las características con las que cuenta este género.

Un texto de terror pretende asombrar al lector, busca lograr un tipo de impresión que lo asuste, su intención primordial es producir miedo en el lector; como Noël Carroll coincide con la importancia que juega esta emoción: “Like suspense novels or mystery novels, novels are denominated horrific in respect of their intended capacity to raise a certain *affect*. Indeed, the genres of suspense, mystery, and horror derive their very names from the affects they are intended to promote—a sense of suspense, a sense of mystery, and a sense of horror” (Carroll 14).¹

En el terror existen muchas formas de lograr que el lector se sienta aterrado ya que se pueden integrar personajes como monstruos, humanos que de alguna manera deformaron su cuerpo o seres que llegaron de otros planetas, por mencionar algunos de los posibles personajes terroríficos dentro de este género. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que lo atemorizante, lo que amenaza, debe ser reconocido como tal, ya que dentro de otros géneros se puede encontrar el mismo tipo de personajes; por ejemplo, en el cómic y películas de *The X-Men* el lector encuentra la descripción de humanos que han mutado y adquirido ciertas habilidades sobrehumanas, además, se defienden de los ataques del ejército estadounidense o ayudan a otros humanos, ya sean mutantes o no. En este caso, los mutantes no representan una amenaza para el público; a pesar de que algunos de los personajes sí provoquen terror su función no es ésta, sino la de explorar las implicaciones que tendría para la sociedad que existan personas con habilidades

¹ Carroll hace referencia al género en inglés “horror”. Aunque en español se le conozca comúnmente como “terror”, prácticamente se apela al mismo género, de modo que cuando mencione o cite los términos “horror” o “terror” estaré refiriéndome al mismo concepto.

sobrehumanas. Para que estos personajes sean considerados de terror el enfoque del texto tendría que estar en la sensación de la amenaza de otros personajes y la historia tendría que girar en torno al miedo que sienten sus víctimas, es decir, cómo es que se logra escapar de los ataques de un mutante. Con el ejemplo anterior quiero demostrar que, a pesar de que exista un tipo determinado de personajes o características específicas en un texto, esto no indica necesariamente su pertenencia a algún género literario; se debe tomar en cuenta qué función está desempeñando dicho personaje en el texto.

Carroll afirma que una de las características del género de terror es la transmisión de las emociones que los personajes están sintiendo, que el lector recree en sí mismo lo que lee, pero principalmente que acepte la idea de la existencia de la amenaza, ya que:

the audience's overall emotional state is likely to differ from the emotional state of the character—even if we put aside the telling disanalogy that the character responds to a belief in a monster and the audience to entertaining a thought of a monster—because the audience's overall emotional response is to a situation which includes the character and the character's emotional response. (Carroll 93)

Es muy poco probable que el lector logre sentir lo mismo que los personajes, pero sí se logra que la audiencia permanezca aterrada; aunque en ocasiones el factor terrorífico es claramente identificable como un evento o ser que no puede tener lugar o existir en el mundo tangible del lector, este último desarrolla una empatía emocional con los personajes. Quien lee un relato de terror se encuentra en una posición comprometida de alguna manera con los personajes acerca de los cuales está leyendo, pues como dicen Prat y Gubern, el público se convierte en: “el mirón escotofílico y distante que [...] transmuta en activo partícipe de la fabulación, no en grado menor al que opera en sus sueños” (Prat 25).

Carroll anota que el lector se da cuenta de las emociones que él o los personajes están expresando y se muestra empático con ellos, más por la idea de ser impresionado por una historia que involucra personajes y amenazas que por identificarse con el o los protagonistas:

Our responses to the protagonists in fictions, even on casual inspection, do not meet the requirement of emotional duplication. When the heroine is splashing about with abandon as, unbeknownst to her, a killer shark is zooming in for the kill, we feel concern for her. But that is not what she is feeling. She's feeling delighted. That is, very often we have different and, in fact, more information about what is going on in a fiction than do the protagonists, and consequently, what we feel is very different from what the character may be thought to feel.

(Carroll 90)

Entonces, el lector empatiza con los personajes, responde a los eventos que la narración indica, y finalmente, percibe el temor del personaje, se preocupa por lo que le pueda suceder. Y repito, aunque existan pocas probabilidades de que lo descrito en las novelas de terror le suceda al lector, por un instante se mantiene inmerso en la ilusión de pensar que lo escrito en ese texto muestra un peligro real. Se debe tomar en cuenta, también, que no todas las novelas se redactan de la misma forma; aunque normalmente se reutilicen patrones para el desarrollo de la historia a contar, el estilo de escritura del autor, la perspectiva de la narración (autodiegética, heterodiegética, etcétera.) y el orden en el cual se narra, influyen en gran medida en la respuesta del lector ante el texto.

Uno de los factores que se encuentra dentro del horizonte de expectativas del público interesado en el género de terror es lo atemorizante, que puede ser algún tipo de monstruo o algo que se imponga más poderoso que los personajes que escapan de él; H. P. Lovecraft, en "Supernatural Horror in Literature" (1927) dice que al leer algo que

fue escrito con la finalidad de causar pavor lo que se logra es despertar los temores ocultos o desconocidos del lector, los cuales pueden ser recuerdos de sucesos poco agradables, incluso temores que probablemente se originaron en el humano primitivo. Lo que amenace a los personajes debe mostrarse aterrador, tal como Carroll propone: “it is crucial that two evaluative components come into play: that the monster is regarded as threatening *and* impure. If the monster were only evaluated as potentially threatening, the emotion would be fear; if only potentially impure, the emotion would be disgust. Arthorror² requires evaluation both in terms of threat and disgust” (Carroll 28)

Para poder intensificar la sensación de amenaza y peligro, el suspenso es una buena estrategia; en algunas novelas, como Carroll apunta, el lector obtiene cierta información que el o los personajes no conocen o adquirirán posteriormente; en otras, tanto el público como los personajes descubrirán paralelamente el origen de la amenaza y cómo derrotarla o contrarrestarla. “El suspenso está concebido para crear tensión en el espectador y se caracteriza por no ser explícito [...]; aparentemente no pasa nada y, sin embargo, todos sabemos que en cualquier momento nos hará saltar” (Lazo 36). Como anteriormente mencioné, varias fórmulas ya utilizadas por autores de este género, Lovecraft por ejemplo, se pueden poner en práctica en las novelas de terror, tanto que incluso se puede creer que ya no podrán tener el mismo impacto, pero en este tipo de textos no es tan importante qué o a quién se describe sino cómo se desarrolla el encuentro entre los personajes, tanto principales como antagonicos.

Entre las técnicas que se utilizan para dar forma a un texto de terror hay un tipo de estructura que Carroll propone para las novelas de este género, que llama “The Complex Discovery Plot”: “This plot structure has four essential movements or functions.

² Carroll postula la idea de *Arthorror* como el punto donde se identifica al personaje que produce miedo con dos características importantes: ser amenazante e impuro al mismo tiempo. Dice que debe tratarse de un evento anormal que causa agitación física y fue producido por el pensamiento de que lo monstruoso existe en esa ficción que se lee, que es impuro o incluso moralmente amenazante.

They are: onset, discovery, confirmation, and confrontation” (Carroll 99). De acuerdo con lo que Carroll propone con esta estructura:

- *Onset* (presentación) (Carroll 99): es el momento en que el lector identifica la amenaza, sin embargo, la mayoría de los personajes en el texto aún no se percatan de nada.
- *Discovery* (descubrimiento) (Carroll 100): después de que el factor terrorífico es identificado, debe mostrarse al resto de los personajes.
- *Confirmation* (confirmación) (Carroll 101): en este movimiento se corrobora la existencia y poder de la amenaza.
- *Confrontation* (confrontación) (Carroll 103): ya se ha decidido cómo atacar aquello que pone en peligro las vidas de los personajes.

Para finalizar este apartado quiero mencionar el caso del cuento “The Dunwich Horror”, de H. P. Lovecraft, para poder aplicar en un texto literario lo que he venido diciendo, pues lo considero una narración similar a *The Midwich Cuckoos*. La historia comienza cuando un hombre de apellido Whateley, de quien se rumora que practica brujería y ritos por el estilo, actúa de forma extraña y realiza reparaciones en su hogar después de que su hija Lavinia diera a luz a un niño al que llamaron Wilbur. Los rumores comienzan y se nutren de especulaciones acerca del padre del niño y del sigilo que caracteriza a la familia a partir de ese suceso. Los Whateley se habían caracterizado por realizar ritos extraños y no tener muchos amigos. El muchacho comienza a crecer apresuradamente y se caracteriza por tener un aspecto similar a un animal feroz y por sus problemas con los perros del pueblo, eventos que lo obligan a andar por las calles con un revólver; este chico muestra claramente una inteligencia inusual que es alimentada por los viejos libros de su abuelo. Inevitablemente el señor Whateley muere y deja a Wilbur a cargo de un secreto que solamente ellos conocen. Finalmente, Wilbur no puede

continuar con el objetivo encomendado por su abuelo y todo se sale de control mientras busca un libro en una biblioteca fuera de Dunwich: el ser extraño que custodiaba Wilbur escapa de la casa de los Whateley y deambula por el pueblo cometiendo atrocidades; un grupo de aldeanos, liderados por el doctor Armitage, sigue a la bestia hasta que este último pronuncia un conjuro obtenido del mismo libro que Wilbur buscaba y logra destruirla.

En concordancia con la estructura de Carroll, es fácil encontrar a lo largo del libro las señas de los movimientos propuestos; por ejemplo, en el caso de la presentación:

It was in the township of Dunwich, in a large and partly inhabited farmhouse set against a hillside four miles from the village and a mile and a half from any other dwelling, that Wilbur Whateley was born at 5 a.m. on Sunday, the second of February, 1913. This date was recalled because it was Candlemas, which people in Dunwich curiously observe under another name; and because the noises in the hills had sounded, and all the dogs of the countryside had barked persistently, throughout the night before. Less worthy of notice was the fact that the mother was one of the decadent Whateleys, a somewhat deformed, unattractive albino woman of thirty-five, living with an aged and half-insane father about whom the most frightful tales of wizardry had been whispered in his youth. (Lovecraft 3)

El segundo movimiento que Carroll propone, el descubrimiento, tiene lugar cuando Whateley dice:

I dun't keer what folks think - ef Lavinny's boy looked like his pa, he wouldn't look like nothin' ye expeck. Ye needn't think the only folks is the folks hereabouts. Lavinny's read some, an' has seed some things the most o' ye only tell abaout. I calc'late her man is as good a husban' as ye kin find this side of Aylesbury; an' ef ye knowed as much about the hills as I dew, ye wouldn't ast no better church weddin' nor her'n. Let me tell ye suthin - *some day yew folk'll hear*

a child o' Lavinny's a-callin' its father's name on the top o' Sentinel Hill!'

(Lovecraft 4)

Esta parte prepara tanto al lector como a los personajes para enfrentarse con la amenaza en la historia, sin dejar muy claro por qué Wilbur hará ese tipo de actos ni qué obtendrá; es decir, tan sólo muestra un poco de lo que sucederá para apoyarse en el suspenso que se crea.

El momento en que se confirma la existencia de algo monstruoso ocurre en dos ocasiones, por así decirlo; primero cuando Armitage lee el diario de Wilbur y exclama: “‘Stop them, stop them’ he would shout. ‘Those Whateleys meant to let them in, and the worst of all is left! Tell Rice and Morgan we must do something – it’s a blind business, but I know how to make the powder... It hasn’t been fed since the second of August, when Wilbur came here to his death, and at that rate...’” (Lovecraft 22) y después, cuando los ataques a los pobladores de Dunwich ocurren:

There were rumblings under the hills that night, and the whippoorwills piped threateningly. Once in a while a wind, sweeping up out of Cold Spring Glen, would bring a touch of ineffable foetor to the heavy night air; such a foetor as all three of the watchers had smelled once before, when they stood above a dying thing that had passed for fifteen years and a half as a human being. But the looked-for terror did not appear. Whatever was down there in the glen was biding its time, and Armitage told his colleagues it would be suicidal to try to attack it in the dark. (Lovecraft 24)

Finalmente, se da la confrontación entre los personajes que fueron víctimas en esta historia y el ser maléfico, que en realidad era hermano gemelo de Wilbur y provenía de otra dimensión.

Earl Sawyer now took the telescope and reported the three figures as standing on the topmost ridge, virtually level with the altar-stone but at a considerable distance from it. One figure, he said, seemed to be raising its hands above its head at rhythmic intervals; and as Sawyer mentioned the circumstance the crowd seemed to hear a faint, half-musical sound from the distance, as if a loud chant were accompanying the gestures. The weird silhouette on that remote peak must have been a spectacle of infinite grotesqueness and impressiveness, but no observer was in a mood for aesthetic appreciation. 'I guess he's sayin' the spell,' whispered Wheeler as he snatched back the telescope. The whippoorwills were piping wildly, and in a singularly curious irregular rhythm quite unlike that of the visible ritual. (Lovecraft 28)

Al final de la historia el ser aterrador es lo que se pensaba y el orden se recobra. Es importante señalar que para que una obra de terror concluya usualmente se reinstaura de la mejor forma posible la normalidad. Así pues, el horizonte de expectativas para el lector de novela de terror incluye:

- 1) el factor atemorizante claramente identificado como tal.
- 2) los personajes bajo amenaza.
- 3) a través de la guía de la narración poder mostrarse empático con los personajes que son víctimas de la amenaza.
- 4) el esclarecimiento de los hechos, revelar por qué todo sucedió de esa forma, y
- 5) retomar el orden que este escenario tuvo en el inicio.

Por último, quiero añadir la definición de la literatura de terror a la que he llegado, considero al género de terror como un tipo de ficción que echa mano de elementos, reales o no, para producir una sensación de temor en el lector; no basta con la presencia de un monstruo, por ejemplo, para indicar que un texto puede considerarse del género de terror,

la clave radica en el modo en que los elementos (amenaza, posible víctima, etcétera) se desplacen, por así decirlo, de una forma “acorde” a como sucede en otras obras de terror. El pacto de lectura es, también, parte importante en la producción de sentido ya que el lector intuye qué reglas no se pueden romper, además de reconocer las mismas, para lograr una lectura satisfactoria. Dicho de otra forma: no es más importante el juego que cómo se juega; todo lo ficticio conserva algunas estructuras de lo veraz para convencer, así como una buena mentira debe hacerse pasar por lo real.

[Volver al índice](#)

1.3 El género de ciencia ficción

Como ya había mencionado en la introducción a esta tesina, Brian Aldiss propone que, probablemente, la primera novela de ciencia ficción sea *Frankenstein*, de Mary Shelley; es hasta que Jules Verne y H. G. Wells comienzan a escribir novelas inspiradas en la ciencia que este género comienza a formarse. Como Moreno dice respecto de la novela científica:

Se trata de obras con una considerable carga de datos y teorías científicas, que plantean un adelanto concreto. Por ejemplo, la invención de un barco que pueda viajar por debajo del océano o de un salón de la época victoriana que pueda llegar a la luna. La diferencia con la ciencia ficción estribaría en la defensa absoluta que se hace de la ciencia como un valor literario absoluto, sin desarrollar sus posibilidades simbólicas y estéticas, limitando la narración a una exposición de propuestas científicas narrativizadas con la ayuda de unos personajes que a menudo se limitan a ser meras comparsas. (Moreno 99)

Es claro que en este caso Moreno hace referencia a dos obras famosas de Verne, *Vingt mille lieues sous les mers* y *De la Terre à la Lune*, para ejemplificar cómo la novela científica difiere de la de ciencia ficción; me parece que la primera influye en la última,

o como Moreno mismo dice, se trata de “géneros prácticamente hermanos y difíciles de diferenciar en ocasiones” (Moreno 100). Así pues, la novela de ciencia ficción apuesta por un valor estético que recae en los aspectos científicos que se mencionen dentro de la misma, pero sin llegar al punto de ser interpretada como un texto científico.

La ciencia ficción es un género popular, uno que actualmente se puede encontrar en otras disciplinas artísticas como el cine, el teatro y también en medios de difusión como la televisión o el radio. Cuando se menciona alguna obra literaria en la que se presentan viajes interestelares, robots que conviven con la humanidad e incluso viajes en el tiempo se podría creer que dicha obra es clasificable dentro de la ciencia ficción; es decir, evidentemente la ciencia es una característica de este género, pero su tratamiento en la obra no debe dar la impresión de que se trate de una teoría científica. En *El universo de la ciencia ficción*, Kingsley Amis propone que: “Ciencia ficción es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o la técnica, o incluso en el de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica” (Amis 14). Por lo tanto, parece que cualquier tipo de ciencia, tanto social como natural, puede inspirar una historia de ciencia ficción siempre y cuando exista una lógica científica de causa y consecuencia, e insisto: el pacto de lectura no debe romperse, no sólo debe haber algo de científico, también hay que tomar en cuenta cómo se ha redactado, las fórmulas propias del género que se utilizan y la verosimilitud que posea el texto.

Aun cuando este género parezca estar bien delimitado (a pesar de que ningún género es absoluto o finito), pueden existir textos que confundan al lector y los críticos al momento de clasificar tal o cual novela; al respecto, Moreno menciona que “la tendencia de la ciencia ficción a ‘lo maravilloso’ se ha relacionado a menudo con la literatura

fantástica, en cuanto a la creación de mundos que no se parecen casi nada a la realidad que vivimos cotidianamente” (Moreno 80). Entonces, para poder definir la literatura de “lo maravilloso” y diferenciarla de la de ciencia ficción o viceversa, el mismo autor ya mencionado proporciona un acercamiento a dicha definición: “Por resumir los principios más aceptados, baste decir que la literatura fantástica abarca, como ya he comentado, todas aquellas narraciones en las que lo sobrenatural aparece en un hecho imposible y traumático en la realidad” (Moreno 92). El debate antes mencionado debe ser resuelto al verificar el horizonte de expectativas, lo propuesto por cada obra como límite de lo posible. Y tan sólo para concluir la idea, los autores de ciencia ficción proponen lugares y tiempos en los cuales, de acuerdo con las teorías y leyes científicas vigentes al momento de la creación de dicha historia, lo sugerido es posible.

Pareciera que hay pocos elementos que puedan caracterizar la ciencia ficción; es difícil a primera vista pues puede tratarse de cualquier tipo de ciencia, la forma de narrar y las fórmulas son parte de lo que define a este género, e incluso la diferenciación con otros géneros literarios es algo que puede ayudar a la clara identificación de un texto clasificable como ciencia ficcional. Una tendencia importante de este género es el hecho de que se plantean escenarios donde el tejido social queda vulnerable, lo cual deja en el lector una sensación de haber impactado en su entorno tangible. Al usar las ciencias contemporáneas, el autor usualmente propone una pregunta al lector: ¿Qué pasaría si lo narrado ocurriera?

Una característica inconfundible es la inclusión de aspectos científicos de forma que el autor no esté proponiendo una teoría, sino, como Moreno propone, una apuesta al valor estético y literario de dichos aspectos; si, por ejemplo, se lee acerca de un robot en un cuento o novela no se debe considerar inmediatamente que se lee una obra de ciencia ficción, sino que se debe tomar en cuenta cómo es que la existencia de ese robot repercute

en la narración, de qué forma se aborda dicho artefacto y su relación con el mundo ficcional.

Según Adam Roberts, en la ciencia ficción se apuesta por un 'novum' y este novum representa el punto que conecta la narración con la propuesta “¿Qué pasaría si esto fuera verdad?”

It seems that one of the axes of critical enquiry has to do with the degree of proximity of the “difference” of SF to the world we live in: too removed and the SF text loses purchase, or becomes merely escapist; too close and it might as well be a conventional novel, it loses the force and penetration the novum can possess when it comes to providing newness of perspective. [...] In other words, implicit within these three definitions is a sense of SF as a symbolist genre, one where the novum acts as symbolic manifestation of something that connects it specifically with the world we live in. (Roberts 16)

Por lo tanto, la ciencia ficción es el tipo de narración que puede usar las fórmulas de otros géneros literarios para desarrollar una historia propia, se trata, también, de un tipo de literatura que se pondrá en contraste con la realidad. Al tener la posibilidad de usar los fundamentos de cualquier tipo de ciencia, el novum que cada obra presente será único.

Para poder definir y ejemplificar qué es la ciencia ficción, mencionaré el caso de una novela que reúne las características necesarias para ser considerada como parte de este género; dicha obra es *Flowers for Algernon*, escrita por Daniel Keyes. Primero elaboraré un resumen de la misma para después indicar por qué es de ciencia ficción.

Charlie Gordon es un hombre de treinta y dos años que ha pasado toda su vida con discapacidad intelectual, es difícil para él identificar quién es su amigo de verdad y quién se burla de su condición, no puede escribir correctamente y en ocasiones se avergüenza de sí mismo; uno de sus deseos es ser útil para los demás y convertirse en un tipo listo.

Charlie obtiene su oportunidad de volverse una persona “normal” cuando es integrado al proyecto que el doctor Strauss y el profesor Nemur dirigen; estos dos hombres buscan un método que “normalice” a las personas como Charlie, así que después de algunas pruebas y preguntas Charlie es aceptado para realizarle una operación cerebral; también, se le muestra un ratoncillo, llamado Algernon, que ya había recibido el tratamiento al cual Charlie sería sometido.

Sin embargo, se le indica que no es conveniente que divulgue información al respecto, no puede ni siquiera comentarlo con sus amigos, lo cual acarrea problemas más que evitarlos. Después de su operación, Charlie comienza un tratamiento en el que se le pide que antes de dormir ponga en funcionamiento un aparato que le enseñará cosas que él desconoce y que, además, en caso de que durmiera profundamente, seguirá escuchando e incluso soñando con lo que aprende.

El progreso que se logra con Charlie es paulatino. Con el paso del tiempo se le permite leer libros que abordan temas que él desconocía por completo; las pruebas que le aplican las resuelve cada vez con mayor facilidad; algunas de ellas consisten en mirar manchas de pintura en tarjetas o en encontrar la salida de un laberinto antes que Algernon salga de una réplica a escala del que Charlie resuelve. El éxito es tal, que Charlie comienza a ir a la cafetería de la universidad para platicar con los estudiantes, debatir las ideas que él crea y retroalimentarse; incluso, se hace cargo de la investigación de la cual forma parte como objeto de estudio; pero no todo es perfecto, los amigos de su empleo en una pastelería comienzan a pensar que fingía su discapacidad intelectual y que realmente les había tomado el pelo. Charlie se da cuenta de que en realidad el haberse vuelto tan inteligente sólo le produce soledad y desconfianza y, a mitad de una conferencia en la cual él mismo participaba para mostrar los resultados del proceso al que fue sometido, escapa llevándose a Algernon. Mientras viven ocultos, Charlie comienza una relación con

la mujer que vive en el departamento que está arriba del suyo; al mismo tiempo, intenta buscar a su familia pero sólo encuentra rechazo o amargos recuerdos, hasta que finalmente se percató de que Algernon pierde su inteligencia poco a poco pero a un ritmo acelerado, así que decide volver a contactar a Strauss y Nemur para encontrar una solución; a pesar de todos los intentos que realiza el retroceso es inevitable y finalmente sucede; Charlie ya no se siente con ánimo para continuar la investigación y cada vez le cuesta cada vez más leer y recordar lo que una vez supo. Algernon muere y lo que tanto temía finalmente ocurre: vuelve a ser el mismo tipo de antes, con dificultades cognitivas. En un último intento de prevenir que lo peor ocurra, Charlie logra ser aceptado en un lugar donde gente con su padecimiento puede vivir y seguir aprendiendo. La novela finaliza con una postdata en la que pide que pongan algunas flores en la tumba de Algernon.

Esta novela está compuesta por los reportes que Charlie escribe como parte del proceso y son muestra del progreso que obtiene. Las primeras páginas demuestran la forma de pensar de Charlie antes de someterse a la operación; paulatinamente, la redacción comienza a mejorar dejando claro el avance que se ha logrado. El primer reporte que Charlie redacta dice: “Dr Strauss says I should write down what I think and remember and every thing that happens to me from now on. I don’t know why but he says its important so they will see if they can use me” (Keyes 177).

El éxito que se obtiene con el procedimiento quirúrgico y químico es tal que incluso se puede verificar el “grado de inteligencia” que Charlie ha logrado en una carta que él mismo envía al profesor Nemur: “As you know, my experiments are completed, I have included in my report all of my formulas, as well as mathematical analysis of the data in the appendix. Of course, these should be verified” (Keyes 177).

En esta obra no hay súper computadoras ni artefactos que parezcan fuera de nuestra realidad, lo más parecido a esos íconos de la ciencia ficción es una especie de televisor que se le otorga a Charlie para que continúe su aprendizaje: “I said okay and Prof Nemur showed me how to werk the TV that reely wasnt a TV. I askd what did it do. First he lookd sore again because I asked him to explane me and he ssaïd I shoud just do what he told me” (Keyes 18).

Su propuesta efectivamente difiere de otras, como la de Asimov en *The Caves of Steel* donde sí hay robots y se plantea un futuro en el cual la tierra se encuentra sobrepoblada, o *The Time Machine* de H. G. Wells donde, se ha desarrollado un artefacto que permite no sólo ver sino vivir en otras épocas; lo que Keyes entrega es una realidad ficticia que puede o no tener lugar; el punto principal a debatir es el hecho de que un procedimiento quirúrgico, que debe ser avalado e impulsado por la ciencia, es lo que genera la historia propuesta, es decir, el novum de esta obra; en el texto que menciono de Keyes tal vez no hay íconos inconfundibles, pero sí muestra una forma de describir un mundo (no muy distante del nuestro) en el cual existe la posibilidad de volver inteligente a un individuo que antes no lo era. La propuesta de Keyes no carece de valor estético literario, renueva en cierto grado al género de ciencia ficción, además de presentar una obra que no escapa a este género.

Por lo tanto, las obras de ciencia ficción muestran un horizonte de expectativas donde sucede lo que según la ciencia es real, posible o coherente; el conocimiento científico es motivador de narraciones, es una parte importante en la producción de sentido de estas obras. Las escenas y temas que se pueden encontrar en una novela de este género requieren que el lector las reconozca como posibles, creíbles mientras se leen, y el dialogo que se establece con conocimiento científico es variado, pues las ramas de la ciencia son numerosas. Es cierto que se pueden enlistar íconos reconocibles en este

género como robots y viajes interestelares, sin embargo, varios autores optan por variantes, como la alianza entre humanos y otras especies extraterrestres si se considera que una forma de transporte interplanetario se puede construir. Las posibilidades para la producción de obras ciencia ficcionales son muy amplias, pues es común que se le encuentre usando fórmulas de otros géneros literarios.

Así pues, es notorio que los géneros literarios son importantes en el desarrollo y consumo de una obra. Los géneros no etiquetan textos, sino que establecen expectativas de lectura, representan límites y características, con la peculiaridad de cambiar constantemente. Debido a que realicé una revisión a los géneros de terror y ciencia ficción, en el siguiente capítulo me concentraré en analizar de qué manera los dos géneros literarios mencionados convergen en las novelas *The War of the Worlds* de H. G. Wells y *The Midwich Cuckoos* de John Wyndham.

[Volver al índice](#)

Capítulo 2: El análisis de las novelas

Hasta este momento he repasado los conceptos de género literario, géneros canónicos y populares, la ciencia ficción y el terror. Así que, es tiempo de comenzar a comparar la información que he colectado con la lectura que propongo, para lo cual elaboraré un breve resumen de cada una de las novelas. En las secciones correspondientes mencionaré ciertos aspectos que existen en los textos y me permitieron obtener una lectura guiada por los dos géneros literarios ya mencionados.

[Volver al índice](#)

2.1 *The War of the Worlds*

Dentro del relato que Wells presenta se identifican aspectos que encaminan a una lectura de ciencia ficción, pero también a una lectura relacionada con el género de terror; el narrador en esta historia no indica su nombre, tan sólo comienza su relato a partir de una meditación acerca de la soledad en la que, él cree, el resto de la humanidad vive y después de presentar algunos datos relacionados a la ubicación de Marte y la distancia que lo separa de la Tierra, cuenta que una noche observó, a través de un telescopio, la superficie marciana y algunas explosiones ocurridas en ese planeta.

The planet Mars, I scarcely need remind the reader, revolves about the sun at a mean distance of 140,000,000 miles, and the light and heat it receives from the sun is barely half of that received by this world. It must be, if the nebular hypothesis has any truth, older than our world; and long before this earth ceased to be molten, life upon its surface must have begun its course (Wells 5).

Casi desde el principio de la historia el lector se encuentra con un cúmulo de información que requiere una inmediata identificación con las ciencias físicas y naturales; en el momento en que el público entra en contacto con esas líneas se puede dar cuenta de

que se narrará algo relacionado a la posibilidad de vida en Marte, como parte del pacto de lectura que esta novela propone.

Luego de unas semanas, un objeto que parecía ser un meteorito cae a la Tierra y los pobladores que llegan al lugar al día siguiente están alarmados por la noticia de que se podría tratar de una nave que transporta seres humanos desde otro planeta; casi al anochecer son sorprendidos por seres hostiles que comienzan un ataque contra la población; cuando el narrador vuelve a su hogar ya es de noche y descubre que el poblado está siendo destruido por marcianos, que tripulan enormes máquinas; encuentra también a un artillero que se extravió y le permite dormir esa noche en su casa.

Según la idea de Amis respecto a las obras de ciencia ficción, en la novela de Wells no es difícil encontrar ejemplos de cómo la tecnología extraterrestre funciona para engendrar la sensación de tener una narración de ciencia ficción, la descripción de las enormes máquinas en las que se transportan los marcianos por la Tierra asienta en el horizonte de expectativas que la vida en otros planetas existe:

“And this Thing I saw! How can I describe it? A monstrous tripod, higher than many houses, striding over the young pine trees, and smashing them aside on its career; a walking engine of glittering metal, striding across the heather; articulate ropes of steel dangling from it” (Wells 51-52); incluso la forma en que se describe la nave especial transmite una sensación de peligro, se presenta como un mecanismo que trae destrucción.

Con datos como: la distancia entre la Tierra y Marte, las explosiones sincronizadas y la llegada del primer cilindro, se indica que los Marcianos hicieron los cálculos necesarios para llegar a nuestro planeta, al mismo tiempo que el suspenso generado por el desconocimiento de las intenciones de los Marcianos deviene en terror. En las descripciones de estos artefactos queda presente una sensación de intranquilidad, el vocabulario que Wells utiliza indica que algo muy malo está sucediendo; con expresiones

como: “monstrous tripod” o “a walking engine of glittering metal” empapa sus escenas con la idea de lo impuro y extraño, el terror que genera saber que la guerra está cerca. Este elemento influye en la creación de expectativas en el lector, además que son orientadas a la posibilidad de hostilidad marciana.

Posteriormente en la novela, el narrador se encuentra con varias personas que están escapando del ataque marciano, en ocasiones no sabe desde cuándo comienza a caminar con ciertas personas o cuándo dejan de acompañarlo, también narra los sucesos que su hermano presencia en su escapatoria de Londres; mientras el narrador busca donde esconderse y posteriormente llegar a la capital inglesa, comenta que hace compañía a un cura y deciden ocultarse en una casa, permanecen varios días en dicha casa pues un marciano se encuentra afuera. Al salir de la casa todo se encuentra cubierto de plantas rojas que no son comunes en la Tierra, el narrador decide abandonar al cura y al cabo de unas horas de caminata se reencuentra con el artillero que conoció después de que el primer cilindro cayera; el artillero le comenta que él se encargará de organizar a los sobrevivientes y resistir el ataque marciano; sin embargo, el artillero no se comporta de acuerdo con los planes que propuso y el narrador lo abandona también.

Durante dos de los capítulos que constituyen la novela, el personaje principal, que al mismo tiempo es el narrador, es decir, un narrador autodiegético, cuenta los acontecimientos ocurridos en un lugar distinto al suyo, convirtiéndose entonces en un narrador heterodiegético; estos cambios, aunque breves, concretan la posición ulterior que el relato presenta; justo como Pimentel menciona en *Metaphoric Narration*: “the narrator must fix his position *vis-à-vis* the fictional world he narrates: the past tense if his position is *ulterior*” (Pimentel 136). Esto causa que el lector se coloque en una posición en la que, además de no tener idea de qué es lo que sucederá, es más susceptible de percibir y empatizar con las sensaciones del narrador y los personajes que le rodean.

En repetidas ocasiones el narrador se dirige a su público de una forma muy directa, ofreciendo así un contacto estrecho que permite la transferencia de sus emociones: “So you have the state of things on Friday night. In the centre, sticking into the skin of our old planet Earth like a poisoned dart, was this cylinder. But the poison was scarcely working yet” (Wells 53). Dirigiendo la narración hacia el lector, con carga pesimista, poniendo claro el horror que los personajes están viviendo y el que se avecina, Wells fomenta la visión de estos extraterrestres como lo maligno y destructivo.

Es importante notar la función que la transmisión de emociones y sensaciones cumple en esta novela, pues es a través de ello que las descripciones de los marcianos y su intento por exterminar a la humanidad causan una sensación de miedo:

The peculiar V-shaped mouth with its pointed upper lip, the absence of brow ridges, the absence of a chin beneath the wedgelike lower lip, the incessant quivering of this mouth, the Gorgon groups of tentacles, the tumultuous breathing of the lungs in a strange atmosphere, the evident heaviness and painfulness of movement due to the greater gravitational energy of the earth [...], intense, inhuman, crippled and monstrous. (Wells 29)

En esta cita queda clara la constante referencia a la monstruosidad que caracteriza al marciano, que guía al lector a identificar más que claramente la amenaza. Otro aspecto importante y que además permite que el extraterrestre sea visto como un ser terrorífico, es el hecho de que su aparición no es repentina; desde el momento en que Ogilvy descubre el cilindro que transporta a los marcianos y hasta que el extraño viajero finalmente emerge, todo acto puede ser traducido en tensión, en suspenso; lo cual logra que el lector especule acerca de lo que saldrá del cilindro. Cuando finalmente el monstruo se presenta, su aspecto intensifica la monstruosidad.

Al final del relato el personaje que narra admite no recordar cómo los londinenses comenzaron a repoblar la ciudad, sólo sabe que alguien lo encontró delirando y cantando por las calles: 'The Last Man Left Alive! Hurrah! The Last Man Left Alive!' (Wells 189) y le ofreció refugio y alimentación. Todos los habitantes de Londres y lugares aledaños vuelven paulatinamente a sus hogares y el narrador decide volver a su casa, pensando que tal vez aún la encontraría en pie. Mientras se encontraba de regreso a su hogar se dio cuenta de que la destrucción causada por los invasores era catastrófica y meditó acerca del paralelismo que existe entre la invasión marciana y las invasiones inglesas en territorio extranjero. Finalmente llega a su domicilio y lo encuentra deshabitado, todo está como lo dejó aquella noche que escapó junto con el soldado; fuera de la casa hay una figura que se acerca: es su esposa. La novela concluye con una breve meditación acerca de lo que sucedió, además de la declaración de saber que la humanidad se encuentra preparada para hacer frente a otra invasión, si fuese necesario.

A continuación compararé la estructura que Carroll propone con esta novela de Wells; la presentación de la amenaza, en esta novela, ocurre cuando el primer cilindro cae a la Tierra; el descubrimiento tiene lugar cuando el narrador ve por primera vez a un extraterrestre; la confirmación sucede en el momento que los ataques comienzan; el enfrentamiento ocurre en contadas ocasiones, existen pocas batallas entre humanos y marcianos, pues los reportes del narrador enlistan pocos encuentros, pero se pueden imaginar varias peleas; la forma en que los marcianos mueren, o al menos la última cita a la novela de Wells ayuda a recordar eso, aunque inesperada pone fin al enfrentamiento y además se regresa al orden inicial donde los marcianos no habitaban la tierra.

Al tener lo anterior en consideración, es notable que esta novela cuenta con elementos característicos de una historia de ciencia ficción como: medios de movilidad de origen extraterrestre, la misma existencia de vida en Marte y en definitiva el contacto

con otras formas de vida. Elementos como estos se encuentran funcionando en conjunto con matices de la novela de terror igualmente definibles; la realidad de los marcianos, por ejemplo, que son seres claramente hostiles y grotescos, algo que los lectores notan como peligroso, dejando claro que el horizonte de expectativas ahora incluye que las máquinas son usadas para aniquilar a la humanidad. La vida extraterrestre, que de igual forma sólo puede ser explicada a través de estudios biológicos y teorías, queda enmarcada en esta novela no simplemente como una posibilidad sino como portadora de destrucción y terror. En síntesis, la propuesta ciencia ficcional queda impregnada de y lista para funcionar con el terror.

[Volver al índice](#)

2.2 The Midwich Cuckoos

A continuación, describiré la novela de John Wyndham y simultáneamente me enfocaré en comentar acerca de las características que la novela presenta para poder acercarme más a la lectura que propongo.

La obra comienza con una nota donde Richard Gayford, narrador y protagonista, se siente agradecido porque justo el día que todo el problema comenzó, él y su esposa Janet no estaban en Midwich. La noche anterior, el 26 de julio, se encontraban celebrando el cumpleaños de Richard. La mañana del 27 de julio, en su camino de regreso a Midwich, el narrador y su esposa se encuentran a un oficial de policía que les indica no hay acceso a Midwich, pero no obtienen mucha información de lo que ocurre, el oficial les indica que no pueden estar mucho tiempo en la carretera solo estacionados y deben retirarse.

FROM ten-seventeen that night, information about Midwich becomes episodic. Its telephones remained dead. The bus that should have passed through it failed to reach Stouch, and a truck that went to look for the bus did not return. A notification from the RAF was received in Trayne of some unidentified flying object, not,

repeat not, a service machine, detected by radar in the Midwich area, possibly making a forced landing. Someone in Opley reported a house on fire in Midwich, with, apparently, nothing being done about it. The Trayne fire appliance turned out — and thereafter failed to make any reports. (Wyndham, 24)

Midwich fue cubierto por una cúpula de gas incoloro que sedó a todo ser vivo en el área, semanas después el pánico comienza a contagiarse entre los pobladores pues descubren que todas las mujeres en edad reproductiva, y sin importar el día de su periodo menstrual, están embarazadas y algunos deducen que todo está ligado a la noche del 26 de julio; otros creen que se trata de infidelidad por parte de las mujeres o incluso que es algún tipo de maldición.

‘But then, if your estimate of the incidence is right, or anywhere near right, the present situation is still statistically quite impossible. Ergo, whether we like it or not, we are thrown back upon the fourth, and last possibility — that implantation of fertilized ova must have taken place during the Dayout.’ Willers was looking very unhappy, and still not altogether convinced. [...] ‘Can you suggest any form of conception that does not come up against that mathematical barrier? — No? Very well. Then it follows that this cannot be conception: therefore it must be incubation.’ (Wyndham, 64-65)

El origen del problema se deduce como incubación extraterrestre, son el doctor, el cura y Gordon Zellaby, destacado poblador de Midwich, quienes llegan a esa conclusión después de haber analizado otras teorías de gestación de vida; sin embargo, no todos los personajes tienen acceso a estas revelaciones, lo cual lo convierte en parte del misterio y problema que aparece en el poblado, no se trata de una maldición, pero tampoco será algo bueno. Con descripciones como las que se encuentran en las últimas citas, se puede notar un horizonte de expectativas gobernado por la ciencia ficción.

Los siguientes capítulos muestran los hechos después del día final de los embarazos; como podría esperarse, fue un día difícil que requirió la mayor concentración para lograr que las más de cincuenta madres lograran dar a luz sin problemas; 30 niñas y 31 niños, todos muy similares, sus ojos dorados al igual que su cabello, piel pálida, con su apariencia confirmaban el hecho de no tener relación con sus padres. Al cabo de unas semanas surgen problemas de difícil explicación; por ejemplo, una de las madres es llevada a la enfermería después de haber tenido un incidente con su bebé; aparentemente, la mujer, sin intención alguna, lo lastimó con un alfiler y de manera casi instantánea ella comenzó a agujonear su propio rostro con el mismo alfiler; la gente comienza a referirse a ellos como “the Children” con c mayúscula (yo me referiré a ellos como los Niños), seres extraños que controlan telepáticamente a los habitantes.

El terror se apodera del poblado ya que nadie sabe cuándo alguno de los Niños atacará y controlará la mente de alguien más, ni el motivo de las represalias; la tensión aumenta durante años hasta llegar al punto insostenible: uno de los Niños muere en un accidente vial y la represión por parte de estos es brutal e intolerable para los pobladores. El conflicto crece y la confrontación es inevitable, los habitantes de Midwich deciden atacar primero, pero los Niños los controlan mentalmente y obligan a atacarse unos a otros. El hecho solamente logra que los Niños den un ultimátum a la humanidad: llevarlos a un lugar donde no los agredan y puedan desarrollarse tranquilamente, además de la instrucción de que, de hacerlo o no, llevaría a las mismas consecuencias: destruirán a la humanidad. Al día siguiente, Zellaby planea pasar la tarde con los Niños y proyectar para ellos un filme que les agrada, y llega con explosivos a la tarde de película. Aventajado con la confianza que los Niños le tenían, logra mantenerlos en un solo sitio y aniquilarlos a todos.

Siguiendo la propuesta de Carroll, la presentación de lo monstruoso se produce durante los cinco capítulos de la primera parte de la novela, paulatinamente se muestra desconcierto en los personajes y es cuando los oficiales revelan información destinada para un grupo selecto de los personajes. El momento de descubrimiento también ocurre de manera paulatina: primero, las mujeres quedan embarazadas tal y como si fuera una maldición; posteriormente, mientras Zellaby deduce qué está sucediendo, en una conversación con el médico y el vicario del pueblo, se va armando el horizonte de expectativas cada vez más definidas con elementos de ciencia ficción y al mismo tiempo deja sentado el segundo movimiento del Artohorror, la presentación: un grupo inusual de niños y niñas sin demasiada relación con los padres y cuyo origen se presume extraterrestre.

El siguiente movimiento es la confirmación de la amenaza, varios personajes ya saben que algo muy malo ha estado pasando y otros ya conocen la naturaleza real de los Niños; eventos como el auto ataque de la mujer del alfiler, manipulación de la capacidad motriz de personajes elegidos específicamente para evitar que salgan del pueblo y, finalmente, el enfrentamiento entre pobladores y los Niños junto con el ultimátum que los Niños hacen saber, marcan la confrontación con la amenaza.

La propuesta de esta novela deja sentado un misterio, los personajes se refieren al evento como algo inaudito y así transmiten una sensación de suspenso al lector pues se encuentran tensos; es durante los primeros capítulos de la historia que ésta toma el carácter de una novela de terror: Midwich es descrito como un sitio casi inaccesible, muy parecido a los de “The Dunwich Horror” o el castillo de *Dracula*, poblados por gente supersticiosa o religiosa que se enfrenta a una amenaza de origen desconocido. Esta novela de Wyndham muestra íconos del terror que poco a poco se van revelando como elementos fomentados también por la ciencia ficción.

El desarrollo de los personajes cuenta mucho en esta novela encaminada al terror, pues estos Niños son descritos como seres monstruosos porque no tienen relación con sus padres y, sobre todo, buscan destruir a la humanidad; en la novela de terror, el personaje que representa la amenaza se muestra deforme, feo, causante de repulsión y malestar. Según el Arthorror, se debe tratar de un ser impuro que causa conmoción; el hecho de tener un objeto que nadie vio llegar y sedó a una población entera para fertilizar a las mujeres en contra de su voluntad genera un tipo de terror permeado por la ciencia ficción, los Niños son impuros pues no son humanos y buscan la destrucción de estos últimos, y también causan conmoción y agitación, pues los pobladores no tienen la capacidad para derrotarlos.

En este capítulo me enfoqué en señalar los elementos en estas novelas que presentan tanto el desarrollo de una novela de ciencia ficción como el de una de terror, el desarrollo de los personajes y la producción de emociones en el lector que resultan del pacto de lectura. Las características que menciono en este capítulo encaminan la lectura que propongo para estas novelas y dicha lectura será abordada con mayor profundidad en el siguiente apartado de conclusiones.

[Volver al índice](#)

Conclusión

En los capítulos anteriores me enfoqué en describir la forma en que los géneros literarios guían y dan forma a un texto literario, también dediqué una sección para diferenciar los géneros literarios populares y canónicos para que en el segundo capítulo pudiera analizar los elementos de terror y ciencia ficción en las novelas propuestas para esta tesina; ahora me enfocaré en analizar cómo ambos géneros colaboran en estas novelas y de esa manera acercarme más a la descripción de la convergencia de géneros literarios.

Para la propuesta que tengo es necesario incluir elementos que considero básicos para el género literario y la lectura de una obra determinada, dichos elementos son:

- 1) Pacto de lectura.
- 2) Fórmulas de escritura empleadas.
- 3) El desarrollo de personajes y transferencia de emociones.
- 4) Puntos de convergencia de géneros.

Cada lector está al tanto de los límites que normalmente alcanza una novela de un género determinado pues las escuelas, medios de difusión y otros lectores, constantemente proveen información al respecto; es así como los límites que un género tenga influenciarán la lectura final en tanto los elementos de la obra sean creíbles dentro de su horizonte de expectativas. Por ello, el horizonte de expectativas propuesto en una novela donde dos géneros están interactuando, producirá una lectura guiada por la colaboración de esos géneros. Ambos géneros, en este caso específico terror y ciencia ficción, han de proporcionar elementos que se amalgamen para dar un giro a ambos géneros. En el momento en el que los marcianos y los Niños aparecen en sus respectivas historias, se puede notar que son un tipo de amenaza extraterrestre; son descritos como seres inteligentes que se presentan para ocupar la tierra y aniquilar a la humanidad. Pues bien, ambos monstruos se muestran como un híbrido del terror y la ciencia ficción donde,

según la idea de Arthorror de Carroll, causan miedo y desesperación al tiempo que su origen alienígena los moldea como impuros, su impureza gracias a la lógica científica; es decir, aunque estos personajes son diferentes, reflejan las necesidades del horizonte de expectativas en sus novelas respectivas, según el desarrollo de las novelas estos personajes evolucionan también.

Los demás personajes se caracterizan por huir o esconderse, a diferencia de uno o dos que organizarán un ataque contra el monstruo, personajes que también son delimitados por ambos géneros literarios; los personajes que conforman la resistencia en contra de lo monstruoso deberán saber cómo derrotar al monstruo, por lo tanto, deben reconocer el alcance de la amenaza y aceptar su origen interplanetario para obtener la mejor solución. En la novela de Wells, a pesar de que los pobladores y el ejército hacen frente a los marcianos constantemente, éstos últimos son derrotados por las bacterias existentes en la tierra, los humanos ganan por ser más resistentes a dichas bacterias y virus, haciendo claro que la ciencia ficción aporta ese elemento para destruir la amenaza. Por el otro lado, Wyndham propone un personaje que destaca entre los demás por estar mejor informado y más familiarizado con la amenaza, quien se infiltra y logra destruir a los Niños.

Es necesario recordar que regularmente la ciencia ficción ocupa las fórmulas de otros géneros, por lo tanto, este género domina el horizonte de expectativas causando un flujo de imágenes y sensaciones que son redireccionadas o matizadas por el terror. La fórmula que sigue la ciencia ficción en estas novelas, pues, está marcada por movimientos y elementos de la novela de terror; en la combinación genérica que sucede con estas novelas, el patrón de desarrollo en la historia lo marca la novela de terror, la vitalidad de la narración se encuentra fomentada por ambos géneros, aunque en mayor medida sea la ciencia ficción. En estos dos casos el elemento dominante es la ciencia ficción, pues el

origen, objetivos y comportamiento de los personajes, además del desarrollo de la historia, son generados por la posibilidad de vida extraterrestre; en otras palabras, se explica o trata de aclarar la naturaleza de la amenaza a través del horizonte ciencia ficcional.

Para lograr un sentido que guíe al lector a través de la narración, un tipo de flujo natural en la historia, es imprescindible que se creen personajes identificables como víctima(s), amenaza(s) y contraparte del monstruo, quienes serán provistos de emociones y personalidades que sean coherentes con respecto al pacto de lectura. Las características de los personajes varían, evidentemente, porque son desarrollados bajo premisas distintas, pero es necesario que la identificación de su situación como víctima o amenaza responda a la narración de forma congruente.

Finalmente, se necesita identificar los puntos en los que los géneros literarios convergen, es decir, poder apuntar a los momentos en la obra cuando es notorio que la ciencia ficción se empapa por el flujo del género de terror. Visualizo estos géneros como flujos constantes que al encontrarse producen un sentido que depende del grado de interacción de dichos elementos. Habrá un género dominante que será impulsado o fomentará el desarrollo y cauce del otro, por lo tanto, en estas novelas es notorio que la explicación del origen de la amenaza comienza un encauce del terror promovido por la idea de que son seres de otro planeta con habilidades que van más allá de sólo aniquilar. El lector presencia en las novelas de Wyndham y Wells escenas en las que la naturaleza de la amenaza se explica con base en lo que los personajes saben de las posibilidades de reproducción en la Tierra, en este punto se habla de un monstruo, pero también se explica cómo un ser vivo con la misión de controlar otro planeta, no es el producto de conjuros místicos o maldición. Otro punto de convergencia se produce al notar que los personajes

que logran librarse del monstruo son descritos como individuos que podrán hacer frente al monstruo por su fortaleza, dicha fuerza yace en sus conocimientos científicos.

Por lo tanto, los elementos que pude describir previamente logran mostrar la interacción de géneros literarios, la convergencia que sus esfuerzos y elementos logran en una obra literaria; es en el asentamiento del pacto de lectura que se puede notar un primer momento de encuentro entre los géneros, y dicho pacto debe sostenerse durante la narración. Otro punto de convergencia se dará con los personajes y su desarrollo, que deben mostrarse congruentes con el horizonte de expectativas, y finalmente, el desenvolvimiento de la historia se nutrirá de ambos géneros.

Desde mi perspectiva, las combinaciones genéricas son un ejemplo de la evolución e innovación de los géneros; en este tipo de obras donde más de un género fluye y además gestiona la dirección de la historia me parece que el pacto de lectura, el desarrollo de personajes y la confluencia de los géneros (uno de ellos dirige y el otro matiza) deben forjarse con la congruencia necesaria para que una interpretación surja, una lectura en la cual convergen ambos géneros.

[Volver al índice](#)

Bibliografía

- Amis, Kingsley. *El universo de la ciencia ficción*. Ciencia Nueva, 1966.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Chandler, Daniel. "An Introduction to Genre Theory"
https://www.researchgate.net/publication/242253420_An_Introduction_to_Genre_Theory [visitado: 23/05/2022]
- Ferrini, Franco. *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*. Doncel, 1971.
- Fowler, Alastair. *Genre and Literary Canon* Publicado en *New Literary History*, XI, 1, The University of Virginia, 1979, pp. 97-119.
- Hall, Stuart. "Notes on the Deconstructing 'The Popular'" Publicado en *Cultural Resistance Reader*. Editado por Stephen Duncombe Verso, 2002. Pp 185-192
- Keyes, Daniel. *Flowers for Algernon*. 1966. Orion Publishing Group, 2002.
- Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. Paidós, 2004.
- Lovecraft, H. P. *The Dunwich Horror*. Publicado en *Weird Tales*, Vol. 13, No. 4, pp. 481-508.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Editions, S. L. Victoria, 2010.
- Novell, Noemí. "Amor entre espinas. Los géneros populares y las teorías literarias"
Tránsitos y umbrales en los estudios literarios. Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 159-175
- Oberti, Liliana. *Géneros literarios, composición, estilo y contextos*. Longseller, 2002.
- Pimentel, Luz Aurora. *Metaphoric Narration*. University of Toronto Press, 1990.
- Prat Carós, Joan y Ramón Gubern. *Las raíces del miedo, antropología del cine de terror*. Cuadernos ínfimos, 1979.

Roberts, Adam. *Science Fiction. The New Critical Idiom*. Routledge, 2000.

Wells, H. G. *The War of the Worlds*. 1898. Signet Classics, 2007.

Wyndham, John. *The Midwich Cuckoos*. 1957. Penguin Books, 2008.

[Volver al índice](#)