

Fundamentos teóricos-formales del gótico literario

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED, Madrid)

Tradicionalmente se ha considerado que lo gótico forma parte del romanticismo. Permítasenos hacer una breve reseña de dicho movimiento y lo que supuso, pues el examen de ambos es complementario e indisoluble. Este movimiento apareció en el diecinueve, y fue el resultado de los cambios políticos y sociales que aparecieron en toda Europa a finales del siglo dieciocho. El romanticismo puede ser visto como un rechazo a los preceptos de orden, calma, armonía, equilibrio y racionalidad que tan típicos fueron de los cánones del clasicismo francés y del neoclasicismo en particular. También representaba, en cierto sentido, una reacción contra la Ilustración y el racionalismo y el materialismo físico del siglo XVIII, así como una continuación del *Sturm und Drang* alemán.

El romanticismo dominó la literatura en Europa desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Se caracteriza por su entrega a la imaginación y la subjetividad, su libertad de pensamiento y expresión e idealización de la naturaleza; lo que es más, fue un estilo de vida cuyos rasgos más característicos son: la imaginación y la sensibilidad serán bandera frente a la razón y la intelectualidad; el ansia de libertad se manifiesta en contra de todas las formas impuestas que coartan en el individuo la propia esencia de sí mismo; el instinto y la pasión conducen al ser humano a un entusiasmo exagerado o a un profundo pesimismo. En el caso de conducir al hombre al sentimiento pesimista, provoca en el romántico la huida que se puede plasmar en dos vías distintas: la de los viajes o la de los suicidios.

El romanticismo no surgió de manera repentina. En Alemania ya existía el precedente del *Sturm und Drang*, con Goethe, Herder y Schiller. Los poemas y las obras de este movimiento se caracterizan por unas pasiones casi extravagantes. Su influencia en la novela gótica es evidente. Destaca la importancia del sentimiento y la imaginación en la creación poética y se rechazan las formas y los temas literarios convencionales. De este modo predomina la imaginación sobre la razón, la emoción sobre la lógica y la intuición sobre la ciencia, lo que favorece el desarrollo de la

sensibilidad y la pasión que antepone el contenido a la forma y promueve la libertad de estilo.

Del mismo modo, se caracteriza por el énfasis en el individuo, lo trascendental, la innovación (en vez de lo tradicional), la espontaneidad, libertad de pensamiento y expresión (especialmente del poeta), lo subjetivo, lo irracional (rechaza la visión racionalista de la historia), lo imaginativo, lo emocional, lo visionario, la idealización de la naturaleza y la creencia de estar viviendo una era de nuevas posibilidades (Abrams 113–117). Los románticos se entregaron a una búsqueda exacerbada de lo extraño que en ocasiones los condujo, como en Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant, a la autodestrucción. ¿Por qué surge esta angustia vital? El racionalismo y la revolución romántica plantean la posibilidad de vivir en un mundo sin normas, sin Dios, en el que aparecen preguntas hasta entonces contestadas por la religión. Nace la libertad. El hombre es responsable de su vida, no está dirigido por la providencia, pero sabe que no domina la realidad. De esa inseguridad, surgen la depresión, la angustia, que intentan ser combatidas con soluciones extremas, como el alcohol, las drogas o el suicidio, la melancolía, el culto a la noche.

Junto con el ya mencionado sentido del individuo, se produjo dentro de este movimiento una exaltación de la imaginación, la cual estaba llamada a llenar el hueco entre el individuo y el mundo (Pyle 8). Dentro de nuestra mente existe todo un mundo que es tan real y valioso como el externo (Marie–Hélène Huet 89). Otro de los recursos es la insistencia en lo lúgubre y en lo macabro. La noche romántica se llena de horrores, de voces, de misterio, aullidos, espectros, fantasmas, espíritus; los autores describen con morbosidad y delectación cadáveres, esqueletos... Todas estas visiones existían ya en el Barroco, no son invención plena del Romanticismo. Pero la diferencia fundamental es que en el Barroco estas visiones estaban dominadas por esquemas de religiosidad. Superados ciertos prejuicios religiosos el tema de lo macabro se vuelve irónico y sarcástico.

El término romanticismo abarca una amplia variedad de temas: lo político, lo social, lo literario... Conceptos como los de sensibilidad, imaginación, sentimentalismo, sentimiento fueron usados profusamente (como hizo la novela gótica). En términos literarios, incluye muchos elementos; estuvo cambiando constantemente. Encontramos, no obstante, unos temas que prevalecen, como el interés renovado en la Naturaleza. Al mismo tiempo existía una predilección por el pasado, esencialmente la Edad Media. Los albores del período romántico (lo gótico) siempre albergaron en su seno esta prerrogativa de mirar al pasado. No se centraba en una época dorada, sino en un tiempo en el que existía otro mundo (de misterio) paralelo

al real. Para la gente de la Edad Media, era posible creer en ángeles y en demonios (Kilgour 95).

El romanticismo influyó en todos los aspectos de la vida. En la pintura inspiró a Turner. En arquitectura, los edificios fueron dotados de muchas de las características del período medieval. En poesía, tanto en Francia como en Gran Bretaña, se produjo una vuelta a la lírica, la expresión de los sentimientos, las emociones, el amor, la dulzura y ternura, la maravilla y la sorpresa. Este espíritu de sorpresa, junto con el miedo y la pasión, está siempre presente en la novela gótica.

Con referencia a España, diremos que el romanticismo español es confuso y muy complejo, lleno de contradicciones, y provoca dos tendencias: una más conservadora, encabezada por el Duque de Rivas, y otra más revolucionaria, en la que destacó José de Espronceda. El romanticismo llega a España con retraso respecto al resto de los países europeos, y no es particularmente fecundo puesto que está condicionado por la política marcada por Fernando VII. Tras la muerte de este monarca se señala 1834 como triunfo del romanticismo. Algunos señalan el fin del auge de romanticismo en 1844 cuando se estrena Don Juan Tenorio de José Zorrilla. Los temas del romanticismo español son casi los mismos que en el resto de Europa. En la poesía fue donde la estética romántica se mostró con más libertad y en el teatro el máximo exponente será el drama. El romanticismo acaba hacia 1850 debido a la aparición del realismo; no obstante, hay dos poetas que continúan la tendencia romántica: Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer.

Lo gótico –sinónimo de medieval, de oscurantismo– presenta al mundo como críptico, lleno de información oculta y poder secreto, siendo a menudo criticado por sus escenarios excesivamente melodramáticos, sus personajes torturados, el miedo, el acecho de las fuerzas del Averno, sus tramas totalmente predecibles, y la fusión tan casi imposible de separar de las atmósferas de estas obras y sus personajes; la increíble popularidad del género en los siglos XVIII y principios del XIX así como la vuelta de las narrativas góticas señalan una resistencia y fuerza que no pueden ser pasadas por alto. ¿Qué hay en estas obras tan repetitivas y tan fantásticas que resultan tan seductoras para los lectores de entonces y de ahora? Podría criticársele a estas obras una clara intención de escapar de la realidad.

Los lectores de la época buscaban una evasión, lejos de la realidad de una sociedad decadente que es criticada y que alcanzará ejemplos magistrales, como sucede en *The Picture of Dorian Gray*. El público se lanzó hacia una Edad Media idealizada, dotada de elementos capaces de transmitir emociones fuertes y que fascinó a unos escritores cuya principal fuente de inspiración fue precisa y curiosamente España

(entre otros países), un país atrasado en la época, pues las novelas góticas se centraban principalmente en países latinos.

En los textos góticos el monstruo es destruido, pero este mundo es tan subversivo que se resiste a un final cerrado. En la novela gótica, el victimario termina como víctima y el orden es restablecido, cumpliendo las formas y las normas, luego de transgredirlas. En los siglos posteriores el orden es perturbado y nunca restablecido. El terror siempre estuvo allí: sólo se trata de aguardar que surja, o ir a buscarlo.

El objetivo más frecuente del final abierto es perpetuar lo terrorífico más allá de la conclusión del relato. Al acabar las obras del género, en las que gracias a las medidas y el ritual que se realiza se pone fin al mal, el lector queda tranquilo, pues el terror, por muy espantoso que haya sido –que ha sido– ha quedado encerrado en los límites del relato; o al menos eso creemos, pues “[e]n algunas ocasiones, como un tributo al género terrorífico clásico, el final abierto ofrece la disyuntiva entre la aceptación de lo fantástico como real o como alucinación” (Sancho Cremades 388). Al concluir, no encontramos ninguna explicación racional acerca de los acontecimientos sobrenaturales que ocurren. La historia amenaza con difuminarse en la mente como si se tratara de un sueño.

A pesar de todo lo anterior, el desprestigio de la literatura de terror aparece ya en sus comienzos –público mayoritariamente femenino– y se sucede durante su historia a pesar de la relevancia social que el terror como género ha ido adquiriendo en la cultura. Enemigos y detractores nunca le han faltado: escapista, comercial, de pésima calidad literaria y un largo etcétera. Los textos y autores que se han adentrado en ella merecen un nuevo y revisado interés.

Las críticas contra la literatura gótica fueron numerosas en los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, airados reproches que se referían a lo absurdo o inverosímil de sus argumentos, al descuido de su estilo o a su abierta inmoralidad; numerosas reseñas le achacaban el corromper a los lectores –gran parte eran mujeres jóvenes– al llenar sus mentes de fantasías que los apartaban de las obligaciones de la vida y ponerlos en contacto con turbias pasiones y facetas humanas que debían permanecer decorosamente ocultas. Se acusaba a este tipo de literatura de promover absurdidades y deformaciones de la realidad, corromper los senderos de la virtud, sembrar el vicio y presentar personajes fantásticos como existentes.

Polifonía

Los excesos y ambivalencias del gótico fueron vistos como transgresores. Estéticamente calificadas de excesivas, las producciones góticas no fueron consideradas naturales por socavar las leyes físicas con seres maravillosos y eventos fantásticos. Al transgredir los límites de la realidad, desafiaban la razón con ideas fantásticas. Alimentando las creencias supersticiosas, las narraciones góticas subvertían los códigos racionales y, al presentar hechos diabólicos e incidentes sobrenaturales, penetraban en el terreno de los ritos arcanos. La intriga, la traición y el asesinato parecían aclamar el comportamiento criminal, la violencia, la ambición personal, la pasión desenfrenada y las representaciones licenciosas del deseo carnal. Algunos temores, los cuales emergían de un castillo o latían en los siniestros personajes villanos, fueron también una fuente de placer, estimulando una nueva razón y moral y, como temían algunos, alentando la caída de los lectores en la depravación y la corrupción. La ficción gótica rescató la naturaleza de los temores sociales y personales, presentó mundos diferentes y más excitantes, en los que las heroínas podían encontrar no sólo la violencia aterradora, sino también la libertad de la aventura.

No basta con que el protagonista cometa una violación; debe realizar sus peores actos contra su madre o su hermana; y si él mismo es un clérigo –que se debe al celibato– y su víctima una monja, mucho mejor. De igual forma, si asesina alguien, su padre debería ser su víctima, y el delito debe realizarse en la oscuridad, entre los cuerpos corruptos de sus antepasados, en tierra sagrada. Parece como si dichos romances persiguieran el ideal de la atrocidad absoluta.

La ficción gótica es ambivalente en sus objetivos y efectos. No sólo pretende romper el orden imperante; los terrores activan un sentido desconocido y con un poder incontrolable que amenaza tanto con la destrucción del honor, la propiedad, la posición social o la vida como con el orden que sostiene la realidad: la sociedad. La transgresión en los escritos góticos reafirma los valores de la sociedad: al atravesar los límites sociales, sirve para reforzarlos y subrayarlos, definiéndolos en un primer momento e intentando restaurarlos en último lugar.

Las novelas góticas, pueden ser leídas, por tanto, como una alerta, advirtiendo sobre los peligros sociales y morales al presentarlos con su cara más oscura y aterradora. Los relatos donde el vicio, la corrupción y la depravación son sus regentes ejemplifican lo que ocurre cuando los papeles del comportamiento social son dejados de lado. Y es que no olvidemos que para conjurar la existencia de un problema, es preciso ser consciente de su existencia. Las novelas debían acentuar la virtud y extraer de los lectores el rechazo del vicio.

Polifonía

Al provocar el temor de la desintegración social, se reforzaba la (necesidad de) reconstrucción de los límites y las fronteras. Lo bueno era afirmado como el contraste frente a lo demoníaco; la luz y la razón vencían sobre la oscuridad y la superstición. En una época que desarrolló sistemas filosóficos, científicos y psicológicos para definir y clasificar toda su realidad envolvente, la transgresión es importante como identificación, reconstrucción o transformación de los límites. Las imágenes de la luz y la oscuridad, la bondad y la maldad, la razón y la pasión, la virtud y el vicio, el yo y el otro subrayan en su dualidad las facetas aceptables e inaceptables que regulan las jerarquías sociales.

Este juego de oposiciones caracteriza la ambivalencia de la ficción gótica para definir los límites, lo bueno depende de lo malo, la luz de la oscuridad, la razón de la irracionalidad. El ardid propuesto significa que lo gótico no se sitúa en las tinieblas ni en la luz, no es una delineación de la razón ni de la superstición, no es lo bueno ni lo malo, sino ambos al mismo tiempo. Las relaciones tan intrínsecas y tan íntimas – aunque aparentemente tan lejanas– entre lo real y lo fantástico, lo sobrenatural y lo natural, el pasado y el presente, la civilización y la barbarie... son cruciales para la dinámica. Las emociones asociadas con la ficción gótica son ambivalentes: los objetos de terror y horror no sólo provocan repugnancia, incomodidad y rechazo, sino que también atrapan el interés del lector, atraído por los mismos.

Esta narrativa establece las fronteras y demarcaciones para transgredirlas. Las mentes se ven amenazadas con la locura; lo gótico apunta a la criatura que todos llevamos dentro. La locura de las mujeres, real o no, recibió una atención considerable en el siglo XIX. El lector se sitúa al borde un precipicio desde donde se observa el abismo al que se enfrenta el / la protagonista y, por ende, nosotros. El confinamiento de las mujeres, estuvieran locas o no, supuso asimismo un tema recurrente. Lo que estas obras tienen en común es el deseo de controlar a las mujeres.

Lo gótico condensa múltiples amenazas, asociadas a las fuerzas naturales y sobrenaturales, los excesos imaginativos, las desilusiones, la depravación religiosa y humana, la desintegración moral y espiritual (los monstruos son una clara ejemplificación de estas amenazas y pérdida de valores). En un mundo que se ha vuelto cada vez más secular, la ausencia tanto de un marco religioso como el hecho de las situaciones sociales y políticas cambiantes, ha significado que la escritura gótica –y su recepción– ha experimentado transformaciones significativas. La fascinación es un hecho innegable.

Polifonía

Las preocupaciones políticas, sociales, culturales y religiosas del siglo dieciocho se sintieron en toda Europa y se extendieron por todo el continente de manera más o menos simultánea. En la ficción gótica, ciertos elementos responden a las principales ansiedades culturales. Narraciones fragmentarias que relatan incidentes misteriosos, imágenes horribles y acechantes que amenazan la vida predominan en el siglo XVIII: espectros, monstruos, demonios, vampiros, esqueletos, aristócratas malvados y diabólicos, monjes / as, heroínas débiles pueblan los paisajes góticos como figuras sugerentes de los peligros imaginarios o reales. Este listado crecerá en el siglo XIX agregándosele científicos, padres, maridos locos, criminales y todo lo anómalo que significara naturaleza diabólica. Los paisajes son desoladores, alienantes y están llenos de amenazas.

Con todo queda sin resolver una cuestión: ¿por qué el lector goza con obras como éstas cuando el sentimiento de terror es normalmente evitado, y consiste precisamente en un sentimiento de repulsa hacia aquello que lo causa? Entre las razones del éxito de estas producciones están las siguientes:

- Al avanzar en la lectura de las obras se va apreciando una creciente violencia psicológica con la que el lector siente un alto grado de identificación.
- El lenguaje es sencillo y accesible.
- En la mayor parte de las escenas los escritores en general describen un mundo visual.

También se observa a veces una tendencia a evitar lo meramente sangriento, pues se consigue infundir temor sin recurrir a ningún tipo de despedazamiento y efectismos en que se toca la fibra sensible más elemental del hombre, “que no tienen las numerosas noches de muertos vivientes o los circenses viernes trece” (Sancho Cremades 381).

La novela gótica

Si tuviéramos que dar una definición de la palabra *gótico* podríamos decir que la presencia de entidades sobrenaturales es necesaria en una historia para que ésta sea auténticamente calificada como tal. Además, dentro de la trama, el lector precisa enfrentarse a fantasmas, demonios, vampiros o cualquier otra existencia más allá de la humana. Debería asimismo existir un romance, creencias religiosas y míticas y ciertos tabúes. Y finalmente los acontecimientos de la historia deberían transmitir al

lector el deseo de explorar lo que pudiera existir más allá de nuestro mundo material.

Las historias que asustaban a los campesinos pervivieron durante años, generalmente como un símbolo más de folclore, hasta que a fines del siglo XVII surgió la novela gótica. Llamada así por sus continuas alusiones a las ruinas medievales, los castillos y monasterios, esta literatura se distinguía por el uso de una atmósfera misteriosa, con toques sobrenaturales. De hecho, durante siglos, las ruinas habían sido uno de los temas favoritos de otras artes, como la pintura – Macaulay (1966). Los escritores descubrieron una nueva sensación en el espectáculo de las ruinas, un escalofrío causado por la belleza, un encanto mezcla de rechazo y atracción, “quell’*orror bello che attristando piace*” (como el poeta italiano Ippolito Pindemonte dijo).

La fascinación por las ruinas no es ningún descubrimiento del romanticismo. Durante el Renacimiento, los vestigios de la antigüedad ya se contemplaban con un interés histórico y fueron estudiados. Luego, en el siglo XVII, Giovanni Battista Piranesi supo captar el atractivo estético de los testimonios del pasado en sus grabados sobre los vestigios del Imperio Romano (Tompkins 267). Con el romanticismo, el culto a las ruinas adquirió un cariz casi religioso. Éstas se convierten en un reclamo de la decadencia, de un antiguo esplendor y son la expresión de la naturaleza frágil y mortal de todo lo terrenal. Aunaban en sí la idea del sueño, la vuelta al pasado y el horror sublime del recuerdo de los que no están muertos del todo. Toda la literatura gótica está atravesada por estos lugares mortuorios.

No obstante, las ruinas que en el siglo XVII habían atraído a la gente por el desorden de su aspecto, fueron infundidas en el XVIII con un toque de belleza. De ser un ornamento en un jardín, el castillo gótico –según lo define Praz– “became the background against which an idle and morbid mind projected its rêves *d’echafauds*” (citado en Fairclough 16). Relacionado con el tema de los rêves *d’echafauds*, debemos recordar un texto de 1804 que nos describe un patíbulo: el *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Manuscrito encontrado en Zaragoza*)¹ de Jan Potocki. El héroe de la novela, después de fantásticas aventuras nocturnas, se despierta bajo la horca.

¹ Misterioso por su origen tanto como por su contenido, este libro desapareció durante más de un siglo (considerado demasiado escandaloso para circular) y en 1958 volvió a publicarse como en el original.

La literatura gótica inglesa es uno de los pocos géneros que parece tener una clara fecha de nacimiento, desde su concepción en 1764 con la publicación de *El castillo Otranto* de Horace Walpole, si bien es cierto que ya se vislumbran elementos propios de este movimiento en *Las aventuras de Ferdinand Count Fathom* (1753) del escocés Tobias George Smollett, quizá la primera obra en proponer el terror y la crueldad como sus principales temas al presentar un héroe en una casa aislada en un bosque, que encuentra un cadáver completamente desmembrado en la habitación donde se le indica que dormirá.

En *El castillo de Otranto* están ya presentes todos los elementos del género: ruinas, una doncella virginal perseguida por unos laberintos subterráneos, criptas, desapariciones misteriosas, presencias sobrenaturales, un héroe tiránico, situaciones sobrenaturales, una sociedad medieval, “Y todo ello entendido como el camino hacia una bajada a los infiernos del alma” (Fajardo 50). Destaca la determinación carente de piedad del tirano feudal de continuar su línea familiar, la amenaza de la extinción dinástica (uno de los mayores temores del ser humano), el confinamiento y la persecución de una heroína por unos laberintos y edificios siniestros... En la historia de Walpole, como en la mayoría de las novelas góticas, los personajes tienen pensamientos pecaminosos, y, por tanto, deben ser castigados por un poder divino. Este poder tiene la intención de concienciar a esos pecadores de lo cerca que se encuentra la vida de la muerte, lo cual se consigue enfrentando a los personajes a fuerzas sobrenaturales, las cuales provienen de dentro del castillo. El castillo o la ruina misma es, por tanto, uno de los personajes principales de la novela.

La historia de Walpole fue un libro inmensamente popular, amén de ser considerado como el “verdadero manifiesto de la narrativa prerromántica” (Sole 24). Así, su publicación le valió a Walpole un enorme éxito, del que él mismo no estaba muy seguro mientras la escribía. De hecho, publicó la primera edición de la novela con un pseudónimo, haciéndola pasar como la traducción de un antiguo libro impreso en Nápoles en 1529 escrito por Onuphrio Muralto, canónigo de la iglesia de San Nicolás de Otranto y habiendo sido supuestamente traducido de un manuscrito italiano medieval por William Marshall. Es lógico pensar que fue el temor al ridículo lo que le movió a ocultar su autoría en la primera edición. Un temor fundado, pues en pleno siglo de la razón, bajo la influencia de pensadores como Hobbes, Leibniz o Locke, y con Rousseau, Diderot y Voltaire vivos, escribir una novela que reivindicaba la magia, lo irracional, lo sobrenatural, era un riesgo. En abril de 1765, Walpole preparó una segunda edición y en el prólogo descubrió la verdad reconociendo orgullosamente su autoría alentado por el éxito popular alcanzado.

La introducción de Walpole a su obra es una especie de manifiesto literario que aboga por la creación de un nuevo tipo de escritura. Su proyecto implica tanto un rechazo del racionalismo volteriano como de los excesos de fantasía que habían minado la verosimilitud de la ficción: su nuevo tipo de novela propone que los personajes actúen como se supone que lo harían personas en circunstancias extraordinarias. Walpole pretender sacar a la literatura de los oscuros confines del neoclasicismo, de los preceptos aristotélicos, en una actitud que claramente prelude el ideario romántico posterior. En el prólogo a la segunda edición de *El castillo de Otranto*, Horace Walpole justifica su proyecto en términos del distanciamiento de los valores estéticos neoclásicos. De esta forma, el adjetivo *gótico* va más allá de la denominación de un período histórico y adquiere en Walpole otros matices: la atracción por un pasado entendido como época de mayor calidad estética y el deseo de crear un nuevo tipo de ficción; en suma, una revolución en el campo de las letras.

Progresivamente, el adjetivo *gótico* se irá asociando con lo que esas historias ofrecían de macabro y sensacionalista: la referencia temporal subraya épocas pasadas y la arquitectónica, los aspectos más oscuros de las construcciones medievales (criptas, pasadizos secretos, ruinas, castillos amenazadores; además, el término se fue aplicando a los motivos fantásticos o al tratamiento de temas que habían sido expulsados y cercenados de la literatura neoclásica, como el incesto, el asesinato, la violación o la tortura. Pero no se puede obviar que este tipo de novela ha estado siendo continuamente criticada por su exageración de los personajes y de las situaciones, su sensacionalismo, sus cualidades melodramáticas y su juego con lo sobrenatural y lo fantástico, todo ello unido a sus argumentos, que ahondaban en el terror, el suspense, el horror, el misterio, lo siniestro... También ha habido críticos que han contribuido con sus prejuicios hacia el género de horror a que se hayan despreciado y condenado al olvido unas obras tan llenas de profundidad.

Las novelas góticas se situaban normalmente en el pasado (con frecuencia en la época medieval) y en países extranjeros, particularmente en países católicos del sur de Europa (Italia, Francia, España). Así Otranto y Udolpho se sitúan en Italia, una novela lleva en su título este país (*The Italian*), y no podemos olvidar la ambientación de *El Monje* en España. Existía una clara complicidad entre los autores y el ávido público lector y consumidor de este tipo de literatura de que tales situaciones tan horribles habían desaparecido hacía bastante tiempo de su entorno; pensaban que lo que se narraba solo podía ocurrir en lugares y / o épocas menos civilizadas. Italia, España y el sur de Francia fueron lugares elegidos debido a que, para la mente protestante, estos lugares estaban asociados con la política

feudal y papal de las cuales aún tenían que emanciparse. Dicho de otro modo, las tramas se ubicaron en el sur católico europeo porque se pensaba que las costumbres góticas (léase medievales) aún prevalecían ahí. Mary Muriel Tarr confirma que a los ojos del lector protestante, Italia, España y el sur de Francia eran lugares temporal y geográficamente representando lo medieval (9). Después de todo, la Inquisición sobrevivió hasta 1834 con lo que se podía encontrar instituciones típicamente góticas simplemente visitando los países católicos. Devendra Varma apunta que este deseo de ubicar las historias en un emplazamiento y ambiente del sur de Europa sirve precisamente a modo de escapada romántica de la realidad diaria.

Linda Bayer-Berenbaum escribe en su libro *The Gothic Imagination* que *El castillo de Otranto* supuso algo más que una nueva tendencia. De hecho, cree que tanto Walpole como Radcliffe (ésta última con *The Mysteries of Udolpho*) establecieron el código en el que se basaría la novela gótica que se escribiría más adelante (21). Bayer-Berenbaum aduce que a partir de elementos como las tumbas, los pasadizos, las maldiciones ancestrales, las campanas repicando y los puentes –todos unos claros hitos de la novela gótica–, el lector presagia el siguiente acontecimiento que sucederá en la historia, una aparición fantasmal, un dilema moral... En cualquier caso, sabemos que este tipo de ficción apareció de manera intencionada para evocar emoción, compasión, y para explorar la mente tanto del lector como de los personajes del libro. Si fue una rebelión por parte de Walpole para crear un libro que fuera contra la corriente de la escritura del siglo dieciocho o si fue la forma que Walpole usó para crear una nueva filosofía en cuanto a la forma en la que los libros eran escritos, no hay duda de que *El castillo de Otranto* es la primera novela gótica.

Todo esto muestra que el género no está extinguido, como afirma uno de los pioneros en el estudio de este tipo de novela, Devendra Varma. La atracción por el terror y el misterio existió sin duda mucho antes que en la segunda mitad del siglo dieciocho. La ficción gótica en general representa un tipo de texto subversivo; es un conglomerado del mal, al que al mismo tiempo tememos y deseamos. Es esta fusión de temor y deseo lo que lo convierte en interesante para los lectores. A diferencia de otros géneros donde el bien y el mal pueden ser tratados como dos verdades absolutas, lo gótico permite una fusión de las líneas que dividen el bien y el mal. No nos proporciona una aseveración clara, sino que, por el contrario, nos infunde un sentimiento de temor e inseguridad. Es un vehículo para experimentar temor, pero también un medio de comprenderlo.

Un tipo más sensacionalista de escritura gótica que explotaba el horror y la violencia floreció en Alemania y fue introducido por Matthew Gregory Lewis con *El Monje*

(1796), por cuyas páginas aparecen un tétrico convento de capuchinos o la lúgubre celda de una cárcel de la Inquisición, tema tan querido por los europeos al referirse a España.² La acción incluye magia, sexo, travestismo, violencia y escenas demoníacas. El erotismo subversivo y todopoderoso es un componente esencial de la novela gótica, siendo el mejor ejemplo esta obra de Lewis. *El Monje* exhibe la pureza e inocencia de Antonia, la joven heroína, amenazada por Matilda, una transgresora que se viste de hombre, vende su alma al diablo y alienta el deseo del héroe-villano Ambrosio; el personaje de Matilda, el principal agente en la seducción de Ambrosio, es la obra maestra del autor.

El Monje agredió los cánones de la decencia. Según Spector, la historia de Lewis sobre el monje Ambrosio intentó ofender y molestar a la burguesía conservadora, todo ello con unos deseos sexuales reprimidos, violaciones, incestos y asesinatos (14). Ambrosio, prior de un convento de Madrid, se pierde por no seguir a Dios; cae en el pecado al igual que Lucifer. Lewis nos devuelve a la Edad Media y nos recuerda que las fuerzas del mal gobiernan el mundo. La novela gótica había vuelto al punto de partida, desde su rebelión contra la era de la razón hasta su incorporación a la razón como derivado del terror. Su influencia se siente en la descripción del protagonista-antagonista seductor, cuyas características malignas atraen los sentimientos que cada uno de nosotros tiene del temor, o los aspectos melodramáticos del romance, o más específicamente, en el motivo de una joven perseguida –para una ampliación, *The Romantic Agony* (1966), de Praz y Fiedler (1960).

La novela gótica y la crítica: consecuencias, proyección e influencia en España³

Las prácticas recientes han sacado a los textos góticos de los lugares marginales designados previamente como ficción popular o excentricidad literaria. Lo gótico fue considerado un subgénero de interés limitado. Los primeros críticos estudiaban a menudo las cualidades sentimentales y melodramáticas del texto, en vez de resaltar la validez del texto por sí mismo.

² El descenso a las mazmorras, a las prisiones de la Inquisición, no sólo es destacable en esta obra, sino que representantes epítomos como *The Italian* relatan un descenso del protagonista a este mundo pleno de horror al mismo tiempo que de oscurantismo y de ignorancia, de desconocimiento (pero también de viaje catártico, iniciático, de salvación) que evoca claramente el descenso a los infiernos mostrado en *Paradise Lost*, o en la *Divina Comedia*.

³ Para este apartado y una lectura más exhaustiva del mismo remitimos a Botting (1996), de quien tomamos la inspiración.

Podemos afirmar, junto con Cueto que existe una constante: un cambio en los elementos del romance sentimental, una puesta en escena que lleva el caos al ordenado mundo racionalista del siglo XVIII; un empleo particular de la ambientación medieval y un uso del lenguaje con sus claras connotaciones góticas que se opondría al valor referencial de la novela realista y que se basa en la indeterminación, la supresión de límites y en la búsqueda de una respuesta emocional del lector antes que su comprensión intelectual (19). Aunque el término gótico se usa a menudo en demasía y parece que no tiene una clara definición, lo que sí se puede afirmar es que se caracteriza –en términos generales– por un énfasis en la imaginación y la emoción al igual que en los aspectos concernientes a lo social; igualmente, se centra en la rebelión más que en el orden. De hecho, la mayoría de los protagonistas de estas obras se rebelan contra las convenciones sociales, el universo y Dios; los nuevos héroes son el Doctor Fausto, Caín, Satán y Prometeo.⁴

La novela gótica fue consecuencia de la reacción estética ocurrida contra el Racionalismo. Según esta concepción dicha novela es inseparable de ciertos elementos de ambientación: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales, castillos, sótanos, criptas, pasadizos, fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos y demonios. Pero se le puede otorgar una definición distinta, de forma que caben en ella no sólo aquellas historias que suceden en los sótanos y criptas de los castillos, sino, prioritariamente, las que tienen lugar en los más tenebrosos pasadizos y criptas de nuestra propia mente. De esta manera, una novela gótica puede tener o no elementos sobrenaturales, puede suceder en los pasadizos de un castillo medieval o en los pasillos no menos tenebrosos de una nave espacial, pudo escribirse en el siglo XVIII, en el XVII o en el XXI.

El escritor emplea los elementos tradicionales del género para producir unos determinados efectos, los cuales nacen de forma natural tras la inmersión en su propio subconsciente y como metáforas de él. Es decir, se construye basándose en símbolos que habitan en lo más profundo de la mente, de la misma forma que ocurre en los sueños. Así, las tinieblas son producto de nuestra propia oscuridad: sentimientos de soledad, miedo, desagrado ante lo que nos rodea; pasadizos y subterráneos, los múltiples recovecos de nuestro cerebro, la incertidumbre sobre el camino a tomar; los personajes fascinantes, esos que buscamos en vano en la realidad o esos que, en todo o en parte, quisiéramos ser.

⁴ Nos referimos aquí al *Prometheus Pyrrhoros*, es decir, Prometeo como portador del fuego y no al *Prometheus Plasticator*, que modeló un hombre de barro y le dio vida robando una chispa del carro del Sol. Para una mayor, mejor y perfecta ejemplificación y ampliación de esta doble versión, emplazamos al lector a la tan magistral explicación propuesta por Antonio Ballesteros (97).

De la cripta de la mente humana han salido las obras más gloriosas: Hamlet, Fausto, *La divina comedia*, *Cumbres Borrascosas*... Obras muy distintas entre sí, pero con el elemento común de ser una reacción oculta (o no), inconsciente (o no) del autor contra su entorno. Debido a que las características que aparecen son comunes al subconsciente de todos nosotros, la novela gótica se caracteriza por su capacidad para captar la atención e inducir a la concentración al lector, por penetrar en su cerebro y mostrarle sus propios fantasmas y deseos. ¿Realmente se puede apreciar que entre *La Odisea* y *El señor de los anillos*, por ejemplo, han transcurrido más de dos mil años? La forma narrativa ha cambiado, se ha diversificado y aparecen diferentes corrientes, pero los motivos y los elementos utilizados son idénticos (*La Odisea* no era fantasía, ya que para los creyentes de la época los dioses eran reales, no personajes de ficción).

El género gótico ha quedado relegado hoy (aparentemente) a un movimiento que ha tenido una influencia inmensa en los géneros actuales. El aumento de su popularidad reside en que muchas de las ansiedades articuladas en el siglo XIX reaparecen en el siglo XX y en el XXI. Su aparición, sin embargo, es más variada: la ciencia-ficción, la novela de aventuras, la ficción romántica y los escritos populares evocan, a menudo, motivos góticos que han sido transformados y desplazados por distintas realidades culturales. El terror y el horror han sido emplazados en la alienante realidad tecnológica, en los hospitales psiquiátricos, en la criminalidad, en mundos científicos, futuros intergalácticos, en la fantasía, en lo oculto; figuras amenazantes, destructivas y violentas emergen bajo la forma de científicos locos, psicópatas, extraterrestres y multitud de extraños monstruos mutantes.

Por lo tanto, desde la perspectiva que nos permite la visión del conjunto de la historia, vemos que la novela gótica no hace sino introducir unas pequeñas variaciones en el más viejo tema de la humanidad: lo sobrenatural, y, por lo tanto, ni nace en el siglo XVIII (¿se puede concebir una escena más gótica que Caronte sumido en las tinieblas de la laguna Estigia, con el rumor de los muertos como fondo, y transportando en su barca las almas de los nuevos difuntos?) ni muere; simplemente, como la energía, se transforma. La novela gótica ha tenido un impacto inmenso en la mayoría de las formas de literatura desde su concepción a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, la crítica literaria, tanto en el pasado como en el presente, ha sido reacia a aceptarla como un género literario. Siguiendo a Botting (1996) diremos que estos textos han sido por lo general marginados, excluidos de la esfera de la literatura aceptable. Su popularidad –acompañada por la expansión de público lector en los siglos XVIII y XIX, en bibliotecas o bajo la forma de novelas por entregas en revistas periódicas (que acrecentaban el apetito de los cuentos de

terror), o en producciones teatrales melodramáticas– fue un claro signo de su falta de gusto o vulgaridad. En el dominio de la cultura popular, sin embargo, esta escritura prosperó y ejerció una influencia notable.

Ante estas reflexiones, se puede afirmar la existencia de un aliento que no desaparece, sino que reaparece de forma cíclica, se transforma al tiempo que infiltra en los textos un sentimiento básico: una insondable, indefinible y aterradora ansiedad. Sin embargo, la novela gótica ha sido condenada a desmoronarse en las bibliotecas en la oscuridad y excepto en algunos casos extraños, se ha desvanecido del canon de la literatura occidental. Pero el éxito de la literatura gótica no puede entenderse al margen de los medios de su distribución. Lo que favoreció en España y en Inglaterra el acceso del público a la lectura fue la aparición y popularidad de las librerías de alquiler, como las *circulating libraries* en Inglaterra. Este sistema condicionó el surgente negocio del libro: las editoriales podían enviar sus volúmenes sin encuadernar a los comerciantes. Además, la impresionante proliferación de las librerías a finales del XVIII y principios del XIX imponía la edición constante de obras que satisficieran la voracidad de los lectores y de reimpressiones que sustituyeran a los libros gastados por el uso. Esto crea la figura del escritor profesional y la del autor de encargo, que escribía según unas convenciones fijadas que dictaban los gustos del público. Ante tal afirmación (Cueto 24) deducimos por un lado que esta situación no era muy distinta de la que rodeó la escritura de algunas de las obras teatrales maestras de la literatura española por parte de Lope de Vega y Calderón de la Barca; en segundo lugar, la afirmación del ingente número de obras existentes no es en modo alguno temeraria.

Puede que no nos sorprenda el que curiosamente en esta época, el siglo XVIII, las mujeres fueran las grandes lectoras, “el gran público consumidor de literatura” en aquellos tiempos, como las define Antonio Ballesteros (135), lo que en cierto modo las diferencia en un doble sentido. Expliquemos esta diferencia: por un lado, los hombres las consideraban distintas, con un claro tono peyorativo; por otro, ellas se veían a sí mismas como distintas, conscientes de la importancia de la culturización (en todos los aspectos), como si de un reto para el futuro se tratase. Esta preparación no será en vano puesto que es llama la atención poderosamente el que si bien las primeras obras góticas pertenecen a hombres, gran parte de las obras más sublimes del género vieron la luz de la mano del sexo femenino, como Ann Radcliffe o Mary Shelley. No es extraño que este tipo de ficción proporcionara una vía de escape (Abrams 1–17). Había un gran público femenino para las novelas.

Bastantes voces se alzaron clamando contra el proceso lector y la consiguiente corrupción que según la crítica masculina operaba dentro del cerebro femenino. Se

criticaba la voracidad y avidez con que se consumían las obras. Se creía que corrompían la mente (Botting 7). Por tanto no sólo se criticaba el proceso en sí, sino las propias lecturas como malas y perniciosas para las mentes débiles (léase, femeninas). Las propias autoras eran acusadas de perder el juicio, como Ann Radcliffe, de quien se dijo que su estado mental degeneró (Clery 196-7). Los guardianes de la moral dieciochesca patriarcal denunciaron el auge de este tipo de literatura de baja calidad, y el que el público que la demandaba y leía dicha eran mujeres, ávidas de nuevas sensaciones –literarias, pero no exclusivamente. Este tipo de producción se opone a la literatura sentimental (*Pamela, Clarissa...*) que la sociedad había visto con gran complacencia pues las damas burguesas y aristocráticas se habían visto identificadas en los personajes femeninos y los valores que promulgaban. Leer se convirtió en una adicción para muchas mujeres, proceso que sería reprobado por el hombre. No fueron pocos los que arremetieron y denunciaron los peligros derivados de la lectura indiscriminada de lo que consideraban una literatura despreciable y por supuesto de peor calidad (ésta es una de las razones del ostracismo al que se ha visto abocada este tipo de literatura). Hubo autores, como recoge Antonio Ballesteros (2003), que defendían irónicamente la necesidad de que las mujeres leyeran malas novelas apelando al sentido común para que fueran capaces de discernir su baja calidad. Por tanto, podemos afirmar que la literatura gótica ha estado vinculada a la mujer, tanto en su vertiente de lectora como en la de autora.

En el caso concreto de España ¿existe un paralelismo con la evolución de la narración de terror? Parece que no. Aunque se tienen a España y a Cervantes como cuna y creador de la novela moderna, el desarrollo de ésta (y de la literatura en general) es desalentador en los años posteriores. Esto se debe a varios factores: el aislamiento cultural y la decadencia económica (la pérdida de territorios no llevó aparejada una pérdida del orgullo imperial español), la existencia de un analfabetismo prácticamente generalizado del que solo se salvaban las clases pudientes, y el control que ejercía la religión católica sobre la sociedad. Esto último daba lugar a la existencia de una censura que limitaba los temas literarios a tratar.

Todo ello explica que, a pesar de existir elementos a favor de una creación literaria imaginativa (un folclore rico en sucesos fantásticos, que paradójicamente sería bien aprovechado por autores extranjeros como Washington Irving; elementos de terror en numerosas leyendas transmitidas de forma verbal) no exista un desarrollo de una literatura de terror española y tenga en España una representación tardía y escasa. Así, podemos encontrar elementos fantásticos en las *Leyendas* de José Zorrilla y su

Don Juan (1844); *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Espronceda, pero, sobre todo, en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer.

Pero en relación con el tema que estamos tratando nos interesa recordar la figura de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, autor polifacético y creador de la única obra que puede adscribirse, aunque sea en intención, al género del terror, la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), que gozó de una enorme popularidad. Según el propio Zaragoza, la colección iba destinada a la “juventud” y a las “señoritas” con la expresada intención de “producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones” (47). Zaragoza insiste en la misión docente de su publicación, pues pretende corregir la exaltada pasión, que es exactamente lo que pedía el público y lo que iba a marcar la época romántica. E inmediatamente después de insistir en que su obra va a corregir las exageraciones de esta “exaltada pasión”, Zaragoza revela su verdadera misión: “... escribiré sólo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible” (54).

Pero hablar de literatura en España en el siglo XIX obliga a comentar los folletines y la novela por entregas. El folletín apareció en Francia en 1836, cuando el periódico *Le Siècle* comenzó a insertar una versión francesa del *Lazarillo de Tormes* en sus páginas, por entregas y siendo posible coleccionarlo.⁵ Este medio de difusión se hizo popular y en poco tiempo fue imitado, extendiéndose a las revista periódicas e incluso creándose publicaciones específicas para ello. Autores como Dumas, Balzac o Dickens usaron este sistema para publicar sus obras. En España, tras el éxito del folletín, se impuso en la segunda mitad del siglo XIX la publicación de novelas por entregas. Fernando Eguidazu lo explica en su libro *Del folletín al bolsilibro*. El editor ponía a la venta un cuadernillo con portada vistosa, donde se incluían unas hojas publicitarias sobre la obra, un resumen y comentarios elogiosos sobre novela y autor, la primera entrega, algunas láminas en colores a intercalar a lo largo de la obra, y las condiciones de suscripción. El procedimiento de compra ofrecido era el de suscripción, bien con entrega a domicilio, bien con distribución en librerías, puestos de prensa o en la propia sede del editor o de la imprenta. El lector iría adquiriendo los sucesivos cuadernillos hasta completar la novela, que luego podría encuadernar, bien con tapas suministradas por la propia editorial, bien por su propia cuenta.

⁵ Fernando Eguidazu. *1*. Madrid: Silente, 2008.

Conclusión

Tanto en Inglaterra como en Francia, la novelística y la dramaturgia se empapan de lo que Carnero llama “el cultivo sistemático de lo terrorífico”, un cultivo que llegará a España generalmente por vías francesas (117). El teatro melodramático, que quizá se puede llamar pre-romántico, gana popularidad al comenzar el siglo, y su popularidad se intensifica tras la llegada del empresario francés Juan de Grimaldi, a quien debemos la resurrección del teatro español de aquellos años. Este interés en lo macabro tiene verdadera importancia para la comprensión del movimiento español.

Obras citadas

- Abrams, Meyer Howard. “Neoclassic and Romantic”. *A Glossary of Literary Terms*. USA: Holt, Rinehart and Winston. 5th Edition, 1988. Impreso.
- . “The Romantic Period”. *The Norton Anthology of English Literature vol II*. Nueva York: Norton. 6th Edition, 1993. Impreso.
- Ballesteros González, Antonio A. “El canon en la literatura fantástica”. *Revista del departamento de Filología Moderna*. Nº 2 y 3. Ciudad Real: UCLM, 1992. Impreso.
- . *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. Impreso.
- . “Breve esplendor de mal distinta lumbre: las novelistas góticas”. *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*. Eds. Silvia Caporale Bizzini & Asunción Aragón Varo. Salamanca: Almar Angléstica, 2003. Impreso.
- Bayer-Berembaum, Linda. *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. Londres: Associated U. P., 1982. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996. Impreso.
- . “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”. *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 3–14. Impreso.
- Carnero, Guillermo. *La cara oculta del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.
- Clery, E. J. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800*. Cambridge: C. U. P., 1995. Impreso.

- Cueto, Roberto (Selec. & introd.) *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999. Impreso.
- Fairclough, Peter. *Three Gothic Novels*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968. Impreso.
- Fajardo, José Manuel. "La herencia de Horace Walpole". *Cultura*. Madrid: El Mundo, 2 de marzo, 1997. Impreso.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Londres: Jonathan Cape, 1960. Impreso.
- Huet, Marie-Hélène. "Introduction to Monstrous Imagination". *The Horror Reader*. Ed. Ken Gelder. Londres: Routledge, 2000. 84–89. Impreso.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres: Routledge, 1995. Impreso.
- MacAulay, Rose. *Pleasures of Ruins*. Londres: Thames & Hudson, 1966. Impreso.
- Perez Zaragoza Y Godinez, Agustín. "Prolegómeno". *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrantedas*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Editora Nacional, 1977. Impreso.
- Pyle, Forest. *The Ideology of Imagination*. Stanford: Stanford U. P., 1996. Impreso.
- Sancho Cremades, Pelegrí. "El relato de terror en la cultura de masas". *Tropelías*. Nº 5 y 6. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995. Impreso.
- Sole, José María. "Nace la novela del escalofrío". *CRÓNICA* 72. Madrid: El Mundo, 2 de marzo, 1997. Impreso.
- Spector, Robert D. *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley*. Westport & Londres: Greenwood Press, 1984. Impreso.
- Tarr, Sister Mary Muriel. *Catholicism in Gothic Fiction: A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic Fiction in England (1762–1820)*. Washington: The Catholic University of America Press, 1946. Impreso.
- Tompkins, Joyce M. S. *The Popular Novel in England 1770–1800*. Londres: Constable, 1932. Impreso.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins. Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*.

Polifonía

Nueva York: Russell & Russell, 1966. Impreso.