

ANN RADCLIFFE: UN BEST SELLER DEL S. XVIII

MARY GLEESON
Universidad de Granada

La novela llamada "gótica" gozó de gran popularidad en la Inglaterra del S. XVIII. En este trabajo se examinan los métodos empleados por una de las exponentes más celebradas de este género, Ann Radcliffe, para descubrir cómo supo mantener el interés de los lectores y llenar de terror, miedo y expectación el ambiente, sin tener que apoyarse en lo sobrenatural como hicieron sus coetáneos Walpole o Lewis.

"Present ills are less than horrible imaginings". Esta frase mal citada, tomada de *Macbeth* y que encabeza el capítulo VII de *The Romance of the Forest*, publicada en 1791, podría ser el lema de los novelistas que hicieron estremecer de aprensión y horror a los lectores y lectoras ingleses de la segunda mitad del S. XVIII. Uno de los fenómenos de la literatura inglesa de la época fue la eclosión de la novela llamada "gótica". Es un género que tiene nombre y fecha, ya que fue inaugurado por Horace Walpole en 1764, con su novela *The Castle of Otranto*. Pocas veces un tomo tan delgado tendrá una resonancia tan grande. Con apenas cien páginas, el éxito del libro desató una sucesión sin fin de historias muy parecidas donde se reunieron los típicos ingredientes del género, desde los consabidos castillos y calabozos hasta las apariciones, cadenas, esqueletos y, cómo no, doncellas en peligro. Parte del éxito de esta clase de literatura estriba en el hecho de que tiene lugar en países por entonces lejanos. Desde la Reforma hasta el S. XVIII Inglaterra había vivido de espaldas a los países del sur de Europa, y su imaginación se había cebado en historias de la Inquisición y en macabros hechos acaecidos en lúgubres conventos. Por ende, estos lugares se les antojaban impregnados de un aire de misterio y horror. Es también el momento en que se introduce la ópera italiana en Inglaterra, denunciada por algunos como una trampa para introducir la liturgia romana en un país protestante. Pero al mismo tiempo, estos países ofrecían un cierto atractivo, por su misma lejanía y por sus degeneradas costumbres "romanas", por ser lugares donde se podía escapar de las trabas sofocantes de la moralidad inglesa de la época. Y, al ubicar sus obras en estos países, los autores podían sentirse hasta cierto punto liberados

de la obligación de conformarse al buen gusto de los clásicos de la época anterior. Un ejemplo es la “chocante” novela de Beckford, *Vathek* (1786) que se desarrolla en el Medio Oriente, entremezclando la descripción de costumbres decadentes con horrores sobrenaturales, incluido el culto a los demonios y el sacrificio de niños.

El auge del discurso femenino del S. XVIII quedó en gran parte plasmado en los diversos tipos de literatura “frívola”, aunque, como siempre, hubo honrosas excepciones. Es un tópico decir que los mejores exponentes de la novela gótica fueron mujeres. Hasta los críticos más acérrimos aceptaban el hecho de que, en el campo de la literatura de la imaginación, existían escritoras que nada tenían que envidiar a sus congéneres masculinos. En la obra de Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies*, publicada en 1798, se afirma: “in the art of imposing upon the understanding by means of the imagination, [the ladies] have excelled”, aunque, acto seguido se sentencia: “but to useful literature they have scarcely turned their thoughts” (1993:3). Sin embargo, otros fueron menos complacientes hacia la avalancha de novelistas femeninas de esta época, como demuestran los versos citados por Napier:

Ye female scribes who write without a blot
Mysterious warnings of – the Lord knows what,
O quit this trade, exert your proper skill.
Resume the needle, and lay down the quill. (1987:vii)

El enriquecimiento de la burguesía inglesa impulsado por la revolución industrial había creado una capa social mejor instruida y con mucho tiempo libre. He aquí el origen del aumento de un público ávido de entretenimiento en la forma de historias sentimentales donde la falta de autenticidad histórica fue ampliamente compensada por el don del autor en evocar circunstancias tremebundas. La despreciada maestría de las mujeres en “sus labores” les sirvió también para la literatura. Es precisamente en este tejer y entrelazar para formar tramados complejos – *knitting together* – donde brillan las mujeres. Huelga señalar el gran éxito aun de la mujer en el género de misterios – hoy en día policíacos – con nombres tan conocidos como Agatha Christie o Patricia Highsmith y que son tan populares como lo fueron las autoras “góticas” en su día. Una de las novelistas más competentes y apreciadas tanto por la crítica como por sus contemporáneos fue Ann Radcliffe. Si bien es verdad que construyó su obra sobre los cimientos del *Otranto* de Walpole, no es menos cierto que aportó al género ciertos valores y técnicas que la distinguen. Interesa saber hasta qué punto fue innovadora, es decir, si existen aspectos de su discurso literario que la diferencian de sus colegas masculinos: por ejemplo, el uso de un tono más moralizante, o una mayor sensibilidad hacia la condición femenina, o bien un retrato más realista de la mujer como protagonista.

También examinaremos el uso del terror imaginario en la metodología empleada por Ann Radcliffe para mantener el interés de sus lectoras y llenar el ambiente de miedo y expectación tan importante en el desarrollo de este tipo de novelas. Es un aspecto a desarrollar no carente de interés, porque las técnicas

empleadas por ella fueron imitadas por otros exponentes del género; y escritores de la importancia de un Coleridge o un Scott no dudaron en alabar la maestría con que ella supo despertar en su público los sentimientos de miedo y terror.

Un aspecto destacable de la obra radcliffiana, y que la diferenció de las novelas más o menos terroríficas que la precedieron, es que dotó la novela gótica con una seriedad, o mejor dicho, un fondo ético del que antes había carecido. El S. XVIII, la época de Rousseau, fue una era moralizante en lo concerniente a la protección a los jóvenes (Dwyer 1987). Radcliffe, con lo que hoy en día sería tachado de “moralina pequeñoburguesa”, supo unir sus altos criterios morales con historias trepidantes para producir unos relatos que satisficieran a sus lectores masculinos, pero que al mismo tiempo se podían considerar, por su tratamiento de cuestiones morales, perfectamente adecuados para la delicada sensibilidad de un público femenino. Radcliffe supo guardar el equilibrio entre satisfacer y fascinar a su público, manteniendo el tono de las novelas dentro de los límites edificantes que ella se había propuesto. Pudo conseguir esto porque creía implícitamente en la victoria moral de lo bueno sobre lo malo en cuanto a la naturaleza humana se refiere. En sus novelas, Radcliffe demuestra que la voluntad humana debe poner límites a sus pasiones, porque, si no, la capacidad del hombre para el mal se vuelve incontenible.

Al contrario del autor de *The Monk*, ella confía en que el poder del bien puede con el mal: en sus historias los inocentes siempre vencen y los malos son siempre castigados. Al final de *A Sicilian Romance* (1790), nuestra autora declara:

those who do only THAT WHICH IS RIGHT, endure nothing in misfortune but a trial of their virtue, and from trials well endured derive the surest claim to the protection of heaven. (1993:199)

Esta filosofía condiciona tanto la temática como el tratamiento de su obra, y tan importante debe de ser para nuestra autora que repite este sentimiento en *The Mysteries of Udolpho* (1794):

though the vicious can sometimes pour affliction upon the good, their power is transient and their punishment certain, and that innocence, though oppressed by injustice shall, supported by patience, finally triumph. (1992:672)

Radcliffe también lanza un ataque contra los escritores de obras rivales, menos edificantes. En *The Romance of the Forest*, el pastor protestante La Luc, condena aquellos autores:

who by shewing only the dark side of human nature, and by dwelling on the evils only which are incident to humanity, have sought to degrade man in his own eyes, and to make him discontented with life. (1991a:269)

Aquí oímos la voz de la autora, que expone el móvil moralizante de su propuesta y su intención de presentar relatos que sean más edificantes de lo que a

veces la vida depara, y de evitar en lo posible el retrato del lado oscuro de la naturaleza humana. Es una actitud fundada en una piedad religiosa que ya había sido criticada y parodiada por Voltaire en *Candide*, pero que aún tenía una gran aceptación entre el público inglés. Esta característica contrasta con las escenas grotescas de sus contemporáneos masculinos y hace que, como principio general en sus obras, solo se salven los buenos. Es notable que varias veces en *The Romance of the Forest* Radcliffe nos recuerda que el malvado Marqués de La Motte es en el fondo una buena persona, pero débil y envilecido por las malas costumbres. De este modo, al final de la novela, Radcliffe le puede salvar de la pena suprema, pero aun así no le perdona del todo y le condena a refugiarse en el exilio. Esta postura de la autora, junto con el ejemplar comportamiento y alto sentido del deber de sus protagonistas, fue una de las razones por las cuales, al contrario de las novelas góticas de Walpole y Lewis que habían arrasado entre cierto público, las novelas que escribió tuviesen tanta aceptación entre un público compuesto tanto de mujeres como de hombres, que supo apreciar y agradecer el tono más elevado de estas obras. Las señoritas de la burguesía no corrían peligro moral ni al leerlas, ni por seguir el ejemplo de sus heroínas.

Otro aspecto que distingue a Radcliffe de sus homólogos masculinos es el tratamiento de la mujer. Mientras éstos escribían novelas de capa y espada, en que prima la acción, ella trata con simpatía el dilema femenino. A primera vista, puede parecer que Radcliffe sigue muy de cerca las pautas fijadas por otros escritores en la delineación de sus personajes femeninos literarios. Es verdad que estas heroínas pueden parecer algo lascivas y remilgadas a ojos de la mujer emancipada del S. XXI: con frecuencia contribuyen a la ralentización de la narración con su exceso de delicadeza y su repugnancia por herir los sentimientos de las personas que las rodean. Es cierto que en su obra no hay ningún ápice de la actitud crítica y desgarradora ante la condición femenina contemporánea que encontramos en la obra de Mary Wollstonecraft. Radcliffe acepta la situación de la mujer de su época y los tópicos paternalistas acerca de ésta. Su sumisión al hombre es completa. El respeto que Adeline expresa hacia el que cree ser su padre, a pesar de su cruel tratamiento, lo evidencia. Es el mismo sentimiento filial expresado por la desdichada protagonista de *Mary, Maria and Matilda* (1991) hacia su padre moribundo, pero no encierra la autocrítica que encontramos en esta obra.

De forma similar, Julia en *A Sicilian Romance* pierde a un padre bueno y cariñoso, pero no falta al respeto a su cruel y caprichosa tía ni al marido maquiavélico de ésta. Las mujeres que aparecen en las novelas de Radcliffe reflejan el espíritu de la época: al igual que Walpole y Monk, ella las pinta como físicamente débiles. Se desmayan con facilidad, y con frecuencia aparecen bañadas de lágrimas. Igual que sus hermanas novelescas, estos desmayos ocurren en situaciones límite, pero parecen hacerlo adrede, para escapar de un mal mayor. Al contrario de lo que pasaría en la vida real, la acción de desmayarse, lejos de dejarlas a la merced del malhechor, aquí frena la narración. Afortunadamente, en las novelas de Radcliffe, la belleza desvanecida suele despertar en el hombre (porque, huelga decir, el malhechor en estos casos suele

ser hombre), sentimientos de protección y piedad, por más insensible que sea. O al menos esto es lo que pretende nuestra autora. En el mundo más realista de un novelista masculino como Lewis, los lloros de Antonia no hacen desistir a Ambrosio en su primera tentativa de seducirla (1990:262) ni la segunda vez cuando logra su propósito (382-384). Pero al mismo tiempo no son bonitas marionetas manipuladas por el autor como lo son una Antonia o una Virginia en *The Monk* de Matthew Lewis, donde incluso una mujer tan decidida como Agnes, se deja seducir por su amante. Siempre actúan con decoro y son celosas de su buena reputación. Siempre se ha dicho que la mujer aprovecha su belleza para compensar su debilidad física, y Radcliffe brinda a sus heroínas la posibilidad de influir en su destino a través de su indiscutible atractivo físico. Por fortuna, todas son bellísimas, dulces, delicadas e inocentes. Pero si hurgamos un poco encontramos que estas heroínas no son meras víctimas impotentes como lo son las protagonistas en *Otranto* y *The Monk*. Toman sus propias decisiones que pueden ser más o menos acertadas, pero que inciden en las circunstancias y en las personas que las rodean. Desarrollan su historia dentro de un marco dominado por los hombres y acatan a aquellos a quienes la sociedad o las circunstancias han dado tutela sobre ellas, pero conservan cierta autonomía. Tanto Adeline en *The Romance of the Forest*, Julia en *A Sicilian Romance* y Emily en *The Mysteries of Udolpho* rechazan el futuro que el mundo les tiene preparado, y se lanzan hacia lo desconocido. Como Belinda, Adeline y Emily niegan casarse con pretendientes que consideran moralmente inadecuados. De hecho, Adeline es tan artífice de su propio destino como de su triunfo final, ya que con su empeño rompe con el destino que el asesino de su padre le tiene preparado. Gracias a su tesón, escapa de los intentos de seducción de éste, descubre su verdadero lugar en el mundo, y encuentra la felicidad casándose con el hombre a quien ama. Lo mismo se puede decir de Julia que finge hacerse monja, para evitar un matrimonio que no desea, y de Emily, que huye del castillo del malvado Montoni. Pero no se oponen a sus enemigos con la fuerza. Las heroínas radcliffianas saben valerse de aquellas armas que están a su alcance como mujeres – disimulo y subterfugio. Se aprecia un fondo de premeditación en sus actos, lo que subraya que no son estereotipos de la mujer pasiva tan típica de la literatura de esa época y sobre todo de las novelas góticas escritas por los hombres. Al contrario, tienen sentimientos propios de las mujeres de su época. No se puede decir de ellas, como Lewis dice del malogrado personaje de Antonia, que “[s]he thought of a Husband with all a Virgin’s terror” (1990:260). Sin embargo, como autora responsable y burguesa, uno de los principales alicientes de la novela terrorífica le estaba vedado: el uso de cierto tipo de voyeurismo, en que la mujer era víctima de torturas y vejaciones. Por otra parte, sus lectores y lectoras podían hojear sus libros con la conciencia tranquila, porque sus valores religiosos anglicanos le impedían el recurso al concepto de lo sobrenatural de su esotérico precursor en el género, Walpole. Gran parte de la importancia de Radcliffe consiste en que supo comunicar en una forma permitida las sensaciones ansiadas por un público deseoso de estremecerse de miedo.

La sensibilidad prerromántica de la segunda mitad del S. XVIII se había valido de las descripciones de la naturaleza, ya sea cruel y abrupta o hermosa y rupestre, para reflejar el estado de ánimo de sus protagonistas o pintar como telón de fondo el ambiente que se deseaba presentar a los lectores. Radcliffe utiliza esta técnica precursora del romanticismo en sus novelas, que suelen desarrollarse en lúgubres castillos, conventos siniestros, bosques inhóspitos y montañas amenazadoras, tan típicos de la novela gótica. Con estos medios crea el ambiente necesario para inspirar expectación y miedo en sus lectores. Pero su obra se distingue de la de otros autores en el tratamiento que da a algunos aspectos de los lugares en donde las heroínas están recluidas. El tema de la reclusión en conventos era casi un tópico en esta clase de novelas. Radcliffe mantiene una actitud ambivalente: por un lado, como buena anglicana, ve en ellos tristes prisiones donde languidecían desdichadas doncellas encarceladas por sus familias o enemigos. Por otro, como mujer, veía en ellos lugares protegidos en que las mujeres vivían en una especie de sororidad y, afligidas, podían encontrar cobijo y consuelo entre sus hermanas, al resguardo del mundo exterior. No debemos olvidar la triste situación de la mujer soltera sin medios en Inglaterra, tan cruelmente retratada por Mary Wollstonecraft, y más tarde por Charlotte Brontë en *Jane Eyre*. Tanto Julia (*A Sicilian Romance*), Emily (*The Mystery of Udolpho*) y Ellena (*The Italian*) buscan refugio en monasterios o conventos, ya sea para esconderse de sus perseguidores, o para encontrar una tranquilidad difícilmente alcanzable en el mundo seglar. Y lo mismo hace Adeline tras huir con su amado Theodore.

Otra de las aportaciones de Radcliffe es la de dotar sus relatos con cierta ambigüedad. En vez de describir fantasmas y monstruos, sugiere acontecimientos que producen angustia en el lector, haciéndoles creer que algo sobrenatural e inexplicable está a punto de ocurrir, para aumentar su aprensión. Las sensaciones exteriores en la oscuridad, de ruidos y de voces fantasmales hacen surgir temores ante lo desconocido: el gemir del viento semejante a sollozos, el crujir de las vigas como pasos, las sombras que pueden o no ser personas o fantasmas y las voces que pueden resultar imaginarias... De hecho Radcliffe pone en práctica esta cita de Macbeth, "Present fears are less than horrible imaginings", y la autora hace así frecuentes alusiones al poder de la imaginación para provocar miedo y terror. Tal vez también recuerda el verso del poeta, James Thomson (uno de sus autores predilectos) acerca del poder de la noche oscura: "full of pale fancies and Chimera huge" (Adams 1962:2473; verso 1147).

Radcliffe utiliza esta técnica para suplir las limitaciones autoimpuestas que sus novelas experimentan en cuanto a la representación del horror y lo terrorífico. Pero, en vez de sobrenaturales, las "apariciones" de fantasmas y seres monstruosos en sus obras no son, como cabría esperar, del otro mundo. De hecho, proporciona una explicación racional para todos los acontecimientos por más inverosímiles que parezcan. Es verdad que estas explicaciones que a menudo aparecen en las últimas páginas, cuando la autora tiene prisa para dar clausura al relato, a menudo pueden parecer rebuscadas y poco convincentes.

Los ruidos nocturnos que parecen de ultratumba resultan ser de búhos, las sombras amenazantes son un efecto de la luz o de la imaginación miedosa, los gemidos y sollozos, el soplar del viento. Es un queja compartida por los críticos literarios de la época, que profesaban cierta sensación de desazón cuando la escritora desvelaba al final de cada novela las claves del misterio que había impulsado la historia: “Curiosity is raised more often than it is gratified, or rather it is raised so high that no adequate gratification can be given it”. Esta es la opinión de un escritor, tal vez Coleridge, recogida en el *Critical Review* de 1794 (Napier 1987:362). Tal vez este crítico subestime la ávida curiosidad de un público menos exigente. Esta técnica “dudosa” de la autora no le resta un ápice a su popularidad que se mantuvo durante varias décadas. Incluso a mitad del siglo siguiente, Charles Dickens y Thackeray daban por hecho que sus lectores habían leído las novelas de esta autora.

Radcliffe también se dio cuenta de que las técnicas empleadas podían producir cierto rechazo. En las citas que emplea y en algunos de los versos intercalados en su prosa, proporciona las razones subyacentes que motivaron el empleo de estas técnicas que luego fueron imitadas por otros escritores del género terrorífico, y más tarde en el género cinematográfico. La existencia de fantasmas y otros fenómenos parecidos era negada por la iglesia anglicana, que consideraba que formaban parte de las creencias supersticiosas y milagros engañosos de la Iglesia “romana”. Es verdad que en un primer momento Radcliffe aventura una tímida justificación de algunas de las manifestaciones y creencias en lo sobrenatural, cuando Madame de Menon, en *A Sicilian Romance*, pregunta: “Who shall say that anything is impossible to God?... He therefore can make unembodied spirits” (1993:36). Pero por lo general, sigue la práctica de atribuir los fenómenos terroríficos y supuestamente inexplicables a la autosugestión o al estado de ansiedad que experimentan los protagonistas en momentos particularmente difíciles. El miedo o la agitación en la mente de los personajes ejercen un efecto de distanciamiento – la *ostraneie* de Sklovoski – de manera que los fenómenos más cotidianos están transformados y adquieren aspectos irreconocibles. Con la excepción de los sueños, los efectos que parecen sobrenaturales son fruto de la imaginación de los personajes. La misma Madame de Menon es propensa a estas “visiones”:

Wild and terrific images arose in her imagination. Fancy drew the scene, she deepened the shades; and the terrific aspect of the objects she presented was heightened by the obscurity which involved them. (1993:103)

La heroína, Julia, también es presa de este terror inexistente: “Her heart beat with apprehensions which her reason could not justify” (1993:37). En *The Mysteries of Udolpho* Emily, encerrada en el lúgubre castillo que evoca en ella “more terrors than her reason could justify” (1992:226) ve en la oscuridad formas humanas, y aunque lucha contra estos “temores imaginarios”, se siente “forlorn and apprehensive of – she scarcely knew what”. Adeline cree oír gemidos y suspiros, ya que “her fancy, which now wandered in the regions of terror, gradually subdued reason” (1991a:134); todos ellos ejemplos de la lucha entre la

fantasía y la lógica, típica de la técnica de Radcliffe. Vale la pena citar en su totalidad los sentimientos y sensaciones experimentadas por Adeline, ya que resumen el método empleado por Radcliffe para apoderarse de la imaginación de sus lectores, sin admitir la existencia de lo sobrenatural:

such a combination of circumstances she believed could only be produced by some supernatural power operating for the retribution of the guilty. These reflections filled her with awe, which the loneliness of the large old chamber in which she sat, and the hour of the night, soon heightened into terror... Her imagination, wrought on by these reflections, again became sensible to every impression, she fared to look round, lest she should again see some dreadful phantom, and she almost fancied she heard voices swell in the storm, which now shook the fabric. (1991a:141)

Sin embargo, no ha ocurrido nada. La narrativa se ha estancado, pero no se puede decir que todo sigue igual. La autora ha producido en los lectores sentimientos de aprensión y miedo y de esta manera, sin indicar un peligro material, consigue comunicar el desasosiego de los personajes. A veces, sin embargo, estos fenómenos resultan ser reales, como si la autora jugara con sus lectores: las voces imaginadas son voces de verdad, y una sombra resulta ser una persona de carne y hueso. Y cuando, acto seguido, Adeline, al creer oír una voz que pronuncia su nombre, se desmaya, es lógico pensar que se trata de otra *fancy*. Solo al día siguiente se revelará que no ha sido producto de su imaginación, sino la voz del criado que quiere advertirle del peligro que corre. Aquí, la autora mantiene la inseguridad del lector y le impide confiar en que las apariciones y efectos terroríficos sean siempre ficticios. Ha despertado nuestro miedo, y cómo no, nuestra curiosidad, para luego aclarar que se tratan de una serie de hechos completamente racionales. Radcliffe ejerce aquí la estrategia del privilegio de que goza un autor: el de la omnisciencia que le permite “engañar” al lector, silenciando las explicaciones lógicas hasta el último momento para que todo sea compatible con un reacción racional hacia los fenómenos misteriosos. Los desenlaces a menudo agrupan toda una lista de revelaciones, los verdaderos engranajes del relato, que conducen a una clausura precipitada que no siempre convence. Suelen ser muchos datos para asimilar en poco tiempo y sobre todo cuando proceden de la pluma de una autora capaz de mantenernos en vilo durante diez o doce páginas con la descripción de alguna aparición o sonido extraño que luego tiene una explicación totalmente racional.

Al lector perspicaz, no le habrá pasado desapercibido el que estos miedos imaginarios, que le hacen sentir expectación y terror a la vez, contienen un delicioso *frisson* de sexualidad. De hecho, se puede atribuir parte del éxito de la novela gótica a la picardía de insinuar posibilidades que, sin llegar a ser explícitas, subyacen a muchas de las situaciones en que se encuentran las heroínas indefensas. Se acerca a lo que parece ser un momento culminante, sin escapatoria, pero sigue el anticlímax de una realidad y una explicación mucho más banal, como si el autor quisiera hacernos sufrir, demorando el desenlace temido una y otra vez. Esta parece ser la técnica mayormente empleada en la

obra de Radcliffe, ya que un autor como Lewis (muy criticado en su momento, pero muy leído también) en *The Monk* no tiene remilgos a la hora de dejar patentes las humillaciones sexuales sufridas por las mujeres en su obra, desde los actos de fornicación hasta la violación e incesto, en una forma que sería impensable en Radcliffe. Basta con comparar el tratamiento morboso por Lewis del primer intento de seducción de Antonia por Ambrosio, y de su segunda y exitosa tentativa, con el desenlace de la escena entre Adeline en poder del Marqués de la Motte: en ambos casos el lector se estremece ante la percepción de una posible violación incestuosa que solo se lleva a cabo en *The Monk*. Las heroínas radcliffianas suelen salvar su honor y su vida segundos antes de que el malhechor de turno pueda conseguir su propósito. De esta manera la autora puede dotar sus novelas con una buena dosis de sexualidad, y al mismo tiempo mantener los relatos dentro de los límites del decoro exigido por las buenas costumbres. Cabe preguntarse quién era más hipócrita en este negocio: ¿la escritora o su público? La actitud de Radcliffe no es nada inocente: los desmayos a que sus heroínas son tan propensas son la maniobra de un ser débil que desea evitar una confrontación, pero también contienen una alta carga de erotismo. La doncella yace a merced del malvado, sin posibilidad de defender su honor, pero al mismo tiempo será inocente de todo lo que le pueda suceder. El desmayarse también tiene la ventaja de que el ser inocente puede ser contemplado de una manera abiertamente sexual, sin compartir la lascividad del hombre que mira (*the male gaze*). De esta guisa se nos presenta Adeline, cuando es entregada a La Motte:

Her habit of grey camelot was thrown open at the bosom, on which part of her hair had fallen in disorder, while the light veil, hastily thrown on, had in her confusion been suffered to fall back. (1991a:7)

En *The Italian*, en una escena muy larga e insinuante, el clérigo corrupto Schedoni, al acercarse a una Ellena sumida en el sueño, decide quitar la fina batista que le cubre el pecho, para matarla mejor. Felizmente, la autora desvela que hay un motivo que justifica este momento moralmente peligroso, porque al quitar la ligera tela, Schedoni descubre, no los relucientes “orbs” que Ambrosio revela en *The Monk*, sino la miniatura que Ellena lleva al cuello, y, horrorizado, comprende que ha estado a punto de apuñalar a su propia hija. También la heroína de *A Sicilian Romance* se encuentra indefensa ante un desconocido (que afortunadamente resulta ser su pretendiente Hippolitus) de la siguiente manera:

the long auburn tresses which fell in beautiful luxuriance over her bosom, served to veil a part of the glowing beauty which the disorder of her dress would have revealed. (1993:163)

Pero aunque estas descripciones pueden suscitar emociones encontradas en la imaginación de los lectores, estas heroínas nunca son intencionadamente provocativas. Por el contrario, todo es el resultado de un descuido, de las prisas, de la fuerza del viento: o, a menudo, la víctima está inconsciente o dormida y,

por ende, resulta moralmente intachable. Tan celosas son estas heroínas de su honor que incluso una de las más decididas, Adeline, ante el miedo de arriesgar su buen nombre por confiarse a la protección de su amado (aunque la alternativa es de ser desflorada por el Marqués), vacila tanto que falta poco para que éste logre su propósito... Claro, mientras leían estos párrafos trepidantes las lectoras dieciochescas, experimentaban “the pleasing dread” del que Radcliffe habla en sus novelas. Más tarde, sin embargo, ante la amenaza de una muerte segura, nuestra heroína no duda en huir con su fiel criado Peter, confirmación obvia de la percepción del sirviente como ser asexuado en la literatura contemporánea.

A menudo en las novelas de Radcliffe la mera contemplación de la doncella desmayada es suficiente para ablandecer el corazón masculino. Otras, solo les salva la aparición de un *deus ex machina*: ya sea el descubrimiento de que la víctima le es conocida, la llegada inoportuna de algún sirviente o la irrupción de un pretendiente salvador.

Otra característica de sus novelas es cierto trasfondo que podría llamarse, anacrónicamente, freudiano. Cuando la heroína huye del peligro, suele hacerlo a través de galerías o pasillos interminables y oscuros, al final de los cuales por fin vislumbra una tenue luz que retrocede siempre y que ella se esfuerza por alcanzar. O bien, desembocan en una caverna o cripta de donde arrancan escaleras cuyo extremo permanece en la oscuridad, hasta llegar a una habitación iluminada por una apertura o tragaluz. En sus lectores estas descripciones inspiraban una sensación de desasosiego y trepidación, o un recuerdo que no sabían identificar. Hoy en día se puede ver en ellas una clara alusión al trauma del alumbramiento y la angustiada búsqueda de la luz y la vida.

Estos sinsabores (las huidas desesperadas, las luces misteriosas y túneles oscuros, los gemidos del viento y sollozos humanos, los ruidos de origen desconocido, los términos “dreary”, “dark”, “melancholy” que se emplean con tanta frecuencia, y las sensaciones experimentadas por los protagonistas de aprensión, miedo y terror) tienen el propósito de desorientar y sembrar de pavor el ánimo del lector. Da igual que al final la luz del día y las aclaraciones de la autora despejen sus temores y le revelen que todo ha sido fruto de su imaginación y de lo que Radcliffe llama “fantasía”. En su mente quedará la sensación incluso agradable de la excitación experimentada. Una sensación tan grata que se le perdona un final algo ingenuo. De este modo, la autora logra su objetivo sin tener que emplear las ocurrencias prodigiosas de Walpole ni las escenas “sensacionalistas” de Lewis, y tampoco los seres sobrenaturales que estos dos autores presentan. Todo ha sido fruto de la insinuación, la alusión, la imaginación y la fantasía.

En este breve examen de las claves utilizadas por Radcliffe hemos podido constatar los principales ingredientes que contribuyeron al éxito de sus relatos. Las técnicas de la sugestión para crear ambientes en apariencia terroríficos, la manipulación de los datos para mantener el suspense, unidos al certero tono moralizante de su obra, fueron los indudables artifices de la aclamación de la que gozó en su día. Es verdad que las novelas pecaban de cierta falta de originalidad. De hecho, en cuatro de ellas (*A Sicilian Romance*, *The Romance of the Forest*,

The Mysteries of Udolpho y *The Italian*) tanto el lenguaje como las imágenes y situaciones se repiten una y otra vez. Es como si, después de haber encontrado las teclas que despertaban en su público los sentimientos de miedo y expectación, no se atreviese, o no quisiera, salir de aquellos esquemas que tanto éxito le iban a brindar. O tal vez existe una explicación más sencilla, a saber: las imágenes que emplea para evocar situaciones de terror son las que encontraba más satisfactorias dentro de su propio subconsciente. Sin embargo, no hubiera conquistado su lugar en el canon literario inglés, a pesar de su capacidad de evocar miedos ancestrales, si no hubiera contado con el poder de captar la imaginación de sus lectores. Sea como fuere, es indiscutible que ella, una mujer que nunca viajó a los lugares que describe, y que tuvo una vida muy tranquila y casera, sabe sugerir con una loable parsimonia de recursos, comparados a los autores masculinos, las circunstancias que sostienen el interés del público lector. Supo demostrar, si falta hacía, que, como sugiere la cita de Macbeth, cuando se presentan al ser humano situaciones donde la razón no encuentra explicaciones lógicas, su imaginación se dispara y sufre mucho más ante acontecimientos grotescos que por su naturaleza son claramente ficticios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, M. H. (ed.). 1962, *The Norton Anthology of English Literature*. 5ª ed. Vol.2. New York & London: Norton.
- Dwyer, J. 1987, *Virtuous discourse: sensibility and community in late 18th century Scotland*. Edinburgh: Donald.
- Edgeworth, M. 1993, *Letters for Literary Ladies*. London: Dent.
- Lewis, M. 1990, *The Monk*. Oxford: Oxford University Press
- Napier, E. 1987, *The failure of gothic*. Oxford: Clarendon Press.
- Radcliffe, A. 1993, *A Sicilian Romance*. E. A. Milbank (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Radcliffe, A. 1991a, *The Romance of the Forest*. C. Chard (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Radcliffe, A. 1991b, *The Italian*. F. Garber (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Radcliffe, A. 1992, *The Mysteries of Udolpho*. B. Dobrée (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Walpole, H. 1998, *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press.
- Wollenstonecraft, M. and M. Shelley 1991, *Mary, Maria and Matilda*. J. Todd (ed.). London: Pickering and Chatto.