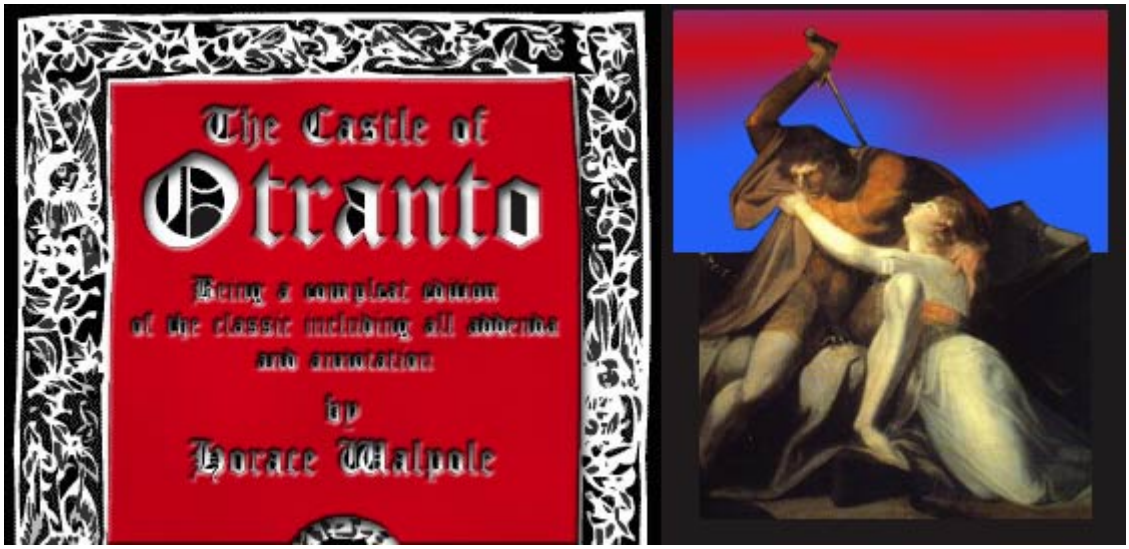


# Literatura gótica

Lucía Solaz

El término gótico enmarca un estilo de literatura popular surgido en la Inglaterra de finales del siglo XVIII. El renacimiento del gótico fue la expresión emocional, estética y filosófica de la reacción contra el

pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad podía alcanzar, mediante el razonamiento adecuado, el conocimiento verdadero y la síntesis armoniosa, obteniendo así felicidad y virtud perfectas. Los filósofos de la Ilustración trataron de eliminar los prejuicios, errores, supersticiones y miedos que, según ellos, habían sido fomentados por un clero egoísta en apoyo a los tiranos. Sin embargo, sus teorías sobre el conocimiento, la naturaleza humana y la sociedad eran terribles para aquellos que creían que el miedo podía ser sublime. El énfasis de la Ilustración en la necesidad de racionalidad, orden y cordura no podía menos que reconocer la rareza de estos fenómenos en la civilización. No todos los pensadores defendían el racionalismo tan vehementemente. La generalización de que el siglo XVIII fue la Edad de la Razón en la cual la felicidad humana dependía del dominio de la pasión y de las normas seguras descansa en la otra "media verdad", según la cual la humanidad necesita pasión y temor.

A pesar de las ideas dominantes de orden y sobriedad, la afición por el exceso gótico pronto captaría el interés de los intelectuales británicos. Desde esta afición creció una escuela de literatura gótica, frecuentemente derivada de modelos alemanes. La sucesión de narrativas góticas que proliferaron entre 1765 y 1820, con un nuevo brote a través de la era victoriana (especialmente en la década de 1890) estableció una iconografía que todavía nos es familiar a través del cine: húmedas criptas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, doppelgängers y hombres lobo.

El terror gótico tal y como lo conocemos hoy en día es en gran medida una invención de este periodo. Los quisquillosos árbitros de la Era de la Razón no encontraron ninguna utilidad a los fantasmas y a las atrocidades sádicas que Shakespeare y sus contemporáneos habían explotado, pero para finales de 1700, estos fantasmas, reprimidos pero no "muertos", retornaron con fuerza en forma de novelas y poesía gótica. Dos siglos más tarde, los films de horror se mantendrían fieles a esta tradición, reinventando antiguas imágenes de locura, muerte y decadencia.

El periodo literario gótico temprano dio comienzo con la publicación en 1764 de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Horace Walpole. Denunciada por los críticos y devorada por los lectores, la narrativa gótica emergió como una fuerza dominante desde su inicio con Walpole hasta su cenit en 1820 con *Melmoth, el errabundo* de Charles Robert Maturin. Estas seis décadas son consideradas por los historiadores literarios como los años góticos en los que una multitud de autores satisfizo los insaciables ansias de terror del público. La novela gótica (también denominada negra) es sensacionalista, melodramática, exagera los personajes y las situaciones, se mueve en un marco sobrenatural que facilita el terror, el misterio y el horror. Abundan los vastos bosques oscuros de vegetación excesiva, las ruinas, los ambientes considerados exóticos para el inglés como España o Italia, los monasterios, los personajes y paisajes melancólicos, los lugares solitarios y espantosos que subrayan así los aspectos más grotescos y macabros, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado. Los precursores del espíritu gótico los encontramos en los poetas de la "escuela del cementerio"

(Graveyard School), quienes expresaron su desagrado hacia la razón, el orden y el sentido común en una mórbida efusión de oscuros versos. Las obras de Thomas Parnell, Edward Young, Robert Blair y Thomas Gray no sólo anticiparon los estados de ánimo y pasiones góticos, sino que reflexionando grandilocuentemente sobre la muerte en medio de las más lóbregas de las localizaciones, redescubrieron la relación escatológica entre terror y éxtasis. Esta fascinación se extendería al embellecimiento de la muerte propio de la época victoriana, además de a una atracción hacia la muerte como recargada complacencia en el dolor.

Desde sus comienzos, el gótico se impuso como una literatura de estructuras que se derrumban, de recintos horribles, de sentimientos prohibidos y caos sobrenatural. Deleitándose en lo maligno sobrenatural, el gótico trataba de subvertir las normas del racionalismo y del autocontrol apelando a la eterna necesidad humana de elementos inhumanos, una necesidad no satisfecha por el sensato y decoroso arte de la Edad de la Razón. Walpole abrió la puerta a un universo alternativo de terror, de confusión psíquica y social cuya mera existencia había sido negada por el sistema de valores neoclásico. Esplendor en ruinas, hermoso caos, atractiva decadencia, espectáculo espantoso y extravagancia sobrenatural se convirtieron en los rasgos definitorios de una nueva estética gótica que tenía en el alivio de la inanición emocional su meta artística. El recinto fatal, metáfora central de toda la ficción gótica, sirvió al objetivo implícito del gótico como una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada.

El empleo de Walpole de la palabra “gótico” en el subtítulo de su novela fue una descripción que pretendía impresionar y excitar a su audiencia. En 1764, las connotaciones del término eran todas negativas, dado que “gótico” había sido utilizado para denigrar objetos, personas y actitudes consideradas bárbaras, grotescas, ordinarias, primitivas, sin forma, de mal gusto, salvajes e ignorantes. En un contexto artístico, “gótico” significaba todo lo que era ofensivo a la belleza clásica, algo feo por su desproporción y grotesco por su carencia de gracia unitaria. Describiendo su obra como “una historia gótica”, Walpole no sólo elevó el estatus del adjetivo, sino que proporcionó una etiqueta para el torrente de narrativa de terror que le seguiría. De ahí en adelante, las obras góticas confiarían normalmente en decorados situados en un espacio y tiempo remotos para inducir una atmósfera de delicioso terror. La acción gótica solía producirse en localizaciones cerradas donde los lectores se podían sentir tan perdidos y desorientados como los propios personajes. El principal mecanismo de la trama gótica era un decorado sistema de artefactos arquitectónicos, efectos acústicos y accesorios sobrenaturales instalados por todo el castillo gótico, donde retratos itinerantes, armaduras peregrinas y otros objetos inorgánicos o inanimados se comportaban de modo humano. Cada recurso estaba estratégicamente situado para intensificar la atmósfera de miedo, extrañeza, impotencia y peligro sobrenatural. Fue vital para el éxito del gótico alguna forma de entrampamiento por una arquitectura orgánica o animada, cámaras que se contraían, paredes tumefactas o amenazas por parte de otros objetos. El espacio gótico fue modificado más tarde para adaptarse a las especiales

preocupaciones de los lectores victorianos, convirtiendo el secuestro en mental y social, además de la detención física, con personajes atrapados por mentes, ciudades, familias y estructuras sociales obsesionadas. Desde Walpole hasta el gótico moderno, el espacio expone una inteligencia y movilidad malignas y es mentalmente más poderoso que sus ocupantes humanos. En la novela gótica el escenario arquitectónico era esencial en el desarrollo de la trama. La importancia fundamental de la atmósfera es un elemento que se trasladará al cine de tendencia gótica y expresionista, donde los decorados construyen sombras para sugerir espacios y estados de ánimo.

Los empresarios teatrales se apropiaron rápidamente de la moda del gótico literario. Matthew Lewis, autor de *El monje*, horripilante novela sobre hipocresía religiosa, también fue el creador de melodramas teatrales como el éxito de 1797 *The Castle Spectre*. Sin embargo, la principal inspiración teatral vendría de la mano del *Frankenstein* de Mary Shelley y *El vampiro* de John Polidori. *El vampiro* de James Robinson Planche se estrenó en 1820 y *Presumption or The Fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake en 1823. T.P. Cooke alcanzó la fama por interpretar al vampiro y al monstruo en la misma noche, presagiando el vínculo entre Frankenstein y Drácula durante el siglo xx. La popularidad del terror escénico británico culminó en 1888 con la llegada a Londres de una adaptación americana de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson. A pesar de esta rica herencia de literatura y melodrama teatral góticos, los cineastas británicos fueron notablemente lentos a la hora de perfeccionar un cine gótico equivalente hasta la emergencia de la Hammer a mediados de 1950.

La caracterización gótica, especialmente la polarización del bien y el mal en una doncella y un villano, tiene su origen en la novela de Samuel Richardson *Clarissa; The History of a Young Lady* (1748-49). Los personajes góticos heredaron su naturaleza emocional de Clarissa Harlowe, la virgen atormentada, y de Robert Lovelace, el malvado violador. Lovelace se convirtió en el prototipo del satánico superhombre de la novela gótica, una criatura misteriosa que persigue sin piedad a la doncella mientras huye de sus propios impulsos oscuros. Esta figura nunca es completamente malvada, sino que es un “atormentado atormentador” hacia el cual la heroína se siente misteriosamente atraída.

El gótico fue madurando y en las décadas de 1778 y 1780 siguió dos líneas de desarrollo, una que continuaba el espíritu subversivo de Walpole y otra línea más conservadora, doméstica y didáctica. Estas tendencias se pueden apreciar en las novelas de dos de las figuras más importantes de la escuela gótica: el audaz Matthew Lewis y la más conservadora Ann Radcliffe. Las imitaciones de estos dos autores abarrotaron pronto las librerías. En contraste con la escasa validez de las populares novelas por entregas, la narrativa gótica psicológica de calidad intelectual seria mantuvo la buena salud del gótico durante la década de 1820. *Frankenstein* de Mary Shelley, *Melmoth el errabundo* de Maturin y *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg demostraron el trágico potencial del gótico y dieron una pista sobre la clase de sofisticación psicológica y metafísica que marcaría las obras de Hawthorne y Le Fanu. La riqueza simbólica y

filosófica de estas novelas góticas indica el papel principal que desempeñaría el goticismo durante el siglo XIX, activando los oscuros sueños de muchos grandes escritores que se volvieron hacia el gótico para realzar el carácter trágico de su arte.

Durante el periodo comprendido entre 1820 y 1896 encontramos distintos tipos de gótico:

1. La alta (o pura) novela gótica, como *El monje* de Lewis, trataba de aterrorizar, horrorizar, impresionar, asustar y emocionar al lector más allá de su memoria racional. Lo sobrenatural es siempre maligno e incontrolable. Los exteriores estaban caracterizados por sublimes pero terribles paisajes, frecuentemente nocturnos o subterráneos. Sus interiores se distinguían por un tono de alta agitación, ansiedades no resueltas, miedos, euforia poco natural y desesperación.

2. Las novelas por entregas: numerosísimos fascículos de horror, muy baratos, con una extensión de entre 36 y 72 páginas y que variaban enormemente en calidad artística.

3. El gótico polémico: varios escritores con conciencia social transformaron la novela gótica popular en un instrumento de protesta social, empleando los decorados y situaciones góticas para llamar la atención sobre horrores sociales o políticos tales como las leyes injustas o la lamentable situación de la mujer. El gótico polémico intentaba edificar además de horrorizar a los lectores combinando el terror gótico con una ideología radical para despertar la conciencia social y cambiar las opiniones de los lectores sobre ciertos asuntos. La confinación en de un castillo encantado se convierte en detención dentro de una sociedad que niega la libertad y la identidad individuales. Este es el caso de la novelas de Dickens y de las hermanas Brontë.

4. El drama gótico: muchas obras de teatro eran adaptaciones condensadas de novelas, especialmente de los trabajos de A. Radcliffe. Un decorado sensacionalista, tormentas falsificadas, dramaturgia espectacular, efectos melodramáticos reproducidos mecánicamente y diálogos operísticos concedieron a las piezas teatrales góticas un periodo de popularidad y de atractivo audiovisual al mismo nivel que las novelas góticas. Un ejemplo lo encontramos en la mencionada *Presumption or The Fate of Frankenstein* (Richard Brinsley Peake, 1823).

5. La parodia o sátira gótica: el absurdo exceso del gótico estimuló dos clases de parodia o sátira. La parodia crítica o correctiva aceptaba el gótico, pero deseaba elevar su nivel artístico. La sátira destructiva, por el contrario, intentaba erradicar el gótico y reemplazarlo con una narrativa realista y plausible. *La abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen, es un buen ejemplo de parodia correctiva.

6. La novela gótica francesa (*roman noir*) reflejó los horrores políticos y religiosos precipitados por la Revolución francesa, como es el caso de la novela del marqués de Sade *Justine* (1791).

7. La novela gótica alemana (*Schauerroman*) o “novela de escalofrío” influenció la narrativa de terror inglesa con lo inmoderado de sus elementos sobrenaturales y sus descarados horrores. Fantasmas sangrientos, cuerpos ambulatorios y relaciones sexuales con demonios eran sucesos frecuentes en la Schauerroman. Dentro de esta línea encontramos *Los elixires del Diablo* de E.T.A. Hoffmann (1815).

Cada uno de estos tipos de gótico temprano florecería de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el goticismo fue subsumido por la historia de fantasmas, la novela histórica, la novela de detectives y las novelas por entregas. En lugar de escapar del gótico temprano, los cuentos de terror de la época victoriana demostrarían la elasticidad del gótico adaptando muchos de sus temas y rasgos formales. En los relatos de terror de 1825 a 1896 los espectros y monstruos se fueron trasladando gradualmente a la psique. El gótico posterior a 1820 retuvo los recursos, los lugares y los miedos a lo desconocido y a lo no conocible, adaptándose a las preocupaciones de su época liberando, más que los demonios exteriores, los demonios interiores.

Aunque la narración gótica se continuaría escribiendo y leyendo en forma de largas novelas en varios volúmenes, la mayoría de los escritores de la época descubrirían el valor de la brevedad inherente al cuento de terror. Novelistas como Dickens en Inglaterra y Hawthorne en Estados Unidos escogieron a menudo la narración breve como vehículo para sus cuentos de terror. Edgar Allan Poe, que añadió al lenguaje e imaginería gótica sus propias obsesiones, limitó casi toda su producción gótica a la narrativa breve al tiempo que insistía en la necesidad artística de la brevedad en sus escritos críticos. Como señala Julia Briggs, “un terror que es efectivo durante treinta páginas rara vez puede ser sostenido en trescientas.”[1]

La disponibilidad de publicaciones periódicas especializadas en el cuento de terror y las editoriales de literatura *pulp* saciaron la demanda de una audiencia en expansión. El gótico en forma serializada se ajustaba a los gustos de varias clases sociales, incluyendo un proletariado cada vez más numeroso. Las localizaciones góticas tradicionales (la Europa del Este durante una imaginaria Edad Media) dejaron paso a los ambientes más familiares de las granjas, las casas de campo, oscuras calles urbanas, salones, sótanos y áticos. Dado que la audiencia era predominantemente de clase media, los fantasmas operaban frecuentemente en hogares de clase media.

El gótico de este periodo tomó una dirección introspectiva en cuentos de enterramientos prematuros o del miedo a ellos, historias relacionadas con el temor a la locura, obras obsesionadas con transformaciones bestiales o la pérdida de la racionalidad y narraciones fantasmales que introducían temas sobre dudas teológicas y confusión erótica. Con la subjetivización del terror gótico se hizo más difícil identificar y afrontar la maldad, dado que ésta reside profundamente en nuestro propio interior. El tema del doble o doppelgänger se convirtió en la fórmula más popular del periodo y el encuentro con la bestia interior se puede apreciar brillantemente en relatos como *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James

Hogg, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. La confluencia de la bondad y la maldad en el mismo personaje sugiere un cambio en la naturaleza del villano gótico. A excepción del vampiro, el malvado del relato gótico de la época victoriana conserva la naturaleza de ángel caído heredada de la figura del atormentador atormentado de la novela gótica del siglo XVIII. Esta humanización convierte el malvado gótico en un personaje más vulnerable, "más como nosotros", como el Roger Chillingworth de *La letra escarlata* de Hawthorne o el Heathcliff de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë.

Las tensiones en las novelas góticas son claras reacciones a un orden conocido, expresan sentimientos constreñidos y oprimidos por las leyes y prácticas sociales y abordan imperativos psicológicos, emocionales y físicos. La liberación de estos miedos dio lugar a una rica tradición de escritoras dentro del género gótico. Mark Jankovich[2], citando a Ann Radcliffe, Mary Shelley, las hermanas Brontë, Charlote Perkins Gilman, Joyce Carol Oates, Angela Carter y Lisa Tuttle, afirma que más que alentar la pasividad, la obediencia y la ignorancia femenina, muchas novelas góticas justificaban la actividad, la desobediencia y la persecución del conocimiento en sus personajes femeninos. Las escritoras góticas se centraron en la figura de la doncella perseguida y confinada, especialmente en el encarcelamiento marital y en la persecución por un autoritario familiar masculino. Las escritoras se sintieron atraídas por el gótico no sólo porque deseaban satisfacer una fascinación sentimental hacia la muerte y la decadencia, sino también porque el gótico ofrecía una vía de dramatización de los peligros de la condición de la mujer en un mundo de hombres. Un miedo fundamental que asedió a las mujeres, el miedo a la incompetencia social y sexual, se muestra interiorizado en el gótico en general. Esta ambivalencia interiorizada hacia la mujer llevó a sentimientos de autorepugnancia y miedo hacia una misma más que a miedos hacia algo exterior. Para escritoras como Margaret Oliphant, Amelia B. Edwards, Vernon Lee, Charlotte Perkins Gilman y Luisa May Alcott, el gótico se convirtió en un texto político autorizado.

Las obras góticas americanas erigirían sus propias versiones del castillo encantado en sus imágenes de una civilización insegura. Los principales temas serían el terror a uno mismo, al desorden psíquico y social, a la desintegración de las familias, a las contradicciones y conflictos ontológicos y un vivo sentimiento de soledad y carencia de hogar. Todas la variedades de gótico americano, tanto masculinas como femeninas, comparten un rasgo en común: la inclinación a explorar y exponer el lado oscuro de la experiencia americana y sus terribles ironías morales, especialmente la desolación acarreada por el progreso, la división racial y el temor a fracasar en una cultura que tanto enfatiza el éxito.

Uno de los maestros del género, H.P. Lovecraft introdujo el mito gótico en el siglo veinte, aunque la vitalidad del horror gótico en este siglo se debe en gran medida a su popularidad cinematográfica.

La reacción contra los valores victorianos expresados por Lytton Strachey en *Victorianos eminentes* (1918) desprestigió un nuevo renacimiento de la

arquitectura gótica y su equivalente literario, antes incluso del impacto a finales de los años veinte del texto denigratorio de Kenneth Clark *The Gothic Revival*. Sin embargo, el gótico continuó ensombreciendo el progreso de la modernidad y fue admirado por autores tan distintos como D.H. Lawrence, John Buchan y Evelyn Waugh, al tiempo que encontraba en el cine un nuevo y poderoso medio de expresión.

**NOTAS:**

[1] BRIGGS, Julia: *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Faber. Londres, 1977, p. 10.

[2] JANKOVICH, Mark: *Horror*. Batsford. Londres, 1992, p. 20.

**OTRA BIBLIOGRAFÍA:**

BARRON, Neil (ed.): *Fantasy and Horror: a Critical and Historical Guide to Literature, Illustration, Film, TV, Radio and the Internet*. The Scarecrow Press. Lanham, 1999.

BOTTING, Fred: *Gothic*. Routledge. Londres y Nueva York, 1996.

DAVENPORT-HINES, Richard: *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Fourth Estate. Londres, 1998.

**Lucía Solaz** es Licenciada en Ciencias de la Información. Actualmente está concluyendo su tesis doctoral sobre “Tim Burton y la construcción del espacio fantástico” en la Universidad de Valencia. Ha publicado “Guía para ver y analizar: Pesadilla antes de Navidad, de Tim Burton” Ed. Nau Llibres/Octaedro. Valencia/Barcelona, 2001, y está preparando para la misma colección “Guía para ver y analizar: La parada de los monstruos, de Tod Browning”.

© *Lucía Solaz 2003*
*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

_____

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**. www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**. www.biblioteca.org.ar/comentario