Paseando con fantasmas
Antología del cuento gótico

Selección y traducción de Marian Womack
Prólogo de David Roas

ÍNDICE

De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica, David Roas 9

Anne Letitia Barbauld, *Sir Bertrand* (1773) 19
Richard Cumberland, *El envenenador de Montremos* (1791) 25
Anónimo, *El monje del horror, o Cónclave de cadáveres* (1798) 35
Anónimo, *El castigo del parricida* (1799) 41
Juvenis, *Raymond: un fragmento* (1799) 47
Nathan Drake, *Prisionero de los* banditti (1801)..... 55
Isaac Crookenden, *El monje vengativo* (1802) 65
Anónimo, *Danza macabra* (hacia 1810) 79
Lord Byron, *El enterramiento* (1816) 93
Leigh Hunt, *Relato para una esquina con chimenea* (1819) 101
W. Harrison Ainsworth, *La novia fantasma* (1822) 109
Charles Maturin, *El castillo de Leixlip* (1825) 123
Anónimo, *La predicción del astrólogo* (1826) 141
Mary Shelley, *El sueño* (1832) 153
Petrus Borel, *Andreas Vesalius, el anatomista* (1833) 175
J. Wadham, *Lady Eltringham, o El castillo de Ratcliffe Cross* (1836) 195
W. M. Thackeray, *La apuesta del diablo* (1836) 201
James Hogg, *Expedición al infierno* (1836) 217

Notas biográficas 231

DE MACABRAS VISIONES Y SUBLIMES ESPANTOS: BREVE PASEO POR LA NARRATIVA GÓTICA

David Roas

A mediados del siglo XVIII, un fantasma se extendió rápidamente por Europa, infectando el continente con un nuevo placer que ya nunca hemos dejado de frecuentar: la pasión por el terror. Y gracias, sobre todo, a la novela gótica, nació en las páginas de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e hizo furor entre los lectores hasta bien entrado el siglo XIX. Sin ella, la historia de la literatura fantástica no sería la misma.

Una de las razones fundamentales de su rápida difusión se debió al hecho de que reflejaba las exigencias de un gusto y una estética –la de lo sublime- que venían desarrollándose en el seno de la propia Ilustración. El concepto de lo sublime proponía al lector y al espectador un nuevo placer estético que se traducía en una fascinación por el horror, por todo

aquello que había de irracional en la realidad y en el ser humano, una vez que lo sobrenatural y lo maravilloso habían sido desterrados del mundo real. Porque, si bien el Racionalismo había eliminado la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la inquietante emoción que producían los fantasmas y el resto de fenómenos fantásticos como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido. Madame du Deffand lo resumió con una frase que se ha hecho muy célebre: «No creo en fantasmas, pero me dan miedo». La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, por tanto, sino que se trasladó al mundo de la ficción. No es extraño que en esos años se publiquen diversos tratados que analizan la estética de lo horrendo y lo terrible, como el de Anna Laetitia Aikin y John Aikin, *On the Pleasure derived from Objects of Terror* (1773), o el de Nathan Drake, *On Objects of Terror* (1798)[1].

Así pues, en su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces reveló, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, y que se traduce en una verdadera obsesión por lo irracional (incluyo aquí lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo maravilloso), lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno...

La historia del malvado Manfred, príncipe de Otranto, llena de amores imposibles, de mujeres perseguidas, de crímenes horripilantes, ambientada en un castillo repleto de misterios terroríficos y de fenómenos que escapan a las leyes

1. Anna Laetitia Aikin (con su apellido de casada: Barbauld) y Nathan Drake, también escritores de ficción, aparecen recogidos en la presente antología.

habituales de la naturaleza, sentó las bases de un género que en poco tiempo se convirtió en un verdadero éxito editorial: Montague Summers, en *A Gothic Bibliography* (1941), cataloga unas dos mil novelas góticas publicadas en Europa y Estados Unidos entre 1790 y 1820 (si bien algunas son en verdad novelitas sentimentales con un barniz macabro, lo cierto es que la enorme cantidad de títulos es un testimonio del enorme éxito que tuvo la novela gótica en ese periodo). A todo ello hay que añadir la inmensa cantidad de relatos breves que aparecieron tanto en volúmenes misceláneos como, sobre todo, en revistas y diarios británicos a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, entre los cuales destacan *Blackwood's Magazine, Dublin University Magazine, New Monthly Magazine, The Lady's Magazine, Foreign Quarterly Review,* o *The Keepsake*.

Un rápido listado de los principales rasgos que caracterizan a la novela gótica revela la importante dimensión de lo terrorífico y lo macabro de este tipo de historias (los cuentos recogidos en la presente antología son una perfecta muestra de ello): apariciones fantasmales y otros fenómenos fantásticos; crímenes y acciones sanguinarias de todo tipo (desde el sadismo desaforado hasta la necrofilia, pasando por la violación); elementos macabros (cadáveres mutilados, esqueletos, heridas sangrantes); misterios terroríficos (que no siempre tienen que desembocar en lo sobrenatural); maldiciones; gemidos, murmullos, gritos, chirridos y demás sonidos inquietantes; lo que podríamos llamar lo «terrorífico arquitectónico» (espacios cerrados y amenazantes habitualmente en ruinas, como castillos, conventos, criptas y todo tipo de espacios subterráneos y oscuros);

ambiente nocturno; naturaleza desbordada (tormentas, enormes cascadas, bosques espesos e inhóspitos, mares encrespados); nobles malvados de sádicos instintos, tanto sexuales como criminales (intercambiables por monjes sexualmente perversos, crueles ladrones o asesinos de muy diverso pelaje); amores imposibles o difíciles de llevar a cabo, a veces con final feliz (la presencia de lo sentimental también es muy importante en la novela gótica); mujeres perseguidas y atormentadas por el malvado de turno...

Como se hace evidente en este listado de tópicos, la novela gótica no fue tan sólo un vehículo de expresión de lo sobrenatural, sino que sus páginas se abrieron también a otras experiencias vinculadas a la oscura psicología del ser humano. Aspectos como la maldad, los deseos reprimidos, la pasión sentimental, las perversiones sexuales (violación, sadismo, necrofilia) son algunos temas que se encuentran en la novela gótica y que los románticos también explotarán después en sus obras.

Claro que para que todo eso funcionara, los hechos debían situarse en un tiempo alejado del lector, habitualmente la Edad Media, de ahí el término «novela gótica», ya empleado en la época para indicar la cronología de los hechos (Walpole añadió el subtítulo *A Gothic Story* en la segunda edición de *El castillo de Otranto*)[2]. Y junto a ello, la acción suele estar localizada en espacios tan exóticos y bárbaros (para un civilizado inglés del momento) como Italia y España. Esa lejanía temporal y

2. Una atracción por lo medieval que también se manifestó en el extendido gusto por la arquitectura gótica (el *gothic revival)*, que llevó a muchos aristócratas a construir mansiones imitando ese estilo, como hizo el propio Horace Walpole en su casa de Strawberry Hill (construida en 1748), una forma de recuperar el arte medieval, concebido como oscuro y bárbaro y, por eso mismo, radicalmente alejado de la luz, la razón y la armonía neoclásicas.

geográfica creaba el marco más adecuado para justificar –al menos ficcionalmente– la posibilidad de lo sobrenatural en un mundo del que dicho elemento había sido desterrado. Era una forma de decirle al lector que en ese espacio y en esa época –tan distantes en todos los sentidos del escepticismo racionalista del presente- tales fenómenos extraordinarios podían ocurrir. El propio Walpole presentó su *El castillo de Otranto* como la traducción de un relato italiano publicado en 1529, pero compuesto muchos años atrás, en el tiempo de las cruzadas.

Lo que en Walpole no fue más que un simple y rudimentario bosquejo, alcanzará su máxima expresión en dos novelas posteriores, consideradas las obras maestras del género: *The Monk* (*El monje*, 1796), de M. G. Lewis, y *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth el errabundo*, 1820), de Charles Maturin. En estas novelas, a diferencia de lo que ocurre en la de Walpole, no aparece la redención final encarnada en el convencional recurso de la anagnórisis y en el matrimonio de consolación entre los protagonistas. *El monje* narra la historia de Ambrosio, prior del convento capuchino de San Francisco, en Madrid, un hombre de una rígida austeridad que acaba cayendo en las garras del demonio, quien ha asumido la forma de una mujer para tentarle (remedo evidente de la Biondetta de *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, publicada en 1772). Después de cometer numerosos crímenes, incluyendo el incesto y el parricidio, Ambrosio vende su alma al diablo para escapar de la Inquisición. Entonces, el demonio se lo lleva volando hasta la cima de una montaña de Sierra Morena, desde donde lo arroja al vacío. No hay, como digo, posibilidad alguna de redención. El mal termina siempre por vencer.

Melmoth el errabundo supone la última vuelta de tuerca al género gótico. Melmoth es un hombre que ha firmado un pacto con el demonio a cambio de la inmortalidad, pero ya no soporta más su existencia eterna. Según el pacto firmado, sólo podrá morir si encuentra a otro mortal que esté dispuesto a reemplazarlo. Así, después de tratar de convencer a diversas personas (como Satanto, prisionero en un manicomio, o Moncada, preso de la Inquisición), Melmoth acaba arrojado al mar por el demonio, donde desaparece para siempre. La novela posee una introspección psicológica que va mucho más allá del simple tratamiento que se hace de los personajes y sus motivaciones en anteriores narraciones góticas.

Pero hay que advertir que paralelamente al gótico sobrenatural, se desarrolló otra forma de entender el género que incluso gozó de más éxito entre los autores y lectores, que surge con las novelas de Clara Reeve y, sobre todo, de Ann Radcliffe, y cuyo rasgo principal –junto al inevitable componente macabro y terrorífico– es la racionalización de lo fantástico. Esa forma de entender el género se ha denominado «gótico sentimental», para distinguirla de lo «gótico sobrenatural» de Lewis y Maturin.

Debemos tener en cuenta que las novelas de Ann Radcliffe, y las de sus imitadores, son relatos de carácter moral en los que se describe el proceso de iniciación del protagonista a los secretos y dolores de la vida, un camino que finalmente le conducirá al autoconocimiento y al perfeccionamiento moral (de un modo semejante al que planteaban, por vía realista, novelistas como Jane Austen). Además, la racionalización de lo sobrenatural estaba plenamente justificada «dentro de los

principios morales del "gótico sentimental": del mismo modo que las heroínas deben aprender a dominar sus delirios, han de percibir *correctamente* la realidad, entenderla dentro de los esquemas racionalistas de causa-efecto y abandonar los corruptores vuelos de la fantasía provocados por la superstición y la ignorancia. Así, este tipo de ficción pone en evidencia los oscuros rincones de la experiencia para iluminarlos con el resplandor de la Razón»[3].

Por el contrario, el gótico sobrenatural, como dije antes, iba más allá de esa novela de iniciación, abocada siempre a un final feliz. El gótico sobrenatural, en el que lo fantástico es una evidencia «real» y no un simple error de percepción (o un truco malintencionado), es la expresión de una concepción fatalista y trágica del ser humano y del mundo, en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos de satisfacer unas pasiones inalcanzables. Eso hace que sus protagonistas sean seres atormentados tanto por la insatisfacción vital como por el descubrimiento de su lado oscuro, de esas pasiones que, como digo, acaban conduciéndoles a la perdición. Nada que ver con el *happy end* de las novelas de Ann Radcliffe, ni mucho menos con su optimismo moral.

Pero, con el paso del tiempo, ya fuese en su forma sobrenatural o sentimental, la novela gótica empezó a cansar a sus lectores, sobre todo por culpa de la enorme profusión

---

3. Roberto Cueto, «La visión gótica», prólogo a la antología *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Celeste Ediciones, Madrid, 1999, p. 16.

de obras que se dedicaban a repetir hasta la saciedad, y sin ingenio, los clichés que caracterizaban dicho género. Una reiteración argumental y escénica tan evidente que incluso provocó numerosas bromas: sirva de ejemplo la irónica (y reveladora) receta que proporcionaba ya en 1798 el diario francés *Spectateur du Nord* a todo el que quisiese escribir un relato gótico:

Un viejo castillo medio en ruinas;
Un largo corredor, con muchas puertas, muchas de las cuales deben estar ocultas;
Tres cadáveres aún sangrantes;
Tres esqueletos en sus ataúdes;
Una anciana ahorcada, con algunas puñaladas en la garganta;
Ladrones y bandidos a discreción;
Una dosis suficiente de murmullos, de gemidos ahogados y de horribles estrépitos;
Todos estos ingredientes, bien mezclados y divididos en tres porciones o volúmenes, producen una excelente mezcla que todos los que no tienen la sangre negra podrán tomar en el baño inmediatamente antes de irse a dormir. Así se sentirá mejor su efecto. Probatum est.

Ese cansancio de los lectores, unido a la irrupción de nuevas formas de explorar el terror y lo sobrenatural (como el cuento fantástico romántico), provocó que la novela gótica entrase en crisis en la segunda década del XIX y dejase de ser cultivada en Inglaterra, su país de origen, hacia 1820, año de la publicación de *Melmoth el errabundo*, novela que significa, a la vez,

el momento cumbre del género y su superación, puesto que trascendió las estrecheces del mismo para convertirse en una narración plenamente fantástica. Así, el terror que despertaban esos ingenuos espectros (que, como hemos visto, muchas veces nada tenían de espectros) empezó a declinar y los autores tuvieron que afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo. Pese a todo esto, la aportación de la novela gótica fue fundamental tanto para el desarrollo de lo fantástico como para la evolución de los gustos literarios y estéticos en general en los siglos XVIII y XIX.

Y no podemos olvidar que, a pesar de la crisis y el posterior abandono del cultivo de la novela gótica en esos años veinte, su influencia se dejó notar en años posteriores en la novela histórica (Walter Scott), así como sobre aquellas novelas de autores de la época victoriana (1830-1880) que acudieron a lo macabro y terrorífico (tal es el caso, por ejemplo, de las hermanas Brontë, Jane Austen, Bulwer-Litton, Dickens o Wilkie Collins) o a lo puramente fantástico, como ocurre en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1885), de R. L. Stevenson, o *Drácula* (1897), de Bram Stoker, por citar algunos de los ejemplos más célebres.

Los cuentos que se han recogido en esta antología exponen de forma excelente los principales rasgos (así como los excesos) del género gótico, y al mismo tiempo permiten hacerse una clara idea de las diversas vías por las que discurrió su cultivo en el relato breve a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. En las páginas que siguen, el lector encontrará tanto cuentos góticos puros, como algunos

que hibridan lo gótico y lo legendario, y otros ya plenamente románticos, como ocurre con los tres que cierran la antología.

Junto a textos anónimos (costumbre habitual en los relatos publicados en la prensa de la época), la antología recoge cuentos de algunos autores célebres, como Lord Byron, el antes citado Charles Maturin, Mary Shelley, W. M. Thackeray y James Hogg, pero también las obras de escritores en su mayoría desconocidos para el público español, como ocurre con Anna Laetitia Barbauld, William Harrison Ainsworth, Nathan Drake o Richard Cumberland. En su mayoría se trata de textos nunca antes traducidos a nuestra lengua, lo que hace todavía más atractiva, y necesaria, esta antología, cuyas páginas componen un excelente viaje al fondo de nuestros más íntimos terrores.