Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética

Dr. Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez

Doctor en Filología Inglesa

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Hacia 1740 comenzó a desarrollarse un cambio en la sensibilidad que había comenzado con *The Castle of Otranto*, de Walpole. Se debe tener presente el concepto de belleza expresado por Burke en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1757), donde afirmaba que el dolor o lo terrible eran una fuente de lo sublime. En la mayoría de las novelas góticas aparecen mujeres torturadas, o una mujer que sufre incesantemente.

Se tiende a considerar la literatura gótica como una aberración, una desviación. El cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano.

Hacia 1740, comenzó a desarrollarse un marcado cambio en la sensibilidad, la cual había comenzado a encontrar la expresión literaria en composiciones como "Ode to Fear" de Collins y en *The Castle of Otranto*, escrito por Walpole. La estética sublime del siglo dieciocho ayudó a estimular el movimiento de lo gótico. 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.

Aunque lo gótico ha sido durante tiempo repudiado y considerado como yermo y carente de arte alguno, lleno de cualidades y espectáculos melodramáticos, una nueva evaluación crítica del tema parece estar llevándose a cabo, debido en gran medida al reciente auge de los estudios culturales e históricos. Estos estudios intentan

Johann Heinrich Füssli
The Nightmare
(1790)

volver a examinar las injuriadas obras del período dentro de sus contextos sociales, culturales e históricos. Jerome McGrann afirma que: "literary works are fundamentally social rather than personal or psychological products" (Cox, 1992: 80). De forma similar opina Robert Miles (1993) quien se apoya en la ubicación histórica para decir que: "Gothic arises as a result of some historical, seismic shift in the deep structure of the self, or in the culture that may not have produced it" (214). Parece que la afirmación de Miles intenta concluir que la escritura gótica deriva de cierto tipo de fenómenos sociales en el siglo dieciocho. Podríamos afirmar, por el contrario, que el derrumbamiento de la jerarquía y la estructura, tan preponderante en la escritura del siglo dieciocho, se condensó finalmente en lo que hoy conocemos como literatura gótica.

En esta afirmación que sigue, MacAndrew piensa que Walpole produjo su obra porque los lectores del siglo dieciocho estaban preparados para examinar su interior y para juzgar su propia consciencia:

> Thus personal reasons account for Walpole's having been the one to produce the tale that began the whole tradition, while the age he lived in accounts for the genre's having appeared when it did. No such work, after all, appeared from the pens of authors under similar personal pressures in earlier times. The late Eighteenth Century was an era of interested inquiry in the nature of the human mind and of an interest in the inner self that was also manifested in other new genres appearing at the time which probe and reveal the psyche. Walpole was able to present his age's concept of human evil —pride, hatred, violence, cruelty, incest— as part of man's psychology. The one kind of romance enabled him to delve into his own subconscious, the other helped him to relate what he found there to the human condition in general. The characters are not very convincingly real, of course, but they are recognizably Eighteenth Century figures embodying current ideas about the human mind (1979: 18—19).

Como MacAndrew dice: "the late Eighteenth Century was an era of interested inquiry into the human mind"; por tanto, Walpole creó *The Castle of Otranto* con la intención de explorar y revelar temas que siempre habían estado en la mente subconsciente colectiva de la gente del siglo dieciocho, pero de lo que no se hablaba hasta la creación de la novela gótica.

Se debe también tener presente el concepto de belleza expresado por el abogado y miembro del Parlamento Edmund Burke en su famoso ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1757), donde afirmaba que cualquier idea o aspecto que pudiera encajar dentro de las ideas del dolor o de lo terrible era una fuente de lo sublime. Burke identificaba

la belleza con la armonía y lo sublime con la inmensidad y una capacidad para inspirar terror; sostiene que todo aquello que de alguna manera contribuya a excitar las ideas del dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de algún modo, es fuente de lo sublime. Para Burke, el horror surge de lo sublime. Lo definió basándose en que los objetos bellos se caracterizan por su pequeñez, suavidad, delicadeza, evocando amor y ternura, en contraposición a lo sublime, enorme y desproporcionado, que provoca sobrecogimiento y terror.

Por otro lado, la idea del dolor como parte integral del deseo era en cierta manera nueva. A este respecto, recordemos la obra *Psychologische Fragmente* (Fragmentos de psicología) de Novalis, donde este autor se asombra por el hecho de que nadie se hubiera fijado en la relación tan estrecha que, en su parecer, existe entre el deseo, la religión y la crueldad. La obra del barón alemán Georg Philip Friedrich Leopold von Hardenberg —Novalis— apareció en 1798, un año después de la publicación de la edición completa y definitiva por parte de Sade de *Justine* y *Juliette*, que aparecieron por primera vez en 1791 y 1796 respectivamente. En *Justine* están los episodios en la casa de Monsieur Rodin, y más particularmente las orgías del conde de Gernade, quien disfruta en grado sumo viendo correr la sangre de las venas de sus víctimas, así como las crueldades del monstruo Roland. Muchas escenas similares se describen de manera prolija en *Juliette*, y este romance se caracteriza por unos personajes horribles, como el gigante y ogro de los Apeninos Minski, cuya carne favorita es la humana, y en cuyo castillo mesas y sillas están hechas de huesos, y no olvidemos a Cordelli, el necrófilo de Ancona. En *Juliette*, y especialmente en *Justine*, Sade había explorado —y afirmado de manera implícita— la relación entre la sangre y la sexualidad, añadiendo la sangre al ya extenso listado de elementos afrodisíacos y estimulantes.

En la mayoría de las novelas góticas aparecen mujeres que son torturadas, o hay una mujer angelical a la que le pasa de todo, como después exagera Sade en *Justine*. Casi siempre, las mujeres o un personaje femenino están puestas en el lugar de la víctima. Pero ya existían antecedentes de lo gótico, como *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson, en tanto relata las vicisitudes y males que le ocurren a una chica joven, la típica heroína del momento.

Pamela experimenta períodos llenos de incertidumbre y crisis, incluyendo el intento de violación previo a su matrimonio, convirtiéndose en una mujer ejemplar. La novela presenta muchos temas: la fuerza de los hombres frente a la debilidad de las mujeres, el poder del sexo, la necesidad social de la conducta ejemplar que debe caracterizar a una buena esposa... En muchos sentidos las reglas de la conducta moral en cuanto a las relaciones masculinas y femeninas se presentan fijadas en las novelas de Richardson, y no

fue hasta décadas siguientes que las escritoras comenzaron a desafiarlas. El éxito de *Pamela*, publicada en dos volúmenes, demostró lo que el público lector de novelas había demandado desde hacía tiempo, realismo y romance unido todo ello de manera agradable[1]:

> even as the [Richardsonian] sentimental novel seems essentially genteel… so the gothic romance is fundamentally antibourgeois and can only with difficulty be adapted to the needs of the sentimental middle classes. Nonetheless, it was a 'female scribbler', Ann Radcliffe, celebrated by her bourgeois admirers as the 'Shakespeare of the Romance writers', who first managed to make a success of gothic fiction (Fiedler, 1960: 127).

Por su parte, el marqués de Sade imaginó todas las formas posibles de un erotismo cuya esencia era la crueldad. Gran parte de su obra desprende una atracción casi inconcebible hacia el mal y una obsesión por hacerlo deseable. Así, elaboró todo un sistema filosófico contrario a la religión, desafiando por tanto el orden natural y transmutando la sexualidad en atracción hacia la muerte, una muerte con dolor. En la repentina y obsesiva sucesión de escenas eróticas de casi todos sus escritos, Sade quiere transmitirnos cómo el dolor de la víctima va creciendo en igual proporción al placer de su verdugo. De esta forma, une la transgresión al erotismo, opuesto a la moral, con la vivencia de la omnipotente muerte.

El descubrimiento del horror en cuanto que fuente de deleite incidió en la concepción de la belleza: lo horroroso, siendo una categoría de lo bello, se convirtió en uno de sus elementos esenciales. Por supuesto que el descubrimiento de la belleza de lo horroroso no puede ser considerado como un factor perteneciente exclusivamente al siglo dieciocho, pero sí fue en este momento histórico—literario cuando la idea tomó plena consciencia. Esa belleza ya tuvo su base en autores como Shakespeare. Estos detalles antes mencionados pueden encontrarse en *Romeo and Juliet*, de Shakespeare (IV, i, 77 *et passim*):

> O... rather than marry Paris
> ... bid me lurk
> Where serpents are; chain me with roaring bears
> Or hide me nightly in a charnel—house,
> O'er cover'd quite with dead men's rattling bones,
> With reeky shanks, and yellow chapless skulls,
> Or bid me go into a new—made grave
> And hid me with a dead man in his shroud...

1. Henry Fielding escribió su novela *Shamela* como parodia hacia el tono moral de *Pamela*, si bien no fue ésta la única hacia la obra de Richardson, pues en *Joseph Andrews* vemos la vida de Joseph, comenzando esta novela de nuevo como mofa a la ya citada *Pamela*, e incidiendo en la burla con respecto a nombres, situaciones...

El género tomó muchas de sus imágenes más intensas de los denominados *graveyard poets* Thomas Gray y James Thomson, entremezclando un paisaje montañoso o un bosque grande y oscuro con una vegetación que bordeaba unas ruinas ocultas y llenas de habitaciones terroríficas, monasterios, castillos medievales con pasadizos secretos, prisiones, escaleras peligrosas que no se sabe dónde conducen, cámaras de tortura y un claro y penetrante olor melancólico: "The eye dominates the literature of external nature during the eighteenth century" (Abrams, 1986: 2471). Un espectro legendario o quizá "the bleeding nun" de *The Monk*[2], de Lewis, eran imágenes a menudo buscadas por aquellos que caían víctimas de las influencias sobrenaturales de estas obras. Las palabras de Lewis en las que reconoce el gusto de su audiencia, y por tanto él les da lo que ésta busca, pueden hacerse extensibles a la mayoría de los autores de obras góticas. En su epílogo a la comedia *Knave or Not?* (1798) de Thomas Holcroft, Lewis ofrece la receta para el éxito (si bien Lewis se refiere a las obras de teatro, vemos claramente, cómo sus palabras pueden acomodarse fácil y totalmente a las obras en prosa):

> That his Play may succeed, may the Bard safely boast,
> Who opens the piece with a Song by a Ghost;
> But in popular plaudits unbounded he revels,
> If he follows the Song with a dance by two Devils...
> Give us Lightning and Thunder, Flames, Daggers and Rage;
> With events that ne'er happened, except on the Stage
> (Nicoll, 1927: 99).

Este tipo de poesía mostraba una preocupación por la muerte, el sufrimiento y lo sepulcral: "It also challenged rationalism and was fundamentally different in tone, mood and theme from anything that Pope and his fellow Augustans had approved and advocated" (Cuddon, 1988: 18—19). Entre los principales poemas encontramos "Night Thoughts" (1742—5) de Edward Young, "The Grave" (1743) de Robert Blair y "Meditations among the Tombs" (1745—7) de James Hervey. También podría incluirse "Elegy Written in a Country Churchyard" (1751) de Thomas Gray, así como "On the Pleasures of Melancholy" (1747) de Thomas Warton. Todas estas obras tuvieron una influencia pronunciada en la novela gótica que estaba a punto de aparecer. El

2. Remitimos al lector al relato *The Friar's Tale*, que apareció en tres entregas anónimamente en la revista *Lady's Magazine* en 1792. No sería extraño que hubiese servido de inspiración para *The Monk*: la heroína Matilda tiene el mismo nombre que uno de los personajes de Lewis y el episodio de la huida del convento y confusión de la protagonista con un espectro es muy similar a la narración conocida como "the bleeding nun" intercalada en *The Monk*. También existía este relato en la tradición folclórica alemana, como nos recuerda Jack Morgan (2002: 92). Con respecto a esta imagen, también confirma Peter Underwood (1978: 147) que es ésta la más común de las apariciones que se han documentado.

tema del panteón fue utilizado por la novela de Radcliffe, y de Lewis, entre otros, para dar fuerza a situaciones más o menos eróticas y sádicas, aparte de las evidentes connotaciones góticas.

La poesía de tipo *graveyard* floreció en la primera mitad del siglo XVIII y abonó el terreno que más adelante se convertiría en lo gótico. Los objetos poéticos principales de esta escuela, que se convertirían en constantes en la literatura gótica, aparte de las tumbas y los cementerios, eran la noche, las ruinas, la muerte y los fantasmas. Mientras mostraban las imágenes de la muerte y los horrores de la tumba, el principal objetivo de esta escuela era glorificar el fin espiritual que la tumba representaba, convirtiendo los recovecos de la muerte en objetos de apreciación estética. Pero no celebraban estos elementos como puros recursos estilísticos: "The Grave" (1743), de Robert Blair, revela unas imágenes de la muerte e incita al lector a pensar en los horrores de la muerte no como una fascinación morbosa, sino más bien como un aviso. Para Blair, la muerte es un camino ("gloomy path" l. 687) que conduce de la tierra al cielo:

> Thrice welcome Death!
> That after many a painful bleeding Step
> Conduct us to our Home, and lands us safe
> On the long—wish'd for shore
> (ll. 706—9).

La muerte no es ya un ser temido y tenebroso, sino un paso intermedio. Junto con "The Grave", que disfrutó de una muy buena acogida sobre todo entre aquellos que se mostraban más preocupados por los asuntos espirituales, otra composición recibió una gran acogida: "Night Thoughts" (1749—51), de Edward Young. Ambos poemas (como otras tantas composiciones: "Night—Piece on Death" (1722) de Thomas Parnell, "Night—Piece" (1751) de Nathaniel Cotton, "The Contemplatist" (1762) de John Cunningham, "Ode to Fear" (1746) de William Collins…) acentúan la idea de que el temor a la muerte debe ser desterrado, rompiendo así el orden clásico y racionalista de la poesía augusta. Con la ausencia del temor, los espectros y fantasmas que acechan las mentes supersticiosas desaparecerán. Este tipo de poesía utiliza las tumbas, las ruinas, la decadencia y los fantasmas más como un medio instructivo moralmente que como recreativo. Thomas Warton incidirá, por su parte, en los sentimientos tan intensos que estas imágenes producen en el lector ("Darkness has more Divinity for me, / It strikes Thought inward, it drives back the Soul" ll. 128—9), más que en su valor propedéutico para alcanzar el cielo.

Uno de los elementos más importantes son las sombras. Mientras que el pasado gótico era considerado como la antítesis de la cultura de la Ilustración, los acontecimientos, los escenarios, las figuras y las imágenes comenzaron a ser consideradas por su propio valor. El estilo gótico se convirtió en la sombra que acechaba los valores neoclásicos. Las

sombras, por tanto, marcaban los límites necesarios para la constitución de un mundo ilustrado e iluminado. Metafóricamente hablando, la oscuridad amenazaba la luz de la razón con lo que ésta desconocía. La incertidumbre que proyecta y genera la sombra provocaba un sentimiento de misterio y unas pasiones y emociones ajenas a la razón. La noche, consecuentemente, daba rienda suelta al reino de las criaturas maravillosas y alejadas de lo natural. Estos eran los pensamientos conjurados por estos poetas.

Over Her Dead Body: Death, Feminity and the Aesthetics (1992), de Elizabeth Bronfen, comienza con una pregunta simple. Desde el siglo dieciocho, ¿por qué ha existido un interés artístico tan extenso en los cuerpos femeninos muertos? En concreto, ¿por qué los cadáveres femeninos han sido representados tan insistentemente como elementos definitivos de la estética? En su libro, Bronfen argumenta que la mortalidad fue plasmada en la estética debido a la confluencia de dos represiones: la de la muerte y la maternal. Del mismo modo que la presencia invoca la ausencia, la experiencia de la plenitud indiscutible (identificada por el psicoanálisis con el cuerpo de la madre) invoca su inverso (la muerte).

Los atractivos de la oscuridad están entre las características más destacables de las obras góticas (Burke enumera la oscuridad como una cualidad y característica necesaria dentro de su estética de lo sublime: marcaron los límites necesarios para la constitución de un mundo iluminado. La oscuridad, metafóricamente, amenazaba la luz de la razón. La noche dio rienda suelta a las criaturas maravillosas y antinaturales de la imaginación, mientras que las ruinas ratificaban la temporalidad que excedía la comprensión racional y la finitud humana. Estos eran algunos de los pensamientos avalados por los *graveyard poets*.

La unión de la melancolía, la oscuridad, la superstición, la culpa, la muerte, tumbas en ruinas... todo ello junto dio paso a un sentimiento pleno de aprecio mórbido e imaginativo, a una complacencia en el horror (*The Monk, The Italian*...) El instrumental poético será de gran ayuda en todo este tipo de manifestaciones. En suma, lo que hizo fue tomar el tema de la muerte y lo adornó con los terrores de la corrupción y las apariciones. Tomó asimismo el tema de la culpa (añadiéndole toda una demonología familiar y exótica al mismo tiempo), presentando contratos antiquísimos con Satán y los sufrimientos expiatorios de aquellos personajes conocidos por las leyendas y la imaginación popular (véase *The Wandering Jew*). Y aparte del tema de la culpa (que no está muy alejado del de la muerte) construyó unos arquetipos: un monje criminal, un tirano, un héroe consumido por el remordimiento, una joven indefensa presa de todas las maldades posibles e inimaginables...[3]

3. Los detractores se han asido a estos arquetipos calificándolos de deformes, inverosímiles, carentes de realidad y de credulidad siquiera dentro de la propia ficción para criticar este tipo de literatura.

Una teoría estética sobre lo horroroso y lo terrible se había desarrollado gradualmente a lo largo del siglo dieciocho, pero la pregunta sería por qué empezó la gente a sentir esa horrible fascinación de los bosques oscuros y las cavernas lúgubres, los cementerios y las tormentas —según Praz— precisamente: "in the most polite and effeminate of centuries, in the century of bergeries and fêtes gallants and idyllic conversation pieces, the century of Watteau and Boucher and Zoffany" (citado en Fairclough, 1968: 9). La respuesta reside en su carácter femenino. Continuando con la reflexión de Mario Praz: "in no other century was woman such a dominating figure, the very essence of rococo being a feminine delicacy" (9).

La noción de que lo gótico significa una escritura de exceso se encuentra a menudo unida a las teorías que atañen a las imágenes corporales; en este contexto, éstas se ven con frecuencia identificadas con los enfoques femeninos del análisis de las funciones corporales y de su imposibilidad de evasión por lo que de encadenado a su propia realidad comportan, a la par que otros análisis que transmiten la transgresión de la propia identidad, y de nuevo, obviamente, de la mujer y su cuerpo:

> [The grotesque], as almost every writer on the topic feels obliged to mention sooner or later, evokes the cave… Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral. As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body
>
> […]
>
> Blood, tears, vomit, excrement —all the detritus of the body that is separated out and placed with terror and revulsion (predominantly, though not exclusively) on the side of the feminine— are down there in that cave of abjection (Russo, 1995: 1).

Existe la tendencia de considerar la literatura gótica como una aberración, una variación, una desviación del camino que obstaculiza la evolución en favor de lo comercial. El fenómeno nace en un momento cultural muy particular caracterizado por el declive de autores como Fielding, Defoe, Richardson o Smollett, junto con la llegada de nuevos métodos de escritura, publicación y circulación, diseñados para captar a un nuevo tipo de lector cuya demanda era la novedad y el sensacionalismo.

Sin embargo, el rápido desarrollo de la literatura gótica no se debe únicamente a las necesidades literarias comerciales del momento. El siglo diecinueve es la época más adecuada para ver nacer los grandes relatos de terror tanto por el hambre sensacionalista del lector como por la atracción de los románticos hacia todo lo medieval. El término gótico, en su origen, significaba salvaje, bárbaro, implicaba la destrucción de toda civilización clásica. Más tarde pasó a ser utilizado para denominar cualquier estilo arquitectónico que no fuera clásico. En el siglo dieciocho, cuando la tradición clásica reinaba, la palabra gótico era casi una blasfemia, pero cuando el siglo diecinueve se alzó contra el clasicismo, lo gótico adquirió propiedades casi exóticas que proporcionó a la literatura del momento escenarios en ruinas, manifestaciones sobrenaturales, crímenes misteriosos e incluso el lenguaje de los sueños. Estos elementos ayudaron a que los poetas y novelistas dieran los primeros pasos hacia lo irracional y el surrealismo de la mente humana. Según cita Frayling (1992: 3), el pintor Fuseli pensaba que "one of the most unexplored regions of art are Dreams".

A primera vista puede parecer paradójico que la literatura gótica, tan inclinada a lo sobrenatural y lo fantástico, naciera y alcanzara su época de esplendor durante el siglo XVIII, el Siglo de las Luces, de la razón. No pocos estudiosos han visto en ella un espíritu de rebeldía, de transgresión de los rígidos moldes neoclásicos, pero si analizamos el fenómeno con detenimiento veremos que no se trata de su negación, sino muy al contrario, de su consecuencia: la actitud racionalista del hombre ante su entorno es la que permite, precisamente, el nacimiento de la literatura de terror. Uno de los primeros teóricos del género fue también uno de sus cultivadores: en 1827, Walter Scott ya señalaba en su artículo *On the Supernatural on Ficticious Composition* cuál era el nuevo rumbo que lo fantástico y terrorífico había adoptado en esa época de incredulidad universalizada. Scott, a pesar de que cultivó el género fantástico en varias de sus composiciones, se pronunciaba en sus ensayos teóricos con evidente escepticismo acerca de la verosimilitud de estas historias y fue uno de los primeros que estudiaron cómo debía tratarse lo fantástico en la literatura. En su reseña de *Frankenstein* para *Blackwood's Magazine* (1818), Scott explica cómo la literatura fantástica sólo es posible en una época de racionalidad.

El lector de estas historias ya no cree en fantasmas o muertos que vuelven de sus tumbas, como hacían quienes escuchaban los viejos relatos fantásticos —en realidad narraciones de índole moral o religiosa. Esa creencia es sustituida por el placer lúdico y la curiosidad ante el hecho fantástico y sus posibilidades narrativas.

En su libro *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment* (1991), Walter Kendrick advierte de los peligros de una descontextualización de la novela gótica, de una aproximación al texto teniendo en cuenta únicamente criterios psicológicos, por ejemplo, que verían ansiedades sociales o sexuales, ciertos miedos a la madurez, miedo al incesto... cuando lo que el texto nos presenta son muertos vivientes persiguiendo a los vivos, por citar una posibilidad. Por tanto, Kendrick intenta decirnos claramente que cuando el autor intentaba helar la sangre del lector con imágenes de putrefacción, por mencionar una opción, es esa mera y simple putrefacción la que provocaba pavor.

La novela gótica puede ser, pues, susceptible de interpretaciones más o menos profundas o poéticas, como la del marqués de Sade cuando hablaba de una literatura bárbara para una edad de hierro[4] ,o la de André Breton cuando la reivindicaba desde su militancia surrealista; se puede estudiar como medio de tratar temas filosóficos o existenciales al modo de los románticos. Pero no se puede olvidar nunca que, frente a un tratamiento más o menos artístico o intelectual del género, gran parte de ella era lisa y llanamente, literatura de consumo.

Los lectores de este tipo de ficción pertenecen a una nueva clase social que se encuentra a medio camino entre la élite intelectual y la masa iletrada. Este nuevo lector, forjado en un ámbito urbano y de clase media, ha superado la analfabetización, pero eso no conlleva un ascenso a las esferas del gran arte: encuentra en obras como los melodramas góticos una ficción al alcance de sus capacidades y a la medida de sus gustos. Y descubre un extraño placer en la experiencia del miedo desplazado hacia los personajes literarios. Se trata de un sentimiento que una vez más evoca los ideales de Burke acerca de lo sublime. Como señala Kendrick (1991), este tipo de novelas se basaban en situaciones que eran deliciosas y excitantes cuando se asistía a ellas como testigo en lugar de experimentarlas en la propia carne. La idea de explorar los caminos góticos desde fuera del texto es lo que precisamente define el carácter lúdico y comercial del género.

Como es lógico esperar de un género literario tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano. Los monstruos y seres sobrenaturales de la literatura gótica tienen su origen en la mente humana: la dualidad entre el bien y el mal, el miedo a lo desconocido, las leyendas clásicas... son versiones modernizadas de la serpiente del Edén o el mito de Prometeo. Por ello los espectros y las espantosas y horripilantes apariciones se suceden en la historia de la literatura: Beowulf, el Doctor Fausto en el que encontramos un espantoso Mefistófeles, las tres brujas en *Macbeth*, el espectro de *Hamlet* o la atmósfera de *The Tempest*, de estos y otros tantos ejemplos se deduce lo demoníaco en la mente de la audiencia. Teniendo a estos últimos como precedente, el siglo diecinueve nos ofrece versiones variadas de la atmósfera del escenario gótico; desde "The Rhyme of the Ancient Mariner", a un más complejo uso de lo gótico en *Wuthering Heights*, pasando por los legados que la literatura dejaría para el cine y el cómic como *Dracula*, *Frankenstein*, y *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*.

4. Cueto (1999: 7) apunta que el marqués de Sade, en *Idée sur le romans* (1800), intentaba promover una nueva sensibilidad, proponer una forma diferente de ver la realidad. Era consciente de la necesidad de abrir nuevos campos para la literatura, de adentrarse en lo prohibido para encontrar la verdad. Y recurrió, como tantos otros, a esa estética que hoy conocemos como gótica.

Durante años, las grandes historias de terror han sido recreadas una y otra vez hasta confundir la versión con el personaje original del libro. Su mérito estriba en que hoy en día siguen siendo tan actuales como lo fueron entonces. Nos estamos refiriendo, en particular, a los ya mencionados Frankenstein (nombre del creador y no de la criatura), Drácula y Dr. Jekyll / Mr. Hyde.

Lo que se pierden los espectadores de estos personajes es el contexto en que los verdaderos creadores literarios escribieron sus novelas, curiosamente tan estremecedor como sus propias historias. Mary Godwin (hija del filósofo inglés William Godwin y de la escritora feminista Mary Wollstonecraft, más adelante esposa del poeta Percy Bysshe Shelley) creó la historia de Victor Frankenstein a raíz de una apuesta propuesta por Lord Byron. Tal y como narra Mary Shelley en el prólogo de la edición de *Frankenstein* de 1831, aquella noche de 1816, Polidori, Shelley, Byron y Mary —la autora omite la presencia de Clare Clairmont— recluidos por una tormenta veraniega, en la Villa Diodati, Ginebra, leyeron algunos relatos de miedo alemanes. Inspirados por la lectura, accedieron a la invitación de Byron a escribir una historia de este tipo. Tras esta idea, la autora se vio inspirada por las recientes teorías del galvanismo que teorizaban sobre dar vida a un cuerpo inanimado. Las frecuentes charlas sobre el tema dieron lugar a una pesadilla que crearía a la bestia y la haría inmortal. La imagen de Frankenstein-creador iba unida a la del Prometeo griego que fue castigado por robar el fuego a los dioses y el Prometeo del texto en latín, que creó un hombre del barro, fusionada con las ideas de Rousseau que tanta aceptación tuvieron en esos momentos. *Frankenstein* era una versión moderna del mito de Prometeo, tal y como rezaba el subtítulo de la obra. De aquella noche en Ginebra, también recogeríamos "The Vampyre" de Polidori, la primera novela completa sobre vampiros escrita en inglés. Unos sesenta años después, el irlandés Bram Stoker elaboró una nueva novela, obra maestra indiscutible: *Dracula*.

Es interesante señalar la (¿) coincidencia (?) entre *Frankenstein* y *Dracula* ya que su génesis condiciona su atmósfera común onírica. Dentro de las dos novelas los sueños y las pesadillas desempeñan un papel muy significativo, tanto desde el punto de vista técnico como simbólico. Ello implica también las constantes escenas y alusiones eróticas —a veces por omisión en *Frankenstein*— propias de la literatura gótica. ¿Serán fruto de un intento de exorcismo de los deseos y frustraciones de sus autores? A propósito de esa posible coincidencia de las obras de Stoker y Shelley, veamos lo que Twitchell explica:

> Dracula, unlike his literary brother the Frankenstein monster, simply cannot be explained. There is no calculating scientist who created him —he just is. Where does he come from? What does he do? And more important, why does he choose these specific victims? All this is never sufficiently answered to give us a sense of causality and predictability. In the earlier Gothic novels precisely the opposite

> happened: everything was finally explained, whether it needed to be or not —the creaking door, the misplaced baby, the recognition scenes. These occurrences are simply nowhere to be found in Dracula. Dracula is just a monster who attacks people (1986: 133).

Está claro que estos seres estremecedores y atractivos al mismo tiempo, no son sólo resultado de una demanda meramente comercial, sino de las necesidades de los escritores de personificar angustias, miedos, aspiraciones y temores que han acompañado al ser humano durante la historia. Es más, los monstruos existen realmente, son seres que toman vida propia en nuestra mente y se manifiestan en el ámbito intelectual al principio, y más tarde en el ámbito sensorial. Podría decirse que lo gótico explora el universo de lo irracional, la parte más vulnerable de la Ilustración; no estaría de más puntualizar que "el Siglo de las Luces se cerraba entre tinieblas de violencia" (Fajardo, 1997: 50). Lo gótico se diferencia de lo sentimental en que lo sentimental defiende los sentimientos correctos y aprecia el sufrimiento (valora la pena, la compasión y la benevolencia) mientras que lo gótico explora lo malévolo, lo malvado, los lados oscuros de lo perverso. La novela gótica parte de la Ilustración (período neoclásico) basándose en su rechazo a la razón, el realismo y el decoro. Recordemos que estas características habían sido algunas de las bases de autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson y / o Henry Fielding, por citar solamente a unos cuantos.

Contrariamente a la opinión de Robert F. Geary, quien afirma que "the Gothic novel was not so much a reaction against the rationalist currents of the later eighteenth century" (citado en Bloom, 1998: 288), consideramos que, en cierto modo, lo gótico puede ser considerado como una reacción a la industrialización y a la revolución científica. Frente a este género incipiente se encuentra la ciencia: "'We have on our side power of combination — a power denied to the vampire kind; we have resources of science" (Stoker, 1989: 238), conocimiento científico que al fin y al cabo resulta ser poco adecuado para la destrucción del vampiro, teniendo que recurrir a métodos más tradicionales —y en contradicción aparente con el rigor científico— para acabar con su amenaza. Dicho de otro modo, para acabar con el vampiro, es necesario utilizar los métodos que provienen de su propio entorno: la ristra de ajos, el crucifijo y la estaca de madera: "Beyond its medical curative, garlic, in popular practice, is used as a spiritual 'talisman'; allegedly the vampire cannot stand its smell" (Florescu & Mcnally, 1973:170). El escritor intenta desafiar a la ciencia. Las palabras de Van Helsing en las que afirma que:

> "Do you not think that there are things which you cannot understand, and yet which are; that some people see things that others cannot?... it is the fault of our science that it wants to explain all; and if it explain not, then it says there is nothing to explain. But yet we see around us every day the growth of new beliefs, which think themselves new; and which yet are but old, which pretend to be young... I suppose now you do not believe in corporeal transference. No? Nor in materialization. No? Nor in astral bodies. No? Nor in the reading of thought. No? Nor in hypnotism —" (191).

suponen un enfrentamiento entre la ciencia y la superstición. La primacía de la máquina tiene que ser derrumbada de alguna manera, al menos mediante las pasiones o de la emoción. Los lectores de las novelas góticas vivían en países donde la Primera Revolución Industrial había cambiado el paisaje, los modos de vida y la forma de pensar de sus habitantes. Quienes empezaban a vivir día a día con las máquinas querían evadirse volviendo a épocas pasadas; "un viaje ficticio pero eficaz si además estaba adobado por todos los atrayentes ingredientes que el género aportaba: era el reino del escalofrío" (Sole, 1997: 24).

Todo esto muestra que el género gótico no está ni con mucho extinguido, como afirma uno de los pioneros en el estudio de este tipo de novela, Devendra Varma (1966). La atracción por el terror y el misterio existió sin duda mucho antes que en la segunda mitad del siglo dieciocho; recordemos los romances helenísticos y los dramas del período isabelino. Durante la Revolución Francesa (1789—1799) apareció en Francia una serie de novelas infernales, producto del marqués de Sade, y en Inglaterra, según Mario Praz, surgió "a whole blossoming of Gothic novels, called tales of terror there and romans noirs abroad" (citado en Fairclough, 1968: 8).

La ficción gótica en general representa un tipo de texto subversivo. Lo gótico es un conglomerado del mal, al que al mismo tiempo tememos y deseamos. Es esta fusión de temor y deseo lo que convierte a lo gótico 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 terror, pero también un medio de comprenderlo.

Referencias Bibliográficas:

- Abrams, Meyer Howard *et al*. (eds.) *The Norton Anthology of English Literature*, vol I and II. Ed. W. W. Norton & Company, London & New York, 1986, 5th Edition.
- Bloom, Clive (ed.) *Gothic Horror*: *A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. Ed. Macmillan, London, 1998.
- Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead: Body Death, Feminity and the Aesthetic*. Ed. Routledge, New York, 1992.
- Cox, Jeffrey N. (ed.) *Seven Gothic Dramas, 1789—1825*. Ed. Oxford University Press, Athens (OH), 1992.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Book of Ghost Stories*. Ed. Penguin, London, 1988.
- Cueto, Roberto (Selec. & introd.) *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Ed. Celeste Ediciones, Madrid, 1999.

- Fairclough, Peter (ed.) *Three Gothic Novels*. Ed. Penguin Books, Harmondsworth, 1968.
- Fajardo, José Manuel. "La herencia de Horace Walpole". *Cultura*, Nº. 50, 2 de marzo, 1997.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Ed. Jonathan Cape, London, 1960.
- Florescu, Radu & T. Mcnally, Raymond. *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler, 1431—1476*. Ed. Hawthorn Books, New York, 1973.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Ed. Faber & Faber, London, 1992.
- Kendrick, Walter. *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*. Ed. Grove Press, New York, 1991.
- MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. Ed. Columbia University Press, New York, 1979.
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750—1820: A Genealogy*. Ed. Routledge, London, 1993.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Ed. Southern Illinois University Press, Illinois, 2002.
- Nicoll, Allardyce. *A History of English Drama*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1927.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque*. Ed. Routledge, London, 1995.
- Sole, José María. "Nace la novela del escalofrío". *CRÓNICA 72*, 2 de marzo, 1997.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Ed. Oxford University Press, The World's Classics, Oxford, 1989.
- Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Ed. Duke University Press, Durham, NC, 1986.
- Underwood, Peter. *Dictionary of the Occult and Supernatural*. Ed. George H. Harrap, London, 1978.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins. Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. Ed. Russell & Russell, New York, 1966.

Museo del Romanticismo

museoromanticismo.mcu.es