

LA LITERATURA GÓTICA EN LENGUA INGLESA: AVATARES DE UN *GÉNERO* POPULAR

Margarita ESTÉVEZ SAÁ

Universidad de Santiago de Compostela

La literatura gótica, tan de moda en los estudios literarios como demuestran los numerosos trabajos críticos que sobre el tema proliferan en la actualidad, hace referencia a un tipo de textos que, desde sus comienzos, han sufrido diferentes avatares y una muy distinta consideración, debidos mayormente a la complejidad inherente a los temas que tratan, a las diversificaciones y ramificaciones políticas, históricas y culturales que se derivan de los mismos, y a los propios problemas que plantean como pertenecientes a un determinado género literario.

La literatura gótica establece un puente entre el presente y el pasado, entre lo culto y lo popular, entre el romance y la novela, entre lo racional y lo irracional, entre la realidad y la imaginación, entre el miedo y la risa, entre el terror y el deseo, entre la norma y la subversión de la misma. Esta inestabilidad, ambivalencia e incertidumbre inherentes a las narraciones góticas ha sido interpretada por la crítica literaria y por los propios escritores que hicieron uso de esta tradición en sus obras desde ópticas muy distintas que van desde el rechazo y el desprecio de la misma hasta su enaltecimiento.

Como ya he mencionado son numerosos los estudios que han ido apareciendo desde que la literatura gótica comenzó a ser considerada por la crítica como un género especial en los años 20.

Markman Ellis (2000: 12), en su libro *The History of Gothic Fiction*, menciona las obras de Edith Birkhead, *The Tale of Terror: a Study of Gothic Romance* –1921–, Eino Railo, *The Haunted Castle: a Study of the Elements of English Romanticism* –1927– y Montague Summers, *The Gothic Quest* –1938–, como textos críticos pioneros en el estudio de la literatura gótica en lengua inglesa. Sin embargo, según Anne Williams (2000: 790), hasta hace aproximadamente unos veinte años la literatura gótica fue ignorada por los que ella denomina “serious literary critics”. Hasta ese momento quienes publicaron trabajos sobre el género gótico eran bien anticuarios entusiastas o filólogos dedicados a catalogar textos: “those publishing on the Gothic were usually either enthusiastic antiquarians such as Montague Summers and Devandra P. Varma or philologists best on cataloguing, which produced some earnest but dull histories and bibliographies” (Williams, 2000: 790). En los últimos años los estudios góticos han sufrido una profunda transformación que para Williams tiene mucho que ver con el hecho de que lo tradicionalmente considerado “marginal” o “popular” ya no asusta a la crítica. A partir de entonces han surgido numerosos estudios que han propuesto interpretaciones y lecturas históricas, políticas, psicoanalíticas, culturales, etc., de la producción gótica.

En mi opinión escasean, sin embargo, estudios e interpretaciones que se centren en el diálogo que el género gótico ha entablado consigo mismo desde sus comienzos, un diálogo sobre su propia condición como género literario eminentemente popular, sobre sus predecesores y el tratamiento de los temas, sobre la caracterización de sus personajes, en resumidas cuentas, sobre su propia historia. Esta dimensión metaliteraria del género gótico ha sido apuntada por Markman Ellis, quien ha llegado a afirmar que la literatura gótica ha contribuido explícitamente a conformar su propia historia:

The extensive stream of gothic novels that have issued from the presses since the 1790s constitutes its own form of criticism, and theory, of the gothic. [...] Revising plots, revisiting themes, reanimating characters, these gothic fictions recall their predecessors as much as they innovated and modernise. Connected by explanatory prefaces, footnote references, textual

allusions, the gothic novel effectively historicises itself (Ellis, 2000: 13).

En esta historia de la literatura gótica en lengua inglesa la mujer ha tenido un papel primordial en tanto que, supuestamente, consumidora mayoritaria y productora destacada de la misma y en la historia que, como decíamos, los textos góticos contribuyen a crear sobre sí mismos también se hace alusión expresa a esta circunstancia. No obstante, en el título de este trabajo he enfatizado la palabra género con el fin de aludir a la problemática que ha rodeado a la literatura gótica como género literario de la que los propios autores eran conscientes y sobre la que reflexionaron en sus propios textos, como se verá a continuación.

Comenzaré estas notas que hoy presento sobre el proceso de auto-reflexión que llevan a cabo las narraciones góticas en torno a su propia condición, precisamente, con un breve apunte a su tradicional consideración como género *popular*. Para ello me gustaría recordar, en primer lugar, la definición que Raymond Williams nos propone sobre este término:

A primary sense of 'widely favoured' was clear by 1C18; the sense of 'well-liked' is probably C19. [...] The shift in perspective is then evident. Popular was being seen from the point of view of the people rather than from those seeking favour of power from them. Yet the earlier sense has not died. Popular culture was not identified by the people but by others, and it still carries two older senses: inferior kinds of work (cf. popular literature, popular press as distinguished from democratic journalism, or popular entertainment); as well as the more modern sense of well-liked by many people, with which of course, in many cases, the earlier senses overlap. The sense of popular culture as the culture actually made by people for themselves is different from all these. It relates, evidently, to Herder's sense of Kultur des Volkes, 1C18, but what came through in English as folk-culture (cf. FOLK) is distinguishable from recent senses of popular culture as contemporary as well as historical. The range of sense can be seen again in popularise, which until C19 was a political term, in the old sense, and then took on its special meaning of presenting

knowledge in generally accessible ways. Its C19 uses were mainly favourable, and in C20 the favourable sense is still available, but there is also a strong sense of 'simplification', which in some circles is predominant (Williams, 1983: 237).

Williams, en su recorrido por las acepciones del término popular, hace referencia a distintos momentos en los que la consideración de *popular* es vista bien desde la perspectiva de la gente que considera popular aquello que entiende y le agrada, bien desde el punto de vista de quienes ostentan el poder y desean ganarse el favor del pueblo a base de concederle algo que esté al alcance de su entendimiento para su deleite¹.

Los escritores que contribuyeron con sus narraciones al género gótico fueron especialmente conscientes del carácter popular de las mismas y, como veremos, hacen alusión tanto al hecho de que los temas, las actitudes, creencias, supersticiones, comportamientos, etc., que reflejaban en su ficción provienen, precisamente, de tradiciones populares que se transmitían de padres a hijos; como a la gran aceptación que este tipo de narraciones tiene entre el público lector.

En los considerados orígenes de la literatura gótica, Clara Reeve, por ejemplo, con motivo de la reedición de su obra como de

¹ En esta línea de argumentación y centrándome ya en la literatura considero útil y oportuno traer a colación las palabras de Francisco García Tortosa (1986: 21), en un ensayo titulado “Notas para una introducción a la relación entre la literatura y la cultura residual y emergente”, en el que se ha referido a la literatura como el resultado de un proceso en el que necesariamente intervienen tanto la base como la superestructura: “La literatura, como producto final de un largo proceso de elaboración, donde intervienen fuerzas de muy diversa índole –y no despreciables son las ideológicas y económicas– mantiene siempre un difícil equilibrio entre la base y la superestructura, en terminología marxista. La base funciona como elemento de desequilibrio, no en sí misma, sino en relación con la superestructura, y ésta como estabilizador y guardián de sus logros e intereses”. La adopción de los términos marxistas de “base” y “superestructura” no debe hacernos olvidar que podríamos considerar éstos, a efectos prácticos, equivalentes a los de “pueblo” y “poder”. De esta forma la literatura pertenece al pueblo aunque forme parte del poder: “La literatura es, por tanto, en cuanto final de un proceso, parte de la superestructura, pero en tanto que proceso, pertenece a la base” (García Tortosa, 1986: 21).

The Old English Baron en 1778 –publicada el año anterior como *The Champion of Virtue*–, añadió un prefacio en el que la autora explica que su texto ha sido inspirado por la obra de Horace Walpole, *The Castle of Otranto* -1764-. En el prefacio Reeve menciona que estas obras gustan enormemente al público, incluso a aquellos que aparentemente las condenan:

Fictitious stories have been the delight of all times and all countries, by oral tradition in barbarous, by writing in more civilized ones; and altho' some persons of wit and learning have condemned them indiscriminately, I would venture to affirm, that even those who so much affect to despise them under one form, will receive and embrace them under another (Reeve, 1883: 1).

Más adelante, en el siglo diecinueve, Jane Austen escribe *Northanger Abbey* –1818–, una obra en la que advierte, precisamente, de los peligros de este tipo de literatura que lleva a las jóvenes a ver fantasmas e historias extrañas por doquier. Austen (1983: 1020), alude en el texto a la elevada popularidad que este tipo de literatura ha adquirido que absorbe por completo a los lectores, pero, además, defiende en la obra que este tipo de textos es leído compulsivamente tanto por hombres como por mujeres:

'The person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid. I have read all Mrs. Radcliffe's works, and most of them with great pleasure. The Mysteries of Udolpho, when I had once begun it, I could not lay down again, –I remember finishing it in two days– my hair standing on end the whole time.'

[...]

'I am very glad to hear it indeed, and now I shall never be ashamed of liking Udolpho myself. But I really thought before, young men despised novels amazingly.'

'It is amazingly; it may well suggest amazement if they do – for they read nearly as many as women. I myself have read hundreds and hundreds' (Austen, 1983: 1060-1061).

En 1818 Thomas Love Peacock, terminó *Nightmare Abbey*, revisada en 1837, y en la cual el autor parodia de nuevo la imparable popularidad de la literatura gótica. Una vez más el énfasis se pone en el gusto generalizado por este tipo de obras que lleva al padre del protagonista, Mr Glowry, a contratar a sus sirvientes cuando éstos presentan características típicas de los personajes góticos como pueden ser un aspecto extraño o nombres con connotaciones góticas (Peacock, 1837: 3). Su hijo devora romances y todo tipo de textos relacionados con misterios, visiones, historias de fantasmas, etc. (Peacock, 1837: 5).

Esta popularidad que, según los mencionados autores entre otros muchos, abarca a hombres y a mujeres contrasta con la interpretación de la crítica que, durante muchos años, ha estudiado estos textos, mostrando incluso su desprecio por los mismos y que los ha relacionado de forma mayoritaria con una producción y una recepción mayoritariamente femenina².

El pueblo y el público lector es algo más que un agradecido y ávido receptor de este tipo de literatura, tal y como han reconocido muchos escritores en sus propias obras. Éstas toman como punto de partida creencias, costumbres, supersticiones y leyendas que han surgido del propio pueblo que, por tanto, se convierte, en buena medida, en productor de las mismas. Son numerosos los escritores que hacen alusión en sus textos a las comunidades productoras de leyendas, cuentos, supersticiones y tradiciones que han inspirado sus obras. Mrs. Henry Wood (1889), en su cuento “Reality or Delusion?”, se refiere, por ejemplo, a las creencias francesas en torno al día de todos los santos:

² La entrada del término “gótico” en la *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, editada por Elizabeth Kowaleski-Wallace, reconoce esta tendencia generalizada a asociar literatura gótica y mujer, así como las connotaciones peyorativas relacionadas con esta asociación: “In literary studies, a term applied, usually pejoratively and with gender biases, to horror fiction most popular from 1780 to 1820. [...] gothic novels were “feminized” –criticized in gender-specific ways– both in the time in which they were written, and also in the 160 years of critical history that have followed the gothic novel’s greatest popularity” (Kowaleski-Wallace, 1997: 183).

'The French believe that the spirits of the dead come abroad on the night of All Saint's Day. You'd scarcely get a French woman to go out of her house after dark. It is their chief superstition.'

'What is the superstition?' questioned Mrs Lease.

'Why, that,' said Harriet. *'They believe that the dead are allowed to revisit the world after dark on the Eve of All Souls; that they hover in the air, waiting to appear to any of their living relatives, who may venture out, lest they should forget to pray on the morrow for the rest of their souls'* (Wood, 1889: 5).

En la literatura americana, Brander Matthews, alude en "The Rival Ghosts" a tradiciones tanto locales como al folklore escocés para justificar la creencia de su protagonista Eliphalet en la existencia de los dos fantasmas que lo rondan:

Eliphalet was very learned in spirit of lore –perhaps because he owned the haunted house in Salem, perhaps because he was a Scotchman by descent. [...] In fact, he was acquainted with the habits of every respectable spook in the Scotch peerage. And he knew that there was a Duncan ghost attached to the person of the holder of the title of Baron Duncan of Duncan (Matthews, 1884: 907).

Charles Maturin alude a Irlanda y a sus tradiciones en la dedicatoria a una de sus obras góticas, *The Milesian Chief* –1812–, como "the only country on earth, where, from the strange existing opposition of religion, politics, and manners, the extremes of refinement and barbarism are united, and the most wild and incredible situations of romantic story are hourly passing before modern eyes" (Maturin, 1979: v). En "Leixlip Castle" –1825–, Maturin menciona los peligros de las supersticiones y creencias que rodean a las jóvenes irlandesas desprovistas de una educación más provechosa –"Anne, living in solitude, and partaking only of the very limited education of Irish females of that period, was left very much to the servants, among whom she increased her taste for superstitions and supernatural horrors, to a degree that had a most disastrous effect on her future life" (Maturin, 1825: 3)–, y hace girar el desarrollo de su narración en torno a la creencia popular según la cual la noche del 31 de octubre tienen

lugar ceremonias paganas que permiten a las brujas contactar con el más allá e incluso predecir el futuro.

Otro compatriota de Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, escribió distintos relatos basados en tradiciones populares, como es el caso de “Laura Silver Bell” –1872–, una narración en la cual se ejemplifica con la protagonista la creencia popular según la cual hadas malignas se apoderan fácilmente de aquellos que no están bautizados.

También Thomas Hardy, en “The Superstitious Man’s Story”, menciona otra creencia popular extranjera, según la cual la noche del 24 de junio el espíritu de todos aquellos que vayan a tener alguna dolencia a lo largo del año son vistos entrar en la iglesia del pueblo. Si esa misma noche salen nuevamente de la iglesia, la visión se convierte en una premonición de su curación, de no ser así, se trataría de una anticipación de su muerte que tendrá lugar a lo largo de ese año:

“(You many not remember, Sir, having gone off to foreign parts so young, that on Midsummer Night it is believed hereabout that the faint shapes of all the folk in the parish who are going to be at death’s door within the year can be seen entering the church. Those who get over their illness come out again after a while; those that are doomed to die do not return.)” (Hardy, 1921: 2).

M. R. James ha reconocido y asumido esta relación entre la literatura gótica y las tradiciones populares al declarar, en el prefacio a sus *Collected Ghost Stories* de 1931, que el único principio que se había afanado por respetar en sus narraciones era, precisamente, el de las reglas que le imponía el folklore popular: “I am not conscious of other obligations to literature or local legend, written or oral, except in so far as I have tried to make my ghosts act in ways not inconsistent with the rules of folklore” (James, 1992: I).

No obstante, recuperar y preservar el folklore popular se estaba convirtiendo en una tarea cada vez más difícil dados los continuos cambios sociales y la rapidez de los mismos. Washington Irving, en “The Legend of Sleepy Hollow” –1820–, aludió de forma irónica a la creciente dificultad para conservar y transmitir leyendas y creencias

populares, como pueden ser los relatos de fantasmas, dados a los continuos movimientos de la población:

But all these were nothing to the tales of ghosts and apparitions that succeeded. The neighborhood is rich in legendary treasures of the kind. Local tales and superstitions thrive best in these sheltered, long settled retreats; but are trampled under foot by the shifting throng that forms the population of most of our country places. Besides, there is no encouragement for ghosts in most of our villages, for they have scarcely had time to finish their first nap and turn themselves in their graves, before their surviving friends have travelled away from the neighborhood; so that when they turn out at night to walk their rounds, they have no acquaintance left to call upon. This is perhaps the reason why we so seldom hear of ghosts except in our long-established Dutch communities (Irving, 1820: 13).

Como ha mencionado Walter Benjamin, en su clásico ensayo “The Storyteller” –1968–, la transmisión de relatos se asienta en una noción de comunidad que han de compartir el relator y la audiencia de las mismas y la aparición de la novela ha supuesto el fin de la misma convirtiéndose en una actividad de carácter claramente individual, tanto para el escritor como para el público lector:

What differentiates the novel from all other forms of prose literature –the fairy tale, the legend, even the novella– is that it neither comes from oral tradition nor goes into it. This distinguishes it from storytelling –his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. The novelist has isolated himself. The birthplace of the novel is the solitary individual [...] (Benjamin, 1968: 87).

A man listening to a story is in the company of the storyteller; even a man reading one shares this companionship. The reader of a novel, however, is isolated, more so than any other reader (Benjamín, 1968: 100).

Ciertamente, son muchos, si no la mayoría de los relatos tradicionalmente considerados góticos, los que comienzan con una alusión a la transmisión colectiva de los mismos, o presentan a una

comunidad o a un grupo de personas reunidos en el momento en que se cuenta el relato. En ocasiones también se menciona explícitamente la figura del contador de cuentos, como ocurre en la narración de Sir Walter Scott (1823:1), “Wandering Willie’s Tale”:

There was something odd in this speech, and the tone in which it was said. It seemed as if my companion was not always in his constant mind, or that he was willing to try if he could frighten me. I laughed at the extravagance of his language, however, and asked him in reply, if he was fool enough to believe that the foul fiend would play so silly a masquerade.

[...]

What his wife mentioned of his being a taleteller, as well as a musician, now occurred to me; and as you know I like tales of superstition, I begged to have a specimen of his talent as we went along.

Mary Shelley aludía en su prefacio de 1817 a *Frankenstein* a que la gestación de su texto había tenido lugar precisamente con motivo de una reunión de amigos que dio pie a la narración de relatos sobrenaturales:

I passed the summer of 1816 in the environs of Geneva. The season was cold and rainy, and in the evenings we crowded around a blazing wood fire, and occasionally amused ourselves with some German stories of ghosts, which happened to fall into our hands. These tales excited in us a playful desire of imitation. Two other friends (a tale from the pen of one of whom would be far more acceptable to the public than anything I can ever hope to produce) and myself agreed to write each a story founded on some supernatural occurrence (Shelley, 1993: 2).

También el clásico de Henry James, *The Turn of the Screw* –1898–, comienza con una reunión de un grupo de personas en torno al fuego en Navidad.

Como hemos visto, muchos autores basan sus narraciones góticas en tradiciones, creencias y leyendas populares provenientes de distintas comunidades y aluden a la transmisión generacional comunitaria más o menos exitosa de las mismas. Pero otros autores

quisieron o prefirieron remontar explícitamente los orígenes de sus relatos y las creencias vertidas en los mismos a comunidades lejanas en el tiempo y en el espacio. Horace Walpole, considerado el padre de la literatura gótica en lengua inglesa, precisaba en el prefacio a la primera edición de *The Castle of Otranto* que los acontecimientos que se contaban en su obra se remontaban a lo que él denomina “the darkest ages of Christianity” (Walpole, 1766: 1). Los extraños acontecimientos y elementos sobrenaturales que aparecen en su texto y que ahora son presentados ante el lector contemporáneo como forma de diversión, como señala Walpole, eran creídos a pies juntillas en épocas y culturas más remotas en el tiempo, como la que ahora presenta como una traducción de un relato escrito supuestamente durante la Edad Media en Italia:

Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the time who should omit all mention of them (Walpole, 1766: 2).

La crítica ha mencionado que ya desde el Renacimiento Italiano, cuando el término se aplicaba en arquitectura, “lo gótico” hacía alusión a las tribus germánicas que se habían rebelado contra el poder de Roma. Fred Botting ha señalado que el paganismo representado por las naciones germánicas fue interpretado en los países protestantes europeos como un símbolo de libertad y democracia que contrastaba con las imposiciones de la Iglesia Católica: “Roman tyranny was subsequently identified with the Catholic Church, and the production of Gothic novels in northern European Protestant countries often had an anti-Catholic subtext” (Botting, 1996: 5).

Matthew Lewis, en *The Monk* –1794–, menciona en el prefacio que el romance que a continuación se presenta está basado en distintas leyendas que todavía perviven en lugares como Alemania o España. De hecho, el primer capítulo de la obra comienza con una alusión a la mezcla de religión y paganismo que, según el autor, caracteriza a la población de la ciudad de Madrid:

Scarcely had the Abbey tolled for five minutes, and already was the Church of the Capuchins thronged with Auditors. Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either from motives of piety or thirst of information. But very few were influenced by those reasons; and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt (Lewis, 1794: 2).

Jane Austen hace alusión en *Nightmare Abbey* al hecho de que obras góticas como las de Anne Radcliffe no describen ni hacen justicia a la naturaleza humana tal y como ésta es concebida en Inglaterra y que, en todo caso, podrían referirse a la condición humana en parajes más salvajes como los de los Alpes o los Pirineos, o en sociedades como la italiana, la suiza o la francesa:

Charmed as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming even as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland countries of England was to be looked for. Of the Alps and the Pyrenees, with their pine forests and their vices, they might give a faithful delineation; and Italy, Switzerland, and the South of France, might be as fruitful in horrors as they were there represented. Catherine dare not doubt beyond her own country, and even of that, if hard pressed, would have yielded the northern and western extremities. But in the central part of England there was surely some security for the existence even of a wife not beloved, in the laws of the land, and the manners of the age (Austen, 1983: 1112-1113).

También Mary Shelley, en el mencionado prefacio a *Frankenstein* de 1817 y publicado en 1818, justifica su relato aludiendo a que éste fue compuesto en Ginebra, una sociedad que califica como lamentable en muchos aspectos, y durante su estancia en la cual, como hemos visto, acostumbraban a divertirse en compañía de unos amigos con relatos alemanes de fantasmas:

It is a subject also of additional interest to the author that this story was begun in the majestic region where the scene is principally laid, and in society which cannot cease to be regretted. I passed the summer of 1816 in the environs of

Geneva [...], and occasionally amused ourselves with some German stories of ghosts [...] (Shelley, 1993: 2).

Madame Blavatsky justifica su relato “The Ensouled Violin” –1892– remontándose a creencias y a supersticiones que tienen su origen en tradiciones medievales:

Now it is a well-known fact that a superstition born in the dark days of mediaeval superstition, and surviving almost to the middle of the present century, attributed all such abnormal, out-of-the-way talent as that of Paganini to “supernatural” agency. Every great and marvellous artist had been accused in his day of dealings with the devil” (Blavatsky, 1892: 5).

Y Washington Irving, en “The Author’s Account of Himself” que encabeza *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* –1848–, explica su deseo de remontarse y evocar tiempos pasados mediante sus relatos: “I longed to wander over the scene of renowned achievement –to tread, as it were, in the footsteps of antiquity– to loiter about the ruined castle –to meditate on the falling tower– to escape, in short, from the commonplace realities of the present, and lose myself among the shadowy grandeurs of the past” (Irving, 1848: 7).

Como se puede comprobar, los escritores góticos mencionados aluden a algo más que a las comunidades germánicas que se rebelaron contra el cristianismo. Por ello me parece que resulta mucho más útil relacionar esta preferencia de los escritores por sociedades y lugares remotos en el tiempo y en el espacio con su deseo de justificar su libre tratamiento de unos temas y unas actitudes que no por ser popularmente aceptados y disfrutados eran considerados “serios” y acordes con el buen gusto. Dudo mucho, además, que la vasta mayoría de los escritores y, sobre todo, el público consumidor, tuviera en mente la reacción que la rebelión y las costumbres de los pueblos germánicos implicaron con respecto al poder de la Iglesia Católica. Considero que ésta podría ser, en cierta medida, una interpretación de la literatura gótica vertida por la crítica para un género que se ha ocupado de crear su propia historia y que nos ha proporcionado su propia historia. De hecho, me parece más interesante relacionar esta

inclinación a contextualizar los relatos en ambientes y épocas remotos, con el debate que los propios escritores mantuvieron en torno a la distinción entre las tradiciones del *Romance* y de la *Novela*, a caballo de las cuales situaron sus obras literarias. El propio Horace Walpole en el Prefacio a la segunda edición de *The Castle of Otranto* –1766–, se refirió a esta distinción que basaba en la mayor libertad temática que les proporcionaba la tradición romance con respecto a la novela que aspiraba a convertirse en un retrato de la realidad cotidiana:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life (Walpole, 1766: 4).

Clara Reeve inscribe su obra *The Old English Baron* –1778– en la tradición instaurada por Horace Walpole con *The Castle of Otranto* que pretende combinar, según la escritora, las virtudes del romance –“a sufficient degree of the marvellous, to excite the attention”– con lo mejor de la novela –“enough of the manners of real life, to give air of probability to the work” (Reeve, 1883: 2 [Prefacio a la Segunda Edición]). Más tarde, Reeve volvería sobre el tema en su obra *The Progress of Romance* –1785–:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. –The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened or is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own (Reeve, 1970, I: 111).

Matthew Lewis subtituló su más popular y polémica contribución a la literatura gótica, *The Monk* –1794–, como “A

Romance”, y en el prólogo a su obra teatral *The Castle Spectre* de 1797 describió los encantos que proporcionaba tal tradición:

*A fair enchantress dwells, Romance her name.
She loathes the sun, or blazing taper's light.
The moon-beam'd landscape and tempestuous night
Alone she loves; and oft, with glimmering lamp,
Near graves new-open'd, or 'midst dungeons damp,
Drear forests, ruin'd aisles, and haunted towers,
Forlorn she roves, and raves away the hours!* (Lewis, 1797: 1).

El propio Nathaniel Hawthorne, en la tradición gótica en literatura norteamericana, evocaba esta misma distinción un siglo más tarde en el prefacio a *The House of the Seven Gables*:

When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former –while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, [...] has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation (Hawthorne, 1986: 1).

En mi opinión, Edgar Allan Poe fue más allá en su ficción y, concretamente en “The Oval Portrait” –1845–, desmontó esta tradicional oposición entre fantasía y realidad, entre la libertad del arte y la cotidianidad de la vida, entre el romance y la novela cuando en un texto que claramente reflexiona sobre el propio proceso de representación, como es “The Oval Portrait”, nos presenta un relato en el que en el momento en que el pintor protagonista termina su retrato, su obra de arte cobra vida y, paradójicamente, tiene lugar la muerte de la modelo que lo inspiró:

And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with

a loud voice, "This is indeed Life itself!" turned suddenly to regard his beloved: -She was dead!' (Poe, 1986: 253).

Los autores de narraciones góticas parecen especialmente preocupados, por tanto, por justificar el elemento o la dimensión imaginaria, sobrenatural o maravillosa de sus obras bien acudiendo a parajes remotos en el tiempo y en el espacio, bien parapetándose en la libertad creadora que les proporcionaba tener como referente la tradición del *Romance*. Muchos han aludido en sus mismos textos, además, a la evolución del género gótico que, según las distintas opiniones vertidas por ellos mismos, responde a diferentes circunstancias como puede ser el deseo de educar al pueblo de una forma entretenida –como en el caso del texto de Jane Austen–, o a un desencanto o reacción ante cuestiones políticas como puede ser el fracaso de los ideales promulgados por la Revolución Francesa, tal y como se nos explica en la obra de Peacock, *Nightmare Abbey*:

The French Revolution has made us shrink from the name of philosophy, and has destroyed, in the more refined part of the community (of which I am one), all the enthusiasm for political liberty. That part of the reading public which shuns the solid food of reason for the light diet of fiction, requires a perpetual adhibition of sauce piquante to the palate of its depraved imagination. It lived upon ghosts, goblins, and skeletons [...]. The ghosts therefore have been laid, and the devil has been cast into outer darkness, and now the delight of our spirits is to dwell on all the vices and blackest passions of our nature (Peacock, 1837: 16).

Brander Matthews, por ejemplo, critica irónicamente la actitud ilustrada de algunos que les impide creer en premoniciones y los aboca a su propia tragedia:

"[...] In no case had a Lord Duncan been exposed to peril without fair warning" [from the Ghost]. "Then how came it that the father and son were lost in the yatch off the Hebrides?" asked Dear Jones. "Because they were too enlightened to yield to superstition" (Matthews, 1884: 908).

Amelia B. Edwards, sin embargo, consideró que eran precisamente los avances científicos y la actitud cientifista de sus contemporáneos los culpables de que, a pesar de las numerosas evidencias existentes y creencias largamente conservadas, reinara una actitud escéptica ante cualquier elemento o evento de carácter espiritual o sobrenatural. Sobre este tema reflexionan explícitamente los protagonistas de su relato “Another Past lodger Relates His Own Ghost Story”:

He spoke of the soul and its aspirations; of the spirit and its powers; of second sight; of prophecy; of those phenomena which, under the names of ghosts, spectres, and supernatural appearances, have been denied by the sceptics and attested by the credulous of all ages.

“The world,” he said, “grows hourly more and more sceptical of all that lies beyond its own narrow radius; and our men of science foster the fatal tendency. They condemn as fable all that resists experiment. They reject as false all that cannot be brought to the test of the laboratory or the dissecting-room. Against what superstition have they waged so long and obstinate a war, as against the belief in apparitions? And yet what superstition has maintained its hold upon the minds of men so long and so firmly? Show me any fact in physics, in history, in archaeology, which is supported by testimony so wide and so various. Attested by all races of men, in all ages, and in all climates, by the soberest sages of antiquity, by the rudest savage of to-day, by the Christian, the Pagan, the Pantheist, the Materialist, this phenomenon is treated as a nursery tale by the philosophers of our century. Circumstantial evidence weighs with them as a feather in the balance. The comparison of causes with effects, however valuable in physical science, is put aside as worthless and unreliable. The evidence of competent witnesses, however conclusive in a court of justice, counts for nothing. He who pauses before he pronounces, is condemned as a trifler. He who believes, is a dreamer or a fool (Edwards, 1864: 5).

Para Mary Shelley, por el contrario, el tema que presenta en su *Frankenstein* –1818– bien podría defenderse teniendo en cuenta, precisamente, los avances y teorías científicas que presentan nuevas posibilidades a la realidad:

The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. I shall not be supposed as according to the remotest degree of serious faith to such an imagination; yet, in assuming it as the basis of a work of fancy, I have not considered myself as merely weaving a series of supernatural terrors (Shelley, 1993: 1).

Además de justificar y reflexionar en torno a la creencia o el escepticismo del público lector con respecto a este tipo de narraciones populares, y las posibles consecuencias de las diferentes actitudes, los escritores han comentado en sus propios textos ciertas las características de los mismos como pueden ser el tono empleado. Así, el género gótico en la literatura norteamericana, según algunos de sus autores, ha desarrollado un tono claramente burlesco. La parodia de la literatura gótica en la literatura norteamericana se puede remontar a las narraciones de Washington Irving –como es el caso de “The Legend of Sleepy Hollow”, 1820, o “Rip Van Winkle”, 1820–, pero también se detecta, por ejemplo, en el cuento de Mark Twain que lleva por título “A Ghost Story” –1875– o en la literatura inglesa en “The Canterville Ghost” –1891– y “The Story of the Unexperienced Ghost” –1902– de H. G. Wells, por poner dos ejemplos. Pero fue Brander Matthews quien en “The Rival Ghosts” puso énfasis expresamente en la importancia del humor en la tradición gótica en la literatura norteamericana que el escritor considera acorde con el carácter nacional:

And what differentiates our spooke –spiritus Americanus– from the ordinary ghost of literature is that it responds to the American sense of humor. Take Irving’s stories, for example. The Headless Horseman, that’s a comic ghost story. And Rip Van Winkle –consider that humor, and what good humor, there is in the telling of his meeting with the goblin crew of Hendrik Hudson’s men! A still better example of this American way of dealing with legend and mystery is the marvellous tale of the rival ghosts (Matthews, 1884: 906).

Desde sus comienzos, por tanto, la literatura gótica en lengua inglesa ha estado claramente y conscientemente preocupada y ocupada por auto-definirse, por explicarse y describirse a sí misma, por crear su propia historia. Los propios escritores elaboraron estudios críticos en torno al género, como es el caso de los trabajos de Anna Laetitia y John Aitkin “On Romances” o “On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment” –1773–; el ensayo de Anne Radcliffe “On the Supernatural in Poetry” –1826–, la reflexión de Mary Shelley que llevaba por título “On Ghosts” –1824–, o el seminal trabajo de H. P. Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature” –1926-27, rev. 1933-. Pero, además, aprovecharon los prólogos de sus obras y sus propios relatos, como hemos visto, para crear una tradición y una historia que se explica a sí misma desde su propia concepción y evolución. Clara Reeve afirma haber decidido escribir *The Champion of Virtue. A Gothic Story* –1777, publicada al año siguiente bajo el título de *The Old English Baron*– con la intención de mejorar el texto de Walpole, *The Castle of Otranto*. La polémica *The Monk* –1796– es, según Markman Ellis, “a satire on, not a homage to, *The Mysteries of Udolpho*, designed to expose the folly and hypocrisy of its ostensibly demure sexual agenda” (Ellis, 2000: 89). T. Horsley-Curties se inspiró a la vez en Radcliffe y en Lewis para su romance que fue significativamente titulado *The Monk of Udolpho* –1807. El propio Edgar Allan Poe, maestro del género gótico en la literatura norteamericana, comienza “The Oval Portrait” –1845– con una alusión a Anne Radcliffe:

The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs Radcliffe (Poe, 1986: 250).

Marionetta, protagonista femenina de la obra de Peacock, *Nightmare Abbey*, ante la crítica a la literatura gótica que llevan a cabo algunos personajes masculinos de la obra y el rechazo que parecen profesar a la sociedad que la produce y la consume –hay que recordar, sin embargo, que esos mismos personajes masculinos están profundamente influenciados por lecturas y actitudes que podríamos

denominar *góticas*—, menciona que en ese tipo de composiciones existe una especie de “self-detection, which seems to carry their own antidote with them” (Peacock, 1837: 22). Para la joven no es posible que si la literatura gótica presenta una visión del mundo tan criticable, existan autores que se dediquen a publicar sucesivas obras en las que continuamente se proporciona ese mismo mensaje. Y yo añadiría que tampoco es factible que los lectores se prestaran una y otra vez a recibir y aplaudir tal retrato de la sociedad. Considero que un estudio cuidado de la dimensión metaliteraria que prolifera en la literatura gótica puede ayudarnos a revisar muchos de los presupuestos y asunciones que la crítica ha relacionado con la misma y a encontrar el antídoto que, como menciona Marioneta, la propia literatura gótica se ha proporcionado a sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTEN, Jane (1983). *The Complete Novels of Jane Austen*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- BENJAMIN, Walter (1968). “The Storyteller”. En *Illuminations*. Arendt, Hannah (ed.), 83-110. New York: Schocken Books.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna (1892). “The Ensouled Violin”, 1-17. <http://gaslight.mtroyal.ca/ensoulvn.htm>
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London & New York: Routledge.
- EDWARDS, Amelia B. (1864). “Another Past Lodger Relates His Own Ghost Story” (a.k.a. “The Phantom Coach” or “The North Mail”). En *All the Year Round*. 1-9. <http://gaslight.mtroyal.ca/gaslight/phantech.htm>
- ELLIS, Markman (2000). *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GARCÍA TORTOSA, Francisco (1986). “Notas para una introducción a la relación entre la literatura y la cultura residual y emergente”. En *Literatura popular y proletaria*, García Tortosa *et alia*, (eds.), 11-26. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- HARDY, Thomas (1921). "The Superstitious Man's Story". 1-3.
<http://www.bartleby.com/166/3.html>
- HAWTHORNE, Nathaniel (1986). *The House of the Seven Gables*. Stern, Milton R., (ed.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- IRVING, Washington (1820). "The Legend of Sleepy Hollow", 1-23.
<ftp://ibiblio.org/pub/docks/books/gutenberg/etext92/sleep10.txt>
- (1848). *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, 1-220.
<ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/etext00/sbogc10.txt>
- JAMES, M. R. (1992). *Collected Ghost Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth, (ed.) (1997). *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. New York & London: Garland.
- LE FANU, Joseph Sheridan (1872). "Laura Silver Bell", 1-10.
http://www.litgothic.com/Texts/laura_silver_bell.html
- LEWIS, Matthew (1794). *The Monk*, 1-19.
<ftp://ibiblio.org/pub/docks/books/gutenberg/etext96/tmonk10.txt>
- (1797). *The Castle Spectre: a drama*, 1-46.
<http://www.unipr.it/~dsaglia/Lewis/CastlePreface.html>.
- MATTHEWS, Brander (1884). "The Rival Ghosts". *Harper's New Monthly Magazine* 68.408, May, 905-913.
- MATURIN, Charles (1825). "Leixlip Castle", 1-12.
<http://www.litgothic.com/Texts/leixlip.html>
- (1979). *The Milesian Chief*. Worff, Robert Lee, (ed.). New York: Garland.
- PEACOCK, Thomas Love (1837). *Nightmare Abbey*, 1-71.
<http://www.thomaslovepeacock.net/N.Abbey.html>.
- POE, Edgar Allan (1986). *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Galloway, David (ed.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- REEVE, Clara (1883). *The Old English Baron*, 1-90.
http://www.litgothic.com/Texts/old_english_baron.html
- (1970). *The Progress of Romance*. 2 vols. New York: Garland.
- SCOTT, Sir Walter (1823). "Wandering Willie's Tale", 1-12.
<http://gaslight.mtroyal.ca/wander.htm>
- SHELLEY, Mary (1993). *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- WALPOLE, Horace (1766). *The Castle of Otranto*, 1-30.

- <http://www.cottagesoft.com/~felis/library/otranto/p1top.html>
WILLIAMS, Anne (2000). "The Horror, the Horror: Recent Studies in Gothic Fiction". *Modern Fiction Studies* 46.3, Fall, 489-499.
WILLIAMS, Raymond (1983). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.
WOOD, Mrs. Henry (1889). "Reality or Delusion?", 1-12.
<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/Johnny18.htm>