



Título: Novela gótica en Irlanda: origen, evolución, características, y principales autores del género dentro de su contexto histórico-social
A novela gótica en Irlanda: orixe, evolución, características, e principais autores do xénero dentro do seu contexto histórico-social

Departamento: Instituto Universitario de Estudios irlandeses “Amergin”

Autor: Raquel Paradela Macía

Director da tese: David Clark

Ano: 2012

Resumen:

Esta tesis doctoral tiene como objetivo el análisis de las principales novelas góticas escritas en Irlanda entre finales del siglo XVIII y finales del XIX con el fin de determinar si existe una tradición propia de novela gótica irlandesa. Durante este período de un siglo, fueron publicadas numerosas novelas que cuentan con elementos comunes con la literatura gótica que se estaba produciendo en Europa, pero también aparecen otros que no lo son. Así, nos encontraríamos ante una tradición diferenciada, que posee elementos y mecanismos propios, y que por lo tanto necesita ser estudiada y analizada de forma pormenorizada e independiente. El estudio de la obra de autores como Roche, Edgeworth, Maturin, Carleton, Le Fanu, Wilde o Stoker, nos dará las claves para comprender la dimensión de este género.

Resumo:

O obxectivo desta tese doctoral é a análise das principais novelas góticas escritas en Irlanda entre finais do século XVIII e XIX, para determinar se existe unha tradición propia de novela gótica irlandesa. Durante este período de un século, foron publicadas numerosas novelas que contan con elementos comúns coa literatura que se estaba a producir en Europa, pero tamén aparecen outros que non o son. Así, estaríamos ante unha tradición diferenciada, que posúe elementos e mecanismos propios, e que, polo tanto, precisa ser estudiada e analizada dun xeito minucioso e independente. O estudo da obra de autores como Roche, Edgeworth, Maturin, Carleton, Le Fanu, Wilde ou Stoker, daranos a clave para comprender a dimensión deste xénero.

Summary:

The aim of this Doctoral Thesis is to analyze the most important novels published in Ireland between the end of the 18th Century and the end of the 19th Century. The objective is to find if there is a unique tradition of Irish Gothic Novel. During a period of one hundred years several novels were published, sharing elements with the European tradition, but not only. Those new elements would create a new tradition that must be studied and analyzed on its own. The work of authors such as Roche, Edgeworth, Maturin, Carleton, Le Fanu, Wilde or Stoker will help us to understand the whole dimension of this genre.

Índice:

1. Introducción.....	3
2. Estado de la cuestión, objetivos y metodología	7
2.1 Historia crítica de la novela gótica	7
2.2 Historia crítica de la novela gótica escrita en Irlanda	12
2.3 Objetivos y metodología	17
3. Literatura gótica en las Islas Británicas	25
3.1.1 Orígenes del término gótico	25
3.1.2 The Long Eighteen Century	27
3.2 Literatura gótica	31
3.2.1 Narrativa	33
3.2.2 Poesía	45
3.2.3 Teatro	49
3.3 Relación con otras expresiones artísticas	52
3.3.1 Pintura	52
3.3.2 Música	56
3.3.3 Arquitectura y paisaje	69
3.3.4 Cine	75
4. Características de la novela gótica	81
4.1 Construcción de un género	81
4.2 Terminología gótica	87
4.3 Aproximaciones críticas	93
5. Novela gótica escrita en Irlanda	100
5.1.1 Contexto histórico-social en Irlanda	100

5.1.2	Influencia de la sociedad anglicana en la novela gótica escrita en Irlanda	110
5.2	Autores y obras	121
5.2.1	Regina Maria Roche	121
	<i>The Children of the Abbey</i>	
	<i>Clermont</i>	
5.2.2	Maria Edgeworth	152
	<i>Castle Rackrent</i>	
	<i>Ormond</i>	
5.2.3	Charles Robert Maturin	172
	<i>Melmoth the Wanderer</i>	
5.2.4	William Carleton	184
	<i>The Black Prophet</i>	
5.2.5	Joseph Thomas Sheridan Le Fanu	197
	<i>Uncle Silas</i>	
	<i>Carmilla</i>	
5.2.6	Oscar Wilde	219
	<i>The Picture of Dorian Gray</i>	
5.2.7	Bram Stoker	230
	<i>Dracula</i>	
6.	Gótico irlandés o novela gótica escrita en Irlanda	249
7.	Conclusiones	260
	Bibliografía	270
	Índice de autores	277

1. Introducción

La novela gótica es un género literario que surgió en Europa a finales del siglo XVIII. Desde su nacimiento, se convirtió en un fenómeno muy popular, y las nuevas publicaciones eran enseguida devoradas por una burguesía ansiosa de vivir nuevas aventuras que la alejasen de su realidad cotidiana. La novela gótica tenía muchos elementos para atrapar al lector desde las primeras páginas: escenarios sobrecogedores que te transportan a lugares exóticos, personajes con los que empatizar por su sufrimiento, personajes a los que detestar por su crueldad, toques de humor, aventura y romance, que convertían a las novelas en un poderoso cóctel que hace imposible dejar la lectura hasta que los buenos estén a salvo y los malos hayan encontrado su merecido, todo ello aderezado con una pizca de elementos sobrenaturales, que añaden aún más emoción y misterio a los sucesos relatados.

Las novelas de Ann Radcliffe se convirtieron en auténticos éxitos, y las aventuras de sus personajes eran ampliamente conocidas por la población. Su novela *The Mysteries of Udolpho* (1794) llegó a ser en un auténtico referente de la época. Sin embargo, el éxito entre la audiencia, no se dio dentro de la crítica, ya que se consideraban novelas vulgares e incluso peligrosas, y que podían afectar a las mentes más jóvenes, especialmente a las mujeres. El gótico es un género escrito y leído en su mayor parte por público femenino, y en su época se consideraba que la lectura de estas aventuras que hacía transportarse a las mujeres lejos de su hogar en busca de nuevas vivencias, podía tener repercusiones negativas al comparar dichos romances apasionados y acontecimientos extraordinarios, con la realidad cotidiana de su hogar.

La primera novela gótica publicada fue *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, que añadió en la segunda edición de su narración el subtítulo *A Gothic Story*, poniendo así el término en circulación y asociándolo de forma definitiva a un cierto tipo de novela.

Seguirán su estela gran cantidad de autores, algunos superando al maestro, y otros simplemente dando un toque “gótico” a sus obras, pero es innegable que la obra de Walpole tuvo una gran influencia en la literatura posterior.

Ann Radcliffe y Matthew Gregory Lewis son dos de las figuras más destacadas dentro del género y ambos representan dos sectores muy diferentes dentro del mismo. Ann Radcliffe es el estandarte del que se ha venido llamando “gótico femenino”, más centrado en el terror que en el horror. Un gótico sin grandes tragedias y en el que los elementos sobrenaturales suelen tener una explicación racional al final de la historia. Por el contrario, Lewis es el representante del “gótico masculino”, en el que tienen cabida sucesos más duros como las violaciones, el incesto, el asesinato o la tortura; y donde los personajes hasta pueden realizar pactos con el diablo. Los elementos sobrenaturales no se explican, sino que forman parte integrante de la trama.

La novela gótica es un género muy adaptable, que ha bebido de muchas fuentes y a su vez ha dejado su huella en otros géneros. Debido a esta permeabilidad del género, en ocasiones la crítica se ha encontrado con dificultades para definirlo, pero esa es precisamente una de sus características. Así, tenemos una gran cantidad de novelas góticas que tiene muchos elementos en común, pero también otros diferenciadores que hacen que este tipo de narración pueda llegar a un público bastante extenso, ya que podemos combinar la novela gótica con la de aventuras, con el romance o con la parodia, obteniendo creaciones de gran diversidad pero todas ellas con mucho atractivo para el lector. Las obras de Regina Maria Roche, Mary Shelley, Jane Austen, Emily Brönte o Bram Stoker son muy distintas entre sí, pero siguen atrapando al lector del mismo modo que Radcliffe lo hizo hace más de doscientos años.

Dracula de Bram Stoker es considerada como la última novela gótica por la mayor parte de la crítica, y es por ello la última novela de este estudio.

La novela gótica en Irlanda también vivió un gran esplendor, y tres de los grandes novelistas del gótico son irlandeses: Charles Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu y Bram Stoker. Junto a ellos, otros muchos autores irlandeses también se dejaron llevar por la corriente del gótico. Algunos, como Regina Maria Roche, tuvieron gran éxito en su época pero en la actualidad han sido prácticamente olvidados. Otros, como Maria Edgeworth, tienen un destacable peso dentro de la literatura irlandesa, pero su faceta gótica no es quizás la más conocida. El objetivo de este estudio es repasar la producción gótica que tuvo lugar en Irlanda en los siglos XVIII y XIX.

El trabajo se abre con la figura de Regina Maria Roche y dos de sus novelas: *The Children of the Abbey* y *Clermont*. La primera podría considerarse menos gótica, pero trata más temas de la realidad política y social de Irlanda. *Clermont*, por el contrario, es una narración típicamente gótica situada en Francia. A continuación, nos encontramos con Maria Edgeworth, y las dos novelas estudiadas son *Castle Rackrent* y *Ormond*. Al igual que ocurría con Roche, la primera es más política y menos gótica que la segunda. Edgeworth no nació en Irlanda, pero se trasladó al país siendo una niña y escribió un ciclo de novelas que tienen como tema este país. *Melmoth the Wanderer*, de Maturin, no necesita presentación, ya que se trata de una ficción de amplio reconocimiento dentro del gótico así como de la novela irlandesa. El siguiente autor que veremos es William Carleton con *Black Prophet*, una novela que con maestría, mezcla realidad y ficción, ya que la obra tiene como telón de fondo la hambruna. De Le Fanu, los textos escogidos han sido *Uncle Silas*, narración que encaja perfectamente en el canon; y *Carmilla*, ficción a medio camino entre el relato y la novela, y que nos sirve de presentación del personaje del vampiro, tan importante dentro de

la tradición gótica. Oscar Wilde y *The Picture of Dorian Gray* nos sumergen en la nueva novela gótica de finales del XIX para culminar con Bram Stoker y *Dracula*, una obra maestra del género que pone fin a la novela gótica y a este trabajo.

2. Estado de la cuestión, objetivos y metodología

2.1 Historia crítica de la novela gótica

La novela gótica es un tema de plena actualidad. Gran cantidad de libros de crítica se han publicado sobre el tema, pero lo cierto es que en sus comienzos, este tipo de narración, al ser considerada un género popular, y menor, no obtuvo la atención de la crítica.

Los primeros estudios críticos sobre novela gótica de cierta relevancia no aparecerían hasta la década de 1920. En 1921 Edith Birkhead publicó *The Tale of Terror*, en 1927 Eino Railo (1884-1948) *The Haunted Castle* y en el mismo año vería la luz el panfleto *The Northanger Novels*, de Michael Sadleirs (1888-1957). Estos primeros trabajos analizaban las novelas desde un punto de vista histórico y temático. J.R. Foster en “The Abbé Prévost and the English Novel” (1927) trataba de ir un poco más allá y buscaba la conexión entre la novela gótica y la novela realista del siglo XVIII. También destaca el trabajo de Clara Frances McIntyre (1877-1960) “Were the “Gothic novels” Gothic?” (1921), que se centra en el contexto histórico de dichas novelas. J.M.S. Tompkins, en *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932), realiza un amplio estudio sobre las novelas góticas publicadas hasta ese momento, dentro de su contexto histórico (Baldick & Mighal en Punter 211).

En la década de 1930, la crítica iba a dar un nuevo enfoque al estudio de la novela gótica, buscando la conexión de ésta con la *Graveyard Poetry* y el Romanticismo de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) o Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Tratan así de alejarse de una perspectiva historicista, y por el contrario, consideran la novela gótica como un renacimiento de la novela sentimental medieval. Las principales figuras críticas de esta década fueron André Breton (1896-1966), con “Limits not frontiers of surrealism” (1936) y

Montague Summers (1880-1948), que respondió al artículo de Breton con el trabajo “Surrealism and the Gothic Novel” (1938):

To him (Summers) it was genuinely bewildering to find Breton and his followers suggesting that Gothic novels were anti-aristocratic, revolutionary or even – as we shall see later – anti-Catholic. To Breton’s interpretation of Gothic fiction as a representation of escape from the tyranny of a feudal past into an enlightened present, Summer responds: ‘one may be excused for remarking that the peace and plenty, the culture and stability of the past, seem to many of us enterely preferable to the turmoil, the quarrels, the artistic sterility and chaotic depression of the present’ (Baldick & Mighal en Punter 212).

Para Summers, la novela gótica es como una catedral gótica, ya que produce en el lector el mismo efecto que observar la obra arquitectónica. Esta misma opinión la comparte Devendra Varma (1923-1994), que afirma: “The Gothic novel was animated in the spirit of Gothic art [...] it evokes in us the same feelings that the Gothic cathedrals evoked in medieval man” (Varma 211). Esta idea de la novela gótica como expresión de la nostalgia de la Edad Media ha sido apoyada por numerosos críticos como Maurice Lévy en *Le roman gothique anglais* (1968), Linda Bayern-Barenbaum en *Gothic Imagination* (1987) o Maggie Kilgour en *Rise of the Gothic Novel* (1995); pero es una idea que no acaba de poner de acuerdo a la crítica ya que la mayoría de las novelas góticas no tienen como escenario la época medieval, sino etapas posteriores de la historia (Baldick & Mighal en Punter 214).

Summers también destaca el valor que tiene la novela gótica como elemento capaz de recordarnos que los hechos sobrenaturales forman parte de la vida, y lo hace en una sociedad dominada por la razón: “For Montague Summers, the value of Gothic fiction lays in its reassertion of the truths of the supernatural against the blinkered atheism of

Augustans [...] ‘the supernatural is about and around us ever’” (Baldick & Mighal en Punter 215).

En la década de 1980, la crítica de la mano de David Punter (1949-), retoma la idea de una concepción más romántica y menos medievalista de la novela gótica:

Insistence upon the nostalgic medievalism of Gothic fiction is commonly followed by attempts to align the Gothicism as closely as possible with the mainstreams of poetic romanticism. The standard account of Gothic fiction for the last twenty years, David Punter’s *The Literature of Terror* (1980) represents in most respects a huge advance upon the eccentric muddles of the Summers/Varma tradition, but it retains their assumption that the Gothic embodies an essentially romantic and poetic project. [...] Attempted alignments of Gothic fiction with romantic and pre-romantic poetry serve not only to make the school of Walpole and Lewis appear more serious and respectable but also to place it centrally within a familiar cultural history of a romantic or proto-romantic ‘revolt’ or reaction against what Summers condemned as the shallow materialism of the Augustan age (Baldick & Mighal en Punter 214-5).

En esta misma década, junto a David Punter y su *The Literature of Terror*, destaca Rosemary Jackson con su trabajo *Fantasy* (1981). Un detalle que cabe destacar en ambas obras, es que ninguno de los dos autores se centra en exclusiva en el gótico, sino que encuadran su trabajo en un marco más amplio. Esto se debe en parte a que la crítica ha venido encontrando dificultades en acotar con precisión las características de la novela gótica. En muchos casos, las definiciones de ésta se han elaborado a través de la negación:

Gothic Criticism has done little to define the nature of Gothic fiction except by the broadest kinds of negation: The Gothic is cast as the opposite of Enlightenment reason, as it is the opposite of bourgeois literary realism. Gothic writing is thus placed within a large family of

non-realistic, fabulous or 'fantastic' texts, from which there is no pressing need to distinguish it (Baldick & Mighal en Punter 215).

Otro obstáculo al que se han enfrentado los críticos es la representación del conflicto entre católicos y protestantes. La mayor parte de la crítica ha pasado por alto el asunto, y otros han tratado de quitarle importancia:

In spite of some significant attempts to recall attention to the importance of Protestant-Catholic conflict in Gothic fiction (Bostrom, 1963; Sage, 1988), the tendency to disregard such surface 'details' in the pursuit of psychological 'depth' remains peculiarly persistent in Gothic Criticism (Baldick & Mighal en Punter 217).

Summers argumenta que la localización de muchas novelas en países del sur de Europa, se debe a la búsqueda de escenarios que contrastasen con las Islas Británicas. Para un lector inglés, resultaba más alejada de su realidad cotidiana una historia que tuviese lugar en España o Italia. Además, gran parte de la crítica realizada hacia los católicos es estereotipada y superficial, no ataques teológicos. No es la doctrina católica lo que provoca el miedo, sino que sirve de escenario para una trama. Por el contrario, Walter Scott (1771-1832) considera que la elección de estos escenarios no es aleatoria ni inocente:

Italy, Spain and southern France were chosen because, to the Protestant mind, they were firmly associated with the twin yoke of feudal politics and popish deception, from which they had still to emancipate themselves. Put simply, Gothic novels were set in the Gothic south because, 'without great violation of truth', Gothic (that is 'medieval') practices were believed still to prevail there. Such representations drew upon and reinforced the cultural identity of the middle-class Protestant readership, which could thrill to the scenes of political and religious persecution safe in the knowledge that they themselves had awoken from such historical nightmares (Baldick & Mighal en Punter 219).

En la novela gótica de fin de siglo se produce, sin embargo, un cambio de escenario y protagonistas en muchas novelas. El miedo no se encuentra en la religión, sino en la diferencia simplemente. Es “el otro” lo que nos atemoriza, y esa yuxtaposición puede venir dada por la religión, la raza, la clase social, el sexo... En este sentido, Dracula se convierte en una figura perfecta de esta nueva corriente del gótico, ya que representa una amenaza desde muy distintos ángulos. Como nos indica Judith Halberstan (1961-) en *Skin Shows* (1995): “The others Dracula has absorbed and who live on in him, take on the historically specific contours of race, gender and sexuality... the vampire Dracula, in other words, is a composite of otherness that manifests itself as the horror essential to dark, foreign and perverse bodies” (89-90).

En la época victoriana, el “yo” (hombre blanco heterosexual), se enfrenta a una serie de amenazas que se ven reflejadas en la novela gótica. El renacimiento del género a final del siglo XIX no es casual, sino que se corresponde con un sentimiento de ansiedad vivido por la burguesía:

The assumption that cultural ‘anxiety’ is reflected or articulated in Gothic fiction is not only rather simplistic: it is tautological. Horror fiction is used to confirm the critic’s own unproven point of departure, that this ‘oppressive’ culture was terrified by its ideological ‘Others’ (Baldick & Mighal en Punter 221).

En el caso de Dracula, la crítica ha querido ver a un personaje proteico, capaz de encajar perfectamente en la teoría de la ansiedad, ya que puede considerarse un elemento perturbador del “yo” en diferentes frentes:

Dracula criticism is the principal example of the deployment of what we have termed the ‘anxiety model’ in the recent phase of the Gothic Criticism. This tradition employs a model of culture and history premised on fear, experienced by a surrealist caricature of a

bourgeoisie trembling in their frock coats at each and every deviation from a rigid, but largely mythical, stable middle-class consensus. Anything that deviates from this standard is hailed as 'subversive', with Dracula standing as the eternal principle of subversion – Otherness itself, to be fashioned according to the desires and agendas of the critic (Baldick & Mighal en Punter 225).

La burguesía se siente amenazada por cualquier clase de cambio que pueda alterar su posición de privilegio. Así, una de las razones por las que la novela gótica tendría tanto éxito en este sector de la población, sería el hecho de poder contemplar los posibles peligros de los que podrían ser víctimas, pero desde la tranquilidad de su casa.

En el siglo XX, hay tres teorías principales que dirigen la crítica literaria, y por extensión la del gótico: se trata de la crítica freudiana, la crítica marxista y la crítica feminista. De estas tres, la sección que más elementos nuevos ha aportado es la crítica feminista, ya que ha sido un campo sobre el que se ha trabajado de forma copiosa. Cuestiones como la estructura familiar, la sociedad patriarcal o la ideología doméstica, han abierto nuevos campos de estudio e interpretación dentro de la novela gótica. A su vez, las teorías críticas principales, se irán enriqueciendo con nuevas visiones como el postestructuralismo y el posmodernismo.

2.2 Historia crítica de la novela gótica escrita en Irlanda

La novela gótica fue un género muy popular en las Islas británicas: tanto en Inglaterra como en Irlanda, se escribieron y publicaron numerosas obras con gran éxito de público. Si es verdad que la mayor parte de los autores pertenecían a Inglaterra y la principal autora del género puede considerarse a Ann Radcliffe (1764-1823), no por ello cabe restar importancia a otras manifestaciones que se produjeron en las islas, y es por ello que las

producciones de Irlanda y Escocia, también se han hecho un hueco dentro de la historia de la literatura gótica, y a ellas se han dedicado secciones específicas dentro de los libros de crítica. Surge ahora la pregunta de si era necesario dividir la producción de las islas en diferentes secciones, y desde cuándo se ha venido produciendo este fenómeno y en base a qué.

Richard Haslam es un crítico literario que ha trabajado mucho sobre la novela gótica escrita en Irlanda, y como resultado ha publicado trabajos muy esclarecedores sobre el tema como “Irish Gothic” (2007) o “Irish Gothic: A Rethorical Hermeneutics Approach” (2007). En el primero de estos artículos, nos presenta una cronología en el uso del término *Irish Gothic*, desde sus primeras apariciones dentro de la literatura crítica, y cómo el término ha ido evolucionando.

El término *Irish Gothic* aparece por primera vez en un trabajo titulado *Somerville and Ross* (1972) de John Cronin, haciendo referencia a la novela *An Irish Cousin* (1889) de Edith Enone Somerville (1858-1949) y Martin Ross (pseudónimo de Violet Florence Martin, 1862-1915). Cronin también utiliza el mismo término para referirse a *Uncle Silas* de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu (1814-1873), *Wuthering Heights* de Emily Brontë (1818-1848) y *Castle Rackrent* de Maria Edgeworth (1768-1849). Por lo tanto, una definición implícita de su concepción del término sería: “Cronin implicitly defines ‘Irish Gothic’ as the creation of an ‘atmosphere compounded of equal parts of Brontean Gothic, Le Fanu-like mystification, and Rackrentish disorder’” (Haslam 2007: 83). Como vemos, el término ya surge en un entorno problemático, debido a que de los tres autores a los que aplica la expresión, sólo uno de ellos ha nacido en Irlanda: Le Fanu. Brontë nació en Inglaterra, descendiente de emigrantes Anglo-irlandeses, y Edgeworth, nacida también en Inglaterra, se mudaría a Irlanda siendo una niña.

A pesar de las posibles discrepancias que podían surgir del término, en la década de 1980, éste fue adoptado por la crítica, casi siempre para hacer referencia a tres escritores del siglo XIX: Le Fanu, Maturin y Bram Stoker (1847-1912). Esta terna de autores puede considerarse clave dentro de la tradición gótica general, y aparecerá en cualquier libro de crítica o antología del relato gótico, independientemente de si hay una posterior subcategorización por lugares.

A la hora de tratar de establecer vínculos entre estos autores y la novela gótica en Irlanda, la crítica ha tratado de buscar temas, motivos y elementos comunes. El uso de la alegoría es una de las características que se ha querido investigar: si relacionamos los textos mencionados con el contexto histórico en el que fueron producidos, podemos obtener nuevas interpretaciones de las obras. Una producción literaria no deja de ser un reflejo de su autor y de su época, pero tampoco por ello el crítico debe tratar de buscar siempre más allá: “the need for critics to distinguish between reading a designed allegory and designing an allegorical reading” (Haslam 2007: 85).

Así, durante la década de 1980, se establecerían una serie de características fundamentales del Gótico irlandés:

Thus, during the 1980s, a critical consensus emerged: Irish Gothic constituted a genre or tradition; its core authors were Maturin, Le Fanu and Stoker, although other Irish Protestants, like Yeats and Bowen, could be admitted; and its Faustian-pact plots and themes of ruin, haunting and disputed possession showed mirrored, emblematised, or allegorised the repressed political anxiety and theological ambivalence of its authors (Haslam 2007: 86).

Roy Foster en “Protestant Magic” (1989), nos presenta una tradición de ficción sobrenatural protestante, que va más allá de Maturin, Le Fanu y Stoker, y añade a William Butler Yeats (1865-1939) y Elizabeth Bowen (1899-1973) (Haslam 2007:86).

En la década de 1990, en *The Field Day Anthology* (1991) aparecía un artículo de John McCormack que iba a dar una mayor relevancia a nivel mundial del término Irish Gothic, al tiempo que iba a plantear algunas dudas en torno a la cuestión de si realmente podía considerarse una auténtica tradición. McCormack. En su estudio de 118 páginas, incluía dentro de la categoría de Gótico irlandés, junto a los tres autores de cabecera, a Yeats y Bowen; y añadía a Sydney Owenson, William Carleton (1794-1869), Oscar Wilde (1854-1900) y John Millington Synge (1871-1909): “The Irish tradition of gothic fiction turns out, on examination, to be a slender one” (McCormack en Haslam 2007: 86).

Para McCormack, al igual que para Haslam, el término tradición no es el que mejor se adapta al fenómeno del Gótico irlandés, ya que no es un género suficientemente definido y continuado. Ellos prefieren el uso del término “mode”, más flexible y bajo el cual tendrían cabida más obras y autores:

Via modes, we can establish more precisely the ‘coumpounded’ nature of Irish Gothic. Some Irish authors use the Gothic mode extensively in one work (Maturin’s *Melmoth*) but not in another (Maturin’s *The Wild Irish Boy*). Or they splice the Gothic mode with other supernaturalist or quasi-supernaturalist modes, such as the ghost story (Bowen’s *A World of Love*), the folkloric (Somerville and Ross’s *The Silver Fox*), the theological (Le Fanu’s ‘Green Tea’), the sensational (Le Fanu’s *Uncle Silas*), or the mystagogical (W.B. Yeats’ ‘Rosa Alchemica’). Writers can also combine within one work supernaturalist and more naturalist modes, such as the society novel (Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*), or

the national tale (Sydney Owenson's *The O'Briens and the O'Flahertys*) (Haslam 2007: 87).

Seamus Deane (1940-) llama la atención sobre un nuevo subconjunto dentro de la categoría del Gótico irlandés, que pese a ser un género eminentemente protestante, podría incluir también ejemplos de *Catholic Gothic*:

By proposing that James Clarence Mangan's *Autobiography* 'introduces us to a new genre – what we may call Catholic or Catholic-nationalist Gothic' (Dean 1997: 126), Deane challenged the consensus that Irish Gothic meant Anglo-Irish Protestant Gothic. However, any case for an Irish-Catholic-nationalist Gothic must address the intersection of supernaturalist mode with narrative tone, since Mangan produced not only the solemn Gothic of his *Autobiography* but also the parodic Gothic of 'Love, Mystery, and Murder' (1834) and the Romantic-ironic Gothic of 'The Man in the Cloak' (1838) (Haslam 2007: 87).

Precisamente, ejemplos de Gótico católico fueron los que llenaron el hueco entre la publicación de *Melmoth the Wanderer* (1820) de Maturin y *The Purcell Papers* (1838-40) de Le Fanu. "The Fetches" (1825) y "The Ace of Clubs" (1838) fueron publicados por John Banim (1798-1842). Michael Banim (1796-1874) publicaría "Crohoore of the Bill Hook" (1825) y *The Ghost Hunter and his Family* (1833). William Carleton y Gerald Griffin (1803-1840) también contribuirían al género con "The Lianhan Shee" (1830) y "The Barber of Bantry" (1835) respectivamente. Todas estas narraciones tienen en común la presencia de elementos góticos, pero a su vez son muy diversas debido al tono empleado, que va desde la solemnidad a la parodia (Haslam 2007: 89).

Así nos encontramos con un conjunto de textos que tienen muchos elementos en común y otros que los distinguen. Ésto hace que la crítica aún siga dividida. Como apunta Haslam:

“Although Irish Gothic is now an accepted category throughout Gothic Studies, this is not necessarily the case in Irish Studies” (2007: 89). Buen ejemplo del debate abierto sobre la cuestión fue la serie de artículos publicados por *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. En el año 2006, Jarlath Killeen abrió el debate con un artículo titulado “Irish Gothic: A Theoretical Introduction”, en el cual trataba de hacer una exposición general del Gótico irlandés como una tradición. No tardaría en llegar la respuesta de Richard Haslam en “Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach”, en el cual defiende su tesis de que el Gótico irlandés debe ser entendido como modo en lugar de tradición, ya que se trata de un término menos restrictivo, y lo considera más adecuado para el conjunto de textos producidos en Irlanda y que comparten características del gótico. Sin embargo, Killeen rebatió sus argumentos en “Irish Gothic Revisited”.

El debate sigue abierto, y los estudios sobre novela gótica se encuentran en un buen momento, por lo que constantemente se aportan nuevas teorías hacia las dos corrientes, y se siguen incluyendo nuevos autores u obras que hacen replantearse ambas concepciones. Éste es aún un terreno fértil, donde todavía queda mucho por estudiar y por debatir.

2.3 Objetivos y metodología.

Este trabajo se propone el estudio de las principales novelas góticas escritas en Irlanda entre finales del siglo XVIII y finales del XIX con el fin de determinar si existe una tradición propia de novela gótica irlandesa. Durante este período de un siglo fueron publicadas numerosas novelas que cuentan con elementos del género gótico, y en este estudio se intentará identificar cuáles son dichas características, en qué forma aparecen representadas y si lo hacen de alguna forma especial en la producción literaria de Irlanda. La novela gótica tiene unas determinadas características reconocidas por la crítica, y trataremos de ver

si estas forman parte de la tradición irlandesa, al mismo tiempo que buscaremos cuáles son los elementos diferenciadores que hacen especial la producción de este país en concreto.

A la hora de acercarnos a un tema que queremos investigar, lo primero que debemos hacer es comprobar el material existente sobre la cuestión, lo que nos ayudará a familiarizarnos con autores y obras del género que pensamos tratar. Por suerte, la novela gótica se encuentra en un buen momento, por lo que existe bastante bibliografía sobre dicho campo. La mayor parte de la crítica se ha focalizado en la novela inglesa, la más abundante y destacada del género, pero en algunos manuales también se centran en las manifestaciones de otros países europeos como España, Francia o Rusia; y por supuesto, Irlanda.

En la primera fase de la investigación, el objetivo era obtener una clara idea de la novela gótica en general, independientemente de subcategorizaciones posteriores, es decir: cuáles son aquellos elementos que cualquier lector o crítico reconocería como esenciales en todas las novelas góticas. Para ello, es necesario proceder a la lectura del material preexistente.

Manuales como *The Gothic Tradition* de David Stevens, propician un acercamiento rápido y sencillo al género, ya que sugieren las claves básicas al tiempo que proporcionan fragmentos de las principales obras. Otros como *The Handbook to Gothic Literature* de Marie Mulvey-Roberts, una recopilación de términos y autores destacados, se convierten en una herramienta fundamental a la hora de entender vocablos que no se emplean en la crítica literaria general, sino en la de literatura gótica. David Punter se convierte en un autor clave, y su recopilación de artículos *A Companion to the Gothic* puede considerarse una de las obras más completas sobre el tema. Este libro aborda el gótico desde muchos aspectos, por lo que nos proporciona una visión de conjunto. Tiene una primera sección dedicada a los orígenes, tanto de la novela como del término “gótico”. La segunda sección se centra en la novela gótica tradicional, donde destacan los grandes clásicos del gótico, como Radcliffe,

Lewis, Mary Shelley (1797-1851), Scott, Maturin o Le Fanu. La tercera sección versa sobre la evolución sufrida a finales del siglo XIX, el salto de la novela gótica al continente americano y también sobre la relación de la novela gótica y el cine. La cuarta sección aporta el elemento más teórico y crítico, repasando la historia de la crítica literaria sobre la novela gótica y las principales corrientes de pensamiento que influyeron en dicha crítica. Para concluir, la sección final se centra en el gótico actual y temas de debate que continúan abiertos dentro de la crítica.

A continuación, el objetivo era obtener información sobre la novela gótica escrita en Irlanda. Para ello podemos recurrir a dos fuentes: por un lado, extraer de compilaciones de gótico general aquellas secciones que se centran en Irlanda; y por otro lado, seleccionar los trabajos relacionados con el gótico de las antologías de la literatura irlandesa. Así podemos encontrar en la bibliografía títulos como: *A Companion to the Gothic* con un capítulo titulado “Irish Gothic: C.R. Maturin and J.S. LeFanu”, o *The Routledge Companion to Gothic* con “Irish Gothic” o *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* con “Scottish and Irish Gothic”. Por el contrario, en *The Cambridge Companion to the Irish Novel* encontramos el capítulo “The Gothic Novel”. Es destacable el hecho de que es más sencillo encontrar referencias a la tradición irlandesa en estudios sobre el gótico, que en el sentido inverso. Por lo general, en trabajos sobre literatura irlandesa, los autores no suelen aparecer divididos por géneros, sino por época. Así, si tomamos *Irish literature since 1800*, observaremos que Maturin aparece compartiendo un capítulo con Morgan dentro de la sección “Romanticism in Ireland 1800-1837” y Le Fanu aparece con Samuel Ferguson (1810-1886) en “Victorian Ireland 1837-1890”.

El siguiente paso es centrarse en la literatura más cercana al tema que queremos tratar. Títulos como: *The Anglo-Irish Novel* de Cronin, *The Big House in Ireland: Reality and*

Representation de Genet, Gothic Ireland. Horror and the Irish Anglican Imagination in the Long Eighteen Century de J.Killeen o *The Anglo-Irish Novel and the Big House* de Vera Kreilkamp, proporcionan un conocimiento más específico de los autores del período que vamos a estudiar.

Finalmente, también nos informamos acerca del contexto histórico y social en el que las novelas fueron escritas, para así poder establecer relaciones entre la realidad y los hechos históricos que aparecen representados en las obras literarias. Si bien es verdad que las novelas son ficciones, dentro de la literatura, y especialmente en la irlandesa, la relación entre ficción y realidad en ocasiones es compleja; y cuanto mayor sea nuestro conocimiento sobre los temas históricos y sociales que se tratan en las novelas, una comprensión más profunda será posible.

Una vez que ya hemos recopilado todos los datos considerados necesarios para poder comenzar la investigación, procedemos a la selección de autores y obras que vamos a analizar.

La primera autora seleccionada es Regina Maria Roche (1764-1845). Esta escritora, poco conocida en la actualidad, fue una de las más destacadas de su época y por ello merece una dedicación especial. Si por algo se la menciona normalmente en trabajos de literatura gótica, suele ser en relación con Jane Austen (1775-1817), ya que su novela *Clermont* es citada en *Northanger Abbey*. Apenas se ha escrito nada sobre la vida y obra de esta autora, a excepción de algunos artículos sueltos. Para este trabajo, las novelas elegidas para su estudio fueron *Children of the Abbey* y *Clermont*. La primera tuvo un mayor éxito en su época; especialmente de público, ya que a la crítica no le gustó demasiado debido a los tintes góticos que presentaba. *Clermont* fue incluso menos apreciada por la crítica, debido a que pasa de ser una novela que anuncia el gótico, a una novela gótica de pleno derecho.

La segunda autora que aparece en este estudio es Maria Edgeworth, que a pesar de no haber nacido en Irlanda, vivió durante años en este país y tiene un ciclo de novelas conocido como las “novelas irlandesas”. *Castle Rackrent* es su obra más famosa, y a pesar de no ser una novela exclusivamente gótica, es un buen reflejo de la sociedad de la época, y relata con maestría la espiral de decadencia vivida por la familia Rackrent, similar a la de la Irlanda Anglicana que Edgeworth vivió. Edgeworth se convierte así en un puente entre Irlanda y Gran Bretaña, ya que en sus novelas buscaba el trasfondo didáctico y acercar ese nuevo mundo que ella había conocido a los ingleses, que en su mayoría ignoraban por completo la situación que se vivía en Irlanda. La segunda novela analizada es *Ormond*, una novela a medio camino entre el gótico y un *bildungsroman*; una historia cargada de humor, amor, aventuras, misterio y, de nuevo, con un poso didáctico característico de la autora.

El tercer autor analizado es Charles Robert Maturin (1782-1824). Frente a las autoras anteriores que tal vez no fuesen tan conocidas por el lector actual, o al menos en su faceta gótica, Maturin es reconocido como uno de los pilares del gótico y también de la literatura irlandesa, y sobre su novela *Melmoth the Wanderer* se ha escrito abundante crítica literaria. Es por ello que en este trabajo no se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de su obra, y simplemente se le incluye como un eslabón más en la cadena de la tradición de la literatura gótica en Irlanda.

El cuarto autor seleccionado es William Carleton, con la obra *The Black Prophet*. Esta novela, a pesar de no ser de las más góticas, sí es una de las más oscuras. La trama presentada se desarrolla durante una de las hambrunas vividas por Irlanda, con lo cual hay un clima siniestro que envuelve todo. Además, la historia tiene como telón de fondo un asesinato ocurrido en el pasado, lo que contribuye a crear un hilo conductor de suspense a lo largo de la narración. Encontramos aquí una combinación magistral entre realidad y

ficción que nos muestra un crudo retrato de las dificultades por las que la sociedad pasaba en momentos de crisis.

Joseph Sheridan LeFanu ocupa el quinto lugar, y a pesar de que en el campo en el que él destacó en mayor medida fue en el relato, también merecía un lugar dentro de este estudio. Para ello se llevó a cabo el análisis de dos de sus ficciones: en primer lugar *Uncle Silas* y, en segundo lugar, *Carmilla*. *Uncle Silas* es una inquietante novela que cuenta la historia de una joven que es enviada a vivir con su misterioso tío Silas tras la muerte de su padre. La principal virtud de esta novela es la creación de una atmósfera opresiva, muy del gusto del autor y que está presente en la mayor parte de sus creaciones. *Carmilla* es una ficción a medio camino entre el relato y la novela, pero a pesar de ser un relato relativamente breve, su impacto en la literatura posterior es notable. Se trata de una de las primeras creaciones de cierta relevancia en la tradición occidental que tiene como protagonista a un vampiro, y que además es una mujer. Cabe también destacar que algunas de sus escenas se han convertido en canónicas dentro de la novela de vampiros, y posteriormente las encontraremos en muchas otras novelas e incluso películas.

A continuación, nos centramos en dos de los autores irlandeses más populares para el lector actual: Oscar Wilde y Bram Stoker. Ambos escritores, sin embargo, no son reconocidos de forma amplia por el público como irlandeses, tal vez debido a que sus novelas podrían considerarse más universales.

The Picture of Dorian Gray es una novela que, a pesar de no tener como escenario Irlanda, retoma uno de sus temas más clásicos: el pacto con el diablo. En esta ocasión, el joven y atractivo Dorian asegura que desearía sobre todas las cosas permanecer como está eternamente, y su deseo se ve cumplido; pero a pesar de que su tez permanece inalterable, su alma se va corrompiendo más y más. También entra en juego otro elemento fantástico en

la trama, y se trata de un retrato que su amigo Basil le ha pintado, y que reflejará la degradación experimentada por el alma del joven y que poco a poco se irá transformando hasta reflejar el aspecto de un monstruo.

Si anteriormente anunciábamos que Maturin o Le Fanu no necesitan presentación dentro del ámbito gótico, aún menos la necesita Bram Stoker y su novela más destacada: *Dracula*. El personaje de Dracula es una de las criaturas más emblemáticas dentro de la novela gótica, y una figura que ha sido adorada por la cultura popular. Tan imitada y explotada ha sido la figura del Count Dracula en todas sus posibles formas, que en ocasiones llega a separarse de su origen. La novela de Stoker es una combinación magistral de literatura, historia y folklore, que marcó la pauta para todas las novelas posteriores, y han sido muchas, que tienen como protagonistas a vampiros. Además, la novela aporta como novedad sobre las anteriormente estudiadas la forma de la narración. La historia llega al lector a través de cartas, diarios y noticias que forman un rompecabezas que, una vez ordenado, cuenta la historia de Jonathan Harker, sus amigos, y el enfrentamiento que éstos sufrieron con el Count Dracula. Con Bram Stoker y su creación, ponemos fin al período estudiado, ya que para la mayor parte de la crítica *Dracula* está considerada como la última novela plenamente gótica.

Una vez que hemos leído y analizado pormenorizadamente las novelas tomadas como ejemplo, la siguiente fase ha de ser tratar de establecer los posibles vínculos en común o puntos diferenciadores de estas novelas entre sí y su relación dentro de la literatura irlandesa. Todas ellas son novelas góticas, o al menos góticas fusionadas con algún otro género; y el objetivo que ahora nos ocupa es identificar temas, motivos, escenarios, métodos narrativos y usos de lo fantástico, que nos permitan tratar de identificar la existencia de una tradición gótica irlandesa propia y diferenciada de otras manifestaciones

similares producidas en este mismo período de tiempo. A través del análisis de los datos obtenidos del estudio de la información previa, podremos extraer conclusiones nuevas acerca del tema, ya que al incluir nuevos autores y obras en el círculo de la novela gótica irlandesa, estamos aportando nuevos datos para definir con más precisión y riqueza los matices de esta variada expresión literaria.

3. Literatura gótica en las Islas Británicas

3.1.1 Orígenes del término gótico

Hoy en día, utilizamos el término novela “gótica” para referirnos a un tipo de novela nacido a finales del siglo XVIII en Inglaterra. Este término, aunque ya poco que tiene que ver con su origen, procede de unas tribus germánicas denominadas “Goths” (Godos) que lucharon contra el Imperio Romano en el siglo IV. Sería Horace Walpole (1717-1797) el primero en vincular el término “gótico” con la literatura en su novela *The Castle of Otranto* (1764), ya que la calificó como “Gothick story”. (Sowerby en Punter 15).

Como podemos ver, el término gótico sufrió una gran evolución a lo largo de los siglos, pero hubo una parte de su significado que se mantuvo: la antítesis de lo Romano o Clásico. Durante el Renacimiento, el término se empleaba precisamente en el sentido de *carente de*. No era una definición de una serie de cualidades sino una ausencia de estas: una ausencia de las características renacentistas; y por supuesto, en un sentido peyorativo.

La ausencia de una tradición literaria por escrito por parte de los Godos hizo que fuesen considerados como destructores y corruptores de las culturas con las que entraban en contacto. Al mismo tiempo, esa ausencia de historia escrita creó en torno a los Godos un aura de misterio. La arqueología moderna, sin embargo, ha desvelado el misterio de su procedencia y se sabe que los primeros asentamientos Godos fueron en el Báltico y que emigraron siguiendo el Vístula hacia el Mar Negro (Sowerby en Punter 18).

Los godos asolaron Tracia (parte de las actuales Bulgaria, Grecia y Turquía), Dacia (hoy Rumanía y Moldavia) y algunas ciudades de Asia Menor y recorrieron la costa del Egeo. Fueron los saqueadores de Atenas entre los años 267 y 268. A lo largo de casi un siglo estuvieron en guerra de forma constante con los emperadores romanos en territorio

Balcánico y Mediterráneo, lo que llevó a una devastación casi total de la zona. Hacia el año 370, e instigados por los intentos de invasión de los hunos, los godos se dividieron en dos grupos. Los ostrogodos constituyeron un vasto reino al este del río Dniéster (lo que hoy es parte de la actual Ucrania y Bielorrusia) y los visigodos se quedaron al oeste del río Dniéster hasta el Danubio.

En el 376 los visigodos, tratando de huir de los hunos, buscaron protección en el emperador romano Valente (328-378), pero éstos finalmente acabaron rebelándose contra el Imperio Romano en la famosa batalla de Adrianópolis (378). Tras la victoria visigoda, su siguiente objetivo fue Constantinopla. Teodosio I el Grande (347-395) firmó la paz con los godos e incorporó su ejército al romano. Se establece de este modo una relación compleja entre ambos pueblos, que en principio eran enemigos y que ahora iban a luchar juntos frente a otros adversarios, como los persas. Así, los godos pasaron a tener un cierto estatus dentro de la sociedad romana, pero este equilibrio solo iba a durar hasta la muerte de Teodosio.

Tras la muerte de Teodosio en el 395, los visigodos rompieron su pacto con Roma y eligieron rey a Alarico I (370?-410). Éste invadió Grecia e Italia, llegando a saquear la ciudad de Roma en 410.

En años posteriores, los visigodos iban a ampliar su territorio uniendo Hispania (actualmente España y Portugal) y parte de la Galia (Francia).

El Imperio bizantino y los francos iban a ser la mayor amenaza para los visigodos en los siguientes años. De hecho estos últimos, bajo el mando del rey Clodoveo I (466-511) derrotarían a los visigodos en la batalla de Vouillé en el 507, en la que murió Alarico II (¿?-507), lo que supuso la desaparición del reino de Tolosa. La mayor parte de la Provenza

se separó del reino visigodo y éste quedó reducido casi en su totalidad a la península Ibérica, que finalmente desaparecería tras la invasión árabe en el 711.

Como podemos ver, los Godos no llegaron a las Islas Británicas, pero el término Gótico sí. Durante los siglos inmediatamente posteriores a la caída del Imperio Romano de Occidente (476), el término Goth se empleaba de forma genérica para referirse a todos los pueblos germánicos, entre ellos los Anglosajones, que sí que se establecieron en las Islas. Es por eso que “lo gótico” se considera como “nativo” dentro de la cultura británica frente a la cultura traída tras la Conquista Normanda en 1066, como nos indica David Stevens en *The Gothic Tradition*:

From this position, subsequent historians and propagandists were able to proclaim a ‘native’ freedom-loving gothic tradition within British culture, in opposition to ‘foreing’ imperialism as epitomised by the Norman invasion of 1066 and the authoritarian rule it ushered in (8).

3.1.2 The Long Eighteenth Century

Se conoce como “El largo siglo XVIII” al período que abarca desde 1660 a 1800, una época llena de cambios y revoluciones en el terreno de la política. El género gótico se ha venido considerando como transgresor, y por ello cabe tener en cuenta el clima que precedió a la aparición de la primera obra de este género, *The Castle of Otranto* (1764), tanto en Inglaterra como en Europa.

En el año 1649, tras la guerra civil, Charles I fue decapitado y la monarquía pasó a ser reemplazada por el Protectorado de Oliver Cromwell hasta la Restauración de Charles II en el trono en 1660. En 1688 habría una nueva revolución conocida como la Revolución Gloriosa o Revolución Incruenta, en la cual James II fue derrocado. Podría decirse que

comenzó aquí la historia parlamentaria de Inglaterra, ya que el rey nunca volvería a tener poder absoluto. El lugar de James II lo ocupó William of Orange, el esposo de su hija Mary. Durante los años de mayor esplendor de la novela gótica, el principal acontecimiento histórico fue la Revolución Francesa (1789), hecho que provocó un gran revuelo entre los pensadores británicos y que tuvo el apoyo de algunas figuras representativas de la filosofía radical como William Godwin (1756-1836) y Mary Wollstonecraft (1759- 1797)(Heiland 3).

La lucha contra el antiguo régimen es uno de los elementos que con frecuencia aparecen en la novela gótica, y ésta se muestra a través del ataque a las clases sociales poderosas, a la iglesia y a la sociedad patriarcal:

Gothic novels often attack the prevailing rules of class, church and patriarchal society—summed up in the figure of an aristocrat Roman Catholic tyrant [...] The attack on Roman Catholicism usually very explicit, derives mainly from the xenophobic enmity of British Anglicanism (and Protestantism) towards European Roman Catholicism. The upheavals of the old political order mirror the attacks on the *ancien régime* in Gothic novels, but though the rigidity of feudalism is explicitly attacked, the broad class structure is usually retained (Norton x).

Como se nos indica en la parte final de la cita, a pesar de que la sociedad feudal y el Antiguo Régimen son criticados, la distinción de clases mantiene su estructura en muchas de las novelas románticas góticas. Nos encontramos así con que la heroína, perteneciendo a una clase social elevada, puede enamorarse de un campesino, pero al final de la historia descubriremos que el campesino pertenece en realidad a una buena familia y que el lugar que debería ocupar dentro de la escala social es superior. De nuevo nos topamos aquí con la eterna cuestión de si el gótico es un género subversivo o reaccionario; aunque la mayoría de

los críticos actuales han llegado, al menos, al acuerdo de que el gótico es un género que cuestiona las convenciones religiosas, morales y sociales, aunque no siempre sea políticamente subversivo. Y eso, en parte, se debe a que la mayoría de las novelas se centran en tramas individuales, y no de repercusión social, como nos muestra Ricton Norton:

It is difficult to combine in a single genre both romance and realism or, more specifically, intense individual psychology with a broad social critique. It is perhaps in depictions of prisons and the Inquisition (as in the novels by Godwin and Maturin) that social realism works happily hand in hand with imaginative Gothicism (Norton xi).

En el terreno económico, cabe señalar el avance del Capitalismo, debido a la Revolución Industrial experimentada por Inglaterra primero y el resto de Europa después, a mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX. Plumb en *England in the Eighteenth Century* nos dice: “Profound changes in the economic life of the country must necessarily disturb its whole social structure, and the Industrial Revolution was no exception” (Plumb 84). La Revolución Industrial trajo enormes cambios sociales con ella, como tremendas migraciones del campo a las ciudades o el nacimiento del proletariado y el ascenso de una burguesía, poderosa económicamente, que iba a desplazar a la aristocracia de su lugar de privilegio en la sociedad. Al mismo tiempo, se iban a producir cambios dentro de la estructura familiar, ya que los hombres comenzaron a trabajar en las fábricas mientras que las mujeres quedaron relegadas al hogar, estableciéndose así unos marcados roles de género (Heiland 3).

Pero uno de los cambios más importantes que trajo consigo el siglo XVIII, fue el aumento de poder de las autoridades locales, que provocaría más adelante (1820-40) una auténtica revolución administrativa. Las ciudades comenzaron a organizarse de una forma eficiente,

surgiendo así la conciencia ciudadana y el civismo. Una ciudad limpia y bien organizada desencadenó en la mejora de las condiciones de vida para todos los sectores de la sociedad, ya que se redujeron en gran medida muchas enfermedades que esquilaban a la población (Plumb 87).

Desde el punto de vista cultural, la Ilustración y el Clasicismo, eran las corrientes presentes en las artes: una etapa marcada por el poder de la razón, la experiencia, la exaltación del individuo y el rechazo a la imaginación y la superstición. La llegada del Romanticismo constituyó un total rechazo de la estética anterior, y no sólo a nivel artístico. Los intelectuales y artistas más destacados de la época no sólo fueron revolucionarios en sus obras, sino en su vida personal. Godwin, los Shelley, Wolstoncraft y su círculo vivían al margen de la sociedad convencional y justificaban sus actos a través de la filosofía liberal, lo que ayudó a conformar la imagen del artista como un espíritu libre que no puede regirse por las normas convencionales (Plumb 165).

El término Romanticismo es bastante amplio, ya que se considera románticas a muchas de las producciones artísticas llevadas a cabo entre 1789 y 1830, que no siempre seguían una estética determinada. Esto provoca que el verdadero nexo de unión de dichas creaciones sea el espíritu que se encuentra detrás de la elaboración de las mismas, pudiendo ser éstas muy diversas. El artista romántico valora el poder de las emociones y de la subjetividad, así como la imaginación. También venera a la naturaleza, como representación de la inocencia de los valores fundamentales de la vida:

In its literary-historical sense, Romanticism is a broad term used to cover the writings of the period 1789-1830 which share certain general characteristics including a high valuation of emotions and subjectivity, a trust in the power of the imagination, an interest in the psychology of perception, autobiographical writing, and a veneration of 'Nature' as an

organic entity continuous with the mind or as a region of innocence and simple values (Martin en Mulvey-Roberts 196).

En el siglo XVIII, los *romance* que seguían los preceptos de la filosofía Romántica, eran considerados inferiores a las novelas. Esta estigmatización del romance como un género de segunda categoría, sería exportada a las novelas góticas, ya que debemos recordar que algunas de las primeras narraciones del género acompañaban sus títulos del subtítulo *A Romance*. No conviene olvidar que autores como Walpole o Clara Reeve (1729-1807), defendían sus obras en los prefacios de las mismas:

As the Gothic novel often utilised the subtitle ‘A Romance’ it was readily stigmatised as a genre unworthy of serious attention. This tendency was countered by writers such as Walpole and Clara Reeve, both of whom defended the Romantic Gothic in the prefaces to their novels in the grounds that it was able to combine the virtues of ‘Imagination’ and ‘Nature’; the fantastic and the real (Martin en Mulvey-Roberts 196).

3.2 Literatura gótica

Durante el siglo XVIII en Inglaterra, se produjo el nacimiento de una corriente literaria conocida como literatura gótica. Maggie Kilgour, al comienzo de su libro *The Rise of the Gothic Novel*, nos cuenta cómo surgió este nuevo género:

The emergence of the gothic in the eighteen century has also been read as a sign of the resurrection of the need for the sacred and the trascendente in a modern enlightened secular world which denies the existence of supernatural forces, or as the rebellion of the imagination against the tyranny of reason. (Kilgour 3).

Esta nueva corriente literaria queda enmarcada dentro de un movimiento más amplio que se conoce bajo el nombre de Romanticismo. Ambas tendencias comparten determinadas

características, como son: el gran valor que se le da a las emociones y a la subjetividad, la confianza en el poder de la imaginación, el interés en la psicología de la percepción, la escritura autobiográfica y la concepción de la naturaleza como elemento orgánico y conectado con los valores esenciales y la inocencia. A lo largo del siglo XVIII, el Romanticismo iba a caer en una espiral de desprestigio. Los *romance* iban a ser vistos como inferiores con respecto a la nueva novela que se estaba escribiendo; y ya que las narraciones góticas muchas veces acompañaban sus títulos con el término *A Romance*, iban a sufrir el mismo menosprecio (Martin en Mulvey-Roberts 196).

Otra característica común que comparten el Romanticismo y el Gótico es la búsqueda de una tradición del “Norte” frente a la neoclásica del “Sur”, predominante a principios del siglo XVIII. Por ejemplo, William Blake (1757-1827) buscó inspiración para sus grabados y para su poesía en la arquitectura gótica de los países del norte de Europa. También ejercieron influencia en Blake los poemas osiánicos de James McPherson (1736-1796), que consistían en transcripciones de manuscritos gaélicos antiguos. Otra obra que impactó a los primeros poetas románticos fue *Reliques of Ancient English poetry* (1765) de Thomas Percy (1729-1811), que sirvió de inspiración a las *Lyrical Ballads* (1798) de William Wordsworth (1770-1850) y Coleridge. En relación con este sentimiento de necesidad de la recuperación de una tradición propia del norte de Europa, encontramos el concepto de primitivismo:

Closely allied to this Gothic appropriation of a Northern past is the Romantic interest in primitivism: Gothic primitivism tends to claim the northern ‘barbaric’ past as being the source of indomitable British liberty; Romantic primitivism sometimes operates similarly, but has a more important manifestation in the developed in the primitivism or pre-civilised ‘natural’ states of noble savages, isolated rustics and children (Martin en Mulvey-Roberts 197).

Tanto el Romanticismo como el Gótico comparten el interés por las experiencias humanas al límite, así como por los deseos reprimidos y las obsesiones de la mente humana. Pero el Gótico da un paso más allá en lo que a experiencia se refiere, y así nos encontramos con que en las novelas góticas los personajes en muchas ocasiones se enfrentan a hechos sobrenaturales (o que al menos lo son en apariencia), pero esta característica propia del género va a ser tomada prestada por algunos autores considerados auténticos románticos, como el caso de Coleridge, que combina realismo y elementos sobrenaturales en su poesía. Y es que la frontera entre Romántico y Gótico es muy estrecha, y por ello autores como Coleridge, Lord Byron (1788-1824), Percy Shelley o John Keats(1795-1821), que son ejemplos canónicos del Romanticismo, también crearon obras Góticas como “Christabel”, *Manfred*, *Zastrozzi* y *Eve of St Agnes*, respectivamente.

3.2.1 Narrativa

El gótico encontró en la narrativa su vehículo de expresión. Si bien es verdad que encontramos representantes de dicho movimiento en los diversos géneros literarios; la narrativa, y en especial la novela, fue la que adquirió mayor protagonismo.

La novela gótica

La primera obra literaria que se definió a sí misma como gótica fue *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, que en su segunda edición añadió el subtítulo *A Gothic Story*. Quedaba así inaugurado un nuevo tipo de novela que no estaba destinado a la élite cultural, sino que su audiencia era un amplio sector de la población. *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe se convertiría en uno de los más tempranos “bestsellers” de la historia, hecho facilitado por la aparición de posteriores ediciones a un precio más

asequible que la primera, y contaría con un público lector aún más amplio gracias a las bibliotecas móviles. Es verdad que novelas como ésta eran duramente criticadas por los expertos literarios de la época, pero su éxito entre la población es indiscutible. Rictor Norton, en su antología *Gothic Redings: The First Wave, 1764-1840*, nos muestra la progresión en cuanto a número de publicaciones de este género. Entre 1794 y 1797, se publicaron una docena de novelas por año; de 1798 a 1810 la cifra se dobló, siendo publicadas más de veinte al año; entre 1811 y 1820 la cifra se redujo a seis por año y entre 1821 a 1830, decayó a tres o cuatro por año (Norton viii).

Una buena prueba de la abundancia de novelas góticas en la segunda mitad del siglo XVIII fue la publicación de *Northanger Abbey*, escrita por Jane Austen, una ficción en la que se parodia a las novelas góticas; parodia fundamentada en la repetición sistemática de un modelo, unos personajes y unos escenarios estereotipados.

Si tratamos de buscar antecedentes a la obra de Walpole, podemos encontrarlos en *Adventures of Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollet (1721-1771) o en *Lonsword, Earl of Salisbury* de Thomas Leland (1722-1785), considerada por algunos críticos como la primera novela gótica, aunque carece de elementos sobrenaturales o maravillosos.

El primer autor en seguir la tradición iniciada por Walpole de una forma consciente, fue Clara Reeve con su obra *The Old English Baron* (1777/1778), que añadió también el subtítulo de *A Gothic Story* para establecer su conexión con la obra de Walpole. Este mismo subtítulo también la añadió Sedgwick Whalley (1746-1828) en 1783 a su creación *Edwy and Edilda: a Gothic Tale*. Estas tres novelas pertenecen al Gótico histórico, que buscaba recrear un ambiente medieval, pero no siempre con mucho éxito (Norton 33).

Otras cultivadoras de la novela gótica histórica fueron las irlandesas Regina Maria Roche, autora de *Children of the Abbey* (1796) y Sydney Owenson, Lady Morgan (1776-1859),

cuyas novelas desarrolladas en Irlanda constituyen parte del género llamado Irish National Tale, en donde la novela y la etnografía se combinan con gran maestría, como en *The Novice of Saint Dominick* (1806). Estos comienzos de la novela gótica fueron un poco titubeantes. El género no estaba definido y por ello, a pesar de que Clara Reeve clasifica a su obra como “gótica”, ésta ha sido virtualmente ignorada por los estudiosos del gótico de siglos posteriores ya que apenas encaja en lo que hoy entendemos como novela gótica, debido a que el propósito final de la novela es didáctico, y no crear suspense, a pesar de contar con elementos fantásticos dentro de la trama (Watt 3).

En palabras de Reeve: “The Business of Romance is, first, to excite the attention; and, secondly, to direct it to some useful, or at least innocent end; Happy the writer who attains both these points, like Richardson!” (Reeve en Watt 47).

Clara Reeve podría quedar enmarcada dentro del subgénero conocido como “Loyalist Gothic” que gozó de cierta popularidad entre 1790 y 1800 (Watt 7). En estas obras, los elementos sobrenaturales son empleados para acabar con los usurpadores y reestablecer las propiedades sobre los verdaderos herederos. Tal es el caso en *The Old English Baron*, relato en el que el protagonista conoce su verdadero linaje cuando sus padres fallecidos se le aparecen en un sueño para revelarle su verdadera identidad y enseñarle cómo demostrar quién es.

Otra de las novelas que siguió la línea de Otranto fue *Vatheck* (1786), de William Beckford (1760-1844), y ésta tampoco solemos encontrarla en una lista de novelas góticas.

Un hecho que debemos destacar es que el uso de la terminología dentro del mundo literario ha ido evolucionando con el paso del tiempo. Autores como Walpole o Reeve no se referían a sus ficciones como “novel”, ya que ése era un término reservado para las ficciones de apariencia realista, sino que ellos se referían a sus creaciones con el término “romance”

(Heiland 4). Igualmente encontramos que el término gótico tampoco se usaba del mismo modo que actualmente. La palabra “gótico” no era un término habitual en el siglo XVIII en el contexto literario. El uso del término gótico como vocablo genérico para referirse a la literatura de terror es bastante reciente. En la primera edición de *The Castle of Otranto*, el subtítulo que acompañaba a la novela era *A Story*, y sería en la segunda edición de 1765 cuando Walpole lo cambió por *A Gothic Story*, y este cambio vino dado en parte por las críticas que la novela había recibido en la primera edición. El término “gótico” en la época de Walpole significaba obsoleto, pasado de moda y foráneo, en asociación a los Visigodos y cómo éstos habían precipitado la caída del Imperio Romano. Es por ello que Walpole se lo añade a su obra experimental: estaría así justificándose por el marco dentro del que encuadra su obra. Como podemos ver, Walpole no hace un uso consciente del término para crear un nuevo género dentro de la novela. De hecho, los escritores que decidieron seguir esta corriente no adoptaron el término en sus creaciones, salvo con la ya mencionada excepción de Clara Reeve y su *Old English Baron*. Sería en el siglo XX cuando el término gótico comenzase a ser empleado en este sentido, ya que los escritores de novela de terror en la década de 1920 encontraron en Walpole una especie de progenitor del género y comenzó a extenderse el uso de “gothic story” para referirse a dicho tipo de creación (Clery en Hogle 21)

La verdadera explosión de la novela gótica vino dada de la mano de Ann Radcliffe. Frente al goteo de textos producidos desde 1764, a partir de la década de 1790, se iba a producir un flujo constante de novelas. *The Romance of the Forest* (1791) se convertiría casi de forma inmediata en un clásico de la literatura que pronto sería imitado. Una de las principales características de la escuela de Radcliffe fue que cambiaron de escenario sus tramas. Frente a las novelas góticas históricas que tenían como escenario una Inglaterra

medieval, las novelas de Radcliffe y sus seguidores tenían lugar en la Francia e Italia del siglo XVI, lo que añadía un mayor atractivo para gran parte del público lector y estimulaba aún más su imaginación. Otro rasgo característico de esta corriente eran las descripciones de la naturaleza como hermosa y exuberante, al estilo de las pinturas de Claude Lorraine (1600-1682), Salvator Rosa (1615-1673) o Nicholas Poussin (1594-1665). Los Alpes se convierten muchas veces en el escenario de una trama, en la que la presencia de “lo sublime” y “lo hermoso” crean un claro-oscuro esencial en estas novelas. Pero la marca principal de las novelas de Radcliffe y sus seguidores está basada en la distinción entre terror y horror, cultivando ellos el primero, y en la resolución racional de los misterios que acontecen en la novela. Esta resolución de los misterios y el regreso al orden establecido al final de sus novelas, hacía que las obras de Radcliffe no fuesen tan atacadas por la crítica, ya que podían considerarse como educativas para las mentes de las mujeres jóvenes, el principal público lector de esta clase de novelas, porque tras un momento de fantasía y ruptura del orden establecido, todo volvía a su lugar. Las mujeres abandonaban su mundo de aventura para volver a la seguridad del hogar.

En su primera novela, *The Castles of Athlin and Dunbayne: A Highland Story* (1789), Radcliffe sigue claramente el ejemplo de los Loyalist Gothic Romances en la línea de *The Old English Baron*, con un argumento de propiedad restaurada a los verdaderos herederos. En su siguiente creación, *A Sicilian Romance* (1790), lo que encontramos es una clara influencia de Sophia Lee (1750-1824) y su obra *The Recess* (1783-5), novela centrada en las vidas secretas de las hijas de Mary Stuart, Queen of Scots; en este caso, Radcliffe nos cuenta la historia de dos hermanas confinadas en la vivienda familiar y cuya madre ha sido encarcelada. En esta novela encontramos dos novedades fundamentales: la acción se centra en las víctimas en lugar de en los tiranos (como ocurría en *Otranto* o *Vathek*) y el castillo

se convierte en un escenario terrorífico que finalmente es abandonado, y no en la propiedad que es restaurada a los legítimos propietarios.

En el lado opuesto del género nos encontramos con Matthew Gregory Lewis (1775-1818), autor de *The Monk* (1796). Ésta es una de las novelas góticas más conocidas y leídas, y representa el horror gótico frente al terror de Radcliffe y sus seguidores. La producción de Lewis es un claro reflejo de la literatura germana. De hecho, el término “german” era utilizado más en dicho período que “gothic” (Watt 71). La influencia germana comienza tras la traducción al inglés de *Herman of Unna* de Carl Kramer, *The Victim of Magical Delusions* de Cajetan Tschink y *The Genius* de Carl Grosse (1768-1847), obras que alcanzaron gran popularidad. Como nos indica Watt:

The popularity of German literature in the early years of the 1790s owed not only to the fact that it was new or original, and yet still congenial to readers of English, but also to the way in which it was so widely credited with a certain intensity or vitality, a quality foreground by the German label *Sturm und Drang* (Watt 73).

Lewis está considerado como el autor que más acercó el *Sturm und Drang* a la literatura inglesa. Desde la publicación de *The Monk* por parte de Minerva Press, ésta provocó una gran conmoción dentro del mundo literario, pero también entre el público. Era ésta una novela llena de calamidades, asesinatos, incestos, violaciones, pactos con el diablo; una feroz crítica hacia la Iglesia católica que se muestra como mezquina, asesina y amenazante. El género iniciado por Walpole queda ya bastante lejos de esta novela, y Lewis es consciente de ello. Su objetivo era ir un paso más allá y distanciarse por completo de las novelas sentimentales. Pero la diferencia que encontramos en cómo la crítica trató a esta novela radica en el hecho de que se la consideró moralmente reprobable, pero no por ello carente de calidad literaria.

La siguiente figura clave dentro de la novela gótica fue Mary Shelley. El mismo proceso creativo de la novela que la encumbró a la fama, *Frankenstein* (1818), contribuyó en parte a crear el mito literario que hoy en día conocemos. Mary Shelley, su marido Percy Bysshe Shelley y John William Polidori (1795-1821), médico personal de Percy, fueron a pasar unos días a Villa Diodati en el Lago Ginebra con el poeta Lord Byron. Una vez allí decidieron hacer un concurso de relatos de miedo. Mary Shelley comenzó con bastantes dificultades, pero una noche de insomnio la inspiración llegó a ella, casi poseyéndola, y propiciándole los ingredientes para elaborar su historia. Esta visión del escritor gótico como un elemento pasivo ya había aparecido en el caso de Walpole, que decía que la novela le había sido revelada en un sueño y él simplemente la había llevado al papel (Stevens 29). El resultado de esa noche de insomnio daría lugar a la novela *Frankenstein*. Polidori participó en el concurso con un relato de vampiros que se transformaría en la novela *The Vampyre* (1819) un año más tarde. Esta novela representa una de las primeras narraciones escritas en la tradición occidental sobre este personaje que sin embargo pasará a ser central dentro de la literatura gótica posterior, como en la novela de Thomas Preskett (1810-1859) *Varney the Vampire; or, The Feast of Blood* (1847) y por supuesto, en *Dracula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912).

En esa misma época también sería publicada la novela *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin (1782-1824), que vendría a marcar el punto y final a una época de gran esplendor para la novela gótica. Melmoth, un hombre que ha realizado un pacto con el diablo para prolongar su vida, recorrerá el mundo mostrando diversas calamidades y buscando a alguien que quiera intercambiar su posición con él.

Pese a la decadencia que vivió la novela gótica a finales del siglo XIX, aún queda por aparecer una de las novelas cumbre del género. En 1897, Bram Stoker (1840-1912)

publicaba *Dracula*, novela que se convertiría en un auténtico éxito, no sólo en su época, sino también para las generaciones posteriores. *Dracula* está considerada por gran parte de la crítica como la última novela gótica. Autores posteriores como Edgar Allan Poe (1809-1849), Robert Louis Stevenson (1850-1894), Henry James (1843-1916) y Arthur Machen (1863-1947) llevaron a cabo una renovación de estilos, temas y contenidos que desembocarían en el género conocido como Novela de terror.

El relato gótico: Gothic Tale y Ghost Story

La novela fue indudablemente el principal soporte de la literatura gótica, pero aún así, los relatos también tuvieron su lugar dentro de la narrativa. El término “gothic tale” no es muy frecuente en los libros de crítica literaria, y en su lugar “ghost story” es el que suele ocupar su lugar. Si tomamos el término en su sentido más restringido, las “ghost story” sólo harían referencia a los relatos de fantasmas, pero la crítica ha tendido a hacer un uso más amplio del término. Bajo el término “ghost story” se engloba a aquellas historias en cuyos argumentos se producen hechos maravillosos que contradicen a las leyes de la naturaleza. La presencia de espectros en el relato no es esencial para que una historia sea considerada “ghost story”. Las guerras, persecuciones y opresión, son elementos que con frecuencia aparecen en este tipo de relatos, al igual que en muchas novelas góticas. La principal característica que une a todos estos relatos es la extensión. Otros elementos que pueden aparecer varían de unas historias a otras y son, por ejemplo, personajes sobrenaturales como los vampiros, zombies, dobles, autómatas, brujas o magos; personajes muchas veces tomados del folklore y la tradición oral. También es característico del género el hecho de que los elementos sobrenaturales no son explicados, o como mucho, se da una explicación adaptada al contexto de la historia, como nos muestra Briggs en su ensayo “Ghost Story”:

“The ghost story’s ‘explanations’ do not operate to rationalise or demystify the supernatural events, but rather to set them inside a kind of imaginative logic in which the normal laws of cause and effect are suspended” (Briggs en Punter 123).

El relato gótico vivió su máximo esplendor entre 1830 y 1930. El gótico, al igual que la “ghost story”, es un síntoma del sentimiento de reacción contra la Ilustración, el racionalismo y la secularización. En esta época surgieron corrientes de pensamiento y nuevas filosofías que trataban de averiguar cómo funciona la mente humana, especialmente en los procesos subconscientes. Las obsesiones y paranoias se convirtieron así en objeto de estudio, y también en el tema central de algunos relatos, como en el caso del norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849); considerado uno de los maestros de la “ghost story” pero que nunca escribió una historia de fantasmas en el sentido más restrictivo del término. Sus historias, como “The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart” y “The Imp of the Perverse” son auténticas obras maestras del género y tratan temas como los impulsos humanos que nos llevan a provocar sufrimiento en los demás o incluso a cometer asesinatos (Briggs en Punter 125). Debemos agradecer a Poe que con su obra literaria fuese capaz de sembrar en la literatura americana el germen del género gótico (Baldick xix).

Otro elemento que también debemos tener en cuenta es la abundancia de mujeres que cultivaron este género. Si es verdad que la propia novela gótica tuvo gran cantidad de representantes femeninas, el relato no se queda atrás, especialmente en el período entre 1850 y 1880. Una buena razón que podría explicar este hecho es que la escritura proporcionaba a las mujeres una forma bastante segura y respetable de ganar dinero, además de proporcionarles libertad para expresarse y dar rienda suelta a su imaginación. Algunos ejemplos de estas mujeres escritoras serían: Elizabeth Gaskell (1810-1865), Rosa Mullholland (1841-1921), Amelia Edwards (1831-1892), Mary Elizabeth Braddon (1837-

1915), Rhoda Broughton (1840-1920) y Margaret Oiliphant (1828-1897). También trabajaron este género Mrs Molesworth (1839-1921) y Edith Nesbit (1858-1924), aunque ellas son principalmente recordadas por su dedicación al campo de la literatura infantil (Briggs en Punter 129).

Otro célebre escritor que no podemos olvidar es el alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Este literato y compositor alemán fue muy prolífico, y cultivó gran variedad de géneros a lo largo de su vida, como nos muestra Neil Cornwell en su libro *The Literary Fantastic*:

His range extended from the near realistic to the out-and-out fairy-tale and could embrace shades in between. He wrote ‘musical’ ghost tales (*Don Giovanni* and *Ritter Gluck*), a dark Gothic psychological fantasy novel (*The Devil’s Elixirs*) and a Gothic castle fantastic (*The Entail*), dual-level fantasies of interlocking worlds of reality and faerie of myth (*The Golden Pot* and other *Märchen*), the carnivalistic *Princess Brambilla* and the comedia dell’arte *Signor Formica*. To this may be added the extraordinary unfinished novel *Kater Murr* and the first modern detective story of European literature (*Mademoiselle Scudéry*) (79).

Uno de sus relatos más importantes es “The Sandman”, que además es tomado como ejemplo por Sigmund Freud (1856-1939) en su ensayo “The “Uncanny”” en numerosas ocasiones. Este relato es muy maduro y de una gran complejidad, lleno de ambigüedades y contradicciones; como el hecho de que Coppelius, Coppola y “the sandman” sean idénticos. También encontramos otras características del gótico como el empleo de distintas técnicas para narrar la historia, ya que el relato comienza con una carta para luego pasar a una narración en primera persona que nos lleva a identificar al narrador y al personaje, y hace

acto de presencia el estilo indirecto libre. Además también tiene gran importancia dentro de la historia el poema de Nathaniel.

Sin embargo, el gran maestro del relato gótico fue el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873). Si bien es verdad que no toda su obra puede considerarse como gótica, algunas de sus novelas como *The House by the Churchyard* (1863), *Wylder's Hand* (1864) y *Uncle Silas* (1864) encajan perfectamente como parte del género. Sería en el relato breve donde los trabajos de Le Fanu alcanzarían un mayor grado de perfección. Le Fanu ocupa un lugar destacado dentro de este género, especialmente por su capacidad para crear atmósferas. En *In a Glass Darkly*, encontramos algunos de sus más celebres relatos, como "Green Tea" y "Carmilla". A pesar de que en la actualidad Le Fanu no es un autor conocido por la mayor parte de la población, su trabajo ejerció gran influencia en genios de la talla de Bram Stoker, William Butler Yeats o James Joyce (1882-1941) (McCormack en Mulvey-Roberts 146). Así mismo, Le Fanu era muy admirado por otro de los grandes maestros de la "Ghost Story", Montague Rhodes James (1862-1936); de hecho, en 1923 James publicó una recopilación de algunos de los mejores relatos de Le Fanu bajo el título *Madam Crowl's Ghost and Other Tales of Mystery*, que devolvieron cierta fama al un poco olvidado escritor irlandés (Hughes en Mulvey-Roberts 144). Por su parte, James escribió 31 relatos misteriosos que se encuentran agrupados en cinco volúmenes: *Ghost Stories of an Antiquary* (1904), *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911), *A Thin Ghost and Others* (1919), *A Warning to the Curious and Other Ghost Stories* (1925) y *The Collected Ghost Stories of M.R. James* (1931).

Parodias de la novela gótica

Finalmente, cabe mencionar dentro de la narrativa gótica, las parodias que se escribieron sobre el género. Entre 1790 y 1830 surgieron numerosas parodias y sátiras que ponían de manifiesto los clichés de esta clase de narración. Por ejemplo, la novela de Godwin *St. Leon* (1799) fue parodiada en *St. Godwin: A Tale of the XVI, XVII and XVIII Century* (1800); *The Monk* de Lewis encontró su parodia en *The Harp of Erin* (1807) de Thomas Dermody (1775-1802); la obra de Ann Radcliffe fue parodiada por Mrs F.C. Patrick en *More Ghosts!* (1798), por Mary Charlton en *Rosella, or Modern Occurrences* (1799), y por Sarah Green (1790-1825) en *Romance Readers and Romance Writers* (1810) (Norton 259).

Las parodias más famosas son *Northanger Abbey* de Jane Austen y *Nightmare Abbey* (1818) de Thomas Love Peacock (1785-1866). La novela de Austen nos presenta a Catherine Morland, una chica entusiasta de las novelas de Ann Radcliffe, y que por ello tiene una imaginación desbordante que le hace creer que vive en una de las novelas que tanto le gustan, y que el General Tilney, al que conoce en Northanger, es un asesino. La función más importante que realiza esta parodia, es la de hacer ver al lector que la heroína de las novelas románticas y sentimentales se ha quedado obsoleta, y la heroína moderna es distinta y lo que busca es la satisfacción personal: “She is a democratic heroine who seeks, not honor or fame, but individual fulfillment. She wants a family and domestic tranquility, and the love and respect of a husband whose marital integrity will anticipate the conventional orthodoxies of mid-Victorian morality” (Glock 37)

Esta novela tuvo un gran éxito en su época, y no es de extrañar, ya que es una novela muy entretenida y humorística, y con múltiples referencias a otras obras de la época que tal vez el lector actual no pueda percibir, pero sí la audiencia de su tiempo.

Lo mismo ocurre con la parodia de Peacock: en ella aparecen representadas las figuras más importantes del momento, como Shelley en la figura de Scythrop, Byron como Mr Cypress y Coleridge como Mr Flosky:

Some of the major Romantic figures appear in the novel [...] and each is pilloried for the Gothic humorous they exhibit: Shelley for his enthusiastic indulgence in ‘metaphysical romance and romantic metaphysics’; Byron for his morbidity; Coleridge for his visionary mystification (Martin en Mulvey-Roberts 199).

Por esta razón, dichas parodias fueron más efectivas en su tiempo de lo que puedan resultar en la actualidad, ya que los referentes eran mucho más claros para el público de la época. Aún así, la superior calidad de la novela de Austen hace que hoy en día sea una novela a tener en cuenta, y es por el hecho de que no sólo es una parodia del género.

También cabe mencionar la obra burlesca del escritor irlandés Eaton Stannard Barrett (1786-1820), *The Heroine* (1813). Esta novela sigue la línea de la ficción también burlesca *Don Quijote de la Mancha* (1605) del español Miguel de Cervantes (1547-1616); y en ella Cherry Wilkinson, tras leer gran cantidad de novelas, descubre que su vida como miembro de la clase media no le gusta, por lo que decide crearse una nueva identidad como Cherubina de Willoughby, la hija ilegítima de un noble que deja su casa en busca de aventura. Esta novela parodia de una forma muy amplia el mundo literario de su época, incluida la novela gótica e irlandesa, como es el caso de las novelas de Ann Radcliffe o de *Lady Morgan* (Kelly 233).

3.2.2 Poesía

La influencia del gótico también llegó a la poesía. De hecho, prosa y verso en ocasiones se combinan, y no es extraño encontrar poemas dentro de las novelas góticas. El uso de la

poesía dentro de la novela viene dado en parte por la concepción medievalista del género. Debemos tener en cuenta que en la Edad Media apenas se escribían novelas y el género más cultivado era la poética, tanto lírica popular o culta como la poesía épica.

Sin duda, la poesía gótica tomó prestados muchos elementos de corrientes y autores anteriores. Como nos indica David Stevens en *The Gothic Tradition* “Spenser, Shakespeare, Milton, German ‘Schauer-Romantic’ (horro-romantic) literature, folk tales and ballads, and popular superstitions all found their way into the gothic idiom” (14). Tampoco podemos olvidar la escuela de poesía “Graveyard School” que apareció en torno a la década de 1740, y cuyos principales ejemplos son *Night Thoughts* (1742) de Edward Young (1683-1765), *The Grave* (1743) de Robert Blair (1699-1746) y *Meditation Among the Tombs* (1745) de James Hervey (1714-1758); obras que alcanzaron una gran popularidad en su época y que fueron traducidas en muchas ocasiones durante el siglo XVIII. Steve Clark, en su artículo “Graveyard School”, define con claridad los elementos de esta nueva poesía:

Earlier texts as Alexander Pope’s *Elegy to the Memory of a Unfortunate Lady* (1717) and Parnell’s *A Night-piece on Death* (1721) also explore the formal possibilities of melancholic complaint, but in the Graveyard School these combine with the affective stylistics, asociacionist psychology, and above all the aesthetics of The Sublime developed in early eighteenth-century-criticism, producing a rhetoric of overworked surface in the service of hyperbolic declamation, staccato and aphoristic yet amorphous and endlessly self-elaborating (Clark en Mulvey-Roberts 107).

La evocación de la oscuridad, la soledad y el terror propios de esta escuela, fueron tomados por Horace Walpole, William Beckford y Matthew Lewis, los encargados de acercarlos al gran público lector (Clark en Mulvey-Roberts107). Pero no sólo la poesía sería la que iba a

influir en la novela, sino que también en sentido inverso se produjo el influjo, y un buen ejemplo de este hecho es la presencia de la obra de Ann Radcliffe de forma explícita e implícita en muchas obras poéticas:

“The major Romantic poets owed something to Ann Radcliffe, without whom we probably would not have Keat’s ‘Eve of St Agnes’ and ‘Isabella’ or Byron’s Manfred and other poems in which he creates the brooding ‘Byronic hero’ – or indeed Edgar Allan Poe’s ‘The Raven’” (Norton 224).

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), fue un poeta y filósofo inglés que ejercería un notable impacto en autores posteriores. Su poema “Rime of the Ancient Mariner” relata las aventuras de un marinero en un largo viaje. Dicho marinero le cuenta su historia a un hombre que aborda, que va de camino a una boda, y en dicha historia aparecen elementos sobrenaturales como la muerte y la muerte en vida, que se juegan a los dados la vida de los tripulantes de la embarcación. Es este poema muy oscuro, y en él Coleridge se apropia de los elementos básicos del gótico para crear una obra poética seria y profunda (Williams 183). También tuvo gran importancia su poema “Christabel”, escrito en dos partes en 1797 y 1800, y que supone la primera aparición del personaje del vampiro en la ficción inglesa, convirtiéndose así en un claro antecedente de “The Sleeper” (1831) de Poe y “Carmilla” de Le Fanu.

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) fue otro poeta inglés, clave dentro de la poesía romántica y gótica. Su obra se ha visto en ocasiones ensombrecida por la de sus contemporáneos y amigos John Keats y Lord Byron, y por su esposa Mary Shelley. Su primera obra publicada fue la novela gótica *Zastrozzi* (1810), sin embargo, iba a ser a la rama de la poesía a donde iba a dedicar la mayor porción de su producción. Una parte importante de la vida de Shelley era ocupada por la política: en 1811 publicó un panfleto

titulado *The Necessity of Atheism* que le valió su expulsión de Oxford. Propugnaba el amor libre y el anarquismo por lo que Shelley siempre estuvo en el ojo del huracán, teniendo incluso que cambiar de vivienda en diversas ocasiones. A pesar de que la producción literaria de Shelley es eminentemente Romántica, encontramos ejemplos más cercanos al gótico, aunque no son las obras más famosas del poeta. “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” es un claro ejemplo, ya que se trata de un poema con múltiples características del género gótico pero que no es muy conocido y que apenas ha sido estudiado por la crítica, tal vez por su carácter oscuro y enigmático. En este poema, el autor nos muestra una extraña combinación de belleza y sufrimiento a través de un observador de dicho cuadro.

John Keats (1795-1821) es uno de los poetas más reconocidos del Romanticismo inglés. Su obra se caracteriza por un uso del lenguaje muy imaginativo y por la melancolía, presente en todos sus trabajos. También en obra destaca la presencia de elementos sobrenaturales, como en el caso de “La Belle Dame sans Merci” (1819). Este poema relata el encuentro entre un caballero desconocido y una misteriosa mujer. A pesar de ser un poema corto, de apenas 12 estrofas, está lleno de enigmas. Además, este poema ha servido de inspiración a numerosos pintores Pre-Rafaelitas como Frank Dicksee, Frank Cadogan Cowper, John William Waterhouse, Arthur Hughes y Walter Crane. También algunos músicos tomarían este poema como base de su inspiración, siendo el ejemplo más notable la partitura del compositor irlandés Charles Villiers Stanford (1852-1924).

Edgar Allan Poe (1809-1849) es ampliamente reconocido como un gran escritor de relatos pero, sin embargo, su verdadera pasión era la poesía. En *Tamerlane* (1827), historia que trata sobre un héroe prototípico gótico, podemos ver la influencia de *The Lay of the Last Minstrel* (1805) de Scott, *Manfred* (1817) y *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18) de

Byron y *Vatheck* (1786) de Beckford. Es en los poemas cortos donde Poe muestra su mayor creatividad, como en “Bridal Ballad”, “The Coliseum”, “Lenore”, “The Lake”, “The Raven”, “Ulalume”, “Dream-Land” y “Annabel Lee” (Fisher en Mulvey-Roberts 173). Además de preocuparse por la temática, Poe concedía gran importancia a la rima, el ritmo y la musicalidad de sus poemas. Así, por ejemplo, “The Raven” muestra una monotonía en la rima y el ritmo deliberadamente calculada que busca casi hipnotizar al lector y sumergirlo en un mundo de fantasía.

Dora Sigerson (1866-1918) es una escritora cuya obra sienta sus cimientos en las tradiciones de Irlanda, especialmente en la *narrative ballad*. Su poesía se caracteriza por la fusión de elementos tradicionales irlandeses con materiales propios del gótico, además de por una profunda melancolía. En el poema “A Fairy Thorn Tree”, Sigerson emplea una leyenda irlandesa para la construcción del argumento: “[Sigerson] employs a macabre narrative in which a young girl barters her soul to the devil in exchange for that of her drowned lover. The poem is full of Gothic spectacle, most notably in a scene in which the girl digs a grave for herself by the sea and waits for her lover’s body to be washed into it” (Schirmer 204).

3.2.3 Teatro

El teatro también vivió la influencia del gótico, viviendo su época de mayor esplendor en Inglaterra entre 1789 y 1832, y surgió, en gran parte, como imitación de las novelas góticas. Aunque podemos encontrar antecedentes en obras como *Douglas* (1756) de John Home (1722-1808) o *Duchess of Malfi* de John Webster (1580-1634), o en los trabajos de Otway, Southerne y Lee, la que parece ser indudablemente la primera obra del género es *The*

Mysterious Mother (1768) de Horace Walpole, autor de la novela *The Castle of Otranto* (Cox en Hogle 126).

En la década de 1770-1780, encontramos algunas de las primeras obras de teatro gótico, como es el caso de *Count of Narbone* (1781) de Robert Jephson (1736-1803), una adaptación de *The Castle of Otranto*; *Albina, Countess of Raimond* (1779) de Hannah Cowley (1743-1809); *The Mysterious Husband* (1782) de Richard Cumberland (1631–1718) o *The Enchanted Castle* (1786) de Miles Peter Andrew (1742-1814)(Cox en Hogle 126).

Gran parte de la popularidad que alcanzó el teatro gótico a partir del año 1790, vino dado por la publicación de la primera novela de Ann Radcliffe *The Castles of Athlin and Dubayne*. Las novelas de Radcliffe, que alcanzaron tanta popularidad en su época, contribuyeron a extender el gusto por lo gótico, no sólo en la novela, sino también en el teatro y en la poesía. James Boaden (1762–1839) iba a realizar no menos de diez obras basadas en las novelas de Radcliffe. No fue ella la única trasladada al escenario. *The Monk* de Lewis sirvió de inspiración a la obra *Aurelio and Miranda* (1798) de Boaden; *Caleb Williams* de Godwin pasó a ser *The Iron Chest* (1796) de la mano de George Colman the Younger (1762-1836); *Melmoth the Wanderer* fue adaptada conservando el mismo título de la mano de Benjamin West en 1823 y Richard Brinsley Peake (1792-1847) adaptó *Frankenstein* bajo el título *Presumption; or, The Fate of Frankenstein* (1823) (Cox en Hogle 126).

En ocasiones, fueron estos mismos novelistas los que también escribieron piezas teatrales, como el ya mencionado caso de Walpole, Lewis y su obra *Castle Spectre* (1798) y Maturin, autor de la pieza *Bertram; or, The Castle of Aldobrand* (1816), obra que alcanzó mucha

fama en su tiempo y que le dio mayor popularidad que su novela *Melmoth* (Cox en Hogle 126).

La gran cantidad de obras que proliferaron en la época, entre adaptaciones y originales, demuestran el interés que el público demostró por esta clase de representaciones. Comienza así a conformarse el canon del género, como nos indica Jeffrey Cox (1954-):

One can also begin to identify a canon of “classic” Gothic drama that would include Boaden’s *Fountainville Forest* and *The Italian Monk*, Lewis’s *Castle Spectre* and *The Wood Daemon* (Drury Lane , 1807), Colman’s *Iron Chest* and *Blue-Beard* (Drury Lane, 1798), Joana Baillie’s *De Monfort* (Drury Lane, 1800), William Sotherby’s *Julian and Agnes* (Drury Lane, 1801), John Tobin’s *The Curfew* (Drury Lane, 1807), Maturin’s *Bertram*, and Peake’s *Presumption*, to which we might want to add Coleridge’s *Remorse* (Drury Lane 1813), Byron’s *Manfred* (1817) and Shelley’s *The Cenci* (1819) (Cox en Hogle 127).

El teatro gótico se convirtió en el predominante en los escenarios de la época, y parte de su éxito se debió a la espectacularidad de algunas de sus representaciones, ya que aparecían nuevas técnicas en el escenario provenientes de Alemania. El teatro gótico, por lo tanto, no tiene sólo sus raíces en el “old English drama” sino que estaba claramente influido por la obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Johann Christoph Friedrich Schiller, y especialmente por August von Kotzebue (1761-1819). Estas nuevas técnicas incluían música y efectos especiales que daban mayor espectacularidad a las representaciones, especialmente cuando eran llevadas a las tablas de los principales teatros de Londres como Covent Garden y Drudy Lane. Encontramos así una unión de tragedia, comedia y musical, que no siempre convencía a los sectores más conservadores.

La fórmula de dichas representaciones es sencilla, pero no por ello poco efectiva. En palabras de Hogle:

Time and again, we find ourselves in a forbidding castle, a decaying convent or a dark forest or cave. [...] These sites are peopled by gloomy aristocrats, harried young lovers, and comic servants who often hold the key (literally and figuratively) to the lover's escape and happiness. Play after play traces a movement from an enclosed, prison-like structure dominated by an evil aristocrat to an open space where the lovers can be united and the crimes of their oppressors revealed (Cox en Hogle 128).

Para los sectores conservadores de la sociedad, las obras góticas no eran simple entretenimiento, sino propaganda subversiva. Tratando de demostrar este hecho, fue publicada en Junio de 1798 en la revista *Anti-jacobin* la parodia *The Rovers; or, The Double Arrangement*. En dicha obra se parodia *The Italian Monk*, pero los roles masculino y femenino se han invertido y es Rogero el que se encuentra encerrado en una abadía (Cox en Hogle 138).

El teatro gótico gozó de una gran popularidad hasta la década de 1820, cuando el “domestic melodrama” vino a ocupar su lugar de privilegio en los escenarios. Aún así, el teatro gótico mantendría una pequeña parcela dentro del mundo de la representación, pero especialmente las obras que tenían como protagonista un “monstruo”, como en el caso de *Vampyre* (1820) de Plaché, o *Presumption*, la adaptación al teatro de *Frankenstien* por parte de Peake.

3.3 Relación con otras expresiones artísticas

3.3.1 Pintura

A finales del siglo XVIII surgiría en Alemania y Reino Unido un movimiento cultural y político conocido como Romanticismo, basado en una reacción frente al Racionalismo de la Ilustración y al Clasicismo. Se busca la libertad en la expresión, la ruptura con las normas establecidas en la Época de la Razón y la primacía de los sentimientos.

Los primeros novelistas góticos recibieron en su estética la influencia de pintores tales como Pierre-Jacques Volaire (1727-1802), Salvator Rosa (1615-1673) y Julius Caesar Ibbetson (1759-1817) a la hora de crear sus escenarios. Así nos lo indica Richard Davenport-Hines (1953-) en su libro *Gothic. 400 Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*.

En el siglo XIX el Romanticismo se iba a extender por toda Europa creando nuevas corrientes artísticas como el Simbolismo, el Prerrafaelismo o el Parnasianismo.

Una de las corrientes estéticas presentes en este movimiento fue la de “lo sublime”, que ya hemos mencionado que forma también parte de muchas novelas góticas. Esta visión de la naturaleza capaz de sobrepasar los límites, de fascinar al hombre hasta el punto de sobrecogerlo, se encuentra en las pinturas de autores tan célebres como Caspar David Friedrich (1774-1840), Johan Heindrich Fuseli (1741-1825) o Joseph Mallor William Turner (1775-1851).

Johan Hendrich Fuseli, suizo de nacimiento pero afincado en Inglaterra, representa en sus cuadros de forma concreta las pesadillas del ser humano, en el camino hacia una pintura de alta carga psicológica, como más adelante hará el español Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828). Graham Ovenden comenta sobre ambos autores: “Both, though by different

means, reveal the haunted soul as a darkness through which menace is held to the edge of the sight” (Owen en Mulvey-Roberts 267).

El grabado de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” (1799) nos muestra a un hombre sentado en una silla y recostado sobre una mesa, que se cubre el rostro con ambas manos con un gesto de desesperación; y está este rodeado de animales, sus propios fantasmas. Se nos muestra así una imagen muy cercana a las teorías de Freud, ya que lo que parece indicar es que mientras el hombre duerme, la razón también lo hace y el subconsciente se ve liberado de la represión que lo mantiene oculto durante la vigilia. Muestra así esta pieza un claro carácter gótico, en oposición al buen gusto y al orden propios de las obras neoclásicas (Stevens 10-11).

Fuseli pintó varios cuadros sobre sueños y pesadillas, siendo el más famoso el trabajo de 1781 titulado “La pesadilla” (“The Nightmare”), en el que vemos a una mujer dormida, acostada sobre una cama y con un íncubo sentado sobre su vientre; y en segundo plano, la cabeza de un caballo de aspecto fantasmal que surge entre las cortinas del fondo. Este cuadro muestra una gran contención en las formas, pero al mismo tiempo nos transmite horror y sensualidad.

El alemán Caspar David Friedrich está considerado uno de los mejores paisajistas de su época. Su obra tiene un toque siniestro y en parte es debido a que la muerte tuvo una gran presencia en la infancia de Friedrich. Su obra pictórica más famosa es “El caminante sobre el mar de nubes” (“Wanderer above the Sea of Fog”) (1818), que se ha venido considerando el cuadro más representativo de la estética de lo Sublime. En él observamos la figura de un hombre de espaldas y vestido de negro, que se encuentra en lo alto de una montaña y desde allí contempla a sus pies un mar de nubes, del cual surgen algunos picos de otras montañas y al fondo se puede ver una gran cadena montañosa.

También sería un paisajista de relevancia el inglés William Turner. Éste está considerado uno de los mayores genios que ha dado la pintura inglesa, y sin duda es el más prolífico. Ya de muy joven obtuvo éxito y reconocimiento, lo que le proporcionó la oportunidad de ser más libre y arriesgado en sus creaciones que otros artistas de su época. Precisamente por esa ruptura con el estilo de su tiempo, Turner sería rechazado por muchos de los críticos que lo habían alabado cuando sus obras evolucionaron hacia una nueva forma de expresión, cercana a lo que sería posteriormente el Impresionismo y la Abstracción:

“It is not an exercise in early abstraction – although these late Turner images have an enormous impact on the development of the language of pictorial representation, through impressionism, postimpressionism, and on into abstraction. [...] Turner did not paint “abstractly”. His eye was too mired into the physical activity of looking, and he was too much *in sight*, being in vision, to feel the cool regard of abstraction” (De Bolla 231).

El óleo sobre lienzo de 1805 “El naufragio” (“The Shipwreck”) nos muestra la lucha desigual del hombre frente a la implacable naturaleza. Es una composición nocturna, por lo que la oscuridad del fondo contrasta con la espuma del mar embravecido y con las velas de las balsas. Esta oposición contribuye a enfatizar el drama vivido por los marineros. Turner recrea un duro momento, cargado de miedo y violencia en el que sólo cabe esperar un final trágico, ya que las miserables balsas no parece que vayan a poder hacer frente al poder de las fuerzas de la naturaleza.

De nuevo Turner nos muestra el poder de los elementos naturales en “El incendio de las Cámaras de los Lores y de los Comunes” (“The Burning of the Houses of the Parliament”) de 1835. El 16 de Octubre de 1834 tuvo lugar un incendio en el Parlamento de Londres y el pintor, al igual que otros muchos curiosos, se acercó al lugar a observar lo que ocurría. Turner realizó diversos bocetos y un año más tarde pintaría el cuadro. Las llamas que

cubren el edificio, en tonos anaranjados y blanco, son espectaculares, como también lo es el reflejo de éstas en el agua (Roskill 39).

Grabados

William Blake fue un poeta, pintor y grabador inglés. Si su trabajo resulta difícil de catalogar, es porque en su obra la imagen y la palabra van tan unidas que no se puede conceder supremacía a ninguna de las dos.: “William Blake became a printer to produce his own illuminated poems that broke down the distinction between words and pictures” (Elfenbein en Chandler 88).

Nick Groom en el ensayo “Romantic Poetry and Antiquity”, reconoce como las primeras influencias en el trabajo de Blake a autores góticos: “His earliest influences had been, broadly speaking, Gothic: Macpherson’s *Ossian*, Gray’s reworkings of Norse myth, Percy’s *Reliques* and his later translation of *Edda*; and he was certainly aware of Stukeley’s antiquarian researches” (44). Aunque sin duda, el libro que más ha influido en Blake ha sido la Biblia; por ello los temas religiosos están presentes a lo largo de toda su obra, así como también la mitología.

3.3.2 Música

La literatura gótica surge como una rama dentro de un movimiento más amplio conocido como Romanticismo. En la música también se da ese mismo período, pero al contrario de lo que sucedía en el mundo literario, no se caracteriza por ser una completa reacción al estilo anterior. En el caso del Clasicismo y el Romanticismo musical, son más los elementos que los unen, que los que los separan. Entre 1770 y 1900, la música forma un continuum, compartiendo la mayor parte de los elementos armónicos, ritmicos e incluso

formales. La principal característica que se va asentando a medida que pasa el tiempo, es la expresión más exaltada de los sentimientos, al igual que ocurría en la literatura gótica. La imaginación toma las riendas en la composición, y así, algunos autores considerarán la música como la más apropiada de las artes para expresar lo que el Romanticismo pretendía: El filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) creía que la música era la misma imagen y la encarnación de la realidad más íntima del mundo, la expresión inmediata de los sentimientos e impulsos vitales universales, en una forma concreta y definida. Algunos escritores del XIX creían que sólo la música instrumental – música pura, libre del lastre de las palabras- puede alcanzar a la perfección este objetivo de comunicar emociones. Por consiguiente, la música instrumental es el arte romántico ideal (Grout & Palisca 734).

A pesar del lugar destacado que ocupaba la música dentro del panorama intelectual, muchos compositores eran conscientes de la importancia de la palabra, y por ello la literatura, y la poesía, también fueron áreas cultivadas por muchos músicos. Richard Wagner (1813-1883) fue poeta y ensayista; Carl Maria von Weber (1786-1826), Robert Schumann (1810-1856), Hector Berlioz (1803-1869) y Franz Liszt (1811-1886) escribieron numerosos ensayos; y el escritor E.T.A. Hoffmann compuso célebres óperas. Un claro síntoma de la buena sintonía en la que se encontraban música y palabra, fue la aparición en el siglo XIX de la forma conocida como *lied*, una pieza vocal que une música y poesía (Grout & Palisca 734).

En el siglo XIX, también iba a desarrollarse una nueva forma de expresión, que por un lado aportaba la abstracción de la música instrumental, pero a su vez iba acompañada de un tema poético o descriptivo: la música programática. La música programática tiene un afán descriptivo, pero no a través de la imitación de los sonidos de la naturaleza, sino de la estimulación de la imaginación del oyente. La música programática se apropia de un tema y

lo trasciende. Así, la música puede ser incluso más útil que las palabras a la hora de realizar una descripción (Grout & Palisca 735).

Al igual que en la literatura, algunos compositores también se dejaron influir por el folklore, y muestran en sus composiciones características de la música popular de diferentes países. Tal es el caso de Felix Mendelssohn (1809-1847) y sus dos sinfonías con apelativo geográfico: *Italiana* (núm. 4; 1833) y *Escocesa* (núm. 3:1842); en las cuales combina con gran maestría las formas clásicas con las melodías que estos paisajes le inspiraron en sus viajes. Así, la sinfonía Escocesa “evoca el norte, gris y sombrío, con el sonido agudo de las gaitas y el sonsonete de las antiguas baladas heroicas”, en cuatro movimientos que se interpretan sin interrupción; y lo hace a través de elementos musicales propios de la tradición escocesa, que ilustran su interés por la música nativa:

El aroma escocés que impregna toda la obra no solamente es el resultado del ritmo lombardo trocaico del segundo movimiento, sino también de las escalas pentatónicas que subyacen tras los temas [...] Estas escalas pentatónicas se pueden reducir a los dos tipos más comunes que se encuentran en la música popular de las Islas Hébridas, la anhemitónica (carente de semitonos) y la hemitónica (con un semitono) (Grout & Palisca 743).

Berlioz y su *Symphonie fantastique* (1830) constituyen uno de los más claros ejemplos de a donde puede llevarnos el poder de la imaginación. Esta sinfonía, de carácter programático, puede considerarse como una autobiografía; y de hecho, en una ocasión, llegó a subtítularla como “Episodios de la vida de un artista”. En ella, encontramos influencia de numerosas obras, entre las que podemos destacar *Confessions of an Opium Eater* de Thomas de Quincey (1785-1859) y *Fausto* de Goethe. Su segunda sinfonía, *Harold en Italie* (1834), es una composición de cuatro movimientos, inspirada en el poema de Lord Byron “Childe Harold”, que establece el nacimiento del héroe byroniano; y que relata la historia de un

joven cansado de su vida de placer, y que nos hace partícipes de sus viajes y experiencias por el mundo (Grout & Palisca 746).

Con posterioridad a Berlioz, el mayor exponente de la música programática fue Franz Liszt (1811-1886). Gran parte de su obra fue compuesta en la forma de poema sinfónico, piezas relativamente breves pero de carácter claramente sinfónico y que hacen referencia a un contenido ajeno a la propia composición, ya sea un poema, una escultura o un cuadro. Así, por ejemplo, *Mazeppa* estaría basado en un poema homónimo de Victor Hugo (1802-1885), *Battle of the Huns* en un cuadro de Wilhelm von Kaulbach, *Hamlet* en el personaje de William Shakespeare (1564-1616) y *Prometeo* en el mito. Este mismo sistema compositivo lo emplearía para desarrollar sus dos grandes sinfonías. La *Sinfonía Fausto* (1854) se compone de tres movimientos, Fausto, Margarita y Mefistófeles; y se la dedicó a Berlioz. Su *Sinfonía Dante* (1856), es una pieza más breve, de tan sólo dos movimientos: Infierno y Purgatorio (Grout & Palisca 751).

Con anterioridad mencionábamos la importancia que tuvo el lied como muestra de la unión posible entre música y poesía. El lied iba a evolucionar en el siglo XIX hacia composiciones más extensas, y por lo tanto más complejas, en las que narración y diálogo se entrelazan con estructuras musicales más desarrolladas. Este nuevo género se conoció con el nombre de Balada. A pesar de que fue especialmente en Alemania donde se cultivó, tenía como modelo las baladas populares de Inglaterra y Escocia; siguiendo el ejemplo de poemas como “Rime of the Ancient Mariner” de Coleridge, que buscaban combinar aventuras románticas y hechos sobrenaturales (Grout & Palisca 797). Uno de los grandes maestros de la balada fue Franz Peter Schubert (1797-1828), cuyas composiciones iban de sencillas melodías de inspiración popular, a melodías con una profunda carga dramática.

Una de sus composiciones más celebres es *Gretchen am Spinnrade*, en la que hace gala de una gran creatividad en el acompañamiento pianístico:

El acompañamiento de *Gretchen am Spinnrade* no sólo sugiere el girar de la rueda mediante un constante motivo de dieciséis notas en la mano derecha y el movimiento del pedal, por el pie izquierdo, sino también la agitación de los pensamientos de Gretchen mientras canta con la mente puesta en su amado, en *Fausto*, el poema épico de Goethe (Grout & Palisca 799).

Un estilo completamente diferente de acompañamiento lo encontramos en *Der Doppelgänger*, donde prolongados y sombríos acordes contribuyen a crear una atmósfera siniestra y lúgubre. Esta balada está construida sobre el poema del mismo nombre de Heinrich Heine (1797-1856) (Grout & Palisca 800).

Durante la primera mitad del siglo XIX, también ocuparon un lugar destacado las *part-songs*, canciones para ser interpretadas a varias voces y cuyo texto estaba marcado por un carácter nacionalista. A pesar de la gran popularidad que tuvieron en su época, hoy en día sólo se conserva interés por algunas de las más célebres, como *Leier und Schwert* (1814) de Weber. También se han mantenido dentro del repertorio algunas cantatas románticas como *Die Erste Walpurgisnacht* (1832) de Mendelsohn, *El Paraíso y la Peri* (1843) y *Escenas del "Fausto" de Goethe* (1844-53) de Schumann o *Gesang der Parzen* (1883) de Brahms (Grout & Palisca 806).

En este mismo siglo, la ópera también iba a vivir una época próspera. En concreto, la *grand opéra*; un nuevo género surgido en Francia destinado a atraer a la masa y que no sólo lo hace a través de la música, sino de la creación de espectaculares representaciones. El principal exponente de esta nueva tendencia fue el compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864), acompañado por el libretista Eugène Scribe (1791-1861) y el director de la ópera de

Paris, Louis Véron (1798-1867). Sus obras más significativas son *Robert le diable* (1831) basada en la leyenda medieval sobre Roberto I de Normandía (c.a.1004-1035); y *Les Huguenots* (1836), donde Margarita de Valois intenta reconciliar a católicos y protestantes mediante el matrimonio de la católica Valentina y el protestante Raúl (Grout & Palisca 812).

Al mismo tiempo, en Alemania, la ópera que se está desarrollando es completamente distinta, más cercana a la producción literaria del país en cuanto a temática, pero sigue habiendo conexión a nivel musical. Un claro ejemplo de la ópera alemana de la época es *Der Freischütz* (1821) de Weber. En esta obra encontramos el ya clásico argumento de la venta del alma al diablo:

Los argumentos están extraídos de la historia medieval, la leyenda o el cuento de hadas; de conformidad con las tendencias literarias contemporáneas, el relato comprende seres y sucesos sobrenaturales, en él se enfatiza sobre el entorno de una naturaleza salvaje y misteriosa, aunque con frecuencia también se introducen escenas de la humilde vida aldeana o campesina. Los acontecimientos sobrenaturales y el entorno natural no están tratados como una fantasía decorativa incidental, sino con seriedad, como si estuvieran entrelazados con el destino de los protagonistas humanos (Grout & Palisca 828).

El compositor más representativo de la ópera alemana es Wagner, que además se convertiría en una figura crucial dentro de la historia de la música, no sólo por perfeccionar la ópera alemana, sino por crear una forma nueva, el *drama musical*, y desarrollar un novedoso lenguaje armónico que desembocaría en la disolución de la tonalidad clásica. Sus principales composiciones son óperas, y entre ellas destaca *Der fliegende Holländer* (1843), basada en la novela *From the Memoirs of Herr von Schnabelewopski* de Heinrich Heine, a su vez inspirada en la leyenda del barco fantasma conocido como el Holandés

errante; una historia de redención a través del amor. Su ópera más conocida, *Tannhäuser* (1845), está basada también en dos leyendas, en este caso la del caballero Tannhäuser y la del concurso de canto del Castillo de Wartburg. La temática de la obra está relacionada de nuevo con el amor, en este caso la lucha entre el amor sacro y profano, y el amor como elemento redentor (Grout & Palisca 832).

Richard Strauss durante el siglo XIX compuso sus primeras óperas, pero sería en la entrada del XX cuando por fin alcanzaría el éxito en este género; y lo haría a través de una ópera basada en el texto de un escritor irlandés: Oscar Wilde. La ópera *Salomé*, es una musicalización de la obra de teatro en un acto, de inspiración bíblica:

En esta versión decadente del relato bíblico Salomé seduce a Herodes, con su famosa danza de los siete velos, para que le entregue la cabeza de Juan el Bautista y ella pueda besar sus fríos labios. Con esplendor orquestal, ritmos novedosos y armonías agudamente descriptivas, Strauss capta con tal fuerza expresiva el tono macabro y la atmósfera del drama, que lo eleva hasta un plano en el que lo artístico prevalece sobre la perversión (Grout & Palisca 859).

Mientras que observamos que en la Europa central se mantiene un estilo bastante homogéneo, en Rusia el panorama musical se encontraba en otro nivel. Hasta el siglo XIX, la música culta rusa había sido prácticamente inexistente o creada por compositores llegados de Italia, Francia o Alemania. Sin embargo, en el siglo XIX coincidieron en el tiempo cinco artistas que, a pesar de en su mayoría no tener una formación convencional, supusieron una auténtica revolución dentro de la historia de la música. Estos músicos admiraban la música occidental, pero la veían como muy alejada de su realidad, y es por ello que se desligaron de su academicismo y buscaron en el folklore ruso nuevas formas de expresión. Este “Grupo de los Cinco” estaba formado por Alexander Borodin (1833-1887),

Modest Mussorgsky ((1839-1881), Mily Balakirev (1837-1910), Cesar Cui (1835-1918) y Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

Mussorgsky, el compositor más importante de dicho grupo, era un funcionario público que obtuvo la mayor parte de su formación musical de la mano de Balakirev. Una de sus obras más conocidas es *Una noche en el monte pelado* (1867), un poema sinfónico inspirado en un cuento de Nikolai Gógol (1809-1852), relato en el cual un campesino presencia un aquelarre en la Noche de San Juan. Mussorgsky trató de recrear una atmósfera fantasmagórica y fantástica, y para ello añadió al comienzo de la partitura algunas frases para ayudar a comprender el ambiente que quería recrear. Otra de sus obras más destacadas es *Cuadros de una exposición*, una serie de piezas originalmente compuestas para piano, aunque en la actualidad la versión más interpretada es la orquestación realizada por Maurice Ravel (1875-1937). De nuevo nos encontramos con un ejemplo de música programática, y en este caso el programa descrito es una exposición póstuma de la obra de un amigo llamado Viktor Alexandrovich Hartman (1834-1873). Alejándose de los temas fantásticos y en favor de los realistas, Mussorgsky compuso la que está considerada su mejor obra, la ópera *Boris Godunov*. Esta pieza de corte histórico narra la vida del zar Boris Godunov y la lucha entre el pueblo ruso y el polaco, basándose en la obra homónima de Aleksandr Sergéyevich Pushkin (1799-1837) (Grout & Palisca 866).

Música en las Islas Británicas

Las islas británicas vivieron casi doscientos años de precariedad musical mientras en la literatura se vivía un momento de mucho esplendor. Entre Henry Purcell (c.a.1659-1695) y Edward Elgar (1857-1934), dos figuras destacadas dentro de la tradición inglesa y también

Europea, pocos nombres iluminaron un período de oscuridad, en lo que al terreno musical se refiere.

Tras la desaparición de Purcell, el músico más importante en Inglaterra en los años venideros iba a ser Händel. Georg Frederich Händel (1685-1759) era de origen alemán, pero pasó gran parte de su vida en Londres, donde consolidaría su carrera como músico. Händel es considerado un músico muy internacional y cosmopolita, y esto se debe en parte a que viajó por las principales cunas de la ópera para formarse. En primer lugar, estuvo en Alemania donde compuso su primera ópera, *Almira* (1705). A continuación pasaría algunos años en Italia, en contacto con músicos de la talla de Corelli, Caldara o Scarlatti. Allí compuso gran cantidad de cantatas y la ópera *Agrippina* (1709). A los veinte años, se convirtió en el director musical de la corte del Elector de Hannover. En esta época comenzarían sus visitas a Londres, donde sus óperas eran muy apreciadas, como fue el caso de *Rinaldo*, estrenada en 1710. Tal fue la afinidad de Händel y la isla, que en 1712 se establecería allí de forma definitiva. En 1714, el Elector de Hannover fue proclamado George I of Great Britain, Rey de Gran Bretaña e Irlanda, y a pesar de que la relación entre ambos se había enfriado, Händel compuso su célebre *Water Music* (1740) como sorpresa para el rey en un paseo en barco por el Tamesis, y la relación entre ambos volvió a ser buena, llegando el monarca a convertirlo en súbdito británico firmando un “Acta de naturalización” (Grout & Palisca 561).

Durante su estancia en Londres, Händel compuso principalmente óperas en estilo italiano, que eran representadas en la Academia Real de la Música, pero un cambio en el gusto musical del público de la época, evidenciado por *The Beggar's Opera*, hizo que la Academia acabase en bancarrota. El éxito arrollador de *The Beggar's Opera* (1728) de John Gay (1685-1732), ponía de manifiesto que el público londinense comenzaba a

cansarse de la ópera italiana. La obra de Gay era una sátira de la ópera italiana, que parodiaba melodías operísticas conocidas y utilizaba también melodías populares. Esta obra dio gran popularidad a las conocidas como *ballad opera*, que en la década de 1730 fueron uno de los pocos símbolos propios de la tradición musical inglesa (Grout & Palisca 609).

Este cambio de gusto en la audiencia propició que en los siguientes años de su carrera Händel invirtiese la mayor parte de sus esfuerzos compositivos en el oratorio en lugar de la ópera.

El oratorio abría un nuevo mundo de posibilidades dentro de la carrera de Händel, que además de compositor, era empresario musical. La representación de oratorios era bastante menos costosa que la de las óperas, y además accedía a una nueva audiencia de clase media que no se había sentido identificada con la ópera y prefería el oratorio en inglés. La culminación de su carrera llegaría con el encargo recibido de Dublín de componer *Messiah* (1741).

Como podemos observar, a pesar del origen alemán del compositor, su carrera fue desarrollada en las Islas Británicas:

Händel se naturalizó como súbdito británico en 1726. Los ingleses siempre le consideraron como una institución de su patria y con justa razón: pasó en Londres toda su vida madura y todas las obras por las cuales se le recuerda fueron escritas para públicos británicos; fue la figura más importante de la música inglesa durante su vida y fue el público de este país el que nutrió su genio y permaneció fiel a su memoria. Su cuerpo fue sepultado con honras públicas en la abadía de Westminster (Grout & Palisca 564).

El compositor a menudo referido como el iniciador de la ópera moderna inglesa, es John Barnett (1802-1890). Este inglés nacido en Bedford, comenzó a interesarse por la música a una edad temprana; pero el éxito le llegaría con su ópera *The Mountain Sylph* (1834), que

llegó a ser representada en más de cien ocasiones. Posteriormente compondría otras óperas como *Fair Rosamond* (1837) o *Farinelli* (1839), pero ninguna iba a obtener el éxito de la primera. *The Mountain Sylph* estaba compuesta sobre un libreto de Thomas James Thakeray, basado en parte en el folklore alemán, y también en una historia del escritor gótico Franco-celta Charles Nodier (1780-1844), *Trilby, ou Le lutin d'Argail*. La ópera cuenta una historia de amor que se desarrolla en Escocia, y en ella aparecen elementos sobrenaturales. En cuanto a la música, destaca una notable influencia de Weber y Louis Spohr, pero no por ello deja de ser una obra original y una de las composiciones más destacables de la época en Inglaterra (Edgecombe 26).

Michael William Balfe (1808-1870) fue un irlandés muy prolífico en diversas áreas dentro de la música. Procedente de una familia musical, ya que su padre y su abuelo también eran músicos, a muy corta edad comenzó a tocar el piano y el violín con gran habilidad, llegando a dar numerosos conciertos. A la edad de catorce años se trasladó de su Dublín natal a Londres, tras la muerte de su padre, para trabajar como violinista. Poco tiempo después, iniciaría su andadura por la Europa continental, pero esta vez como barítono y posteriormente como compositor, viajando especialmente por Francia e Italia, países que dejaron una marcada influencia en su trabajo posterior. En 1835 regresó a Londres donde continuó su carrera como compositor. El año de su regreso a la capital británica estrenó *The Siege of Rochelle* (1835), que obtuvo un gran éxito. De su producción destacan especialmente óperas como *The Maid of Artois* (1836) o *The Bohemian Girl* (1843), con el aria "I dreamt I dwelt in marble halls" (Tyldesley 231). Ésta es un aria muy famosa y que a las sopranos les suele gustar interpretar, y que tiene bastante relevancia dentro de la cultura irlandesa. Prueba de ello son las referencias que hace a ella James Joyce en su obra, ya que

aparece mencionada hasta en cinco ocasiones: dos veces en *Dubliners*, en los relatos “Clay” y “Eveline”; y en *Finnegans Wake*.

William Balfe fue uno de los miembros del conocido como “Irish Ring”, junto a William Vincent Wallace (1812-1865) y Julius Benedict (1804-1885). Este nombre les vino dado porque con frecuencia en los teatros se representaban juntas sus obras: *The Bohemian Girl* de Balfe, *Maritana* de Wallace y *The Lily of Killarney* de Benedict. Así, la asidua representación conjunta de estas obras a finales del siglo XIX y principios de XX, propició que quedaran unidas para siempre (Nolan 129).

Al igual que Balfe, Wallace inició su carrera siendo un niño, y centrado en el violín, aunque más tarde también añadiría a su repertorio el piano y el órgano. A pesar de haber nacido en Waterford posteriormente se establecería en Dublín, aunque no por demasiado tiempo. El carácter aventurero de Wallace hizo que éste recorriera más de medio mundo, comenzando por Australia, para acabar visitando numerosos países del continente americano. Tras triunfar en Nueva York como compositor decidió regresar a Europa: primero a Alemania y Países Bajos, para a continuación instalarse en Londres. En 1845 se estrenó *Maritana*, obteniendo un gran éxito de público y crítica. Posteriormente vendrían otras operas con mayores aspiraciones como *Matilda of Hungary* (1847), *Lurline* (1860), *The Amber Witch* (1861), *Love's Triumph* (1862) o *The Desert Flower* (1863), que no obtendrían tanto reconocimiento (Klein 186).

El tercer integrante del grupo es alemán, pero pasó gran parte de su vida en Inglaterra. Este prolífico compositor recibió parte de su formación de Hummel y Weber, influencias que se dejan ver en su música. Sus composiciones son muy variadas. No sólo se dedicó a la ópera, sino que compuso cantatas como *Udine* (1860) o *Richard Lionheart* (1863), el oratorio *Saint Peter* (1870), dos sinfonías, algunas oberturas y multitud de obras de piano, que era el

instrumento que él dominó. En cuanto a su producción operística, se destacan dos estilos bien diferenciados: por un lado, óperas al estilo italiano como *Lurline* (1860); y por otro, óperas inglesas como *The Hides of Venice* (1844), *The Crusaders* (1846), *The Hide of Song* (1865) y la ya mencionada *The Lily of Killarney* (1861). *The Lily of Killarney* es una ópera basada en la obra teatral del escritor irlandés Dion Boucicault (1820-1890) *The Colleen Bawn, or The Brides of Garryowen*, que a su vez estaba basada en la novela del también irlandés Gerald Griffin *The Colegians*, inspirada en una historia real, la del cruento asesinato de la joven Ellen Scanlan poco tiempo después de haber contraído matrimonio (Klein 214).

Edward James Loder (1810-1865) fue un compositor y director de orquesta inglés. Procedía de una familia musical y en 1826 fue enviado a estudiar a Alemania con un amigo de la familia, Ferdinand Ries (1784-1838). Dos años más tarde regresó a Inglaterra, donde comenzó una brillante carrera como director de orquesta. A nivel compositivo, el éxito le llegaría en 1834, con *Nourjahad*. Entre sus obras encontramos cantatas, óperas, *ballad operas*, canciones y cuartetos para cuerda. En la actualidad su obra más reconocida es la ópera *Raymond and Agnes* (1855), pero durante su vida, la que obtuvo más éxito fue *The Wilis, or The Night Dancers*, con temática folklorista, ya que hace referencia a unos seres fantásticos, las *wilis*, mujeres jóvenes que mueren antes de su boda y que a medianoche despiertan para bailar hasta el amanecer (Grove 159).

Sir Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) fue un autor inglés, de ascendencia irlandesa e italiana. Su producción fue muy prolífica y compuso en diversos estilos, tanto vocales como instrumentales, pero en su tiempo destacó especialmente por las operetas cómicas que estrenó al lado del libretista Sir William Schwenck Gilbert (1836-1911), como *The Pirates of Penzance* (1879) o *The Mikado* (1885). Su salto a la ópera sería lo dio de la mano

de la novela del escocés Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, dándole el mismo título a su composición en el año 1891. La ópera fue un gran éxito, y sirvió de inspiración a músicos posteriores, ya que la novela del escocés sería llevada a los escenarios en numerosas ocasiones después de ésta (Jellinek 73).

Charles Villiers Stanford (1852-1924) fue otro compositor irlandés muy destacado en su época, y que sobre todo, iba a tener una gran influencia en la generación posterior, ya que además de instrumentista y compositor, fue maestro. Hijo de músicos, también comenzó en este mundo muy joven y se trasladó a Londres a continuar sus estudios en 1862, formación que complementaba con viajes a Alemania todos los años. Su primera ópera fue estrenada en Hanover en 1881, bajo el título *The Veiled Prophet*, una historia basada en el relato de inspiración persa “Lalla Rookh” (1817) del también irlandés Thomas Moore (1779-1852). Posteriormente compondría óperas como *Savonarola* (1884), *The Canterbury Pilgrims* (1884), *Shamus O’Brien* (1896), *Much Ado About Nothing* (1901), *The Critic* (1916) y *The Travelling Companion* (1925). Al margen de estas obras, escribió siete sinfonías, numerosos conciertos y rapsodias, así como música de carácter religioso (Charlton 413).

Dentro de la música instrumental, cabe destacar la contribución de otro músico irlandés, John Field (1782-1837). Este pianista que obtuvo fama internacional como intérprete, se dedicó también a la composición y fue el primero en dar el nombre de “nocturno” a cierto tipo de composición. Estas composiciones solían ser de un solo movimiento, con carácter lírico y acompañamiento arpegiado, escritas para ser interpretadas al piano y buscando crear una atmósfera de ensoñación (Piggott 115).

3.3.3 Arquitectura y paisaje

El espíritu de la novela gótica encontró también su forma de expresión en la arquitectura. En el siglo XVIII, y como reacción al Neoclasicismo imperante, surge con fuerza el Neogótico o *Gothic Revival*. Es éste un estilo ligado al romanticismo y al nacionalismo, en ocasiones poco valorado por considerarlo un copia del gótico medieval, pero que tuvo una gran difusión desde las Islas Británicas hacia la Europa continental en el siglo XIX.

Es sencillo encontrar ejemplos de esta corriente arquitectónica por todos los rincones del país, y en edificios de gran importancia. Se emplea esta estética para la reconstrucción de numerosas iglesias, tanto católicas como protestantes, así como para la construcción de edificios públicos de utilidades diversas. Nuevos edificios son construidos y otros simplemente se remodelan de acuerdo con los nuevos preceptos, y acaban convirtiéndose en elementos clave dentro de la ciudad en la que se encuentran, como en el caso del Parlamento de Inglaterra en Londres, la Abadía de Westminster, la Torre de Londres, la Catedral de Salisbury, el Castillo de Windsor o algunos Colleges de Oxford y Cambridge (Preckler 121).

Este mismo estilo tuvo una vertiente más excéntrica y en el siglo XVIII, aristócratas de alto poder adquisitivo construyeron una serie de edificios extravagantes que acompañaron de paisajes también fuera de lo común; moda que iba a extenderse hasta el siglo XIX. William Kent (1686-1748) fue un artista, arquitecto y paisajista que participó en muchas de estas reformas y construcciones. Algunos de los aristócratas que decidieron dar un aspecto diferente a sus propiedades fueron los famosos escritores góticos Horace Walpole y William Beckford.

Estas construcciones recordaban a viejas abadías y castillos ruinosos, aunque fuesen de reciente construcción. Incluso Kent llegó a sugerir la posibilidad de plantar árboles muertos en los jardines de las mansiones (Stevens 13).

Las construcciones más conocidas fueron Strawberry Hill, de Walpole; y Fonthill Abbey, de Beckford.

Horace Walpole adquirió una pequeña propiedad en 1748, cerca de Londres. Pasaría las siguientes décadas construyendo y ampliando dicho lugar, con la ayuda de algunos amigos aficionados a la arquitectura:

Walpole was assisted in his choice of style and sources by what he called a ‘Committee of Taste’ [...]: John Chute, who became responsible for much of the early building and was the antiquarian and heraldic influence on Walpole, and Richard Bentley, who concentrated on the interiors, furniture, and decoration (Chalcraft y Viscardi 9).

Walpole y sus amigos tomaron como ejemplo construcciones como catedrales o abadías, construidas en estilo gótico medieval. El aspecto exterior es poco uniforme, en el cual destacan torres, pináculos y arcos. Además se combinan diferentes texturas. En una reciente reforma se ha unificado el exterior, pintando toda la construcción de blanco. En cuanto al interior, se encuentran motivos también recogidos de construcciones previas. Así, por ejemplo, la librería se inspiró en el coro de la vieja Catedral de San Pablo de Londres y una chimenea estaba inspirada en la tumba de Edward the Confessor.

El jardín también fue un elemento primordial a la hora de entender el conjunto del emplazamiento. Walpole escribió un artículo titulado “Essay on Modern Gardening”, en el que hablaba sobre los Jardines Ingleses. El Jardín Inglés fue perfeccionado por Kent.

William Kent fue un arquitecto, pintor, decorador y paisajista. Nació en Bridlington, Yorkshire. Desde una edad temprana ya mostró cualidades artísticas y buscó viajar a Italia

para poder aprender al lado de grandes maestros. Sin embargo, primero pasaría una temporada en Londres buscando patrocinadores para su aventura continental. En el año 1710 llegó a Roma, la ciudad elegida por sus mecenas para continuar su formación, aunque no era la ciudad predilecta de Kent. En la ciudad, el joven debía sumergirse en la cultura clásica:

Even if Kent had not himself wanted to settle in Rome, his patrons' wishes had to be respected, and these would almost certainly have placed Rome first on his itinerary [...] The Classical world, it was felt, held the secrets of order, balance and harmony in political and social life and in the arts: Rome had been the centre of that world, the source of all its power, wealth and artifacts (Wilson 3).

Tras su estancia en Roma visitaría también Florencia y Génova, para finalmente emprender el regreso a Inglaterra tras un breve paso por París. De vuelta a Inglaterra, se centró en el estilo palladiano. Palladianismo es el término con el cual nos referimos a la obra arquitectónica de Andrea Palladio (1508-1580) y la de otros arquitectos que siguieron sus preceptos. Fue un estilo que se desarrolló durante muchos años en Inglaterra ya que, debido a su simplicidad de formas y austeridad, se consideraba que encajaba con la mentalidad protestante (López Villa 337). Ese poso de clasicismo presente en su formación iba a tener un gran calado en toda su obra, y a pesar de que Kent en su faceta de decorador buscó acercarse al Gothic Revival, la simetría lo iba a acompañar siempre:

Kentian Gothic is a purely decorative style taking its inspiration from a distorted and generalizad view of the medieval era. Moreover, Kent could never have brought himself to abandon the balanced and symmetrical proportions of Classicism in favour of the asymetry characteristic of the true medieval buildings (Wilson 157).

En cuanto a su labor como paisajista, comenzaría a desarrollarse en la Villa de Lord Burlington (1694-1753), al que había conocido en Italia. Una vez de regreso a Inglaterra, se instaló en la Villa y comenzó a reformar el exterior de la propiedad, incluyendo elementos como una cascada o una exedra, que aparecería en muchos de sus trabajos posteriores. Comienza así a establecer una nueva clase de jardín, alejada de los diseños geométricos de la tradición francesa; y que busca un mayor acercamiento a la naturaleza. El espacio se amplía y desaparecen los cercados. En ocasiones se excavan fosos para marcar el fin de la propiedad sin perturbar el paisaje. El jardín se deja invadir por la naturaleza, y así praderías y arboledas forman parte del conjunto. El agua es un elemento importante, y aparece en forma de lagos, ríos o cascadas. A pesar del predominio de la estética, la utilidad también es un factor, y los jardines se convierten en lugares en los que descansar, conversar o practicar algún deporte (Añón Feliú 131).

Comienza así una época que se ha denominado “cultura del paisaje”, basada en la peculiaridad de las villas inglesas, sus jardines, las construcciones de formas sencillas, el uso de materiales tradicionales y la interacción con el contexto natural. Estos elementos son “la perfecta escenografía de una poética sublime donde la añoranza del pasado y el estímulo a la imaginación visual se dan la mano por encima del academicismo neoclasicista”:

El gran escritor Horace Walpole construirá su extraordinaria mansión de Strawberry Hill en 1753, en la que las influencias góticas se dan la mano con un ecléctico exotismo orientalista que hacen paradigmática a esta construcción del primer gran autor del nuevo relato gótico con su obra *El castillo de Otranto*. Años más tarde, en 1796, se construirá otra mansión profética y singularmente importante para la comprensión de las fuentes del *revival* neogótico inglés: Fonthill Abbey (Selma 57).

Fonthill Abbey, en Wiltshire, se convirtió en un auténtico reclamo para visitantes de toda Inglaterra. En su tiempo fue una de las casas más grandes y curiosas, y por ello llamaba la atención de toda clase de público. Apareció reflejada en cuadros de Turner y en numerosas láminas. La casa original, Fonthill Splens, fue demolida en 1807, y sobre ella se levantó esta magnífica construcción, que tuvo como inspiración el monasterio Grande Chartreuse de Suiza, donde Beckford había sido recibido cuando abandonó Inglaterra tras un escándalo sexual. Beckford se obsesionó con su obra, y llegó a tener hasta 500 personas trabajando para construir su sueño, una obra que bien podría haber sido el escenario de una novela gótica. En su proyecto contó con el famoso arquitecto de la época, James Wyatt (1746-1813), para la construcción de una gigantesca torre desde la que obtener lejanas vistas del paisaje (Jones 108-9). Lo cierto es que la construcción no duró mucho; la torre se derrumbó tres veces y, finalmente, Beckford acabó por vender la casa. Aunque Beckford había heredado una descomunal fortuna de su padre, sus excesos hicieron que dilapidara su fortuna, por lo que tuvo que vender gran parte de su colección de arte y la propiedad en la que más se había involucrado. La existencia de Fonthill Abbey como obra neogótica fue breve, pero intensa:

When it was built at the turn of the nineteenth Century, Fonthill Abbey was the most sensational house in the country. Achieving the goal of its owner, it was a sublime interpretation of Gothic architecture. During its short existence it was visited by the rich, the discerning, and the celebrated; it was depicted in a series of paintings by J.M.W. Turner; and it was the subject of several best-selling booklets describing its architecture and the wonders it contained. If Fonthill Abbey had survived – the great tower fell down in 1825 and all but a small proportion was subsequently demolished – it would have been one of the architectural and artistic wonders of Britain (Jones 107).

Pese a que la construcción de Beckford no perduró en el tiempo, el impacto que causó en su época es innegable; y a pesar de que fuese efímero el éxito, Beckford consiguió materializar su sueño.

3.3.4 Cine

Cine y literatura son dos artes que, desde el nacimiento de esta última, han estado íntimamente relacionadas. Carmen Peña-Ardid, en su libro *Literatura y cine*, nos señala que, en un principio, la adaptación de obras literarias al cine tenía su origen “en su equivocada aspiración de ser reconocido como arte, sirviéndose del “barniz intelectual” que le proporcionaba la literatura” (22). Pero ya en el comienzo más inmediato del cine, cuando aún ni siquiera era éste el objetivo, se buscó la inspiración en la literatura.

Algunas de las primeras películas de la historia del cine estaban basadas en ficciones góticas, y a pesar de ser muy rudimentarias, incluían elementos góticos tanto a nivel argumental como estético.

La presencia del “gótico” en el cine va desde decorados o personajes que podríamos calificar de tal modo, a filmes que constituyen la transposición cinematográfica de algunas de las novelas góticas más célebres del género.

En sus inicios el cine era un espectáculo ilusionista. Gracias a las cámaras George Méliès creaba efectos como desapariciones, juegos de proporciones, imágenes inversas... Por lo tanto, no es de extrañar que las novelas góticas fuesen de las primeras en ser elegidas para transformarse al nuevo formato, ya que eran capaces de sorprender a la audiencia. En 1896, un año antes de la publicación de la celebre novela de Bram Stoker, Méliès crearía el corto *Le Manoir Du Diable*, en la que un enorme murciélago llega volando a un castillo para posteriormente transformarse en Mefistófeles, que viene acompañado de brujas y

esqueletos. Finalmente, un caballero muestra una cruz al demonio y éste se desvanece dejando una nube de humo (Conrich en Mulvey-Roberts 76).

Algunas de las primeras novelas góticas en ser llevadas al cine fueron: *Frankenstein* de Mary Shelley, *Doctor Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson y *Dracula* de Bram Stoker. Como podemos observar, estas novelas fueron los pilares de la novela gótica del siglo XIX. Obras anteriores, del siglo XVIII, como *The Castle of Otranto* de Horace Walpole o *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe todavía no han sido filmadas. En el caso de *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, hubo dos versiones cinematográficas (1972 Ado Kyou; 1990 Paco Lara) pero no tuvieron demasiado éxito. Es éste un fenómeno extraño, ya que en su época estas novelas habían sido llevadas a los escenarios teatrales con gran éxito. Tal vez la elección de las novelas del siglo XIX se deba a que éstas son menos dramáticas y por el contrario presentan “monstruos” que podrían impactar más al público (Kaye en Punter 180).

Destacamos el hecho de que las primeras películas creadas eran muy breves, por lo que era más importante crear un fuerte impacto visual que tratar de ser fieles a la novela, ya que en unos pocos minutos no era posible desarrollar una trama excesivamente complicada.

Otro dato a tener en cuenta fue que muchas de estas novelas góticas también fueron llevadas en la misma época a los escenarios teatrales, creando material que los cineastas aprovecharían. Éste es el caso de la producción cinematográfica que Thomas Edison realizó en 1910, que estaba basada en la obra *Presumption, or the Fate of Frankenstein* de Peake (1823), que a su vez estaba inspirada en la novela de Mary Shelley. Desafortunadamente, no se conserva esta película (Kaye en Punter 181).

Una de las películas que más influyó en creaciones posteriores vendría de Alemania y no estaba basada en una novela gótica. Se trata de *The Cabinet of Dr Caligari* (1920) de

Robert Wiene, representante del expresionismo cuya iconografía quedaría patente en filmes posteriores. (Kaye en Punter 181)

Las películas filmadas tras la Primera Guerra Mundial tienen como común denominador el ambiente de muerte, depresión y mutilación, y están claramente influidas por las corrientes que se estaban desarrollando en otras artes, como el expresionismo, el surrealismo y el dadaísmo. Al mismo tiempo, mostraban una gran fascinación por la fragilidad y mortalidad del ser humano.

Otro buen ejemplo del cine de esta época es *Nosferatu* de Murnau (1922), en la cual se nos presenta al Conde Orlock. En esta nueva versión de *Dracula* nos encontramos con un vampiro medio humano, medio animal. Esta cinta fue considerada como pasada de moda incluso en su época, ya que era un filme bastante lento; pero aun así, algunos de sus planos y escenas tendrían clara influencia en creaciones que verían la luz más tarde, y por lo tanto, su contribución al mundo del cine gótico no es desdeñable (Kaye en Punter 183).

En el año 1927, Hamilton Deane llevó a los escenarios teatrales la obra de Peggy Webling (1871-1949) *Frankenstein: An Adventure in the Macabre* (1927). Esta versión fue la primera en dar a la criatura el nombre de Frankenstein, y Henry a su creador. Además, éstos iban vestido de la misma forma, lo que refuerza la teoría del *doppelgänger*. Este mismo actor y productor, Deane, también produjo su propia versión de *Dracula* (1927), lo que comenzó a establecer un vínculo entre el monstruo y el vampiro (Kaye en Punter 183). Esta obra serviría además de claro antecedente de las películas de James Whale, que lograrían gran éxito en la siguiente década.

Con la llegada del cine sonoro, el cine gótico supo encontrar su lugar al igual que lo había hecho en el cine mudo.

En el año 1931 se rodaría *Frankenstein* de James Whale y *Dracula* de Tod Browning, ambas adaptaciones de obras teatrales inspiradas en dichas novelas, con una trama más simple, lineal y unívoca. En el caso de la película de Browning, en la que Bela Lugosi interpretaba al vampiro, fue tachada de ser “excesivamente teatral”, ya que era terriblemente estática y la mayor parte de la acción ocurría fuera de escena (Kaye en Punter 183). Por el contrario, la película de Whale tuvo un gran éxito y serviría para establecer la reputación del actor húngaro Boris Karloff, que interpretaba a la criatura. Así mismo, el trabajo del maquillador Jack Pierce fue de gran importancia, ya que configuraría en gran medida la apariencia que se le iba a dar al monstruo de aquí en adelante.

Cuatro años más tarde, Whale y Karloff repetirían éxito gracias a *The Bride of Frankenstein* (1935) (Stevens 37). En esta película de nuevo se contribuye a la confusión entre criatura y creador ya que la novia de Frankenstein es Elizabeth, pero a quien hace referencia el título realmente es a la novia de la criatura.

En el año 1939, los dos actores más emblemáticos de la época se unirían bajo la dirección de Rowland V. Lee en la película *Son of Frankenstein*, en la que Karloff interpreta a la criatura y Lugosi representa el papel de Igor, el jorobado ayudante del doctor Frankenstein. Se da aquí una clara paradoja, ya que Whale en su primera película de la saga había ofrecido a Lugosi el papel de criatura y éste lo desprecia ya que lo consideraba un papel menor; y ahora, de la mano de Lee, Lugosi iba a interpretar a Igor, el ayudante del Doctor Frankenstein. Esta película es un claro antecedente de la celeberrima comedia de Mel Brooks *Young Frankenstein* (1974).

En 1932 se estrenaría una nueva versión de *Dr Jekyll and Mr Hyde*, esta vez de la mano de Rouben Mamoulian, considerado uno de los grandes directores de cine de los años 30. Su película obtuvo muy buenas críticas y se la consideró una gran adaptación de la novela de

Stevenson. Prueba de ello, es que el actor Fredric March fue galardonado con el Oscar a mejor actor.

La productora Hammer iba a jugar también un papel de gran importancia en las siguientes décadas. En 1934 el actor Will Hinds (quien como actor utilizaba el nombre de Will Hammer) fundó la Hammer Productions. En 1935 se unió a Enrique Carreras (1880-1950), dueño de una cadena de cines, para originar la Exclusive Films, una empresa dedicada a la distribución de películas. En sus primeros años, Hammer produjo *The Mystery of the Mary Celeste*, con Béla Lugosi. En 1947 la Hammer se convirtió en la "Hammer Film Production Limited", cuyo objetivo era realizar películas de bajo presupuesto pero para un gran público; y en este patrón entraban perfectamente las películas de terror. El ciclo de terror de la Hammer comenzó con su film *The Curse of Frankenstein* (1956), dirigido por Terence Fisher. Dos años más tarde se inició la saga de *Dracula* con la participación de Christopher Lee como Drácula y Peter Cushing como Van Helsing. El éxito de estas películas fue tal que la productora decidió continuar con este género, produciendo *The revenge of Frankenstein* (Fisher, 1958), *The mummy* (Fisher, 1959) y *The two faces of Doctor Jekyll* (Fisher, 1960). También hubo un hueco para Carmilla, la vampira creada por Sheridan Le Fanu, que inspiró tres filmes: *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster, 1970) y *Twins of Evil* (John Hough, 1971). En 1971 Roy Ward Baker llevaría a escena una nueva versión de la novela de Stevenson, esta vez bajo el título *Dr Jekyll and Sister Hyde* (1971), en la que el Doctor Jekyll, tratando de prolongar su vida, toma un elixir que lleva hormonas femeninas, lo que provoca su transformación en mujer. Ya en la década de los 90 nos encontramos con dos filmes a tener en cuenta: *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola y *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) de Kenneth

Branagh. Como vemos, en ambos títulos se incluye la referencia a los autores de las novelas, quizás para indicar una vuelta al texto original.

Estos son sólo algunos ejemplos de la presencia de la novela gótica en el cine. Sobre el personaje de Dracula se habrán rodado unas treinta películas, unas más fieles que otras a la novela, otras que parece que su único nexo con el texto de Stoker sea el título, pero todas ellas han contribuido a que la novela y el personaje formen parte de nuestra cultura.

Como podemos observar, las novelas góticas han soportado el paso de las décadas como productos cinematográficos. Esto se debe a que una y otra vez pueden ser reescritas enfatizando aquellos aspectos que conectan mejor con la audiencia de cada época. Es por ello de esperar que los grandes clásicos de la novela gótica vuelvan a ser filmados y sigan teniendo éxito.

4. Características de la novela gótica

4.1 Construcción de un género

La aparición del gótico como género literario a finales del siglo XVIII ha venido siendo considerado un síntoma de rebeldía. Se sentía la necesidad de creer en fuerzas sobrenaturales en un período de tiempo en que lo sagrado y lo trascendente habían sido desterrados de una sociedad dominada por la razón. Más concretamente, fue la clase media la que se ha venido considerando como la impulsora de ese cambio tratando de recuperar la capacidad imaginativa del pasado frente a la rigidez neoclásica basada en el orden y la unidad (Kilgour 3).

Dentro del género gótico tienen cabida muchos elementos: folklore británico, baladas, romances, las tragedias isabelina y jacobina (especialmente Shakespeare), Spencer, John Milton (1608-1674), *graveyard poetry*, la estética de lo sublime, la novela sentimental (Prevost, Samuel Richardson, Rousseau) y la tradición germana (Schiller). Como señala Kilgour: “The form is thus itself a Frankenstein’s monster, assembled out of the bits and pieces of the past” (Kilgour 4). Esta composición del gótico puede parecer a simple vista un pastiche caótico, pero no es ni mucho menos una creación aleatoria en la que todo tiene cabida. Los autores góticos son muy conscientes de la artificialidad de su género, creado a base de muy diversos materiales y tradiciones. De la cita que se presenta a continuación de Matthew Gregory Lewis podemos extraer ese convencimiento:

The great art of writing consists in selecting what is most stimulant from the works of our predecessors, and in uniting the gathered beauties in a new whole, more interesting than the tributary models. This is the essential process of the imagination...All invention is but new combination” (Lewis en Kilgour 4).

La crítica de la novela gótica en muchas ocasiones se ha dedicado no a juzgar las obras en su conjunto, sino a la búsqueda de los elementos que la conforman. Es por ello que el gótico muchas veces no se ha definido como un género en si mismo, sino como una serie de elementos que aparecen juntos. Esos elementos serían: un escenario que inspire misterio, como un castillo o viejo caserón posiblemente en ruinas; y una serie de personajes tipo como la heroína perseguida, el héroe sensible y el villano, acompañados estos personajes de secundarios que ayudan al desarrollo de la trama.

Muchas de las críticas vertidas sobre la novela gótica vienen dadas por considerar al género una mera combinación de estos dos elementos: el espacio y los personajes. Se consideraría a la novela gótica como construida en base a determinados momentos climáticos, como cuadros, instantes de extrema emoción reducida a un momento y a un espacio muy concretos. De esta forma, la novela carecería de unidad, y sería más bien como una recopilación de momentos pero sin continuidad estructural.

Se da así una de las paradojas de la novela gótica: los personajes parecen ser importantes, pero en realidad no son más que tipos que se repiten una novela tras otra; el argumento parece lo de menos, pero en realidad, muchas de las novelas tienen argumentos muy complejos, en parte también debido a la extensión de muchas de ellas. Elizabeth Napier considera que el gótico es una forma superficial, muy lejos de ningún tipo de consideración psicológica. Por el contrario, Robert Keily opina que la subordinación de los personajes a los escenarios proporciona la oportunidad de explorar el concepto de identidad, mostrando a los seres humanos como esencialmente inconsistentes (Kilgour 5).

Otra de las paradojas que encontramos dentro de la novela gótica, es que parece castigar aquello a lo que representa. Mencionábamos con anterioridad que la novela gótica surgió como un deseo de búsqueda de la libertad y la imaginación que parecían adormecidas en la

época de la razón. Las protagonistas de muchas novelas góticas son mujeres que se sienten atrapadas dentro de su ámbito doméstico, generalmente por un padre o marido tirano, que las obliga a llevar una vida que no es la que ellas desean. Estas heroínas en muchos casos utilizan la lectura como vía de escape, lo que excita su imaginación y en ocasiones las lleva a ver más allá de lo que realmente existe. Pero el caso es que, al final de la mayoría de las novelas, el orden vuelve a ser instaurado en el hogar, y tras las aventuras vividas la mujer vuelve a su entorno doméstico. Tras una subversión del orden establecido, las aguas vuelven a su cauce. Así que el gótico es un género que trata la rebeldía, pero finalmente ésta se ve superada por el orden. Dicho esto, también hay que admitir que los finales de las novelas góticas suelen ser insatisfactorios y, por el contrario, las partes climáticas de la novela son las centrales, en los momentos en que la rebeldía y la imaginación son las protagonistas. Punter considera que esta construcción de la novela no trata de ratificar el orden establecido como el mejor y por tanto, como el final deseable. Punter opina que las novelas góticas tratan de hacer una crítica y ésta se hace mostrando los mecanismos del sistema:

The female gothic is not a ratification but an exposé of domesticity and the family, through the technique of strangement or romantic familiarisation: by cloaking familiar images of domesticity in gothic forms, it enables us to see that the home *is* a prison, in which the helpless female is at the mercy of ominous patriarchal authorities (Punter en Kilgour 9).

Otra característica de las novelas góticas es el medievalismo. A través de los escenarios se trata de evocar tiempos pasados. La visión idealizada del pasado sirve para establecer un contraste entre la anterior sociedad organizada en torno a un modelo orgánico, frente a la sociedad moderna, de organización mecánica. Las anteriores relaciones sociales establecidas en base a la familia y a las diversa escalas sociales ya no se sostienen, y nos

encontramos con un modelo basado en la autonomía y en la independencia, lo que trae consigo una mayor importancia del individuo, pensamiento directamente relacionado con la religión Protestante. Esta visión del hombre como un individuo autónomo y consciente de su identidad, capaz de gobernar sus pasiones a través de la razón sin tener en cuenta el entorno sirve de base para construir a los personajes de la novela gótica por oposición. Tanto los héroes como las heroínas de las novelas góticas son personajes dominados por sus pasiones y que se enfrentan ante un mundo que muchas veces los supera y les presenta hechos inexplicables que ponen a prueba su fe y su razón. Por el contrario, el villano suele ser una personificación del materialismo individualista llevado al extremo. Se ataca al deshumanizado mundo moderno y se busca en el pasado. La parte nueva que se encuentra en esta mirada hacia atrás es que se trata de buscar la auténtica tradición nativa, lo que jugaría un papel importante en el desarrollo del nacionalismo tanto político como literario. Kilgour es de la opinión de que, aunque se ha relacionado a la novela gótica con la Revolución Francesa, la conexión debería establecerse más atrás, en la revolución inglesa de 1688 (Kilgour 13). La Revolución Gloriosa provocada por el derrocamiento de Jacobo the II of England instauró una democracia parlamentaria tras la cual el monarca no volvería a tener poder absoluto, y se promulgó una Declaración de Derechos.

Se crea de nuevo una paradoja, elemento constante en el gótico. Por una parte, el pasado se identifica con una época feudal de tiranía, pero al mismo tiempo, con un tiempo de inocencia. Así, lo que se buscaría en el pasado sería ese estado de pureza de los nativos, un pensamiento cercano al primitivismo de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) que considera al pasado como más próximo a la naturaleza y alejado de la corrupción de la sociedad moderna.

La novela gótica no surgió de la noche a la mañana. Mucho antes de que Horace Walpole publicara *The Castle of Otranto*, ciertos aspectos del gótico ya formaban parte de la literatura, en concreto de la novela realista. Juan Antonio Molina Foix en la Introducción a *The Monk*, nos muestra un pequeño repaso a dichos elementos:

Tom Jones (1749) de Fielding contiene la primera mansión gótica, el final de *Clarissa Harlowe* (1747), de Richardson, es netamente macabro, y en *Ferdinand Count Fathom* (1753), de Smollet, primera obra que propone el terror como tema novelístico, el personaje de Don Diego el Castellano, “enamorado de la muerte”, anuncia a Melmoth y tantos otros villanos góticos, condenados a vivir con clara conciencia de su culpa en un mundo que no puede perdonarlos (Molina Foix 16).

La diferencia que encontramos entre las novelas realistas y las novelas góticas es el tratamiento de ciertos aspectos. En las novelas realistas las heroínas se enfrentan a un mundo real y actual, y el desarrollo de la trama lo que busca es un final moralizante, que eduque al lector en la búsqueda de la virtud. Por el contrario, la novela gótica trata de demostrar el poder de las fuerzas ocultas y de la oscuridad, en un mundo alejado de la realidad. La heroína gótica se refugia en el pasado, en un mundo onírico cargado de miedos ancestrales. Y aunque el final pueda ser feliz, se busca demostrar el poder de las fuerzas ocultas.

También la novela gótica toma elementos de la novela histórica, pero en este caso, la historia se emplea para crear un marco de contextualización y no se busca la precisión en los datos.

Las novelas góticas, a pesar de haber sido escritas en su mayoría en las Islas Británicas, tienen como escenario los países católicos del sur de Europa, como España o Italia. Esto crea en el lector de las islas un cierto distanciamiento, sin llegar al exotismo de países muy

lejanos como la India o China. Por eso, no es de extrañar que la clase media protestante británica se sintiese atraída por esta clase de novelas que contaban tramas papales, artimañas dentro de la Iglesia y conspiraciones de la Inquisición.

Estos países mostraban paisajes desconocidos salpicados por ruinas. El encanto de estos edificios abandonados reside en que muestra la fugacidad del paso del tiempo, el triunfo de la naturaleza sobre el hombre y sus construcciones. Además eran un escenario muy propicio para la aparición de lo macabro.

Otra característica estructural de la novela gótica que debemos tener en cuenta es la presentación de la historia a través de distintos narradores que proporcionan al lector diversos puntos de vista. Un claro ejemplo es *Dracula*, en la que todos los personajes importantes (excepto Dracula) actúan como narradores: Jonathan Harker, Mina, Lucy Westenra, Dr Seward y Van Helsing. Además, estos distintos narradores emplean diferentes técnicas narrativas como las cartas, los diarios o los artículos periodísticos. Por lo general, uno de los narradores es el que lleva el peso del argumento principal, mientras que los otros narradores realizarían un papel secundario, y sus relatos servirían para terminar de completar la historia principal, o bien para intercalar relatos dentro del relato principal, una técnica muy habitual dentro de la novela gótica.

Casi todas las características de la novela gótica quedaron definidas en el primer ejemplar del género: *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole. A pesar de ser una novela de poco más de cien páginas, sus elementos novedosos son claros. Y su intención era ésta; tal vez no buscaba crear un nuevo género literario, pero sí unir dos elementos preexistentes obteniendo como resultado algo diferente y novedoso: “[*The Castle of Otranto*] 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” (Walpole en Spacks 191). Walpole aquí se refiere con el término “modern romance” a su obra, ya que el término novela en esa época solía emplearse para otro tipo de obras literarias cuyos personajes típicamente tendían a la verosimilitud. Pero esta fusión de lo verosímil y lo sobrenatural es sólo el principio. Otro elemento presente en *Otranto*, y que será omnipresente en el género, son las relaciones familiares problemáticas. Además, Walpole puso en escena su trama en un castillo, que será el escenario predilecto de las novelas góticas, especialmente si éste cuenta con mazmorras y pasadizos secretos. También contribuyó a establecer los roles de los personajes, ya que la novela contaba con la prototípica dama indefensa que sufre la tiranía de un hombre de su familia (en este caso, el padre de su prometido); y acompañan a la trama principal las historias de los sirvientes que contribuyen a relajar el peso del argumento principal con toques de humor. Pero lo más importante de la novela de Walpole es que tenía una atmósfera muy determinada. Esa atmósfera que transmitía un sentimiento de incertidumbre, y no sólo por el futuro, sino también por el pasado (Spacks 192)

4.2 Terminología gótica

El género gótico, como hemos podido comprobar, es un género complejo y que en muchos sentidos aportó nuevos elementos a la literatura de la época y al mundo de la crítica literaria. Considero por lo tanto necesario aclarar el uso que se hace de algunos términos dentro de la literatura crítica de la ficción gótica, ya que éstos son fundamentales y con frecuencia aparecen en la obra de numerosos expertos. Palabras como “horror” o “terror” en nuestra vida diaria se usan de forma casi indistinta, y por el contrario, aquí marcan la diferencia entre dos corrientes muy distintas. Por ello, vamos a repasar brevemente algunos de los términos más significativos de este mundo.

Sublime y Unheimlich

Sublime

Lo Sublime es una categoría estética procedente de Grecia. El escritor Longino (ca s. III-I a.C.), definió lo sublime como una experiencia provocada por la contemplación de un objeto de belleza extrema que lleva al sujeto a un estado de éxtasis más allá de la racionalidad, llegando incluso a provocar dolor debido a una imposibilidad de asimilar tanta belleza.

Este concepto sería redescubierto en el Renacimiento y sería redefinido aplicando nuevos matices. Según las teorías de Edmund Burke (1729-1797) o Immanuel Kant (1724-1804), lo *sublime* es una experiencia que requiere de la confrontación de un sujeto, que es el que percibe, y un objeto que produce una poderosa impresión en éste. La confusión de fronteras entre sujeto y objeto lleva a una experiencia transcendental. Para Burke, el sujeto involuntariamente desaparece en el objeto, mientras que Kant opina que la superioridad del sujeto hace que éste contenga, al menos en idea, al objeto. A pesar de esta diferencia, ambos coinciden en la parte fundamental del concepto, que es la confusión de fronteras entre uno y otro. (Heiland 33)

Burke desarrolló sus ideas en su obra *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Concerning the Sublime and Beautiful* (1757) y Kant en 1790 publicó *Critique of Judgement* que incluía un capítulo titulado “Aesthetics of the Sublime”.

La principal aportación que hizo Burke en la nueva definición del término fue la separación entre lo sublime y lo bello, términos que para él son excluyentes.

Las ideas de lo sublime forman parte fundamental de la estética de la novela gótica. Para Burke, el terror es la causa de las experiencias sublimes, y por ello, en la novela gótica esta clase de experiencias estarán presentes. Cualquier objeto que nos inspire pena, dolor, peligro o nos recuerde a la muerte, es susceptible de llevarnos hasta una experiencia sublime. La pena, el dolor o el peligro no son sublimes en sí, pero pensar en ellos sabiendo que no nos afectan puede provocar una experiencia sublime; como indica Burke: “They are delightful when we have an idea of [them], without actually being in such circumstances” (51). Como podemos ver, la experiencia no es lo realmente importante, sino que la idea de la experiencia es lo que realmente provoca esa sensación de transcendencia. Así, al leer novelas góticas el lector disfruta debido a la ruptura que se produce en la frontera entre miedo y placer.

Pero en su ensayo, Burke no solo habla de lo sublime. Otra pieza fundamental de su teoría es lo *bello*. Comentábamos anteriormente que en una experiencia sublime, el sujeto es poseído por el objeto en cierto modo; pero al experimentar la belleza, el sujeto se engrandece (Heiland 35).

Unheimlich

La palabra alemana *unheimlich* es frecuentemente utilizada dentro de la crítica literaria en la novela gótica. Su uso en este campo viene dado por el ensayo “Das Unheimliche” (“The Uncanny”, “Lo siniestro”) publicado por Sigmund Freud (1856-1939) en 1919. En este ensayo, Freud establece las diferencia entre *heimlich*, con el significado de *familiar*; y *unheimlich*, con el significado de *no familiar*. Pero la relación de ambos términos no es tan sencilla como la oposición.

Freud en su ensayo, nos propone un punto de partida para comprender el concepto: “undoubtedly related to what is frightening - to what arouses dread and horror” (Freud en Heiland 77). Esta definición nos hace pensar en *unheimlich* como una versión de lo sublime, pero Freud se encarga de mostrar las diferencias entre ambos conceptos. Es verdad que ambas estéticas están basadas en la psicología del miedo, pero en el caso del *unheimlich*, Freud considera que son fuerzas interiores las que nos llevan a una inestabilidad del sentido de identidad propio. Esto provoca que el resultado tras vivir una experiencia sublime y una *unheimlich*, no sea el mismo. En el primer caso, la experiencia se resuelve de forma positiva, mientras que la segunda produce un extrañamiento tal que trastoca nuestro mundo.

Como mencionaba antes, *heimlich* y *unheimlich* no son palabras antónimas. *Unheimlich* significa lo *no familiar*, pero también lo *siniestro*. Este concepto de siniestro u ominoso está construido en función de lo que la humanidad ha venido considerando como susceptible de ser temido. Es por ello que tememos no sólo a lo desconocido sino también a aquellas cosas conocidas que son temidas por el colectivo. Así es posible que algo conocido/familiar puede ser a la vez *unheimlich*.

Sobrenatural (extraño y maravilloso)

El término *sobrenatural* hace referencia a todas las áreas por encima o más allá del mundo material. La creencia en un mundo más allá de la realidad cotidiana es común a todas las sociedades y culturas, aunque no siempre se representa lo sobrenatural en la misma forma. Lo que sí es una característica común, es la capacidad de los seres sobrenaturales para burlar las fronteras del espacio y el tiempo, la vida y la muerte, o lo material y lo espiritual (Bloom en Mulvey-Roberts 232).

Con frecuencia en las novelas góticas ocurren hechos que no encuentran una explicación fácil en el mundo real. Estamos entrando entonces en el terreno de la literatura fantástica. Tzvetan Todorov (1939-) en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970), estudia dichos fenómenos y la relación de estos con los protagonistas de la novela y con el propio lector.

Ante un acontecimiento imposible de explicar, el personaje de la novela se encuentra ante dos opciones: o bien cree que lo que ha vivido se trata de una ilusión de los sentidos y las leyes de este mundo siguen siendo las mismas, o bien acepta como verdadero aquello que ha vivido, lo que provoca un cambio en las leyes conocidas hasta el momento. Mientras permanece la duda entre una solución u otra, nos encontramos en el terreno de la *literatura fantástica*. Una vez que la elección se ha hecho, nos situamos entonces ante un hecho *extraño o maravilloso* (Todorov 34).

Ese período de vacilación se encuentra no sólo en el personaje, sino también en el lector. Lo fantástico no sólo implica que ocurra un hecho extraño. En una novela puede ser que los animales hablen y en este caso no se trataría de género fantástico sino de una alegoría y el lector lo percibe como tal. Es por ello que, para que el lector perciba un texto como fantástico, debe presentarse ante él un mundo que considere real y que en él ocurra un hecho que le haga dudar entre una explicación natural y otra sobrenatural (Todorov 42).

En ocasiones ocurre que, dentro del propio texto, los personajes no llegan a saber si los hechos ocurridos han sido extraños o maravillosos y es por lo tanto el lector quien debe decidir, una vez acabada la lectura, si lo ocurrido pertenece a un campo o al otro.

Como vemos, la vida del género fantástico es efímera, ya que una vez tomada la decisión de si los sucesos son extraños o maravillosos, lo fantástico desaparece (Todorov 53).

Si tomamos ejemplos dentro de la novela gótica, nos daremos cuenta de que Clara Reeve o Ann Radcliffe siguen la tendencia de lo extraño, ya que los sucesos sospechosos acaban siendo explicados de una forma natural; y Horace Walpole, Lewis o Maturin optan por lo maravilloso ya que los sucesos extraordinarios permanecen inexplicados (Todorov 54).

Cabe preguntarse ahora qué es lo que aportan los elementos fantásticos a la novela gótica, y la respuesta nos la da el propio Todorov:

Una vez ubicados en este punto de vista funcional, es posible llegar a tres respuestas. En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida a la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior en el lenguaje, la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.

La existencia de tres funciones [...] no es causal. La teoría general de los signos –y como sabemos, la literatura depende de ella- nos dice que un signo tiene tres funciones posibles. La función pragmática responde a la relación que los signos mantienen con quienes los utilizan; la función sintáctica comprende las relaciones de los signos entre sí, y la función semántica apunta a la relación de los signos con lo designado por ellos, con sus referencias (Todorov 112).

Terror y horror

En la época en que se escribieron los grandes clásicos de la novela gótica, hubo un importante debate en torno a los términos terror y horror. Se trataba de definir ambos

términos ya que, aunque hoy en día las diferencias nos puedan parecer superfluas, en aquella época, la diferencia marcaba un cierto estatus a favor del terror. El primero se consideraba un género más elevado, relacionado con la estética de lo sublime, mientras que el segundo se venía considerando un estilo sin transcendencia.

La propia Ann Radcliffe se pronunció sobre el tema: “the first [terror] expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other [horror] contracts, freezes, and nearly annihilates them” (Radcliffe en Mulvey-Roberts 124).

Además debemos tener en cuenta los matices que implica la palabra terror, especialmente dentro del contexto histórico y social de la época. Se conoció con el nombre de “El Terror” a un período dentro de la Revolución francesa que duró de septiembre de 1793 a la primavera de 1794.

También debemos resaltar que algunos autores, como Matthew Gregory Lewis fueron llamados “terroristas”, no sólo porque sus novelas inspirasen miedo, sino por el carácter subversivo de sus obras tanto política como socialmente. (Punter en Mulvey-Roberts 235).

Así nos lo explica Norton en *Gothic Readings*:

As the Revolution in France degenerated into the wholesale slaughter of Terror, which seemed to bury the ideals of liberty, equality and fraternity, much of the revolutionary ruling class in England condemned such democratic ideals as leading inevitably to the complete collapse of society. Gothic novels were politically censured as ‘the terrorist system of writing’, and their authors denounced as Jacobins set on destroying England. Even the less demonstrative women novelists were branded as belonging to ‘the Wollstonecraft school’ of early feminism (Norton xi).

4.3 Aproximaciones críticas

La crítica literaria es una actividad de análisis y valoración de una obra literaria. La palabra “crítica” implica en sí misma la voluntad de juzgar (Anderson Imbert 35). La lectura de variada crítica literaria en torno a un tema de estudio nos ayuda a comprender las diferentes formas en que se puede interpretar una determinada novela, dependiendo de la época en que nos encontremos, o del individuo que elabore esa crítica. Estas diferentes visiones, completan nuestra propia visión, haciéndonos reflexionar sobre diferentes aspectos que, tal vez, habíamos pasado por alto. La crítica literaria, es una herramienta muy útil, ya que nos ayuda a comprender mejor a los autores y su tiempo.

W. H. Auden (1907-1973), resume en seis las aportaciones que un crítico debe hacer al lector de una crítica: darme a conocer autores u obras desconocidas, convencerme de que había infravalorado al autor o a su obra porque no lo había leído con la dedicación necesaria, mostrarme relaciones entre autores u obras de períodos o culturas que yo nunca habría encontrado, dar una nueva visión que aumente mi comprensión del texto, ayudarme a comprender el proceso de creación de una obra y mostrar las relaciones del arte con la vida, la ciencia, la economía, la ética o la religión (Auden en Stevens 95).

Si nos centramos en la crítica literaria de la novela gótica, nos encontraremos con que ha habido una clarísima tendencia a lo que podríamos llamar “mala prensa”. Las malas críticas recibidas han estado siempre en contraste con el gran éxito de público que han tenido dichas novelas. Pero no debemos olvidar que muchas de las críticas vertidas sobre estas novelas no procedían del valor literario otorgados a las mismas. Los críticos de la época consideraban las novelas góticas como sacrílegas en muchos casos o, como mínimo, carentes de refuerzo del cristianismo. Además, se consideraban peligrosas para las impresionables mentes de las mujeres jóvenes (el principal público lector de dichas

novelas), que podían llegar a considerar sus vidas como tediosas en contraste con las aventuras y pasiones que encontraban en las novelas. Y por último, cabe mencionar el tono subversivo, tanto político como social, de muchas de estas obras (Stevens 96).

Una de las obras más duramente criticadas fue *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis. Esta obra, que incluye asesinatos, incestos, violaciones y una feroz crítica a la Iglesia, provocó una auténtica revolución en su época.

Con el paso del tiempo, la crítica hacia aquellas primeras novelas góticas se hizo más equilibrada. En parte, esto se debe a que dejó de verse como literatura peligrosa y comenzó a valorarse más desde un punto de vista literario en lugar de como un revulsivo social. También las propias novelas góticas sufrieron una evolución, que Maggie Kilgour nos expresa a través de una metáfora al más puro estilo gótico:

The gothic had quickly turned into a Frankenstein's monster, produced by the grave robbing of literary tradition, in which old plots were dug up, dismembered, then half-heartedly stitched together and nechanically revived in lurid new forms which debauched the reader's taste and waste the author's genius (Kilgour en Stevens 100).

Muchos de los críticos del siglo XX han concedido un gran valor a las primeras novelas góticas del siglo XVIII, no por la calidad literaria de éstas, que en muchos casos es poca, sino debido a la gran influencia que han ejercido en la literatura posterior, especialmente en la novela del siglo XIX.

La crítica de la novela gótica en el siglo XX se ha dividido básicamente en tres corrientes: freudiana, marxista y feminista.

Crítica freudiana

El nombre de Sigmund Freud está muy ligado a la novela gótica. Freud fue el creador del Psicoanálisis, que trata de evidenciar y dar significado a los comportamientos subconscientes. Según Freud, la mente humana es como un iceberg: la punta del iceberg se corresponde a la parte consciente, y la parte bajo el agua y la mayor, se corresponde con el subconsciente. Este subconsciente se revelaría a través de los sueños o manifestaciones de las emociones, como en las expresiones artísticas. En la novela gótica encontramos muchos de los temas que Freud investigó, como la importancia de la infancia para la construcción de la persona adulta, la relevancia de la sexualidad dentro del comportamiento humano, las relaciones entre padres e hijos y el deseo de la muerte (Stevens 102).

En la obra *Psicoanálisis del arte*, se reúnen cinco ensayos que Freud escribió sobre las distintas expresiones artísticas. Freud analiza algunas de las obras que le han causado una profunda impresión. Se confiesa como “profano en cuestión de arte” (75), pero siente curiosidad por saber qué es lo que hace que las obras de arte lleguen hasta nosotros, conmoviéndonos en algunos casos. Freud nos indica que: “el contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia” (75). Además de analizar cómo los artistas hacen llegar su intención hasta los receptores de dicho arte, también toma como objeto de estudio otros elementos, como es el caso de los sueños. La preocupación de Freud por los sueños es algo patente, como muestra su obra *Interpretación de los sueños* (1899); pero moviéndonos dentro del terreno literario, los sueños también son un campo fértil. La obra es tratada como una revelación del subconsciente del autor, pero los sueños que aparecen dentro de dichas obras, merecen un estudio a parte:

Los poetas [...] cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía no sólo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes, su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados del alma de los mismos (107).

Crítica marxista

Las aproximaciones marxistas a la literatura tratan de enfatizar el contexto social y sus implicaciones. Para llevar a cabo este tipo de crítica literaria es necesario un minucioso estudio histórico, para conocer perfectamente el contexto político y social en que la obra fue realizada. Ambos tipos de crítica no se excluyen mutuamente. De hecho, Freud nos viene a decir que la psicología del individuo determina en gran medida el modo en que éste se relaciona con la sociedad y el tiempo que lo rodea.

La crítica marxista también ha sufrido una cierta evolución a lo largo del tiempo, desde unos comienzos puramente materialistas en los que la obra de arte era considerada como el reflejo pasivo de historia. Las obras eran analizadas desde la dialéctica, en la cual, a través de un sistema de tesis y antítesis, que daban como resultado una síntesis, se podía explicar cualquier fenómeno. Aplicando estos conceptos a la literatura gótica, nos encontramos con que el escritor (tesis) se opone a las fuerzas sociales (antítesis), y como resultado de este enfrentamiento, obtenemos la obra (síntesis) que tiene, potencialmente, una influencia en el devenir de la historia. La crítica marxista, además añade el matiz de que en la base de todos los enfrentamientos de la historia se halla la lucha de clases (Stevens 105).

En el caso de la primera oleada de novela gótica, esta lucha de clases estaría marcada por la rápida ascensión del capitalismo a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Dentro de la crítica literaria de perspectiva marxista, los principales puntos de investigación son: el modo en que un texto es producido y distribuido, la recepción de dicho texto en la época de su producción en términos de mensaje o iconografía política y social, el momento exacto en que el texto fue producido dentro de la lucha de clases, cómo el argumento, los personajes o los escenarios reflejan la lucha de clases y, finalmente, son de gran importancia los personajes calificados como “outsiders” que, por ser alienados por la sociedad, ayudan a conformar el contexto social. (Stevens 106).

Crítica feminista

La crítica feminista ha cobrado gran relevancia dentro del mundo de la crítica literaria desde el último cuarto del siglo XX. Aunque ya Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, había iniciado el camino de las aproximaciones feministas a la literatura, no sería hasta el siglo XX cuando esta corriente iba a crecer de una forma exponencial y ganarse el respeto debido, especialmente en el campo de la novela gótica, donde esta escuela ha realizado numerosos estudios de contrastado valor.

Algunos de los elementos comunes que las feministas encuentran en las novelas góticas son el silencio o la pasividad de los personajes femeninos y la utilización de personajes femeninos estereotipados según la mentalidad de los hombres de la época. Debemos tener en cuenta que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se produjeron determinados cambios dentro de la estructura familiar. A medida que los hombres pasaban a ocupar un status más relevante dentro de la vida pública y dentro del mundo empresarial y laboral, las mujeres quedaron confinadas en sus hogares, lo que trajo consigo el establecimiento de unos roles, tanto sociales como familiares, que relegaron a la mujer a un segundo plano. Quedaba así establecida una estructura patriarcal, que es el foco de crítica de muchas de las

novelas góticas en los comienzos del género. La novela gótica es transgresora por definición, y como nos indica Donna Heiland en *Gothic and Gender*, los castillos, los fantasmas y los curas corruptos, no son lo que define el género: lo que define al género es la transgresión (Heiland 5). La lucha contra una sociedad patriarcal y una vida familiar basada en ese modelo, es característica de la novela gótica, y por esa razón que la crítica feminista ha encontrado mucho terreno donde trabajar en dichas obras.

A finales del siglo XX estos modelos críticos se han venido combinando con otros. Un claro ejemplo es la **crítica posmarxista**, que no consiste en una actualización de la crítica marxista, sino en una revisión. Ernesto Laclau (1935-) y Chantal Mouffe (1943-) se convirtieron en los representantes de este tipo de crítica literaria en la cual la lucha de clases ha dejado de ser el elemento principal, y se presta atención a otro tipo de conflictos que se producen en esta sociedad, como aquellos provocados por las diferencias de género, étnicas o culturales. La crítica posmarxista se considera como heredera del postestructuralismo de Jacques Lacan (1901-1981), Michel Foucault (1926-1984), Roland Barthes (1915-1980) y Jacques Derrida (1930-2004), que anteriormente habían sido en su mayoría estructuralistas; y heredera también del posmodernismo.

La crítica posmarxista pretende centrarse en nuevos focos de atención. Se pone fin a los dualismos hombre/mujer, blanco/negro, oriente/occidente; y pone su punto de mira en la figura de “el otro”. Además, se trata al texto literario como un reflejo del autor, su cultura, sus prejuicios y valores. El crítico literario no debe tratar de desentrañar la verdad tras las palabras del autor, ya que no existe tal.

5. Novela Gótica escrita en Irlanda

5.1.1 Contexto histórico-social en Irlanda.

A mediados del siglo XVII, Irlanda vivía una época convulsa. Comienza aquí el período conocido como Guerras de los Tres Reinos, que iban a enfrentar a Escocia, Inglaterra e Irlanda desde 1639 a 1651. El 22 de Octubre de 1641 estallaría una guerra en Irlanda, tras la insurgencia de los nativos frente a los ingleses, que querían apropiarse de sus tierras. En 1642 los rebeldes irlandeses se organizarían en la que se ha llamado Confederación de irlandeses católicos, que se mantuvo hasta la llegada de Oliver Cromwell en 1649, tras la derrota de los católicos. Esta derrota de los católicos se materializó en expropiaciones de tierras que fueron concedidas a los protestantes. Fueron éstos malos años para Irlanda, ya que las guerras, el hambre y las enfermedades diezmaron hasta un tercio la población:

Eleven million acres of land were confiscated [...] By the mid 1650s, not a single Catholic landowner remained in posesion East of the River Shannon, an area were twenty years before over 80 per cent of land have been in Catholic hands (R. Killeen 2005: 31).

Surge así una un nuevo elemento dentro de la sociedad irlandesa que se ha venido conociendo bajo el nombre de *Protestant Ascendancy*, y está constituido por la minoría poderosa que posee las tierras, que es de origen inglés y protestante (R. Killeen 31).

En la Revolución Gloriosa de 1689, Irlanda también iba a tomar parte. Los católicos apoyaron al rey James II, también católico, en su enfrentamiento con William of Orange. Los católicos buscaban en James un medio de recuperar sus tierras, mientras que los protestantes veían en William la forma de mantener sus tierras, su religión y su dominio dentro de Irlanda:

The Glorious Revolution was welcomed in Protestant Ulster and among the Cromwellian settlers in Leinster and Munster. They watched with horror as the patriot parliament disowned the Church of Ireland and began the process of undoing the land settlement (R. Killeen 34).

Ambos se enfrentaron por el dominio de Inglaterra, Escocia e Irlanda; hasta la Batalla de Augrim en 1691, cuando los católicos fueron definitivamente derrotados. Tras la guerra se firmó el Tratado de Limerick, que contenía cláusulas de índole militar y civil. Los militares derrotados podían elegir entre: marchar a Francia a luchar en la conocida como Brigada Irlandesa bajo las órdenes de James II (diáspora conocida como ‘The Flight of the Wild Geese’), unirse al ejército de William III of Orange o regresar a sus casas. Las cláusulas civiles tenían la finalidad de proteger a aquellos que habían luchado del lado de James II y que se habían quedado en Irlanda. Estas cláusulas otorgaban derechos como el acceso de los nobles católicos a armas, o que las tierras de los católicos serían respetadas mientras jurasen obediencia al nuevo rey. Pero lo cierto es que estas normas no fueron respetadas por mucho tiempo (R. Killeen 35).

Comienza aquí un tiempo de paz, asegurado en cierta medida por la apabullante derrota que los católicos habían sufrido. Pero a pesar de todo, los protestantes aún mantenían en el recuerdo el miedo que habían sentido de perder sus tierras y posiciones de privilegio, así que seguían considerando a la mermada población católica como peligrosa, y por ello se esforzaron en tratar de debilitarlos aún más. El Rey William III y el Parlamento inglés estaban dispuestos a mantener los derechos otorgados a los católicos, pero el Parlamento Irlandés, constituido principalmente por los terratenientes protestantes, se oponía a que los católicos conservaran sus derechos. De este modo, el Parlamento aprobaría una serie de

leyes en contra de la propiedad de tierra por parte de los católicos, así como la reducción de otros muchos derechos:

The Ascendancy passed a series of laws against Catholic and Dissenters alike in the early years of 18th Century, of which those against the Catholics were more onerous. These were directed against Catholic ownership of land, already reduced to barely 10 per cent of the island, in the hope of further diminishing Catholic influence. In the 18th Century, land ownership meant power. Catholics were also forbidden to practise law, to hold public office or to bear arms (R. Killeen 36).

Los católicos no eran perseguidos por practicar su religión, y ni siquiera se buscaba su conversión. Simplemente se intentaba que desapareciesen de la vida pública, especialmente de cualquier puesto que pudiera tener cierta relevancia dentro de la sociedad. A partir de este momento en la comunidad católica se iba a arraigar un fuerte sentimiento de “desposesión” que les iba a acompañar en el futuro, a pesar de los cambios políticos y sociales que se iban a producir en los años venideros. Los católicos habían sido despojados de las tierras que poseían por extranjeros que, de forma ilegítima, les habían quitado lo que era suyo.

Irlanda oficialmente era un reino que compartía monarca con el Reino de Gran Bretaña, pero la realidad es que Irlanda era gobernada como una colonia, y en el Parlamento sólo había representantes que defendiesen los intereses de la Ascendencia Protestante.

Sería a partir de la década de 1760 cuando los católicos comenzarían a recibir concesiones que venían impulsadas por la ola de pensamiento liberal que las nuevas corrientes filosóficas europeas trajeron a Inglaterra, y porque el gobierno inglés necesitaba su ayuda para las campañas militares:

The British government increasingly wished to see an end to the penal laws because it needed Irish Catholic recruits for the American War of Independence, for India, and later for the French revolutionary wars. Besides, the Irish Catholics had proved their reliability back in 1745 when the Scottish Jacobite rebellion under Bonny Prince Charlie found no echo there, although this was due not to anti-Jacobite hostility but to the effects of a severe famine in the early 1740s which claimed about 300,000 lives and left the Irish peasantry exhausted (R. Killeen 39).

En el año 1778, el Parlamento irlandés aprobó una medida que facilitaba el acceso de los católicos a la posesión de las tierras. Sin embargo el verdadero cambio tendría lugar 15 años después, cuando los católicos irlandeses obtuvieron el derecho a ejercer como militares y en oficios relacionados con la ley y también consiguieron el acceso al voto en las mismas condiciones que los protestantes y el derecho a poseer armas. Pero estos derechos llegaron en una época en que Europa se había visto transformada por el espíritu de la Revolución Francesa y, cuando en 1793 se promulgó el *Catholic Relief Act*, los sectores más radicales consideraron insuficientes estos derechos, y lo que buscaban era romper completamente la relación con Inglaterra y convertir a Irlanda en una república. Entre ellos se encontraba Theobald Wolfe Tone (1763-1798), considerado el padre del republicanismo irlandés. En este clima de reforma surgió en 1791 la asociación conocida como *Society of the United Irishmen*, cuyo objetivo era unir a católicos, protestantes y presbiterianos en la lucha por la autonomía de Irlanda y el fin de la represión a los católicos; cosa que ni el Parlamento Irlandés ni el Británico estaban dispuestos a tolerar. Esta sociedad buscó apoyo en los *Defenders*, que eran grupos católicos de resistencia agraria, y en Estados Unidos y Francia a través de la figura de Wolfe Tone. Éste consiguió que 15.000 veteranos del ejército francés intentasen formar una expedición, pero fue un fracaso total y el ejército fue

disuelto. Aún así, este intento de revuelta no quedó sin respuesta y el gobierno británico respondió con quemas de casas, torturas y asesinatos; especialmente en la zona del Ulster.

En el año 1798 iba a estallar en Irlanda una revolución, que era una mezcla de las anteriormente mencionadas ideas de la Revolución Francesa, combinadas con el malestar que desde tantos años se venía viviendo en el sector rural. Pero esta revolución tuvo problemas desde su inicio, ya que el gobierno británico había conseguido infiltrar espías entre los rebeldes. Aún así, logro extenderse por gran parte del país, dando lugar a una cruenta guerra en que las atrocidades por parte de ambos bandos se sucedían continuamente. Esta guerra, acabó desembocando en una guerra de guerrillas que se prolongaría hasta 1804 en los últimos reductos rebeldes, pero eso no impidió que en 1800 se promulgase el Acta de Unión de Irlanda y Gran Bretaña:

The reaction to 1798 was swift and decisive. The Irish parliament was persuaded to vote for its own dissolution and, under the Act of Union of 1800, Ireland became a wholly integrated part of the United Kingdom (R. Killeen 43).

El Acta de Unión había prometido a los católicos la abolición de las leyes penales que los discriminaban y la posibilidad de obtener representación parlamentaria, pero posteriormente George III bloqueó ese derecho alegando que en su coronación había jurado proteger los derechos de los Protestantes. Este hecho iba a provocar un sentimiento de malestar que desembocaría en la fundación de la Catholic Association: “The movement was called the Catholic Association and its formation marked the effective junction between Catholicism and Irish nationalism. Its leader was Daniel O’Connell” (R. Killeen 43).

La Catholic Association fue fundada en 1823, y la diferencia que presentó frente a asociaciones anteriores es que los miembros de ésta contribuían con un penique al mes. Era una cantidad muy pequeña, pero esto posibilitaba que hasta los sectores más pobres de la

población pudiesen colaborar. Con este dinero se financió la campaña de Parlamentarios pro-emancipación a la Cámara de los Comunes. Consigue así O'Donnell un hito dentro de la historia Europea, ya que pone en marcha una revolución pacífica y silenciosa, pero no por ello menos poderosa: "It was an achievement unique in Europe: the genuine mobilisation of a mass of democratic majority for a peaceful political purpose" (R. Killeen 44).

En el año 1828 O'Connell se presentó a una elección en la Cámara de los Comunes por el Condado de Clare, ganando la misma. El problema era que como católico no tenía derecho a ocupar el puesto que había conseguido. Sin embargo, se hizo una excepción con él a fin de evitar una posible revuelta entre la población. Sir Robert Peel (1788-1850) y el Duque de Wellington (1769-1852) convencieron a George IV (1762-1830), de aprobar una ley de Emancipación Católica. Pero, paradójicamente, el ascenso pacífico de O'Connell no evitó el posterior conflicto que se vivió en Irlanda conocido como la Guerra del Diezmo (Tithe War 1831-1836); y es que los habitantes de Irlanda estaban obligados a mantener económicamente a la Iglesia de Irlanda, aunque no profesaran esa religión. Algunos miembros de la comunidad dejaron de pagar dichas contribuciones, con lo que fueron acumulando deudas. Se elaboró entonces una lista de morosos, y cuando los empleados del gobierno fueron a cobrar, se encontraron con una gran resistencia popular: "Defenderism marched again, in the shape of murders, robberies, burnings, cattle-maimings and riots directed against the collection of tithes" (R. Killeen 48). Con el fin de acabar con estas disputas, el Parlamento aprobó el Acta de Conmutación del Diezmo, que redujo las deudas pasadas a una cuarta parte y liberó a la población del pago del impuesto.

Tras lograr la emancipación de los católicos, el siguiente objetivo que se marcó O'Connell fue la derogación del Act of Union, que había unido a Irlanda y Gran Bretaña en el conocido como Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. O'Connell pedía la independencia

del Reino de Irlanda, y para ello organizó encuentros multitudinarios a lo largo de toda Irlanda, a excepción del Ulster, donde la población era mayoritariamente protestante y unionista. Estos encuentros, conocidos como “monster meetings” alcanzaron tal afluencia de público que el Gobierno Británico de Peel decidió prohibirlos y O’Connell fue encarcelado por sedición.

Al margen de la actividad política, a mediados del siglo XIX, Irlanda iba a sufrir una de sus peores crisis a lo largo de la historia. La población rural era muy pobre y el sustento de muchas familias estaba basado en el cultivo de patatas. El minifundismo arraigado en el país desde hacía muchos años, hacía que las familias poseyesen minúsculas parcelas de terreno en las que plantaban patatas que daban una única cosecha cada doce meses, y de esa cosecha tenían que alimentarse todo el año. Cuando en 1845 una plaga asoló la cosecha de patatas, una gran parte de la población se quedó sin su principal fuente de alimentación, ya que se perdió un tercio de toda la producción. Esta cosecha fallida era un gran problema, pero algunos campesinos aún contaban con ciertos ahorros con los que comprar provisiones. Además, el gobierno Tory de Peel se había ocupado de enviar barcos con maíz procedentes de la India para aliviar el hambre de la población. Pero lo cierto es que el hongo que había estropeado la cosecha en 1845, volvió a hacerlo en 1846, con lo que la situación empeoró considerablemente. Además, en esta ocasión, el gobierno Whig decidió no ayudar a la población, ya que estaban en contra de la intervención del estado en asuntos de materia económica. Hasta 1849 no volvería a haber una buena cosecha de patata, y esta Gran Hambruna (The Famine) lo que provocó fue la muerte de alrededor de un millón de personas, y la emigración de aproximadamente otro millón, especialmente a Estados Unidos, Inglaterra, Escocia, Canadá y Australia (R. Killeen 50).

La emigración irlandesa a Estados Unidos sería la más importante. Sólo en la década de 1840, 780.000 personas cruzaron el océano. Una vez allí se asentaron en las ciudades y no tuvieron problemas para encontrar trabajo, ayudados en parte por el hecho de que compartían la lengua, un factor que les daba ventaja frente a los emigrantes procedentes de Suecia, Noruega o Alemania. Además, debido al gran número de irlandeses que llegaron a América, éstos pudieron formar pequeños grupos y sociedades que ayudaron a sufragar el movimiento independentista irlandés. Esta diáspora de irlandeses, no se iba a detener tras el fin de la Hambruna, y el hecho es que entre 1850 y 1930, más de cuatro millones de personas emigraron a América (R. Killeen 52).

Tras el paso de la Hambruna, los campesinos se organizaron para luchar por sus derechos y la redistribución justa de las tierras. Michael Davitt (1846-1906) y Charles Stewart Parnell (1846-1891), se convirtieron en 1879 en los dirigentes de la Liga Irlandesa de la Tierra (Irish National Land League), que buscaban recuperar por la fuerza las tierras:

The land war of the 1880s was, in many respects, the revival of an old tradition of agrarian violence. Now, however, it was specifically focused on land reforms that were so far-reaching they could only be accomplished by political means. Two great issues were joined: who was to own the land of Ireland and who was to govern the land of Ireland? (R. Killeen 57).

Para evitar oleadas de violencia, se concedió a los campesinos derechos de compra sobre las tierras, lo que provocó una disminución en el poder de las clases privilegiadas. Estas concesiones sirvieron para calmar el deseo de tierras, pero no calmaron el sentimiento nacionalista del que esta revolución iba acompañada.

La Liga Irlandesa de la Tierra se iba a pasar a la política a través del partido conocido como Partido Parlamentario Irlandés (Irish Parliamentary Party o Home Rule Party). Parnell

apostaba por una Irlanda autogobernada dentro del Reino Unido, pero la idea de un Parlamento que tomase las decisiones desde Dublín no satisfacía a los unionistas, especialmente a los del Ulster, que creían que se podían ver perjudicados por un gobierno mayoritariamente católico.

Entre 1886 y 1912 se hicieron diversas tentativas de otorgar la autonomía a Irlanda, pero fracasaron. En 1914, finalmente se iba a conceder la autonomía a Irlanda, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial provocó que se pospusiera hasta el final de la guerra.

En el año 1916, una nueva revuelta tuvo lugar en Irlanda en la búsqueda de la autonomía:

The Fenians were back. Under the leadership of Thomas J. Clarke, Sean MacDermott and Patrick Pearse, they planned an armed insurrection while Britain was at war. They sent emissaries to Germany in search for arms and support against the common enemy. They took the militant socialist, James Connolly, and his tiny Irish Citizen Army, into their confidence. They kept the formal leadership of the Irish Volunteers completely in the dark about their plans. On Easter Monday, 24 April 1916, they seized a number of public buildings in the centre of Dublin (R. Killeen 62).

Pearse leyó frente al Edificio de Correos de Dublín la proclamación de la República. El Levantamiento de Pascua (Easter Rising) sería sofocado antes de una semana, y sus líderes ejecutados, lo que provocó una ola de simpatía hacía éstos entre la población:

A nation needs poetry, heroes, great men and women. It needs these things in order to validate itself and to furnish it with the sense of pride and purpose that alone can only sustain its independent existence. This is what the dead men of 1916 bequeathed to the Irish nation (R. Killeen 63).

El gobierno británico acusó de la revuelta al Sinn Féin, un pequeño partido monárquico. Esto no era cierto, así que tras pasar sus miembros algunos años en prisión, cuando

volvieron a Irlanda decidieron cambiar su apoyo a la monarquía inglesa y apoyaron la autonomía de Irlanda. El objetivo era primero conseguir la autonomía, y después permitir elegir a los irlandeses si querían una República o una Monarquía. En el año 1918, el Sinn Féin obtuvo un gran número de los escaños que le correspondían a Irlanda en unas elecciones generales, pero decidieron no acudir al Parlamento británico y, por el contrario, se reunieron en la Mansion House de Dublín, proclamaron la República Irlandesa y trataron de establecer un gobierno, lo que provocaría una guerra de independencia y posteriormente una guerra civil.

La Guerra de Independencia, conocida como Guerra Anglo-Irlandesa, se desarrolló entre 1919 y 1921, y en ella el Ejército Republicano Irlandés IRA (Irish Republican Army) se enfrentó al ejército británico y los paramilitares conocidos como Black and Tans:

The Volunteers, now called the Irish Republican Army (IRA), fought a sporadic campaign against crown forces for the next two and a half years. It mixed heroism and terrorism in equal measure. It was orchestrated by a brilliant young Corkman, Michael Collins, barely 30 years old, who infiltrated and smashed the British intelligence structure in Ireland (R. Killeen 65).

En 1920 se iba a publicar una ley según la cual Irlanda quedaba dividida en dos regiones autónomas. En el Norte la autonomía se consolidó, pero en el Sur no llegó a establecerse ya que fue boicoteada por los nacionalistas. Posteriormente se consiguió un cese en las hostilidades y se firmó el Tratado Anglo-Irlandés, según el cual Irlanda del Norte permanecía formando parte del Reino Unido con representación en el Parlamento de Londres; y el Sur y el Occidente de Irlanda gozarían de autonomía. A pesar de los avances, una minoría encabezada por Éamon de Valera, aún no estaba satisfecha porque, a pesar de que Irlanda era independiente a todos los efectos, en las negociaciones llevadas a cabo por

Arthur Griffin y Michael Collins, no se había conseguido lo que de Valera quería: la república.

Los partidarios de la república se amotinaron en el Four Courts de Dublín, y el recién creado Ejército de Irlanda los atacó, dando así inicio a una Guerra Civil (1922-23) entre los que estaban a favor y en contra del tratado.

Dail (el parlamento) and people supported the settlement. Sinn Fein and the IRA split and a short, nasty civil war followed which claimed the lives of both Griffin and Collins. The pro-treaty side won. The new state was established. The Union Jack was lowered from Dublin Castle for the last time. In its place was hoisted the tricolour of Ireland free (R. Killeen 65).

5.1.2 Influencia de la sociedad Anglicana en la novela gótica escrita en Irlanda

El germen de la literatura gótica en Irlanda podemos encontrarlo en la literatura Anglicana del siglo XVIII. Jarlath Killeen, en su libro titulado *Gothic Ireland. Horror and the Irish Anglican Imagination in the Long Eighteen Century* (2005), nos muestra un recorrido por la época analizando los códigos y prácticas culturales de la Hibernia Anglicana. El objetivo del libro es volver a examinar textos destacados de Irlanda escritos por la elite Anglicana, para poder así comprender la cultura de la que son producto, y comprender mejor la mente de dicho colectivo (J. Killeen 21).

Como mencionaba anteriormente, ha existido el debate de si el género gótico es subversivo o conservador, y para J. Killeen puede ser ambas cosas, concepto que él llama “attraction of repulsion”, en el cual la atracción y repulsión por el Otro van de la mano. Sin duda, el concepto del Otro es muy importante dentro de la novela gótica, especialmente cuando sirve de contrapunto para enfatizar al Yo:

I would argue that the genre itself faces both ways, and can be diagnosed by an ‘attraction of repulsion’, which allows it to both express desire for *and* disgust with the Other, accept *and* repel the monstrous, to dissolve *and* strengthen the Self. The crucial issue in understanding Gothic is to understand who or what the Other is (J. Killeen 17).

Si nos fijamos en el género gótico dentro del contexto europeo, nos encontraremos con que la mayor parte de las obras están escritas en Inglaterra, y la figura del Otro está representada por países como España o Italia. En el caso de producirse la acción en Inglaterra, el movimiento sería del centro a la periferia, o a localizaciones como Escocia o Gales: “The implication is that Otherness resides in marginal spaces, marginal, that is, to the English centre” (J. Killeen 18).

Otro elemento que debemos tener en cuenta a la hora de analizar una novela es su situación temporal. Aunque en principio el término gótico nos remite al siglo XII, lo cierto es que en muchas novelas góticas la trama no se desarrolla en la Edad Media, sino en épocas posteriores, en los comienzos de la Edad Moderna. La Reforma Protestante marca un punto de inflexión en la historia, estableciendo una separación entre un pasado católico y un presente protestante. Para la población católica, el pasado se interpreta como una época de integridad y pureza, y el presente, donde la razón y el empirismo reinan, una herejía. Por el contrario, para los protestantes el pasado católico simboliza una época de oscuridad y barbarie, y la Reforma significó un salto hacia delante. Pero el hecho es que en Irlanda la Reforma no llegó a calar muy hondo en la población, que en su mayoría siguió siendo católica.

Así ya tenemos todos los elementos que conforman la literatura Anglicana:

These two poles indicating the “where” and the “when” of Gothic, thus reveal the “who” of Gothic also. If the Self is unitary, modern, rational, puritan and in the centre, the Self is

Protestant; if the Other is excessive, medieval, irrational, regional, and sexually perverse, the Other is Catholic (J.Killeen 19).

Pero la literatura gótica no surgió de un día para otro, sino que es el producto de una situación cultural, social y literaria; en este caso marcada por la memoria social anglicana:

‘Social memory’ describes the discursive a priori upon which and within which social experience is judged and assimilated. It is the paradigm – usually, the unexamined paradigm – which structures new experiences, the narrative pattern into which new information must be processed. Communities build up a deposit of ‘knowledge’ and what Edmund Burke termed ‘prejudices’, over the time, and inevitably organize this knowledge into narrative patterns through which future events can be interpreted (J.Killeen 22).

Como nos indica Killeen, la importancia de las experiencias que vivimos no sólo radica en estas mismas, sino en la forma en que una cultura y una sociedad interpretan dichas experiencias. Los sucesos son interpretados según nuestra cultura e ideología y asimilados de acuerdo a ésta:

Social memory requires forms in which it can be preserved or ‘encoded’, and images, typologies and narratologies occupy a large portion of these forms. These images and typologies are passed from one generation to another, creating a trans-temporal version of identity crucial to the creation of an historical community. I will be attempting to write a history of the social memory of Irish Anglicanism throughout the eighteenth Century, of the images and narratives in which this social memory was preserved, and of the means by which these images and narratives became a new form that we call the Gothic (J.Killeen 22).

The Irish Rebellion (1646) de Sir John Temple (1600-1677) ha venido siendo considerado el iniciador de la literatura Anglicana en Irlanda, y en él ya encontramos el lenguaje y las

imágenes que van a emplearse en toda la literatura Anglicana escrita en Irlanda en los años venideros. *The Irish Rebellion* es un libro que mezcla historia, mitos y tradiciones:

The Irish Rebellion, a book which blends history and myth, memory and traditions, is one source of these tensions. It draws on biblical typologies, including those of universal annihilation, liberation, the chosen people, and the suffering servant. In the wake of the cataclysm that was 1641; Anglican culture drew on these typologies to construct a mythology of the Anglican community in Ireland as the chosen people, suffering towards perfection, to be awarded with the new heaven and earth promised in Revelation [...] Sir John Temple provided the imagery and ideas that the Gothic tradition would return to again and again to articulate itself as an Anglican tradition of identity formation (J.Killeen 28).

Como vemos en el texto, se identifica a la comunidad Anglicana como “the chosen people”, así que si ellos son los elegidos, deben tener que enfrentarse a otra comunidad, que en este caso son los católicos irlandeses. En sus descripciones de la masacre de 1641, Sir John Temple desarrolla unas ideas y una estética que se conservarán a través de toda la tradición Anglicana. Así, esta novela en gran medida contribuyó a fortalecer la identidad de los Anglicanos por oposición a los irlandeses católicos: “the book adopts to construct this Anglican identity, an identity dependent on the acceptance of the Irish Catholic as its monstrous Other” (J.Killeen 29). A partir del año 1641, los Anglicanos sintieron que estaban en peligro de ser exterminados por las poblaciones Católicas, y en esos momentos de peligro hay que adaptarse para poder sobrevivir, creando así una nueva definición del “Yo” y del “Otro”.

En los años siguientes, la situación de los anglicanos iba a ser similar. En el período entre la Restauración (1660) y el Tratado de Limerick (1691), su estabilidad se veía de nuevo amenazada tanto desde el exterior como el interior: la Francia Católica, La Inglaterra

Protestante, los irlandeses católicos y los Presbiterianos. Esto provocaba que la identidad Anglicana continuara construyéndose en un clima de inestabilidad, hasta la firma del Tratado de Limerick. Durante el reinado de James II, católico, éste había ejercido una “discriminación positiva”, otorgando derechos a los católicos, y situándolos en puestos estratégicos. Utilizaba a Irlanda como un campo experimental para luego llevar sus planes de re-Catolización a Inglaterra, pero tras ser derrotado por William of Orange, sus planes se vieron truncados.

A pesar de que los católicos fueron derrotados, seguían siendo considerados una amenaza, ya que se creía que una nueva revolución podía estallar en cualquier momento:

During the war, Williamite propaganda insisted that the Catholics were at it again and that massacres had re-commenced where they left off in 1641. The victory of King William was thus seen as a repeat of the Anglican victory in 1641, and configured as the granting of salvation by God to an endangered people (again) (J.Killeen 59).

En este período de tiempo, los anglicanos vivían una época de incertidumbre en Irlanda, divididos en múltiples posibilidades del “Yo”:

The Anglicans in Ireland had to figure out if they were English or Irish, if they were colonists or administrators, if they were natural or converters, if they were Whigs or Tories. And in all these cases they simply could not choose between the two alternatives because although apparently mutually exclusive, in Ireland each contained the other (J.Killeen 66).

Los Anglicanos se encuentran entre dos mundos: para los Católicos nativos de Irlanda, son ingleses; mientras que para los ingleses, son irlandeses. Sin embargo, los Anglicanos residentes en Irlanda podían describirse a sí mismos como muchas cosas, pero no como Irlandeses (“Irish”). Formas más empleadas eran “The king’s Irish subjects” o “people of Ireland” (J.Killeen 67). De hecho, el Tratado de Limerick fue interpretado por los

anglicanos como una traición por parte de los Protestantes. A pesar de que la derrota de los católicos había sido estrepitosa, el Tratado otorgaba ciertos derechos a los católicos que los anglicanos que vivían en Irlanda consideraban excesivos. Siendo éstos una minoría en el país, seguían considerando peligrosa a la comunidad católica y querían mermarla en su poder lo máximo posible: “The irony of the treaty of Limerick was that, while it had been the outcome of Irish Catholics under siege from English forces, it left Irish Anglicans with a siege mentality and forced them into self-reliance to a greater degree than ever before” (J.Killeen 75).

Un buen reflejo de la mentalidad Anglicana de la época lo encontramos en dos obras clave: *The Case of Ireland* (1698) de William Molyneux (1656-1698) y *State of the Protestants in Ireland* (1691) de William King (1650-1729). En ambos casos, el objetivo de su trabajo es mostrar en qué situación han quedado los anglicanos tras la guerra, a través de un discurso racional y argumentado. En su trabajo, Molyneux encadena una serie de razonamientos que le llevan a determinadas conclusiones que en principio podrían parecer imposibles de relacionar de un modo racional. Para ello, utiliza en ocasiones premisas que podrían ser utilizados en su propia contra; así como la igualdad de los hombres o la libertad, que luego él mismo quiere denegar a los católicos (J.Killeen 88).

En William Molineux encontramos el tema del canibalismo, que más adelante empleará también Jonathan Swift (1667-1745) y que será un tema importante dentro de la literatura gótica. En el caso de Molyneux, el tema del canibalismo se materializa en el hecho de que él considera que no quedan nativos en Irlanda, sino que éstos fueron asimilados en el siglo XII: “Molyneux argues that there are no native Irish in Ireland any more because, since the arrival of the Cambro-Normans in the twelfth Century, all have been absorbed by those of soundly ‘English’ stock, and hence transformed” (J.Killeen 97).

En *A Modest Proposal* (1729), Jonathan Swift retoma el tema del canibalismo, pero esta vez centrado en la comunidad católica. La identificación del “Otro” con el caníbal es frecuente, pero en el caso de los Católicos esa identificación es aún mayor, y en parte viene dada por el ritual de la transustanciación que tiene lugar en la Eucaristía, en la cual el pan se convierte en cuerpo de Cristo y el vino en la sangre de Cristo, que luego son ingeridos por los fieles.

Las obras de Swift son un claro reflejo de la situación política y social de su época. En estos momentos, el Parlamento inglés estaba tratando de establecer una clara distancia con respecto a los Anglicanos residentes en Irlanda, y por ello pasó a considerarlos “Irish Anglicans” en lugar de “Anglicans in Ireland”. Puede parecer ésta una diferencia sutil, pero el hecho que se esconde tras esta diferencia en la terminología es que los anglicanos residentes en Irlanda ya no son “English” y, por lo tanto, no tienen ni sus derechos ni privilegios. No podemos olvidar que en esta época Irlanda era gobernada como una colonia. Pero el hecho es que los anglicanos residentes en Irlanda no se consideraban para nada irlandeses. Estaban en este momento perdidos entre dos mundos. A pesar de que los últimos años se ha venido negando la identificación de Swift con los anglicanos, lo cierto es que sus escritos muestran su preocupación por estos temas que eran debate de actualidad en sus días. Swift, al igual que la mayoría de sus coetáneos anglicanos, no tenía muy clara la postura que tomar frente a su identidad: “If Swift fluctuated between English and Irish identity, so did the majority of his fellow Anglicans and he is thus representative if untypical character” (J.Killeen 101).

En *A Modest Proposal*, Swift propone que los campesinos pobres que no puedan hacerse cargo de sus hijos, se los vendan a los terratenientes ricos para que éstos se los coman. Esta obra fue duramente criticada, porque gran parte del público no supo entender la ironía que

se escondía tras ella, y simplemente la calificaron como de mal gusto. El problema de interpretación llega cuando queremos saber hasta qué punto Swift es irónico: “The pamphlet is caught between two modalities as Swift himself, and if in its ironic mode it expresses a keen sympathy for poor Irish Catholics, in its sincerity it expresses Swift’s own radical fear of those Catholics” (J.Killeen 101).

La ambivalencia de la que hace gala Swift con respecto a los católicos va a ser crucial posteriormente. Swift muestra una especie de fascinación horrorosa que Edmund Burke identificará con su concepto de lo Sublime. Como habíamos visto, Burke no fue el creador del término ni de dicha corriente estética, pero lo volvió a poner de actualidad y realizó nuevas aportaciones en su ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Es ampliamente reconocido lo “Sublime” como un concepto clave dentro del género gótico y fue un irlandés el que retomó esta estética en el siglo XVIII:

Burke’s influential account of the Sublime opened the possibility for a distinctly positive version of Catholicism, a version which was to be crucial for the literature of the Gothic movement, which complicates the profoundly anti-Catholic nature of much Gothic imagery. In positing the Sublime as a non-rational, indeed an anti-rational force, Burke tried to bring the Enlightenment project of ordering the cosmos, which he perceived would culminate in ‘the end of theology’, to a sudden conclusion (J.Killeen 131).

Burke se sirve de las ideas de lo sublime y lo bello para criticar la teología contemporánea y sus nociones de la relación entre Dios y el mundo. Comenzaron a crearse en la época una serie de corrientes de pensamiento que relacionaban el Anglicanismo con el racionalismo y el Catolicismo con la irracionalidad, la superstición y la barbarie. Un ejemplo de ello es A

Rational Account of the Grounds of the Protestant Religion (1665) de Edward Stillingfleet (1635-1699) en el que los argumentos presentados eran los siguientes:

A Rational Account of the Grounds of the Protestant Religion argued that Protestantism and Reason were co-existent, while the superstition, idolatry and faith of Catholicism, as symbolized by the doctrine of transubstantiation, Marian devotion, and the intercesión of the Saints, were clear indications of its concomitant irrationality (J.Killeen 133).

La estética de Burke trata de revertir el supuesto orden de la naturaleza racionalista, en la cual el hombre ('rational Englishman') se encuentra en la cima de la jerarquía. Burke trata de demostrar el peligro de las sociedades cuyos principios están basados en la excesiva dependencia de la razón, y en este caso, se refiere a la sociedad Anglicana Irlandesa:

Burke reverses the moral order of the post-Enlightenment world. If rationalist philosophers believed that there were facts and opinions Burke would agree, but he would place their most cherished beliefs (including the importance of Reason) into the latter category, and restore religious faith to facticity [...] God's power is self-evident and requires no ponderous reasoning to be demonstrated (J.Killeen 140).

Nos encontramos con que Burke, a pesar de ser anglicano, opina que el odio hacia los católicos es perjudicial para su sociedad, y tiene en cuenta a este sector de la población como uno de los que han contribuido a la conformación de lo que Inglaterra es:

Burke believed that the Glorious Revolution had served as a conserving influence on English history, acting to 'preserve our ancient indisputable laws and liberties, and that ancient constitution of government which is our only security for law and order'. When Burke argued, in *Reflections on the Revolution in France*, that the English constitution was the result of a long period of evolution, he was arguing that Gothic, Catholic politics had contributed greatly to the creation of modern England, and that modernist anti-Catholicism

was in danger of destroying that past [...] The English constitution in Burke's mind was a kind of radical hybrid of the Catholic past and the Protestant future (J.Killeen 155).

Así pues, la relación del catolicismo irlandés con la novela gótica a partir de Burke puede encontrarse en diferentes formas, ofreciendo tanto una visión negativa como positiva de los católicos.

Si examinamos con cuidado la retórica anglicana en el siglo XVIII, nos encontraremos con lo que Erich Fromm ha venido llamando "necrophilius character"; que se traduce en una obsesión con la enfermedad y la muerte que rodeó el discurso tanto político como literario de Irlanda en este siglo:

The 'necrophilius character' is expressed in a profoundly discursive fashion, in an obsession with sickness and death, a tendency towards violence in discourse, the mechanization of human life in imagery, and a circular focus on the dead as a dead matter [...] Ireland is constantly metaphorized as a sick body, contagious, gangrenous, contaminated, heading for death (J.Killeen 157).

Este patrón lo encontramos en la poesía de Thomas Parnell (1679-1718), uno de los precursores de la "Graveyard poetry" que, como ya hemos visto, fue una escuela que tuvo gran influencia en la configuración de la estética del gótico y que sirvió de inspiración a algunos grandes maestros de la novela como Horace Walpole, William Beckford y Matthew Lewis.

En cuanto al discurso político que encontramos en Irlanda en la época, en primer lugar debemos tener en cuenta cómo era la situación en la isla. En la segunda mitad del siglo, Irlanda estaba dividida en dos facciones que los historiadores han venido llamando "conservative" y "liberal". El sector conservador estaba representado por la figura de Bishop Richard Woodward (1726-1794), que fue uno de los encargados de acuñar el

término *Protestant Ascendancy*, y que abogaba por que se mantuviesen las leyes penales contra los católicos . El sector liberal encontró en Wolfe Tone y Henry Grattan (1746-1820) a sus representantes, que apostaban por incluir a los católicos dentro de la sociedad y del estado en igualdad de derechos (J.Killeen 158).

A pesar de la división de opiniones en la sociedad, el clima de estos años es de tranquilidad, ya que los católicos, tras la derrota de 1691, habían quedado profundamente dañados. Se identifica ahora al catolicismo con un cadáver agónico: “Catholicism in Ireland was figured as cadaverous, and the remaining attachment to it by the majority of the peasantry was viewed as a stubborn refusal by them to give up the ghost” (159). Así, los anglicanos presentan la imagen de la población católica como casi desaparecida, como seres supersticiosos anclados al pasado que, como pueden, tratan de aferrarse a un fantasma que ha sido superado por un futuro racionalista. Pero lo cierto es que, pese a esa aparente calma en la superficie, los Católicos eran un tema que seguía preocupando, y mucho, a los Anglicanos, y prueba de ello son las creaciones que hemos visto de Archbishop King, William Molyneux, Jonathan Swift y Edmund Burke.

Además de los trabajos de estos autores, mencionaremos otras dos publicaciones, dos novelas precursoras del gótico que aparecieron antes de la publicación de *The Castle of Otranto* de Walpole: *The Adventures of Miss Sophia Berkeley* (1760) escrito por “A Lady” y *Longwood: Earl of Salisbury* (1762) de Thomas Leeland.

Como podemos ver, la novela gótica ha recibido una clara influencia de la comunidad Anglicana que Jarlath Killeen nos resume así:

Provoked into a crisis of representation by the attacks on normative Anglican identity, the Gothic was instituted as the methodology of resolution of this crisis, and it drew unto itself those narrative patterns I have discerned built up in Anglican writing in Ireland: the horrific

imagery of Sir John Temple, the narrative convolution of Molyneux and King, the vampiric, cannibalistic and zombified characters of Jonathan Swift, the transcendent sublime of Edmund Burke, the ritualized functions of commemorative ceremonies, the necrophilic neurosis of Graveyard Poetry, the ghosting of the past in Antiquarian research, and the childhood orientation of antiquarianism (182).

5.2 Autores y obras

5.2.1 Regina Maria Roche

Regina Maria Roche (nacida Dalton) fue una novelista muy popular a finales del siglo XVIII. No se conservan muchos datos biográficos de la autora, pero se cree que pudo nacer en Waterford en 1764 y con certeza sabemos que murió en Waterford el 17 de Mayo de 1845. Siendo aún una niña se mudó a Dublín, donde residió hasta su matrimonio con Ambrose Roche en torno a 1794. Tras casarse, la pareja se trasladó a vivir a Inglaterra.

Emma Hodinott, en su artículo titulado “A Biography of Maria Regina Roche”, nos habla de la importancia que tuvo en su época esta mujer prácticamente olvidada por el lector contemporáneo. Su obra más famosa, *The Children of the Abbey* (1796), se convirtió en una de las ficciones más leídas de la época, llegando a rivalizar con *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe. Un hecho destacado es que la primera crítica que encontramos sobre dicha novela fue publicada en Enero de 1798, es decir, un año y medio después de la primera edición, lo que viene a demostrar cuánto tiempo pasó dicha novela en la imprenta.

En su primera novela, Roche deja claro que era una mujer perfectamente consciente de la época en la que le había tocado vivir; una etapa en la cual la novela era considerada un género menor, cultivado por mujeres para otras mujeres, y por ello, no bien considerado por

una crítica eminentemente masculina y masculinizada. Es por esto que en el prefacio de *The Vicar of Lansdowne, or Country Quarters* (1789), Roche ya advierte a los críticos de que no gasten su tiempo en este humilde cuento que no es más que un pequeño entretenimiento: “To you, Oh ye critics! I address my fervent prayer; and I implore you to disregard this humble TALE. The amusement of a few solitary hours cannot be worthy of your high attention.” Such self-effacing behaviour certainly gained Roche some attention, the lines being alluded to in all reviews of *The Vicar of Lansdowne*, and her following novel *The Maid of the Hamlet* attracting more critical attention than any of Roche's other novels that followed later”.

Tras este alegato inicial, su segunda obra, *The Maid of the Hamlet* (1793), se ganó una cierta atención de la crítica. Sin embargo, con su tercera novela, *The children of the Abbey*, su producción volvió a ser ignorada por la mayor parte de los críticos, y criticada de forma negativa por el resto, debido a los característicos excesos propios de su género, el Gótico romántico (Hodinott).

Pero iba a ser su cuarta novela, *Clermont* (1798), la más gótica de todas, la que iba a ser peor recibida por la crítica. En *The Critical Review*, se publicó una reseña en la que se la consideraba “little art and probability”, y en la misma reseña asimismo se atacaba el estilo de Ann Radcliffe y el Gótico romántico en general. (Hodinott)

Por suerte para Regina Roche, a pesar de que la crítica nunca fue positiva con ella, la popularidad y reconocimiento por parte de la audiencia de su época no se perdió del todo gracias a la alusión que hace a una de sus novelas Jane Austen en *Northanger Abbey* (1803).

Jane Austen es una novelista que en su tiempo cosechó grandes éxitos, pero que sigue muy presente también en las bibliotecas del lector moderno. Tal vez *Northanger Abbey* no sea su

novela más conocida, pero aún así goza de amplia popularidad y sobre ella se ha escrito abundante material.

Emma Hodinott, en su ensayo titulado “The Early Gothic Romances of Regina Maria Roche and the Jane Austen Connection”, nos muestra como la conexión entre ambas mujeres y sus obras va más allá de una mera referencia. Catherine e Isabella, personajes de *Northanger Abbey*, conversan sobre libros e Isabella lee una lista que ha elaborado de *horrid novels*:

‘I will read you their names directly; here they are, in my pocket-book. Castle of Wolfenbach, Clermont, Mysterious Warnings, Necromancer of the Black Forest, Midnight Bell, Orphan of the Rhine, and Horrid Mysteries. Those will last us some time’

‘ Yes, pretty well; but are they all horrid, are yo usure they are all horrid?’ (Austen 21).

Esta lista está conformada por novelas que alcanzaron más o menos popularidad en sus años, pero que luego, por diversas razones, cayeron un poco en el olvido. Es por ello, que en 1901 John Louis Haney (1887-1959) se interesó por comprobar si la lista de novelas era verdadera o si los títulos eran producto de la imaginación de Isabella, afirmando “They were all actual romances which appeared in London between 1789-1798” (Nowak).

Más adelante, en 1927, Michael Sadleir iba a presentar *The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, trabajo en el cual realizaba un análisis más pormenorizado de las obras incluidas en la lista. Para comenzar, señala el hecho de que las novelas seleccionadas no son las más “terroríficas”, y que por lo tanto las razones para su inclusión han debido de ser otras. Sadleir opina que Austen, lectora empedernida y buena conocedora del género al que parodia, en su breve lista trata de dar cabida a las diversas clases de gótico: “sensitivity romances, pseudo-German terror novels, and mock-autobiographies” (Sadleir 9).

Tenille Nowak en su ensayo “Regina Maria Roche’s “Horrid” Novel: Echoes of Clermont in Jane Austen’s Northanger Abbey”, trata de buscar nuevas razones para la inclusión de *Clermont* en la lista, al margen de ser representativa de un determinado tipo de novela gótica. Nowak, además, encuentra alusiones a la novela de Roche más allá de la aparición del título. Es el caso de la caracterización de los personajes, a menudo atribuido a la influencia de Radcliffe, pero que en realidad la influencia es mayor de Roche, como ya anteriormente había indicado también Natalie Schroeder:

Schroeder notes that Radcliffe’s and Roche’s methods of characterization are quite different: while Radcliffe “placed some human limitations on the characters, Roche’s characters run more toward perfect goodness and perfect evil”. This marked difference in character portrayal suggest that Clermont was not simply a hackneyed imitation of Radcliffe’s work. Instead, Roche had a clearly developed style of her own. And while many of Radcliffe’s characters initially appear to be caricatures, the human limitation they possess clearly differentiate them from Austen’s and Roche’s (Nowak).

El juego que se establece entre la forma de caracterizar en Roche y Austen no puede ser ignorado. Nos encontramos con dos formas claras en las que se juega con ese recurso: en el primer caso, la réplica de personajes y actitudes; y por el contrario, la aparición de personajes diametralmente opuestos, tan opuestos que sólo pueden haberse creado por oposición a un modelo. Un ejemplo es el caso de Madeline Clermont, un auténtico modelo de perfección y heroína gótica por excelencia. Madeline sería todo lo contrario a Catherine Morland, el prototipo de anti-heroína gótica. Este hecho podría no ser demasiado esclarecedor de la relación entre ambas, ya que es normal que en la parodia de un género la heroína sea en realidad una anti-heroína; pero si nos fijamos en los matices, es cuando encontraremos detalles sorprendentes, como el hecho de que Madeline es una gran

conocedora de la historia, mientras que Catherine no está para nada interesada en la materia; o que las iniciales de ambas jóvenes son las mismas, pero invertidas: **Madeline Clermont – Catherine Morland** (Nowak)

En *Emma* (1815), la novela más famosa de Austen, nos encontramos también con una referencia a Roche, en este caso también a su novela más famosa: *The Children of the Abbey*. En esta ocasión, es el personaje de Harriet Smith el que muestra su admiración por la novela de Roche. En ocasiones, el personaje de Harriet se utiliza en la novela para marcar el contraste con Emma, y resaltar así su inteligencia y satirizar los gustos y preferencias de Harriet, que se muestra entusiasmada por los excesos del Gótico romántico. Pero no debemos olvidar que Austen equipara en su novela a Roche y a Ann Radcliffe, considerada hoy en día como una de las grandes maestras del género gótico (Hodinot).

Una nueva referencia a *The Children of the Abbey* la encontramos en *Pride and Prejudice* (1813), ya que Austen toma de la primera novela el nombre de un personaje: Charles Bingley. Este “préstamo” sería rápidamente reconocido por los lectores de la época, que inmediatamente establecerían una relación entre el Bingley de Roche y el de Austen (Hodinott).

La quinta novela publicada por Regina Maria Roche fue *The Nocturnal Visit* (1800) y, tras ésta, su carrera literaria sufriría un estancamiento debido a las dificultades económicas por las que estaba pasando su matrimonio. Roche no volvería a publicar hasta el 1807, año en que recibió ayuda del Royal Literary Fund (una fundación cuyo objetivo era dar soporte económico a autores con problemas financieros). En esta nueva etapa escribiría once novelas hasta 1834, muchas de ellas marcadas por su regreso a Irlanda en los años 20, ya la mayor parte de ellas tenían como escenario una Irlanda rural: *Alvondown Vicarage: A Novel* (1807), *The Discarded Son; or Haunt of the Banditti. A Tale* (1807), *The Houses of*

Osma and Almeria; or, Convent of St. Ildefonso. A Tale (1810), *The Monastery of St. Colomb; or, The Atonement. A Novel* (1813), *Trecothick Bower; or, the Lady of the West Country. A Tale* (1814), *The Munster Cottage Boy. A Tale* (1820), *Bridal of Dunamore; and Lost and Won. Two Tales* (1823), *The Tradition of the Castle; or, Scenes in the Emerald Isle* (1824), *The Castle Chapel. A Romantic Tale* (1825), *Contrast* (1828) y *The Nun's Picture. A Tale* (1834).

La muerte de su marido la iba a dejar muy afectada, y los últimos años de su vida los pasó apartada del mundo y en el anonimato, como así lo indicaba el obituario publicado en *The Gentleman's Magazine*: “distinguished writer (who) had retired from the world and the world had forgotten her. But many young hearts, now old must remember the effect upon them of her graceful and touching compositions” (*The Gentleman's Magazine*, July 1845, 86.) (Hodinott).

The Children of the Abbey

Esta novela cuenta la historia de Amanda y Oscar Fitzalan, una pareja de hermanos que tienen una vida ajetreada y con constantes giros, que hacen que la fortuna y el infortunio se sucedan. Amanda y Oscar son los hijos de Malvina Dunreath y Fitzalan, cuya historia se nos cuenta al principio de la novela. Malvina era la heredera de la Abadía Dunreath en Escocia, pero tras la muerte de su madre, su padre se casó con otra mujer, y ésta quería que su hija biológica Augusta, la marquesa de Roslin, fuese la que heredara todas las posesiones. Malvina y Fitzalan se casan en contra de la voluntad de los padres, por lo que son abandonados a su suerte sin la protección de la riqueza del padre de Malvina. La pareja lleva una vida muy humilde, y tras el nacimiento de Oscar, acuden a la familia para buscar reconciliación y pedir ayuda, pero la malvada madrastra no está dispuesta a que Malvina se

reconcilie con su padre. Poco después, en el parto de Amanda, Malvina muere. Amanda y Oscar crecerán pasando parte de su infancia con la familia Edwin, lugar que se establece como punto de partida al comienzo de la novela. Amanda regresa a la casa de la familia Edwin para recuperarse de ciertos eventos que han turbado su calma. Amanda es una joven muy hermosa, y en cuanto los hombres la ven sienten una poderosa atracción hacia ella; y uno de esos hombres es Belgrave, un villano que trata de propasarse y por eso su padre decide poner tierra entre los dos y enviar a su hija con los Edwin, al norte de Gales. Allí, Amanda conocerá a Lord Mortimer, ambos se enamorarán y decidirán casarse. Sin embargo, estos planes se van a ver truncados cuando Fitzalan descubra que Mortimer es el hijo del hombre para el que él trabaja, Lord Cherbury, y tratará de impedir una boda que considera que sería una desgracia para la familia Cherbury. Por otro lado, Oscar se irá como soldado al lado de Belgrave, (debemos resaltar que en principio era amigo de la familia), y se enamorará de una joven llamada Adela que más adelante Belgrave convertirá en su esposa.

Así, la novela se convierte en una sucesión de enredos en los que la relación de Amanda y Mortimer avanza y retrocede, en parte complicada o ayudada por gran cantidad de personajes secundarios. Lord Cherbury desconoce la relación entre Amanda y su hijo, y quiere casar a Mortimer con Lady Euphrasia, la hija de los Marqueses de Roslin. Hacia el final de la novela, se introduce un personaje clave en el desarrollo de la trama y éste es Lady Dunreath, la madrastra de Malvina y madre de la Marquesa de Roslin. Aparece ésta como un fantasma entre las ruinas de una abadía para revelar a Amanda que ella y su hermano son los verdaderos herederos de la Abadía Dunreath ya que el padre de Malvina así lo dejó escrito en un testamento que ella conserva. Lady Dunreath, que se creía que estaba muerta, en realidad había sido encerrada por su hija y el esposo de esta para que la

verdad no fuera revelada y para evitar que la madre volviera a casarse. Una vez que se sabe la verdad, los sucesos se precipitan hacia un “final feliz” en el que los malos mueren y los buenos se casan. Así, personajes como Lady Euphrasia o Belgrave encuentran la muerte y Amanda y Oscar se casan con aquellas personas que han anhelado toda la novela: Lord Mortimer (ahora Lord Cherbury, tras la muerte de su padre) y Adela.

Como podemos observar, como pionera de su género, la novela no es un absoluto prototipo de la novela gótica. Podríamos decir que se trata de una novela romántica en la que se anuncia el género gótico a través de pinceladas de lo sobrenatural, el suspense, el terror y el exceso de sensibilidad.

La primera característica gótica que encontramos en la novela es la heroína huérfana. Malvina, la madre de Amanda, murió al poco de nacer ella. Esta es una situación muy común entre las heroínas góticas, aunque en muchas de las novelas posteriores, las madres que supuestamente habían muerto aparecen al final de la novela para revelar que se habían encontrado confinadas en algún lugar y desvelar algún que otro secreto que traiga mayor felicidad a la protagonista. En este caso, la madre permanece muerta, pero es la abuelastra de la protagonista la que reaparece para sacar a la luz el hecho de que Malvina era la heredera legal de la Abadía y que, por tanto, ahora le corresponde a sus hijos. Además, la escena en que Lady Dunreath aparece es una de las más góticas de toda la novela, ya que suspense y misterio acompañan a Amanda cuando penetra en las ruinas y se encuentra con lo que ella cree un cuadro y resulta ser una persona de carne y hueso. En primer lugar, la autora nos recrea un escenario propicio para el suspense: “The hour was late, and the sky so gloomy that the moon, though at its full, could scarcely penetrate the darkness” (Roche, 2011:465), “entering the arched door, found herself in a lofty hall, in the centre of which was a grand staircase, the whole enlightened by a large gothic windows at the trepid ahead of

the stairs. She ascended them with trepidation, for her footsteps produced a hollow echo, which added something awful to the gloom that enveloped her” (466), “Its almost total darkness, however, nearly conquered her wish, and shook her resolution of proceeding; but ashamed, even to herself, to give way to superstitious fears, or turn back without gratifying her inclination after going so far, she advanced into the gallery though with a trembling step” (466), “Amanda’s heart began to beat with unusual quickness” (466).

Cuando el ambiente propicio ya ha sido creado y el lector se encuentra sumergido en la atmósfera adecuada, Amanda descubre el rostro de Lady Dunreath:

Cheered by the unexpected light, she advanced into the room at the upper end of it something in white attracted her notice. She concluded it to be the portrait of Lady Malvina’s mother, which she had been informed hung in this room. She went up to examine it; but her horror may be better conceived than described, when she found herself not by a picture, but by a real form of a woman, with a death-like countenance! She screamed wildly at the terrifying spectre for such she believed it to be, and quickly as lightning flew from the room (466).

Creyendo que se encuentra ante un fantasma, Amanda sale corriendo de la habitación y atraviesa la galería, llegando hasta una puerta donde tropieza y cae, y por unos instantes permanece inmóvil, momento en que Lady Dunreath la alcanza:

“Protect me, Heaven!” she exclaimed, and at the moment felt an icy hand upon hers! [...] She instantly rose and descended the staircase with as much haste as her trembling limbs could make; but again, what was her horror when, on entering the chapel, the first object she beheld was the same that had already alarmed her so much! She made a spring to scape through the entrance, but the apparition, with rapidity equal to her own, glided before her,

and with a hollow voice, as she waved an emaciated hand, exclaimed, "Forbear to go" (467).

Este terror inicial se tornará en sorpresa cuando Lady Dunreath la haga conocedora de su verdadera identidad y la cite para el día siguiente, cuando le contará todas las circunstancias que la llevaron hasta su situación actual.

Los espacios que nos encontramos en la novela encajan en los preceptos de la novela gótica. Los personajes se mueven en diversos escenarios que son Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda. A su vez, se nos presentan múltiples escenarios domésticos. El primer lugar descrito en la novela es la casa de la familia Edwin, y es asimismo a lo que se dedica la primera frase de la novela: "Hail, sweet asylum of my infancy!" (3) y que se describe en estos términos:

It was now about the middle of June, and the whole country was glowing with luxuriant beauty. The cottage was in reality a comfortable, commodious farm-house; it was situated in North Wales, and the romantic scenery surrounding it was highly pleasing to a disposition like Amanda's which delighted equally in the sublime and beautiful. The front of the cottage was almost covered with woodbine, intermingled with vines; and the lane already mentioned formed a shady avenue up to the very door; one side overlooked the deep valley, winding amongst hills clad in the liveliest verdure; a clear stream running through it turned a mill in its course, and afforded a salutary coolness to the herds which ruminated on its banks; the other side commanded a view of rich pastures, terminated by a thick grove, whose natural vistas gave a view of cultivated farms, a small irregular village, the spire of its church, and a fine old castle, whose stately turrets rose above the trees surrounding them (5).

Este lugar representa la calma y la felicidad para Amanda ya que allí fue donde paso días felices en su infancia, será donde viva los mejores momentos de su relación con Lord Mortimer y, al final de la novela, será donde Lord Mortimer y Amanda se vuelvan a encontrar tras la cancelación de la boda con Euphrasia. En este último encuentro por fin se aclarará la situación de ambos que, por primera vez en toda la historia, se encuentran en el momento indicado para comprometerse sin ninguna traba.

Los otros lugares que son considerados como seguros para Amanda son los que se corresponden con la periferia del Imperio Británico. Como ya hemos visto, Gales es a donde recurre en primer lugar para huir del Colonel Belgrave; posteriormente su padre la conducirá a Irlanda para evitar la boda con Lord Mortimer, enlace que su padre presupone que sería una desgracia; y en último lugar, Escocia es el lugar en el que busca refugio tras abandonar el convento y así poder alejarse de Lord Mortimer. Por el contrario, en la etapa en la que Amanda se establece en Londres, todos los sucesos son negativos, tanto para su relación con Mortimer como para su propia fama y honor. Además, se siente sola y en peligro en muchas ocasiones y como perdida, sin protección. Se establece también un contraste entre los escenarios rurales y la ciudad.

La arquitectura también ocupa un lugar destacado en los lugares que Amanda visita. En la novela abundan las descripciones detalladas, tanto de personajes como paisajes o edificios. En sus periplos la protagonista se encuentra con una gran cantidad de edificios que califica como góticos, como la casa de los Edwin en Gales, la iglesia local, Tudor Hall, Castle Carberry, Honeywood House o el convento, y dentro de esas descripciones el adjetivo “gótico” aparece en numerosas ocasiones: “gothic apartments” (13), “gothic monuments” (21), “gothic appearance” (35), “gothic style” (37), “gothic magnificence” (85), “gothic

pile” (150), “as gothic as its exterior” (151), “gothic temple” (170,171, 179), “gothic and gloomy” (545), “gothic style” (457), “gothic window” (466), “large and gothic” (627).

La descripción de la Abadía Dunreath también tiene tintes góticos: “Near the fort was a fine abbey, belonging to the family of Dunreath; the hills which nearly encompassed it, were almost all covered with trees, whose dark shades gave an appearance of gloomy solitude to the building” (11). Mrs. Duncan, la amiga de Amanda, nos presenta la abadía en los siguientes términos:

My dear Fanny, if at all inclined to superstition, you are now going to a place which will call it forth. Dunreath Abbey is gothic and gloomy in the extreme, and recalls to one’s mind all the stories they ever heard of haunted houses and apparitions. The desertion of native inhabitants has hastened the predations of time, whose ravages are unrepaired, except in the part immediately occupied by the domestics (454).

Mrs. Duncan parece sospechar que hay algo sobrenatural en la casa y cuenta sus propias experiencias: “I honestly confess, when at the Abbey a few years ago, turning some distresses of my husband, I heard strange noises one evening at twilight as I walked in a gallery”; y también añade: ““They pretend that the Earl of Dunreath’s first wife haunts the Abbey” (455). Amanda, cuando llega a la Abadía, siente esa misma sensación de decadencia por el paso del tiempo, pero puede intuir el esplendor que la construcción tuvo en el pasado: “The Abbey was one of the most venerable looking buildings Amanda had ever beheld; but it was in melancholy grandeur she now saw it – in the wane of its days, when its glory was passed away, and the whole pile proclaimed desertion and decay” (456).

Al poco de llegar a la abadía, Amanda descubre a través de Mrs. Bruce que un retrato de su madre, que ella creía que había sido destruido, se encuentra en la vieja capilla, a la que se accede por la galería en la que Mrs. Duncan escuchó ruidos extraños, pero esa parte de la

abadía se encuentra en ruinas en la actualidad. A pesar de la advertencia de que no podrá acceder a ella, Amanda aprovecha un momento de soledad para acercarse al lugar y avanza hasta llegar a donde las ruinas le cortan el paso:

Unable, however, to walk far, she repaired to the chapel, and sitting down by it, leaned her head against its decayed and ivy-covered walls. She scarcely sat in this manner a minute, when the stones gave way, with a noise which terrified her, and she would have fallen backwards had she not caught at some projecting wood. She hastily rose, and found that the ivy entirely concealed the breach. She examined it, however, and perceived it large enough to admit her into the chapel (463).

La caída de las piedras, por suerte o por intervención sobrenatural, es lo que provoca que Lady Dunreath y Amanda se encuentren y salga a la luz el verdadero testamento de su abuelo.

Otro elemento típico de la novela gótica que encontramos en esta novela, es la inserción de historias dentro de la línea argumental principal. Pero a diferencia de otras novelas, estas historias se encuentran en gran medida conectadas con la historia principal, e incluso aquellos personajes que parece que no van a tener mayor trascendencia, finalmente resultan estar de nuevo relacionados con la historia de un modo que el lector no esperaba. Así, por ejemplo, Amanda durante su estancia en Gales, traba amistad con un joven llamado Howel, que resulta ser el hijo del hombre que ayuda a Amanda cuando ésta es secuestrada por Belgrave, y además es el marido de Mrs. Marlowe. La autora se esforzó en no dejar ningún cabo suelto y prueba de ello son las últimas páginas, en las que recapitula información sobre personajes que por un tiempo se han apartado de la acción para hacernos saber qué ha ocurrido con ellos. Así pues, las historias intercaladas, además de ampliar la trama principal, ayudan a dar cohesión al relato. Algunas de estas historias tienen

un marcado carácter, como es el caso de la historia de Mrs. Marlowe que tiene una función didáctica, como ella misma nos indica:

The events I have just related will, I hope, strengthen the moral so many wish to impress upon the minds of youth, namely – that without a strict adherence to propriety, there can be no permanent pleasure; and that it is the actions of early life must give to old age either happiness and comfort, or sorrow and remorse (144).

En cuanto a los personajes, nos encontramos con que Roche realiza detalladas caracterizaciones de cada uno de ellos. Cuando en un baile o en una fiesta aparece un personaje nuevo, Roche dedica al menos un pequeño párrafo a describirnos físicamente al recién llegado y, por lo general, también nos hace conocedores de su personalidad.

Del personajes que más datos tenemos es de Amanda, ya que es la protagonista de la novela y la autora nos la presenta con estas palabras: “Amanda was now about nineteen; a description of her face and person would not do her justice, as it never could convey a full idea of the inefable sweetness and sensibility of the former, or the striking elegance and beautiful portion of the latter” (6). La belleza de Amanda es un elemento que se nos recuerda constantemente a lo largo de la novela, especialmente cuando se relaciona con un nuevo entorno, ya que la gente se queda asombrada de su belleza y elegancia, y los hombres quedan instantáneamente prendados de sus encantos. Pero como ya hemos visto, esta belleza en ocasiones le acarrea aspectos negativos, como los celos de otras mujeres y el deseo desaforado de personajes que, como Belgrave, se obsesionan con ella y tratan de hacerla suya a toda costa. También la personalidad de Amanda se transluce al lector, no sólo por las descripciones sino también por sus actos, y si Roche otorga a Amanda una belleza y figura por encima del común de los mortales, su personalidad no se queda atrás y la convierte en un perfecto modelo de heroína gótica, que ama profundamente a su familia,

que respeta la autoridad paterna, que se desvive por los más necesitados, que es capaz de sacrificar su felicidad por la de los demás y que estima la buena fama y el honor de su persona como los bienes más preciados que una joven puede conservar.

Diametralmente opuesto al personaje de Amanda es el del Colonel Belgrave. Belgrave se presenta como un hombre dispuesto a ayudar a la familia de Amanda, ya que establece una amistad con Fitzalan y se lleva a Oscar con él al ejército, para acompañarlo en su carrera como soldado. Amanda lo considera un amigo de la familia y por ello no tiene inconveniente en mostrarse amable con él, gestos que él interpreta como insinuaciones por parte de Amanda. Al fin, un día se decide a dar rienda suelta a su pasión, y la inocente Amanda apenas puede creer lo que está pasando: “At first she did not perfectly understand him; but when, with increased audacity, he explained himself more fully, horror, indignation, and surprise took posesión of her breast; and yielding to their feelings, she turned and fled to the house, as if from a monster” (31). Tras este incidente, es cuando Fitzalan decide enviar a su hija a Gales. Pero las maldades de Belgrave no han hecho más que empezar, ya que éste se casará con Adela, la joven de la que Oscar está enamorado, por el simple hecho de mortificarlo. Además, Belgrave participará en la farsa de difamación creada contra Amanda en Londres para que parezca que ambos estaban manteniendo un encuentro íntimo. También secuestra a Amanda cuando ésta trata de regresar a Irlanda tras ser difamada en Londres y, finalmente, aparece en los últimos capítulos de la novela haciéndose pasar por Mr. Siphthorpe, falso pretendiente de Emily Rushbrooke.

A lo largo de toda la novela, los personajes pueden clasificarse de forma simplista en “buenos” y “malos”. Por un lado, están los que ayudan a Oscar y Amanda; y por el otro lado están aquellos que tratan de perjudicarlos usando cualquier artimaña que esté a su alcance. La autora, para conseguir el triunfo total de los “buenos”, debe deshacerse de los

“malos”. Así, Belgrave muere en el frente, por lo que Adela y Oscar ya se pueden casar; y Lady Euphrasia muere en un accidente tras cancelar la boda. El único personaje que cambia de bando es Lady Greystock, que a pesar de haber sido una de las instigadoras de la difamación de Amanda, al final de la novela se nos dice que cambió tras trasladarse a Bath: “Here she had not been long ere she became acquainted with a set of female Puritans, who soon wrought a total change (I will not say a reformation) in her ladyship’s sentiments” (645). También se arrepiente de su comportamiento Lord Cherbury tras pedirle a Amanda que no se case con Mortimer, para que así éste se comprometa con Lady Euphrasia y él pueda pagar sus cuantiosas deudas. En su lecho de muerte, Lord Cherbury confiesa la petición que le hizo a la heroína.

La ajetreada vida de Amanda hace que en ocasiones le cueste dominar sus emociones, y esto da lugar a momentos de clara exaltación de los sentimientos. A veces, los personajes nos regalan largos soliloquios en los que dan rienda suelta a sus miedos, pasiones, esperanzas y deseos; y en otros momentos, las emociones son tan fuertes que se quedan sin palabras o pierden incluso el sentido. También puede ocurrir que nos topemos con que el mundo de los sentimientos y el de la razón se enfrentan, lo que provoca un gran sufrimiento en los personajes. Encontramos en la novela múltiples ejemplos de estos hechos: “Fitzalan’s passions were no longer under the dominion of the reason” (17), “Malvina could no longer restrain her feelings” (19), “Belgrave Could not long restrain the impetuosity of his passion” (31). Amanda, tras leer la carta en la que Lord Cherbury le pide que no se case con Lord Mortimer, reacciona de la siguiente manera: “The fatal letter fell from Amanda. A mist overspread her eyes, and she sunk senseless on her chair; but the privation of her misery was of short duration, and she recovered as if from a dreadful dream. She felt cold, trembling and terrified” (416). Tras reflexionar unos segundos,

Amanda resuelve que el padre es más necesario en la vida de su amado que ella, así que decide que si Mortimer debe perder a alguien, que sea a ella, y nos lo relata el siguiente parlamento:

“In my fate” exclaimed she, in the low and broken accent of despair, “there is no alternative. I submit to it without a father struggle; I dare not call upon one being to advise me. I resign him, therefore”, she continued as if Lord Cherbury was really present to hear her resignation; “I resign Lord Mortimer, but oh, my God!” raising her hands with agony to heaven, “give me fortitude to bear the horrors of my situation! Oh, Mortimer! dear, invaluable Mortimer! The hand of fate is against our union, and we must part, never, never more to meet!” (417).

Un tema que aparece en la novela, pero en segundo plano, es el de la religión y la situación política de las islas británicas a finales del siglo XVIII. Sobre esta cuestión, Jarlath Killeen en *Gothic Ireland*, nos hace reflexionar sobre los siguientes aspectos:

This has not been pointed out before, but it is crucial to understanding the novel. Amanda’s Catholicism is never directly stated. Although she comes from an ‘ancient Irish family’ it is of Norman descent, and it has converted to Protestantism by the time this narrative begins. However, Anglicans in Ireland were distrustful of new converts by the Catholic aristocracy – of Old Irish or Norman blood – suspecting a conversion motivated by social rather than religious desires. This suspicion would have been confirmed in that Amanda does come to claim property back from those interlopers, although ironically she is related to them, as many of the Norman families in Ireland may have been related, either through marriage or blood, to New English arrivals after the Reformation (185).

En esta novela, el género gótico se convierte en un vehículo natural para exponer el momento que viven los protestantes en Irlanda, un momento en el que la historia debe ser

releída, tanto por parte de los católicos como de los protestantes, para comenzar a buscar puntos en común entre ellos. Uno de esos puntos en común en la novela se representa a través de la virginidad de Amanda: “Amanda’s Catholicism also emerges through her vigorous virginity which she protects and defends forcefully throughout the novel from any number of villainous schemes and evil trespassers determined to rob her of it” (186). La relación de Amanda con la virginidad no se establece sólo a través de la defensa de la suya propia, sino a través de la caracterización que la autora hace de la protagonista: “Roche has chosen to mark this virginity with a series of descriptions which equate Amanda not simply to the pure woman but to the Madonna herself, and this makes Amanda a mediator between the cultures of conservative Anglicanism and Catholicism that were clashing so frequently in Ireland this period” (186). Así es descrita la heroína en uno de sus primeros encuentros con Lord Mortimer: “The pale and varied blush which mantled the cheek of Amanda at once announced itself to be an involuntary suffusion; and her dress was only remarkable for its simplicity; she wore a plain robe of dimity, and a abbey cap of thin muslin, that shaded, without concealing, her face, and gave to it the soft expresion of a Madonna” (Roche 53). Como hemos observado, su imagen de mujer casta no la hace menos atractiva a los hombres, sino todo lo contrario. Además, esa imagen de castidad se convierte en un nexo de unión entre anglicanos y católicos:

Amanda however, in her staunch defence of her virginity, proves herself as a worthy nexus of Anglican and Catholic versions of chastity, and she offers the best means of a resolution of the ideological conflicts in Ireland. [...] The Irish Gothic offers a means whereby two creeds can learn to not only tolerate but love each other. Here, Amanda is ‘astonished at the elegante of the convent...sacred awe traversing the spacious cloister’. Her father dies in a

cottage covered with holy pictures and relics of the saints and is prayed for by the nuns in the convent (J.Killeen 186-7).

Otro rasgo característico de Amanda, además de la defensa de su castidad, es la inclinación que tiene a ver conspiraciones contra su persona constantemente, y en muchos casos tiene razón. Killeen identifica esa obsesión de Amanda con la paranoia Anglicana de la época, que veía conspiraciones contra ellos también en todas partes:

Amanda sees plots and conspiracies against her virginity everywhere, and, horrifyingly, she is right to do so. This paranoia, and the evidence of multiple ‘secret societies’ dedicated single-mindedly to the ruin of Amanda aligns the novel with conservative Anglican opinion in the 1790s which (sometimes quite rightly) also saw plots and conspiracies against Anglican hegemony everywhere (188).

Así pues, la novela trata de demostrar que es posible una armonía entre católicos y anglicanos en Irlanda, pero la realidad no es tan simple como las novelas, y la cohesión social a finales del siglo XVIII estaba muy lejos de ser alcanzada.

Otro aspecto a destacar dentro de la novela, es el hecho de que Fitzalan trabaja para Lord Cherbury llevando las tierras que éste tiene en Irlanda. Así, Lord Cherbury representa la figura del “absentee” que aparecerá retratada de una manera mucho más específica en novelas góticas posteriores, como en el caso de Maria Edgeworth. En esta novela, el episodio que trata más de cerca la relación entre los trabajadores irlandeses y los terratenientes ingleses (en este caso representados por la figura de Fitzalan) es el de la muerte del propio Fitzalan, que los campesinos celebran sin el más mínimo rubor:

Amanda was astonished, as she approached to it (her father’s apartment), to hear a violent noise, like the mingled rounds of laughing and singing. Her soul recoiled at the tumult, and she asked Sister Mary, with a countenance of terror, “what it meant?”. She replied, “it was

only some friends and neighbours doing honor to the Captain”. Amanda hastily opened the door, anxious to terminate the suspense these words occasioned, but how great was her horror, when she perceived a set of the meanest rustics assembled round the bed, with appearance of inebriety, laughing, shouting, and smoking (349).

Amanda le pide a Sister Mary que los eche de la habitación de su padre, y así lo hace ésta, indicándoles que “Miss Fitzalan was a stranger to their customs, and besides, poor thing, quite beside herself with grief” (349).

Como vemos, la reconciliación entre ambos sectores de la sociedad es muy lejana, a pesar de los puntos en común que puedan tener.

Clermont

Madeline Clermont es la protagonista de esta novela. Madeline es una joven que vive con su padre en Francia, en una casa prácticamente aislada del mundo. Llevan una vida apacible y sin sobresaltos, a pesar de que Madeline sabe que su padre guarda con gran recelo determinados sucesos sobre su pasado. Un día, su remanso de paz se ve alterado por la llegada de un campesino, que ha encontrado a un hombre herido y solicita la ayuda de Clermont, que tiene ciertos conocimientos científicos. Ese joven al que atenderá es Henri de Sevignie, personaje que también oculta ciertos misterios, pero esto no impide que Madeline se enamore de él. Tras el restablecimiento de de Sevignie, éste se va, pero la calma iba a durar poco tiempo en la casa Clermont. Poco después vuelven a llamar a la puerta de los Clermont buscando ayuda unos viajeros que han tenido un accidente con su carruaje. Mayúscula es la sorpresa que recibe Clermont al descubrir que la persona que pide ayuda es la Countess de Merville, una buena amiga del pasado. Tras una breve estancia en

la casa para la reparación del carruaje, la condesa propone a Clermont llevarse a su hija y así darle la oportunidad de vivir en sociedad y recibir una educación. Así pues, Madeline se va a vivir con la condesa, una mujer viuda con una sola hija que vive en París con su marido, Monsieur D'Alambert. Durante su estancia con esta mujer, Madeline vivirá una de las etapas más felices de su vida, ya que descubrirá en la condesa a una madre, amiga y confidente; y además disfrutará de la compañía de nuevas amistades como Madame Chatteneuf y su hija. También tendrá oportunidad de encontrarse con Henri de Sevignie, aunque de nuevo volverán a separarse, con un halo de misterio aún mayor en torno a este personaje.

La felicidad de Madeline se verá truncada por la muerte de la condesa, que es asesinada. A partir de ahí, Madeline se encuentra sola y desprotegida en el mundo y sólo desea volver a su casa con su padre, pero en el lecho de muerte le prometió a la condesa hacer compañía a su hija Viola D'Alambert, así que permanece en el castillo con el fin de mitigar la pena de la hija de su benefactora. Sin embargo al poco tiempo de llegar ésta, el marido de Viola anuncia su visita. Countess de Merville le había advertido a Madeline que no debía tener ningún contacto con éste, y lo mismo le dice Viola, y le sugiere que se esconda en una parte del castillo mientras dure la visita de éste. En este punto, la novela comienza a retorcer la trama hasta límites insospechados. Madeline tendrá que escapar del castillo sin ser descubierta y acabará buscando refugio en el Castillo Montmorenci, donde va a descubrir la verdadera historia de su padre. Luego ambos caerán en las manos de los malvados D'Alambert, padre e hijo, que buscan su destrucción movidos por la codicia; y finalmente serán rescatados por Henri de Sevignie, que ha resultado ser un próspero heredero.

A pesar de que la novela está centrada en el personaje de Madeline, el principal argumento a lo largo de la novela, es la vida pasada de Clermont. Este tema ya se anuncia en la primera página de la novela:

Madeline, but two years old at that period, could consequently recollect nothing previous to it; but from the striking difference between her father and the surrounding rustics, she could not help adopting their opinion of him, and thinking that he had once moved in a circle very different from that in which he was then placed. She more than once hinted this opinion, and required of her father the cause of their retirement, and whether they had no relatives, no friends, in that great world from which they were secluded? But she never received any satisfactory answer (Roche 2006:3).

Poco a poco, a través de diversos personajes vamos obteniendo pistas de que algún suceso negativo llevó a Clermont a tomar la decisión de vivir apartado de todo lo que con anterioridad había conocido, e incluso a cambiar su identidad; pero no será hasta prácticamente al final de la novela cuando se conozcan todos los pormenores del misterio, que no sólo afectan a él, sino a la mayor parte de los personajes de la novela.

El oscuro secreto que Clermont guarda es que asesinó a su hermanastro Philippe, pero descubriremos en la novela que fue víctima de un complot para llegar a esta situación, y además que Philippe no murió realmente la noche en que fue atacado por éste, sino que, quedando herido, Lafroy y Claude, sirvientes de D'Alambert, lo recogieron y ocultaron.

Lausane (Clermont) es hijo de Madeline St. Foix, que en secreto se casó con St. Julian, el hijo del Marquis of Montmorenci. Más tarde, éste decidió casarse con otra mujer, y ya que el matrimonio previo era secreto, el segundo fue considerado su único matrimonio, y el hijo que nació fruto del segundo enlace, Philippe, pasó a ser el heredero legal. Lausane creció bajo la protección del Count de Valore y su hija, Elvira, fue como una hermana para

Lausane. Sería esta misma Elvira la mujer que iba a llamar a la puerta de la familia Clermont con el carruaje estropeado. Cuando Lausane conoció su historia a través de una carta de su madre que el Count de Valore le entregó, fue a reclamar sus derechos, pero St. Julia sólo estaba dispuesto a ayudarlo como hijo ilegítimo, y como éste no quería vulnerar el honor de su madre, no aceptó su propuesta. Aún así, una amistad nació entre Lausane y Philippe, y ambos emprendieron un viaje juntos. En una visita que hicieron a los Alpes, Lausane quedaría prendado de Lady Geraldine, que era la hermana de Lady Elenora de la cual Philippe se había enamorado a su vez. Sin embargo, a través de una intrincada trama, D'Alambert (sobrino de Marquis of Montmorenci, y heredero en caso de que el marqués no tenga hijos) hace creer a Lausane que Philippe y Geraldine han tenido un hijo secreto, y dejándose llevar por la ira, Lausane mata (o cree matar) a Philippe. Pero en realidad, Philippe con quien ha tenido un hijo es con Elenora, y este niño es Henri de Sevignie.

Roche, en esta ocasión, nos deleita con una novela al más puro estilo gótico. La intriga y los misterios se mantienen desde la primera a la última página, salpicados con momentos de terror, horror, superstición y sobresaltos. La historia sentimental queda en este caso relegada a un segundo plano, y los misterios y las intrigas son los que van moldeando la trama.

La protagonista de la novela, Madeline, es una joven huérfana que vive con su padre. Ha sido educada por él, y muestra interés por la lectura así como por diversas artes como la música o la pintura. Es una joven educada y hermosa.

En la caracterización de los personajes, encontramos bastantes diferencias con respecto a *The Children of the Abbey*. En la primera, los personajes eran minuciosamente descritos por el narrador nada más entrar a formar parte de la trama. En esta novela, por el contrario, las descripciones no son tan abundantes, y los personajes, se retratan más por lo que hacen. El

número de personajes en esta obra es bastante inferior, y es por ello que se logra una mayor profundidad en los principales. Sólo al final de la historia se introduce una gran cantidad de secundarios para terminar de cerrar todos los misterios.

Al igual que en la primera novela, lo que sí encontramos es una clara distinción entre “buenos” y “malos” y, en este caso, Madeline y de Seignie serían los modelos de perfección y los D’Alambert, el prototipo de malo llevado al extremo.

Natalie Schroeder, en la Introducción a *Clermont*, encuentra en esta ocasión más similitudes entre la forma de caracterizar de Roche y Ann Radcliffe:

The prolonged agonies of *Children*, which are augmented in *Clermont* with more sustained episodes of terror and horror, and an intrigue designed to heap mystery upon mystery, suggest that Roche clearly kept her eye fixed on Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho*. Radcliffe’s influence on Roche’s art is most obviously visible in the character of the heroine [...] Madeline is not herself a poet like Radcliffe’s Emily, but the fanciful drawings which ornament the simple cottage that Madeline shares with her father are intended to signal her active imagination; and like Emily, she is comforted with sources of danger and fear which have an interest on their own, amplified by her sensibility and special susceptibility to terror (Roche 2006:xiv).

Además, Schroeder también encuentra un gran parecido entre el escenario: “Their cottage in the province of Dauphiny in France is another La Vallée” (xiv); y en el modo en que se produce el enamoramiento entre los protagonistas: “The romance between Madeline and the mysterious de Seignie also closely follows Radcliffean models. The opening scenes, in which Madeline becomes aware of a mysterious admirer among the ruins (reputed to be haunted) she loves to visit, directly parallel Emily’s discovery of a similar admirer at La Vallée” (xv). Ambos amantes, también comparten numerosas características como la

belleza, la sensibilidad y estar feminizados; son personajes que tienden a la perfección; y aún más en el caso de Roche, cuyos personajes a menudo se convierten en tan buenos o tan malos que dejan de ser verosímiles: “Despite his picturesque trappings, Montoni, the evil genius of *Udolpho*, is in some ways a more human character” (xv). Por el contrario, los D’Alambert parecen no tener remordimientos y se muestran impasibles ante el sufrimiento ajeno y sólo buscan satisfacer sus deseos: “The two D’Alamberts, father and son, and their various agents, are examples of malignity as pure as de Sevignie’s sensibility. Obsessive, almost inhuman greed, social ambition, and sexual passion drive these villains to pursue their diabolical schemes” (xv). Anthony Mandal también es consciente de la diferencia que existe entre ambos prototipos de villanos y así señala: “Whereas Radcliffe’s Montori is essentially a bandit whose evil is exaggerated by Emily’s fervid imagination, the D’Alamberts come closer to the horror-Gothic conception of villainy, as depicted in M.G. Lewis’ *The Monk* (1796) and Charles Maturin’s *Melmoth the Wanderer* (1820)” (Mandal 4). Sólo cabe destacar algunos de los actos llevados a cabo por la pareja, como el secuestro de Viola, el asesinato de la Countess Merville (queda malherida tras el ataque del hijo y muere a los pocos días), el asesinato de la joven Adelaide, el secuestro de Madeline y su padre, así como numerosos chantajes y diversas artimañas para lograr siempre su propio beneficio.

En cuanto a los escenarios en los que transcurre la novela, nos encontramos con que se nos presentan auténticas ruinas que decoran el escenario gótico de la historia. Hay dos castillos góticos en la novela, el Chateaux de Merville y el de Montmorenci, y si ya el primero es un símbolo claro de la novela gótica, el segundo lo supera. Cuando Elvira se lleva a Madeline con ella a su castillo, pasan cerca del Castillo Montmorenci, y es descrito en estos términos: At some distance, proudly rising above the trees, appeared the antique towers of a castle.

“What a gloomy residence it must that be, madam” said Madeline pointing to it.

“Gloomy indeed”, replied the Countess.

“Ah, my ladies, (cried their host, who was attending them, an old grey-headed man), I remember the time (with a melancholy shake of his head) when that castle, notwithstanding its situation in the forest was neither sad nor gloomy, but one of the gayest mansions in France.” (Roche 37).

El paso del tiempo, así como el abandono que sufrió la vivienda tras la muerte del hijo y la esposa del Count Montmorenci, hacen que el edificio parezca una ruina desolada. Se marca aquí un claro contraste entre el efecto que tiene el paso del tiempo sobre las creaciones de los hombres frente a la naturaleza. Poco después llegan al castillo de la Countess de Merville, un escenario gótico enmarcado con la belleza de los Alpes, y la escena de la llegada es descrita con los siguientes términos: “about sun-set they reached the chateau”, “It was built at a very distant period, and its architecture was rude in the extreme”, “time marked it in very places with visible decay”, “behind the chateau lay its old fashioned gardens, full of fountains, labyrinths, bowers, and mutilated statues; and above them, bounding the horizon, were seen the towering Alps, those gigantic sons of creation, to whom compared, the proudest monuments of art are as insignificant as the ray of the glow-worm to the solar blaze”, “the chapel was still in tolerable preservation”, “this building communicated with the castle by means of a subterraneous passage”, “the vast magnitude and decaying grandeur of the chateau, impressed Madeline with surprise and melancholy” (Roche 38-39). Este escenario gótico y tenebroso estimula la predispuesta mente de Madeline hacia lo sobrenatural, especialmente tras la muerte de la condesa. El entierro de ésta, es descrito a su vez en términos góticos:

The chapel was lighted up, but the light which gleamed from its windows, by rendering the decay and desolation of the building more conspicuous, served rather to increase than diminish its horrors; from its shattered towers the owls now hooted, and the ravens croaked amidst the surrounding trees, as if singing their nightly song of death, o'er the mouldering bodies which lay beneath them (161).

El Castillo Montmorenci también será escenario de pánico para Madeline. En su primera visita al castillo llega por la noche, acompañada de Lubin tras abandonar el Castillo Merville. Buscan refugio de los bandidos que viven en el bosque, y no encontrando ningún lugar más que el castillo, que creen desierto, van hacia allí. Se llevan una gran sorpresa cuando descubren que el castillo está habitado. Ellos creen que son bandidos, y por ello Madeline vive un episodio de pánico, pero en realidad el legítimo dueño es el que se encuentra en la casa y allí encontrarán protección:

Madeline turned her eyes with dreadful expectation [...] and several men entered: her first impulse was to fall at their feet, and supplicate their mercy, but as she attempted to rise her senses totally receded, and she fell fainting upon the out stretched arm of Lubin (201)

En este momento es cuando Madeline pierde una imagen que tiene de su padre y que el Count Montmorenci reconocerá como de Lausane y así comenzará a descubrirse el misterio de la verdadera identidad de Clermont. Después de que Madeline se recupere del susto, partirá hacia su casa donde se reencontrará con su padre, y juntos volverán al castillo de Montmorenci a petición del conde. Aquí será donde se sucedan numerosos episodios de carácter sobrenatural, como los extraños ruidos que se oyen en la antigua habitación de Philippe, o el dedo acusador que aparece y desaparece en el tapiz, así como el parecido que Madeline encuentra entre su padre y Caín en una representación de Caín y Abel que hay en el castillo. Aquí el carácter supersticioso de Madeline se desvela con mayor nitidez: “That

Madeline was not an entire stranger to superstition, must have been already perceived; that it was now awakened in her breast, cannot be denied” (255), ““I fear you are superstitious,” exclaimed her father” (256), ““With the Supreme nothing is impossible, (said Madeline), and I have been told that the spirits of the injured are sometimes permitted to revisit this world” (257).

Pero no todos los episodios que vive Madeline tienen una base imaginaria, sino que a medida que la novela avanza se va dando una explicación racional a los hechos que la han atormentado, y si es verdad que en muchas ocasiones su imaginación la hace ver peligros mayores, lo cierto es que a veces esos peligros son ciertos. Tal es el caso en el momento en que decide huir del castillo Merville tras la llegada de D’Alambert, cuando ella cree ver a alguien en los aposentos en los que se encuentra escondida:

“Its therefore imposible any one could have entered it without your knowledge; your imagination affected by the gloom of your apartment has deceived you.”

“Good heaven! Madam, (exclaimed Madeline) would you try to make me disbelieve my senses?” (184).

Revisan a fondo el lugar y no encuentran a nadie escondido.

“I must therefore only suppose that it was a being of the other world I saw.”

“No, no, my dear Madeline, (said Madame D’Alambert) I am sure you have too much sense to be superstitious.” (184).

Al final de la novela sabremos que en realidad había una puerta oculta que daba acceso a la habitación y que no fueron imaginaciones de Madeline. Pero este suceso le hace darse cuenta de que se encuentra en peligro y que, tras la muerte de Agatha, ella puede ser la siguiente, porque también estuvo en el lugar en que la Countess Merville fue atacada.

El último escenario de terror para Madeline es la casa en París de Madame Fleury, donde se supone que va a esconderse, pero en realidad ha caído en manos de D'Alambert, que se presenta en la casa como Dupont, el sobrino de la dueña. Aquí el escenario no es introducido por la autora, y ya que los personajes llegan por la noche, apenas pueden distinguir nada: "Madeline directly looked from the window, but could only distinguish a black wall" (332). En el interior de la casa, todo está tan lleno de sombras como en el exterior: "They entered a hall so long and badly lighted by one small lamp, that Madeline could not perceive its termination. Here Madame Fleury waited to receive her. She took her hand, and she led her into an old fashioned parlour, scarcely less gloomy than the hall" (332). Madeline intenta salir durante el día y acompañar a su anfitriona a la iglesia para conocer el entorno en que se encuentra, pero ésta no se lo permite. En estas circunstancias Madeline decide inspeccionar por la noche el interior de la vivienda, y será cuando descubra una mancha de sangre en el suelo: "a stain of blood upon the floor filled her with horror, and rivetted her to the spot" (337). La protagonista no se siente cómoda en la casa, ni por el lugar en sí ni por la compañía con la que convive: "She felt, that if she had been at liberty to chose a protector, Madame Fleury would have been the last person in the world the choice would have devolved upon" (333). En cuanto al lugar, no hace más que aumentar su melancolía, ya que los escenarios previos en los que había morado estaban rodeados de una espectacular belleza natural, y ahora se encuentra como encajonada:

When dressed, she drew up the window curtain; but how different the prospect she beheld from the prospects she had been accustomed to; instead of sublime mountains towering the clouds, or rich meadows, scattered over with flocks and herds, she now beheld high and dirty walls, which completely enclosed a small spot of ground planted with a few stunted trees (334).

Los sentimientos de Madeline son muy importantes dentro de la novela. A pesar de que el hilo conductor de la narración es la historia de su padre, Madeline es el personaje más importante, y es a través de sus ojos que el lector va desentrañando la historia. Como mencionábamos antes, Madeline es huérfana de madre, como la mayor parte de las heroínas góticas, lo que hace que esté muy ligada a su padre. El tiempo que ambos han pasado separados del mundo, siendo ellos mismos su única compañía, hace que Madeline no esté preparada para todos los sobresaltos que va a vivir una vez que se separe de su padre. Así, como una prototípica heroína gótica, sufre con violencia los pequeños y grandes reveses con los que se tiene que enfrentar; en ocasiones no consigue dominar sus emociones y en muchos momentos asegura que las palabras no son suficientes para explicar los sentimientos vividos: “I could not have experienced more tenderness; language is poor, is inadequate to express my feelings” (103), “Madeline’s heart felt bursting” (161), “She could no longer command herself, and a deep groan burst from her” (161).

El miedo es el principal vehículo para llevar a Madeline fuera de control, no otros sentimientos como la pasión: “Agatha [...] followed Madeline, whose terror and amazement were beyond language to express” (118), “with feelings too dreadful to relate” (119), “agony and terror” (119), “In an agony of fear – an agony which took from her all emotions” (121), “The variety of distressing and terrifying scenes she had lately gone through had almost bewildered her senses, and she now felt as if she scarcely knew where she was, or whither she was going” (193).

Estos momentos de sentimientos exaltados muchas veces van acompañados de grandilocuencia en el lenguaje:

“Farewell! my child, (said he, straining his Madeline to his heart), soul of my soul, life of my life – farewell! – Oh! for the sake of my wandering and exiled father – Oh! to be

enabled to give him future comfort, such comfort as shall repay him for past troubles, exert thyself!” (319).

Dejarse llevar por las pasiones no es conveniente, y ésta es la principal lección que la novela nos quiere transmitir. Lo hace a través de la historia de Clermont, pero también mediante historias que se entrelazan dentro de la trama principal: “So true is it, that those who yield to impetuous passions, will sooner or later have reason to repent doing so” (116), “To the old, as well as the young, my story may be instructive; it will prove to the former, that their authority over youth should never be too much relaxed; and to the latter, that those who are disobedient to their parents or guardians, and waste the morning of their life in idleness or vice, may assuredly expect to end its evening in misery “ (137).

La introducción de historias dentro de la trama principal es una de las características dentro de la novela gótica, y aquí también las encontramos, aunque tal vez no tantas como en otras novelas. Cabe destacar la sección en que Floretta cuenta varias historias, en las que didactismo y elementos sobrenaturales se combinan. Esos elementos sobrenaturales son los que comenzarán a turbar la mente de Madeline.

Desde un punto de vista político y religioso, esta novela de Roche tiene menos trasfondo. Apenas se hacen referencias veladas sobre dichos temas, y al contrario que en *The Children of the Abbey*, el didactismo que extraemos de la novela es más moral que político. La localización en las Islas Británicas de la primera obra, propiciaba la introducción de temas como los terratenientes o la comparación entre Irlanda e Inglaterra, pero en este caso el escenario es Francia, y la protagonista no se mueve de dicho país. Así pues, podríamos decir que *Clermont* es una novela más gótica y que se acerca más a la tradición Europea, mientras que *The Children of the Abbey* no es un prototipo de novela gótica, a pesar de

contar con numerosos elementos de ésta, pero se enmarca más dentro del contexto de la literatura irlandesa.

5.2.2 Maria Edgeworth

Maria Edgeworth nació el 1 de enero de 1768 en Black Bourton en Oxfordshire, Inglaterra. A pesar de no haber nacido en Irlanda pasó en ella la mayor parte de su vida, y es por ello que su carrera literaria se vio en gran medida influida por el tiempo que Edgeworth permaneció allí. A la edad de cinco años, Maria quedó huérfana de madre, hecho que ensombrecería su infancia, especialmente porque las esposas posteriores que tuvo su padre no le dieron verdadero cariño. En el año 1773 Maria, su padre y su nueva esposa viajaron a Irlanda, siendo ésta la primera visita de la niña a la isla, ya que el padre tenía que acudir por cuestiones de negocios. Richard Lovell Edgeworth era el hijo de un terrateniente Anglo-irlandés, que heredó las propiedades de su padre en 1770. En 1775, Maria sería enviada a la escuela a Derby, donde permanecería hasta 1781. Posteriormente pasó un breve período de tiempo en Londres, para al año siguiente trasladarse definitivamente a Irlanda con toda su familia. En 1782 Richard Lovell decidió que había llegado el momento de ocuparse personalmente de sus tierras en Irlanda, y se mudó con su esposa y los hijos de los matrimonios anteriores a Edgeworthstown. Maria tenía entonces 15 años y comenzó a colaborar de forma estrecha con su padre en la administración de las tierras, lo que le proporcionó la oportunidad de conocer el negocio por dentro, y además a los campesinos irlandeses (Cronin 22).

Las primeras obras que Edgeworth escribió tenían un carácter didáctico, y estaban destinadas a completar la formación de sus hermanos. *The Parents Assistant* (1796) y

Practical Education (1798) fueron escritas con la colaboración de su padre, que sin duda era una persona muy importante e influyente dentro de la vida de la escritora.

En el año 1800 vería la luz la novela más famosa de la escritora, *Castle Rackrent*, que ha venido siendo considerada por la crítica como la más auténtica, ya que la escribió durante la ausencia de su padre. Esta es la primera de las cuatro “Irish novels” de la autora. Al año siguiente sería publicada *Belinda*, una novela de costumbres que también alcanzaría gran fama.

En 1802 Maria emprendería un viaje con su padre y su esposa por Francia e Inglaterra, durante el cual conoció al sueco Chevalier Edelcrantz, el cual le propuso matrimonio, propuesta que ella rechazó porque no estaba dispuesta a abandonar a su familia e irse a vivir tan lejos de su hogar.

La publicación de *Tales of a Fashionable Life* se iba a producir en 1809, y en ella se incluía la segunda de sus novelas irlandesas: *Ennui*. Su segundo recopilatorio, denominado simplemente *Tales*, se publicó en 1812 y entre las nuevas creaciones se encontraba *The Absentee*, la tercera de las novelas irlandesa. La última, *Ormond*, apareció en el año de la muerte de su padre, 1817 (Cronin 23).

Como podemos ver, su carrera literaria se extiende entre el Act of Union y la Hambruna. La época que le tocó vivir provocó que el optimismo que formaba parte de su carácter y sus obras se fuera desvaneciendo con el paso del tiempo. En el año 1820, siguiendo el consejo que le había dado su padre, publicó unas memorias personales bajo el título *Memoirs*. En 1823 visitó a su amigo Walter Scott en Abbotsford, visita que él devolvería en 1825. Su última novela, *Helen*, fue llevada a la imprenta en 1834. En 1848 iba a publicar *Orlandino*, cuyos beneficios fueron destinados a las víctimas de la Hambruna. Maria Edgeworth moriría al año siguiente, el 22 de mayo de 1849 (Cronin 24).

Las novelas irlandesas de Edgeworth tienen ciertos elementos comunes, lo que ayuda a dar cohesión a este pequeño ciclo. En primer lugar, está la cuestión del didactismo. Como hemos visto, las primeras creaciones de Edgeworth fueron en este sentido, y en sus novelas hay un poso de este elemento, pero en el caso de las novelas irlandesas en concreto, Maria es muy consciente de la audiencia a la que se está dirigiendo. Nos encontramos con que la autora trata de comunicarse a la vez a dos audiencias bien distintas, por un lado los terratenientes anglo-irlandeses, y por el otro, los ingleses. En cuanto al primer sector, es didáctica en el sentido de que muestra cómo deben y no deben comportarse los terratenientes si quieren conseguir la fidelidad de sus trabajadores; y al segundo sector, le muestra una realidad alejada de su vida cotidiana, como es la realidad de Irlanda (Tracy 1). El tema central de las cuatro novelas es la relación entre los terratenientes anglo-irlandeses y los arrendatarios irlandeses, y cómo la relación entre ambos grupos puede mejorar. Maria nos muestra una visión optimista de la relación, en la que el beneficio mutuo es la clave del éxito:

Landlords, she suggests, will prosper if their tenants prosper; tenants will prosper if if their landlords treat them fairly and introduce them to efficient farming methods. Landlords and tenants must recognize mutual interests and will in time develop mutual loyalty (Tracy 2).

Las cuatro novelas poseen una estructura sencilla. En el caso de *Castle Rackrent*, la historia se puede resumir en pocas líneas: Thady Quirk, un antiguo sirviente de la familia Rackrent, cuenta la historia de cuatro generaciones de la familia Rackrent. A través de la mirada de Thady, el lector es consciente de la forma en que han administrado sus posesiones, que no siempre ha sido la más conveniente. La visión que nos da Thady desde su lealtad a la familia, a veces choca con la interpretación que el lector hace de los hechos que éste relata,

por lo que la audiencia tiene que hacer el esfuerzo de leer entre líneas para poder ver la realidad de la situación.

Este tema de la relación entre “landlords and peasants” va a ser muy frecuente en la literatura del siglo XIX, como un claro reflejo del clima político y social de la época:

Castle Rackrent is a seminal novel, not only because it initiates a tradition of fiction, nor because of its impact on other writers (most notably Sir Walter Scott), but because of the astonishing sense of historical process which emerges from this deceptively easy tale (Sloan 3).

También es consciente de la importancia que tuvo esta novela en su época Jarlath Killeen, que describe en este modo la relación de la novela de Edgeworth con su contexto histórico y literario:

Edgeworth’s novel (*Castle Rackrent*) came soon after the disaster of the 1798 rebellion, which had revitalized the horrific tropes of Sir John Temple. Temple had found a true literary heir in Sir Richard Musgrave whose *Memoirs of the Different Rebellions in Ireland* was in effect a rewriting of *The Irish Rebellion*. Edgeworth’s novel should be read as an indirect response to Musgrave’s attempt to re-inscribe the horror mode as the dominant tradition for the Anglican Irish: *Castle Rackrent* instead confirms Maria Roche’s rendering of the Gothic as a means of translating horror into a more open-ended narrative, one which could appropriate both of the split traditions of Irish Anglicanism – fear and attraction for the Catholic (191).

En *Ennui*, novela considerada más como un “Irish national tale” que una novela gótica, Maria Edgeworth combina la aparición de buenos y malos terratenientes con abundantes descripciones de Irlanda. La novela cuenta la historia de Lord Glenthorn, un hombre aburrido de la vida que se ha divorciado y decide visitar sus tierras en Irlanda. La autora,

nos muestra a un Glenthorn austado por la posibilidad de peligros como las revueltas. El protagonista se siente prisionero en su propia casa. Piensa en la posibilidad de casarse con una mujer irlandesa, Lady Geraldine, para ver si de ese modo se acerca más a su tierra, pero ésta le rechaza. Además, Lord Glenthorn va a descubrir que ésa no es su verdadera identidad, que su nombre real es Christy O'Donoghoe y que es un campesino irlandés que fue intercambiado con otro niño al nacer. Una vez que conoce la noticia se va a Londres, donde estudia y trabaja muy duro, para después volver a Irlanda y trabajar en el mundo legal. Su honestidad y buen hacer propician que pronto encuentre esposa, Cecilia Delamare, nombre que también él aceptará. Mientras tanto, el heredero legal de las posesiones está llevando a la ruina cuanto posee y hasta prende fuego al castillo. Tras esta serie de incidentes decide renunciar a las propiedades, que son heredadas por Cecilia. Así, los terrenos vuelven a manos de Glenthorn, pero éste ya no es la misma persona que al principio de la novela. Edgeworth nos quiere hacer ver que el haber nacido en una determinada posición no es el único elemento necesario para saber mandar sobre tus tierras. Al final de la novela un campesino irlandés que ha cambiado su nombre, que ha aprendido a gobernar, y que tiene derecho legal sobre las tierras, es el que se hará cargo de las posesiones (Tracy, 9)

The Absentee sigue la estructura de novela como *tour* ejemplarizante. Lord Colambre, hijo y heredero de Lord Clonbrony, visita Irlanda. Su padre es un “absentee” (posee las tierras pero no vive en Irlanda, es un administrador el que se encarga de todo), así que Lord Colambre acude a Irlanda para conocer de cerca la realidad, y se encontrará con territorios bien y mal gobernados; incluidas las posesiones que él heredará y a las que acude de incógnito. Esta ocultación de su identidad le da la oportunidad de descubrir que los administradores se están portando muy mal con los campesinos, situación que da a conocer

a su padre para que éste la pueda remediar. Además, Colambre también encontrará el amor en Irlanda, y tras unos cuantos giros argumentales, se casará con Grace.

La última novela de la serie de novelas irlandesas es *Ormond*. En ella el protagonista, Harry Ormond, es un hombre que asciende de la pobreza a la riqueza. Teniendo como escenario Francia e Irlanda, la autora nos muestra las similitudes entre dos países muy revolucionarios. Además, se nos exponen diferentes ideologías a través de diversos personajes:

Sir Herbert Annaly of Anglo-Irish stock, an enlightened landlord who strongly resembles Richard Lovell Edgeworth; Sir Ulick O'Shane, an Anglicized Irishman, Scottish on his mother's side, who is a government lackey and a scrupulous speculator with his own and other's people money; and Cornelius O'Shane, known as King Corny of the Black Islands, an old Irish chieftain, Catholic, who lives among his people in the traditional manner and is a less sentimental version of Lady Morgan's Prince of Inismore (Tracy 16).

Castle Rackrent

La novela de Maria Edgeworth tuvo su germen en una anécdota familiar: Maria y su padre tenían la costumbre de fijarse en los hábitos lingüísticos de la gente, y parece ser que la primera parte de la novela fue creada por Maria para entretener a su familia, basándose en John Lanigan, una persona de carne y hueso conocida por la familia:

Castle Rackrent, an enigmatic tragi-comedy of excess and well-deserved decline and fall, began as an oral tale told to amuse the family [...] The seemingly naive narrator, 'an illiterate old steward', 'honest Thady', apparently totally loyal to the family he deserves, is a kind of stage-figure based on John Lanigan, the Edgeworth's steward (Vance 51).

En cuanto al uso del lenguaje, la novela tiene como principal virtud el reflejar de forma verosímil la manera de expresarse de cada personaje. Frente a otras novelas en las que la estratificación lingüística está muy marcada y exagerada, en esta novela encontramos riqueza de registros pero siempre dentro de la verosimilitud: “There is, in *Castle Rackrent*, some representation of social stratification through speech, on quite realistic grounds, in distinction to the mechanical separations of polite novel” (Owens 99).

A pesar de que el origen de la historia es un caso particular, Edgeworth tuvo la habilidad de saber universalizar con maestría los prototipos de terratenientes y campesinos en esta magnífica obra que combina realismo y anti-idealismo a partes iguales: “In *Castle Rackrent*, Maria Edgeworth aimed to portray typical eighteen-century Irish characters. Her object was more particular and limited than in her other moral tales, yet, ironically, she succeeded in creating universal types of landlords and tenants, masters and slaves” (Eisendstadt 233).

En un principio, sólo la primera parte fue redactada. La segunda mitad de la novela, que se centra en la figura de Sir Condy Rackrent, fue añadida dos años después (Cronin 26).

La principal característica que encontramos a lo largo de toda la novela es la ironía. Es una obra plagada de segundas lecturas, en la que los personajes, especialmente Thady, emplean dobles sentidos. En ocasiones se ha debatido el tema de si Thady es realmente muy inocente o si es consciente de toda la información que sus palabras transmiten:

The garrulous account of the decline of the Rackrent family by the old family servant Thady Quirk has puzzled readers from the start, and its precise tenor continues to be the subject of critical debate: is it a nostalgic lament of a lost feudal order or its ironic deconstruction? (Ferris 237).

Thady Quick, el narrador de esta historia, nos relata la decadencia de una familia y de una casa. La casa, es el elemento central del análisis de la novela que realiza Jarlath Killeen en el capítulo “Maria Edgeworth’s *Castle Rackrent* and the Gothic Mansion”, que cierra el libro *Gothic Ireland*. La casa es un símbolo, tanto de la decadencia que sufre la familia Rackrent como del estado de desintegración en el que se encuentra la Irlanda Anglicana de la época:

The trope of the ruined house, a vital one for Gothic literature, receives its most important Irish articulation in Maria Edgeworth’s *Castle Rackrent* (1800). [...] If the Anglican community in Ireland was divided against itself at the end of the eighteenth Century, the Edgeworth’s novel superbly captures this division. In *Castle Rackrent* a disintegrating house stands at the centre of a disintegrating text about a disintegrating island (Killeen 191).

Los fantasmas que merodean por esta mansión gótica son los del pasado, los de una historia colonial que permanecen muy presentes en la mentalidad de la comunidad anlicana: “Castle Rackrent is a haunted house, haunted not so much by spectres or revenants as haunted by the colonial history weighing so heavily on the Anglican Irish in this period” (J.Killeen 191)

Debemos tener en cuenta el contexto histórico en que la novela fue escrita, y el efecto que en la población anglicana tuvo la rebelión de 1798. La obra muestra el período complicado que vivieron los anglicanos en la etapa previa a la Unión en 1800.

La arquitectura es un elemento clave en esta época. La ascendencia protestante edificó grandes casas en las propiedades que habían obtenido con el deseo de “marcar” su tierra. Para ello recurrieron a dos estilos, el gótico y el neo-clásico. Así, trataban de dar la

apariencia de llevar un mayor tiempo en Irlanda y crear la sensación de que su historia también formaba parte de la historia de Irlanda (J.Killeen 192).

Castle Rackrent, a pesar de ser una de las novelas más analizadas dentro de la literatura irlandesa, continúa siendo un reto para los críticos en términos interpretativos. Una de las partes sobre las que más se ha escrito, y que aún continúa siendo objeto de atención, es la presentación del castillo al lector:

My grandfather was driver to the great Sir Patrick O'Shaughlin, and I heard him, when I was a boy, telling how the Castle Rackrent estate came to Sir Patrick; Sir Tallyhoo Rackrent was cousin-german to him, and had a fine estate of his own, only never a gate upon it, it being his maxim that a car was the best gate. Poor gentleman! he lost a fine hunter and his life, at last, by it, all in one day's hunt. But I ought to bless that day, for the estate came straight into the family, upon one condition, which Sir Patrick O'Shaughlin at the time took sadly to heart, they say, but thought better of it afterwards, seeing how large a stake depended upon it: that he should, by Act of Parliament, take and bear the surname and arms of Rackrent (Edgeworth 1801: 5).

De las palabras de Thady discernimos que el antiguo linaje al que pertenece su jefe ha tenido que cambiar el nombre de la familia para poder seguir en posesión de sus propiedades. De esta revelación se puede sobreentender que la familia cambió no sólo de nombre sino también de credo. Los católicos O'Shaughlin pasarían a ser los protestantes Rackrent para conservar sus posesiones. Se produce así una negación de la identidad católica irlandesa para lograr mantener la tierra (Kreilkamp 44).

Jarlath Killeen realiza un análisis aún más profundo de las palabras de Thady:

The Rackrent family are related to the O'Shaughlins but not only by marriage – they are cousin-germans' to one another – and have somehow usurped the apparently superior social

and economic position the O'Shaughlins hold in the country. [...] This over-determined situation suggest that the Rackrent side of the family are most probably of Norman origin, who have intermarried with the O'Shaughlins and have stablished a 'Castle' in the O'Shaughlin lands to indicate their colonial superiority. The Anglo-Norman penetration of Ireland in the twelfth century included the construction of many fortified castles as an indication of their imperial authority over the native Gaelic aristocracy (of with the O'Shaughlins are representative) (J.Killeen 195).

Como observamos en la novela, los castillos pretendían legitimar a los nuevos propietarios, pero lo cierto es que las tierras seguían conservando el nombre de los poseedores originales, de origen gaélico: "the land of O'Shaughlinstown", "the lands of Gruneaghvolagha", "the lands of Crooknawarturgh". A pesar del tiempo que llevaban en Irlanda los Anglicanos, seguían siendo vistos como ajenos: "That Edgeworth originally intended calling her castle by the name 'Stopgap' will surprise no architectural historian of the Irish Middle Ages" (J.Killeen 196).

En la novela hay dos partes claramente diferenciadas. Aunque hemos dicho que la ironía contribuye a dar unión a ambas partes, la primera tiene un carácter tragicómico muy marcado; mientras que la segunda es más trágica que cómica. Los tres primeros miembros de la familia despiertan en el lector sentimientos encontrados, mientras que Sir Condy, el protagonista de la segunda parte, inspira pena. El lector siente lástima de este hombre que es muy distinto a sus predecesores, empezando por los orígenes humildes del mismo. Un hecho destacable es que Jason, el hijo de Thady, y él se conocen muy bien ya que fueron juntos a la escuela. En esta segunda mitad de la novela, el personaje de Jason cobra relevancia de forma progresiva.

Sir Patrick Rackrent es el primer miembro de la familia descrito, y es el que hace llegar el castillo a la familia. El segundo es Sir Murtaugh Rackrent un hombre muy aficionado a los pleitos. Se casa con una rica viuda llamada Lady Skinflints por motivos económicos. A su muerte la propiedad pasa a su hermano pequeño Sir Kit Rackrent, quien deja en manos de su agente el cuidado de la propiedad, mientras él pasa el tiempo en Bath, gastándose su dinero en el juego. Se casará tratando de salvar su economía con una rica judía a quien termina encerrando en una de las habitaciones del castillo. Sir Kit morirá de un disparo, por lo que las propiedades serán heredadas por Sir Conolly Rackrent. Toda la segunda parte de la novela está dedicada a este personaje, y es por ello que el lector alcanza una mayor empatía con él, además de por su propia personalidad. La perdición del cuarto miembro de esta saga será la bebida. Acumula numerosas deudas y hace muchas promesas para ser elegido como miembro del Parlamento, pero finalmente no puede ni pagar sus deudas ni cumplir todas las promesas que ha hecho, a pesar de conseguir entrar en el Parlamento. De nuevo, se unirá en matrimonio por motivos económicos y otra vez la propiedad se verá abandonada debido a la ausencia de Sir Condy cuando marcha a Dublín.

El elemento que encontramos insertado en la novela es la historia del cautiverio de la esposa de Sir Kit, que está basado en la historia real de Lady Cathcart, a la cual su marido tuvo encerrada durante años.

El personaje de Jason Quirk debe ser tenido en cuenta. Jason ejerce el papel de intermediario entre la familia Rackrent y los campesinos. Al final de la novela, Jason cambiará su estatus de administrador a dueño ya que Sir Condy, ahogado por las deudas, le venderá la propiedad:

'Who will you find to use him better, I ask you?' said Jason; 'if he can get a better purchaser, I'm content; I only offer to purchase, to make things easy (Edgeworth 1801: 141).

Pero Thady parece apoyar más a Sir Condy que a su propio hijo:

'Oh, Jason! Jason! how will you stand to this in the face of the county, and all who know you?' says I; 'and what will people think and say when they see you living here in Castle Rackrent, and the lawful owner turned out of the seat of his ancestors, without a cabin to put his head into, or so much as a potato to eat?' (Edgeworth 1801: 141).

Finalmente, Sir Condy acepta vender, y parece que le preocupa más poder seguir bebiendo que lo que vaya a pasar con la que ha sido la propiedad de su familia:

'Settle all as you will,' said Sir Condy, clapping his hands to his ears; 'but let me hear no more. I'm bothered to death this night.' (Edgeworth 1801: 143).

A pesar de que la novela ha sido muy debatida y la crítica ha llegado a pocos puntos en común, algo que parece claro hoy en día es que el tema de la Unión es uno de los principales tratados en la novela. Pero la realidad que Edgeworth nos presenta en la novela es una realidad que pertenece al pasado. Debemos tener en cuenta que la autora llegó a Irlanda en 1872, año que aparece en el subtítulo de la novela: *An Hibernian Tale taken from facts and from the manners of the Irish squires before the year 1782*. Con este retroceso al pasado lo que pretende es marcar una distancia para mostrar que en el presente las cosas han cambiado. Es 1782 el primer año de la Independencia de Irlanda, pero tras esto el país ha vivido un nuevo levantamiento en 1798 y ahora, en 1800, se encuentra a las puertas de la unificación. Se trata de muchos cambios significativos en poco tiempo.

Castle Rackrent está estimada como una de las novelas más importantes de la literatura irlandesa. Pertenece a un momento de hibridación tanto social como cultural, y por ello la

novela presenta características de diversos géneros y se la ha catalogado como la iniciadora de varios géneros. Se la considera como una de las primeras novelas góticas, iniciadora de la corriente de la *Big House Novel*, la primera novela de sagas, una de las primeras novelas históricas y la primera novela regional:

Castle Rackrent is now described as the first regional novel in English, and perhaps in all Europe, as the precursor of the historical novel (for, although it does not, like Scott's *Waverly*, depict a particular historical event, it does represent a world identified in time and place), and as the first saga novel. From a technical standpoint, too, *Castle Rackrent* is considered original. It is the first consistent attempt to compose a novel in any dialect of English (Eisendstadt 216).

Lo que es innegable, es que *Castle Rackrent* cambió para siempre la literatura irlandesa, y en ese punto se ponen de acuerdo todos los críticos:

Perhaps it would not be going too far to suggest that *Castle Rackrent* is the national text, that Gothic is the national form, as cultural hybridity lies at the centre of both. This specifically Irish text is the epic of the Irish nation because it refuses the kind of 'reconciliation of opposites' associated with the novel form, a reconciliation which is really just the celebration of the ideological hegemony of the powerful. *Rackrent* purposely sets out to deconstruct itself from the start and undercut all attempts at reconciliation and conclusión, ending on a provocative question rather than a definitive answer: 'Did the Warwickshire militia, who were chiefly artisans, teach the Irish to drink beer? Or did they learn from Irish to drink whiskey?' This is not to say that the novel completely deconstructs identity, but rather that it inaugurates a different kind of identity than that we are comfortable with in secular modernity (J.Killeen 222).

Ormond

La última de las novelas irlandesas de Maria Edgeworth cuenta la historia de Harry Ormond. Esta ficción es, en esencia, un *bildungsroman*, pero es a la vez un producto de la época histórica y literaria a la que pertenece. La novela comienza con un suceso trágico: Harry Ormond ha disparado a un joven y se teme por su vida. El primer escenario que se nos presenta es Castle Hermitage, el castillo de Ulick O'Shane. Harry, al igual que muchos de los héroes en las novelas góticas, es huérfano, y ha crecido bajo la protección de sir Ulick. La noche en que comienza la novela hay invitados en la casa, como tantas veces, y es por ellos que tratan de evitar que se forme un gran revuelo cuando Harry y Marcus, el hijo de sir Ulick, aparecen por la noche manchados de sangre y con el cuerpo de un hombre agonizante. La primera aparición de Ormond en la trama es la siguiente: "She (Lady O'Shane) turned and saw young Ormond, pale as death, and stained in blood" (Edgeworth 2000: 14). Este primer evento de la acción es bastante tenso, y las expresiones de horror y miedo abundan: "extremely terrified, had scarcely power to rise" (Edgeworth 2000: 14), "Her trembling hand" (14), "suddenly pale as death" (14), "faces of horror" (14), "covered with blood" (15), "If he dies, I am a murderer" (16), "bled profusely" (17), "covered with blood" (17), "the agony of suspense, and the horror of remorse, were felt" (20), "motionless and stupified" (20), "the sense of guilt and all its horrors" (20).

Poco a poco vamos descubriendo qué fue lo que ocurrió. Marcus y Harry volvían a casa desde Black Islands; cerca del castillo se encontraron con un grupo de hombres y por culpa de Marcus, se pelearon. Entonces fue cuando Harry, accidentalmente, disparó a un joven llamado Moriarty Carroll, que a pesar de llegar malherido consigue salvar su vida.

Este incidente servirá como punto de partida a la historia de Harry Ormond. A pesar de que Harry había sido el protegido de sir Ulick todos estos años, ahora le pedirá que abandone el

castillo. Pone como pretexto el hecho de que su esposa no quiere que permanezca más tiempo allí, pero hay otro motivo que también hace que sir Ulick esté dispuesto a que Harry se marche, y es que quiere casar a su hijo Marcus con Miss Annaly, la hija de una pariente de su primera mujer, y cree que Harry podría ser un rival en este aspecto. Así, Harry es enviado a vivir con el primo de sir Ulick, Cornelius O'Shane, a Black Islands. Éste lo recibe de la mejor manera: “Welcome, prince, my adopted son, welcome to Corny castle” (Edgeworth 35). En esta nueva etapa en su vida Harry conocerá nuevos personajes, importantes para el desarrollo de la novela, como Dora, la hija de King Corny, o Tommy, que se convertirá en el protegido de Ormond. Dora está comprometida desde antes de nacer con el hijo de Old Connal. White Connal se supone que será su marido, pero tras la muerte de éste, su gemelo ocupará su lugar como esposo, Black Connal. A pesar de que hay una cierta atracción entre Ormond y Dora, tendrán que conformarse con ser sólo amigos debido al compromiso previo de la joven. Durante su estancia en esta nueva casa, Ormond continuará cultivando su amistad con la familia Annaly. También entrará en acción el personaje de Miss O'Faley, una tía de Dora que es una enamorada de la vida parisina y que enseñará a Ormond francés. Otro personaje a destacar es Dr. Cambray, que ejercerá de consejero de Harry, y cuya familia también establecerá una sincera amistad con el joven. Esta etapa de felicidad en la vida de Harry llegará a su fin con la muerte de su benefactor en un accidente de caza: “Harry heard a shot, and a moment afterwards a violent shout of despair;- he knew the voice to be that of Moriarty, and running to the spot from whence it came, he found his friend, his benefactor, weltering in his blood” (Edgeworth 143). Pero no todo son desgracias en la vida de Ormond, y poco después de recibir este duro golpe le llegarán de la mano de sir Ulick buenas noticias. El padre de Ormond había emigrado a la India en busca de fortuna y allí había tenido un hijo que había sido su heredero al morir,

pero ahora ese hijo ha muerto y Ormond se ha convertido en el heredero de una pequeña fortuna. Harry irá a pasar también una temporada a casa de los Annaly, y Herbert Annaly le causará una profunda impresión ya que, a pesar de ser joven, es un hombre que sabe llevar sus negocios y sus tierras con autoridad y generosidad a la vez, y se ha preocupado de mejorar la vida de sus arrendatarios dándoles nuevas oportunidades para poder trabajar y prosperar. A Harry le encanta estar en compañía de esta familia, y pronto comenzará a enamorarse de la joven Florence. Incluso le declara sus intenciones pero, no recibiendo respuesta de ésta, decide marcharse a vivir a París y descubrir los encantos de una sociedad bulliciosa. Allí retomará su amistad con Dora, que se ha instalado en dicha ciudad con Connal, y vivirá días felices de fiesta en fiesta, codeándose con lo más selecto de la sociedad parisina. Pero de nuevo la vida de Ormond sufrirá un revés, que en esta ocasión pondrá en juego su fortuna, ya que éste había dado a Sir Ulick un poder que le permitía actuar libremente con sus acciones y ahora se entera de que sir Ulick, y su banco, están arruinados por lo que trata de recuperar sus ahorros. Esto le lleva a regresar a Irlanda, donde en el último momento consigue salvar su fortuna. Debido a la vieja amistad que los une, Harry decide visitar a Sir Ulick a ver si puede ayudarlo, pero éste morirá en los siguientes días. Al menos el regreso a Irlanda le sirve para saber que Miss Annaly sí había respondido a su propuesta de matrimonio, pero la carta se había perdido. Sin más dilación, Ormond acude en la búsqueda de Florence y su madre, para aclarar el malentendido y que al fin puedan casarse; poniendo así punto y final a esta historia.

Como vemos, la novela cuenta la evolución de Harry Ormond a través de los años, y en qué modo éste va aprendiendo de aquellas personas con las que mantiene estrecha relación, tal es el caso de Sir Ulick o King Corny. Su primer mentor, sir Ulick, se trata de una persona cariñosa y afable con el joven, que le dedica todo su cariño, pero al mismo tiempo lo

consiente y descuida su educación. Sir Ulick no es un buen ejemplo a seguir, y con sus especulaciones bancarias que al final lo llevan a la ruina, representa a la corrupta oligarquía anglo irlandesa de antes de la Unión. Es una persona que persigue sus intereses de forma acérrima, tanto en el mundo de los negocios como en lo personal (no olvidemos por qué motivo desalojó a Harry de Castle Hermitage). King Corny es el segundo mentor de Ormond, y su personaje representa la tradición gaélica. King Corny vive en un lugar aislado y un poco atrasado, y prefiere él ocuparse de sus propios asuntos a que otros hagan su trabajo, aún cuando tal vez otra persona podría hacerlo mejor. El principal legado que le deja este hombre a Harry es el deseo de continuidad, de lealtad y de unión con su tierra a pesar del paso del tiempo. Finalmente, Herbert Annaly es el representante del modelo de conducta que más parece impresionar a Harry. A pesar de que la relación con este último personaje no es tan estrecha como con los dos primeros, su personalidad causará un fuerte impacto en el protagonista y su muerte accidental no lo dejará ni mucho menos indiferente. En la novela se establece un claro contraste entre la relación que mantienen frente a la clase popular Marcus y Herbert, como se muestra en los siguientes ejemplos: “His (Marcus) ill-humour would brake out towards his inferiors, his father’s tenants and dependants, in a way which Ormond’s generous spirit could not bear” (Edgeworth 197), “tyrannical to the lower class of people” (197), “he vented his ill-humour on the poor Irish peasants – the natives, as he termed in derision” (197), “He spoke to them as if they were slaves – he considered them as savages” (197).

Por el contrario, Herbert es descrito en términos muy diferentes:

Herbert’s principal estates were in another part of Ireland. Dr Cambray had visited them. The account he gave Ormond of what had been done there to improve the people and to make them happy; of the prousperous state of peasantry; their industry and independence;

their grateful, not servile, attachment to sir Herbert Annaly and his mother; the veneration in which the name of Annaly was held; all delighted the enthusiastic Ormond (Edgeworth 202).

Sir Herbet también es comparado con el mismo Sir Ulick por los propios arrendatarios. En un principio los arrendatarios no se fían de el nuevo sistema de Herbert y aseguran preferir el de Sir Ulick, al que tildan de conocer bien los métodos poco legales a través de los cuales ellos pagan sus rentas: “Sir Ulick’s the kind jantleman that understands the law for the poor” (Edgeworth 203). Sin embargo, a la larga estarán encantados con la nueva forma de trabajar:

By the sacrifice of his own immediate interest, and by great personal exertion, strict justice, and a generous and well secured system of reward, sir Herbert already had produced a considerable change for the better in the morals and habits of the people. He was employing some of his tenants in the coast, in building a lighthouse, for which he had a grant from parliament; and he was endeavouring to establish a manufacture of sail-cloth (Edgeworth 203).

Como mencionaba antes, esta novela narra la evolución y formación de la personalidad de Harry Ormond, y por tanto podemos clasificarla como un *bildungsroman*, pero no por ello deja de compartir ciertos elementos con la novela gótica que se escribía en la época. Algunos de estos elementos serían, por ejemplo, el hecho de que Harry sea huérfano. Pero en este caso su orfandad tiene un matiz, ya que su padre deja a su madre para irse a buscar fortuna a la India y ella morirá un tiempo después, por lo que Ormond no crece con ninguno de sus padres, sino con un amigo de su padre, Sir Ulick.

En cuanto a los escenarios que aparecen representados en la novela, cabe indicar que no abundan las descripciones minuciosas, aunque sí hay indicaciones de los lugares en los que

transcurre la acción. Si nos fijamos en los espacios domésticos, los personajes residen en castillos o grandes casas, pero debemos intuir como son ya que las descripciones no dan información. De hecho, la novela comienza de una manera bastante atípica y nos sitúa inmediatamente en Castle Hermitage, pero sin ningún tipo de introducción y de las palabras de sir Ulick obtenemos datos acerca de su estilo de vida, pero no del enclave de la historia. Éstas son las primeras líneas de la novela: ““What! No music, no dancing at Castle Hermitage to-night; and all the ladies sitting in a formal circle, petrifying into perfect statues?” cried sir Ulick O’Shane as he entered the drawing-room” (Edgeworth 3). Pero tal vez lo que más sorprenda al lector es que la conversación sigue, como si nos hubiésemos inmiscuido en una casa ajena, y estuviésemos espiando tras una puerta. No se nos describe la acción, pero a través de sus palabras comienza a llegarnos información sobre los personajes y su estilo de vida, y sólo más adelante se nos ofrecerán algunos detalles más para ayudarnos a configurar la imagen mental de los personajes: “He (Sir Ulick) was a fine gallant *off-hand* looking Irishman, with something of *dash* in his tone and air, which at first view might lead a common observer to pronounce him to be vulgar” (Edgeworth 4).

En cuanto a los países en los que transcurre la acción, principalmente son Irlanda y Francia. Otro rasgo característico de la novela gótica es la dificultad que tienen los personajes a la hora de contener sus emociones. Harry Ormond es un personaje pasional que se deja llevar por las sensaciones del momento y que en ocasiones se expresa de forma grandilocuente para dar cuenta de sus pensamientos. La escena inicial de la novela es un claro ejemplo de su carácter temperamental, y su reconocimiento de que no puede dejarse llevar por sus emociones es el punto de partida para la “construcción” de un nuevo Harry, evolución que veremos a lo largo de la novela: “Ormond’s horror at the potentially fatal consequences of his uncontrollable temper makes him for the first time question his actions” (O Gallchoir

142). Los sentimientos arrebatados de Harry propiciaron situaciones como su precipitada salida hacia París. Sin llegar a saber qué ocurre con Florence, organiza corriendo su partida y más adelante se arrepentirá de no haber sido más paciente: ““Why did I set off in such a haste for Paris? – Could not I have waited a day? – Could not I have written again? – Could not I have cross-questioned the drunken servant when he was sober? – Could not I have done any thing, in short, but what I did?”” (Edgeworth 293).

A pesar de la desafortunada decisión tomada por Ormond, Florence sigue dispuesta a casarse con él, y así se hace. Este matrimonio tiene un claro carácter simbólico. Los críticos han venido considerando este enlace como una metáfora de la Unión, lo que podría considerarse una influencia de Lady Morgan en su literatura: “Maria Edgeworth’s flirtations with the theme of intermarriage indicate her awareness of Lady Morgan’s themes” (Tracy 19). Lady Morgan, principal representante del Irish National Tale, empleaba el matrimonio como un recurso de unión, llevando el terreno político al ámbito privado: “The marriage ending is the key motif of what (Watson) calls ‘national romance’, an allegory of reconciliation between warring classes and cultures that unifies the nation” (Foster 43). Y el matrimonio de Ormond puede considerarse un ejemplo de esta situación:

Edgeworth’s *Ormond* which closes with a highly appropriate marriage between the hero Harry Ormond and his educated, docile neighbour Florence Annaly, sister to a major Anglo-Irish landowner. The marriage can be brought about only by a plot that abruptly cuts off Harry’s earlier affection for Dora, heir to the Irish-speaking western ‘kingdom’ of the Black Islands, at the same time as it detaches Harry from the networks of French and Irish correspondence in which Dora is both a central object of discussion and an eager agent. For Watson, the narrative technique of such novels is at least as significant as the themes of

reconciliation, for it enacts rather than merely reflecting a new and centralised idea of national unity (Foster 44).

Este matrimonio pone fin a una novela muy entretenida, llena de humor, amor, emoción, aventuras y algo de suspense, que trata de entretener al lector al mismo tiempo que de ofrecer un retrato de la sociedad y costumbres de aquella época. Recordemos que las novelas de Edgeworth siempre iban acompañadas de un trasfondo de didactismo. La autora busca algo más que el simple entretenimiento, y sus obras tienen la aspiración de mostrar al mundo, y a la sociedad inglesa en particular, la sociedad irlandesa.

5.2.3 Charles Robert Maturin

Maturin nació en el año 1782 en Dublín, descendiente de una familia hugonote francesa que había buscado refugio en Irlanda. Su abuelo, Gabriel Jaques Maturin, fue el deán de St Patrick's Cathedral de Dublín, sustituyendo en el puesto a Jonathan Swift en 1745 (Lawless 209). Era hijo de William Maturin, un funcionario de correos, y Fedelia Watson. A los 15 años comenzó a estudiar en el Trinity College, experiencia a la que hará numerosas referencias a lo largo de su carrera literaria. Tras graduarse, en el año 1800, comenzaría su carrera religiosa. En el año 1803 se ordenaría como cura en Loughrea, Condado de Galway. Ese mismo año, en Octubre, iba a contraer matrimonio con la cantante Henrietta Kingsbury, una tía de la madre de Oscar Wilde. Más adelante, en 1804, pasaría a ser el cura anglicano de St Peter's Church en Dublín (Grant y Baldick en Maturin iii). Las aspiraciones literarias de Maturin chocaban con su carrera religiosa, ya que al igual que el género que cultivó, su vida estaba llena de paradojas: "Maturin religious vocation was at odds with his literary aspirations, and his eccentric behaviour, extravagant style of dress and the unconventional

morality of some of the characters in his books emphasize the paradoxes in his life” (Sloan 41).

En sus primeras obras Maturin emplearía el pseudónimo Dennis Jasper Murphy, como en el caso de *The Wild Irish Boy* (1808). En esta obra, Maturin trataba de aprovechar el gran éxito de *The Wild Irish Girl* de Lady Morgan, cosa que no consiguió. Además, su obra no tenía mucho que ver con su predecesora salvo en el género epistolar.

Su primera novela *The Fatal Revenge; or, The Family of Montorio* (1807) puede considerarse una combinación del gótico de Radcliffe y Lewis con el Romanticismo de Shelley y Byron. La ficción relata la historia de dos hermanos italianos, Annibal e Ippolito Montorio, pertenecientes a la nobleza napolitana; que murieron en la guerra, en el sitio de Barcelona en 1690. Ambos hermanos son muy distintos, y poco a poco, a través de una trama retorcida, iremos conociendo su trágica historia (Sage en Punter 83).

Sería su tercera novela, *The Milesian Chief: A Romance* (1812), la primera en obtener un relativo éxito. Esta obra es una re-escritura del National Tale de Lady Morgan, pero transformado en un *dark romance*. Esta ficción, publicada dos años antes de la novela de Sir Walter Scott *Waverley* (1814), está considerada como un puente de unión entre ambas tradiciones, el National Tale de Lady Morgan y la novela histórica del escocés Scott. *The Milesian Chief* cuenta la historia de Arminda, una heroína anglo-italiana que se traslada con su padre al oeste de Irlanda para hacerse cargo de unos estados que han comprado a una familia arruinada, pero el patriarca de la familia se resiste a abandonar las posesiones y se encierra con su nieto y un harpista ciego en una torre. El nieto, Connal O'Morven “the Milesian chief”, se enamorará de Arminda y ella, del joven. Éste sólo será el comienzo de sus desgracias, que culminarán con la muerte de ambos protagonistas.

Dos de las novelas escritas por Maturin tienen como escenario Irlanda, y se trata de *The Wild Irish Boy* y *Women: or, Pour et Contre* (1818). Ambas tienen un elemento en común y es que muestran una marcada preocupación por la arquitectura y por los escenarios de la acción; y en todas ellas la casa o Big House, ocupa un importantísimo lugar dentro de la historia:

In these works there is a marked preoccupation with architecture and with the setting in general. In fact, *The Wild Irish Boy* and *The Milesian Chief* are constructed around a home, a castle or a Big House, which represents the focus of a plot which is often insane [...] But whether the text is specifically “Gothic” as in *Fatal Revenge* (1807), or specifically Irish as in *The Milesian Chief*, the family home is a source of power, an object of desire and frequently a source of mystery (Genet 71).

La cuarta creación de Maturin, *Women: or, Pour et Contre*, acontece en Dublín en la época napoleónica y narra la historia de un joven llamado Charles de Courcy, huérfano heredero de un estado en Irlanda, que se enamora de Eva. En esta novela cabe destacar la buena descripción que se hace de la sociedad de la época, y las detalladas caracterizaciones que Maturin hace de los personajes. Esta obra fue considerada por la crítica como la mejor de Maturin en su momento (Harris 197) y de hecho se ha considerado como una de las primeras novelas psicológicas, ya que lo más importante de la obra es que ocurre en la mente del héroe, y no la acción en sí (Harris 198).

Su siguiente novela en ver la luz sería *Melmoth the Wanderer* (1820), considerada una de las más importantes novelas góticas de la historia de la literatura y que narra el vagar por el mundo de un siniestro personaje llamado Melmoth que ha realizado un pacto con el diablo.

La última ficción de Maturin se titula *The Albigenses* (1824), tiene como escenario Francia en el siglo XIII y cuenta la cruzada que Simon de Monfort llevó a cabo contra los

albigenses liderados por Count Raymond; y las aventuras y desventuras que vivirán los hermanos Paladour y Amirald.

A pesar de los ejemplos mencionados hasta ahora, Maturin no centró su creación literaria exclusivamente en la novela, sino que una de las obras que le dio mayor reconocimiento en su época fue la obra teatral *Bertram; or The Castle of St. Aldobrand* (1816): “At his best Maturin was a better dramatist than a novelist, making £1000 and enjoying considerable success with his storm-lashed Gothic verse-tragedy of exile and murderous revenge, *Bertram, or the Castle of St Aldobrand* which was accepted at Drury Lane on the recommendation of Byron” (Vance 56).

Si es verdad que las primeras creaciones de Maturin no obtuvieron un gran éxito entre el público, la obra de este autor no pasó desapercibida para autores de la talla de Sir Walter Scott. El escocés en primer lugar quedaría gratamente impresionado con *The Wild Irish Boy* que, como antes comentábamos, serviría de inspiración para su novela *Waverley*, y más adelante sería el encargado de remitir a Byron la tragedia *Bertram* para que ayudase a la publicación de la obra cuando Maturin pasaba por estrecheces económicas. Así mismo, también Lady Morgan le ayudaría en momentos de dificultad: “Maturin, author of *Melmoth the Wanderer*, became a good friend; when failure followed his initial success, he required Lady Morgan’s influence with publishers and producers to get his later works published” (Norton 36).

Melmoth the Wanderer

La novela gótica por excelencia de Maturin, tuvo su origen en un sermón del propio autor, como así nos lo indica en el Prefacio de la misma: “The hint of this Romance (or Tale) was

taken from a passage in one of my Sermons, which (as it is to be presumed very few have read) I shall here take the liberty to quote” (Maturin 5).

Podría considerarse *Melmoth the Wanderer* como un largo y colorista sermón. Esto no es de extrañar, ya que como mencionábamos antes, Maturin tenía una vocación religiosa que combinaba con la literaria:

Charles Robert Maturin was Protestant clergyman from Dublin, whose Calvinist approach to Christianity belongs to an Irish Protestant tradition as vehement and familiar today as it was to the congregations of the early nineteenth Century. In deed, the novel for which he is mainly remembered [...] can itself be considered to be a vastly extended and highly colourful sermon (Cornwell 75).

El protagonista de la historia es un joven llamado John Melmoth que estudia en Dublin con la ayuda de su tío. Cuando éste está a punto de morir, el sobrino lo visita; pero no será la única visita que reciba. A su lecho de muerte acudirá otro hombre, que con ellos comparte el apellido Melmoth, pero que lleva más de cien años vagando por el mundo. Este hombre misterioso que aparece para presagiar la muerte del tío, ha realizado un pacto con el Diabolo. Ha dado su alma a cambio de la vida eterna, pero tras décadas y décadas de andar por el mundo, se ha cansado de su pacto y busca la muerte pero sólo hallará a esta cuando encuentre a alguien dispuesto a intercambiar su posición. La historia de este misterioso antepasado se irá desvelando gracias a un diario que hay en la casa, firmado por un hombre llamado Stanton. Otro visitante vendrá también a la casa por puro azar, y se trata de Monçada, un español que llega tras sufrir un naufragio y que también ha estado en contacto con el errabundo. Poco a poco, unas historias se irán entrelazando con otras hasta formar una especie de tela de araña que nos hará vislumbrar la historia del propio errabundo, pero también la de otros personajes como la joven Immalee. Melmoth el errabundo nos

proporciona un descarnado retrato de la sociedad, ya que en su búsqueda por alguien que quiera ocupar su lugar, visitará lugares donde la desesperación humana alcanza alta cotas, como pueden ser manicomios, cárceles o los Tribunales de la Inquisición.

En esta extensa novela, Maturin toma como referencia numerosas obras literarias, rozando a veces incluso el plagio: “The Wanderer himself seems to combine something of the Wandering Jew, the Flying Dutchman, Goethe’s Mephistopheles, the Byronic hero and the vampire, plus, no doubt, the odd touch from Milton’s Satan, Hoffman’s Medardus, Schiller’s ghost-seer, Lewis’s monk and elsewhere” (Cornwell 75).

Melmoth the Wanderer apareció en una época en la que el gótico estaba pasando por un cierto declive. El éxito arrollador de autores ingleses como Radcliffe y Lewis había dado lugar a numerosos imitadores y esto provocaba que circularan gran cantidad de obras muy similares entre sí, que convirtieron al género en repetitivo y poco sorprendente, ya que los imitadores de ambos genios, apenas aportaban nuevos elementos que enriquecieran la novela gótica. Así, aparecieron parodias del género como *Northanger Abbey* de Jane Austen, sólo dos años antes de la publicación de *Melmoth*. Maturin, traería un poco de aire fresco a un género que se estaba marchitando.

La obra cumbre de la producción narrativa de Maturin contiene todos los elementos que caracterizan la narrativa gótica desde el punto de vista de la estética y que la crítica ha venido clasificando en términos como sublime, unheimlich, sobrenatural, terror y horror.

Uno de los elementos más característicos de esta ficción es su estructura: “Using the frame of an enclosing auditor who either reads or listens to six tales in which Melmoth appears, Maturin exploits the open form of the Lewisite Gothic to a degree that surpasses in breadth and complexity all other examples of the genre” (Ellis 173). En *Melmoth the Wanderer*, unas historias se enlazan con otras por lo que la novela se va extendiendo como las ramas de

un árbol, y en muchas ocasiones parece no seguir un orden lógico, pero el argumento de la obra es fácil de seguir ya que a pesar de que son muchas las historias intercaladas, todas ellas son diversas ejemplificaciones de la trama principal. Ese argumento ya viene dado en el prefacio, y la cita que hace Maturin de su propio sermón en la que asegura que un hombre a pesar de que en su vida sea presa de la desesperación, sería un loco si arriesgase su salvación eterna a cambio de mejorar su situación en la tierra: “Is there one of us who would, at this moment, accept all the man could bestow, or earth afford, to resign the hope of his salvation? – No, there is no one- not such a fool on earth” (Maturin 5).

La trama tiene lugar a principios del siglo XIX: “In the autumn of 1816, John Melmoth, a student in Trinity College, Dublin, quitted it to attend a dying uncle on whom his hopes for independence chiefly rested” (Maturin 7), pero la historia nos llevará también a finales del siglo XVII, en primer lugar cuando el joven Melmoth procede a la lectura del relato de Stanton, un hombre que se ha encontrado con Melmoth the Wanderer en España en el año 1677, y posteriormente en Londres; y en segundo lugar cuando Monçada le cuenta al joven Melmoth las historias sobre the Wanderer recopiladas por el judío Adonijah, entre ellas el conocido como “Tale of the Indians”, que es uno de los episodios más destacados. Dentro de este relato hay otro que hace referencia a Melmoth antes de su pacto con el diablo.

En cuanto al espacio, la novela comienza y termina en Irlanda, ya que John Melmoth se encuentra estudiando en Dublín y tendrá que viajar hasta la mansión de su tío: “The beauty of the country through which he travelled (it was the county of Wicklow) could not prevent his mind from dwelling on many painful thoughts, some borrowed from the past” (Maturin 7). Sin embargo, en el vagar por el mundo de Melmoth se nos muestran otros países como España o Italia. Por supuesto, la aparición de esos países no es casual ni fruto del azar. Éstos representan al catolicismo y a través de la narración, Maturin puede

describir, criticar y satirizar aquellos aspectos que él considera convenientes. No podemos olvidar el contexto político y religioso en el que la carrera literaria de Maturin se desarrolló: To attack Catholicism was not for Maturin an antiquarian fancy-dress frolic. It was a serious duty of his vocation, to which he was earnest committed. When he writes in Melmoth of the sinister power which Catholic priests have over the lives of Spanish families, we can guess that his 'Spain' is partly a nightmarish extension of the anxieties he feels about the enduring priestly influence in Catholic Ireland, where the novel begins and ends (Grant y Baldick en Maturin xiii).

Pero Maturin no restringe su crítica al catolicismo sino que en el Capítulo XVI Melmoth muestra a Immalee diferentes religiones del mundo como la Judía y la Hinduista, y éstas aparecen representadas como fuente de sufrimiento.

Their relatives and friends shouted with delight as they saw the streams of blood dye the car and its line of progress, and hoped for an interest in these voluntary sacrifices, with as much energy, and perhaps as much reason, as the Catholic votarist does in the penance of St Bruno, or the ex-oculation of St Lucia, or the martyrdom of St Ursula and her eleven thousand virgins (Maturin 293).

The procession went on, amid that mixture o rites that characterizes idolatry in all countries, -half resplendent, half horrible – appealing to nature while they rebel against her - mingling flowers with blood, and casting alternately a screaming infant, or a garland of roses, beneath the car of the idol (Maturin 293).

Baskets containing their new-born infants, who were left there to perish with hunger, or be devoured by the birds, while their mothers danced and sung in honour of the goddess (Maturin 294).

Before they entered the mosque, they spurned and spit at the unoffending and terrified Hindoos; they struck them with the flats of their sabres, and, terming them dogs of idolatres, they cursed them in the name of God and the prophet [...] ‘Their religion’, said the stranger, ‘binds them to hate all who do not worship as they do’ (Maturin 295).

Sin embargo, Immale descubre un pequeño edificio que le llama la atención, “she discovered a small obscure building overshadowed by palm-trees, and surmounted by a cross” (296) y le pide a Melmoth que le explique cual es esa nueva religión. Se sorprende de que no sacrifican a sus padres ni a sus hijos, que no critican a otras religiones, que dan una oportunidad a los que se arrepienten por haber actuado mal; y por ello, Immale ve en esta religión aspectos positivos y exclama “Christ shall be my God, and I will be a Christian” (297) y tras esta afirmación cae de rodillas y reflexiona durante unos segundos por lo que no se da cuenta de que Melmoth se va, “He fled murmuring, and with him fled the shades of the night” (Maturin 297).

En cuanto a los espacios interiores, nos encontramos con escenarios claramente góticos. El primer edificio presentado en la novela es la mansión del tío que acude a visitar John Melmoth. Cuando llega, se la encuentra con visibles signos de decaimiento con respecto a la última vez que estuvo allí. La verja de la puerta no abre, todo parece estar descuidado y un muchacho descalzo será el que le ayude a entrar. La luz del atardecer contribuye a dar un aspecto más sombrío a la escena: “The lodge was in ruins” (Maturin 9), “He could discover, by the dim light of an autumnal evening, signs of increasing desolation since he had visited the spot, - signs that penury had been aggravated and sharpened into downright misery” (9), “There was not a fence, an uncemented wall of loose stones, whose numerous gaps were filled with furze or thorns, supplied their place” (9), “The house itself stood strongly defined even amid the darkness of the evening sky” (9).

Otro espacio interior digno de destacar es, por ejemplo, el manicomio en el que Stanton es recluido por un pariente suyo. Lo más curioso de la presentación de este escenario es que el lector va obteniendo información del lugar al mismo tiempo que Stanton. El narrador no nos describe el lugar, sino que es el propio Stanton el que nos desvela lo que va viendo, y como él llega distraído, a penas describe el lugar, pero una vez que comienza a sospechar que algo extraño ocurre, se fija a su alrededor y descubre detalles como que la ventana está enrejada. Trata de llamar pidiendo auxilio, pero ya es demasiado tarde. Ahora le toca vivir en ese lugar de desesperación, acompañado por los gritos de sus compañeros, como la mujer que perdió a toda su familia en un incendio y que de vez en cuando revive aquella horrible pesadilla como si estuviese ocurriendo en ese mismo instante. El vocabulario empleado en las descripciones de acciones y personas nos hace sumergirnos en un ambiente oscuro y desolador: “something of a gloomy aspect” (Maturin 46), “insanity” (46), “grotesque drawings” (46), “without suspicion of his own danger” (47), “wild and discordante” (47), “terror” (47), “unspeakable horror” (48), “complete darkness” (48), “the horror of his situation” (48), “dreadful mansion” (48), “the most frightful cries” (48), “wild and infernal” (48), “the mansion of misery” (48), “a man of savage appearance” (48).

Maturin concede gran importancia a las descripciones, muchas de ellas de fenómenos naturales, haciendo gala de un gran dominio de la estética de lo sublime en la que los personajes quedan perplejos ante la magnificencia de la naturaleza, una naturaleza todopoderosa frente a las construcciones humanas que se rinden ante ella:

All this was forgot in contemplating the glorious and awful scenery before him, -light struggling with darkness, -and darkness menacing a light still more terrible, and announcing its menace in the blue and living mass of cloud that hovered like a destroying angel in the air, its arrows aimed, but their direction awfully indefinite. But he ceased to forget these

local and pretty dangers, as the sublimity of romance would term them, when he saw the first flash of the lightning, broad and red as the banners of an insulting arming whose motto is *Vae victis*, shatter to atoms the remains of a Roman tower; -the rifted stones rolled down the hill and fell at the feet of Stanton [...] Singular contrast! The relics of art for ever decaying, -the productions of nature for ever renewed (Maturin 30).

Uno de los personajes más destacables de la novela está precisamente muy vinculado con la naturaleza y se trata de Immale, más tarde Isidora. La importancia de Immale radica en que es una representación de todo lo opuesto a Melmoth el errabundo. Ella, tras sobrevivir a un naufragio, se ha criado en una isla en el Océano Índico donde los animales y las plantas han sido sus amigos, ya que las pocas personas que se acercaban a su isla, creían que en ella vivía una especie de divinidad. Será Melmoth su única compañía, y es por ello que a pesar de que este es un personaje siniestro, Immale desde su inocencia lo ve como su único referente y vínculo con el mundo exterior, como su maestro y protector, y se acaba enamorando de él. De hecho, uno de los momentos más simbólicos de la novela es la boda que se produce entre ambos una vez que Immale ya se ha convertido en Isidora y vive en España con su familia. Melmoth va a buscarla a su casa y los dos huyen de forma precipitada corriendo por un bosque, en una noche de verano de calor asfixiante e Immale, que puede interpretar las señales de la naturaleza, siente que no todo va bien:

The night was very dark, -unlike the midsummer nights in that delicious climate. A blast sometimes cold, sometimes stifling from heat, indicated some extraordinary vicissitude in the atmosphere. There is something very fearful in this kind of wintry feeling in a summer night. The cold, the darkness, followed by intense heat, and a pale and meteoric lightning, seemed to unite the mingled evils of the various seasons, and to trace their sad analogy to life [...] To Isidora, whose sensibilities were still so acutely physical, that she could feel the

state of the elements as if they were the oracles of nature, which she could interpret at sight, -this dark and troubled apperance seemed like a fearful omen (Maturin 386).

Su carrera hacia las ruinas del monasterio está llena de obstáculos, e Immale se siente perdida entre los peligros y dificultades del camino en esa noche oscura y que parece estar plagada de sombras amenazantes que se ciernen sobre ellos, hasta que finalmente alcanzan las ruinas, pero con Isidora casi sin conocimiento: “All was mist and darkness with her, -she knew not was muttered, -she felt not that the hand of Melmoth grasped hers, -but she felt that the hand that united them, and clasped their palms within his own, was as *cold as that of death*” (Maturin 394).

Un rasgo que caracteriza a esta novela frente a otras que hemos visto hasta ahora, es la presencia de elementos sobrenaturales, pero que no tienen explicación racional como los pactos con el diablo o para un hombre que vive más de un siglo con el mismo aspecto.

A diferencia de los ejemplos anteriores de autores irlandeses, esta creación se puede calificar como gótica de forma exclusiva. No es una mezcla de estilos, sino que es una de las expresiones más contundentes de novela gótica, no sólo dentro de la literatura irlandesa, sino dentro de la literatura universal. Esta obra se encuentra más cercana a la tradición literaria europea del momento, a pesar de que la acción principal está sita en Irlanda. Además, aparecen otros escenarios en la narración, y muchos de ellos son países que eran frecuentemente utilizados en la novela gótica en general, como España o Italia, escenarios muy recurrentes por su destacada tradición católica. Es en este punto donde la novela parece marcar más su carácter, ya que Maturin es un producto de la situación política y religioso de la Irlanda que le tocó vivir, y eso, como ya mencionábamos antes, se refleja en la historia.

5.2.4 William Carleton

El escritor irlandés William Carleton nació en Prillisk, el Condado de Tyrone en 1794. Su padre tenía una granja y su madre era conocida por interpretar canciones inglesas e irlandesas. De niño acudió a varias “hedge schools”, típicas de la Irlanda de la época y que tenían una clara orientación rural. De esta época, recopilaría gran cantidad de experiencias que más tarde utilizaría como material literario. Durante un tiempo se marchó al Munster, pero volvería a casa donde permanecería cinco años. Continuaría su formación en Donagh (Condado de Monaghan) y Dundalk. A la edad de 19 años se fue de peregrinaje a Lough Derg, en una época en la que su fe estaba pasando una etapa de crisis y que culminaría con su cambio del Catolicismo al Protestantismo. En el año 1818 se trasladó a Dublin donde comenzaría a trabajar en el *Sunday School Office* ayudado por Mr Fox, el tío de la que sería su esposa: Jane Anderson. Más tarde ejercería como profesor en la escuela protestante de Mullingar. En 1825 regresó a Dublín y esta vez recalaría en el *Christian Examiner*, un periódico de corte anti-católico. Carleton colaboraría con otros diarios como *The National Magazine*, *The Dublin Literary Gazette* o *The Dublin University Magazine*.

La obra más reconocida de William Carleton es *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, cuya primera parte fue publicada en 1830, y la segunda en 1833. En estas historias Carleton refleja las experiencias vividas en su juventud e infancia en el Condado de Tyrone:

This is the work on which his literary reputation now principally rests. In it he draws on his vivid memory of his youth and pours forth a memorable series of portraits of hedge-schoolmasters, faction fighters, ‘poor scholars’, dancing-masters, country fiddlers, a whole gallery of the characters he recalled from his early days in Tyrone or had he met on his travels about the country. He also recorded memorably, in stories such as the fearsome *Wildgoose Lodge*, the darker and more violent aspects of the Ireland of his day (Cronin 86).

Carleton daría el paso de las historias breves a la novela en *Fardorougha the Miser*, que fue primero publicada en fascículos en *The Dublin University Magazine* y se convirtió en libro en 1839. Después publicaría otras novelas como *Valentine McClutchy* (1845) y *The Emigrants of Ahadarra* (1848). Continuaría escribiendo hasta el final de sus días. Murió de cáncer en Dublín en 1869.

La obra de Carleton es más apreciada en su Ulster natal que en otras partes de Irlanda. En sus trabajos, que mezclan ficción y realidad, el argumento en ocasiones es menos importante que la dimensión histórica. Sus trabajos reflejan la época en la que vivió: “The period between Catholic Emancipation (1829) and the Famine (1845-9) was a time of Whig reform in Ireland and thus a peirod of particular anthropological interest in the habits of the Irish peasantry. This was the context for the work of the peasant novelist William Carleton” (Foster 101).

Su conversión al Protestantismo ha sido interpretada de diversas formas por la crítica literaria y algunos autores opinan que fue más un cambio provocado por cuestiones externas que internas, pero lo que es innegable es que este cambio afectó a su trayectoria como escritor, y así en las historia escritas entre 1820 y 1830, se puede observar una hostil crítica al catolicismo; una crítica que se haría más moderada en etapas posteriores.

The Black Prophet

Esta novela de William Carleton nos sitúa en 1820. Carleton la escribió en 1845, cuando Irlanda estaba viviendo el período conocido como la Gran Hambruna, pero lo cierto es que su creación se basa en la vivencia del autor de las hambrunas de 1817 y 1822, que habían sido menos severas. La obra tiene la hambruna como telón de fondo pero que se extiende, como una peste, a todos los rincones de la novela. El argumento de la misma se centra en

un crimen ocurrido hace veinte años. Se supone que tras una discusión Cornelius “Condy” Dalton mató a Bartle Sullivan, pero debido a que el cadáver nunca fue encontrado, Condy no fue declarado culpable de asesinato. Ahora, dos décadas después del suceso, Donnel Dhu, conocido como “The Black Prophet” dice que él sabe donde está el cadáver y se reanuda de nuevo el juicio contra Condy. Pero como el lector viene presintiendo, Condy Dalton no es un asesino. Bartle está vivo y aparece al final de la novela justo a tiempo de salvar a los Dalton, y el cadáver hallado en el lugar indicado por The Black Prophet resulta ser el del hermano de su primera mujer, que también se había dado por desaparecido. Además la novela combina el misterio con la relación amorosa del joven Condy Dalton (hijo del presunto asesino) con Mave Sullivan (sobrina del supuesto fallecido), una relación que en principio no satisface a las familias debido a ese turbulento pasado en común.

La novela, a pesar de tener momentos de brillantez, ha sido criticada por diversos motivos: uno de ellos es que tal vez Carleton debería haberse centrado en un género y escribir una novela de corte realista, ya que sus descripciones de la lúgubre realidad irlandesa de la época constituyen algunos de los mejores pasajes de la obra. Uno de los objetivos de la misma era mostrar a la audiencia inglesa lo que acontecía en Irlanda: “Carleton, of course, like Griffin and the Banims, was burdened by the need to explain to his English readers the crazy political and economic system which was gradually destroying his people” (Cronin 90). Pero Carleton lo que hace es utilizar la Hambruna como escenario en vez de cómo argumento y así, la trama queda basada en un asesinato, tratando de seguir la novela de terror y misterio gótico que estaba de moda en la época; pero lo cierto es que como misterio no es muy efectivo, porque desde casi el principio el lector se da cuenta de que Condy Dalton no es el asesino y que el personaje “malo” de la historia es el profeta.

Donnel Dhu, *The Black Prophet*, da nombre a la novela y es además uno de los personajes más importantes dentro de la trama. Se nos presenta como un ser siniestro y desconcertante: “At one moment you might consider him handsome, and at another his countenance filled you with an impression of repugnance, if not of absolute aversion; so stern and inhuman were the characteristics which you read in it” (Carleton 11). Además, enseguida descubrimos que su sobrenombre viene de su capacidad de hacer predicciones. Él asegura ser el séptimo hijo de un séptimo hijo, y que por tanto la facultad de profetizar le viene dada por ese hecho, pero pronto nos damos cuenta de que el poder sobrenatural de Donnel es una estafa. Se aprovecha de la credibilidad que ha conseguido ganarse entre la gente para manipular sus pensamientos, y dicha credibilidad se la ha ganado a base de predicciones muy generales. No hace falta tener poderes para saber que si un año llueve en exceso las cosechas serán peores y que eso traerá hambre a una población que vive ya en el límite de la supervivencia:

Donnel Dhu, like every prophecy man of his kind [...] was provided with a set of prophetic declamations suited to particular occasions and circumstances, and these he recited in a voice of high and monotonous recitative, that caused them to fall with a very impressive effect upon the minds and feeling of his audience (Carleton 13).

De una conversación entre dos personajes, el joven Dick y Hanlon, sabemos de donde procede su apodo:

“Why do they call him the Black Prophet?”

“Partly, they tell me, for his appearance, an’ partly becaise he takes delight in prophesyin’ the evil.” (Carleton 90).

El profeta tiene una hija llamada Sarah, que es un personaje bastante complejo. Su relación con la esposa de su padre es muy mala, y viven constantes enfrentamientos en los que

Sarah saca su lado más oscuro; pero por otro lado, es una mujer dispuesta a abandonar su casa para ir a ayudar a aquellas personas que enfermas de tifus o cólera ya no pueden valerse por sí mismas. Ella los cuida y acompaña sin recibir nada a cambio poniendo en riesgo su propia vida, y de hecho al final de la novela, Sarah muere, enferma, tras haberse reencontrado con su madre. A pesar de que Sarah estaba deseosa de recuperar a su madre y encontrar en ella el afecto que echa en falta, el reencuentro se produce después de que su padre haya sido condenado a muerte en parte por el testimonio de ésta, por lo que Sarah la rechaza.

La familia Sullivan tiene gran importancia dentro de la historia. El cabeza de familia, Jerry, es bastante amigo del profeta y aparecen juntos al comienzo de la novela. Ambos van hacia la casa de los Sullivan cuando se encuentran con Mave y el joven Condry, hecho que disgusta mucho a Jerry, ya que se supone que Condry es el hijo del asesino de su hermano. El profeta aprovecha la simpatía que Jerry siente hacia él para acompañarlo a su casa y allí hacer una de sus predicciones en la que le asegura a Mave que ve en el futuro de ésta mucha riqueza. Donnel trata de unir a Mave con el joven Dick, el hijo de Dick o' the Grange Henderson. Éstos son unos terratenientes en cuyas tierras trabajaba y vivía la familia Dalton, pero los expulsaron. A pesar de que las familias Sullivan y Dalton están enfrentadas por el asesinato, lo cierto es que siguen sintiendo simpatía unos por otros, especialmente en una época de tanta necesidad. La familia Dalton, y especialmente la señora Dalton, está muy bien considerada dentro de la comunidad. Por desgracia, la enfermedad se asienta en su casa, y Mave decide acudir a ayudarlos ya que una vez que el padre es apresado, la madre pasa el día mendigando y los hijos enfermos se quedan en casa desatendidos. Aún sabiendo que pone en riesgo su salud, Mave decide ir a ayudarlos tras pedir permiso a sus padres en una escena grandilocuente en la que Mave hace gala de una

capacidad oratoria que desarma a sus progenitores, los cuales finalmente le dan permiso para ir a casa de los Dalton:

“Oh, mother, for the sake of the livin’ God, make it your own case!- think of it- bring it home to you- look into the frightful state they’re in. Are they to die in a Christian country for want of some kind person to attend upon them? Is it not our duty, when we know how they are sufferin’? I cannot rest, or be at ease; an’ I am not afeard of fever here. You may say I love young Condy Dalton, an’ that it is on his account I am wishin’ to go. Maybe it is; an’ I will now tell you at wants, that I do love him, and that if it was the worst plague that ever silenced the noise of life in a whole country, it wouldn’t prevent me from goin’ to his relief, nor to the relief of any one belongin’ to him.” (Carleton 241).

En cuanto a la familia Dalton, en el pasado vivieron tiempos mucho mejores. Ellos trabajaban y vivían en las tierras de Dick o’ the Grange. En su casa, iban haciendo mejoras y a medida que el lugar mejoraba, les exigían una renta mayor, con lo cual tuvieron que abandonar la propiedad porque no eran capaces de pagar las abusivas rentas que se les exigían. Como medida temporal se instalaron en un pobre refugio que no era más que una caseta, pero con los malos tiempos que vinieron después, lo provisional dejó de serlo y la necesidad se asentó en la familia. La familia Dalton se le presenta al lector de una forma tan positiva, que no cabe duda de que el señor Dalton no es el asesino, que alguna clase de revés dará la historia para que quede liberado; como finalmente sucede. Además del joven Condy, la familia está compuesta por dos hijas y un hijo más, Tom. Este último tiene su parte de protagonismo en la novela como un personaje resentido, lleno de sentimiento de culpabilidad y que no controla sus emociones. Tom había tenido un hijo ilegítimo con una joven llamada Peggy, a la que todos en el pueblo repudian. Ahora, la joven ha muerto, al igual que su hijo, y un profundo desasosiego lo corroe por dentro ya que cuando tuvo la

oportunidad de ayudarla, no lo hizo y dejó que fuese insultada por toda la comunidad. Tom, tras la muerte de su amada y su bebé, se enfrentará a Darby Skinadre acusándolo de ser el culpable de la muerte de ambos.

Darby Skinadre es un personaje muy a tener en cuenta dentro de la novela, ya que representa a aquellos que se enriquecían a costa del mal ajeno. En épocas de hambruna se dedicaba a vender comida, pero siempre a precios desorbitados y con esto contribuía a un mayor empobrecimiento del pueblo, pero puesto que no hay muchas alternativas, la gente tiene que aceptar. El capítulo VI está dedicado a este personaje, que es presentado de la siguiente manera:

There is to be found in Ireland, and, we presume, in all other countries, a class of hardened wretches, who look forward to a period of dearth as to one of great gain and advantage, and who contrive by exercising the most heartless and diabolical principles, to make the sickness, famine, and general desolation which scourge their fellow-creatures, so many sources of successful extortion and rapacity, and consequently of gain to themselves [...]

About half a mile from Sullivan's, lived a remarkable man of this class, named Darby Skinadre (Carleton 53).

En este capítulo vemos desfilar ante Skinadre a numerosos personajes que vienen a comprar alimento o a pedirle ayuda. En sus palabras con ellos se muestra piadoso, pero lo cierto es que sus actos no lo son. Un claro ejemplo es cómo negocia con una mujer el precio de la mantequilla, comprándosela a un coste muy inferior del que le correspondería, y además actúa como si le estuviera haciendo un gran favor. Las personas que acuden a Skinadre son caracterizadas como personajes tipo, sin ninguna clase de profundidad.

Sin embargo, la mala situación de Irlanda no ha sido provocada por personajes como Skinadre. Él simplemente se aprovecha de la situación y eso es lo que Carleton denuncia.

Así mismo, Carleton hace hincapié en la mala gestión de los gobernantes, y éstos sí que tienen gran parte de culpa en la trágica situación. Si es verdad que Irlanda era un país acostumbrado a vivir en el umbral de la hambruna y con frecuencia alguna cosecha se perdía, el gobierno tampoco hacía nada para mejorar la situación de la población. En las hambrunas de 1817 y 1822, las representadas en la novela, la hambruna fue importante, con muchas muertes; pero en la de 1845 la pérdida de una cosecha era sucedida por otra, lo que provocó una auténtica catástrofe. Carleton acusa de negligencia al Primer Ministro Lord John Russell por permitir que su pueblo se muriese de hambre mientras las exportaciones de comida continuaban en el país.

Carleton es capaz de captar y transmitir con gran maestría el ambiente de la época, y sus descripciones nos hacen envolvernos en la atmósfera pesada y contaminada de un período de intensas lluvia combinadas con calor (que fue lo que arruinó la cosecha), un aire impregnado de enfermedad y muerte ya que enfermos y cadáveres se acumulan en las cunetas; y una sociedad que al límite de sus fuerzas trata de salir adelante como puede, llegando incluso a recurrir a la fuerza y asaltando a personajes como Skinadre.

Norman Vance destaca la habilidad de Carleton para representar la realidad dentro de una obra de ficción y establece una conexión entre la novela y las profecías de Donnel. Como mencionábamos antes, las predicciones de Donnel tienen una base racional y de repetición, así tienen una parte de realidad y otra de ficción. Lo mismo ocurre con la novela de Carleton:

Carleton's interest in 'prophecy' as an art-form, a combination of received materials, a lively adaptative imagination and a gift of language and imagery which can stimulate 'a kind of wild and turbid enthusiasm' as the Black Prophet does, seems to indicate a parallel with his own art. His fictions are part documentary, recording traits as well as telling

stories, and a part creative and manipulative. Their effect can resemble the effect of the prophecies, reducing the flow of history to archetypal, timeless pattern. *The Black Prophet* actually drags on Carleton's memories of famine in 1817 and 1822 but appeals to a readership witnessing the contemporary horrors of the Great Hunger of the 1840 (Vance 150).

Esta novela de William Carleton no es un prototipo de novela gótica, sino que podríamos estar hablando de una novela realista en la que la realidad es tan dura, que parece un relato de terror. Escenarios siniestros, oscuridad, crímenes, odio, pasiones desatadas, cadáveres, decapitaciones, muertos que vuelven a la vida para acusar a su asesino, profecías, una heroína de bondad sin límites enamorada de alguien que no gusta a su padre, villanos... la novela cuenta con muchos de los elementos que caracterizan al género.

El argumento principal es el misterio del asesinato de Bartle Sullivan. El suceso ocurrió veinte años atrás pero debido a que el cadáver no apareció, el hombre que supuestamente lo había asesinado está libre. Donnel Dhu, el profeta, asegura que él sabe quien lo mató y donde enterró el cadáver, con lo que el misterio vuelve a estar de actualidad dos décadas después. La línea argumental ofrecía muchas posibilidades, pero lo cierto es que la historia no consigue crear grandes expectativas en este campo ya que desde el principio el lector intuye lo que va a pasar. Condy Dalton es un personaje tan bueno, apreciado por la comunidad y su familia, que parece imposible que sea el asesino. Por el contrario, Donnel es un ser oscuro, siniestro, que sabemos que no teme actuar mal si de ello va a obtener algún beneficio y, por ello, el lector desconfía de él desde el principio.

La heroína gótica en esta ocasión está representada por Mave Sullivan, que es admirada por todos en el pueblo por su belleza y bondad, y que no duda en ayudar a aquellos que la necesitan, especialmente a su amado Condy y a Sarah, la hija del profeta, por la que siente

simpatía y compasión. La bondad de Mave es tal que hasta defiende a Skinadre del ataque que sufre por parte de Tom cuando éste, cegado por la ira, lo culpa de la muerte de Peggy. Mave hace uso de su gran capacidad oratoria para conseguir que lo libere. La habilidad de Mave para convencer a través del uso de la palabra es significativa. La joven es capaz de hacer que los demás empaticen con ella y así obtiene aquello que quiere, como que Tom desista en su intento de asesinar a Skinadre o el permiso de sus padres para acudir en auxilio de la familia Dalton.

La belleza y bondad de Mave contrastan de forma radical con el egoísmo y los pocos escrúpulos de dos personajes ya mencionados: Skinadre y el profeta. Skinadre destaca por su poca caridad y su afán de enriquecerse a costa de los demás. Aunque su maldad es más por omisión de ayuda que de perjuicio hacia otros, él es perfectamente consciente de que a aquellos a los que estafa, los perjudica; y que aquellos a los que no ayuda, los deja al límite entre la vida y la muerte, y personajes como Peggy acaban muriendo y él tiene una parte de la culpa. El profeta es un personaje más complejo ya que con sus predicciones se ha ganado la simpatía de la gente, pero él lo que hace es aprovecharse de esa posición privilegiada para conseguir su propio beneficio. Una de sus argucias va dirigida directamente contra Mave y se trata de un intento de secuestro para entregársela al joven Dick, plan que es impedido por Sarah.

Todos estos personajes comparten un mismo escenario: una pequeña población rural de Irlanda. El escenario es lúgubre y oscuro por la presencia constante de la lluvia; un terreno de desolación en el que enfermos y sanos pasan por tremendas penurias económicas y alimentarias. Es éste un buen terreno para que las mentes supersticiosas se vean sobrecogidas por indicios sobrenaturales. La soledad y el desamparo sufrido por los habitantes de la aldea conectan con el paisaje. La primera descripción en la novela es del

lugar donde vive el profeta con su familia: “The situation of this hovel was not only strikingly desolate, but connected also with wild and supernatural terrors” (Carleton 1), “It would be difficult to find a spot marked by a character of such utter solitude and gloom” (2), “It mattered not what change of season came, the place presented no appearance of man or his works. Neither bird or beast was seen or heard” (2), “silence and solitude were the characteristics which predominated in it” (2), “In the mouth of this glen, two murders had been committed about twenty years before” (2), “The inside of the hovel itself had every mark of poverty and destitution in it” (3).

La casa del profeta se encuentra muy cerca de Grey Stone, el lugar donde supuestamente se cometieron dos crímenes. El poder que este lugar ejerce sobre la mentalidad colectiva del pueblo hace que los que se acercan por allí tengan miedo, como es el caso de Hanlon, un amigo de Sarah. Ésta se burla de él por tener miedo pero el joven no consigue dominar sus emociones y cada ruido o sonido de la noche, no hace más que acrecentar sus temores:

They now approached the Grey Stone, and as they did the moon came out a little from her dark shine of clouds, but merely with that dim and feeble light which was calculated to add ghastliness and horror to the wilderness and desolation of the place [...] The place at the moment was, indeed, a lonely one, and it was by no means surprising that, apart from the occurrence of two murders, one on, and the other near, the spot where they stood, the neighboring peasantry should feel great reluctance in passing it at night (Carleton 42).

A supernatural terror, therefore, was upon him (Hanlon), and he felt as if he were in the presence of an accompanying spirit - of a spirit that seemed anxious to disclose the fact that murder would not rest; and so strongly did this impression gain upon him, that in the fitful howling of the storm, and in its wild wailing and dying sobs among the trees and hedges, as

he went along, he thought he could distinguish sounds that belonged not to this life (Carleton 79).

No es extraño que Hanlon sienta próxima la presencia de la muerte ya que muy cerca de allí Nelly, la esposa del profeta, descubrirá un cadáver: “She cleared away the earth as well as she could, and discovered that the spade had been opposed by a bone; and on proceeding to examine still further, she discovered that the spot where the dandelions had grown, contained the bones of a full grown human body” (Carleton 48).

Otra de las características de la novela gótica que posee ésta, es la incapacidad de dominar sus emociones por parte de los personajes, que a menudo muestran sus sentimientos en episodios de grandilocuencia. Algunos como Sarah o Tom, no consiguen dominarse, especialmente en un sentido negativo. La novela se abre con la escena de la llegada de Nelly a casa, donde está Sarah esperándola para poder ir a un baile, y como esta llega tarde, se enfrentan en una dura pelea en la que Sarah hasta intenta clavarle un cuchillo:

A momentary gush of the step-mother’s habitual passion overcame her; she darted at her step-daughter, who sprung to her limbs, and flew at her in return. The conflict at first was brief, for the powerful strength of the elder female soon told. Sarah, however, quickly disengaged herself, and seizing an old knife which lay on a shell that served as a dresser, she made a stab at the very heart of her step-mother, panting as she did it with an exulting vehemence of vengeance that resembled the growlings which a savage beast makes when springing on its prey (Carleton 5).

Tampoco son capaces de calmar sus emociones los padres de Peggy Murtagh ante el cadáver de su hija y su nieto. Este es uno de los episodios más tristes, y en él vemos como el pueblo irlandés se solidariza con esta familia. Los padres ahora se sienten profundamente arrepentidos de no haber ayudado a su hija y de expulsarla de su casa por haberse quedado

embarazada. En cierto modo, se culpabilizan de la muerte de ambos y es algo difícil de soportar. Especialmente el padre parece estar completamente desorientado.

The Black Prophet: A tale of Irish Famine, no es más que lo que su título anuncia. El principal protagonista de la novela es la hambruna, y el autor lo que hace es mostrarnos un episodio de la misma, centrado en un pueblo en el que hace veinte años ocurrieron unos asesinatos. Es un libro de corte realista, que trata de construir un retrato de la sociedad irlandesa a principios del siglo XIX y los problemas que vivía esa nación como las continuas hambrunas y enfermedades. También, Carleton trata de realizar una crítica a los gobernantes que tenían en sus manos la posibilidad de mejorar la vida de los habitantes de Irlanda, pero no lo hacían ya que en esa época opinaban que el intervencionismo por parte del gobierno debía ser el menor posible en estos asuntos.

5.2.5 Joseph Thomas Sheridan Le Fanu

Le Fanu nació en Dublín un 28 de agosto de 1814. Vino al mundo en el seno de una familia acomodada y con tradición literaria. Tanto su abuela, Alice Sheridan Le Fanu, como su tío, Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), fueron dramaturgos. Al igual que en el caso de Maturin, sus antepasados eran de origen Hugonote, pero este no siguió la vocación religiosa de su padre que era pastor protestante, sino que estudiaría leyes, aunque finalmente su pasión por la literatura acabaría convirtiéndose en su profesión. Su infancia la pasó en una escuela militar en Phoenix Park, a donde su padre había sido destinado, y donde se familiarizaría con la ceremonia y rituales propios del ejército británico. En 1826 su padre fue trasladado a Limerick, donde la familia viviría algunos episodios desagradables convirtiéndose en el objetivo del resentimiento popular durante la crisis de la Guerra del Diezmo, en la década de 1830. Debemos recordar que los habitantes de Irlanda estaban

obligados a mantener económicamente a la Iglesia de Irlanda aunque no profesaran dicha religión (Howes166).

Le Fanu estudió la carrera de Derecho en Trinity College pero su interés por la literatura lo llevó a dedicarse profesionalmente a ella. En el año 1861 compró el *Dublin University Magazine* y adquirió una parte del *Dublin Evening Mail*. Su trabajo como editor le permitió ganarse la vida dignamente y, además, le dio la posibilidad de publicar sus novelas por entregas, así como sus relatos breves (Howes 166).

Sheridan Le Fanu se convirtió en un escritor muy prolífico que cultivó el género del misterio, y alcanzó una gran popularidad desde la publicación de *Green Tea* (1869).

Sin duda, su obra más conocida es *Carmilla* (1872), una producción literaria a medio camino entre la novela corta y el cuento, que tiene como protagonista a una joven vampira. *Carmilla* es una obra clave dentro de la tradición literaria irlandesa y occidental, ya que supone la primera producción de una cierta relevancia en la que el protagonista es un vampiro. *Carmilla* apareció publicada junto a otros relatos bajo el título *In a Glass Darkly*, una colección de cuentos que tienen como nexo de unión al Doctor Hesselius.

El comienzo de la carrera literaria de Le Fanu tuvo lugar con la publicación de *Purcell Papers*, una colección de cuentos góticos y macabros que ya habían aparecido de forma anónima entre 1838 y 1840 en *Dublin University Magazine*:

In these texts he looks back, though the person of a Catholic priest whose literary interests belong to an age before Catholic emancipation, towards the oral narratives of the rural peasant community. This antiquarian device is typically complex, opposing oral and written, the 'other' and the self: the snobbish tone towards the 'alumni of Maynooth' appeared to reinforce the attitudes of his readership towards the contemporary priesthood, while it no doubt gave LeFanu room to express a series of sympathies he could

not have done if he had published these ‘superstitions’ under his own name in a magazine which remained, as one writer has put it, ‘sincerely Protestant, staunchly Unionist, and remorselessly ascendant’ (Punter 87).

Un tema que ha estado muy presente en la producción literaria de Le Fanu, ha sido el de Fausto. Por primera vez lo utilizó en “The fortunes of Sir Robert Ardagh” (1938), pero también aparece en “Shalken the painter” (1838), “Ulltor de Lacy” (1861), *The Haunted Baronet (Chronicles of Golden Friars*, 1871) y “Sir Dominick’s Bargain” (*All the Year Round*, 1872). Este tema, que había sido utilizado por Maturin en el caso de *Melmoth the Wanderer*, presenta aquí la particularidad de que el pacto se hace a cambio de dinero y no de prolongar la vida. El primer relato mencionado está basado en las experiencias vividas por el autor en Limerick, y tiene como particularidad el hecho de que la historia está contada desde la óptica de dos personajes, lo que hace que sus versiones se complementen dando al lector la oportunidad de obtener más información (Punter 88).

“Shalken the painter” está considerado como uno de los mejores relatos del irlandés. A pesar de ser uno de sus primeros trabajos, esta narración en primera persona es concisa pero convincente. En este relato se narra la desgraciada historia de amor entre Godfrey Schalken y Rose, la sobrina de su maestro, que es obligada a casarse con una criatura maligna.

La celebre compilación de historias *In a Glass Darkly*, publicada en 1872, estaba formada por cinco relatos: “Green Tea”, “Mr Justice Harbottle”, “The Room in the Dragon Volant”, “Carmilla” y “The Familiar”. La primera de ellas incluye un prólogo que puede aplicarse a todo el libro. A pesar de que los relatos fueron escritos en distintas épocas y no debemos considerar el libro como una unidad, sí es verdad que hay ciertos elementos comunes entre ellos. El más evidente es la presencia del Doctor Hesselius en todos, aunque sólo ocupa una posición central en la primera historia:

Dr Hesselius, a (German) ‘medical philosopher’ who pursues research into spiritualism and is the author of ‘Essays on Metaphysical Medicine’ holds ideas which clearly derive from German romantic philosophy, with an input of Swedenborg. He may be seen, potentially at least, as something of an amalgam of the questing Dr Frankenstein and the analytical Auguste Dupin and as such would appear to be one of the first in a line of psychic doctors, or occult detectives, stretching forward to embrace such luminaries as Bram Stoker’s Professor Van Helsing, William Hope Hodgson’s Carnacki and many others (Cornwell 91). Como novelista, Le Fanu también publicó algunos trabajos, aunque no llegaron a alcanzar el éxito de sus relatos breves, un género en el que el autor parecía sentirse más cómodo. La novela gótica *Uncle Silas* (1864) es de hecho una extensión de un cuento previo titulado “Passage in the Secret History of an Irish Countess” (1838), que fue ligeramente reformado para volver a ser publicado de nuevo como relato bajo el título “The Murdered Cousin” (1851) y finalmente se convirtió en novela. Esta obra cuenta la historia de Maud Ruthyn, una joven que viven con su padre y tras la muerte de este es enviada a vivir bajo la tutela de su tío Silas.

Con anterioridad había publicado algunas novelas de corte histórico-romántico: *The Cock and the Anchor* (1845) y *The Fortunes of Turlough O’Brien* (1846):

Le Fanu early novels develop the historical antagonism between sympathetic Jacobites and villainous Williamites. The Metropolitan Conservatives were caught in similarly compromising patterns. Hating, above all, the Catholic whiggery of Daniel O’Connell, they were forced in 1840 to contemplate supporting repeal of the Union with Britain in order to escape from the reforming zeal of the British whig government (McCormack en Le Fanu 1989: xiv).

La carrera literaria de Sheridan Le Fanu se iba a ver claramente influida por su vida personal, y un hecho que marcó ésta fue la enfermedad de su mujer. Le Fanu contrajo matrimonio con Susanna Bennett, que comenzaría a sufrir problemas mentales y brotes neuróticos que se verían agudizados por la muerte de varios familiares en poco tiempo. Susanna murió en el año 1858 en circunstancias extrañas al día siguiente de sufrir un fuerte ataque.

En los últimos años de su carrera literaria, Le Fanu pasó por dificultades económicas que lo llevaron a reescribir algunas de sus primeras historias modificándolas para el gusto de la época. Así, firmaría un contrato con Richard Bentley en el cual se comprometía a abandonar los escenarios irlandeses de sus ficciones, para hacerlos más adecuados al público inglés, y los revestía de la atmósfera de las “sensation novels” que estaban de moda en aquellos años. Esta clase de novelas eran relatos de crímenes y misterios envueltos en un halo de suspense cuyo objetivo era crear miedo y curiosidad en el lector. Se consideraron una reacción contra el racionalismo:

It was regarded as a reaction against realism in its mixing of the incredible and the documentary and in its refusal to stay within the ‘proper’ sphere of acceptable character types in domestic settings. The manner in which the heroines of Sensation Fiction challenged Victorian ideals of femininity marked it as a distinctly subversive genre (Ledger en Mulvey-Roberts 284).

Los principales exponentes de esta clase de narración fueron *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins (1824-1889) y *Lady Audley’s Secret* (1862) de Mary Elizabeth Braddon.

Uncle Silas

El argumento de esta novela es simple: Austin Ruthyn es un hombre viudo que vive con la compañía de su hija, Maud. Juntos llevan una vida tranquila y sosegada en Knowl. Austin es consciente de que sufre una grave enfermedad y que su vida puede acabar de forma repentina. Ya que la muerte puede sorprenderle en cualquier momento, antes de morir dispone todo para cuando la fatídica hora llegue. Austin deja a Maud bajo la tutela de su tío Silas. Maud no conoce a su tío más que por un retrato ya que la relación entre los hermanos se ha enfriado a lo largo de los años. Silas era juerguista, irresponsable y derrochador, y Austin solía tener que resolver sus problemas. Hace años, un hombre murió en casa de Silas y él fue considerado sospechoso. Nunca se pudo demostrar que el hombre había sido asesinado ya que estaba encerrado dentro de una habitación, pero la sombra de la duda lo acompañó a partir de ese momento. Dejando a Maud a su custodia, Austin trata de limpiar el nombre de su hermano poniendo en sus manos su tesoro más preciado: su hija. A Maud no le satisface mucho la idea de ir a vivir con el misterioso tío Silas del que apenas sabe nada, pero acepta la decisión de su padre. Allí, Maud vivirá acompañada, principalmente, de su prima Milly porque el tío Silas está prácticamente siempre recluido en su habitación; y Dudley, el otro hijo de Silas, a penas está en la casa.

La novela se divide claramente en dos partes: la primera en casa de Austin y la segunda en casa de Silas. Hay una simetría entre ambas secciones, y se da el recurso estilístico típico del gótico conocido como *doppelgänger*. El término *doppelgänger* fue acuñado por el escritor alemán Jean Paul (1763-1825), y hace referencia a la creencia antropológica de la dualidad innata de los hombres. Así, todas las personas tendríamos un alter ego. En el caso de esta novela, Silas sería el alter ego de Austin, ya que son como dos caras de una misma persona.

Maud Ruthyn es la protagonista y narradora de la historia, lo que la convierte en una pieza clave en el tratamiento de lo sobrenatural en la obra. Es su forma de interpretar las situaciones que le acontecen lo que predispone su mente a la aparición de lo sobrenatural, o lo que ella considera como tal.

Aunque en ocasiones se ha considerado la obra de Le Fanu alejada del contexto político de la época, a pesar de la importancia de la política en su propia vida, ésto no es cierto del todo. Si es verdad que el contenido político no aparece de forma explícita, sí lo hace muchas veces de forma implícita:

Le Fanu's complex relationship to Anglo-Irish political life suggests why *Uncle Silas*, like *Melmoth the Wanderer*, should be read not simply as gothic sensation novel, nor as an exploration of psychic repression and projection, but also as an exploration of the beleaguered, isolated, and culpable position occupied by the Anglo-Irish Protestant class in the nineteenth Century (Kreilkamp 104).

Sheridan Le Fanu se sentiría desilusionado por el mundo político, lo que provocaría un cambio en su carrera literaria:

He strongly opposed Daniel O'Connell's Catholic leadership and the Whig alliance with O'Connell. Yet Le Fanu's growing dissatisfaction with Tory solutions to the erosion of Protestant power led to his flirtation with the reconciling cultural politics of the United Irishmen and to subsequent feelings of betrayal at finding himself closely linked with the revolutionary Anglo-Irish figure of William Smith-O'Brien in the abortive revolution of 1848. After this political crisis in his life Le Fanu abandoned his early historical fiction, in which he identified, like Maturin, with the decaying remnant of a safely defeated and exiled Jacobite gentry class (Kreilkamp 104).

Le Fanu está claramente ligado a otros escritores Anglo-Irlandeses, como es el caso de el ya mencionado Maturin o Maria Edgeworth, la iniciadora de la Big House Novel. Una diferencia que podemos destacar entre esta narración y las anteriores, es que no hay un elemento de comparación positiva. Si en anteriores novelas como *The Absentee*, veíamos ejemplos de terratenientes que realizaban muy mal su labor en contraposición con otros que lo hacían muy bien, en este caso vamos de mal en peor. Tanto Austin como Silas son dos malas personas, egoístas y que anteponen sus intereses a los de Maud. Austin trata de salvar la maltrecha honra de su familia dejando a su hija a cargo de Silas y no le importa que éste no sea lo más beneficioso para la joven. En cuanto a Silas, es un asesino que no duda en aprovecharse de su sobrina y que estaría dispuesto a matarla para quedarse con su fortuna. En esta ocasión no hay una línea corrupta y otra noble en la familia, ambas están contaminadas y han contribuido a la decadencia de la familia Ruthyn y, por extensión, a la comunidad Anglo-irlandesa. Otra divergencia que encontramos en el caso de esta novela, es que el espacio donde tiene lugar la acción es Inglaterra, pero como mencionábamos antes, el cambio de escenario fue algo impuesto y el relato en el que está basada la obra tenía como escenario original Irlanda. La historia de decadencia y degradación, el gusto por el juego y el derroche de Silas, recuerdan a la espiral de decadencia de *Castle Rackrent*. Pero a diferencia de la novela de Edgeworth, aquí nos encontramos con una ficción puramente gótica. La heroína de la historia, Maud, tiene que enfrentarse a un malvado tío que estaría encantado de asesinarla para conseguir su dinero, a un primo que quiere casarse con ella para poder aprovecharse de la fortuna de ésta; y todo ello en un lúgubre escenario que predispone a la soñadora Maud al miedo, la tensión, el suspense y el sufrimiento. Bartram-Haugh, donde vive Silas, es un lugar oscuro, solitario y siniestro. Se trata de una casona

vieja y destartalada por el paso del tiempo y la miseria, llena de pasillos, puertas, corredores y habitaciones secretas que constituyen un laberinto en el que Maud se encuentra atrapada.

Uncle Silas reúne todas las características de la Big House novel irlandesa. Una propiedad aislada y lúgubre sirve de escenario, aunque en este caso son dos. La acción comienza en Knowl, que es una casa grande, oscura, solitaria y en la que Maud vive en compañía de su padre y unos pocos sirvientes. Es un escenario lúgubre, pero en él Maud se siente segura y parece estar acostumbrada al carácter particular de su padre. A pesar de ello, la llegada de tía Monica se convierte en un soplo de aire fresco para Maud, que es una persona más sociable que su padre. Aunque esta primera vivienda es un escenario siniestro, para la protagonista es su hogar. Por el contrario, en casa de Silas, la situación no cambia en cuanto a elementos, pero sí en cómo éstos son percibidos por Maud. En su nueva residencia hay sirvientes, pero parecen toscos, mal educados y no se preocupan por Maud. El tío Silas apenas se deja ver, y cuando lo hace suele ser para imponer su voluntad sobre algún asunto. El único afecto que Maud recibe en la casa es por parte de su prima Milly, con la que poco a poco va estableciendo una muy buena amistad. En Bartram Haugh, Maud no se siente cómoda y es por ello que incluso piensa en irse a vivir con la tía Monica, pero Silas no está de acuerdo y ella finalmente decide acceder a la voluntad de su padre y permanecer hasta la mayoría de edad con él.

A pesar de que finalmente accede a vivir con su tío, la imaginación de Maud no deja de trabajar, y a menudo se pregunta incluso si su tío es una persona normal, ya que sufre con frecuencia unos ataques que lo dejan completamente fuera de sí y como inconsciente por largos períodos de tiempo; se supone que por abusar de drogas como el opio.

La propia Maud reconoce su nueva residencia como una mansión gótica cercana a la que ha podido encontrar descrita en una novela de Radcliffe:

The actual decay of the house had been prevented by my dear father; and the roof, windows, masonry, and carpentry had all been kept in repair. But short of indications of actual ruin, there are many manifestations of poverty and neglect which impress with a feeling of desolation. It was plain that not nearly a tithe of this great house was inhabited; long corridors and galleries stretched away in dust and silence, and were crossed by others, whose dark arches inspired me in the distance with an awful sort of sadness. It was plainly one of those great structures in which you might easily lose yourself, and with a pleasing terror it reminded me of that delightful old abbey in Mrs. Radcliffe's romance, among whose silent staircases, dim passages, and long suites of lordly, but forsaken chambers, begirt without by the sombre forest, the family of La Mote secured a gloomy asylum (Le Fanu 196).

Entre los elementos comunes que encontramos entre las dos casas se encuentra un personaje secundario pero muy importante que es Madame de la Rougierre. Esta mujer llega a Knowl para encargarse de la educación de Maud, pero resulta tener un reverso tenebroso. En primer lugar, trata a Maud de una manera muy extraña, pasando del maltrato a la amistad exacerbada en apenas unos instantes. Podríamos decir que tiene un carácter profundamente inestable, y en cuanto Maud muestra la más mínima discrepancia con ella, cambia su actitud de forma radical. Además, cuenta con la ventaja de haberse ganado la credibilidad de Austin, así que Maud no es capaz de hacerle ver a su padre qué clase de persona es hasta que una noche Maud descubre a Madame de la Rougierre rebuscando entre sus papeles y entonces Austin la despide. Pero éste no es el final para el personaje, ya que en la segunda parte de la novela, reaparece. Milly ha sido enviada a una escuela a Francia, donde se supone que Maud va a ser enviada después. Durante el viaje irá acompañada por una persona de esa escuela, y se trata nada más y nada menos que de Madame de la Rougierre.

Finalmente, sabemos que esta mujer es una aliada de Silas y es la encargada de traer a Maud de vuelta a Bartram Haugh cuando ella pensaba que estaba viajando hacia Francia y es recluida en una parte de la casa diferente a donde solían estar.

Otro personaje secundario que amenaza la integridad de Maud es su primo Dudley. Éste dice estar enamorado de ella y querer casarse. Maud lo detesta ya que es un chico rudo y vulgar, y cuando está con él se siente acosada e insultada. Trata de buscar protección en su tío, pero éste lo que hace es defender a su hijo y decirle que considere la propuesta de matrimonio seriamente. Por suerte para Maud, resulta que Dudley se casa con otra mujer, con lo que no consigue deshacerse completamente de él, pero al menos ya no volverá a ser molestada con el tema del matrimonio.

Como vemos, los principales problemas a los que tiene que hacer frente la heroína proceden de su propia familia, como suele ocurrir en las novelas góticas. El tío Silas es el principal obstáculo que Maud tendrá que superar. En la novela, la presencia de Silas se deja sentir desde el comienzo, pero lo cierto es que su aparición física no se produce hasta la mitad de la novela, y aún así, en esta segunda parte, los encuentros entre Maud y Silas son muy pocos y breves, pero es un tema constante, como un zumbido que está por detrás de todo lo que ocurre en la novela. Al comienzo de la historia, Maud no sabe absolutamente nada de él, precisamente por el enfriamiento en la relación entre los hermanos. La única información que tiene Maud procede de un cuadro pintado hace muchos años y en el cual se ve a un Silas joven, elegante y de una gran belleza. Su padre nunca le habla de él y ha pedido a los empleados que tampoco lo hagan. Cuando una vez sorprende a Maud preguntando a Mrs. Rusk, se limita a cortar la conversación de forma tajante: “Your uncle is a man of great talents, great faults, and great wrongs. His talents have not availed him; his faults are long ago repented of; and his wrongs I believe he feels less than I do, but they

are deep. And there is no need, child, that you should think more of him at present” (Le Fanu 10).

El lector tampoco sabe mucho de él, y poco a poco lo irá conociendo. La primera vez que Maud lo tiene ante sus ojos, ya nos damos cuenta de que es una persona singular y cuya presencia no deja indiferente al observador:

At the far end of a handsome wainscoted room, near the hearth in which a low fire was burning, beside a small table on which stood four waxlights, in tall silver candlesticks, sat a singular-looking old man. The dark wainscoting behind him, and the vastness of the room, in the remoter parts of which the light fell strongly upon his face and figure expended itself with hardly any effect, exhibited him with the forcible and strange relief of a finely painted Dutch portrait. For some time I saw nothing but him (Le Fanu 189).

De esta cita podemos extraer dos datos reveladores: en primer lugar, que a pesar de que la novela se titula *Uncle Silas*, el encuentro entre tío y sobrina no se produce hasta la página 189 en una obra de 424, es decir, casi la mitad; en segundo lugar, que Maud sólo tenía la imagen de su tío como una pintura de hace más de cuarenta años, y cuando al fin se encuentra con el hombre de carne y hueso, le sigue pareciendo que observa un cuadro. Tras un primer momento de paralización, Maud continúa con la descripción de Silas con términos como: “face like marble” (189), “fearful monumental look” (189), “vivid strange eyes” (189), “clear, gentle but cold voice” (190), “wild eyes” (190), “strange old man” (190).

Un detalle de la personalidad de Silas que el lector parece percibir antes que Maud es su capacidad para manipular. A pesar de que es un personaje que habla poco, en aquellas ocasiones que lo hace no pierde la oportunidad de someter un poco más a sus deseos a Maud. Un claro ejemplo de esta situación es cuando Dudley le hace la propuesta de

matrimonio. Maud llega a ver a su tío completamente ofendida y buscando la protección de éste porque considera que Dudley la ha insultado, pero Silas le hace ver una nueva interpretación de los hechos y considerar la propuesta como un verdadero honor, y hasta una buena idea para sus intereses ya que un matrimonio entre ambos podría ser beneficioso para las dos partes. También se aprovecha de la inocencia de Maud cuando la interroga sobre Monica. Silas y ella no se llevan bien, y quiere impedir que Milly y Maud vayan a pasar unos días a casa de Monica así que hace que le confiese que en alguna ocasión Monica ha hablado mal de él para poder prohibir la visita.

La presencia de lo sobrenatural también tiene un lugar en esta novela. Estos elementos no forman parte integrante de la trama, pero contribuyen a crear la atmósfera de la novela:

There is not an old house in England of which servants and young people who live in it do not cherish some traditions of the ghostly. Knowl has its shadows, noises and marvellous records. Rachel Ruthyn, the beauty of Queen Anne's time, who died of grief for the handsome Colonel Norbrooke, who was killed in the Low Countries, walks the house by night, in crisp and sounding silks. She is not seen, only heard. [...] There is, beside, the 'link-man', a lank, dark-faced, black-haired man, in a sable suit, with a link or torch in his hand. He usually only smoulders, with a deep, red glow, as he visits his beat. The library is the room he sees to. Unlike 'Lady Rachel', as the maids called her, he is seen only, never heard (Le Fanu 20).

El escuchar estas historias estimula la imaginación de Maud, y unos pocos días después cree reconocer el sonido de unos pasos por el pasillo, pero cuando abre la puerta de su habitación se encuentra con que no hay nadie, y también ocurre con Mary Quince, una de las sirvientas de la casa, que cree ver un resplandor de madrugada en la biblioteca. Parece evidente que escuchar el relato predispuso a las jóvenes a creer que presenciaron algo

sobrenatural: “When first such tales are told they excite the nerves of the young and the ignorant intensely” (20), “About a week after its relation, I had my experience of a similar sort”(21), “These strange occurrences helped, I think, just then to make me nervous” (21). Maud se encuentra muy nerviosa y, cuando poco después sale con Madame de la Rougierre de paseo, no quiere acercarse al cementerio donde se encuentra enterrada su madre. Madame insiste, por lo que finalmente se encaminan hacia allí. Madame le confiesa que ella a tenido encuentros con fantasmas y revela sentirse muy cómoda en compañía de los muertos, comentarios que no tranquilizan el espíritu agitado de Maud: “I love very much to be near to dead people- in a solitary place like this. I am not afraid of the dead people, nor of the ghosts [...] I’av seen the ghosts myself” (26).

La percepción de la vida y de la muerte presente en la novela está claramente influida por la interpretación de la religión de Emanuel Swedenborg (1688-1772). Swedenborg fue un intelectual de gran prestigio en su época, estudioso de los más variados temas, que a la edad de 56 años dijo haber recibido una revelación de Jesucristo según la cual le proporcionaba una nueva forma de interpretar la religión y la vida después de la muerte. Austin Ruthyn se describe a sí mismo como seguidor de esa religión. De acuerdo con ésta, tras la muerte llegaría como una prolongación de la vida terrenal. Algunos críticos, han querido ver la estructura de la novela como una ejemplificación de sus teorías y así, Silas sería una continuación de Austin: “*Uncle Silas* is structured around a series of parallels between Austin and Silas, Knowl and Bartran Haugh, and the events that occur at each location. [...] Bartram is the post-mortem re-creation of Knowl in the Swedenborgian sense” (Howes 176).

Carmilla

La novela nos sitúa en Styria, Austria. Laura y su padre viven en una gran casa un poco alejados del mundo. Él es un militar inglés retirado, y como Laura nos indica, el dinero que ellos poseen y la pensión que recibe, es más que suficiente para llevar una vida cómoda en esa zona de Europa. La madre de Laura era austríaca, pero murió siendo ella una niña. Padre e hija pasan la mayor parte del año solos y de vez en cuando reciben alguna visita. Cuando comienza la novela, se encuentran esperando la llegada del General Spielsdorf y su sobrina, Mademoiselle Rheinfeldt; pero esa visita no llegará a producirse debido a la repentina muerte de la joven. El General Spielsdorf envía una carta para comunicar los hechos, y resulta ser una narración un poco confusa y misteriosa. Laura y su padre quedan claramente consternados, pero sólo les quedará esperar la aplazada llegada del General para conocer todos los detalles sobre el trágico suceso.

Laura se queda desolada, ya que la perspectiva de pasar un tiempo acompañada por una amiga de su edad la hacía muy feliz. De hecho, al comienzo de la novela insiste claramente en lo aislada que se encuentra la propiedad y en la soledad en la que viven; y así la describe: “lonely and primitive place” (Le Fanu 2008:244), “Nothing can be more picturesque or solitary” (244),”I have said that this is a very lonely place” (244),”My life was, notwithstanding, rather a solitary one, I can assure you” (245).

Poco después de la llegada de la carta, escuchan un fuerte ruido en el exterior de la casa. Laura, su padre y el personal trabajador de la casa salen a ver que ocurre y descubren un carruaje que ha tenido un accidente. Éste está ocupado una mujer de buena apariencia, y asegura estar realizando un viaje muy urgente y de vital importancia. Los cocheros reparan el carruaje en unos minutos, pero la hija de la mujer parece haberse visto afectada por el accidente. Como el trayecto no admite demora, la mujer sugiere dejarla a su cuidado y

regresar a por ella lo antes posible. Laura, por supuesto, está deseando compañía, y ya que la hija parece ser de su edad, está deseosa de que se quede. El padre de Laura acepta, por lo que la mujer se lo agradece, pero además le indica que su viaje es secreto, y que no deberá hacer preguntas personales a la joven, que a su regreso ambos hablaran lo que sea necesario. Antes de que haya mucho tiempo para pensar, los recién llegados continúan su camino y la invitada, Carmilla, es conducida a la casa.

Cuando Laura tiene la oportunidad de ver claramente el rostro de Carmilla, se da cuenta de que es un semblante que le resulta familiar. Esa misma cara forma parte de uno de sus recuerdos de infancia. Una noche Laura se despertó, y vio junto a ella la figura de una joven que se acostó a su lado, la acarició y al momento se quedó dormida otra vez. Se despertó sintiendo el dolor como de unas agujas que se le clavaban, por lo que gritó, lo que provocó que la chica se deslizara rápidamente fuera de la cama, como metiéndose debajo de ésta. Pronto la habitación de Laura se llenó de gente, y como no encontraron a nadie, trataron de convencerla de que todo había sido una pesadilla, pero el sueño había sido muy real para Laura, y por eso, años después, no lo había olvidado. Laura confiesa a Carmilla este hecho y, para su sorpresa, su nueva amiga le revela que ella también tuvo el mismo sueño.

La relación entre Laura y Carmilla se convierte en una estrecha amistad desde la llegada de la última a la casa. Carmilla es una joven muy hermosa, educada, elegante y sofisticada, pero con un carácter difícil. Pasa de la más absoluta apatía a la pasión en apenas unos segundos, y esto confunde a Laura, que también se encuentra desconcertada en sus sentimientos hacia ella, que se tornan en ocasiones del temor a la admiración según las actitudes de Carmilla. La crítica a menudo ha creído ver un idilio lésbico entre ambas jóvenes, pero bajo mi punto de vista, no hay una relación de “amor” y, de haber

enamoramiento, sería por parte de Carmilla. Es verdad que Carmilla siente predilección por jóvenes hermosas, pero en el caso de Laura, en mi opinión, simplemente se encuentra subyugada bajo el poder y la fascinación que Carmilla ejerce sobre ella debido a su condición de vampiro, porque éso es lo que resulta ser la joven huésped. Así, Laura ama y odia a la vez a esa criatura: "I had no distinct thoughts about her while such scenes lasted, but I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence. This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling"(264). Como mencionábamos, Laura se siente confundida por la actitud de Carmilla y sus radicales cambios de actitud: "It was like the ardour of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, "You are mine, you *shall* be mine, and you and I are one for ever." (264)

Carmilla lleva más de 200 años vagando por la faz de la tierra y, en realidad, pertenece a la familia Karnstein que se creía extinta. Bajo el nombre de Carmilla, Mircalla o Millarca, utilizaba la estrategia previamente mencionada para ganarse la confianza de la gente. En ocasiones sus víctimas le duraban apenas unos días, pero como Laura le gustaba más, contenía su sed de sangre para prolongar su relación.

Finalmente, el secreto de Carmilla es descubierto a tiempo de salvar la vida de la protagonista. Con la ayuda del General Spielsdorf, cuya sobrina había sido víctima del vampiro, y de un personaje que conocemos como Barón Vordenburg, encontrarán la tumba de la Countess Millarca Karnstein y podrán proceder a la muerte definitiva del vampiro. Cuando hallan la tumba de ésta, muestra los signos que consideran prueba de vampirismo y que son: un cuerpo incorrupto, signos de respiración y de latir del corazón aunque de forma débil y el féretro inundado de sangre hasta una altura de siete pulgadas. Una vez localizado

el cadáver, proceden a seguir el ritual que los librará para siempre del azote de esta criatura sobrenatural, clavándole una estaca en el corazón, decapitándola y quemando los restos.

Esta novela ocupa un lugar destacado dentro de la literatura ya que se trata del primer relato en el cual el vampiro aparece como uno de los protagonistas de la historia. A pesar de que no es el mejor relato de Le Fanu, siempre ha de tenerse en cuenta por el impacto que causó en la literatura posterior, ya que el tema de los vampiros ha sido tratado en numerosas ocasiones después de esta vez, y fue una obra que ejercería una clara influencia en el *Dracula* de Bram Stoker.

Se establecen en este relato muchas de las características que van a reflejar otros vampiros posteriores, como su capacidad de atracción y manipulación, el erotismo, la frialdad, la manera en que se le provoca la muerte definitiva... pero por el contrario, Carmilla no presenta uno de los rasgos que normalmente marca a los vampiros en la literatura, y es la incapacidad de moverse bajo la luz del sol. En el caso de este vampiro, se nos indica que no le gusta madrugar pero ,desde el mediodía, comparte sus horas con Laura: “She used to come down very late, generally not till one o'clock, she would then take a cup of chocolate, but eat nothing” (265). Carmilla también puede ingerir alimentos, algo que normalmente los vampiros que vendrán después tampoco podrán hacer.

Carmilla, además presenta la capacidad de transformarse en animal y una de las noches que entra en la habitación de Laura, lo hace en forma de gato:

I saw something moving round the foot of the bed, which at first I could not accurately distinguish. But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. It appeared to me about four or five feet long, for it measured fully the length of the hearth-rug as it passed over it; and it continued to-ing and fro-ing with the lithe sinister restlessness of a beast in a cage. I could not cry out, although, as you may suppose, I was

terrified. Its pace was growing faster, and the room rapidly darker and darker, and at length so dark that I could no longer see anything of it but its eyes. I felt its pring lightly on the bed. The two broad eyes approached my face, and suddenly I felt a stinging pain as if two large needles darted, an inch or two apart, deep into my breast (278).

Este relato, parece estar influido por el poema de Coleridge "Christabel", ya que entre ambos encontramos numerosos paralelismos, y no todos ellos podrían considerarse casuales. En su artículo "Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla", Arthur Nethercot (1895-1981) estudia pormenorizadamente las similitudes entre ambos. La más obvia es que Christabel y Laura son dos chicas y a su vez son acechadas por dos mujeres vampiro, Geraldine y Carmilla. También comparten escenarios similares, de corte gótico: un castillo aislado rodeado de bosques, aunque uno situado en Cumberland (Inglaterra) y el otro en Styria (Austria). A pesar de ello, Laura está unida a Inglaterra a través de su padre, aunque ella nunca haya estado. Otro elemento común es el hecho de que su desgracia parte de un lugar cercano a su propia casa (Nethercot 33).

En cuanto a los personajes, también encontramos numerosas similitudes. Los padres de ambas se muestran contentos de la aparición de las visitantes y luego parecen tardar mucho en descubrir el reverso oscuro de sus huéspedes. Las dos historias cuentan con personajes que van dando pistas al lector sobre lo que va a ocurrir, y las dos heroínas de forma sobrenatural reciben la ayuda de sus madres para alertarlas frente al peligro que se cierne sobre ellas:

One night, instead of the voice I was accustomed to hear in the dark I heard one, sweet and tender, and at the same time terrible, which said, "Your mother warns you to beware of the assassin." At the same time a light unexpectedly sprang up, and I saw Carmilla, standing,

near the foot of my bed, in her white nightdress, bathed, from her chin to her feet, in one great stain of blood (283).

Las protagonistas de ambos relatos también se parecen hasta en el aspecto físico ya que las dos son jóvenes, rubias y de grandes ojos azules. Por el contrario, Carmilla es morena y de ojos oscuros (Nethercot 35).

Si bien vemos que la novela guarda muchos elementos comunes con el poema de Coleridge, así como con la novela gótica de la época, también hay diversos factores que la separan de ese género, por lo que la obra de Le Fanu siempre ha sido foco de discusión entre los críticos. Algunos autores consideran *Carmilla* como un *penny dreadful*. Los *penny dreadfuls* eran relatos que se vendía por fascículos y que se hicieron muy populares en el siglo XIX debido a su precio muy asequible, y en ocasiones eran versiones de novelas góticas o relatos sobre fantasmas y vampiros. Así, Le Fanu tomaría un tema típico de los *penny dreadfuls*, los vampiros, para elaborar su novela:

Le Fanu fue uno de los primeros herederos de la tradición gótica en rescatar a los fantasmas y a los vampiros del ámbito de los *penny dreadfuls* en que habían quedado secuestrados, e instalarlos en la naciente tradición de lo fantástico moderno que ya se había perfilado en los cuentos de Hoffmann y Poe. Publicada en 1872 como parte de la colección *In a Glass Darkly*, *Carmilla* se considera la primera obra de vampiros de calidad literaria, aunque fue precedida por *La morte amoureuse* de Théophile Gautier (1836) y *Oupir* de Alexey Tolstoy (1841) (Hernández 67).

Considerada como cuento, novela, *penny dreadful*, gótica o sensation fiction; es indudable que esta ficción no ha pasado inadvertida por la historia de la literatura.

Un elemento presente en el relato y que ya se podía observar en *Uncle Silas*, es la aparición del doble. Éste es un recurso que con frecuencia aparece en las novelas de la época. En el

caso de Le Fanu, el empleo de este recurso viene en gran medida provocado por la influencia de las teorías de Swedenborg en la etapa final de su vida:

La novela *Uncle Silas* y los cuentos de *In a Glass Darkly* muestran el impacto de Swedenborg y sus doctrinas no sólo en la temática obvia de las dualidades y las existencias paralelas, sino en la misma estructura de estas narraciones tardías, donde abundan repeticiones, figuras complementarias, correspondencias. McCormack identifica cuatro principios fundamentales en las teorías de Swedenborg que influyeron sobre Le Fanu: “la cosmología simétrica, la doctrina de las correspondencias, el mundo de los espíritus como terreno de juicio, y la posibilidad de aparición y comunicación hablada entre los hombres y los ángeles” (Hernández 70).

La novela está estructurada en un Prólogo y dieciséis capítulos. En el Prólogo, el Doctor Hesselius nos avanza el tema de la dualidad. Dentro de la historia, Bertha Rheinhardt y Laura serían dobles, al igual que Carmilla y Mircalla; pero a su vez, Laura y Carmilla también se encuentran interrelacionadas, ya que una es la oposición de la otra.

Laura se identifica con el modelo de heroína gótica: huérfana de madre y sometida a la voluntad patriarcal, vive aislada en su castillo. Por el contrario, Carmilla representa el arquetipo de *femme fatale*, y su aparición en la historia, con una gran carga teatral, se ha convertido en un prototipo del género gótico ya que reúne gran cantidad de elementos típicos como la noche, la luna llena o los caballos desbocados (Hernández 72).

Igualmente, la escena de su destrucción se convertirá en canónica y en la literatura posterior se recreará una y otra vez (Hernández 78).

La presencia de los elementos sobrenaturales en esta ficción, tiene lugar principalmente al final. A pesar de que Carmilla aparece al comienzo del relato, ni Laura ni los otros habitantes de la casa sospechan nada sobre ella, y cuando ocurren determinados incidentes que podrían hacer intuir que algo extraño ocurre con la visitante, son interpretados con una explicación racional. Así ocurre la noche que descubren que Carmilla no está en su habitación, cuando resuelven el misterio alegando sonambulismo. El padre de Laura lo explica de este modo:

"Well, what has happened is this. You got up in your sleep, unlocked the door, not leaving the key as usual in the lock, but taking it out and locking it on the outside; you again took the key out, and carried it away with you to some one of the five-and-twenty rooms on this floor, or perhaps upstairs or downstairs. There are so many rooms and closets, so much heavy furniture, and such accumulations of lumber, that it would require a week to search this old house thoroughly [...] I wish all mysteries were as easily and innocently explained as yours, Carmilla," (286).

Sólo con el paso del tiempo, Laura recapacita y se da cuenta de los extraños sucesos que ocurrieron en su casa y, al relatarlos, nos pide que creamos en su palabra: "I am now going to tell you something so strange that it will require all your faith in my veracity to believe my story" (248).

El descubrimiento de la verdadera identidad de Carmilla y la enfermedad que está consumiendo a Laura, se ve acelerado por la muerte de varias jóvenes en las poblaciones más cercanas, que ponen sobre aviso al Doctor Spielsberg, y finalmente, la llegada del General Spielsdorf, que no sólo sabe que se trata de un vampiro, sino que viene a

comprobar sus sospechas de que la criatura que acabó con su sobrina Bertha es en realidad una descendiente del linaje Karnstein. Con el descubrimiento de la tumba y del cuerpo de Carmilla, se puede poner fin a la vida después de la muerte del monstruo, y a la vez, al relato.

5.2.6 Oscar Wilde

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nació en Dublín en el año 1854. Sus padres eran intelectuales y figuras destacadas dentro de la sociedad. Su madre se había ganado fama mundial como traductora de poesía que publicaba bajo el nombre artístico de Speranza; y su padre William, era médico oculista y otorrino. Además, William también tenía inquietudes literarias y recopiló cuentos del folklore irlandés para que se publicasen.

Los primeros años de su vida, Oscar fue educado en casa, pero posteriormente acudiría a Portora Royal School, en Enniskillen. Más tarde, ingresaría en el Trinity College de Dublín, donde estudiaría a los clásicos. Continuó sus estudios en el Magdalen College de Oxford, donde destacaría por su gran talento y en el año 1878 obtuvo el título de *Bachelor of Arts* (Drew en Wilde vi).

Tras concluir sus estudios, Wilde regresó a Irlanda donde se enamoró de Florence Balcombe, pero ésta no le correspondió y acabó convirtiéndose en la esposa de Bram Stoker. Tras esta decepción amorosa, Wilde decidió marcharse de Irlanda y viviría los siguientes años en Londres, París y Estados Unidos, sólo regresando a Irlanda por motivos laborales. También viajaría a Italia donde mantendría un par de encuentros con el Papa Pío IX, visitas que en parte iban a inducir su posterior conversión del Protestantismo al Catolicismo. Además, viajaría a Grecia invitado por J.P. Mahaffy, su tutor en Trinity

College, lo que provocaría en él el surgimiento de un renovado interés en el Helenismo (Wilde vii).

Durante su estancia en Londres, Wilde conoció a Constance Lloyd. Ésta era hija de Horace Lloyd, consejero de la reina, y proporcionó una gran dote cuando ambos contrajeron matrimonio, lo que permitió a la pareja vivir cómodamente. Tuvieron dos hijos: Cyril y Vyvyan. Su matrimonio llegaría a su fin tras el proceso judicial que Wilde tuvo y por el cual acabaría en la cárcel.

La producción literaria de Oscar Wilde empezó a una edad temprana. Uno de sus primeros poemas que posee ya cierta entidad es “Requiescat”, en el cual reflexiona sobre la muerte de su hermana Isola, cuando él tenía doce años. Este primer contacto con la muerte de un familiar tan próximo, hizo que madurara de una forma repentina (Belford 33). Este hecho también perturbó la mente de Wilde en el sentido de que fue consciente de que en cualquier momento sus padres también podrían morir y, desde entonces, la obsesión por el abandono estuvo siempre presente en su vida y en su obra (Belford 34).

El primer reconocimiento a su talento le llegaría en su período en Oxford, cuando obtuvo el *Oxford Newdigate Prize* en 1878 por su poema “Ravenna”. Para la composición del mismo, se sirvió de las experiencias vividas en el año anterior durante su viaje por Grecia e Italia.

Su primera obra teatral vería la luz en 1880, y se trata de *Vera; or, The Nihilists*. Este drama, es una obra aún muy inmadura y no obtuvo una buena acogida por parte del público. La pieza cuenta la historia de una joven rusa, Vera, que se suma al movimiento nihilista de Moscú después de que su hermano haya sido arrestado por pertenecer a este grupo contrario al totalitarismo (Belford 83).

En el año 1883, Wilde publicó *The Duchess of Padua*, drama sito en la ciudad que da título a la composición. En ella, Guido Ferranti llega a dicha ciudad tras recibir una carta de un

remitente desconocido. En esta obra, se puede percibir una clara influencia de Shakespeare. A pesar de ser una composición de calidad superior a la anterior, aún se puede considerar de juventud, y todavía se encuentra muy lejos del estilo que el autor iba a desarrollar años más tarde.

Aquí comienza un período muy fructífero en la producción literaria de Oscar. En el año 1887 *Court and Society Review* publicó los relatos “The Canterville Ghost” y “Lord Arthur Saville’s Crime”. El primer trabajo de Wilde realmente tomado en serio por la crítica fue *The Happy Prince and Other Tales* (1888). Esta compilación de cuentos infantiles tuvo una recepción muy positiva: “The volumen excited the critics, and for the first time he was taken seriously as a writer. One reviewer favorably compared him with Hans Christian Andersen; another called the bitter satire from Andersen; yet another said the stories revealed Wilde’s Genius “at its best” (Belford 151).

En el año 1890 llevaría a la imprenta *The Picture of Dorian Gray*; aunque no en la forma en que la conocemos hoy, ya que la novela iba a sufrir diversas transformaciones en las siguientes ediciones.

Después de haber cultivado la poesía, el teatro y la novela, Wilde publicó varios ensayos recopilados bajo el título *Intentions* (1891), entre los que cabría destacar “The Decay of Lying” y “The Critic as Artist”. En el primero de los ensayos, el autor reflexiona sobre la literatura, en la cual las cosas que se cuentan son falsas, pero con el propósito de conquistar al lector. En el segundo ensayo, a través de un diálogo entre dos personajes, se trata de mostrar la teoría de que el trabajo del artista y del crítico son interdependientes, y que sin una labor de crítica, no puede existir una buena obra de arte.

La creatividad de Wilde parece no tener fin. En 1892 se estrena *Lady Windermere’s Fan* y comienza a ensayarse *Salomé*, aunque su estreno con Sara Bernhaerdts será postpuesto. En

1893 se representa por primera vez *A Woman of No Importance* y en 1894 Wilde retoma la poesía con su célebre poema “The Sphinxes”. Al año siguiente, se estrenan *An Ideal Husband* y *The Importance of Being Earnest*. Ese mismo año, 1895, es detenido y condenado a pasar 2 años de trabajos forzados. Durante el período que estuvo en prisión, muere su madre y Oscar escribe una carta a Lord Alfred Douglas sobre todo el daño que ha sufrido por culpa del proceso judicial. Esta carta no será publicada hasta 1909, bajo el título “De Profundis”. Tras el periodo que pasó en la cárcel, sólo publicó *The Ballad of Reading Gaol* (1898), un poema en el que describe los sentimientos que experimentó durante su reclusión.

El asunto que llevó a Oscar Wilde a la cárcel fue la relación que mantuvo con un joven conocido como Bosie, cuyo verdadero nombre era Alfred Douglas, hijo del Noveno Marqués de Queensberry. El padre de Bosie acusó a Wilde de sodomita, así que éste respondió con una denuncia por injurias. Finalmente, el padre de Bosie quedó libre y Wilde fue condenado a pasar dos años en prisión.

Wilde pasó los últimos años de su vida viviendo en París, empleando el pseudónimo de Sebastian Melmoth. Debemos recordar que Maturin se había casado con la cantante Henrietta Kingsbury, una tía de la madre de Oscar Wilde. Falleció en el año 1900, convirtiéndose al Catolicismo justo antes de su muerte.

The Picture of Dorian Gray

Esta novela de Oscar Wilde relata la historia de un joven llamado Dorian Gray. Dorian es un muchacho muy hermoso, pero él no parece ser realmente consciente de su belleza hasta que su amigo Basil Hallward le pinta un retrato. Al contemplar la obra finalizada, y en parte movido por la charla que Dorian acaba de tener con Lord Henry Wotton, un amigo de

Basil; Dorian se da cuenta de la gran belleza que hay en el cuadro y de cuan efímera es, y desea permanecer para siempre tal y como está ahora. Su deseo se convierte en realidad y Dorian y el retrato se intercambian los papeles: es el cuadro el que envejece con el paso del tiempo y el que muestra en su rostro las marcas que la mala vida y los excesos dejan en las personas. Dorian cada día visita el cuadro, que ha ocultado en una habitación, y se recrea al contemplar un rostro que se va degradando mientras él sigue joven, hermoso y bello. Por la ciudad corren rumores sobre la conducta inapropiada del joven, pero la gente al contemplar su puro rostro, no puede más que creer que los rumores son sólo eso, y por lo tanto, sigue gozando de la simpatía de la clase alta de Londres, el círculo donde el joven se mueve. No ocurre lo mismo con sus compañeros de aventuras, que en su mayoría acaban destrozando su reputación y su vida, mientras Dorian continúa impasible disfrutando de todos aquellos placeres que la vida le pueda ofrecer. La desgracia se cruza en su camino y así el suicidio de Sibyl Vane, una joven por la que él se siente atraído, le hace por un momento recapacitar sobre su conducta, pero es más fácil olvidar que asumir la parte de responsabilidad que pueda tener en el asunto. Envuelto en una espiral de decadencia y corrupción moral, los años pasan. Basil y Dorian han perdido su relación casi por completo, pero una noche Hallward se acerca a casa de Dorian para hablar con él, ya que está preocupado por su reputación debido a las historias que circulan por la ciudad sobre Dorian, y que son cada vez peores. Ambos discuten y Dorian, dejándose llevar por la ira, muestra al autor del retrato el cuadro maldito y lo asesina. Una vez destruido el autor, sólo queda destruir la obra y así lo hace Dorian: con el mismo cuchillo con el que mató a Basil, atraviesa el lienzo. Un grito de dolor recorre la casa. Los empleados acuden a ver que ha ocurrido y se encuentran con el maravilloso cuadro de Basil que representa a Dorian tal y como lo

habían visto por última vez, y a su lado el cadáver de un hombre decrepito, que sólo pudieron identificar como Dorian Gray por sus joyas.

El tema de vender el alma a cambio de la vida eterna, no es nuevo en la literatura, y dentro de la literatura gótica irlandesa ya encontramos un claro precedente en *Melmoth the Wanderer*. Pero la novela no se reduce a un solo tema ni a un solo motivo gótico, ya que, entre otros, el recurso del *doppelgänger* que vimos en *Uncle Silas*, aparece aquí de una forma mucho más evidente:

Dorian Gray can, therefore, be readily ascribed to the growing tradition of the synthetic fantastic novel: an amalgam of Faustian bargain, *Doppelgänger* and the artistic fantastic, plus strong subconcerns with science, Darwinism, aesthetics and psychology, a touch of mysticism (including astrology and metempsychology), underscored by a somewhat aristocratic brand of social rebellion and a subtext of homo-eroticism (Cornwell 103).

Nos encontramos ante una nueva clase de novela gótica, y no fue la única de esta novedosa especie. En la década de 1890, el género iba a vivir una etapa de renovación, propiciada por el clima político vivido en Europa, y especialmente en las Islas Británicas, en la época. Durante la Era Victoriana, Gran Bretaña había vivido el auge de la expansión colonial, así como de la Revolución Industrial. El rápido progreso trajo consigo drásticos cambios a nivel social. En los últimos años del siglo XIX, comenzaría un período de decadencia:

This was an imperial power in decline, threatened by the rise of such new players as Germany and the United States, suffering from the loss of overseas markets, faced with the growing unrest in the colonies and suffused with new doubts about the morality of the imperial mission. This was a highly progressive society now experiencing the social and psychological effects of the Industrial Revolution; crime and disease ran rife within the city slums, aggravated by the influx of farm workers whose livelihood have been destroyed by

the agricultural depression. This was a predominantly bourgeois society which, having prided itself on moral superiority, now faced challenges to the traditional values and family structures upon which its much-vaunted superiority was based. Late Victorian Britain had become too aware of the dark side of progress (Byron en Punter 132).

El discurso de esta nueva generación se encuentra bastante relacionado con los problemas representados por los escritores del fin de siglo anterior. La decadencia en el ámbito social, nacional y psicológico vuelven a ser temas candentes y así lo demuestran algunas de las novelas más célebres de la época:

Gothic monstrosity reemerged with a force that had not been matched since the publication of the original Gothic at the previous *fin de siècle*. Such works as R.L. Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1891), Arthur Machen's *The Great God Pan* (1894), H.G. Wells's *The Island of Dr Moreau* (1896) and Richard Marsh's *The Beetle* (1897) all draw their power from the fears and anxieties attendant upon degeneration, and the horror promoted by the repeated spectacle of dissolution – the dissolution of the nation, of society, of the human subject itself (Byron en Punter 133).

En *The Picture of Dorian Gray*, Wilde nos muestra esta época de decadencia poniendo como escenario Londres. Es un espacio urbano, frente a los eminentemente rurales de la primera novela gótica, pero no por ello, deja de ser una localización siniestra. Esta novela es un exponente del conocido como “urban gothic”, y que se caracteriza precisamente por el entorno en el que tiene lugar la acción:

The city is seen as uncanny, constructed by people yet unknowable by the individual [...] The city is also a place of ruins, paradoxically always new but always decaying, a state of death-in-life exploited fully in Bram Stoker's *Dracula*. The alienation of the urban subject,

leading to paranoia, fragmentation and loss of identity, is another important theme, to be found in a number of works, including Thomas Quincey's *Confessions of an English Opium Eater* (1822), R.L. Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1891) and Arthur Machen's *The Hill of Dreams* (1907) (Warwick en Mulvey-Roberts 289).

Especialmente en el Capítulo 16 encontramos esa visión de la ciudad como entorno siniestro: "A cold rain began to fall, and the blurred street-lamps looked ghastly in the dripping mist" (Wilde 146), "The moon hung low in the sky like a yellow skull" (146), "The gas-lamps grew fewer and the streets more narrow and gloomy" (146), "The way seemed interminable, and the streets like the black web of some sprawling spider. The monotony became unbearable, and, as the mist thickened, he felt afraid" (146).

Los personajes que adornan este decorado son principalmente tres: Dorian Gray, Lord Henry Wotton y Basil Hallward. Entre ellos se establece una relación compleja de paralelismos y diferencias, y hasta el propio Wilde llega a asegurar que cada uno de los personajes es una versión de si mismo (Cornwell 103). También se establece una relación entre estos y el cuadro. Basil reconoce haber puesto demasiado de si mismo en la obra; Dorian, obviamente, está relacionado ya que es la figura retratada y Henry ha estado presente en la última sesión de posado y con su charla ha influido en la mente del joven, cambiando no sólo su expresión sino su forma de pensar, algo que queda reflejado en el lienzo. Un dato que no debemos pasar por alto es que en el título de la novela, el lugar de privilegio se le concede a la obra pictórica, que es la verdadera protagonista de la historia, y no los personajes de carne y hueso. En el artículo "Come See About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*", Christopher Craft analiza pormenorizadamente el uso del recurso del doble en las diversas formas en las que aparece en la novela. El

ejemplo más obvio es Dorian y su retrato, pero sin embargo, este se convierte en un doble poco convencional. El cuadro no es una réplica como la que podría ofrecer un espejo, o al menos lo es por poco tiempo ya que las propiedades sobrenaturales de la obra de arte pronto se descubren: “As part of the well-rehearsed Gothic technology bequeathed to Wilde by his forebears, Dorian’s “magical” portrait reproduces the mirror-function by inverting its mimetic performance. Instead of transposing surfaces laterally as everyday mirrors do, the portrait reverses the usual relation between surface and depth” (Craft 114).

El retrato nos muestra el interior corrupto de Dorian y, a pesar de que en un principio Dorian se siente horrorizado al contemplar su rostro cambiante, después su actitud varía radicalmente y se deleitará en contemplar dichos cambios, utilizando un espejo para apreciar hasta los más mínimos detalles de la evolución, multiplicando así la imagen del doble:

Often, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and ageing face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead, or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age (Wilde 102-3).

El lector nunca llega a saber como se produce el fenómeno del intercambio entre Dorian y el cuadro, ya que al contrario de lo que ocurre en otros relatos, aquí no aparece ninguna figura demoníaca para sellar un pacto. Simplemente el deseo que expresa Dorian de mantenerse joven como el cuadro, se ve realizado:

‘How sad it is!’ murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. ‘How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!’ (Wilde 24).

Dorian tampoco sabe como es posible que algo así haya sucedido, pero realmente no le importa. Lo único que le importa a él es permanecer joven, hermoso e inalterable al paso de los años; y las razones de su milagrosa conservación no le quitan el sueño:

Suddenly there flashed across his mind what he had said in Basil Hallward’s studio the day the picture had been finished. Yes, he remembered it perfectly. He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old [...] Surely his wish had not been fulfilled? Such things were impossible. It seemed monstrous even to think of them. And then, there was the picture before him, with the touch of cruelty in the mouth (Wilde 73).

En cuanto al estilo de la novela, difiere bastante con respecto a las analizadas hasta ahora. Wilde combina las minuciosas descripciones con los diálogos extensos. Las descripciones que la novela nos ofrece, son principalmente de los diversos escenarios, como el estudio de Basil, donde comienza la acción. Son explicaciones detalladas, que mezclan elementos visuales con sensaciones olfativas o táctiles, que parecen transportarnos al lugar de los

hechos: “The Studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn” (Wilde 5), “the sullen murmur of the bees” (5), “The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ” (5). También encontramos otras menos coloristas y más de corte lúgubre:

There are few of us who have not sometimes wakened before dawn, either after one of those dreamless nights that make us almost enamoured of death, or one of those nights of horror and misshapen joy, when through the chambers of the brain sweep phantoms more terrible than reality itself, and instinct with that vivid life that lurks in all grotesques, and that lends to Gothic art its enduring vitality, this art being, one might fancy, especially the art of those whose minds have been troubled with the malady of reverie. Gradually white fingers creep through the curtains, and they appear to tremble. In Black fantastic shapes, dumb shadows crawl into the corners of the room, and crouch there (Wilde 105).

Por el contrario, los diálogos lo que hacen es transportarnos a la situación intelectual de la época, ya que a través de las conversaciones, los diversos personajes nos muestran su forma de pensar con respecto al arte, la política, la sociedad y la vida en general; siguiendo el modelo de los diálogos de Platón (c.a. 427-347 a.C.) . Wilde también utiliza el recurso de los epigramas, pequeñas composiciones o frases ingeniosas con carácter satírico: “Genius lasts Longer than Beauty” (Wilde 13), “Nowadays people know the price of everything, and the value of nothing” (39) “I like men who have a future and women who have a past” (143).

Así pues, Oscar Wilde nos presenta una novela que trata de retratar la sociedad de su época desde el punto de vista de la burguesía, pero introduce un elemento sobrenatural sin explicación racional que convierte a esta narración en una de las más populares del género

gótico; y sin duda una de las pioneras de la nueva generación de novela gótica. Esta década de 1890, en la que el gótico urbano centra todo el protagonismo, *The Picture of Dorian Gray* sienta las bases para obras posteriores como *Dracula* de Bram Stoker. En esta nueva forma de expresión los personajes se nos hacen más cercanos, menos recargados. Aún así, éstos siguen siendo dominados por sus emociones (no olvidemos que Dorian se deja arrastrar por la ira, lo que lo lleva a cometer el asesinato de Basil). La historia también se vuelve más simple y directa, ya que prácticamente ha desaparecido por completo la tendencia de la primera novela gótica de adornar la trama principal con otras secundarias. Aún así, el didactismo está presente, al igual que la crítica social. Tampoco tiene apenas lugar la grandilocuencia, pero no por ello la novela pierde fuerza. El gótico es un género que evoluciona, pero al mismo tiempo permanece fiel a sus raíces.

5.2.7 Bram Stoker

Abraham Stoker nació en Dublín en el año 1847. Era hijo de Abraham Stoker, un funcionario que trabajaba en las oficinas de Dublin Castle, y de la feminista Charlotte Mathilda Blake Thornley. Bram fue el tercer hijo de siete. Vivió una infancia atípica, ya que constantemente estaba enfermo y por culpa de este hecho tuvo que estudiar en casa con profesores privados. A pesar de que el niño pasó muchos años en cama, esto no le dejaría secuelas y se convirtió en un joven completamente normal, incluso atlético (Wolf xv).

En Trinity College, Bram Stoker se graduó en Matemáticas, pero al acabar sus estudios se dedicó a una de sus pasiones: la literatura. Trabajaría como crítico teatral para el *Dublin Mail*, al tiempo que trataba de seguir los pasos de su padre. Más tarde, conocería al célebre actor Henry Irving (1838-1905) y juntos viajarían a Londres en 1876. Stoker se convirtió en el manager del actor y juntos dirigieron el Lyceum Theatre de Londres. Su relación

empresarial se mantendría hasta la muerte de Irving. La huella que el actor dejó en Stoker queda patente en la obra que el irlandés le dedicó, titulada *The Personal Reminiscences of Sir Henry Irving* (1907) (Wolf xvi).

Sus primeras creaciones literarias fueron historias de terror, en parte creadas en base a relatos que su madre le había contado de niño. Estos primeros trabajos se publicaron en la revista *Shamrock*. A Stoker siempre le gustaron los temas de misterio, ocultismo y magia, y se dice que pertenecía a una sociedad secreta conocida como *Hermetic Order of the Golden Dawn*. Eran también miembros de esta sociedad otros escritores como William Butler Yeats y Arthur Machen (Aracil 177)

A pesar de que hoy en día Bram Stoker es un autor ampliamente conocido y *Dracula* puede considerarse una de las novelas más populares de la literatura, en vida Stoker no disfrutó del reconocimiento de su obra. De hecho, era más conocido por su colaboración con Irving que por sus propios mérito. En la actualidad, su reputación literaria está basada casi exclusivamente en su obra más célebre, pero no fue su única producción. Stoker publicó siete novelas y tres volúmenes de relatos, y dejó gran cantidad de historias sin recopilar y también trabajos de crítica literaria. De sus siete novelas, cinco han sido clasificadas como góticas: *Dracula* (1877), *The Mystery of the Sea* ((1902), *The Jewel of the Seven Stars* (1903), *The Lady of the Shroud* (1909) y *The Lair of the White Worm* (1911) (Hughes en Mulvey-Roberts 223).

The Mystery of the Sea es una novela que tiene como escenario la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898. En ella un héroe inglés (Archie Hunter) y una heroína americana (Marjory Drake) se enfrentan a la amenaza de un caballero español (Don Bernardino): “Set against the background of the Spanish-American War of 1898, the novel describes the search for a hoard of gold – treasure of the Spanish Armada of 1588” (Hughes en Mulvey-

Roberts 225). El elemento sobrenatural en esta ocasión, viene dado por las características especiales de uno de los protagonistas: “Hunter possesses the gift of prophetic second sight. It is this faculty that permits him to perceive the potencial sexual dangers vested in a classic Gothic abduction plot” (Hughes en Mulvey- Roberts 225).

The Jewel of the Seven Stars es una obra literaria gótica pero con tintes de novela policíaca. En ella, se describe el intento de resurrección de la momia de una antigua reina egipcia y hechicera llamada Tera. En la primera versión de la novela, concluía con la muerte de todos los personajes a excepción del narrador, Malcom Ross, en el intento de resurrección. La segunda versión (1912) cuenta cómo el intento de resurrección falla y concluye la historia con el matrimonio entre Malcom y la heroína de la historia, Margaret Trelawny (Hughes en Mulvey-Roberts 225).

The Lady of the Shroud combina la novela de aventuras con la gótica. Esta vez el protagonista es un joven británico, Rupert Sent Leger, que hereda un castillo en los Balcanes: “The hero, Rupert Sent Leger, wins the trust of the local people, leading them to the final victory against the Turkish aggressor [...] Stoker skillfully combines this political script with what appears to be a conventional vampire plot”. Sin embargo, el supuesto vampiro resulta ser Teruta, la hija de uno de los mandatarios de la región, que será secuestrada por los turcos y más tarde rescatada por Rupert (Hughes en Mulvey-Roberts 226).

The Lair of the White Worm se trata de una adaptación de un elemento del folklore británico, la leyenda del Laidley Worm. En este relato, el héroe australiano Adam Salton será el encargado de destruir a una criatura capaz de convertirse en mujer o en serpiente: “It has been suggested that the human personification of the Worm, Arabella March,

represents the assertive and predatory womanhood unacceptable to the late Victorian and Edwardian morality” (Hughes en Mulvey- Roberts 226).

El final de la vida de Stoker no fue muy grato. Aunque se el autor de una obra que en la actualidad ha vendido cientos de miles de ejemplares, en su época no obtuvo un gran éxito comercial: “The novel was only a modest success and, in Stoker’s lifetime, though it was sold in England and America, did little to mend his fortunes. After 1905, when Stoker suffered a stroke that considerably weakened him, both his health and financial situation declines” (Wolf xviii). Pese a su mal estado de salud, él nunca dejó de trabajar; pero sería en 1911 cuando su situación económica pasaría su peor momento, justo antes de que llegase su hora:

By 1911, Stoker faced a severe financial crisis. He was bedridden and weak, suffered from Bright’s Disease, a kidney disorder, and – according to one biographer – may also have contracted syphilis. Stoker died at his home in Pimlico, London, on 20 April 1912: his death certificate emphasized ‘exhaustion’ as a likely cause of death (Hughes 4).

Bram Stoker falleció en una lúgubre pensión de Londres y, parece ser, que no sólo sus facultades físicas sino también las mentales, se encontraban gravemente mermadas: “Bram Stoker murió a causa de la sífilis, a los 64 años, en una miserable pensión de Londres. Se cuenta que en sus últimos momentos no paraba de señalar un rincón de su habitación, mientras repetía sin cesar la palabra *Strigoi* que en rumano significa vampiro” (Ortiz Empson 78).

Dracula

La novela cuenta la historia de Jonathan Harker, un joven agente inmobiliario que se desplaza desde Londres a los Cárpatos para terminar de cerrar la compra de unas

propiedades por parte del Count Dracula en Londres. A pesar de que durante su camino hacia el castillo Jonathan es advertido varias veces de que no debería ir, éste continúa su viaje y es recibido por el conde en un ambiente de absoluta cordialidad. Sin embargo, con el paso de los días, Jonathan comenzará a observar comportamientos extraños en su anfitrión y finalmente se dará cuenta de que se ha convertido en su prisionero. Además, su carcelero no es una persona cualquiera, sino que se trata de un vampiro que comparte su castillo con tres mujeres que también lo son y que llegan a atacar a Jonathan. El conde parte hacia Londres con todos sus negocios ya puestos a punto, momento en el que Jonathan consigue escapar y encontrar ayuda en un convento cercano. Las monjas que lo recogen avisan a Mina, su prometida, y ésta acudirá a buscarlo. Cuando Harker se recupera un poco, entrega a Mina un diario en el que ha ido escribiendo lo sucedido en el tiempo que ellos han estado separados, pero Mina decide no leerlo y seguir adelante con su nueva vida como marido y mujer. Mientras, en Inglaterra, la mejor amiga de Mina, Lucy, se verá afectada por una extraña enfermedad que la va consumiendo en vida, a pesar de los esfuerzos del Doctor Seward por salvarla. Impotente ante un caso que no sabe como tratar, decide pedir ayuda a su amigo el Doctor Van Helsing. Abraham Van Helsing además de conocer la medicina tradicional, tiene un amplio conocimiento de las ciencias ocultas, la magia, la superstición y las tradiciones, por lo que es el primero en pensar que tal vez el mal de Lucy tenga un origen sobrenatural. Van Helsing descubre que es un vampiro el que está destruyendo a Lucy, pero ya es demasiado tarde para salvarla, así que la joven muere; pero no del todo y se convierte en uno de ellos. Lucy es ahora un vampiro y sus amigos tendrán que provocarle una muerte definitiva si al menos quieren que su alma descanse. Cuando Van Helsing y Mina se encuentran al regreso de ésta de Transilvania, Mina sospecha que las alucinaciones sufridas por su marido no son tal, y por ello decide abrir el diario y

descubrir que fue realmente lo que pasó. Una vez que ambas historias han sido conectadas, el objetivo de los protagonistas será acabar con la fuente de todas sus desgracias. Un grupo formado por Jonathan Harker, su esposa Mina, el Doctor Seward, el Doctor Van Helsing, Arthur (el prometido de Lucy) y Quincey (amigo de Lucy, Arthur y Seward); elaborarán un plan para acabar con Dracula. Su primer paso es destruir todos sus escondites. El conde debe dormir en suelo de su lugar de origen, pero consagrando esa tierra, los humanos han conseguido que el vampiro ya no pueda descansar allí. Dracula se siente acorralado y por ello decide huir y regresar a su lugar de origen. Comienza así una persecución final que culminará con la muerte definitiva del Count Dracula en su morada inicial.

Dracula tiene la peculiaridad de ser una novela construida a través de diferentes textos: diarios, cartas y noticias de prensa, que forman un conjunto que puesto en orden, nos muestra la evolución de la historia. Es curioso que a pesar de que Dracula es el que da título a la novela, nunca ejerce de narrador en la misma, y de hecho, en la segunda parte de la novela a penas aparece, pero está siempre presente en un segundo plano.

La combinación de diferentes narradores y de noticias, le da a la historia una apariencia de realidad. A pesar de todo ello, los protagonistas de la historia son conscientes de que lo que nos cuentan es difícil de creer y al final de la novela se produce la siguiente reflexión:

We were struck by the fact that, in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document! Nothing but a mass type-writing, except the later note-books of Mina and Seward and myself (Jonathan), and Van Helsing's memorandum. We could hardly ask anyone, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story (Stoker 378).

La lucha ente razón y superstición está presente a lo largo de toda la novela. Jonathan en la primera página nos indica el cambio que se produce al llegar a Budapest “The impression I

had was that we were leaving the West and entering the East” (Stoker 1). Un cambio que esperaba encontrar ya que antes de partir debido a que en Londres había tratado de informarse lo más posible sobre el lugar a donde iba a ir, y se había dado cuenta de que su destino era una región bastante desconocida:

I find that the district he (Dracula) named is in the extreme East of the country, just on the borders of the three states, Transylvania, Moldavia, and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe. I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula (Stoker 1).

Su llegada a Bistritz no hace más que confirmar sus sospechas de que ha llegado a un nuevo mundo. Es consciente, por lo que ha leído, que se encuentra en una tierra donde las supersticiones se encuentran fuertemente arraigadas en la cultura. En cuanto la gente de allí descubre a donde va, comienzan a santiguarse, a susurrar y a hacerse comentarios. La mujer de la posada es la primera en advertirle directamente que no debería ir al castillo:

‘It is the eve of St George’s Day. Do you not know that to-night, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?’ [...] She went on her knees and implored me not to go [...] It was all very ridiculous but I did not feel comfortable [...] I thanked her, but my duty was imperative, and I must go. She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me [...] She saw, I suppose, the doubt in my face, for she put the rosary round my neck, and said, ‘For your mother’s sake’ (Stoker 5)

A pesar de que Harker es un hombre racional y no cree en supersticiones, tantas advertencias comienzan a hacer mella en su mente, y no se siente tranquilo; por eso acepta el rosario y se queda con él puesto. Pero la lucha de la mente racional de Jonathan contra los elementos sobrenaturales no ha hecho más que empezar. De hecho, en el castillo

ocurren cosas que ponen su salud mental a prueba y es por ello que su diario le ayuda a mantener la cordura. Es como si a medida que escribiese, su mente fuese liberándose y lo preparase para poder soportar de nuevo los extraños sucesos que ocurren en el castillo. Es emblemática la escena en la que Jonathan se da cuenta de que el conde no se refleja en un espejo:

I had hung my shaving-glass by the window, and was just beginning to shave. Suddenly I felt a hand on my shoulder, and heard the Count's voice saying to me, 'Good morning'. I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me [...] Having answered the Count's salutation, I turned to the glass again to see how I have been mistaken. This time there could be no error, for the man was close to me, and I could see him over my shoulder. But there was no reflection of him in the mirror! [...] This was startling, and, coming on the top of so many strange things, was beginning to increase that vague feeling of uneasiness which I always have when the Count is near (Stoker 25).

En su diario, Jonathan también nos describe minuciosamente los escenarios por los que transita. La llegada al castillo es sobrecogedora, no sólo por el ambiente de misterio que crean los personajes que rodean al viajero, sino por el paisaje en sí. Jonathan se haya en una región salvaje y remota de Europa. Los escenarios descritos son agrestes y abruptos, y el velo de la noche los convierte en misteriosos. Jonathan viaja en un carruaje compartido hasta el Borgo Pass, acompañado por locales que se encuentran muy nerviosos debido a la noche en la que se encuentran, conocida como la Noche de Walpurgis o de las brujas. El entorno espectral parece dar verosimilitud a las supersticiones de los acompañantes en una noche que cada vez se cierra más, como nos muestra Jonathan en su descripción: “the evening fell” (Stoker 8), “the growing twilight” (8), “dark mistinees” (8), “the gloom of

the trees” (8), “dark firs” (8), “in the darkness” (8), “wied and solemn effect” (8), “ghost-like clouds” (8), “grew dark” (8), “darkness” (9), “evil eye” (9), “darkness” (9), “dark, rolling clouds (9), “heavy, oppressive sense of thunder” (9), “blackness” (9), “all was dark” (9). En a penas un par de párrafos, podemos ver con que frecuencia aparece la palabra “dark”. Harker llega al punto donde un carruaje del conde debe recogerlo, pero no parece haber ni rastro de otro vehículo; sin embargo, de la nada aparece el carruaje y Jonathan continúa avanzando hacia su perdición. Lo primero que le sorprende es la fuerza del cochero: “His strength must have been prodigious” (Stoker 10); un rasgo que luego encontrará llamativo en el conde, y que le hará sospechar de que se trata de la misma persona. Después, Jonathan desconfía de que le estén dando vueltas en círculos, aunque desconoce el propósito de esta artimaña: “It seemed to me that we were simply going over and over the same ground again, and so I took note of some saliente point, and found that it was so” (Stoker 11). Deseoso de saber cuanto tiempo lleva de viaje, consulta su reloj y con una mezcla de susto y asombro, descubre que casi es media noche, y parece que la superstición de los locales, ha calado en su mente:

I struck a match, and by its flame looked at my watch; it was within a few minutes of midnight. This gave me a sort of shock, for I suppose the general superstition about midnight was increased by the recent experiences. I waited with a sick feeling of suspense. Then a dog began to howl somewhere in a farmhouse far down the road – a long, agonized wailing, as if from fear (Stoker 11).

Acompañados de los aullidos, llegan hasta las puertas del castillo. No hay ninguna aldaba ni campana en la puerta, así que Jonathan se queda esperando en la puerta, cada vez más incómodo: “The time I waited seemed endless, and I felt doubts and fears crowding upon me” (Stoker 15); “It seemed like a horrible nightmare to me, and I expected that I should

suddenly awake, and find myself at home” (15). Por fin, hace su entrada en escena el Dracula:

I heard the heavy step approaching behind the great door, and saw through the chinks the gleam of a coming light. Then there was the sound of rattling chains and the clacking of massive bolts drawn back. A key was turned with the loud grating noise of long disuse, and the great door swing back. Within, stood a tall man, clean-shaven save for a long moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about anywhere [...] ‘Welcome to my house! Enter freely and of your own will!’ (Stoker 15).

A pesar de que su anfitrión trata de ser lo más hospitalario posible, Jonathan desde el primer momento se siente incómodo en su presencia: “It seemed as cold as ice – more like the hand of a dead than a living man [...] The strength of the handshake was so much akin to that of the driver, whose face I had not seen, that for a moment I doubted if it were not the same person” (Stoker 16). Además, no tardará en descubrir conductas sospechosas, como el hecho de que nunca lo ve comer, la extraña fisionomía de su anfitrión, su tendencia a la vida nocturna, la ausencia de espejos en la casa. Pronto se da cuenta también de que el conde es la persona que se encarga de hacer todas las tareas del hogar y no el servicio. Cada pequeño detalle misterioso que descubre, sólo hace desestabilizar un poco más su mente, progresión que culmina en el descubrimiento de que es un prisionero del castillo; o eso parece, ya que más tarde Jonathan descubre algo aún peor y es que él está retenido, pero su captor no es un hombre cualquiera:

The first section of the novel dramatizes the gradual break-down of rational explanation before mystery [...] The four chapters of Harker’s Journal all end on a point of crisis: the attack of the wolves, his realization that he is a prisoner, his near seduction, and his vision of Dracula in his box. The progression of events is remorselessly towards confronting

Dracula's own vampirism, confronting the very thing that Harker's rationalism is unwilling to accept. There is therefore a constant backwards pull in Harker's journal, an attempt to retard or even suspend the flow of events so that he can organize them into some kind of explanation (Seed 64).

Jonathan libera su mente descargando sus dudas y miedos en un diario que escribe en taquigrafía, por lo que aunque el conde llegase a descubrirlo, no podría saber que cuenta su invitado en él.

Esta primera parte de la novela es la que más recuerda a las novelas góticas previas:

In the setting of Dracula stock features of the Gothic novel make a magnificent reappearance: the castle is mysterious and forbidding, its secret terrors and splendid isolation in a wild and mountainous region form as sublime a prison as any building in which a Gothic heroine was incarcerated. The place of a heroine, however, is taken by the naïve young lawyer Harker. Throughout the novel ruins, graveyards and vaults – all the macabre and gloomy objects of morbid fascination and melancholy – signal the awful presence of the Gothic past (Botting 146).

La segunda parte de la historia tiene lugar en Inglaterra. Se produce un brusco cambio de localización. Abandonamos las misteriosas tierras de los Cárpatos para sumergirnos en un escenario mucho más conocido para el público al que en principio está dirigida esta novela. Como ya vimos en *The Picture of Dorian Gray*, la ciudad puede ser un escenario igual de gótico que los tradicionales del género. Estos nuevos espacios urbanos, no sólo pueden producir el mismo efecto que los castillos ruinosos, sino que dan un nuevo matiz al miedo, ya que se percibe como algo más próximo tanto en la distancia como en el tiempo.

The new authors insist on the modernity of the setting – not on the distance between the world of the text and the world of the reader, but on their identity. A modern setting means,

most profoundly, an urban setting, as by the end of the nineteenth century well over half the population of the British Isles lived in cities. To be modern also means that science is the metaphor that rules human interactions with the universe, so the new fantastic adopts the discourse of empiricism even to describe and manipulate supernatural phenomena. These characteristics of the modern fantastic, as distinct from the early variety, suggest that we need a new term to refer to it; and I would argue that “Urban Gothic” is particularly appropriate for the new type (Spencer 200).

La llegada de Dracula a Londres, representa la entrada de un cambio. Él en sí mismo es un desafío a la cotidianidad, al orden establecido, a la sociedad y a la ciencia:

Es (Dracula), por tanto, un abanderado de corrientes tales como el romanticismo, las teorías democráticas o el individualismo, como ideas importadas de las revoluciones políticas y sociales llevadas a cabo en Francia y en América, a parte, por supuesto, de los destacables e innovadores descubrimientos dentro de la geología e historia natural, que desarticulaban ciertas concepciones o dogmas bíblicos. Dracula, como el resto de los entes de ficción emparentados con tales designios y brisas de ruptura, está caracterizado por su origen misterioso, su imaginación rebelde, su histeria – casi demencia-, imagen que contrasta con los ideales de masculinidad victoriana, asociados a virtudes tales como la sinceridad, la honestidad, la mesura o continencia emocional (Olivares Merino 440).

Es una criatura que no pertenece a este mundo, o al menos al mundo conocido. Tiene una serie de rasgos y habilidades que lo distinguen. Esas características que Dracula muestra en la novela, estarán presentes en muchos vampiros posteriores. Stoker en su creación del no-muerto, bebió de fuentes folklóricas, pero también añadió elementos nuevos que se convertirían en distintivos de estas criaturas. Así, se produce una mezcla de tradición, folklore y literatura que desde esta novela serán indivisibles.

Stoker encontró inspiración en diversas fuentes. Una de estas fuentes fue *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* de William Wilkinson, un volumen datado en el año 1820 y que ayudó a Stoker a poner un escenario adecuado a la primera parte de su novela. Además, dicho trabajo mencionaba a la figura de Vlad Tepes, personaje en el cual está en parte basado el Count Dracula:

Vlad Dracula, Vlad Tepes, el Empalador, señor feudal del siglo XV nacido en 1430 en la ciudad transilvana de de Schaussburg, defensor a ultranza de la religión cristiana frente a la fe musulmana, personaje cuya existencia histórica ha sido probada por muchos investigadores y a partir del cual Stoker, según ingente censo de críticos, moldearía a su conde vampírico (Olivares Merino 436).

Otra fuente de inspiración para Stoker fue *The Land Beyond the Forest* (1888) de Emily Gerard (1849-1905), un libro de viajes que le proporcionaría valiosísima información sobre la cultura y la vida cotidiana en Transylvania en torno a 1888 (Wolf xiii).

Sin salirnos de esta zona de Europa, Stoker encontraría otro personaje que le serviría de inspiración: Elizabeth o Erzsébeth Bathory.

La crueldad demencial y obcecado anhelo de persistencia eterna, la obsesión por la sangre como elixir revitalizador y la tiranía letal, se deben a otra ínclita soberana de perversa y escalofriante remembranza histórica de la zona, Elizabeth o Erzsébeth Bathory, moradora del castillo de Csejthe en los Cárpatos, húngara feminidad de excelsa beldad, de voluptuosa fisionomía y tez lechosa, que llegó a torturar y matar a más de seiscientas jóvenes vírgenes, en cuya sangre se bañaba –e incluso bebía-, llevada por su maníaco anhelo de preservar su belleza (Olivares Merino 438).

En cuanto al folklore, Stoker empleó el libro de Sabine Baring-Gould (1834-1924) titulado *The Book of the Were-Wolves* de 1865. De este libro recogería determinados rasgos como la

abundancia de pelo en las palmas de las manos, las uñas como garras o su aliento hediondo (Olivares Merino 454).

Dracula posee la capacidad de caminar de día, rasgo característico de algunos vampiros folklóricos como los *vricolacos* griegos. Si bien el conde puede moverse bajo la luz solar, sus poderes no pueden ser utilizados. La idea de los vampiros que se desintegran al entrar en contacto con la luz sol, apareció por primera vez en el cine, en el *Nosferatu* de 1922 (Olivares Merino 506).

Stoker enriquece al vampiro folklórico con rasgos nuevos, como la ausencia de reflejo en los espejos o la incapacidad de proyectar sombra. También añadió la imposibilidad del vampiro de entrar a una morada a la que no haya sido invitado, así como una dieta exclusiva de sangre, ya que Dracula no come ni bebe ninguna clase de alimento. También varía el lugar a donde dirige su ataque, ya que por ejemplo Carmilla clavaba los colmillos en el pecho de sus víctimas, y él lo hace en el cuello. También lo dota de una fortaleza sobrehumana. Así mismo, descubrimos debilidades que afectan al vampiro, como el hecho de que tenga que dormir en la tierra procedente de su lugar de origen (Olivares Merino 507).

Stoker busca crear una nueva criatura tomando lo mejor del pasado en sus diferentes vertientes, y combinarlo para crear un personaje fascinante: “It was Stoker intention that his demon combine the suave, sinister qualities of the literary vampire with the animalistic attributes prescribed by the folklore” (Baring Gould en *Leatherdale* 141).

Dracula es una criatura compleja y que merece ser observada con atención. Stoker le otorga el título de conde, tal vez en una burla, comparándolo así con los villanos de las novelas góticas del pasado, que solía pertenecer a la nobleza. Así mismo, también lo dota de un pasado guerrero y heroico. Es un hombre educado y hospitalario que esconde tras su

fachada inicial a una auténtica bestia. Se sirve de su apariencia de hombre refinado para cortejar a sus víctimas y luego revelar su verdadera naturaleza. Observamos que cuando Jonathan llega a la casa, el conde trata de hacerlo sentir lo más cómodo posible y ganarse su confianza, a pesar de que con su fuerza y su capacidad de manipular la mente, podría obtener lo que quisiera de Harker. Sin embargo, el conde prefiere llevar el asunto por las buenas, hasta que llega un momento en la situación se hace insostenible. El conde tiene un doble objetivo con respecto a Harker: en primer lugar poner en orden sus negocios y, en segundo lugar, pretende utilizar a Harker como su sustituto en los Cárpatos. Dracula quiere que cuando él esté en Londres, Jonathan sea el vampiro que se encargue de esa zona, pero finalmente sus planes se verán truncados cuando Jonathan consigue escapar.

Uno de los mayores logros de la novela es conseguir que la presencia de Dracula se sienta a lo largo de toda ella, aún cuando él realmente aparece sólo en los cuatro primeros episodios. Pese a lo poco que toma parte en la acción, su presencia continúa como una constante amenaza:

La mayor astucia de Stoker estriba en que, en un sorprendente *trompe-l'oeil* raramente igualado, nada más presentar a su villano y exteriorizar sus terribles poderes, lo mantiene entre bastidores durante la mayor parte del libro, deja que se convierta en una presencia amenazadora, una sombra en segundo plano que permea toda la narración sin que realmente llegue a materializarse hasta el final. Tras aparecer casi constantemente en los cuatro primeros capítulos, luego desaparece y sólo hay constancia de su presencia en limitadas ocasiones, en tanto que los demás la advierten. Pues es el único personaje que no habla por sí solo. Sólo sabemos de él lo que nos cuentan los otros personajes (Molina Foix 43).

El recurso del *doppelgänger* es de nuevo utilizado en esta novela. La primera vez que se utiliza este recurso es al principio, cuando Dracula trata de tomar el lugar de Jonathan.

Ambos personajes comienzan la historia realizando un viaje hacia lo desconocido y los dos lucharán por conseguir el alma de Mina. Además, el conde llega a hacerse pasar por Jonathan, vistiendo su traje y entregando cartas en su nombre, con el objetivo de confundir a la población de su tierra natal y para que la familia de Jonatahn crea que está en el viaje de regreso. También se utiliza este recurso en el caso de Mina y Lucy. Ambas amigas son como dos caras de una misma moneda. Lucy es la parte que sucumbe a la tentación del vampiro y finalmente acaba convertida en uno de ellos, mientras que Mina, una mujer que a lo largo de toda la novela destaca por su fortaleza, es capaz de resistir frente a la amenaza del monstruo y no llega a entregarse.

Mina Harker es un personaje muy importante dentro de la novela, y además ayuda a comprender la sociedad victoriana. Los oponentes de Dracula forman un mosaico que nos muestra la composición de la estructura social de la época:

Dracula's opponents represent key areas of the Victorian stablishment: Seward and Harker are members of the medical and legal professions; Lord Arthur Godalming is the liberal aristocrat; Quincey Morris (in effect a courtesy Englishman) is a man of action and a protector of frontiers. Their collective action thus represents society, even civilization itself, turning to the defensive (Seed 72).

Mina es la representación de la mujer en una cultura en la que los roles de ambos géneros se encuentran completamente separados. La mujer en la época victoriana es vista como el ángel que reina en la casa como guardián de la moral, que acompaña al hombre y lo ayuda a no ser dominado por sus instintos. Pero esta posición de comparsa, comenzó a incomodar a algunas mujeres, que lucharían para obtener nuevos derechos, especialmente respecto a las leyes relacionadas con el matrimonio, el divorcio y la conservación de bienes. Esta

mujer conocida como “new woman” luchó para que las palabras “esposa” y “ciudadana” no fuesen incompatibles (Spencer 215).

Dracula puede ser considerada como una novela gótica o de aventuras, pero algunos críticos han querido ver más allá de la trama superficial. Una de las partes que más ha llamado la atención de los críticos que tratan de buscar una alegoría historicista en el relato, es la descripción que Harker hace de Transylvania:

Some parts of *Dracula* can thus resist historicist readings in terms of Irish politics. But the early parts of Harker’s journal are definitively a goldmine for critics who adopt that approach. For one thing, Harker’s accounts of Transylvania draw on a source which provides an explicit link with Ireland: Stoker found inspiration in Major E. C. Johnson’s *On the Track of the Crescent*, where Transylvanian peasants were repeatedly likened to Irish ones. Harker’s insistence on the peasant’s superstition and devotional fervor clearly reminds one of a Protestant’s attitude towards Irish Catholics – this is a link on which most critics agree (Ingelbien 1093).

El principal problema que nos encontramos tratando de dar una interpretación política a la historia, es que *Dracula* puede ser considerado una alegoría tanto católica como protestante. Críticos de la talla de Terry Eagleton (1943-), Seamus Deane o Bruce Steward han tratado de dar su interpretación, pero en lo único en que se ponen de acuerdo es en la existencia de dicha alegoría:

Terry Eagleton’s claim that *Dracula* was another allegory of the collapse of the gentry constituted another case of allegoresis masquerading as allegory. Acknowledging Eagleton, Seamus Deane declared that ‘*Dracula*’s dwelling soil and his vampiric appetites consort well enough with the image of the Irish landlord current in the nineteenth century’. Subsequently, Bruce Steward challenged these interpretations, arguing that ‘if *Dracula* is

an allegory of Irish historical, it is surely more likely to be based on a reaction to climate of terror engendered by Land League agitation than to the legacy of resentments caused by colonial dispossession'. Stewart's reading drew upon Michael Valdez Moses, who had explicitly deciphered Dracula as Charles Stewart Parnell. Although Stewart and Valdez Moses disagreed with Eagleton and Deane about the puzzle's solution, all four nonetheless agreed that Dracula was an allegory (Haslam en Spooner & McEvoy 88).

El hecho más remarcable es que al contrario de lo que ocurría en otras novelas, el trasfondo político de *Dracula* no es muy destacable. El lector moderno no es capaz de percibir ninguna de las dos interpretaciones y, es muy probable, que tampoco en la época se diese demasiada importancia a esa segunda lectura. *Dracula* es una novela gótica y de aventuras, de lectura amena y que parece más diseñada para entretener que para hacer reflexionar sobre el conflicto irlandés.

6. Gótico irlandés o novela gótica escrita en Irlanda

Jarlath Killeen en “Irish Gothic: A Theoretical Introduction”, trata de establecer una cronología para la novela gótica producida en Irlanda. Destaca el hecho, que no puede ser casual, de que algunos de los autores más destacados de la literatura irlandesa utilizaran el género gótico como vehículo de expresión, al menos en parte de sus obras. La idea de que entre la publicación de *Melmoth the Wanderer* (1820) y *Uncle Silas* (1864) hubiera un vacío en el género, representaba un problema a la hora de considerar una tradición continuada, y por ello Killeen trata de sacar a la luz otras obras y autores que dieron continuidad al género en esa etapa, aunque muchos de esos trabajos luego hayan quedado silenciados.

W.J. McCormack en “Irish Gothic and After”, proporcionaba algunos títulos que también habían quedado relegados al olvido, como: *Children of the Abbey* de Roche (1796), *Ruins of Avondale Priory* (1796) de Mrs. Kelly, *The Irish Heiress* de Mrs. Patrick o *The Irish Excursion* (1801) de Mrs. Colpoy ; que pueden considerarse el germen del gótico en Irlanda. Además apuntaba otros autores como Lady Morgan, Lady Clarke, William Carleton, Oscar Wilde, W.B. Yeats, J.M. Synge o Elizabeth Bowen. Pero las investigaciones de McCormack tienen una segunda lectura, y es que al tiempo que ayuda a conformar una especie de canon, se da cuenta de que realmente estas manifestaciones literarias no forman una auténtica tradición ya que hay momentos en que la línea que une a los autores parece quebrarse (McCormack en J. Killeen 2006).

Terence Brown en una reseña que publicó sobre *Dissolute Characters* de McCormack, apunta a que sí existe una tradición:

A list of writers which includes figures as substantial as Maturin, Le Fanu, Wilde, Stoker, Yeats, Synge, and Bowen, all of whom have a connection to the same political and geographical space, all of whom have recourse to the same broadly defined conventions of Gothic, all of whom have some thematic associations, may still amount to a (much complicated) version of a tradition, indeed, a Gothic tradition in the full sense of the word [...] To assert a Gothic tradition in Ireland we need not to be making a disguised claim to Irish self-sufficiency or even to a thematic coherence linking very different texts and authors, but merely suggesting that certain Irish writers pursued certain similar questions that were historically specific to the Irish situation, and in doing so they utilised the Gothic mode. The ‘Irishness’ of the tradition comes from the fact that the writers had some important Irish connection, dealt with Irish issues, and were partially influenced by (or at least vaguely aware of) an Irish line of precursors (Brown en J.Killeen 2006).

Uno de esos elementos comunes que la crítica ha venido considerando, es la situación de colonización de Irlanda. Muchos de los autores pertenecen a la “Anglo-Irish Ascendancy” pero, sin embargo, McCormack destaca que Maturin, Le Fanu y Stoker no pertenecían a familias de terratenientes. Killeen por el contrario, apunta que los Hugonotes se vieron implicados en el proceso de colonización de Irlanda debido a la campaña de William of Orange (J. Killeen 2006).

Roy Foster en “Protestant Magic” establece una conexión entre la tradición irlandesa, la religión protestante y la novela gótica. El interés por lo oculto, lo sobrenatural y la superstición, es algo característico (al menos tradicionalmente) del pueblo irlandés; así mismo, un sector dentro de los protestantes se obsesionó con lo oculto debido a su situación de marginalidad al llegar a Irlanda, y especialmente cuando a lo largo del siglo XIX los protestantes comenzaron a ver peligrar su posición de privilegio frente a los católicos:

Roy Foster's explanation of the Irish Gothic persuasively links politics, religion and culture, and his depiction of Protestant Irish as a cultural group obsessed with their own impending extermination and determined to find methodologies by which to circumvent such an annihilation by escape into other realms of power is certainly convincing (J.Killeen 2006).

Pero cabe recordar, que la situación de marginalidad de los Protestantes se daba desde un punto de vista psicológico, ya que a pesar de que se sentían amenazados por los católicos, ello seguían siendo los que gobernaban. Así, el miedo a la marginación, más que la marginación en sí misma, podría considerarse como un elemento del Gótico irlandés:

A 'colonial' history, Protestantism, and the fear of marginalisation – rather than marginalisation itself – are central features of the Irish Gothic tradition. The demonisation of both Catholics in general, and Catholicism as a theological and social system, is also central to the Irish Gothic: its monsters are invariably Catholic or crypto-Catholic, the clearest example of which is the anti-Catholic manual that is Maturin's *Melmoth the Wanderer* in which the Catholic Church is depicted as a cornucopia of perverts, control freaks, Satanists, and power-hungry sadists. Most Protestant Gothic is an articulation of what Tzvetan Todorov has termed fantasy of the 'not-I'. The themes of 'not-I' fantasy deal with the relation of the Self to the World through the mediation of the Other (J.Killeen 2006).

La relación entre Protestantes y Católicos es altamente compleja, y en el gótico la encontramos representada en diversas formas. El miedo que los Católicos despertaban en los Protestantes acaba tornándose en curiosidad y fascinación por lo desconocido. Es por ello, que algunas novelas góticas muestran con gran detalle la forma de vida y cultura de los católicos, abriendo esta así a los Protestantes, pero de una forma segura: "The Irish

Protestant fascination with antiquarianism, folkloric studies and Irish ‘superstitions’ is emblematic of an ethnographic encounter with a native population, and expressive of a means by which the Protestant Self can safely explore (and perhaps absorb) aspects of that forbidden culture” (J.Killeen 2006).

Irlanda ha sido elegida como escenario de las novela góticas inglesas, al igual que otros reductos celtas, cuando las tramas no se centraban en países católicos. Escocia o Irlanda se presentan ante los ojos del lector inglés como territorios inexplorados y oscuros. Es normal que para los ingleses un emplazamiento desconocido pueda convertirse en un escenario adecuado para el misterio y el terror; pero cabe preguntarse por qué los escritores irlandeses también escogieron Irlanda como escenario: “While it makes sense for an English writer to Gothicise the Irish landscape, for the Irish Protestants that Gothic space was home: to Gothicise it was to risk making a monster of themselves” (J.Killeen 2006).

Esto podría deberse a la lucha interna que se mantiene en la mente anglicana donde realidad y ficción, el futuro, el presente y el pasado, y los elementos sobrenaturales se combinan tratando de expresar la ansiedad que forma parte de su realidad cotidiana. Un modo realista no sería suficiente para expresar todo lo que los autores anglicanos quieren decir, y dentro de la fantasía, el gótico es un género que se adapta bien a la sensación de ansiedad y opresión vivida por los Protestantes en Irlanda. Es por ello que, por ejemplo, Maria Edgeworth en *Ennui* decide combinar la fantasía de la novela gótica con el *bildungsroman*, un género realista (J.Killeen 2006).

Richard Haslam en “Irish Gothic: A Rethorical Hermeneutics Approach”, responde a los temas anteriormente planteados. A pesar de que reconoce los puntos señalados por Killeen, Haslam se esfuerza en enfatizar el hecho de que la palabra tradición no es la más adecuada para calificar la producción gótica de Irlanda:

It may be time to go all the way – retiring “the Irish Gothic tradition” and replacing it with “the Irish Gothic mode” – as long as the latter phrase is understood to be shorthand for a distinct but discontinuous disposition, a gradually evolving yet often intermittent suite of themes, motifs, devices, forms, and styles, selected in specific periods, locations, and rhetorical situations, by a succession of different writers (Haslam 2007).

El primer elemento característico irlandés que destaca Haslam, es el uso del folklore; por ejemplo, en *Melmoth the Wanderer*. Debido a que el errabundo se acerca a la casa de los Melmoth antes de que se produzca una muerte, se puede considerar que realiza la acción de un *fear sidhe*: “His habit of heralding and attending the deaths of morally dubious family members suggests that the Wanderer is, in folkloric terms, a malevolent banshee, or, more accurately, fear sidhe”. También Le Fanu emplea elementos del folklore irlandés: “Le Fanu’s short fiction also infuses into Irish Gothic, through allusions to fairy abduction in “Ullin the Lacy” (1961) and through thematic and structural parallels between “The Child that Went with the Fairies” (1870) and “Carmilla” (1871-2)”(Haslam 2007).

Pero el principal escollo que encuentra Haslam para tratar de discernir una auténtica y diferenciada tradición gótica, es que aquellos autores como Killeen que tratan de justificarla, cruzan una serie de líneas que él no está dispuesto a cruzar. Una de esas líneas es la frontera que divide la realidad y la ficción y por lo tanto, la *story* y la *history*. Puede ser muy tentador interpretar en clave histórica los argumentos de ficción, pero el crítico no debe extralimitarse en su labor y poner en boca del autor cosas que este no expresa y tal vez tampoco pretendiese que fueran interpretadas en ese sentido. Haslam considera que tratando de reforzar su teoría, es posible que Killeen haya visto más allá de lo que realmente se pretendía. Una de las afirmaciones que Killeen hacía respecto a *Melmoth the Wanderer*, es que este sentía un fuerte sentimiento de desposesión ya que su hermano se

había quedado con la casa, y que se identificaría con el sentimiento de los Católicos en Irlanda:

He (Killeen) argues that “the theme of dispossession which runs through the novel reflects the circular return to the issue which has dogged Irish history – that primal scene when Irish Catholics were banished to ‘hell or Connaught’ to make way for their ethnicity and religious superiors”. The phrase “primal scene” indicates a psychoanalytically-inflected interpretation, and Killeen soon uncovers the narrative’s supposed repression: the “dispossessed” Melmoth “is in an equivalent position to that in which Irish Catholics found themselves” (Haslam 2007).

Pero lo cierto es que a pesar de que la explicación es lógica y razonada, en la novela en ningún momento se explicita que Melmoth tenga ese sentimiento de desposesión del que habla Killeen. Tampoco está de acuerdo con la interpretación que Killeen realiza de *Ennui*, ya que considera que dicha novela no puede considerarse gótica. Killeen afirmaba que el realismo de la novela tenía que ser completado con el gótico para poder expresar todo lo que Edgeworth quería decir, pero Haslam considera que las interferencias del gótico son tan mínimas y casi siempre de corte paródico, que si decidiésemos clasificar esta novela como gótica, estaríamos corriendo el riesgo de abrir demasiado el campo y poder considerar como gótico casi cualquier cosa.

Otro de los puntos de discusión, es si el Gótico irlandés es un género Protestante. Para Killen, como para McCormack, lo es. Por el contrario, Haslam destaca la aportación de autores católicos como John Banim. Haslam considera que el Irish Catholic Gothic nace en 1825 con la publicación de “The Fetches”: “Irish Catholic Gothic emerged in John Banim’s “The Fetches”, whose introduction includes a remarkably sophisticated exploration of rhetorical techniques for generating supernaturalist effects”. También en el siglo XX los

autores Católicos iban a tener un lugar dentro del gótico, tomando parte en la revitalización del género, tal es el caso de John Banville (1945-) o Neil Jordan (1950-) (Haslam 2007).

A pesar de las diferencias de opinión, Haslam concluye su ensayo destacando el hecho de que la labor de la crítica es precisamente lo que Killen y él han hecho, argumentar, intercambiar puntos de vista y observar con cautela las afirmaciones de otros críticos para mejorar su propia percepción de los textos. Además, menciona que ambos están de acuerdo en lo más importante: “On one point, however, we can certainly agree: “Irish Gothic” remains a worthwhile and fruitful category of criticism and creativity” (Haslam 2007).

Pese al talante conciliador de la frase final del artículo de Haslam, Killeen no estaba muy satisfecho por la interpretación que se había hecho de sus palabras y por ello le respondió con un nuevo trabajo titulado “Irish Gothic Revisited”, donde puntualizaba determinados aspectos.

En primer lugar, retoma la posibilidad de considerar al Gótico irlandés como modo o tradición. Killeen nos señala que ya desde trabajos anteriores, Haslam no se encuentra a gusto con la utilización de la palabra tradición. Su punto de vista coincide con el del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-76), que considera a ésta como algo ligado a la ideología, y frecuentemente, de tinte conservador. Pero no todos los autores consideran la tradición de la misma manera, y McCormack apunta una nueva definición que encaja con la teoría presentada por Killeen en su primer artículo:

It is perfectly possible to ‘consider tradition historically as the (sometimes contradictory and violent) convergence of readings, not of texts’. He (McCormack) urges his readers not to mistake tradition for its objects (the components of the canon), and instead recognise it as ‘the social and cultural dynamics of the process of handing down, and the place of this in the modes of production of the period and the historical character of that

period'. Accepting this view of tradition as a very complex, contradictory, 'violent' process of textual production and cultural interpretation, critical responses to the use of Gothic themes and tropes would in fact constitute part of the Irish Gothic tradition, a tradition in which no one single ideological or political affiliation is discernible. Indeed, such a tradition would look rather like that image I invoked in my original essay: an Irish Gothic tradition which resembles a 'Gothic edifice, full of suggestive gaps, obscure corners, imposing promontories (the "great" works), fractures, fragments' (J.Killeen 2008). Habitualmente, el término tradición se ha usado en este sentido más amplio, y a pesar de que modo también puede ser un término adecuado, no por ello tradición tiene que quedar invalidado:

Haslam's invocation of the term 'mode' is certainly useful, but it is rather strange to think that its use requires the 'retirement' of the term 'tradition'. To invoke a more theological discourse, I would suggest that the Irish Gothic mode *subsists in* the Irish Gothic tradition, and that this tradition includes all articulations of the Gothic mode (including all critical reflection on it) that have any relationship to the subject matter of 'Ireland', as broadly conceived as that can be. In this way 'tradition' can be reconceived, in Paul Ricoeur's words, *not* as 'the inert transmission of some dead deposit of material but ...the living transmission of an innovation always capable of being reactivated by a return to the most creative moments of poetic activity' (J.Killeen 2008).

El segundo punto de conflicto es la interpretación de los textos. Haslam acusaba a Killeen de analizar los textos góticos bajo una óptica colonial. La búsqueda de la alegoría en los textos góticos sin embargo, no es exclusiva de Killeen, y como bien apunta Haslam, otros críticos opinan lo mismo, como Julian Moynahan, Joseph Spencer o Terry Eagleton. Según Haslam, todos ellos caen el error de querer subordinar el texto y su obra a sus ideas, viendo

lo que quieren ver. Killeen, por el contrario, opina que aunque tal vez Maturin no escribió su novela como una pura alegoría, esta interpretación es posible.

El tercer punto de conflicto entre ambos autores, es la idea de que el Gótico es un género eminentemente protestante. Haslam se esfuerza en crear una lista de autores católicos que contribuyeron al género, pero Killeen considera que aunque es cierto que estos escritores eran católicos y escribieron novela gótica, no por ello el género tiene que cambiar. El gótico es un género protestante, y los católicos cuando han seguido este género, lo que han hecho ha sido adaptarlo. El miedo a los católicos es un elemento básico del género, sobre el que autores como Victor Sage, Cannon Smith o Patrick O'Malley han escrito gran cantidad de material. Así, los autores católicos que escriben novela gótica estarían apropiándose de un género protestante:

It should be noted that many twentieth-century Irish Catholic writers who use Gothic motifs in their work adopt almost wholesale the monstrous version of Catholicism basic to the Gothic novel [...] In this way the Irish Gothic is bound up in the depiction of Irish Catholics as monstrous Others; when Catholic writers adopt the Gothic they are essentially attempting to appropriate an alien form (J.Killeen 2008).

El cuarto apartado del artículo se centra en cuestiones puntuales sobre *Melmoth the Wanderer* y *Ennui*, de nuevo centradas en torno a las diferentes interpretaciones de los textos y sus contextos históricos y sociales. Finalmente, Killen concluye también el artículo con unas palabras a favor del debate, ya que considera esta pequeña guerra dialéctica como algo positivo para la crítica literaria general, y la gótica en particular.

Tras observar detenidamente estos artículos, podemos obtener una clara idea de cuales son los temas que han ocupado a la crítica a la hora de establecer una Novela Gótica Irlandesa. La literatura irlandesa con frecuencia es de difícil interpretación, y su relación con la

historia política y social considero que debe ser tenida en cuenta. El autor escribe un texto en un momento y espacio determinado, y ese producto es recibido por el lector en otro momento y otro espacio. Con su creación, el autor habrá tratado de expresar determinadas sensaciones, pensamiento o ideologías, pero la transmisión de estas al lector no siempre ha de ser como cree. Es posible que el lector se quede en una lectura superficial o que interprete más allá de las palabras. Esa interpretación puede haber sido buscada o no, y en caso de ser buscada, tal vez no haya sido la correcta. Lo cierto, es que cada persona recibe e interpreta el libro según su personalidad y sus conocimientos. Será mucho más fácil encontrar veladas alusiones a situaciones de la época para un conocedor del contexto histórico, que para alguien que no domine la materia. Podemos leer *Dracula* y quedarnos solo con el personaje del vampiro o percibirla como un reflejo de la sociedad victoriana.

Al margen del uso de la alegoría, que puede ser uno de los elementos del Gótico irlandés, hay determinados temas y motivos que toda la crítica reconoce encontrar: el uso del folklora irlandés, la presencia de Irlanda como escenario, los temas de colonización, la rivalidad Católicos y Protestantes o la mezcla de ficción y realidad. Muchos críticos no terminarán de ponerse acuerdo en todos los aspectos, pero parece evidente que el Gótico Irlandés existe, podemos llamarlo tradición o mode, pero es innegable que en la literatura irlandesa la novela gótica encontró un lugar donde desarrollarse y formarse.

7. Conclusiones

El género gótico es, por definición, complejo. Es permeable, difuso, contradictorio y una paradoja en si mismo. Tal vez por ello, haya conectado tan bien con la audiencia, ya que en el fondo el ser humano es contradicción. La novela gótica busca ser un entretenimiento, una diversión que evada al lector de su realidad, pero al mismo tiempo le presenta problemas cercanos, tan próximos como el miedo a la muerte, a lo sobrenatural o a la amenaza que representan las cosas que son diferentes a nosotros. De esta forma, las novelas nos atrapan y hasta que no hemos conseguido poner a los buenos a salvo y la justicia ha sido restaurada, no podemos abandonar la lectura. Queremos romper las cadenas de lo cotidiano y escaparnos a mundos maravillosos, pero cuando la jornada acaba, los héroes vuelven a la protección del hogar. Encontramos aquí la primera paradoja o tal vez la primera verdad sobre el ser humano, que a pesar de querer siempre ir más lejos, a la vez es conservador.

Es difícil dar una definición clara y concisa del género, porque en su propio ser está la mezcla, la fusión de estilos, el beber de otras corrientes literarias y transformarse constantemente. Todas las novelas que en este trabajo hemos vistos, tienen gran cantidad de elementos en común, pero también muchos otros que las diferencias, y esas divergencias vienen dadas, principalmente, por el paso del tiempo. Si comparamos *The Children of the Abbey* con *Dracula*, encontraremos personajes muy distintos, escenarios cambiados, estilos literarios muy diversos... pero tal vez no sean tan diferentes como aparentan. Es posible que Amanda y Mina sean el mismo tipo de mujer, sólo que separadas por un siglo. Ambas son luchadoras, emprendedoras, amantes de su familia y que no se arrugan ante las dificultades; se enfrentan a sus villanos, Belgrave y Dracula, y salen victoriosas, aunque por

el camino estén a punto de perder lo más importante para ellas, su pureza y su amor verdadero. En cuanto al escenario, seguimos teniendo la confrontación entre espacios seguros y espacios peligrosos, entre campo y ciudad; y lo más importante, no nos hemos movido de las Islas Británicas, aunque en el caso de *Dracula*, sí hay otro escenario fuera de las Islas que es Transylvania, pero que con frecuencia se ha identificado con la propia Irlanda.

En los cien años de novela gótica recogidos en este trabajo, tenemos ejemplos de gótico combinado con novela histórica, de aventuras, *bildungsroman* o folklore. Se presenta ante nosotros un rico mosaico de piezas que se complementan. Así, si buscamos una novela llena de enredos, humor, amor y una pizca de maldad, *The Children of The Abbey* sería nuestra elección. Si por el contrario, preferimos una obra de corte social y crítica política, *Castle Rackrent* sería una lectura muy adecuada. En caso de que deseemos abundancia de elementos sobrenaturales, historias de desesperación en escenarios siniestros y rebuscar en las profundidades del alma humana, *Melmoth the Wanderer* sería nuestra elegida. La novela gótica iba dirigida a un sector muy amplio de la población, y además fue cultivada por muchos autores, lo que hace que haya gran diversidad.

En el caso de la novela gótica escrita en Irlanda, nos encontramos con que en los ejemplos analizados se ve una tendencia desde el localismo hacia la universalidad. De las diez novelas analizadas, todas tienen lugar en Europa: *The Children of The Abbey* en Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda; *Clermont* en Francia; *Castle Rackrent* en Irlanda, *Ormond* en Irlanda y Francia; *Melmoth the Wanderer* en Irlanda, Inglaterra y España principalmente; *The Black Prophet* en Irlanda; *Uncle Silas* en Irlanda e Inglaterra; *Carmilla* en Austria; *The Picture of Dorian Gray* en Inglaterra y; *Dracula* en Inglaterra y Transylvania. A pesar de que todas ellas tengan lugar en un espacio similar, las novelas de Edgeworth o Roche se

centran más en los problemas de la sociedad irlandesa; y en novelas como las de Le Fanu o Stoker, podemos encontrar referencias a la cultura irlandesa pero más veladas, y por lo tanto más difíciles de identificar, especialmente para el lector moderno.

El tema de la religión también es omnipresente, aunque aparece presentado en muy diversas formas y con distinto nivel de importancia. El germen de la literatura gótica en Irlanda se encuentra en la literatura anglicana del siglo XVIII, y por lo tanto no es de extrañar que la literatura creada por un determinado grupo social, deje entrever en su producción, su ideología. En muchas ocasiones, es la conocida como “paranoia anglicana” la que aparece con más frecuencia, ya que bastantes personajes son los que se sienten amenazados (a veces con razón y otras veces no) como se sentía los anglicanos frente a los católicos en Irlanda. Si es verdad que también hubo una corriente de narrativa gótica escrita por católicos, la mayor parte de su producción se centró en el relato breve, y por lo tanto queda fuera del objetivo de este estudio, que se desarrolla en torno la novela.

Sin duda, otro de los elementos comunes que encontramos en estas novelas, es el trasfondo didáctico. Ante nuestros ojos desfilan muy variados personajes y con historias muy diversas, pero por norma general, aquellos que buscan el mal para los demás, acaban recibiendo de su propia medicina; y los personajes que merecen acabar bien, encuentran finalmente la solución a sus problemas. Un ejemplo muy claro lo tenemos en *The Children of the Abbey*, donde en las últimas páginas de la novela, Roche se apresura a casar a todos aquellos personajes que merecen un “final feliz”, y acabar con los personajes que han amargado la vida a los demás, como Lady Euphrasia o Belgrave. Tampoco, como nos demuestran los relatos, es aconsejable dejarse arrastrar por las pasiones, sino que conviene más emplear la razón para tomar las decisiones en la vida. Clermont ha pasado más de media vida viviendo atormentado por haber matado a su hermano de forma impetuosa por

un malentendido, aunque finalmente Clermont encontrará consuelo ya que el hermano en realidad no había muerto. No tienen tanta suerte Tom y Peggy, en *The Black Prophet*, cuyo romance extramatrimonial desemboca en el nacimiento de un hijo que sólo trae deshonra a la familia, y finalmente la madre y el bebé acabarían muriendo por culpa de la hambruna. También en el ámbito laboral podemos extraer enseñanzas, y es sobre todo de la mano de Edgeworth, donde podemos aprender cómo un buen o mal terrateniente puede conseguir manejar sus tierras y tener a los trabajadores contentos.

La figura del terrateniente también está muy presente en la novela gótica irlandesa, y por norma general, para ser criticada. El absentismo de los terratenientes en sus propiedades, provoca que no las manejen de la forma más adecuada. Edgeworth propone una unión de terratenientes anglo-irlandeses y campesinos irlandeses, ya que ambos podrían verse beneficiados. Si los trabajadores están contentos con sus jefes, trabajarán más y mejor, por lo que los beneficios serán para todos. Un ejemplo de mal terrateniente lo tenemos en *The Black Prophet*, encarnado en la figura de Dick o' the Grange Henderson, que abusaba sin control de la familia Sullivan, hasta acabar por echarlos. El caso contrario lo encontramos en *Ormond* donde el terrateniente es el representado por el hermano de Florence Annaly, Herbert, un hombre que le causará una profunda impresión a Harry, ya que a pesar de ser joven, es capaz de llevar sus negocios y sus tierras con autoridad y generosidad a la vez, y se ha preocupado de mejorar la calidad de vida de sus arrendatarios.

La novela se convierte así en una forma de crítica política y social. Una de las claves de la novela gótica irlandesa, está en la fusión entre realidad y ficción. Los escenarios que nos muestran son realistas y las sociedades que representan, también. A pesar de que puedan aparecer elementos sobrenaturales, o personajes que no son de este mundo, se hace un retrato de la sociedad en la que estas ficciones fueron escritas. Así, *The Black Prophet* es

una novela realista con tintes góticos, que nos narra un período de hambruna vivido en Irlanda y todos los hechos que en ella aparecen podrían haber ocurrido en el mundo real; y por el contrario, la historia de *Dracula* nunca podría haber tenido lugar, pero sin embargo, es una maravilloso retrato de la sociedad victoriana; y el propio Count Dracula no hace más que evidenciar todos los miedos de una cultura que vivía absorta en el culto a la razón y a la ciencia moderna.

La cercanía que muestra la ficción irlandesa con la realidad, ha provocado que gran parte de la crítica haya buscado una lectura alegórica de los textos. La relación entre literatura y la historia política y social considero que debe ser analizada. El autor crea un texto en un momento y espacio determinados, y el producto resultante es en parte, una consecuencia de lo vivido por el autor. En su creación, queriendo o sin querer, el autor refleja sensaciones, pensamiento o ideologías. La elaboración de una obra artística es un acto personal, y por lo tanto, el escritor deja parte si mismo en ella. En este trabajo se incluyen datos sobre el contexto histórico, político y social en el que los artistas vivieron, porque aportan datos necesarios para poder llegar a una profunda comprensión de las novelas.

Además de la realidad, otra de las fuentes de las que bebe la novela gótica irlandesa es el folklore, y especialmente el folklore irlandés. Un claro ejemplo lo encontramos en *Dracula*, ya que Stoker para crear al genial personaje y su entorno, tomó como inspiración muchos elementos del folklore europeo y de otras partes del mundo, ya que hay leyendas referidas al vampiro en prácticamente todos los rincones en los que el hombre ha vivido; una prueba más del carácter universal de dicha novela. En Irlanda, el nombre folklórico que se le da al vampiro es *dearg due*, y tiene su origen en la época pre-celta. Una de las leyendas más extendidas sobre este personaje, susceptible de variaciones, cuenta que una joven muy hermosa fue obligada por su padre a casarse con un hombre que ella no quería,

por razones económicas. El marido la trataba tan mal que ella acabó por suicidarse. Cuenta la leyenda que una noche la joven salió de su tumba para acabar con su padre y su marido, bebiendo su sangre (Bunson 62).

Otro personaje del folklore irlandés que encontramos en la literatura gótica, es el *fear sidhe* o *banshee*; una figura que viene a anunciar una desgracia en la familia, como en el caso de *Melmoth the Wanderer*, donde el errabundo se presenta antes de la muerte del tío Melmoth. Esta misma figura premonitoria de la muerte la encontramos también en Le Fanu, por ejemplo en el relato “The White Cat of Drummgunniol”. En esta ocasión, el autor hace referencia a dos tradiciones del folklore irlandés, por un lado al ya mencionado banshee, y por el otro, a la leyenda de la princesa convertida en un gato blanco. La diferencia que encontramos con respecto al tratamiento que daba Maturin, es que Le Fanu utiliza el folklore para crear un relato en parte humorístico y por lo tanto, se burla de la superstición tan propia de la cultura irlandesa.

También es característico de la novela gótica irlandesa el concepto de “attraction of repulsion” de J.Killeen. Teniendo en cuenta que este tipo de novela ha sido escrito principalmente por la elite Anglo-irlandesa, que es Protestante, la figura del “otro” suele estar representada por los Católicos. Así, los Anglo-irlandeses podrían disfrutar en la comodidad de su hogar de los entresijos de la Iglesia Católica, pero sin sentirse amenazados, al menos sin llegar a ser un riesgo real. No debemos olvidar que a pesar de que los Anglo-irlandeses gozaban de muchísimos privilegios frente al pueblo católico irlandés, ellos nunca llegaron a sentirse completamente seguros y vivían bajo la tensión de que en cualquier momento la balanza se desequilibrase y los católicos tomasen el poder. Esa sensación de angustia, esa paranoia, es un elemento muy característico de la psique colectiva de este grupo social. Una de las novelas con mayor crítica directa a la Iglesia

Católica y sus instituciones, la encontramos en *Melmoth the Wanderer*. La trama principal de la novela tiene lugar en Irlanda, pero en algunas de las historias subordinadas al relato principal, los protagonistas se encuentran en países como Italia o España, símbolos del catolicismo más extremo. En estas secciones podemos, por ejemplo, ver como actuaba el Tribunal de la Inquisición, que podía interrogar y torturar cruelmente a los sospechosos de haber llevado a cabo actos contra la fe. Además aparece representada la crueldad de los miembros de la Iglesia, que no muestran clemencia con aquellos que se arrepienten de sus pecados y abusan de su posición de poder para castigar a sus inferiores. Los representantes de la Iglesia, salvo contadas excepciones, son crueles, avariciosos, sanguinarios, inflexibles y manipuladores.

Ese constante miedo al otro que desemboca en el sentimiento conocido como paranoia, hace que muchos de los personajes de las novelas que hemos visto se sientan en peligro muchas más veces de las que en realidad lo están. Tal es el caso tanto de Amanda en *The Children of the Abbey*, como de Madeline en *Clermont*; que pese a que en numerosas ocasiones sí que son el centro de tramas elaboradas contra ellas, como la trampa que Belgrave le tiende a Amanda cuando esta visita Londres, otras veces se sienten en peligro sin ningún motivo. Lo mismo le ocurre a Dorian en *The Picture of Dorian Gray*, especialmente a medida que avanza la novela. Debido a la mala reputación que se ha ido ganando con los años, al final de la novela se convierte en una persona miedosa y paranoica que sospecha hasta de su propia sombra.

El tema de la paranoia va ligado a la superstición y, en ese sentido, Irlanda y sus habitantes tienen mucho que decir. El más claro ejemplo lo encontramos en *Dracula*. Si bien es verdad que Jonathan se traslada de Londres a Transylvania, la mayor parte de la crítica ha llegado a identificar a este reducto en la periferia de Europa, con Irlanda, en la periferia del

Imperio Británico. Esta identificación entre ambas, se hace precisamente en base a las descripciones que Jonathan hace de las gentes que encuentra al llegar al este de Europa y que son tremendamente supersticiosas. Al principio, él trata de mantenerse apegado a la razón y observa con extrañeza todo lo que hacen aquellos que acaba de conocer, pero finalmente consiguen llegar a afectarle todos los comportamientos extraños y decide aceptar a modo de protección el rosario que le entrega la dueña de la posada.

Las casas y propiedades son un elemento importantísimo dentro de la literatura irlandesa, y dentro de la novela gótica, también. De hecho, el género conocido como Big House Novel, es un género que nace en la literatura irlandesa y hace referencia a determinadas propiedades que se convierten en los auténticos protagonistas de una historia por la influencia que ejercen en unos personajes que se organizan en torno a ella. *Castle Rackrent*, como mencionábamos anteriormente, se convierte en uno de los primeros ejemplos de este género. La casa se convierte en un símbolo de la desintegración de la familia Rackrent, pero también de toda la sociedad Anglo-irlandesa. La casa había sido construida como elemento legitimador de la posesión, con el afán de convertir a los nuevos propietarios de las tierras en sus legítimos moradores, pero la realidad es muy distinta. Las tierras siguen conservando sus antiguos nombres gaélicos, y a pesar de que la comunidad Anglo-Irlandesa llevaba ya mucho tiempo establecida en Irlanda, continuaban siendo vistos como foráneos. La casa también ocupa un lugar central en *Uncle Silas*, en este caso las dos viviendas de la novela, pero especialmente la de Silas, que ocupa la segunda parte de la narración y encaja mejor con el perfil de Big House ruinoso a la altura de la degradación moral de su morador. En resumen, podemos decir que la novela gótica en Irlanda comparte determinados elementos con la novela gótica escrita en toda Europa, pero también tiene sus propias características. En ocasiones, simplemente se procede a una apropiación de las

características generales, pero hay una serie de rasgos distintivos que definen a la novela gótica irlandesa y que los hemos ido viendo a medida que analizábamos las obras, y los más destacables son los siguientes:

- Utilización de Irlanda como escenario principal de las tramas
- Mezcla de ficción y realidad
- Posibilidad de una interpretación alegórica de los textos, propiciada por la anteriormente mencionada mezcla de ficción y realidad
- Representación del conflicto entre Católicos y Protestantes desde un punto de vista religioso
- Representación del conflicto social entre la elite de origen Anglo-Irlandés y el pueblo nativo; personalizada en la figura del *absentee*.
- Presencia de la “paranoia anglicana”
- Empleo de elementos del folklore irlandés
- Uso de la superstición como elemento conformador del carácter de los personajes y las gentes
- Sentimiento de atracción y aversión hacia el “otro”
- Importancia de la casa y las propiedades. Utilización de la Big House en decadencia como símbolo de la situación de la comunidad anglicana en Irlanda

En conclusión, podemos decir que la novela gótica irlandesa es una novela de corte realista, aunque intervengan elementos sobrenaturales (explicados o no), que refleja la realidad política y social de una determinada época y lugar. Irlanda aparece como una tierra hermosa, aunque en ocasiones tenga un aspecto desolador; poblada por supersticiosos nativos católicos que comparte su espacio con una nueva clase social venida de fuera, la elite Anglo-irlandesa, que no acaba de encontrar su lugar. A medio camino entre Inglaterra

e Irlanda, los Anglo-irlandeses, rechazados por ambos, ya no pertenecen a ningún lugar y, por lo tanto, sentimientos de desposesión, abandono y paranoia se asentaron en el ser colectivo de una comunidad que encontró en la literatura gótica una forma de expresión.

Bibliografía:

- Anderson Imbert, Enrique. *Métodos de crítica literaria*. Editorial Revista de Occidente, Madrid: 1969
- Añón Feliú, Carmen. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Editorial Complutense, Madrid: 1996
- Aracil, Miguel G. *Vampiros: Mito y realidad de los No-muertos*. Edaf, Madrid: 2003
- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. Wordsworth Editions, Ware: 1993
- Baldick, Chris. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford University Press, Oxford: 1992
- Belford, Barbara. *Oscar Wilde. A Certain Genius*. Bloomsbury, London: 2000
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, Londres: 1996
- Bunson, Matthew Ed. *The Vampire Encyclopedia*. Random House Value Publishing, Nueva York: 2000
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Concerning the Sublime and Beautiful*. James Boulton Ed. Basil Blackwell, Oxford : 1987
- Carleton, William. *The Black Prophet*. Dodo Press, United Kingdom: 2005
- Chalcraft, Anna y Judith Viscardi. *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*. Frances Lincon Ltd., Londres: 2011.
- Chandler, James y Maureen N. McLane Ed. *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*. Cambridge University Press, Nueva York: 2008.
- Charlton, David Ed. *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge University Press, Cambridge: 2003
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic*. Harvester Wheatsheaf, Herfortshire: 1990
- Craft, Christopher. "Come See About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*". *Representation* No.91 (Summer, 2005) pp.109-136. University of California Press, California. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/4490859> Acceso: 27/11/2009
- Cronin, John. *The Anglo-Irish Novel*. Vol.One: The Nineteenth Century. Appletree Press, Belfast: 1980
- Davenport-Hines, Richard. *Gothic. 400 Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*.
- De Bolla, Peter. *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford University Press, Stanford: 2003
- Edgecombe, Rodney Stenning. "The Mountain Sylph: A Forgotten Exemplar of English Romantic Opera" *The Opera Quarterly* Vol. 18, No. 1 (Winter 2002) pp-26-39. Versión online: http://muse.jhu.edu/journals/opera_quarterly/v018/18.1edgecombe.html Acceso: 28/05/2012
- Edgeworth, Maria. *Castle Rackrent*. J. Johnson, Londres: 1801
- Edgeworth, Maria. *Ormond*. Penguin Books, Middlesex: 2000
- Eisendstadt, Elisabeth Rayment. *A Study of Maria Edgeworth's Fiction*. University Microfilms International, Ann Arbor: 1985
- Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. University of Illinois Press, Chicago: 1989
- Ferris, Ina "The Irish novel 1800-1829" *The Cambridge Companion to Fiction in the*

- Romantic Period*. Maxwell & Trumpener Ed. Cambridge University Press, Cambridge: 2008
- Foster, John Wilson Ed. *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Cambridge University Press, Cambridge: 2006
- Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Alianza editorial, Madrid: 1998
- Genet, Jacqueline. *The Big House in Ireland: Reality and Representation*. Rowman & Littlefield, Lanham: 1991
- Glock, Waldo S. 'Catherin Morland's Gothic Delusions: A Defense of "Northanger Abbey"'. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* Vol 32, No. 1 (Winter, 1978) pp.33-46. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/1347760> Acceso: 06/05/2010
- Grove, George Ed. *A Dictionary of Music and Musicians* Vol.2. Macmillan and Co., Londres: 1900
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, Londres: 1995
- Harris, John B. *Charles Robert Maturin: The Forgotten Imitator*. Ayer Publishing, New Hampshire: 1980
- Haslam, Richard. "Irish Gothic" *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, Catherine y Emma McEvoy Ed. pp. 83-94. Routledge, Londres: 2007
- Haslam, Richard. "Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach" *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Issue 2. Marzo 2007. Versión online: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/Haslamprinter.html> Acceso: 11/06/2009
- Heiland, Donna. *Gothic and Gender. An Introduction*. Blackwell Publishing, Malden: 2004
- Hernández, Ana María. "Ambigüedad y dualidad en *Carmilla* de J.S. Le Fanu" *Anales* No. 11. Goteborg University, Goteborg: 2008. Versión online: <http://hdl.handle.net/2077/10434> Acceso: 20/09/2011
- Hodinott, Emma. "A Biography of Maria Regina Roche" *Corvey Women Writers on the Web*. Corinne, Issue 3: 2000. Versión online: <http://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/Corinne%20authors/1Roche/Roche%20biography.htm> Acceso 09/12/2010
- Hodinott, Emma. "A Review of the Contemporary Critical Reception of Regina Maria Roche" *Corvey Women Writers on the Web*. Corinne, Issue 3: 2000. Versión online: <http://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/1Roche/Roche%20critical%20reception.htm>. Acceso: 09/12/2010
- Hodinott, Emma. "The Early Gothic Romances of Regina Maria Roche and the Jane Austen Connection" *Corvey Women Writers on the Web*. Corinne, Issue 3: 2000. Versión online: <http://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/Corinne%20authors/1Roche/Roche%20and%20Jane%20Austen.htm> Acceso: 09/12/2010
- Hogle, Jerrol E. Ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge: 2003
- Howes, Marjorie. 'Misalliance and Anglo-Irish Tradition in Le Fanu's Uncle Silas'. *Nineteenth Century Literature*, Vol. 47, No. 2 (Sep. 1992) pp 164-186. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/2933635> Acceso: 18/11/2010
- Hughes, William. *Bram Stoker's Dracula: A Reader's Guide*. Continuum, London: 2009
- Ingelbien, Raphael. "Gothic Genealogies: "Dracula", "Bowen's Court", and Anglo-Irish

- Psychology". *ELH*, Vol. 70, No. 4 (Winter 2003) pp.1089-1105. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/30029914> Acceso: 27/11/2009
- Jellinek, George. *History Through the Opera Glass*. Pro/Am Music Resources, Nueva York: 1994
- Jones, Nigel R. *Architecture of England, Scotland and Wales*. Greenwood Publishing Group, Westport: 2005
- Kelly, Gary. 'Unbecoming a Heroine: Novel Reading. Romanticism and Barrett's The Heroine'. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 45, No. 2 (Sep. 1990) pp.220-241. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/3045125> Acceso: 11/02/2010.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, London: 1995
- Killeen, Jarlath. *Gothic Ireland. Horror and the Irish Anglican Imagination in the Long Eighteenth Century*. Four Courts Press, Dublin: 2005.
- Killeen, Jarlath. "Irish Gothic: A Theoretical Introduction". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Issue 1. Octubre 2006. Versión online: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/jarlath.html> Acceso: 11/06/2009
- Killeen, Jarlath. "Irish Gothic Revisited". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Issue 4. Junio 2008. Versión online: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/jarlathresponse.html> Acceso: 11/05/2009
- Killeen, Richard. *A Short History of Ireland*. Gill & Macmillan, Godalming: 1994
- Klein, Axel. *Irish Classical Recordings: A Discography of Irish Art Music*. Greenwood Publishing Group, Westport: 2001
- Kreilkamp, Vera. *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse University Press, Nueva York: 1998
- Lawless Lee, Grace. *The Huguenot Settlements in Ireland*. Heritage Books, Westminister: 2001
- Leatherdale, Clive. *The Origins of Dracula: The Background to Bram Stoker's Gothic Masterpiece*. Desert Island Books, Londres: 1987.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. *In a Glass Darkly*. Oxford World's Classics, Oxford: 2008.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. *Uncle Silas*. The World's Classics Oxford University Press, Oxford: 1989
- López Villa, Manuel Antonio. *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura*, Vol. 1. Universidad Central de Venezuela, Caracas: 2003
- Mandal, Anthony. 'Revising the Radcliffean Model. Regina Maria Roche's Clermont and Jane Austen's Northanger Abbey' Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text. (Sept 1999) pp. 1-13. Versión online: http://www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc03_n03.html. Acceso: 02/12/2010.
- Maturin, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford University Press, Oxford: 1992
- Molina Foix, Juan Antonio. "Introducción", en Stoker, Bram *Drácula*. Cátedra, Madrid: 1993
- Mulvey-Roberts, Marie (ed). *The Handbook to Gothic Literature*. Macmillan Press, London: 1998
- Nethercot, Arthur H. "Coleridge's "Christabel" and Lafanu's "Carmilla". *Modern Philology*, Vol. 47, No. 1 (Aug., 1949) pp.32-38. Chicago: 1949. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/435571> Acceso: 27/11/2009
- Nolan, Jerry. "The English/Irish Ring and Its Victorian Popularity". *Irish Theatre in*

England. Cave, Richard y Ben Levitas Ed. Caryfort Press, Dublin: 2007

Norton, Rictor Ed. *Gothic Readings. The First Wave, 1764-1840*. Leicester University Press, London: 2000

Nowak, Tenille. "Regina Maria Roche's "Horrid" Novel: Echoes of Clermont in Jane Austen's Northanger Abbey". *Persuasions*, Issue 29 pag 184-194. Cleveland: 2007. Versión online: <http://lion.chadwyck.co.uk>. Acceso: 09/12/2010

O Gallchoir, Clfona. *Maria Edgeworth. Women, Enlightenment and Nation*. University College Dublin Presss, Dublin: 2005

Olivares Merino, Julio Ángel. *Cenizas del Plenilunio Alado: Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Dracula"*. Universidad de Jaén, Jaén: 2001

Ortiz Empson, Verónica. *Vampiros y otros seres inquietantes*. ES Ediciones, Madrid: 2009

Owens, Cóilín. *Family Chronicles: Maria Edgeworth's Castle Rackrent*. Wolfhound Press, Dublin: 1987

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Catedra Signo e Imagen, Madrid: 1992

Piggott, Patrick. *The Life and Mucsic of John Field, 1782-1837*. University of California Press, Los Angeles: 1973

Plumb, J.H. *England in the Eighteenth Century*. Penguin Books, Middlesex: 1978.

Preckler, Ana Maria. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol. 1. Editorial Complutense, Madrid: 2003

Punter, David Ed. *A Companion to the Gothic*. Blackwell Publishing, Oxford: 2004

Roche, Regina Maria. *The Children of the Abbey*. Kessinger Publishing's Rare Reprints (Porter and Coats, Philadelphía), Whitefish: 2011

Roche, Regina Maria. *Clermont*. Valancourt Books, Chicago: 2006

Roskill, Mark. *English Painting from 1500 to 1865*. Thames and Hudson, London: 1959

Sadleir, Michael. *A Footnote to Jane Austen*. Oxford University Press. Oxford: 1927.

Schirmer, Gregory A. *Out of What Began. A History of Irish Poetry in English*. Cornell University Press, New York: 1998

Seed, David. "The Narrative Method of Dracula". *Nineteenth Century Fiction*, Vol.40, No. 1, pp. 61-65. University of California Press: 1985. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/3044836> Acceso: 18/11/2010

Selma, José Vicente. *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*. Editorial Montesinos, Barcelona:1991

Sloan, Barry. *The Pioneers of Anglo- Irish Fiction 1800-1850*. Colin Smythe Limited, Buckinghamshire: 1986

Spacks, Patricia Meyer. *Novel Beginnings. Experiments in Eighteen-Century English Fiction*. Yale University Press, New Haven: 2006

Spencer, Kathleen L. "Purity and Danger, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis" *ELH*, Vol. 59, No. 1, pp.197-225. Johns Hopkins University Press: 1992. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/2873424> Acceso: 27/11/2009

Spooner, Catherine y Emma McEvoy Ed. *The Routledge Companion to Gothic*. Routledge, Londres: 2007

Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge: 2000

Stoker, Bram. *Dracula*. World's Classics Oxford University Press, Oxford: 1983

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporaneo,

Buenos Aires: 1972

Tracy, Robert. "Maria Edgeworth and Lady Morgan: Legality Versus Legitimacy". *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 40, No. 1, pp. 1-22. University of California Press: 1985.

Versión online: <http://www.jstor.org/stable/3044833> Acceso: 11/03/2010

Tyldesley, William. *Michael William Balfe: His life and His English Operas*. Ashgate Publishing, Aldershot: 2003

Vance, Norman. *Irish Literature. A Social History*. Four Court Press, Dublin: 1999.

Varma, Devendra. *The Gothic Flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. Russell & Russell, Nueva York: 1966

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Wordsworth Classics, Hertfordshire: 1992.

Williams, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. University of Chicago Press, Chicago: 1995

Wilson, Michael I. *William Kent: architect, designer, painter, gardener, 1685-1748*.

Routledge, Londres: 1984

Wolf, Leonard Ed. *The Essential Dracula*. Plume, New York: 1993

Fuentes secundarias:

Allen, Michael & Angela Wilcox. *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*. Colin Smythe, Gerrards Cross: 1989

Botting, Fred. *Gothic romanced: consumption, gender and technology in contemporary Fictions*. Routledge, London: 2008

Cameron, Ed. *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*. McFarland, Jefferson: 2010

Clerly, E.J. & Robert Milles Ed. *Gothic Documents. A Sourcebook 1700-1820*.

Manchester University Press, Manchester: 2000

Dawson, Leven M. "Melmoth the Wanderer: Paradox and the Gothic Novel" *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 8, No.4 (Autumn 1968) pp. 621-632. Rice University.

Versión online: <http://www.jstor.org/stable/449469> Acceso: 11/12/2008

Delamotte, Eugenia C. *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic*. Oxford University Press, New York: 1990

Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh University Press, Edinburgh: 2000

Elmessiri, Nur "Burying Eternal Life in Bram Stoker's *Dracula*: The Sacred in the Age of Reason" *Alif: Journal of Comparative Poetics* No. 14 (1994) pp. 101-135. Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo and American University in Cairo Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/521768> Acceso: 18/11/2010

Ferris, Ina "Narrating Cultural Encounter: Lady Morgan and the Irish National Tale" *Nineteenth-Century Literature* Vol. 51, No. 3 (Dec. 1996) pp. 287-303. University of California Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/2934012> Acceso: 11/02/2010

Foster, James R. "The Abbe Prevost and the English Novel" *PMLA* Vol. 42, No. 2 (Jun. 1927) pp. 443-464. Modern Language Association. Versión online:

<http://www.jstor.org/stable/457517> Acceso: 06/05/2010

Frew, J.M. "Gothic is English: John Carter and the Revival of the Gothic as a England's

National Style" *The Art Bulletin* Vol. 64, No.2 (Jun. 1982) pp. 315-319. College Art Association. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/3050224> Acceso: 25/11/2008

Gamer, Michael. *Romanticism and the gothic genre, reception, and canon formation*. Cambridge University Press, Cambridge: 2000

Garlington, Aubrey S. Jr. "'Gothic' Literature and Dramatic Music in England 1781-1802" *Journal of the American Musicological Society* Vol. 15, No. 1 (Spring 1962) pp. 48-64. University of California Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/830054> Acceso: 24/11/2008

Geary, Robert F. *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief, and Literary Change*. Edwin Mellens, New York: 1992

González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 2007

Hansen, Jim "The Wrong Marriage: Maturin and the Double-Logic of Masculinity in the Unionist Gothic" *Studies in Romanticism* Vol. 47, No. 3 (Fall 2008) pp. 351-371. Boston University. Versión online: <http://lion.chadwyck.co.uk> Acceso: 09/12/2010

Hennelly, Mark M. Jr. "Melmoth the Wanderer and Gothic Existentialism" *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 21, No. 4 (Autumn 1981) pp. 665-679. Rice University. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/450233> Acceso: 29/07/2010

Hogan, Robert Ed. *Dictionary of Irish Literature*. Aldwych, London: 1996

Horner, Avril Ed. *European Gothic. A Spirited Exchange 1760-1960*. Manchester University Press, Manchester: 2002

Huckvale, David "Twins of Evil: An Investigation into the Aesthetics of Film Music" *Popular Music* Vol. 9, No.1 (Jan. 1990) pp. 1-35. Cambridge University Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/852881> Acceso: 11/03/2010

Hume, Robert D. "Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel" *PMLA* Vol. 84, No. 2 (Mar. 1969) pp.282-290. Modern Language Association. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/1261285> Acceso: 06/05/2010

Jackson, Jessamyn "Why Novels Make Bad Mothers" *A Forum on Fiction* Vol. 27, No. 2 (Winter 1994) pp. 161-174. Duke University Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/1345819> Acceso: 11/02/2010

Jeffares, A.N. *A Pocket History of Irish Literature*. The O'Brien Press, Dublin: 1997

Jeffares, A.N. & Peter van de Kamp. *Irish Literature, the Nineteenth Century*. Irish Academic Press, Dublin: 2006

Kellehert, Margaret & Philip O'Leary. *The Cambridge History of Irish Literature*. Cambridge University Press, Cambridge: 2006

Kennedy, Veronica M.S. "Myth and the Gothic Dream: C.R. Maturin's *Melmoth the Wanderer*" *Pacific Coast Philology* Vol. 4 (Apr. 1969) pp. 41-47. Pacific Ancient and Modern Language Association. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/1316542> Acceso 29/07/2010

McIntyre, Clara F. "Were the 'Gothic Novels' Gothic?" *PMLA* Vol.36, No. 4 (Dec.1921) pp. 644-667. Modern Language Association. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/457355> Acceso: 25/11/2008

Miles, Robert. *Gothic Writings, 1750-1820 A Genealogy*. Routledge, London: 1993

Morin, Christina "Delightful Cannibal Feasts: Literary Consumption in *Melmoth the*

Wanderer" *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. Issue 5 (Dec. 2008) Versión online: <http://irishgothic horrorjournal.homestead.com/melmothprintable.html> Acceso: 11/06/2009

Myrone, Martin "Henry Fuseli and Gothic Spectacle" *Huntington Library Quarterly* Vol. 70, No. 2 (Jun. 2007) pp. 289-310. University of California Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2007.70.2.289> Acceso: 24/11/2008

Noske, Frits "Sound and Sentiment: The Function of Music in the Gothic Novels" *Music & Letters* Vol. 62, No. 2 (Apr. 1981) pp. 162-175. Oxford University Press. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/735031> Acceso: 24/11/2008

Novak, Maximillian E. "Gothic Fiction and the Grotesque" *A Forum on Fiction* Vol. 13, No. 1 (Autumn 1979) pp. 50-67. Versión online: <http://www.jstor.org/stable/1344951> Acceso: 25/11/2008

Regan, Stephen Ed. *Irish Writing: An Anthology of Irish Literature in English 1789-1939*. Oxford University Press, Oxford: 2004

Senf, Carol A. *The Vampire in the Nineteenth-Century English Literature*. Bowling Green State University Popular Press, Ohio: 1988

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh University Press, Edinburgh: 2007

Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Infopublishing, New York: 2005

Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, London: 2006

Sutherland, John. *How Literature Works: 50 Key Concepts*. Oxford University Press, Oxford: 2011

Vance, Norman. *Irish literature Since 1800*. Pearson Education, Harlow: 2002

Watt, James. *Contesting the Gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge University Press, Cambridge: 1999

Welch, Robert Ed. *The Oxford Companion to Irish Literature*. Clarendon Press, Oxford: 1996

Índice de autores:

Andrew, Miles Peter 50
Auden, Wystan Hugh 94
Austen, Jane 4, 20, 34,44, 45, 123, 124, 125, 126, 178
Banim, John 16, 187, 254
Banim, Michael 16, 187
Banville, John 255
Baring-Gould, Sabine 243, 244
Barrett, Eaton Stannard 45
Barthes, Roland 99
Bayern-Barenbaum, Linda 8
Beckford, William 35, 46, 48, 70, 74, 120
Berlioz, Hector 57, 58, 59
Birkhead, Edith 7
Blair, Robert 46
Blake, William 32, 56
Boaden, James 50, 51
Boucicault, Dion 68
Bowen, Elizabeth 14, 15, 249
Braddon, Mary Elizabeth 42, 201
Breton, André 7, 8
Brontë, Emily 13, 14
Broughton, Rhoda 42
Brown, Terence 249, 250
Burke, Edmund 88, 89, 112, 117, 118, 119, 120, 121
Byron, Lord 33, 39, 45, 47, 48, 51, 58, 173, 175, 176, 225
Carleton, William 5, 15, 16, 21, 184-197
Cervantes, Miguel de 45
Charlton, Mary 44
Clark, Steve 46
Coleridge, Samuel Taylor 7, 32, 33, 45, 47, 51, 59, 215, 216
Collins, Wilkie 201
Colman, George (the Younger) 50, 51
Colpoy, Mrs. 249
Cornwell, Neil 42, 176, 177, 200, 224, 226
Cowley, Hannah 50
Cox, Jeffrey 49, 50, 51, 52
Craft, Christopher 226, 227
Cronin, John 13, 20, 153, 154, 159, 185, 187
Cumberland, Richard 50
Davenport-Hines, Richard 53

Deane, Seamus 16, 247
Dermody, Thomas 44
Derrida, Jacques 99
Eagleton, Terry 247, 257
Edgeworth, Maria 5, 13, 14, 21, 152-172, 204, 252, 254, 261, 263
Edwards, Amelia 42
Ferguson, Samuel 20
Fielding, Henry 85
Foucault, Michel 99
Freud, Sigmund 12, 42, 53, 89, 90, 95, 96, 97
Gaskell, Elizabeth 42
Gautier, Théophile 216
Gerard, Emily 242
Godwin, William 28, 29, 30, 44, 50
Goethe, Johann Wolfgang von 51, 58, 60, 177
Gógol, Nikolai 63
Green, Sarah 44
Griffin, Gerald 16, 68, 187
Grosse, Carl 38
Halberstan, Judith 11
Haney, John Louis 124
Haslam, Richard 13, 14, 15, 16, 17, 247
Heidegger, Martin 255
Heiland, Donna 28, 29, 36, 88, 89, 98
Heine, Heinrich 60, 61
Hervey, James 46
Hodinott, Emma 122, 123, 126, 127
Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus 42, 57, 177, 216
Hogle, Jerrol 51
Home, John 49
Hugo, Victor 59
Jackson, Rosemary 9
James, Henry 40
James, Montague Rhodes 43
Jean Paul 202
Jephson, Robert 50
Johnson, Major E. C. 246
Jordan, Neil 255
Joyce, James 43, 66
Kant, Immanuel 88
Keats, John 33, 47, 48
Keily, Robert 82
Kelly, Mrs. 249
Kilgour, Maggie 8, 31, 81, 82, 84, 95
Killeen, Jarlath 17, 20, 100-121, 137, 139, 155, 159-162, 165, 249-257, 265
Killeen, Richard 100-110
King, William 115, 120, 121

Kotzebue, August von 51
Kramer, Carl 38
Kreilkamp, Vera 20, 161, 203, 204
Lacan, Jacques 99
Laclau, Ernesto 99
Lee, Sophia 37, 49
Le Fanu, Alice Sheridan 197
Le Fanu, Joseph Sheridan 5, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 23, 43, 47, 79, 197-219, 249, 250, 253, 261, 265
Leland, Thomas 34
Lévy, Maurice 8
Lewis, Matthew Gregory 4, 9, 19, 38, 44, 46, 50, 51, 76, 81, 91, 93, 95, 120, 146, 173, 177
Liszt, Franz 57, 59
Longino 88
Machen, Arthur 40, 225, 226, 231
Mandal, Anthony 145, 146
Mangan, James Clarence 16
Martin, Violet Florence 13, 15
Marsh, Richard 225
Maturin, Charles Robert 5, 14, 15, 16, 19, 21, 23, 29, 39, 50, 51, 91, 146, 172-184, 197, 199, 204, 222, 249, 250, 251, 257, 265
McCormack, John 15, 43, 201, 217, 249, 250, 254, 255
McIntyre, Clara Frances 7
McPherson, James 32
Milton, John 46, 81, 177
Molesworth, Mrs 42
Molina Foix, Juan Antonio 85, 245
Molyneux, William 115, 116, 120, 121
Moore, Thomas 69
Morgan, Lady (ver Owenson, Sydney)
Mouffe, Chantal 99
Moynahan, Julian 257
Mullholand, Rosa 42
Mulvey-Roberts, Marie 18
Murphy, Dennis Jasper (ver Maturin, Charles Robert)
Musgrave, Sir Richard 156
Napier, Elizabeth 82
Nesbit, Edith 42
Nethercot, Arthur 215, 216
Nodier, Charles 66
Norton, Ricton 28, 29, 34, 44, 47, 93, 176
Nowak, Tenille 124, 125
Oiliphant, Margaret 42
O'Malley, Patrick 257
Owenson, Sydney 15, 16, 35, 45, 158, 171, 173, 174, 176, 249
Parnell, Thomas 46, 120

Patrick, Mrs F.C. 44
 Peacock, Thomas Love 44, 45
 Peake, Richard Brinsley 50, 51, 52, 76
 Peña-Ardid, Carmen 75
 Percy, Thomas 32, 56
 Platón 229
 Poe, Edgar Allan 40, 41, 47, 48, 49, 216
 Polidori, John William 39
 Pope, Alexander 46
 Preskett, Thomas 39
 Pushkin, Aleksandr Sergéyevich 63
 Punter, David 9, 18, 83, 93, 199
 Quincey, Thomas de 58, 225
 Radcliffe, Ann 3, 4, 13, 19, 33, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 50, 76, 91, 93, 122-126, 144, 145, 173, 177, 206
 Railo, Eino 7
 Reeve, Clara 31, 34, 35, 36, 91
 Richardson, Samuel 35, 81, 85
 Roche, Regina Maria 4, 5, 20, 35, 121-152, 156, 249, 261, 262
 Ross, Martin (ver Martin, Violet Florence)
 Rousseau, Jean Jacques 81, 84
 Sadleirs, Michael 7
 Sage, Victor 10, 173, 257
 Schiller, Johann Christoph Friedrich 51, 81, 177
 Schopenhauer, Arthur 57
 Schroeder, Natalie 124, 144, 145
 Schumman, Robert 57
 Scott, Walter 10, 19, 48, 68, 154, 155, 164, 174, 176
 Shakespeare, William 46, 59, 81, 220
 Shelley, Mary 4, 19, 30, 39, 47, 76, 79, 98
 Shelley, Percy Bysshe 7, 30, 33, 39, 45, 47, 48, 51, 173
 Sheridan, Richard Brinsley 197
 Sigerson, Dora 49
 Smith, Cannon 257
 Smollet, Tobias 34, 85
 Somerville, Edith Enone 13, 15
 Stevens, David 18, 27, 39, 46, 54, 70, 78, 94, 96, 97, 98
 Stevenson, Robert Louis 40, 76, 78, 79, 225, 226
 Steward, Bruce 247
 Stillingfleet, Edward 118
 Stoker, Bram 4, 5, 6, 14, 15, 22, 23, 39, 40, 43, 75, 76, 79, 80, 200, 214, 219, 225, 230-248, 249, 250, 261, 264
 Summers, Montague 8, 9, 10
 Swedenborg, Emanuel 200, 210, 217
 Swift, Jonathan 116, 117, 120, 121, 173
 Synge, John Millington 15, 249
 Temple, Sir John 113, 121, 156

Todorov, Tzvetan 90, 91, 92, 251
Tolstoy, Alexey 216
Tompkins, J.M.S. 7
Tschink, Cajetan 38
Varma, Devendra 8, 9
Wagner, Richard 57, 61
Walpole, Horace 3, 4, 9, 25, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 46, 49, 50, 70, 71, 73, 76, 85, 86,
87, 91, 120, 121
Watt, James 35, 38
Whalley, Sedgwick 34
Weber, Carl Maria von 57, 60, 61, 66, 67
Webling, Peggy 77
Webster, John 49
Wells, H.G. 225
West, Benjamin 50
Wilde, Oscar 5, 15, 22, 62, 173, 219-230, 249
Wilkinson, William 242
Wollstonecraft, Mary 28, 93, 98
Wordsworth, William 32
Yeats, William Butler 14, 15, 43, 231, 249
Young, Edward 46