

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LENGUA INGLESA

"PROPUESTA DE ANÁLISIS SEMIOLÓGICO
PARA UNA DEFINICIÓN DE LA NOVELA GÓTICA"

TESIS DOCTORAL presentada por JUAN JESÚS ZARO VERA
y dirigida por FERNANDO SERRANO VALVERDE, Catedrático de Len-
gua Inglesa.

Granada, 1983.

PROPUESTA DE ANALISIS SEMIOLÓGICO PARA UNA DEFINICIÓN DE
LA NOVELA GÓTICA

Introducción	p. 1
1. GENERALIDADES SOBRE LA NOVELA GÓTICA	
1.1. El contexto social y cultural. Precedentes y entorno literario de la novela gótica	16
1.2. Intentos de definición del género	22
1.3. Difusión de la novela gótica	29
1.4. Influencias de la novela gótica	30
1.5. La novela gótica en España	35
2. ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LAS NOVELAS (1)	
2.1. The Castle of Otranto	37
2.2. The Old English Baron	77
2.3. Vathek	105
2.4. Las novelas de Ann Radcliffe: The Mysteries of Udolpho, The Italian	136
2.5. The Monk	209
2.6. Frankenstein	263
2.7. Melmoth the Wanderer	298
2.8. Jane Eyre	346
2.9. Dos variantes del género: Northanger Abbey, Caleb Williams	390
3. ELEMENTOS DEFINIDORES DEL GÉNERO	
3.1. Nivel morfosintáctico	434
3.2. Nivel retórico-pragmático	454
3.3. Nivel semántico	461
Consideraciones finales	493
Referencias bibliográficas	505

(1) El estudio semiológico de cada novela, con la excepción de Northanger Abbey y Caleb Williams, novelas en las que únicamente se examinan aquellos elementos relacionados con la novela gótica, responde a la división siguiente-

-te:

-Nivel morfosintáctico:

- Secuencias y funciones
- Indicios e informaciones
- División actancial

-Nivel retórico-pragmático:

- Estudio del tiempo
- Los modos de narración

-Nivel semántico:

- Valor semántico de funciones sintácticas
- Semántica de indicios e informaciones
- Semántica del nivel retórico-pragmático
- Sistemas sémicos
- Valor semántico de la caracterización de actantes.

Del mismo modo, las tres secciones en que se divide el capítulo tercero, dedicado a las características generales, responde básicamente a esta división.

"The various emotions that seized him upon... may perhaps be imagined, though they could neither be then expressed nor now described".

Mrs Ann Radcliffe, THE MYSTERIES OF
UDOLPHO

Introducción

Nos proponemos con este trabajo un estudio semiológico de nueve novelas clasificadas tradicionalmente como "góticas" en la literatura inglesa, publicadas entre 1764 y 1847. Se trata de llegar a una definición del género novelesco gótico y de los subgéneros que puedan establecerse en éste a partir del estudio individual de cada novela.

La novela gótica es uno de los géneros en que se divide la novela inglesa de finales del siglo dieciocho y principios del diecinueve junto a la histórica, la sentimental o la doctrinal-filosófica. Prácticamente la mayoría de tratados e historias de la literatura coinciden en señalar la existencia de un género diferenciado y característico que se denomina "gótico" o de terror. Sin embargo, es más difícil extraer de las explicaciones sobre el mismo un conjunto de rasgos o constantes que permitan una definición literaria del género. La mayoría se limita a mencionar datos de interés pero alejados de una caracterización estrictamente literaria: obras que intentan despertar terror, variante en prosa de la literatura romántica, exacerbación de los sentimientos y reacciones del protagonista... En muy escasas ocasiones se intenta una definición del género por los elementos que lo conforman: argumentos, recursos y convenciones estilísticas, caracterización de personajes, etc. Queda también oscura la motivación filosófico-moral que sustenta la intencionalidad de sus contenidos y que vagamente se relaciona con la ideología romántica y su reacción contra el preponderante racionalismo del dieciocho.

Hemos intentado pues una re-definición del género tomando en cuenta todos estos elementos y extrayendo las conclu-

-siones pertinentes, según un método estructural-semiológico cuya idoneidad discutimos más adelante. El esquema del trabajo responde a un esquema deductivo clásico: introducción al contexto de la época de producción de las novelas, reseña de las aportaciones críticas al tema, estudio individual de cada novela y conclusiones, donde se propone una definición (1).

La adscripción de novelas al género gótico es motivo de desacuerdo entre los estudiosos del tema. Nosotros consideramos que la definición de novela gótica debe llevarse a cabo a partir de las obras de los autores de mayor significación, aquellos que aparecen invariablemente como escritores góticos y de los que deriva la enorme producción de novelas de terror de segunda fila que tuvo lugar a finales del XVIII: Horace Walpole, Clara Reeve, William Beckford, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Mary Shelley y Charles Maturin. La inclusión de Charlotte Brontë y Jane Eyre, más discutible, la justificamos más adelante. Añadimos además un estudio de dos obras que, si no plenamente góticas, se reconocen como íntimamente relacionadas con el género. Nos referimos a Northanger Abbey de Jane Austen y Caleb Williams de William Godwin. El examen de estas dos obras se limita precisamente a esos rasgos de relación con la novela gótica.

La elección de la novela gótica como objeto de estudio se debe igualmente a otros motivos. En la época que vivimos se contempla un decidido interés por géneros literarios como éste, producto de las tensiones y contradicciones de una era de transición como la que atravesamos, en la que la ruptura de valores de todo orden colocan al individuo en una situación en que la opción por unas pautas de comportamiento vital es cada vez más difícil. La apelación a lo sobrenatural y lo oculto, tan presente entonces como hoy, deja ver la necesidad de justificaciones o constataciones más allá

(1) La organización interna de la tesis responde casi en su totalidad a los consejos y observaciones de Umberto Eco (1977). Por tratarse de una bibliografía homogénea, corta y moderna, hemos optado por el sistema autor-fecha para las citas, lo que ha facilitado enormemente el trabajo.

de lo puramente racional. Por otro lado, desde una perspectiva estrictamente literaria, sostenemos que la novela gótica clásica es inspiradora directa de una considerable cantidad de recursos y situaciones presentes hoy en obras literarias de gran entidad. Su carácter de primer género verdaderamente popular, por difusión y aceptación, la hacen además particularmente interesante dentro del marcado interés actual por las "subliteraturas" o géneros menores.

Nuestro estudio tiene un carácter predominantemente inmanente. No tratamos de hacer un estudio sociológico-histórico de la novela gótica, ni tampoco un estudio lingüístico o estilístico de la misma, pero hemos incorporado todo lo que desde estas dos perspectivas pudiera ser aclaratorio y significativo. Creemos haber superado así el reduccionismo que puede distinguir a muchos estudios estructurales sobre obras literarias. Y esperamos también que nuestras conclusiones puedan ser útiles para futuros trabajos relacionados con el tema. De todos modos, el método semiológico seguido para el examen de estas novelas necesita de una justificación y una descripción breve, pero lo más completa posible, que pasamos a exponer a continuación.

"Theory is good, but it does not prevent things from existing".

Jean Martin Charcot

Las nuevas perspectivas de análisis del lenguaje que, desde Saussure, configuraron el movimiento denominado "estructuralismo lingüístico" se revelaron pronto como enormemente válidas desde un punto de vista práctico. El modo en que el estructuralismo describió las lenguas supuso una auténtica revelación en campos tales como la enseñanza de idiomas, las técnicas de aprendizaje de lectura y escritura, y, además, hicieron concebir esperanzas de una posible "codificación" última del lenguaje que sólo la gramática generativa, heredera directa del estructuralismo, parece haber iniciado. La validez de esta sis-

tematización es ya otra cuestión, pero es cierto que los métodos estructurales y generativos han sido capaces de explicar gran parte de los fenómenos y matices que articulan los sistemas internos de funcionamiento y productividad de las lenguas. Este esfuerzo codificador no habría sido posible sin el conjunto de sistemas de análisis propuestos que, por otro lado, incrementaron el carácter de disciplina científica de la Lingüística, hasta entonces inmersa en un marasmo de aproximaciones y descripciones personalistas y decididamente acientíficas. Los métodos estructurales se aplicaron también a otras ciencias como la Antropología, la Historia o la Economía. El método estructural fue utilizado, tímidamente primero y cada vez más después, por la Crítica literaria. Ello supuso una ruptura radical con los sistemas decimonónicos imperantes, básicamente la historiografía crítica y la crítica biográfica. La escuela formalista, por otro lado, aportó un brillante conjunto de sugerencias, más que una verdadera sistematización, que pretendía el estudio del texto a partir de su innegable base lingüística. Ello dejó sentir la necesidad de un sistema crítico enfocado exclusivamente al estudio de textos literarios que incluyera además todos aquellos datos que escapaban a esta perspectiva. Surgió así la Semiología, estudio del signo literario independiente y dotado de significaciones propias, pero más complejas que las que un mero enfoque lingüístico podría revelar. La nueva ciencia recogía de otras aproximaciones ("New Criticism", formalismo) la necesidad de un estudio del objeto sin tener en cuenta consideraciones ajenas a lo que pudiera derivarse estrictamente del objeto en sí. Proponía un análisis libre de condicionamientos, porque postulaba que el texto, como conjunto de signos independientes que era, emanaba un significado propio y gozaba de una estructura interna peculiar.

La Semiología, por tanto, reactualizó el olvidado conjunto de figuras y normas retóricas puesto que en el fondo, este antiquísimo intento de codificación de la Literatura partía de parecidos presupuestos. Recurrió además a los inventarios

antropológicos y sociológicos estructuralistas, por lo que en sus observaciones, establecidas a partir de los mismos criterios, pudiera haber de válido en la explicación de textos. Y, naturalmente, tuvo en cuenta los logros alcanzados por la Lingüística estructural en sus investigaciones sobre las lenguas. Pero, por otro lado, la nueva ciencia rechazaba además las técnicas puramente impresionistas o las derivadas del "New Criticism", ya que establecía un método, un sistema de análisis previo al estudio del texto. El declive sufrido ciertamente por el "New Criticism" es relacionado por Terence Hawkes (1978, 156) con el rechazo del liberalismo a ultranza en política por parte de los universitarios de los sesenta.

De este modo, surgieron notables intentos de articular una aproximación semiológica al hecho literario. En Francia, figuras como Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Claude Brémont, Algirdas J. Greimas y otros han tratado desde hace años de perfilar un método crítico a pesar de sus innegables dificultades. La peculiaridad del objeto en estudio, la diversidad de sus géneros, su cambiante repertorio de recursos y técnicas, su infinita capacidad para ser sometida a fines estéticos o ideológicos, la hace a menudo escurridiza e incodificable. A los aciertos que la aproximación semiológica ha contabilizado hay que sumar un importante número de casos en que se ha mostrado incapaz por sí sola de alcanzar el significado total de la obra en cuestión. Como en el caso antes mencionado con relación al método lingüístico, podemos concluir que la Semiología no puede pretender llegar a ser la única aproximación crítica posible, sino que es una más, que exige gran rigor y profundización y que, al menos por el momento, hay ocasiones en que debe recurrir a otros métodos para completar sus resultados. No obstante, a pesar de la limitación que supone el estudio estricto del texto, la Semiología puede aspirar a pretensiones de universalidad como posiblemente ninguna otra perspectiva.

Su afán por concentrarse en el texto la convierte en una

aproximación de difícil manejo por intereses ajenos al puro hecho literario y posibilita el viejo deseo de "codificación universal" estructural, al ser posible por esta vía un progresivo catálogo de elementos e incluso un estudio histórico de los géneros como sucesivas reorganizaciones de dichos elementos. En casos como el nuestro, en que el objetivo final es precisamente establecer un inventario de elementos comunes incluidos tradicionalmente en un género, parecía difícil desechar la utilización del método semiológico. Nuestra experiencia previa nos demostraba que el sistema llegaba a mejores resultados utilizado para contrastar varias obras, especialmente si se caracterizan por unos rasgos formales típicos, por un código repetido y constante, que si se usaba en el estudio de una obra aislada.

Pero el método semiológico presenta también serios inconvenientes, derivados principalmente de su juventud, y que la crítica anglosajona (Jonathan Culler, Terence Hawkes, Seymour Chatman, Roger Fowler, William O. Hendricks) se ha encargado de resaltar. El principal, señalado por Jonathan Culler (1980, 204-258), es lo inconcreto y oscuro de ciertas secciones del sistema crítico, que provoca inevitablemente que la intuición y las estrategias personales de lectura tengan aún un peso importante en el tratamiento de los sucesivos estadios del mismo. El segundo, la existencia de varios enfoques metodológicos muy similares en el fondo. En España, distintos investigadores han publicado ejemplos prácticos de aplicación del método con resultados desiguales: María del Carmen Bobes (1977), Agustín Vera (1977), Joaquina Canoa (1977) etc. Todos han configurado en último término un sistema personal desde las aportaciones y sugerencias de los principales semiólogos. Otros, como José Romera Castillo (1980) o Alicia Yllera (1974) han tratado de establecer métodos coherentes con pretensiones de validez universal, igualmente con un criterio ecléctico. Por su claridad terminológica y fidelidad a los sistemas propuestos por los semiólogos más destacados nos decidimos a adoptar como marco principal de análisis la

metodología propuesta por Romera Castillo (1980).

Basándose en los paradigmas de análisis propuestos por Levi-Strauss, Greimas, Charles Morris y Tzvetan Todorov, divide el comentario semiológico de textos narrativos en tres niveles: morfosintáctico, retórico-pragmático y semántico.

El nivel morfosintáctico examina las unidades funcionales que componen las macroestructuras, en este caso las novelas. Estas unidades carecen de verdadero sentido estudiadas aisladamente, pero lo adquieren al integrarse en forma de jerarquización. En este nivel habrá que estudiar las combinaciones de dichas estructuras y las relaciones que mantienen. Las tres unidades siempre presentes en un relato son la secuencia, la función y la acción.

La secuencia o "porción de fábula" en términos de Umberto Eco (1979, 90) se relaciona con lo que tradicionalmente se denominaba argumento, pero precisando sus límites: una secuencia elemental se compone de tres situaciones, una de apertura, otra de desarrollo y otra final que cierra el proceso abierto. Según Brémond (1970, 90) la situación de apertura muestra invariablemente un "estado de deficiencia" al que sigue la situación de desarrollo, donde se incluyen los medios y dificultades para resolver esa deficiencia, y termina con la situación final, donde se dilucida la resolución o no de dicho estado. La secuencia, cuyo inventario final resultará uno de los aspectos más importantes del presente estudio, deberá rastrearse a lo largo de todo el relato. Podrá suspenderse en determinado momento, proseguir después o relacionarse con otras secuencias, pero siempre tendrá que llegar a un desenlace que cierre la situación inicial. En cualquier caso, ofrecemos simultáneamente un resumen argumental compuesto exclusivamente por los "enunciados de acción" definidos por Hendricks (1976, 225-266) como aquellos momentos del relato dotados de virtualidad narrativa, opuestos a los "enunciados de descripción", carentes de progresión y fundamentalmente estáticos. Este

resumen aclara y justifica la composición secuencial. Las secuencias complejas, compuestas por las elementales, pueden vincularse de tres formas distintas:

1) Encadenamiento por continuidad: La situación que cierra una secuencia abre otra.

2) Encadenamiento por enclave: Para el desenlace de una situación ha de resolverse otro nudo argumental que forma otra secuencia distinta.

3) Encadenamiento por enlace: A una determinada secuencia se opone otra, que ofrece un desarrollo paralelo, llegando una y otra a resultados diferentes desde la óptica de actantes enfrentados.

Este modo de explicar la lógica de la acción en tres estadios que conforman una secuencia nos parece más clara que el modelo "homológico" de Todorov (1969, 103-157), distinto en el procedimiento, que podría haber sido también utilizado.

Una secuencia elemental se compone como hemos dicho de tres situaciones o funciones. La función es la unidad narrativa establecida por Vladimir Propp (1928) y se define como "la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". Propp estableció un catálogo cerrado de funciones para explicar los argumentos de un considerable número de cuentos maravillosos de carácter popular. Posteriormente, Claude Bremond (1970) precisó y amplió el uso de esta categoría para emplearla en todo tipo de relatos. Hemos señalado que en nuestro caso el objetivo primordial ha sido inventariar las secuencias, pero no tomando como base la mera semejanza argumental, sino la similitud en las funciones que las articulan, por lo que en todos los casos se han citado dichas funciones.

La función puede ser de tres tipos (Romera Castillo, 1980-1, 63-71): funciones núcleo (los tres nudos de una secuencia), catálisis, que son funciones con misión de expansión o relleno entre funciones núcleo, y finalmente funciones integradoras, que no constituyen ya denotadores de acción, sino las llamadas "informaciones", datos situaciones, sociales, descriptivos o es-

-pacio-temporales, y los "indicios", datos ambientales con un significado peculiar detrás. Los indicios e informaciones en estas novelas tienen gran importancia, pues constituyen la "atmósfera" del relato, pieza clave y decisiva del género.

A partir de las acciones, último eslabón en la jerarquización morfosintáctica y plasmación de las funciones en el hilo narrativo, puede llegarse a establecer un inventario de personajes (= actores) y actantes. El actante, categoría forjada por Greimas (Greimas, Courtes, 1976, 23), engloba tanto a personajes como a objetos participantes en el proceso narrativo. Por sus características funcionales constantes, se llega a la configuración de seis categorías actanciales universales, válidas para cualquier relato: sujeto-héroe y objeto, presentes en todo discurso normal, fuente-destinador, remitente-destinador y los circunstanciales, opositor-traidor y adyuvante. Los primeros están vinculados por una relación de deseo, los segundos por el saber y los terceros por el poder o la participación. Esta clasificación actancial ha sido fuertemente criticada por la crítica anglosajona, especialmente por Jonathan Culler (1975, 230-33), Seymour Chatman (1969, 28) y Terence Hawkes (1978, 89), que alegan su incapacidad para explicar las relaciones actanciales en relatos complejos, especialmente las categorías de destinador y destinatario, las menos precisadas de todas. Su razonamiento es que la noción de individualidad inherente a la categoría de personaje es contraria, por principio, al afán reductor e igualatorio del método. En nuestro caso, a pesar de la confusión a que se presta la atribución de actores u objetos a los seis tipos actanciales, hemos procurado aplicar la clasificación en todas las secuencias. Para intentar compensar la crítica de los investigadores anglosajones, por otro lado, hemos añadido un estudio de la caracterización en el nivel semántico.

El nivel retórico-pragmático debe examinar las relaciones del autor con la obra y viceversa. Sin embargo, el grado de profundización en el establecimiento de una metodología crítica

en este nivel es aun precario e insuficiente. Romera Castillo (1980-1,91-99) divide el estudio de este nivel en tres apartados: estudio del tiempo, del aspecto y de los modos de narración, esbozando sólo la posibilidad de añadir un examen de la forma en que el relato influye en el lector, de los elementos que constituyen y hacen avanzar la recepción del mensaje por parte de éste. Nosotros hemos seguido una organización propia que incluye observaciones de Roger Fowler (1976,11-122), Antonio Rodríguez Almodóvar (1976, 35-161) y Umberto Eco (1979).

Por lo que respecta al estudio del modo y del aspecto, la lectura previa de las novelas reveló en todos los casos la utilización de los cuatro modos de narración tradicionales, narración propia, diálogo, comentario y descripción, aunque en cantidades muy desiguales. Por otro lado, los verbos de entendimiento y "verba sentiendi" mencionados por Roger Fowler (1976,92) denotaban una intervención notable del autor, acentuada en la mayoría de los casos por la presencia del comentario filosófico o moral. Así pues, decidimos en primer lugar un estudio de los modos de narración uno por uno en cada novela, que incluyera el examen de las particularidades estilísticas y los rasgos lingüísticos que consideramos significantes. Dentro del estudio del comentario, nos atuvimos a la clasificación de Rodríguez Almodóvar (1976,100) en filosófico y explicativo-narrativo, que nosotros ampliamos en dos tipos, el emocional y, en algunos casos, el predictivo. En segundo lugar, el estudio del aspecto nos condujo al establecimiento del tipo de narrador, que en términos de Friedmann (1955) era omnisciente neutro o yo-protagonista en todos los casos, como es normal al tratarse de novela clásica.

En cuanto al estudio del tiempo, seguimos las indicaciones de Romera Castillo (1980-1,144-45). Examinamos las posibles variaciones en el orden (retrospectiones, anticipaciones) y por la duración (pausa, elipsis, resumen). El examen previo de las novelas reveló igualmente la práctica inexistencia de

alteraciones temporales importantes, más propias de la novela contemporánea. Todas ellas siguen técnica de resumen y carecen de modificaciones importantes en el orden.

La intervención del receptor del mensaje textual se ha mencionado siempre que se ha observado un código de señales con función de implicación del lector. Nos han resultado muy útiles en ciertas novelas los conceptos de Umberto Eco (19- ; 79), especialmente el de "lector modelo", o conocedor de las estrategias narrativas de un género, y el de "mundos posibles", que éste va forjando como parte de su propia estrategia lectora. La "ruptura" de estos mundos con intencionalidad deliberada es característica primordial de uno de los dos grupos en que dividimos el género.

La ordenación metodológica del nivel semántico ha resultado la más difícil por escapar en casi todos los manuales y artículos consultados a una sistematización precisa. Romera Castillo (1980-1,84-91) no pasa de ofrecer ciertas orientaciones de carácter muy general. Agustín Vera (1977) ni siquiera lo incluye puesto que se atiene al llamado sistema "semiótico-lingüístico", dentro del cual la intencionalidad de los contenidos de una obra no son en absoluto pertinentes. Y, quiera o no, la ausencia de un sistema definido de análisis semántico es la crítica más certera que hoy en día puede hacerse a los métodos de crítica literaria semiológica, y ello quizá proceda de la resistencia de los semiólogos a esbozar siquiera una interpretación de los elementos catalogados en los otros niveles. El rechazo visceral de los métodos sociológicos ha provocado paradójicamente un desarrollo raquítico de los sistemas de interpretación semántica propios. El esfuerzo por concentrarse en un examen puramente inmanente ha dejado de lado este importante aspecto, que se considera peligrosamente susceptible de personalización y que podría ser acusado de poco científico. Los escasos intentos de inclusión del nivel semántico en los análisis literarios semiológicos se

han basado casi siempre en explicaciones antropológicas demasiado simples en nuestra opinión.

En este sentido, los investigadores anglosajones han encontrado un nuevo motivo de crítica. Coincidimos con Terence Hawkes (1978,157) en que una obra literaria consiste en último término en todo lo que se haya dicho sobre ella desde cualquier óptica. Para Seymour Chatman (1972,78) el estudio del objeto artístico necesita de información sobre el entorno que le rodeaba en el momento de su creación, incluso si el fin es el examen de su forma y no de su contenido. De acuerdo con estos planteamientos, hemos consultado las interpretaciones realizadas por la crítica, incluyéndolas en el nivel semántico. Hemos tratado de seleccionar todo aquello que pudiera esclarecer la significación o misión de los elementos recogidos. Mencionamos aquí las que consideramos fuentes más decisivas en nuestro estudio: Entre las monografías sobre la novela gótica deben destacarse las de Devendra P. Varma (1957), Montague Summers (1938), Edith Birkhead (1921) y Robert D. Hume (1969). Las obras de Pat Rogers (1978), Basil Willey (1940) y Muriel Jaeger (1967) han arrojado luz sobre numerosos puntos oscuros del entorno socio-cultural, al igual que los estudios de Q. D. Leavis (1932) y Victor E. Neuburg (1977) sobre la difusión y repercusión social de las novelas. Finalmente, los trabajos de Judith Wilt (1980), Theodore Ziolkowski (1977), Eric S. Rabkin (1976) y Jerry Palmer (1968) han aportado valiosos datos sobre la relación de la novela gótica con géneros literarios posteriores. En conjunto podemos afirmar que con toda esta información los datos recogidos a partir del método semiológico han cobrado a menudo su exacto significado.

El esquema que conforma este nivel semántico lo hemos derivado del desarrollado por Maria del Carmen Bobes (1977) con algunas modificaciones. En el primer apartado, "Valor semántico de funciones sintácticas" hemos tratado de localizar el origen y desarrollo de los argumentos que conforman las secuencias, muchos de ellos viejos motivos literarios. Nos ha

resultado especialmente útil en este sentido el diccionario de argumentos literarios de Elizabeth Frenzel (1979). En muchos casos se discute la intencionalidad de las secuencias a partir de los datos de información y las interpretaciones críticas recogidas. El estudio semántico de las funciones integradoras (indicios e informaciones) trata de perfilar su distinta significación en cada novela según la frecuencia e intensidad de su uso y su situación en el relato.

En el segundo apartado, semántica del nivel retórico-pragmático, tratamos de deducir el significado implícito en los recursos formales localizados al examinar este nivel. Por ejemplo, el por qué del disfraz de editor del narrador en algunas de las novelas, de los artificios teatrales, de las alteraciones temporales, etc, y examinamos el contenido del comentario filosófico si lo hay.

Con el tercer apartado, sistemas sémicos, se intenta agrupar aquellas series de objetos, acontecimientos, situaciones o incluso gestos que se dan en forma recurrente en las novelas y que creemos dotados de intencionalidad peculiar. En concreto, los efectos físicos y por imaginación, las llamadas "señales de superficie", los hechos fantásticos o sobrenaturales y las situaciones que revelan significados de anticipación o falta de causalidad lógica. Discutimos el tratamiento especial en cada novela y las variaciones existentes.

Finalmente, el último apartado, "Valor semántico de la caracterización de actantes", como ya mencionamos antes, examina a los actores no ya desde el punto de vista actancial como se clasificaron en el nivel morfosintáctico, sino desde la perspectiva de los rasgos semánticos que les caracterizan. Para dilucidar éstos partimos de datos recogidos a partir de las tres fuentes mencionadas por Bourneuf y Ouellet (1972, 204):

- lo que él dice y cómo se comporta.
- lo que de él dice el autor.
- lo que de él dicen los demás actores.

Intentamos con ello llegar a un inventario particular de

actores participantes en estas novelas, en las que es posible detectar la existencia de "personajes-tipo" y rastrear su evolución a lo largo del género.

Una vez finalizado el estudio individual de cada novela según esta metodología dedicamos un capítulo a las conclusiones derivadas de los mismos, nuevamente divididas en los tres niveles de análisis mencionados. Como colofón, se ofrece una definición del género y las posibles agrupaciones de las novelas en sub-géneros. Incluimos entre las características definitorias un examen temático de los argumentos de las novelas que nos parece la derivación legítima y lógica del estudio previo secuencial-funcional, realizado con el mayor rigor posible. De este modo, se puede llegar a resultados parecidos a los de la crítica tradicional temático-impresionista, pero a través de un método que, a pesar de sus fallos, trata de huír por sistema del subjetivismo y la apreciación personal.

En nuestra opinión, la aplicación del método estructural-semiológico es la única forma de articular una perspectiva global que evite un análisis superficial y disgregador que, a pesar de todo, parece aun inevitable en un primer estadio de la investigación (Oroval, 1982, 1040). Hemos tratado en todo momento de conjugar el método riguroso propuesto por los investigadores franceses con las aportaciones y precisiones de la crítica anglosajona, ninguno de cuyos representantes desecha el valor de la crítica semiológica, aunque sí señalen sus defectos. En palabras de Edmund Wilson (1969, 22), los franceses han especulado siempre sobre literatura mucho más que los británicos que, a nuestro juicio, se han ocupado más de temas como la relación obra-contexto social, el por qué de su difusión y acogida, y la influencia de la literatura en el comportamiento del individuo y la sociedad

(1) que en examinar el por qué de la obra literaria y los elementos que la componen. El hecho de que investigadores franceses y anglosajones coincidan por una vez en la necesidad de un método estable como el semiológico y se esfuerzen por construirlo y perfilarlo es un indicio esperanzado de las posibilidades de colaboración de dos escuelas críticas tradicionalmente alejadas por discrepancias de base que sólo ahora parecen superarse.

Quisiéramos mencionar para finalizar nuestro profundo agradecimiento al Instituto Británico de Madrid, que nos ha venido facilitando eficaz y puntualmente toda la bibliografía solicitada, a Maria Rosa Cartes, por su constante empuje y apoyo durante la realización de la tesis, y a su director, Fernando Serrano, importunado por mil llamadas telefónicas, por sus consejos y orientación y, especialmente, por la atención prestada en todo momento a la marcha del trabajo.

(1) A este respecto Esteban Pujals (1965, 18) señala el concepto de "literatura como vía de aprendizaje social" presente en numerosos críticos británicos como, por ejemplo, Bonamy Dobrée.

1. GENERALIDADES SOBRE LA NOVELA GOTICA.

1.1. El contexto social y cultural. Precedentes y entorno literario de la novela gótica (1).

Los años que transcurren desde 1688, fecha de la huida de Inglaterra de Jaime II, hasta 1760, comienzo del reinado de Jorge III, constituyen una época decisiva para el sistema político británico. A la turbulencia social y jurídica que supone la totalidad de la segunda mitad del XVII le sigue un periodo de estabilidad que consolida de forma prácticamente definitiva el régimen político parlamentario. En lo cultural, la época, conocida generalmente como "augústea", participa de similares características. La clase intelectual británica intenta ajustarse a los patrones de claridad, economía, orden y equilibrio derivados de los ideales clásicos, concretados en lo que se refiere al lenguaje literario en la vieja dualidad horaciana "docere/delectare". La literatura, y en concreto la novela, se basa en las directrices de Samuel Johnson, para el que hay dos reglas fundamentales, el mayor acercamiento posible a la realidad y la intención moral que debe encontrarse en toda obra literaria. Los escritores, y la clase intelectual, en suma, son un grupo homogéneo y de gustos similares que se caracteriza por cierta permisividad en cuestiones morales, dentro de un enfoque vital decididamente activo e incluso festivo. Aunque los filósofos (Rogers, 1978, 151), se esfuercen aún por conjugar la búsqueda intelectual y la rectitud teológica, la influencia religiosa es pocas veces freno para el desarrollo de la experiencia vital o cultural. Incluso la preceptiva artístico-literaria se considera más una condición inevitable para alcanzar la perfección expresiva que un obstáculo a la creatividad (Rogers, 1974, 75).

(1) Las informaciones y datos contextuales referentes a autores o novelas concretas se encuentran en el estudio del nivel semántico de cada obra.

El mal de estos intelectuales, la melancolía, que a veces se convierte en enfermedad mortal, parece ser el único síntoma de enfermedad de un cuerpo aparentemente saludable y gran amante de la vida. Melancolía que tiene bastante de hastío y cansancio tras la intensidad vital, pero también de horror ante la progresiva falta de ideales sobrenaturales como la Religión, y la creciente presión de grupos sociales menos favorecidos, cuyas aspiraciones parecen cada día más difíciles de negar y, a la vez, más legítimas. La confianza en sí misma, la seguridad que se desprende de la tolerancia y la capacidad de asimilación de esta intelectualidad dieciochesca se diluirán ante los diversos acontecimientos históricos del último tercio del siglo, principalmente los estallidos de la revolución americana, primera quiebra del imperio colonial, y francesa, varios años después.

Pero es a partir de la mitad de siglo cuando los conceptos en que se apoya esta forma de vida empiezan a perder su fuerza. El terror hacia lo difuso, lo poco claro, la mezcla y la combinación es una de las características de la época, que auspicia sobre todo la disección, la clasificación y la codificación (Rogers, 1978, 27-28). Todo con la garantía última de la razón, apelación definitiva de todo el sistema. Y precisamente empiezan a forjarse dentro de esta intelectualidad ideales contrarios, que pueden definirse como "románticos" : la espontaneidad, el impulso súbito, la reacción instintiva, son poco a poco considerados como cualidades positivas. Lo que crece de forma natural es superior a la creación artificial. El pasado no clásico es valorado precisamente como representante de esas cualidades perdidas. Todo apunta al comienzo de una nueva época que, como siempre, necesita para su consolidación de unas décadas de tránsito e indefinición previas.

En términos sociológicos, el fenómeno puede relacionarse con la progresiva irrupción, sin traumas excesivos, de una nueva clase social que participará del poder detentado hasta ahora por una clase privilegiada y exclusiva. Hay, sin

embargo, datos que deben exponerse mas allá de esta simple constatación. Muriel Jaeger (1967,45-163) cita algunos de los que tienen lugar en esta época de transición, que abarcaría de 1787 a 1837 y en la que transcurren las vidas de los novelistas del género gótico: En 1787 se proclama un "reglamento moral" contra el vicio y la inmoralidad firmado por el Rey. El típico fenómeno británico de la "conversión súbita" tiene lugar cada vez con más frecuencia, siendo particularmente significativa la de Hannah More, típica intelectual del dieciocho o "blue-stocking" de gran prestigio y personaje precisamente "infiltrado" en la clase dirigente desde un estrato social inferior. La despreocupación moral de la época precedente parece finalizar con la vuelta en masa a las iglesias. Las nuevas generaciones se sienten mas seguras en lo que se refiere a sus proyectos vitales y distinciones morales que sus antecesores. El gusto artístico y literario se modifica poco a poco, preconizándose la eliminación de aquellos aspectos de la vida que sean considerados desagradables o inmorales.

Toda esta transición coincide con un fenómeno importante desde el punto de vista literario: el súbito crecimiento del público lector, que inevitablemente comporta serios cambios en la relación autor-lector que, según Q. D. Leavis (1932, 111-113) se empobrece ante la pérdida de homogeneidad del grupo y la falta de entrenamiento intelectual ("the complex response of the reader") de los nuevos lectores. La demanda de novelas y relatos de ficción comporta la aparición de géneros estereotipados desprovistos de la complejidad emocional y psicológica de la gran novela del dieciocho. De los grandes nombres que la forjan, Richardson, Sterne, Fielding y Smollett, sólo aspectos parciales de sus obras parecen subsistir a finales de siglo en la nueva novela destinada a un público mas numeroso del que les leyó.

La novela gótica es un producto de esta época de tensión que de forma natural se refleja en ella. Es un nuevo tipo de

ficción, opuesto a la novela anterior, pero heredero indiscutible de ella y de otras modalidades literarias anteriores. Supone primordialmente la reaparición del "romance" en el ámbito de la novela. "Romance" es un concepto manido y confuso que sin embargo es enormemente válido a la hora de buscar antecedentes al nuevo género. Para Gillian Beer (1970, 43-51), "romance" es una obra argumental, en verso o prosa, que debe incluir los siguientes aspectos: invocación al pasado, expresión de una experiencia alejada de lo cotidiano, intención de involucrar al lector, presentación de personajes simples, argumento mezcla de amor y aventura compuesto de numerosos incidentes, final feliz y presencia o apelación a elemento fantástico-sobrenatural. Rasgos que evidentemente no son localizables por lo general en la novela realista del dieciocho. El "romance" posee elementos narrativos propios y recursos característicos. Beer clasifica como primer "romance" moderno de ficción The Pilgrim Progress (1678-1684), mientras que los llamados "Criminal Romances" publicados durante el XVII suponen la primera reconciliación entre novela y "romance". Durante la primera mitad del siglo XVIII sólo podrían clasificarse como "romances" obras como las de Eliza Haywood, autora de obras de evasión dedicadas al público femenino. Johnson usa el término en una terminología personal: la novela es la "Comedy of Romance" opuesta al "Heroic Romance". El género gótico supone la irrupción de este tipo de literatura en la novela tras un largo periodo de predominio de otros estilos.

Hay otros antecedentes importantes de la nueva novela. Dejando aparte las baladas medievales, en definitiva un tipo particular de "romance", la mayoría de críticos e historiadores literarios coincide en señalar como precedente esencial de la novela gótica el Teatro Isabelino y Jacobeo, especialmente las obras de Shakespeare, Webster y Marlowe. Para Edmund Wilson (1969, 20), la literatura Romántica inglesa, incluyendo a los poetas y la Novela Gótica, significa preci-

-samente el retorno a la "auténtica" literatura nacional, injustamente vilipendiada y olvidada en el dieciocho. Y, efectivamente, la lectura de la novela gótica recuerda a menudo escenas y situaciones de las obras más importantes, Macbeth, Hamlet, The Duchess of Malfi, Faustus....

Pueden mencionarse además otros precedentes. Julia Briggs (1977,30) cita el famoso relato de Defoe A True Relation of the Apparition of one Mrs Veal (1706) y las historias populares tradicionales de fantasmas como antecedentes del elemento fantástico presente en la novela gótica. A. E. Murch (1958,20-22) menciona el famoso Newsgate Calendar, relación anual de crímenes y delitos cometidos en el reino como posible fuente de inspiración de los escritores góticos. Algunos aspectos presentes en la obra de los grandes novelistas pueden igualmente localizarse en la novela gótica: personajes basados en Clarissa y Sir Charles Grandison de Richardson, historias basadas en el reconocimiento del "foundling" en varias novelas de Fielding, y sobre todo la novela de Smollett Ferdinand Count Fathom (1753) considerada por Devendra P. Varma como el auténtico nexo de unión entre la novela realista y la gótica (1957,39). La poesía inmediatamente anterior al género es también considerada como precedente, especialmente la obra de la "Graveyard School" (Parnell, Young, Gray) y su énfasis en la nostalgia y minuciosa descripción de lo lúgubre, así como el poema épico Ossian (1760-63) de McPherson, directamente enfocado a la revitalización de los gloriosos orígenes nacionales, y publicado anónimamente.

En cuanto a influencias literarias extranjeras, Varma (1957,32-36) cita la difusión de los géneros novelescos alemanes conocidos como "Ritter" "Räuber" y "Schauer-Roman- ce" en Gran Bretaña, así como de novelistas franceses como Prévost y Chapelain. La influencia de Sade, más tardía y discutible, es analizada minuciosamente por Mario Praz (1948). Igualmente, Edith Birkhead (1921,12) menciona como obras de influencia en el naciente género la traducción de las Arabian Nights al francés de Garland, que se difunde en

Inglaterra a principios del XVIII, y la colección de cuentos de Perrault traducidos al inglés por Robert Samber en el año 1729, obras caracterizadas por su especial contenido fantástico.

Para Robert D. Hume (1969, 282) la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por la presencia simultánea de tres tipos de novelas que a menudo son difíciles de delimitar: la novela didáctica, representada principalmente por la novela de Godwin Caleb Williams (1794), la llamada novela doméstica o "novel of manners", como The Vicar of Wakefield (1766) de Oliver Goldsmith, y la novela gótica o de terror. La intersección de recursos y elementos de uno y otro género es constante, y la distinción resulta complicada. De hecho, incluimos en nuestra selección a la propia Caleb Williams, y a una indudable "novel of manners", Northanger Abbey de Jane Austen, por la enorme cantidad de referencias al género gótico que en ellas se contiene.

Los historiadores de la novela gótica coinciden por unanimidad en considerar The Castle of Otranto (1764) de Horace Walpole como la primera obra del género, que de este modo inaugura. Más difícil resulta sin embargo la delimitación de las fechas de su desaparición. Edith Birkhead (1921, 221) señala que la novela de terror producida los cincuenta años posteriores a esa fecha es perfectamente reconocible como género. Son los años en que se publican la mayoría de las novelas estudiadas aquí: The Old English Baron (1777), de Clara Reeve (1729-1807), Vathek (1786) de William Beckford (1760-1844) , Caleb Williams (1794) de William Godwin (1756-1836), las dos novelas de Ann Radcliffe (1764-1823), The Mysteries of Udolpho y The Italian, publicadas en 1794 y 1796 respectivamente, Northanger Abbey de Jane Austen (1775-1817), publicada en el año 1818, y Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851), publicada en 1818. Brendan Hennessy (1974, 30) y Devendra P. Varma (1957, 7) coinciden en afirmar que el fin del género, debido a la disolución de sus elementos definidores en otros tipos

de novela, se situaría en la publicación de Melmoth the Wanderer (1820) de Charles Maturin (1782-1824), que también incluimos, considerada la última obra maestra gótica. En nuestro trabajo se incluye también Jane Eyre (1847), de Charlotte Brontë (1816-1855), cuya clasificación como novela gótica podría parecer arbitraria. No obstante, varios estudiosos del género (Coral A. Howells, Frederik Van Leeuwen) la consideran como tal, y nuestra lectura personal lo confirmó. Para nosotros, el carácter de gótico tardío de la novela de Charlotte Brontë no ofrece lugar a dudas (y nos remitimos al estudio a ella dedicado para su comprobación), pero también es cierto que Jane Eyre podría examinarse, y por supuesto catalogarse, como otro tipo distinto de novela, de forma perfectamente legítima.

1.2. Intentos de definición del género.

La complejidad derivada de una época de cambio, y la coexistencia de al menos tres géneros novelescos reconocibles al mismo tiempo, ya mencionados, no constituyen las únicas dificultades a la hora de definir un tipo de novela que además, como toda forma artística viva, madura y se perfecciona con el tiempo, de forma que la calidad de las últimas producciones supera considerablemente la de sus precursoras.

Casi todos los críticos están de acuerdo en señalar que la novela gótica es ante todo una reacción, en el campo de la novela, a los patrones artístico-literarios en boga durante la denominada época augústea. La palabra "gothic", que define el género, es hasta cierto punto indicativa del cambio de actitud. Susie Tucker (1967, 151) señala que la palabra era usada como sinónimo de "bárbaro" o "pasado de moda" hasta bien entrado el siglo XVIII, con las siguientes connotaciones: feudal, medieval, supersticioso, ignorante e intrincado. La revalorización del término, que según Varma (1957, 10) había pasado de un significado positivo en la Edad Media a otro desfavorable en el Renacimiento, se produce a partir de

la obra del Obispo Richard Hurd Letters of Chivalry and Romance (1762), otra obra decisiva para la novela gótica. Para Hurd hay algo en el denominado "Gothic Romance", concepto en el que incluye las baladas y leyendas medievales, cercano a la genialidad y a los auténticos fines de la poesía, aunque él nunca relaciona "Gothic Romance" con relato de terror. El significado del término tal como hoy lo conocemos lo acuña Walpole al denominar a su novela "a gothic story". A partir de entonces, el vocablo pasa a convertirse en un término crítico relacionado con la novela, sinónimo de grotesco, horrible y sobrenatural.

Mientras que Kant, en su Crítica a la razón pura (1781), colofón de la filosofía racionalista, sostenía la existencia de límites al entendimiento humano, Edmund Burke y otros pensadores británicos inspiradores de la novela gótica habían reconocido, por el contrario, la validez y el conocimiento que se derivaban de situaciones irracionales como el miedo o el éxtasis, que podrían así contribuir a un desarrollo más completo de las posibilidades de perfección del ser humano. La novela gótica reflejaría pues la contradicción entre estas dos posturas, llegando como veremos a un difícil equilibrio entre lo racional, necesario y útil en ocasiones, y lo irracional, válido y eficaz en otras.

Para Leopoldo M. Panero (1977, 16) la presencia de lo irracional no sería sino el trasunto de otro estado de cosas relacionadas con la pujante sociedad pre-industrial de finales del dieciocho. Nos referimos a la ascensión preponderante de una concepción materialista de la existencia basada en la prosperidad económica y en la capacidad de desarrollo científico de la humanidad. La reducción de la razón al conocimiento, que comporta efectivamente un descrédito de lo irracional, alcanzaría así su cima en la filosofía de Marx. El terror presente en la novela gótica no constituiría sino la expresión del pavor ante lo que no puede explicarse científicamente, aunque se trate de un fenómeno natural.

Judith Wilt (1980,13-17) analiza el mismo estado de cosas desde un punto de vista religioso. Para ella, la disputa presente en la mayoría de las novelas góticas evidencia una inquietud teológica que puede rastrearse a lo largo de las obras religiosas anglicanas del XVII: el temor a la pérdida del elemento ortodoxo, e irreductible por la ciencia, de toda creencia religiosa. El enfrentamiento con regímenes represores como la Inquisición, motivo de muchas novelas góticas, supondría así un recuerdo del aspecto positivo del Protestantismo, su respeto a la conciencia del individuo, frente al Catolicismo, cuya ortodoxia seguiría exhibiendo un poder de fascinación añorado.

Por otro lado, Wilt enlaza la novela gótica con lo que denomina el tema principal de la novela británica del XIX, esto es, la búsqueda de una comunidad de individuos que logre convivir en armonía, pero sin represión para aquél que desee separarse. En términos de Levi-Strauss, el mundo "bi-estructurado" establece su progreso por medio de dos vías, la combinación de los dos términos de esa estructura o la aparición de otra nueva a partir de ellas. Mientras que la novela del XIX, concretamente la obra de Scott, Dickens y las Brontë, trataría de justificar la "separación" del término en discordia y rescatarle después, la novela gótica describiría el fracaso de dicho término, su personaje central, en integrarse o combinarse con el que dejó (Wilt, 1980, 23). La explicación de Wilt recuerda indefectiblemente la idea de "visión trágica" de Lukacs (1920, 171-203), y su clasificación de la novela clásica según la aceptación, rechazo o acomodación del héroe, en búsqueda de lo absoluto, a los valores degradados que constituyen el mundo.

Otros intentos de definición de la novela gótica se ajustan algo más a sus características literarias. Richard Church (1951, 103), acercándose a lo mencionado antes por Edmund Wilson, indica que la novela gótica supone el retorno a la novela del elemento poético perdido en la obra de los escritores rea-

-listas del dieciocho, y para él esencial en la literatura inglesa.

Francis Russell Hart (1978, 14-20) considera como elementos configuradores del género el gusto por lo antiguo y, consiguientemente, la situación de la acción en tiempo pasado, la presencia de lo sobrenatural y, en la temática, la fascinación siempre presente por el lado maléfico del carácter humano, que se contrapone siempre a su aspecto ingenuo e inocente, personificado por lo general en una heroína joven. La necesidad de intensificar al máximo la expresión conduce a una sobreutilización del lenguaje retórico, que otorga a las novelas un insólito matiz teatral. Las principales características que Joseph W. Donohue (1970, 81-89), en un espléndido estudio sobre el tema, atribuye al drama romántico, son válidas para la novela gótica: realce de la reacción del personaje por encima de la pura acción, ilógica causalidad argumental, intento de contagiar al público de las emociones de los actores, y presentación de un "villain-hero" como motor de la acción, cuya conciencia se debate entre el mal y el bien. Donohue (1970, 89) igualmente menciona los llamados "hits", escenas aisladas de especial intensidad en las que el público se permitía aplaudir, contagiado de la pasión de los actores, hecho que en menor grado puede localizarse igualmente en algunas novelas góticas.

El aspecto dramático de la novela gótica es considerado también por Coral Ann Howells (1978, 5-16) como uno de sus rasgos primordiales. En su opinión, es necesario para plasmar el despliegue de emociones que caracteriza los argumentos góticos. Howells menciona además aspectos secundarios de interés: presencia irracional, pero miedo al desorden y la anarquía, eliminación del elemento sexual, muy temido por la heroína, y, sobre todo, creación de un mundo propio alejado del real acentuado por la opresiva localización. El hecho de que la protagonista absoluta de muchas novelas góticas sea una mujer ha suscitado también diversas interpretaciones. Lionel Trilling (1950, 53-54) señala que la literatura romántica,

en común con Freud, es capaz de percibir el elemento oculto de la naturaleza humana, el inconsciente, y que la irrupción de las mujeres como protagonistas de esta literatura responde a que se consideró que su vida mental se hallaba menos marcada por las normas de hábito social que las del adulto masculino educado. Frederike Van Leeuwen (1982, 37) sostiene que las novelistas góticas utilizaron la opresiva atmósfera que envuelve a la heroína en sus argumentos como metáfora del aislamiento y la soledad de la mujer de la época. La novela gótica constituiría así un precedente claro del relato feminista revelador de la discriminación a que la mujer es sometida.

Como puede verse, es difícil encontrar una definición puramente literaria y no interpretativa del género. Van Leeuwen (1982, 37) llega a afirmar que los argumentos no determinan si una novela pertenece o no al género, puesto que para él lo gótico es una cuestión puramente formal y no de contenido. En nuestra opinión es impropio asociar en un género novelas por simple semejanza argumental, pero no lo es si se tienen en cuenta similitudes de funciones, indicios y reparto de funciones actanciales. Devendra P. Varma (1957, 18-21), quizá el autor del mejor estudio sobre la novela gótica, tampoco se aventura a definirla, y en su lugar suministra datos que considera comunes: elemento de terror siempre presente, castillo o monasterio como localización preferente, héroe-villano como agente activo del terror, utilización de peculiares datos ambientales, presencia de lo sobrenatural y escenarios de fondo plenamente románticos. Por su parte, Tzvetan Todorov (1970, 33-48), que no considera la novela gótica como tal, sino como parte de la historia de la literatura fantástica, divide ésta en dos grupos según el uso de la fantasía, lo "uncanny", o elemento sobrenatural equívoco, que luego suele racionalizarse, y lo "marvelous", utilización directa de lo sobrenatural sin ambigüedad, división en la que pueden agruparse perfectamente las novelas góticas de acuerdo con el uso que en ellas se hace de la fantasía.

A nuestro juicio, Robert D. Hume (1969, 286-87) ofrece la

definición mas completa de novela gótica, basada en criterios estrictamente literarios. Dicha definición ha servido de base a nuestro estudio, que ha intentado perfilarla a la luz de nuestra metodología. En su opinión, éstas son las condiciones que debe cumplir una novela gótica para ser considerada como tal:

1) Despliegue de un amplio repertorio de reacciones de sus personajes ante situaciones difíciles, a veces terroríficas.

2) Intento de involucración del lector por medio de una "atmósfera" especial que consta de recursos y situaciones de significados conocidos por éste.

3) Localización temporal alejada suficientemente de 1800 y espacial situada en países mediterráneos como Italia o España.

4) Parangón moral presente en la historia: Aunque la acción principal deriva siempre de un héroe-villano de gran complejidad, se encuentra también presente un personaje con función contrastiva desde el punto de vista moral: Raymond frente a Ambrosio en The Monk, Emily frente a Montoni en Udolpho, Theodore frente a Manfred en Otranto, etc.

5) La ambigüedad moral presente produce un sentimiento anticristiano o anticlerical: No hay en la Religión solución a los problemas planteados, de forma que no se llega a conclusiones morales válidas.

La ausencia de criterios de definición basados en las características puramente literarias de las novelas ha conducido a la inexistencia de clasificaciones exhaustivas dentro del género, aun reconociendo todos los estudiosos del género las sensibles diferencias entre las obras. Para Varma (1957, 206) y Hennessy (1974, 30) el género comenzaría con la novela de Walpole, que daría inmediatamente paso a un género mixto, el gótico-histórico, una de cuyas representantes sería la novela de Clara Reeve. De Otranto surgirían igualmente dos tipos de novela gótica, la de terror, compuesta exclusivamente

por las novelas de Ann Radcliffe, y la de horror, que comprendería Vathek, Caleb Williams, The Monk, Frankenstein y The Vampyre de Polidori. La base de diferenciación entre terror y horror se establece según el método de acentuación de la intensidad por parte del autor, como vía de acercamiento al lector. Mientras que Mrs. Radcliffe prefiere una vía indirecta, la sugerencia, apelando a la imaginación, la escuela de horror, heredera del género alemán "Schauer-Romantik", utiliza una presentación directa y descarnada de los hechos.

Montague Summers (1938, 28-30) clasifica la novela gótica de forma distinta: Considera novela gótica de terror ("terror-gothic") las de Lewis y Maturin, y reconoce otros dos tipos de relato gótico, el sentimental, representado por novelas menores de Charlotte Smith o Eleanor Sleath, y el histórico, que incluiría las novelas de Sophia Lee y terminaría en Scott. Summers considera Otranto como un precedente más de la novela gótica, no el más decisivo, mientras que las novelas de Ann Radcliffe constituyen un grupo único y aparte.

Eric S. Rabkin (1976, 182-88) clasifica la novela gótica según el tratamiento del elemento fantástico presente en ella. Considera "Mainstream Gothicism" aquellas novelas con ingrediente sobrenatural decisivo: Otranto, The Monk y Vathek entre ellas, que además constituyen en su opinión precedentes de otras novelas fantásticas del diecinueve como las de Stoker o Sheridan LeFanu. El segundo grupo, Naturalized Gothicism, incluiría aquellas obras en las que el elemento fantástico es racionalizado, es decir, explicado y desvirtuado: las novelas de Radcliffe y Frankenstein, precedentes a su vez de un género pseudo-fantástico también posterior. Y finalmente considera como "Satirized Gothicism" la novela de Jane Austen Northanger Abbey junto a otras obras menores.

Finalmente, Judith Wilt (1980, 25-95) clasifica la novela gótica, que ella hace finalizar con la publicación de Dracula en 1897, según dos temas argumentales básicos; 1) el enfrentamiento "young vs. old", fundamentalmente historias de héroes jóvenes sometidos a represión, dirigida por personajes maduros

de gran personalidad y auténticos protagonistas del relato: Otranto, The Italian, The Monk y Melmoth. 2) "The Alien Brother Within", argumentos que exponen un conflicto entre dos concepciones antagónicas del mundo, encarnadas en personalidades desdobladas de un solo individuo (Frankenstein, Jekyll, Dracula).

1.3. Difusión de la novela gótica.

Como ya hemos mencionado, la popularidad de la novela gótica en su época de producción es un fenómeno sociológico que indefectiblemente ha de tenerse en cuenta en cualquier estudio sobre el tema.

La novela gótica constituye el primer género de ficción verdaderamente popular que abre camino a otros tipos de literatura. Como señala Victor E. Neuburg (1977,151) ,el género reúne los ingredientes básicos de una novela popular que, prescindiendo de sus posibles valores literarios, debe ser de cualquier modo objeto de atención para el investigador por su extraordinaria difusión y aceptación. El descubrimiento del llamado "gran corazón del público" ("the great heart of the public") en palabras de Q. D. Leavis (1932,129) es un hecho de primera magnitud, puesto que provoca una diferenciación permanente entre dos tipos de literatura y de público lector inexistente en épocas anteriores. La desintegración de la homogeneidad en el público pasa sin embargo por una época intermedia en la que se publican la mayoría de las novelas góticas. En este sentido, Mrs Radcliffe es un ejemplo inmejorable de transición, como señalamos en el capítulo dedicado a sus novelas.

El hecho decisivo que permite la difusión de estas novelas es la desaparición de los exclusivistas "book-clubs" y bibliotecas para suscriptores y el establecimiento de las "circulating libraries", bibliotecas de préstamo abiertas a todo tipo de lectores. La mas famosa de ellas es la "Minerva Library", que rápidamente estableció sucursales en los centros

de recreo de moda de todo el país e incluso en las colonias como Jamaica o la India (Howells,1978,80). La enorme demanda de los aproximadamente noventa mil lectores habituales que, según Varma (1957,220) constituían el público de estas bibliotecas, provoca la vulgarización de la literatura popular, de forma que el género gótico pierde su inicial complejidad para quedar reducido a puro sensacionalismo. La proliferación de escritores y obras de segunda fila fue el motivo de la sátira y ridiculización del género por parte de escritores como Jane Austen y, desde luego, de su rápido desgaste: La novela gótica es para Neuburg (1977,156) el origen de una subliteratura sensacionalista de ínfimo valor literario conocida como "the blood fiction" que constituyó una de las lecturas preferidas de las clases medias y bajas victorianas.

Aunque hemos mencionado la "circulating library" como el principal elemento principal de la novela gótica, otro fenómeno que definitivamente asegurará la existencia de la literatura popular será la reducción en el precio de los libros. Las costosas ediciones por volúmenes propias del dieciocho dan paso a ediciones por entregas, generalmente semanales, o a la publicación de la obra en un sólo volumen, como los "six-penny books" o "shilling shockers", mucho más asequibles que los anteriores. Este nuevo tipo de edición aseguró la lectura de aquellos que no podían adquirir las publicaciones en varios volúmenes ni costear el aun elevado precio de la suscripción a una "circulating library" (Neuburg,1977,153). Muchas novelas góticas, especialmente las obras de Ann Radcliffe, son las primeras en ser publicadas según este nuevo sistema.

1.4. Influencias de la novela gótica.

Un género tan eficaz en su época desde el punto de vista de la aceptación popular necesariamente es imitado y reproducido, sobre todo en aquellos aspectos que conforman realmente

su personalidad. En este sentido, géneros plenamente populares hoy como la novela de misterio o la de ciencia-ficción deben mucho al gótico como género precursor. Pero igualmente otro tipo de literatura, considerada de mayor altura y significación, debe a la novela gótica ciertos elementos introducidos por ella y desconocidos en la novela anterior.

Judith Wilt (1980) es quizá quien ha examinado mas a fondo la herencia del gótico en la obra de grandes novelistas ingleses como Dickens, las Brontë, George Eliot o incluso D. H. Lawrence.

Señalamos antes que, en su opinión, la novela inglesa del diecinueve está empeñada en la búsqueda de una comunidad de individuos capaz de vivir al mismo tiempo en armonía y diferenciación. El individuo fuera de la comunidad y opuesto a ésta comenzaría así en los "hero-villains" de la novela gótica, constituyendo el modelo para otros personajes mas complejos. Por otro lado, la novela gótica se empeña en una "rehabilitación del elemento irracional" injustamente olvidado en la literatura del dieciocho, que novelistas como Charlotte Brontë (1) consideran esencial para la formación humana. Este fenómeno de percepción más allá de lo puramente físico presente en la novela de Charlotte Brontë es también crucial en la búsqueda vital de muchos de los personajes de George Eliot (Wilt, 1980, 174).

En Dickens encontramos la exploración de la potencialidad del personaje gótico que se debate entre una visión del mundo fatalista y determinada y otra en la que la libre elección es posible. Dickens utiliza además los dos tipos de argumento en que Wilt divide a la novela gótica, el enfrentamiento "young vs. old" y "the alien brother within". Oliver y Fagin serían un ejemplo del primero, Carker y Old Dombey del segundo (2), (Wilt, 1980, 109-110).

(1) Véanse las opiniones de Wilt sobre Jane Eyre en la sección dedicada al nivel semántico de esta novela.

(2) Oliver y Fagin en Oliver Twist (1837-39), Carker y Old Dombey en Dombey and Son (1847-48).

Finalmente en D. H. Lawrence se localizan conceptos plenamente góticos: Horror ante el cuerpo mecánico y agonizante de la civilización actual y lealtad total hacia la verdad, por muy amarga que ésta sea. La ética predominante del "work-is-life" supone la apropiación de lo orgánico por lo mecánico y lo automático en detrimento de valores vitales primitivos y necesarios (Wilt,1980,247-50). Lawrence ofrece en lugar de esta visión achicada y grosera de la vida una presentación en gran escala de lo sublime, la primera en la literatura inglesa desde Shelley.

Wilt finaliza su estudio citando a Doris Lessing como la novelista contemporánea donde la influencia de la novela gótica es más palpable. Las protagonistas de la peculiar ciencia-ficción de sus novelas perciben con claridad fuerzas vitales situadas más allá de lo cotidiano, en lugares aparentemente vacíos pero secretamente repletos de señales. Esta percepción de lo indefinible es para Wilt , en resumidas cuentas, la característica principal de los argumentos góticos (1980, 295).

Pero la relación entre novela gótica y novela de ciencia-ficción no es tan clara en opinión de otros estudiosos del tema. Juan Ignacio Ferreras (1973,35-38) señala el carácter ruptural de ambas novelas como único punto en común. Sin embargo, la ruptura que presenta la cienciaficción nunca echa mano de realidades suprasensibles para provocar terror. El terror reside en el propio hombre, que es su propia fuerza destructora. Aunque ambos tipos de literatura surgen de una crisis de valores, la ciencia-ficción, a diferencia del gótico, no tiene necesidad de un universo teosófico que encubra el deísmo que a pesar de todo caracteriza a los escritores románticos. Para la ciencia-ficción, esa búsqueda ha dejado de ser significativa. Otros investigadores van aun más allá: En palabras de Ana González Salvador (1980,49) el gran interrogante de la literatura fantástica no es ya Dios, o el diablo, ni la naturaleza humana, explicada por el psicoanálisis y la

ciencia, sino la máquina, instrumento del conocimiento, que provoca el miedo por su enorme potencialidad.

Dentro de la literatura fantástica la novela gótica habría cubierto de todos modos una etapa decisiva. Para Theodore Ziolkowski se trata de una época de "fantasía total" que comienza con la novela de Walpole, consecuencia del debilitamiento en la creencia por lo sobrenatural del periodo augústeo. A partir de 1815 se produciría, por saturación, un descenso del interés en la literatura fantástica que se extiende hasta 1860. En esta etapa, las novelas que incluyen elemento sobrenatural lo explican racionalmente, caso de Gogol y Hawthorne. A partir de 1870 lo fantástico resurge con un nuevo esplendor, en el que caben tanto obras con intervención sobrenatural de carácter plenamente fantástico y obras en la que esta intervención es explicable (Ziolkowski, 1980, 205).

Un tipo especial de literatura fantástica, la "ghost story", es reconocida como género independiente y definido por Julia Briggs (1977), que la caracteriza como historias de carácter fantástico, generalmente de breve extensión, y sin la ambientación característica de la novela gótica. Para Briggs deriva del Satyricon de Petronio y El asno de oro de Apuleyo, continúa en la época medieval con las baladas, sigue en el teatro isabelino y, tras la novela gótica, continúa en las obras de Sheridan LeFanu, algunas obras de Dickens como A Christmas Carol o The Mystery of Edwin Drood y la obra de escritores como Blackwood, Machen, Lovecraft, Vernon Lee, M. R. James y Walter de La Mare. La novela de Henry James The Turn of the Screw sería también un ejemplo de "ghost story" de raíz psicológica, uno de los rasgos del género, junto con una localización cotidiana y segura y un sentido oculto de culpa y retribución ligado al fantasma o elemento fantástico. La novela gótica constituiría un paso más en el desarrollo de este género, especialmente las novelas de Ann Radcliffe y Clara Reeve (Briggs, 1977, 13-143).

Algunas de las características de la "ghost story" son válidas para intentar una definición del relato actual de terror, muy alejado de la novela gótica clásica. Parece claro que la mera repetición de recursos de ambientación no conduce ya al fin deseado, la inquietud del lector/espectador, pues hoy en día es imposible separar la narrativa impresa de la cinematográfica, tan prolífica en este campo. La crisis de valores de la sociedad contemporánea prestigia indirectamente el valor de lo desconocido y lo oculto que, según el comentario de Ana González Salvador, puede encontrarse precisamente en la tecnología, en la máquina, que al ser objeto cotidiano y familiar permite la presentación del elemento de terror en situaciones de todos los días. De cualquier modo, la antinomia racional/irracional parece gozar de menor significado cada día. Kafka sería, según Leopoldo M. Panero (1977, 20) uno de los causantes en el campo literario, al suprimir la vacilación que otorgaba a lo "uncanny", concepto ya mencionado de Todorov, su gran virtualidad.

La otra tendencia del relato de terror, la derivada de autores como Lovecraft, Machen o Lord Dunsany, que tras una etapa de gran popularidad parece no tener continuidad, puede definirse mas bien como un buceo en las profundidades de la naturaleza humana hasta localizar sub-mundos recónditos sujetos a total represión que así afloran a la superficie provocando el horror. Esta tendencia sigue considerando al hombre como el mayor enemigo de sí mismo, tratándose siempre de historias interiorizadas dominadas por la reflexión por encima de la acción.

Mención especial merece la contribución de la novela gótica a un género que actualmente es el predominante dentro de la literatura popular, la novela de misterio. En algunas novelas góticas esta contribución es evidente, especialmente en Caleb Williams, considerada generalmente como la primera novela en que aparece la indagación detectivesca, y en las de Ann Radcliffe. Para Jerry Palmer (1968, 128) el "thriller"

debe dos de sus componentes fundamentales al género gótico, la aparición en éste del comportamiento perverso o malféfico como manifestación patológica y la pugna entre razón y acontecimientos en principio inexplicables, base que articula cualquier argumento de misterio. Marie F. Rodell (19-54,51-58) destaca igualmente la identificación lector-historia introducida por la novela gótica y el suspense progresivo de algunos de estos relatos. Rodell reduce a dos los argumentos utilizados hoy en la literatura de misterio, las técnicas "Had-I-but-known" y "Am-I-losing-my-mind ?", ambas historias de seres inocentes a quienes se pretende utilizar, relacionados con la novela gótica especialmente el segundo, que recuerda los "efectos en el personaje" de la novela de Godwin y, sobre todo, en la historia de Alonzo en Melmoth.

1.5. La novela gótica en España.

Aunque en nuestra opinión la novela gótica es un género exclusivamente inglés, es cierto que pueden encontrarse producciones literarias de gran semejanza en las literaturas alemana y francesa. No así en la española, donde el romanticismo constituye un movimiento difuso y tardío en comparación con el resto de Europa. Juan Ignacio Ferreras (1973, 245-47) examina detenidamente el por qué de la ausencia en España de novelas de terror que puedan constituir un género definido dentro de la novela romántica. En términos sociológicos, Ferreras explica que la inexistencia de una nobleza en decadencia, presionada por una clase burguesa poderosa, y a la búsqueda de un nuevo universo entroncado con sus gloriosos orígenes impide, o hace innecesaria, la aparición de este literatura. Ferreras menciona la difusión en España de traducciones de las principales novelas góticas: El fraile de Lewis (Paris, 1822), novelas de Ann Radcliffe de 1819 a 1833, El subterráneo (The Recess) de Sophia Lee (Madrid, 1817) y Los niños de la abadía (The children of

the abbey) de Mme Roche en 1808. Del "gothic tale" se recoge, siempre según Ferreras, aquello que se puede entender: el paisaje, el tema, la ambientación histórica. Es lo único que queda de la novela gótica en la única producción española calificable como de terror, la Galería fúnebre de Historias trágicas, Espectros y Sombras ensangrentadas, de Agustín Pérez-Zaragoza Godínez, publicada en Madrid en 1831 en dos volúmenes que contienen veintiún historias y en edición bastante cara que llegó a contar con unos quinientos suscriptores (1). La obra de Pérez-Zaragoza tendría que ser comparada con las principales novelas góticas inglesas para establecer posibles conexiones, hoy en día desconocidas.

No obstante, sí es posible afirmar que la huella de la novela gótica llega a España por vías indirectas, como la obra de Walter Scott, que se tradujo casi por entero en España e influyó en la novela histórica española. Situaciones y recursos de pura raíz gótica son así localizables en numerosos autores, desde Enrique Gil y Carrasco a Pedro Antonio de Alarcón, que en sus Narraciones inverosímiles introduce un considerable elemento fantástico, de Antonio Ros de Olano a Gustavo Adolfo Bécquer en sus Leyendas. Ya que el género gótico, como repertorio de recursos, argumentos y otras constantes amalgamados en forma de novela no llegó a España, puede decirse que porciones aisladas influyeron en la literatura española, de siempre poco dada a la fantasía.

(1) Galería... ha sido editada recientemente de forma resumida por la Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, número 20. Madrid, 1977.

2. ESTUDIO SEMIOLOGICO DE LAS NOVELAS (1)

2.1. The Castle of Otranto

The Castle of Otranto de Horace Walpole fue publicada en 1764. Su enorme éxito se refleja en la gran difusión que enseguida obtuvo: La primera edición de quinientas copias se agotó en dos meses, siguiendo otras de inmediato (Birkhead, 1921, 19). Considerada la novela precursora del género gótico, su importancia no reside tanto en la obra en sí como en que en ella se localizan prácticamente todos los elementos que definen éste. Walpole no fue pues un autor brillante, pero sí decisivo, ya que supo captar lo que el público pedía y ofrecérselo, dando además origen a un nuevo estilo de escribir novelas (Legouis-Cazamian, 1926, 937).

Montague Summers, quizá el crítico que ha investigado más a fondo los orígenes de la novela gótica (1938, 183-85) señala no obstante que la obra de Walpole no puede considerarse la única fuente del género, aunque sí la más trascendental e indudable.

2.1.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

La novela se compone de una secuencia prácticamente única que abarca la totalidad del argumento. Se trata de una secuen-

(1) La necesidad de acompañar el texto con frecuentes citas procedentes de las novelas examinadas nos ha obligado a utilizar un procedimiento de localización rápido y simple. Así, junto a cada cita se menciona la página de la novela donde se encuentra y las iniciales de ésta, según la clave siguiente:

CO- The Castle of Otranto
OEB- The Old English Baron
V- vathek
U- The Mysteries of Udolpho
(U-2, segundo volumen)
IT- The Italian
F- Frankenstein
M- The Monk
MW- Melmoth the Wanderer
JE- Jane Eyre
CW- Caleb Williams
NA- Northanger Abbey

Las ediciones utilizadas se especifican en la bibliografía final.

-cia de disputa, es decir configurada a partir del enfrentamiento de unos personajes con otros por la posesión de un objeto determinado. Varias acciones de esta secuencia podrían no obstante constituir dos microrrelatos o pequeños argumentos, el amoroso y el de reconocimiento.

Esta secuencia de disputa se plantea desde el principio de la obra, cuyas primeras frases recuerdan mucho el comienzo de cualquier cuento de hadas (Varma, 1957, 53):

-"Manfred, prince of Otranto, had one son
and one daughter: the latter, a most beautiful
virgin, aged eighteen, was called Mathilda..."
(CO-51)

Manfred, príncipe de Otranto, está a punto de asistir a los esponsales de su hijo Conrad con Isabella, hija del marqués de Vincenza. La premura con que el acto, y la posterior ceremonia de Boda, están siendo organizados es atribuida por el pueblo de Otranto al temor que su señor guarda a una extraña y conocida profecía:

-"..that the castle and lorship of Otranto
should pass from the present family, whenever
the real owner should be grown too large to
inhabit it"(CO-51)

Poco antes de que la ceremonia comience un sirviente asustado grita una fatal noticia: Conrad ha muerto aplastado por un enorme casco que nadie sabe cómo ha llegado al castillo (CO-52). Hippolita, esposa de Manfred, se retira horrorizada a sus habitaciones junto con su hija Matilda e Isabella, cuyos deseos de unirse a Conrad no parecían ser muy grandes (CO-54). La cruenta escena congrega a numerosos vecinos de Otranto, y un joven campesino identifica el gigantesco casco: pertenece a la enorme estatua de Alfonso el Bueno, un antiguo príncipe, situada cerca del castillo (CO-54). La reacción de Manfred al oír al joven es fulminante: le amenaza con la muerte, acusándole de decir falsedades (CO-55). Pero las palabras del joven se confirman cuando otras personas, que acaban de pasar por delante de la estatua, comentan la desaparición del casco (CO-55). Manfred acusa al joven de prácticas de magia y ordena que sea encerrado bajo el casco sin agua ni alimento alguno (CO-56).

La rapidísima acción de la novela ha condensado en tres páginas los puntos de arranque de su argumento. La extraña profecía, la aun más extraña muerte del joven heredero, los celos de Isabella y la inexplicable conducta de Manfred hacia el joven campesino que sólo ha mencionado un hecho constatable ponen en marcha la intriga.

Se produce entonces un cambio de acción. Matilda se ve en el deber de acudir a consolar a su padre tras el desafortunado incidente, pero éste la despide rápidamente y de forma abrupta:

-"Manfred, stepping back hastily, cried 'Begone, I do not want a daughter'; and flinging back abruptly, clapped the door against the terrified Matilda"(CO-57)

Matilda se seca las lágrimas por el comportamiento de su padre. Hippolita lamenta la actitud de Manfred hacia su hija (CO-58). Isabella es súbitamente convocada por el príncipe quien, en una breve y densa entrevista, se ofrece como esposo en sustitución de Conrad. Isabella se niega y abandona rápidamente las estancias de Manfred (CO-59). Antes de que pueda perseguirla, Manfred observa con estupor como un retrato de su abuelo colgado de las paredes de la habitación lanza un suspiro y desciende del cuadro (CO-60). El espectro le hace señas para que le siga, hasta que entra en una estancia cuya puerta queda inexplicablemente cerrada (CO-60). Este episodio constituye la primera introducción clara del elemento sobrenatural en la novela, que será utilizado profusamente.

Mientras, Isabella recorre el castillo tratando de encontrar una vía de escape. Baja hasta los subterráneos, intentando hallar el acceso a un pasadizo que conduce desde el castillo hasta la cercana iglesia de San Nicolás. Isabella pasa por momentos de auténtico terror cuando el viento apaga la vela con que se alumbra y la deja en total oscuridad (CO-62), tras percibir como se acercan los pasos de un extraño. Se trata del joven campesino prisionero en el casco, que ha conseguido abandonarlo por un agujero que la presión del enorme objeto ha abierto en el suelo (CO-65). Isabella

descubre la argolla que abre la trampa de acceso al pasadizo, pero ésta cae accidentalmente cuando la joven ya ha logrado introducirse dejando al joven perdido en total oscuridad (CO-64). Manfred y sus soldados, en busca de Isabella, le encuentran en ese momento. A pesar de las amenazas del príncipe, el joven, de nombre Theodore, no revela nada acerca de la joven (CO-67). Tras ordenar que el joven sea encerrado otra vez, Manfred escucha los gritos sobresaltados de dos soldados que afirman haber visto lo que parece ser la pierna, cubierta de armadura, de un enorme gigante (CO-69). Manfred da órdenes de extremar la vigilancia en el castillo, mientras se pregunta cómo ha podido escapar Isabella y trata de encontrar una explicación al fenómeno anterior (CO-72).

Así se cierra el primer capítulo de la novela, donde se han presentado unos hechos que, si bien provocan desconcierto en el lector, no carecen de cierta intriga. El capítulo segundo se abre describiendo una conversación entre Matilda y Bianca, su dama de compañía. La conversación versa sobre asuntos amorosos. Matilda comenta la fascinación que le produce el retrato de Alfonso el Bueno situado en la galería. La princesa indica, no obstante, sus preferencias hacia la vida religiosa, donde con toda probabilidad acabará sus días. La charla se ve interrumpida por extraños sonidos (CO-75) que son atribuidos al viento pero que sobresaltan a las dos damas. Luego escuchan una canción y Bianca reconoce la voz del joven Theodore, que se encuentra preso en la cámara inferior. Matilda, por la ventana, entabla conversación con él, que le pide saber si es cierto que la princesa Isabella ha huído del castillo, a lo que Matilda se niega a contestar (CO-78). Bianca relaciona el interés del joven hacia Isabella con su detención en los subterráneos del castillo, lo que le hace decir:

- "...but who knows, madam, but this stranger may be some prince in disguise ?" (CO-80)

Un sirviente informa a Matilda y Bianca de que Isabella se encuentra en San Nicolás. El padre Jerome, capellán de la fami-

-lia,acude a ver a Manfred: Isabella desea decidir personalmente su futuro. Entre ambos tiene lugar una discusión,ya que el príncipe alega razones de estado para anular su matrimonio con Hippolita (CO-85). Para ganar tiempo,Jerome cede momentáneamente,pero para despistar a Manfred el sacerdote apunta la posibilidad de cierta atracción entre Isabella y el joven campesino apresado,lo que exaspera al príncipe (CO-87). Llamado a su presencia e interrogado,Theodore revela que,efectivamente,ayudó a Isabella a escapar (CO-88). Manfred,furioso,ordena que sea decapitado al instante,en contra de las súplicas de Jerome,que no desea derramamiento de sangre y la desesperación de Matilda,que casualmente asiste a la escena oculta tras una celosía y que se desvanece (CO-89). Cuando está a punto de morir,Theodore descubre su pecho,en el que hay tatuada una flecha roja. Jerome pide al instante que se detenga el castigo y reconoce al joven como su hijo:

-"Gracious heaven',cried the holy man
starting,'what do I see ? It is my child ! my
Theodore !"(CO-91)

Manfred,impresionado ante esta revelación,ordena detener el ajusticiamiento. A cambio,pide a Jerome que convenza a Isabella para que vuelva al castillo,a lo que éste se niega. El joven es nuevamente encerrado (CO-92). En ese momento,unas trompetas anuncian la llegada al castillo de algún importante personaje. Las plumas del casco destructor se agitan misteriosamente (CO-92).

Comienza el capítulo tercero (CO-93). Un heraldo enviado por la comitiva recién llegada se entrevista con Manfred,llamándole usurpador. El mensajero anuncia la llegada del "caballero de la espada gigantesca" ("the knight of the gigantic sabre",CO-94) y exige la entrega de Lady Isabella y la restitución del título de Príncipe de Otranto a Lord Frederic,padre de la princesa y legítimo heredero de Alfonso el Bueno (CO-94). Manfred sabe que todo es correcto:

-"He knew how well-founded the claim of
Frederic was;nor was this the first time he had
heard of it"(CO-95)

Se nos revela entonces que Isabella había sido traída a Otranto mediante soborno a sus guardianes mientras Lord Frederic estaba en las Cruzadas. Manfred pide al propio Lord Frederic que acuda al castillo (CO-96), lo que hace junto con otros dos caballeros. Un breve cambio de acción (CO-97) nos informa de que Isabella ha desaparecido de San Nicolás. Lord Frederic y sus acompañantes no pronuncian una sola palabra desde que entran en el castillo. Al mismo tiempo, las plumas del casco vuelven a moverse (CO-97). Los caballeros portan una enorme espada (CO-97). Manfred les explica que desea tomar a Isabella como esposa, pero en ese momento Jerome irrumpe en la estancia para comunicar al príncipe que Isabella se ha escapado (CO-104).

Mientras, Matilda, enamorada de Theodore, le facilita la huida. Theodore está también enamorado de ella, aunque la confunde con la dama a quien él ayudó a escapar (CO-106). Theodore escapa, oyéndose en ese momento un extraño lamento que resuena en todo el castillo (CO-107). Se refugia en unas cuevas cercanas al mar, pero antes se informa de que Isabella no se encuentra en el convento (CO-108). En su escondite, el joven no hace más que pensar en Matilda hasta que oye las voces de una dama que, perseguida, pide auxilio. Theodore la conduce hasta las cuevas a pesar de su resistencia inicial (CO-109) y lucha con el caballero que la persigue, a quien hiere. La dama, que no es otra sino Isabella, experimenta gran emoción al identificarse el caballero como Frederic, su padre:

-"Then thou-then thou-said the knight,
struggling for utterance-seest-thy father !"
(CO-112)

Frederic es conducido al castillo con los caballeros de su comitiva, junto con Isabella y Theodore, dándose así por finalizado el tercer capítulo.

El capítulo cuarto (CO-113) se abre con la primera de las historias retrospectivas contadas por los personajes. Frederic cuenta a Isabella por qué abandonó Palestina para ir a buscarla: Un sueño le advirtió que estaba en peligro. De regreso a Italia, un ermitaño que encontró en el camino le hace

excavar en un lugar hasta encontrar la enorme espada que ha transportado hasta Otranto. La espada lleva una inscripción:

- "Where'er a casque that suits this sword
is found, with perils is thy daughter compass'd
round: Alfonso's blood alone can save the maid
and quiet a long restless prince's shade" (CO-115)

Cuando Manfred entra en la habitación donde se halla Frederic, se sorprende de ver a Theodore, a quien confunde con un fantasma por su extraordinario parecido con el retrato del joven Alfonso (CO-117), y a quien creía bajo custodia. Theodore, a instancias de éste, relata a Manfred lo que ha sido su existencia, en lo que constituye la segunda de las historias retrospectivas (CO-117): Llevado a Argel con su madre, atrapado por los corsarios, ésta le revela antes de morir que su padre era el Conde Falconara. Rescatado por los cristianos, es informado de que las tierras de su padre están devastadas y que él mismo se ha retirado a un convento (CO-118). Tiene lugar entonces una conversación entre Matilda e Isabella. Las dos afirman que aborrecen a Theodore, con objeto de despistar cada una a la otra sobre sus respectivas intenciones. Pero por último, movida por la amistad que le une a Matilda, Isabella le revela que Theodore la ama (CO-121). Hippolita, a quien las jóvenes cuentan las intenciones de Manfred, se dirige al convento para preguntar a Jerome sobre la legalidad de las intenciones de su esposo. Jerome le aconseja no aceptar (CO-126). Mientras, Manfred trata de convencer a Frederic de que acepte a Matilda como esposa en compensación por su matrimonio con Isabella (CO-129). El capítulo se cierra con otro prodigio: La nariz de la estatua de Alfonso comienza a sangrar (CO-130).

Ya en el capítulo quinto (CO-132), Manfred desconfía de Jerome, pues piensa que está intrigando en su provecho buscando la unión de Theodore e Isabella (CO-132). Para conocer las intenciones de ésta hacia el joven soborna a Bianca entregándole un anillo. Cuando ésta lo frota, aparece una mano gigantesca (CO-136). Frederic, al conocer estos prodigios, desecha

cualquier acuerdo con Manfred, pero es convencido de nuevo por éste (CO-137). Tras un banquete en su honor, Frederic, deseoso de conseguir a Matilda, trata de convencer a Hippolita de que acceda al convenio ideado por su esposo. Cuando se dispone a entrar en las habitaciones de ésta, descubre a un esqueleto que reza: Es el ermitaño que le descubrió la espada, quien le ordena,

-"Do forget Matilda ! said the apparition,
and vanished"(CO-140)

Manfred, por su parte, se dirige a la iglesia tras el banquete. Allí escucha una conversación amorosa en la que interviene Theodore. En un súbito impulso, Manfred apuñala a la mujer que en ella interviene, resultando ser su propia hija, Matilda (CO-141), que perdona enseguida a su padre. De camino hacia el castillo, para casarse con la moribunda Matilda, Theodore revela que es el heredero de Otranto y así elimina problemas de rango (CO-143). Pero Matilda muere sin que el matrimonio llegue a celebrarse. Cuando Theodore llega al castillo, entre grandes truenos, los muros de éste se derrumban y la figura gigantesca de Alfonso aparece en las ruinas. Poco a poco se eleva hacia el cielo, donde puede verse a San Nicolás (CO-145). Manfred y Jerome se encargan de explicar la identidad de Theodore: Alfonso había sido envenenado y San Nicolás había advertido a los antecesores de Manfred que reinarían en Otranto hasta que el príncipe legítimo fuera demasiado grande para habitar el castillo (CO-146). Jerome continúa: Theodore es nieto de Alfonso y su madre era la hija del príncipe envenenado (CO-147). Manfred se retira a un convento y Theodore, Príncipe de Otranto, contrae por fin matrimonio con Isabella (CO-148).

Como puede observarse, la estructura argumental de Otranto es unisecuencial. Se trata, como ya dijimos, de una secuencia de disputa caracterizada por los esfuerzos del protagonista por conservar sus títulos y propiedades. El planteamiento secuencial, en términos de Brémond, sería el siguiente:

-Situación deficitaria: Usurpación del título y principado de Otranto por Manfred.

-Medios y dificultades para su resolución.

-Situación resuelta: Restitución de sus derechos al legítimo heredero, Theodore.

El héroe-protagonista es Manfred, presente en prácticamente todas las escenas de la novela. Manfred es un héroe sin futuro, un "hero-villain" cuyo móvil es conservar sus derechos. A lo largo de la secuencia aparecen funciones características del posterior género: las bodas que no tienen lugar en dos ocasiones (Conrad-Isabella y Theodore-Matilda) por ser contrarias al interés argumental, el breve episodio de confi- namiento protagonizado por Isabella tratando de escapar del tirano, las maniobras de extorsión del héroe, Manfred, y las intrigas del fraile Jerome en su propio provecho. En medio, los episodios sobrenaturales con función testimonial y prácticamente redundantes desde el punto de vista argumental. Los principales personajes, por otro lado, conocen parte de los acontecimientos que han dado lugar a la acción presente. Manfred, Jerome, Theodore y Frederic narran cuando llega el momento sus historias retrospectivas, que añaden el significado último a los acontecimientos. Se trata de auténticas revelaciones hasta entonces ocultas. Es la función preferida por los autores góticos por encima de la indagación o trama detectivesca, como medio para procurar la información de la que carecen lector y personajes.

El tratamiento del argumento de Otranto como una única secuencia no impide considerar la posibilidad de reconocer otros argumentos mínimos como señalamos al principio, ligados a la secuencia principal por continuidad. Hay un evidente episodio amoroso, con escasas escenas exclusivas: Es de destacar la conversación entre Isabella y Matilda a propósito de Theodore (CO-119), pero son inexistentes encuentros en solitario entre los amantes, excepto la ayuda prestada por Matilda a Theodore para escapar, escena realmente decisiva para la secuencia principal mas que para la amorosa. La ambigüedad de esta posible secuencia la analizamos en el nivel semántico. Por otro lado, puede

hablarse también de un argumento de anagnórisis o reconocimiento que resulta primordial para el desenlace de la secuencia principal. Los datos que van aclarando el reconocimiento del héroe son insuficientes y no constituyen un argumento independiente: Como señales físicas características pueden considerarse la flecha tatuada (CO-91) y el parecido entre Theodore y el retrato de Alfonso (CO-117, CO-121).

La nota más característica de la estructura argumental de la novela es la total ausencia de intriga. El tratamiento del elemento sobrenatural resulta superficial por su aparatosidad, a pesar de su incontestable origen fantástico. Ello resta interés a los acontecimientos, que son aprovechados en novelas posteriores para desarrollar argumentos de auténtica intriga.

Puede por tanto concluirse que el grueso del argumento de la novela se concentra en los esfuerzos de Manfred por conservar sus propiedades, es decir que Otranto está construida efectivamente a base de una única secuencia.

2.1.2. División actancial.

La clasificación de los actantes de la novela por cometidos funcionales quedaría así:

Héroe-Sujeto: Manfred
Objeto: Preservación título y propiedades.
Destinador: Manfred
Destinatario: Manfred
Adyuvantes: Bianca
Oponentes: Theodore, Jerome, Hippolita...

Manfred es el auténtico protagonista del relato. Su oponente principal es Theodore, pero se trata de un enfrentamiento indirecto ya que éste no se revela como antagonista hasta prácticamente el final, y además no actúa como tal. Manfred es además destinador y destinatario de la acción. Es un héroe solitario que prácticamente no tiene adyuvantes, pues Bianca no llega a servirle de nada. Sus oponentes son múltiples: Jerome, que actúa según su conveniencia, todos los espectros, Frederic, cuya actitud fluctuante retarda el arreglo propuesto por él, Isabella, Hippolita, etc. Veremos igualmente al hablar de la caracte-

-rización como los personajes sufren una evolución mínima en los rasgos que los conforman.

2.1.3. Indicios e informaciones.

Los datos ambientales constituyen indicios cuya verdadera significación se encuentra ligada al tono general del relato. Su utilización anuncia, intensifica o concluye situaciones de especial interés, por lo que puede afirmarse que su intencionalidad depende siempre de la virtualidad del momento narrativo donde se hallan situados. Los agrupamos atendiendo a la situación que describen:

1) Indicios de Oscuridad: La proliferación de este indicio revela una deliberada búsqueda de escenarios con una característica común, la falta de luz:

- "A sudden gust of wind extinguished her lamp and left her in total darkness" (CO-62)

- "Arriving there, he sought the gloomiest shades" (CO-108)

- "The evening was gloomy and overcast" (CO-139)

2) Indicios de Silencio: Aparecen en sólo dos ocasiones, acompañando una situación de tensión que rodea a los personajes. Los adjetivos o verbos que acompañan a la palabra "silencio" enfatizan su carácter negativo:

- "An awful silence reigned throughout those subterranean regions..." (CO-61)

- "The marquis was not surprised at the silence that reigned..." (CO-139)

3) Indicios de Naturaleza adversa: Los ejemplos recogidos se refieren a fenómenos naturales que suelen preceder escenas de importancia. Su calificación de adversa se basa en que de alguna u otra forma perjudican la actuación de los personajes. Son además fenómenos considerados generalmente como adversos:

- "A clap of thunder... was suddenly heard that shook the battlements" (CO-107)

"The earth rocked..."(CO-145)

4) Indicios de Encantamiento: Incluimos aquí varias alusiones al estado de encantamiento en que los personajes creen que se encuentran los escenarios donde transcurre la acción:

-"(the caves)...were now reported to be haunted by evil spirits"(CO-108)

-"Have the castle exorcised for certainly it is enchanted"(CO-69)

Por lo que se refiere a las informaciones, y comenzando con la localización de la novela, puede decirse que en la novela de Walpole se muestran los escenarios clásicos del género, reutilizados después en infinidad de ocasiones. La acción de the Castle of Otranto transcurre en los siguientes lugares:

Pgs 1-96-Castillo de Manfred
" 96-97-Monasterio de Jerome
" 97-107-Castillo de Manfred
" 107-113-Cuevas, cercanas al castillo
" 113-129-Castillo de Manfred
" 129-132-Monasterio de Jerome
" 132-141-Castillo de Manfred
" 141-142-Iglesia de San Nicolás
" 142 (final)-Castillo de Manfred

Existe pues un escenario destacado, el castillo. En él comienza y termina la acción y a él retorna siempre que cambia de escenario. Sin embargo la economía de elementos descriptivos es destacable. No existe descripción física del castillo ni de su interior. No sabemos si el monasterio o la iglesia están cerca, aunque puede suponerse que sí porque los personajes van y vienen con frecuencia y rapidez. Tan solo sabemos que las cuevas están cercanas:

-"Yonder, behind that forest to the east, is a drain of rocks, hollowed into a labyrinth of caverns that reach to the sea-coast"(CO-107)

E igualmente conocemos la existencia de subterráneos en el castillo que lo comunican con la iglesia:

-"The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters"(CO-61)

- "she recollected a subterranean passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas" (CO-67)

No hay mas detalles en lo que se refiere al paisaje. Ni la ciudad de Otranto ni el interior del castillo son descritos. A este marco espacial hay que añadir la adjetivación que de él se hace en las someras descripciones:

- "it was hollowed into several intrincate cloisters" (CO-61)

- "some blasts of wind were re-echoed through that long labyrinth of darkness" (CO-61)

Se hace igualmente mención de términos relacionados con la idea de aislamiento constantemente:

- "Manfred commanded him to be conducted to the postern-gate and shut out from the castle; and he ordered some of his attendants to carry Theodore to the top of the black tower and guard him strictly"

- "Manfred retired to his own chamber after locking the gates of the castle, in which he suffered none of his domestics to remain" (CO-56)

Aunque no constituya un escenario continuo se menciona la habitación ocasionalmente como localización en determinadas escenas. La prisión, el escenario cerrado y opresivo había sido un motivo pictórico permanente durante todo el siglo XVIII que despertaba tanto curiosidad como aprehensión en el público (Kroebber y Walling, 1978, 13-38). Parece ser que la fasciación por este motivo, en pintura y literatura, proviene del hecho de que el castigo por confinamiento había sido uno de los actos represivos que el racionalismo estricto, base de la doctrina social de la época, no había sido capaz de superar.

A la idea de aislamiento parecen contribuir igualmente otros elementos como la economía descriptiva y de escenarios, etc. Nos parece significativo un detalle narrado al final de la novela cuando todo está a punto de acabar:

- "The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force" (CO-145)

En cuanto a la localización global de la época, sabemos que ésta es la ciudad de Otranto, en Italia, aunque sólo porque la novela lo menciona, pues no existen otros indicios paisajísticos o sociológicos. Su significado enlaza con el elemento principal que define la localización de la novela, el desvío hacia lo extraño, que comporta el traslado de un escenario conocido y familiar, Inglaterra, a un paisaje exótico, en este caso Italia.

Desde un punto de vista sociológico, The Castle of Otranto no sobrepasa una esfera social muy concreta, la familia del príncipe Manfred y los distintos personajes de elevado rango que intervienen en la acción. Los criados, cuya intervención en novelas posteriores será destacada, aparecen aquí como meros mensajeros que atestiguan los hechos sorprendentes que tienen lugar. Su única función parece ser el estar atemorizados ante estos fenómenos. Resultan paradójicas las reservas de Matilda a hablar con Theodore, que luego resultará ser un príncipe, a causa de la diferencia de rangos:

-"And would you have me become a peasant's confidante ?"(CO-77)

Dentro del conjunto de personajes que intervienen en la novela, la diferencia entre masculinos y femeninos es notable. Los personajes femeninos intervienen en mucha menor extensión, no son decisivos en la resolución de la secuencia principal y únicamente asumen un papel protagonista en el pequeño argumento amoroso o en los episodios de horror, donde puede equiparársese a los criados en su constatación del terror. Ni Manfred ni Theodore se enfrentan a situaciones de ese tipo. Por otro lado, Isabella, cuya independencia parece enfatizarse cuando se menciona su rechazo a una unión con Manfred, demuestra grandes recelos a compartir refugio en las cuevas con Theodore en el transcurso de su huida:

-"Though all your actions are noble, though your sentiments speak the purity of your soul, is it fitting that I should accompany you alone into those perplexed retreats ?"(CO-109)

Aunque la actuación de heroínas posteriores siga básicamente las mismas pautas de comportamiento social, estos "recelos" no serán nunca explicitados de esta forma.

En resumen, la novela de Walpole se desarrolla en el marco de un sistema social cerrado y definido, sin mayores complicaciones. Dentro de él, la importancia argumental del personaje femenino es menor que la de los héroes masculinos, lo que no volverá a suceder en novelas góticas posteriores de más entidad como las de Radcliffe o Lewis.

2.1.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

La acción de Otranto transcurre en sólo cinco días. La novela queda así dividida en cuatro partes de parecida extensión y una última muy breve:

Primer día- Pgs 58-72
Segundo día- Pgs 72-119
Tercer día- Pgs 119-127
Cuarto día- Pgs 127-146
Quinto día- Pgs 146-148

Las referencias al tiempo físico son sencillas y suelen repetirse: "In the morning...", "The evening far advanced...", "The evening gloomy...", etc. Hay que mencionar que de las dieciséis referencias temporales localizadas en el texto, diez sitúan la acción de noche o ya avanzada la tarde:

- "The moon was up..." (CO-59)

- "As the moon was now at its height" (CO-145)

El tiempo argumental es rápido y dinámico, acentuado por los marcadores temporales de simultaneidad utilizados, "while", "In the mean time", "during", etc, que aparecen en mucho mayor número que otro tipo de conectores. No transcurre tiempo físico entre capítulo y capítulo ni entre escena y escena, siendo todas simultáneas o seguidas. Contribuye también a ese matiz de dinamismo y acción continua la ausencia de descripciones y casi de comentarios, retrasadores siempre de la acción, que siempre progresa a través de la narración propia y el diálogo.

El tiempo de narración, por otro lado, es lineal, sin vueltas atrás ni retrospectivas exceptuando las revelaciones, que no

retrotraen la acción propiamente. Hay muy pocas referencias al tiempo histórico debido, entre otras razones, a la ausencia descriptiva. Se habla de las Cruzadas pero no hay indicios de otro tipo para situar la acción en su marco histórico. El autor, en el prólogo, deduce que la acción se sitúa en la Italia medieval ocupada por los aragoneses debido a los nombres españoles de los protagonistas.

Debe mencionarse también un recurso relacionado con el ritmo narrativo, la "suspensión" o "sustentación", que tiene como fin fundamental provocar nerviosismo o inquietud en el lector. La ingenuidad en su utilización estriba en el hecho de que otros recursos, como la anticipación, anulan, al ser totalmente contrarios, los efectos buscados. Dos ejemplos de este recurso pueden localizarse en la novela de Walpole. Intervienen en ambos el mismo tipo de personajes. Responden a la fórmula "A desea saber algo de B pero no logra averiguarlo enseguida". Los recursos lingüísticos que usa B para demorar su respuesta van desde las exclamaciones, preguntas retóricas, etc, al simple intercambio de frases sin progresión significativa. El personaje A sólo puede recurrir a la insistencia en sus preguntas:

- "B-It is come again...!
A-What is come again ?
B-.....
A-What has terrified you, young woman ?
B-.....
A-Saw what ? Tell us fair maid....
B-.....
A-Tell us fair maid, what it is has moved thee thus...? (CO-134)

- "B-Have you found the princess ?
A-.....
B-But what ? Has she escaped ?
A-.....
B-Speak one of you at a time; I ask you, where is the princess ?
A-.....
B-What is it has scared you thus ?" (CO-67)

En su estructura temporal, la novela de Walpole sigue técnica de resumen en su duración, como todas las góticas.

2.1.5. Estudio de los modos de narración.

De los cuatro modos de narración tradicionales, la novela de Walpole prescinde prácticamente de uno de ellos, la descripción. No hay mención a las características del paisaje ni mucho menos se intenta una adjetivación valorativa de los mismos.

La novela se halla relatada pues por medio de los otros tres modos. Examinamos primero el comentario o intervención directa del autor, que también es escasa en la novela. Esta intervención se realiza a través del comentario explicativo o narrativo, esto es, explicación del proceder o actitud del personaje o descripción de su estado interno. Los ejemplos de este tipo de comentario son frecuentes:

- "Hippolita's real purpose was..." (CO-126)

- "Yet, whether provoked at the peasant... or wishing to bury any fresh rumour... he gravely pronounced..." (CO-55)

- "...and Isabella, whose heart was too honest to resist a kind expression..." (CO-121)

Otro tipo de comentario frecuentísimo es el emocional, como modo de enfatizar la intensidad de una determinada situación. En Otranto tres de estos comentarios se refieren a la imposibilidad de explicar con palabras lo que sucede:

- "The passions that ensued must be conceived; they cannot be painted" (CO-91)

- "Words cannot paint the horror of the princess' situation" (CO-62)

- "Words cannot paint the astonishment of Isabella" (CO-58)

Otros tienen la forma de exclamaciones:

- "But what a sight for a father's eyes !" (CO-52)

- "How cutting was the anguish which the good man felt when he perceived this turn in the wily prince..." (CO-85)

Es de destacar, sin embargo, la total ausencia del comentario filosófico o deducción moralizante de los acontecimientos presentados. No puede localizarse uno solo de estos comentarios en la novela de Walpole. Las posibles razones de esta ausencia las indicamos en el apartado dedicado al nivel semántico.

En cuanto al segundo de los modos utilizados, la narración propia es sin duda el predominante. Su tono es rápido y dinámico, como ya hemos indicado al comentar la estructura temporal de la novela. La rapidez narrativa se evidencia en la celeridad con que los distintos cuadros o escenas se suceden, incluso a veces interrumpiendo el desarrollo de una para dar paso a otra:

- "What may this mean ! How can that be my son !
And ere Manfred could reply the trampling of horses
was heard..." (CO-92)

- "...where shutting the door, I perceive, father,
said he..." (CO-83)

- "and finding him disposed to his wish, he let
drop hints on the difficulties that would attend the
celebration of their marriage unless- At that instant,
Bianca burst into the room, with a wildness in her
look and gestures that spoke the utmost terror..."
(CO-135)

Otro fenómeno relacionado con el dinamismo es la utilización de frases inacabadas que provocan el interés del lector. Se trata de un recurso señalado por Devendra P. Varma (1957, 64) del que aquí mostramos un ejemplo tomado de la escena entre Frederic y el ermitaño:

- "As soon as ye have done the last officers
to this wretched corse, dig under the seventh tree
on the left hand of this poor cave, and your pains
will- Oh ! good Heaven, receive my soul !" (CO-114)

En otras ocasiones, el recurso empleado para alcanzar el tono de rapidez es la enumeración:

- "Surprise, doubt, tenderness, respect, succeeded
each other in the countenance of the youth..."
(CO-91)

Por otro lado, la confusión entre estilo directo e indirecto, aún presente en la época de escritura de la novela, provoca el uso, extraño para nosotros, de los signos de interrogación o exclamación en ocasiones en las que hoy es imposible encontrarlos. A este respecto, Norman Page (1973, 29) señala que "A more technical convention relates to the expectations aroused by the use of quotation marks and other graphological and typographical indications that 'actual speech' is being offered". He aquí algunos ejemplos de este fenómeno:

- "and changing the conversation, demanded of Frederic where he had left their lord ?" (CO-119)

- "he asked, with respect, of what he was guilty !" (CO-54)

Existe además una confusión entre los signos de interrogación y exclamación evidente en numerosas ocasiones:

Finalmente, el diálogo es el otro de los modos de narración utilizados. Su función es la progresión de los acontecimientos más que el conocimiento directo de los personajes. Su tono, como tantos otros elementos de la novela, es extremadamente teatral, reflejo exacerbado del diálogo corriente en las producciones dramáticas de la época. El matiz equilibrado y racional del diálogo preconizado en el dieciocho difícilmente se ajustaba al carácter aparatoso de la mayoría de los acontecimientos, por lo que ha de adquirir una intensidad dramática desconocida en la novela inglesa anterior. El contraste entre los sucesos y la ambientación medieval, por un lado, y el habla de los personajes, calificado por Pat Rogers (1974, 155) como de "Wardour Street", constituye una de las características más sobresalientes de la novela.

Entre las convenciones dramáticas incorporadas figura la pregunta retórica, de la que se localizan numerosos ejemplos:

- "How should I know ?" (CO-124)

- "Can this be true ?" (CO-8)

- "Why were they to be shocked ?" (CO-29)

En ocasiones, la pregunta retórica se ve reforzada por una exclamación previa:

"Bless me ! What noise is that ?"(CO-26)

"Amazement ! Horror ! What do I see ?"
(CO-38)

"Lord ! How should that be ?"(CO-27)

Precisamente, la exclamación es otra de las convenciones usadas tanto en el diálogo como en la narración propia:

"Oh ! I see all my guilt !"(CO-125)

"Oh ! Could I but save thee from the wreck !"
(CO-44)

En otros casos, la exclamación es una simple invocación de carácter religioso, o bien un vocativo, reforzado a veces con la repetición:

"Blessed Mary ! There it is again...!"
(CO-76)

"My child ! My child ! What words are these ?"(CO-125)

Por lo que se refiere al tipo de narrador de Otranto, la novela aparece escrita por un tal Onuphrio Muralto y traducida al inglés por un tal William Marshal, que es igualmente el supuesto autor del prefacio, en el que se cuenta una historia según la cual la obra fue encontrada en la biblioteca de una antigua familia católica inglesa escrita en correcto italiano. El supuesto traductor aventura una fecha de elaboración, situándola entre 1095 y 1243, basándose en la aparición de nombres españoles y relacionándolos con el dominio aragonés sobre Italia. Horace Walpole oculta pues su identidad y atribuye la autoría de su novela a un autor ficticio, aunque su nombre apareció claramente a partir de la segunda edición de la obra. No obstante, el narrador de la novela según la clasificación de Friedmann (1955) puede clasificarse como de "omnisciente neutro", ya que la mención al "spoilt manuscript" no llega a pro-

-ducir alteraciones argumentales ni temporales. Es de destacar la total ausencia del comentario filosófico ya mencionada, que sin embargo no impide que la historia se atenga a una causalidad acentuada por procedimientos como las predicciones y la caracterización simplista de los personajes.

2.1.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

La valoración dada por la crítica al argumento de disputa que consideramos como el principal de la novela es amplia y variada. Discutiremos aquí estas opiniones, tratando de razonar su validez.

En general se habla de que la construcción narrativa de The Castle of Otranto es débil y poco fundada. Opinan así Julia Briggs (1977,32) y Brendan Hennessy (1974,11). Sin embargo, Devendra P. Varma (1957,63) la considera una obra resuelta con destreza de acuerdo con los cánones de la preceptiva literaria contemporánea: Fidelidad a las tres unidades (lo que explica la unicidad del argumento), progresión constante hacia el "climax" final y dosificación de la información para atraer la atención del lector. Sin embargo, es cierto que para el lector de hoy la obra carece de intriga y que el resultado, en conjunto, no se destaca precisamente por su espontaneidad. No es la única obra ajustada a dichas normas literarias a la que le ocurre. El control casi absoluto que el autor ha de ejercer para someterse a directrices tan concretas por la normativa neoclásica choca estrepitosamente con la "ausencia" y el "distanciamiento" exigidos en épocas posteriores. La posible intriga de Otranto se pierde, en nuestra opinión, por varias razones: En primer lugar, la sujeción a unas normas que, si no establecen la materia argumental de la novela, sí regulan, como hemos dicho, la dosificación de la información, que sigue un orden preciso y previsible eliminando posibles sorpresas. La utilización de marcadores de simultaneidad para introducir los cambios de acción forma parte de

esta estrategia. Por otro lado, la ausencia de una lógica en el uso de los hechos sobrenaturales, que veremos más adelante, provoca el aburrimiento del lector. La falta de control de un elemento tan predominante resuelve los nudos argumentales por medios forzados y en momentos totalmente inesperados. Si lo sobrenatural carece de control, resulta inútil esperar la resolución coherente de los problemas planteados.

. Puede aventurarse una última razón para explicar el desinterés del lector de nuestros días hacia la novela de Walpole: Numerosos datos ambientales y situacionales localizables en la obra son originales de Walpole o fueron reutilizados por él procedentes de géneros y literaturas anteriores. Este bagaje de convenciones ha sido explotado ilimitadamente después en novelas góticas posteriores y en la literatura de terror de nuestro siglo, además de en numerosas versiones cinematográficas o teatrales del género de horror. Es pues perfectamente natural que sea difícil dejar de ejercer un reconocimiento de recursos manidos, por explotados, y tratar de captar en su lugar la emoción del lector contemporáneo de Otranto ante esos mismos recursos, en ese momento originales y provistos de toda su carga efectista.

En nuestra opinión, la historia de Otranto se resiente de la presencia simultánea en la misma de dos corrientes antagónicas, racional y romántica. Desde el primer punto de vista, la novela se ajusta a un esquema literario perfecto, pero su intención, ambientación y recursos empleados siguen indefectiblemente la segunda de las líneas. No obstante, resulta paradójico que uno de los fallos de la novela, señalado unánimemente por toda la crítica, estriba en la falta de lógica racional en el empleo de un elemento irracional por definición, la fantasía.

El conjunto de interpretaciones dadas al argumento de la novela es también muy variado. Judith Wilt (1980, 29) señala, refiriéndose a la totalidad de la historia, que la principal impresión que produce es la de un microcosmos cuyo orden es violentamente alterado. Esta alteración se legitima pos-

-teriormente al dejar al descubierto una infracción antigua y olvidada que ha de pagarse. La ruptura presentada, pues, tiene sentido. Para Wilt, la reinstalación del orden correcto es un triunfo racional, lo que puede localizarse, con mayores o menores diferencias, en todas las demás novelas góticas. Esta interpretación se ajusta expresamente a la secuencia de disputa de la novela, que abarca la práctica totalidad del relato. Los pequeños argumentos amoroso y de reconocimiento contribuirán a legitimar el desenlace de esta disputa, especialmente el segundo.

La utilización de un argumento de anagnórisis en la novela no es precisamente una novedad. El viejo argumento aparece en novelas no demasiado anteriores a ésta, de la importancia de Tom Jones (1749) o Humphry Clinker, que es posterior (1771), con variada intencionalidad. Elizabeth Frenzel (1976, 230-7) menciona como funciones típicas de este argumento la "genealógica" (restitución del patrimonio al legítimo dueño), la reunión de la familia dispersa, o la superación de obstáculos sociales con vistas a una unión amorosa. Puede decirse que la función genealógica es la primordial en dichas novelas, así como en ésta, lo que enlaza con la discusión que la crítica mantiene sobre la intencionalidad social que subyace tras los argumentos góticos. Desde una perspectiva sociológica, la "estructura estructurante" que aglutina los elementos que conforman la "estructura estructurada" que suponen Otranto junto a las demás novelas góticas se encuentra íntimamente ligada a una peculiar visión del mundo, la de los representantes del antiguo régimen, la clase dirigente, noble y aristocrática, británica del XVIII. Para Juan Ignacio Ferreras (1972, 34-39) la evidente extracción social de Walpole y la mayoría de los autores góticos y románticos ingleses en general, otorga un sello inconfundible a sus producciones literarias. Ferreras relaciona el carácter "espiritual" que empapa gran parte de la obra de los románticos (teosofía y deísmo en la poesía, poder maléfico sobrenatural en la novela gótica) con el intento desesperado de estos autores por oponerse a la irrupción imparable de la nueva clase social surgida y consolida-

-da en el dieciocho, la burguesía. La novela gótica constituiría así la plasmación literaria de un sentimiento enfrentado del todo al racionalismo burgués que venía presidiendo la novela desde Richardson, esto es, el determinismo irracional y maléfico. El relato gótico sería pues un intento de ruptura con la burguesía ascendente y sus concepciones literarias por medio del terror, que Ferreras considera la única catarsis posible ante el progresivo desplazamiento de la tradicional clase aristócrata dirigente.

Este punto de vista podría explicar el uso del elemento sobrenatural en Otranto como legitimador de la función genealógica en la secuencia de disputa y en posteriores novelas (The Monk, Melmoth) con distinta intencionalidad, pero casi siempre para demostrar la incapacidad racional para resolver situaciones envueltas de antiguo en un halo misterioso y sobrenatural.

Sin embargo, esta visión de la crítica sociológica tropieza con importantes contradicciones cuando se trata de establecer con rigor el presunto carácter "burgués" de la novela del siglo XVIII. Y así, Diana Spearman (Rogers, 1978, 162-72) indica que el concepto de clase que inspira dicha novela no es en absoluto aplicable, puesto que la burguesía comercial que se propugna como público receptor de estas novelas y origen social de los autores no había alcanzado ni con mucho en el XVIII la hegemonía económica y cultural que se le atribuye. Con más detalle, Pat Rogers (1978, 250-53) analiza Tom Jones como ejemplo de novela plenamente representativa del XVIII y señala numerosos detalles que impiden su clasificación como novela "burguesa", entre otros la supremacía de la moralidad y los gestos del aristócrata, el control absoluto del narrador, el elevado lenguaje y la elitista retórica empleada.... Rasgos como éstos, unidos a la innegable extracción noble de Henry Fielding, parecen implicar más bien un estilo selecto y elevado y un público receptor de parecidas características. Rogers recuerda además que la función de la secuencia de reconocimiento en Tom Jones es puramente genealógica y muy próxima por tanto a la de Otranto. Por otra parte, la continua

descripción de ambientes barriobajeros, caracterizados por la violencia, la brutalidad y la miseria, presentes sin duda en determinadas capas sociales del XVIII, no parece que constituyera un elemento de fácil aceptación para el pretendido público burgués lector de la novela, mas alejado de dichos ambientes que incluso los personajes nobles de la novela. En cualquier caso, creemos que hay que extremar las precauciones cuando se trata de localizar razones o influencias "sociales" para explicar la génesis y rasgos definidores de la obra literaria.

La noción de "espiritualidad" mencionada por Ferreras podría vincularse también en el caso de estas secuencias de disputa a las teorías nacionalistas que se derivaron de la publicación de las Letters of Chivalry and Romance del obispo Richard Hurd en 1762, desarrolladas posteriormente por Edmund Burke en sus Reflections on the Revolution in France (1792), y que preconizaban una concepción del estado como ente espiritual y no como institución que se mantiene únicamente por intereses económicos. La obra de Hurd había recordado que la Edad Media había participado de ese ideal, y las instituciones medievales volvieron a estudiarse a fondo. Determinados aspectos de la vida medieval, en especial las virtudes caballerescas, hicieron acto de presencia en novelas como The Old English Baron (1777). En Otranto, lo medieval no pasa de ser el fingido escenario donde tiene lugar la acción.

Por lo que respecta a la secuencia amorosa, brevísima y forzada, su único punto de interés es a nuestro juicio el carácter plenamente teatral, y mas concretamente de comedia, que caracteriza a los diálogos entre Matilda e Isabella a cuenta de Theodore, auténtico "divo" amoroso en este caso, y que se resuelve con el "sacrificio" de Isabella ante las marcadas preferencias del joven hacia su rival. La última escena entre los dos amantes, con Matilda agonizante, roza el ridículo, salvándola su brevedad. Lo amoroso no es en Otranto un elemento decisivo, ni siquiera importante. Jerry Palmer (1968, 124) indica en este sentido la total imposibilidad de buscar razones afectivas o

siquiera eróticas en el comportamiento amoroso de los personajes de la novela. Creemos sin embargo que Walpole alcanza un curioso tono de modernidad que se refleja en las dos o tres equivocaciones de Theodore, que confunde a Isabella con Matilda y viceversa aun estando muy cerca, denotando una ambigüedad en la elección de pareja que se confirma con la rapidísima y fácil sustitución de Isabella como esposa tras la muerte de Matilda.

En cuanto a la moralidad que pueda desprenderse del argumento de la novela, quizá lo mas adecuado sea afirmar que prácticamente se carece de ella. Con una trama tan forzada, tan excesivamente literaria, en la que los personajes actúan según un plan perfectamente prefijado sin mas posibilidades, es difícil extraer conclusiones morales. Según Robert Kiely (1972,40) no se aprecian en la novela relaciones creíbles en los personajes, que carecen de identidad. Por otra parte, la efectiva ausencia de comentarios filosóficos moralizantes imposibilita la deducción de su opinión con respecto a la historia. Puede argumentarse que la resolución de la secuencia principal de disputa implica una conclusión moral: Así, Theodore constituiría el representante del nuevo orden en el que las tropelías de Manfred no tendrían cabida. Pero no hay datos de caracterización que permitan sostener esta opinión, e incluso el propio Walpole, en el prefacio a la primera edición de la novela, se permite ironizar sobre el mensaje moral que el pretendido autor Muralto intenta transmitir:

-"Yet I am not blind to the author's defects: I could wish he had grounded his plan on a more useful moral than this; that the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation"(CO-41)

A nuestro juicio no puede decirse que el desenlace de la novela conlleve un mensaje moral o mucho menos didáctico. La obra carece de un universo moral y no hay posibilidad de establecer conclusiones aparte de las estrictamente argumentales, como ocurrirá en novelas posteriores. Tal vez se deba a que la novela es producto de un representante de una minoría

social refinada y selecta, escasamente interesada en didactismos de orden moral, típicamente dieciochesca y aristócrata. Walpole, como Beckford posteriormente, escriben sus novelas trascendiendo de la inmediatez que puede suponer la elaboración de argumentos según planteamientos morales para escribir historias puras que verdaderamente sólo se explican por sí mismas, auténticos "artificios" en el sentido más estricto del término.

Para finalizar este recorrido por las interpretaciones de la crítica hay que mencionar la visión surrealista de la novela. En efecto, el movimiento surrealista francés, por boca de algunos de sus más destacados portavoces (Breton entre ellos) consideraron Otranto como ejemplo de sus concepciones sobre la literatura. En su opinión, los conceptos de "escritura automática" y "reflejo del subconsciente" son perfectamente localizables en la obra. Esta afirmación suscitó una polémica entre dos de los más grandes especialistas en el género gótico, Montague Summers y Devendra P. Varma, no demasiado alejada de la disputa antes mencionada entre la crítica sociológica y sus oponentes, contrarios a establecer influencias sociales decisivas en la interpretación del género.

De este modo, Summers (1938, 382-412), crítico brillante y agudo pero extremadamente conservador, relaciona Surrealismo y Comunismo y denuncia el intento de los franceses por establecer simpatías hacia su revolución en la novela gótica. Argumenta que ni por extracción social ni por ideología puede considerarse que Walpole y los demás autores góticos sean revolucionarios, y rechaza la imagen de Breton de las ruinas góticas como síntoma de la decadencia del antiguo régimen. Por otro lado, Varma (1957, 67-70) se apoya en otro tipo de razones para ratificar la relación Surrealismo-Novela Gótica. Hablando de Otranto, Varma señala que la figura de Walpole evidencia importantes contradicciones personales y que desde el punto de vista psicoanalítico Otranto puede considerarse como una secuela de estas tensiones. De esta forma, el carácter de "sueño" al que Walpole atribuye el origen de la novela , la posible identificación del castillo con el "Trinity College"

de Cambridge y de los personajes de la novela con personalidades políticas de la época confirmarían a Otranto como reflejo inintencionado de situaciones y acontecimientos sublimados por el inconsciente del autor. El razonamiento de Varma, que como puede verse no se basa en argumentaciones políticas o sociales, resulta extremadamente difícil de comprobar, pero no carece de lógica.

2.1.7. Semántica de indicios e informaciones.

Los indicios y datos ambientales que comentamos en el capítulo dedicado al nivel morfosintáctico constituyen una de las aportaciones más interesantes de la novela.

El conjunto de indicios reunido aquí será utilizado una y otra vez por los escritores góticos. No puede hablarse de originalidad por parte de Walpole, pues muchos de estos datos pueden localizarse en los cuentos orientales, las baladas medievales y las producciones dramáticas del teatro isabelino y jacobeo. Edith Birkhead (1921, 24) señala como última obra literaria antes de Otranto en que estos recursos son utilizados la novela de Smollett Ferdinand Cound Fathom (1753), que no deja de ser una novela realista. La originalidad de Walpole estriba en su combinación con un elemento sobrenatural largamente olvidado con el que conviven personajes totalmente contemporáneos del público lector en lenguaje y usos, lo que constituyó una mezcla de gran impacto. Este último ingrediente, la contemporaneidad de los personajes a pesar de la alejada localización espacio-temporal, no se perderá enteramente en ninguna de las novelas del género, aunque en algunas pueda adivinarse cierto intento por captar algo más de las formas y el espíritu de la época descrita.

La intencionalidad de estos indicios es, evidentemente, producir un clima de inquietud que envuelva al lector antes de conducirlo a escenas o situaciones de especial intensidad, o acentuar dicha intensidad. La excesiva explotación de estos indicios les ha restado virtualidad y el público de hoy los tiene totalmente asumidos, de forma que su reacción ante los

mismos es mucho menor que la que con toda seguridad provocaría en los primeros lectores de Otranto. Los indicios que apuntan a un carácter adverso de la Naturaleza resultan especialmente interesantes: El siglo XVIII, inicio serio del desarrollo científico moderno, fue una de las épocas que más demostraron confianza en la capacidad de control de la Naturaleza, concepto totalmente opuesto a la exaltación del lado "salvaje" de la misma por parte de los románticos. La angustiada situación de impotencia en que queda Isabella cuando el viento apaga su vela (CO-62) resulta una imagen sumamente significativa que refleja la irrupción de este nuevo tratamiento de la Naturaleza.

En cuanto a la localización espacio-temporal en que se sitúa, hay que mencionar igualmente su carácter de innovación, mas formal que efectiva, con respecto a la novela inmediatamente anterior. El castillo y el monasterio constituirán, especialmente el primero, escenarios favoritos del género. Robert Kiely (1972, 40) señala el carácter protagónico del castillo, que puede considerarse como el elemento que otorga unidad y sentido a la acción y que se manifiesta de forma sobrenatural (recordemos las puertas que se abren, muros que caen, etc) como si de un personaje se tratara. Por otro lado, la localización espacial de la novela, prácticamente no descrita y escasamente variada, responde a la preceptiva de la "unidad de lugar" seguida por Walpole y añade un mayor grado de teatralidad al tono dramático ya señalado en la novela. En este sentido, Otranto es perfectamente representable en un escenario, y de hecho fue inmediatamente adaptada y puesta en escena en el Covent Garden con el título The Count of Narbonne (Summers, 1938, 185).

La acción de Otranto transcurre en un tiempo indefinido que Varma sitúa entre 1095 y 1243 (1957, 65). La ciudad de Otranto, sobre el Adriático, es el escenario de la novela, recurso que otorga un innegable toque exótico que también Varma (1957, 61) atribuye al deseo de evocar lugares lejanos, especialmente del sur de Europa, que caracteriza al Romanticismo inglés desde su comienzo y que refleja un intenso esfuerzo por ale-

-jarse de las implicaciones que sin duda derivaban de utilizar artísticamente el escenario inglés contemporáneo.

2.1.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

Cuando describimos la estructura temporal de la novela mencionamos el tono general de rapidez que caracteriza su acción. Hay que volver a mencionar el carácter teatral de la misma. Si Walpole no se ajusta estrictamente a la preceptiva unidad de tiempo (veinticuatro horas o treinta y seis como máximo) sí condensa un considerable número de acontecimientos en cinco días, lo que confiere un carácter especialmente dinámico a la acción, que además carece de procedimientos de elipsis, constituyendo un "continuum" narrativo sólo alterado por la presentación de situaciones simultáneas de corta extensión. Por ésta y otras razones ya apuntadas no puede hablarse de Otranto como obra indisciplinada, sino más bien de novela perfectamente controlada y sometida a directrices concretas. Con respecto a la utilización de la "suspensión", señalaremos que se trata de un procedimiento antiguo vinculado a la preceptiva retórica (Barthes, 1970, 76). Aquí se trata de una utilización sencilla e incluso ingenua del recurso, que será perfeccionado posteriormente.

Al hablar de los modos de narración comentamos la ausencia de uno de ellos, la descripción, y de un tipo de comentario, el filosófico. Como razones para la misma pueden volver a indicarse el sometimiento a las unidades dramáticas y la deliberada falta de elemento moralizante en la obra. La ausencia de estos dos recursos plenamente narrativos y novelescos acentúa aun más la teatralidad de la obra. Sin embargo, esto no presupone una ausencia de elementos retóricos, como hemos podido observar. Entre los recursos empleados, de pura raíz dramática, citamos la pregunta retórica, la exclamación y la omisión de elementos, todos ellos más propios del discurso hablado que de la novela. Son, sin embargo, recursos también antiguos: la pregunta retórica es la plasmación lingüística de una figura, la dubitación, expresión de la tortura ante la incertidumbre, mien-

-tras que la exclamación preserva su carácter de "rpto brusco de la palabra" o "afasia emotiva" (Barthes,1970,78). Entre las razones propuestas por la crítica para explicar este carácter teatral de la obra destaca la opinión de Jerry Palmer (1968,22) que señala la gran deuda de Walpole con el drama renacentista como inspirador del tono dramático de la novela.

Por otro lado,el carácter plenamente contemporáneo del diálogo de la novela ha sido objeto de duras críticas por parte de algún especialista (Rogers,1978,55) que ve difícil su ajuste al tono de "historical romance" de la obra. En nuestra opinión,esta característica se conecta con el concepto de "divertimento" o artificio de la novela que ya hemos señalado en varias ocasiones. La supeditación del diálogo al entorno sociohistórico en que se desarrolla la novela no fue ciertamente algo que preocupara a Walpole ni posiblemente al público lector. Todos ignoran este evidente desfase,por lo que puede afirmarse sin mucho titubeo que para ellos no constituyó error alguno.

Finalmente,hay que comentar el procedimiento de "autor-editor" utilizado por Walpole en la primera edición de la obra. Creemos que el procedimiento está relacionado con la controversia sobre el Ossian (1760-63),cuya "autoría disfrazada" era sospechada por muchos intelectuales de la época , entre ellos el autor de Qrranto (Montiel,1974,10),que pudo así haber imitado a McPherson. Prescindiendo del hecho de que el autor se diera a conocer en la segunda edición de la novela, creemos que el procedimiento encierra unas intenciones artísticas muy definidas: En primer lugar,el hecho supone un distanciamiento intencionado del escritor como persona pública,cuya identidad queda así resguardada. En este sentido, Edith Birkhead (1921,16) atribuye el uso del procedimiento a las dudas de Walpole sobre la acogida que iba a prestarse a su novela. Por otro lado,el recurso permitirá a futuros novelistas (Reeve,Maturin) manipular el relato achacando los saltos y alteraciones temporales y las elipsis narrativas a "defec-

-tos en el manuscrito". La apariencia de narración largamente olvidada, que le otorga una indudable pátina de "antigua", puede también vincularse a la general revalorización de los objetos y ruinas medievales surgida en los ambientes cultivados del dieciocho inglés desde mediados de siglo, constituyendo así un nuevo intento de desligar la novela, al menos formalmente, del entorno contemporáneo.

2.1.9. Sistemas sémicos.

Entre los conjuntos de signos de la novela que creemos dotados de un significado común constituyendo sistemas sémicos se encuentra una extensa gama de efectos producidos en los personajes por las situaciones de tensión. Como en casi todas las novelas góticas, los efectos pueden clasificarse en dos grandes grupos, los efectos mentales, expresión de la reacción suscitada en la mente de los personajes por acontecimientos externos, y efectos físicos, expresión gestual de esa reacción.

La enunciación de los efectos mentales en Otranto se produce a través de fórmulas lingüísticas diversas. Una de ellas es la expresión "to be struck with terror", que marca la reacción de los personajes ante acontecimientos especialmente aparatosos y sorprendentes:

-"The company was struck with terror and amazement"(CO-2)

-"The young peasant, who had heard it too, was struck with horror"(CO-32)

-"Every murmur struck her with new terror"
(CO-15)

El horror, sin embargo, puede llegar de una forma más progresiva y sutil. Un conjunto de hechos inexplicables, o la repetición de un fenómeno extraño, provoca un estado de ansiedad y alerta en el personaje que casi siempre es preludio o camino hacia el sentimiento de terror:

- "Every suggestion that horror could inspire rushed into his mind" (CO-17)

- "All these thoughts crowded on her distracted minds and she was ready to sick under her apprehensions" (CO-19)

En Otranto no llega a utilizarse demasiado la sutil descripción del miedo provocado por la imaginación, como harán en novelas posteriores Ann Radcliffe y Charles Maturin, entre otros. Finalmente, dentro de estos efectos mentales, hay que mencionar aquél que resulta también de la visión o experimentación de acontecimientos de horror y que priva a los personajes de su facultad más preciada, la de razonar:

- "But we are frightened out of our wits" (CO-22)

- "That lady, whose resolution had given way to terror..." (CO-14)

- "Support me ! I'm terrified out of my senses" (CO-43)

En cuanto al segundo gran grupo de efectos, los físicos, hay que decir que se trata de los más utilizados en la obra, por encima de los anteriores. Responden a dos características generales, la inmovilización y la reacción súbita. En el primer caso las consecuencias provocan una suspensión temporal de facultades vitales normales: paralización, desvanecimiento, incapacidad para articular sonidos.... He aquí algunos ejemplos:

- "They conveyed her to her chamber, more dead than alive, and indifferent to all the strange circumstances she heard" (CO-53)

- "Frederic's blood froze in his veins. For some minutes, he remained motionless..." (CO-140)

- "The horror of the spectacle... took away the prince's speech..." (CO-53)

La reacción súbita consiste casi siempre en el grito emitido primordialmente por las heroínas. El procedimiento para señalar la cualidad de ese grito consiste en utilizar un verbo como "to shriek", denotativo de una especial clase de soni-

-do:

"She shrieked and started from him..."
(CO-59)

"She shrieked, believing it the ghost of
the betrothed Conrad..."(CO-63)

"Seeing a man, she gave a shriek, concluding
him dead"(CO-140)

La preferencia por este tipo de efectos, que nuevamente indican la clara visión teatral con que Walpole concibió su novela, se encuentra indicada explícitamente por medio del siguiente comentario de un personaje:

"Her terror is too natural and too strongly
impressed to be the work of imagination"(CO-44)

En resumen, la gama de efectos presentada en Otranto constituirá la base a partir de la cual posteriores novelistas góticos desarrollarán otros, de distinto signo e intencionalidad. Los efectos de esta novela, sin embargo, fueron y continúan siendo explotados hoy en día por la literatura y el cine de horror.

El segundo gran sistema sémico localizable en la novela lo constituye el conjunto de hechos sobrenaturales que tienen lugar. El elemento fantástico es generalmente considerado por la crítica como uno de los causantes de la ausencia de intriga del argumento de la novela. Las razones son varias: Edith Birkhead (1921, 19) señala que el desorden y la profusión con que aparece lo llevan al ridículo mas extremado. Por su parte, Julia Briggs (1977, 32) indica que la falta de lógica con que la fantasía es administrada proviene del predominio racional aún presente en la obra, que hace incoherente y marginal el elemento fantástico. Por otro lado, Walpole emplea de una vez distintos hechos sobrenaturales después de un considerable período literario caracterizado precisamente por la ausencia de fantasía, lo que puede explicar su poca destreza al hacerlo. Los hechos sobrenaturales pueden clasificarse según su naturaleza en cuatro grupos:

1) Aparición de espectros o fantasmas. En la novela pueden contabilizarse hasta cinco episodios con fantasma: El espec-

-tro que desciende de una pintura (CO-60), visiones parciales y total del espectro gigante de Alfonso (CO-137, CO-69, CO-145), espectro del ermitaño (CO-139). A diferencia de otras novelas posteriores, aquí el fantasma no se encuentra confinado en determinadas estancias, sino que deambula libremente.

2) Animación de objetos inanimados ("Animate setting"). El recurso consiste en atribuir a determinados objetos inanimados características reservadas a los animados. Muchos años después, en 1856, John Ruskin denominaría el procedimiento, usado en poesía, "pathetic fallacy", en sentido decididamente peyorativo. En la novela pueden localizarse los siguientes episodios: El enorme casco que "vuela" desde su emplazamiento sobre la cabeza de Alfonso hasta caer sobre Conrad (CO-52, 53), el casco que se mueve en dos ocasiones sin intervención humana (CO-59, CO-98), el muro que se cae, también sin intervención humana (CO-145), la trompeta que suena sin ser tocada (CO-92), la sangre que brota de la estatua de Alfonso (CO-130), la pintura que lanza un suspiro (CO-59). Fowler (1976, 108) menciona que, en términos lingüísticos, el recurso se consigue colocando junto a sujetos inanimados (door, trumpet, etc) verbos que normalmente van acompañando a sujetos animados. Así,

- "The portrait...uttered a deep sigh"
(CO-59)

- "The plumes of the helmet, waving..."
(CO-89)

3) Inmovilidad de objetos móviles. En otras ocasiones, objetos que normalmente pueden ser movidos o desplazados quedan inmovilizados sin razón aparente, como la puerta que no puede abrirse (CO-60) o la espada que no puede levantarse (CO-90).

4) Sonidos extraños. Aparecen en varias ocasiones en la novela (CO-59, CO-103) y a uno de ellos se le intenta dar explicación racional:

- "A deep and hollow groan...startled the princess and Theodore...They listened, but perceiving no farther noise, they both concluded it the effect of pent-up vapours" (CO-103)

El conjunto de hechos sobrenaturales tiene como característica común su desvío de la normalidad, su carácter irracional, contribuyendo al horror y la sorpresa. Para Theodore Ziolkowski (1977, 197) Otranto supone el comienzo de la primera etapa dorada del género fantástico en la literatura moderna, que se extiende hasta el primer cuarto del siglo XIX. A partir de aquí, el género fantástico en general (Scott, Gogol, Hawthorne) admite la posibilidad de explicación racional del hecho sobrenatural.

Otro sistema sémico que tiene que ver con la construcción argumental se refiere al efecto de "foreshadowing" o anticipación logrado mediante el empleo de predicciones. La formulación de datos sobre acontecimientos futuros es frecuente en la novela, pero lo que es verdaderamente importante es que esta predicción de los hechos se cumple inexorablemente. El fenómeno puede dividirse en dos tipos, profecías y presentimientos. Las profecías aparecen en dos ocasiones: La primera, la más importante, es citada por el autor y dice así:

-"...that the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it"
(CO-51)

Su significado sólo se desvelará al final de la obra, quedando cumplida la predicción. La segunda se encuentra grabada en el enorme sable traído por Frederic:

-"Where'er a casque that suits this sword is found, with perils is thy daughter compass'd round; Alfonso's blood alone can save the maid, and quiet a long restless prince's shade"(CO-115)

También en esta ocasión la profecía se cumplirá al final y su significado quedará aclarado.

Los presentimientos son puestos en boca de los personajes y se refieren a acontecimientos que siempre se cumplirán. Su formulación se produce en momentos solemnes que contribuyen a dotarles de credibilidad:

- "I am sure there is some fatal secret at bottom" (CO-75)

- "All nace concurred to persuade me that somehow or other my destiny is linked with something relating to him" (CO-75)

Un ejemplo de pregunta retórica resultará inusitadamente verdadero al final de la obra:

- "but who knows, madam, but this strange may be some prince in disguise ?" (CO-80)

Una forma especial de predicción la constituyen los datos de progresivo reconocimiento que señalamos al hablar de la secuencia de anagnórisis. Estas señales de reconocimiento se vinculan al conjunto de "datos de superficie" ("surface imagery") tan característicos de la novela gótica, que comentamos especialmente al hablar de la novela de Lewis The Monk, donde cumple un papel preponderante.

Finalmente, las situaciones resueltas por medio del puro azar constituyen otro sistema sémico. Se trata de un recurso típico de la posterior novela de aventuras y, de acuerdo con los términos utilizados por Jose María Bardaño (1977, 165) su misión es resolver asuntos pendientes de una forma rápida o huir del peligro (la "trama inmediata") sin que de este modo haya tiempo para profundizar en otras motivaciones. Antonio Rodríguez Almodóvar (1976, 63) opina que la resolución de episodios por medio del azar responde a una búsqueda intencionada de realismo por parte del autor. La falta de lógica "aristotélica" en los argumentos góticos se relaciona con el tipo de producción dramática conocida como "the drama of situation" (Donohue, 1970, 27-28), que consiste en una sucesión de hechos sorprendentes y a cuál mas impresionante enlazados por una caprichosa causalidad. Pueden citarse como situaciones de este tipo en Otranto la huída de Isabella y captura de Theodore por haber dejado caer la trampa del pasadizo (CO-64), la huída de Theodore gracias a que Manfred olvida colocar guar-

-días en su puerta (CO-104), o el interés de Matilda hacia Theodore, despertado cuando casualmente le ve en uno de los pasillos a través de una celosía (CO-88). Este recurso aparecerá una y otra vez en prácticamente todas las novelas góticas posteriores.

2.1.10. Valor semántico de caracterización de actantes.

Una de las razones que argumentamos al comentar la falta de mensaje moral de la novela era el simplismo de sus personajes. La opinión general de la crítica (Kiely, Varma, Birkhead, Hennessy) es que carecen de individualidad. Según Varma (1957, 51) esto se debe a que se trata de personajes extrapolados de caracteres-tipo del "heroic romance".

Lo cierto es que un examen de los rasgos que definen la caracterización semántica de cada personaje prueba la escasa evolución que sufren y, consiguientemente, su poca complejidad interna. Manfred, héroe-sujeto de la secuencia principal, podría incluso tener una lejana relación histórica en Manfred de Manfroi, hijo natural de Federico II, emperador alemán. Vivió de 1233 a 1266, usurpando el trono de Sicilia en 1258 mediante el rumor de que Conrad II, rey legítimo, un niño a la sazón, había muerto (Summers, 1938, 154).

La personalidad de Manfred se compone de un conjunto de cualidades predominantemente negativas: calculador, autoritario, irascible, cruel, temido, mentiroso.... Entre sus rasgos positivos están la fortaleza, valentía e independencia. Quizás sea esta última la más decisiva, por ser la que determina el tipo de personaje del que Manfred es un claro precursor. De él derivarán Montoni, Ambrosio, Melmoth y todos los otros "hero-villains" góticos. Pero Manfred, quizá anticipando la complejidad moral de algunos de sus sucesores, de la que él carece, es capaz en ocasiones de mostrarse humano:

-"Manfred's heart was capable of being touched"(CO-91)

- "Even Manfred was touched..." (CO-117)

La escasa evolución de Manfred se describe de forma rápida y breve al final de la obra, cuando decide tomar un hábito religioso y retirarse a un convento. Podemos deducir que sus rasgos negativos han dado paso a los positivos.

Theodore es en realidad el héroe de la novela desde el punto de vista de su contenido, que no desde el funcional. Sus cualidades positivas son básicamente las mismas que las de Manfred, pero Theodore no se muestra aterrado en ningún momento. Héroe-sujeto de la secuencia amorosa, su papel se caracteriza por cierta ambigüedad que ya comentamos. Su única evolución viene dada por esta secuencia (se une en matrimonio) y por la de reconocimiento al ser proclamado Príncipe de Otranto. Theodore es desde todas las perspectivas un personaje-tipo sin interés, al no ofrecer el conjunto de rasgos que le caracteriza el contraste necesario para determinar un mínimo de complejidad. De él derivará directamente Edmund, héroe de The Old English Baron.

Father Jerome es un personaje oscuro, pero decisivo. Los datos más interesantes que en él se localizan son los de religioso, calculador e interesado. Jerome es precedente indudable de otros religiosos católicos protagonistas de novelas góticas, como Schedoni y Ambrosio.

Entre los personajes femeninos, Matilda e Isabella tienen en común el carácter de perseguidas que será una constante en las heroínas góticas. La primera carece de la independencia y resolución de la segunda, y según Jerry Palmer (1968, 123) su bondad y sumisión no sirven curiosamente para resguardarla de su trágico final. Para Palmer este hecho se relaciona con el "lado oscuro" del Romanticismo que suponen los escritos de Sade, cuyos héroes "positivos" sólo tienen garantizado por ello la persecución y la aniquilación.

Finalmente, los sirvientes (criados, guardias) que aparecen en la obra, con la excepción de Bianca parecen estar destinados a experimentar y atestiguar miedo y horror ante los acontecimientos que tienen lugar como si de un coro de tragedia griega se tratara. No hay en ninguno de ellos indicios del

personaje típico posterior de sirviente "jester" localizable en otras novelas posteriores, pero Bianca sí cumple el cometido de confidente de Matilda que luego reaparecerá en las novelas de Ann Radcliffe acompañando a la heroína principal.

2.2. The Old English Baron

La novela de Clara Reeve The Old English Baron, publicada por vez primera en 1777 con el título The Champion of Virtue es considerada como la segunda de las grandes novelas góticas, tras The Castle of Otranto. Su autora es la primera de un género que incluye grandes novelistas femeninas de la talla de Ann Radcliffe y Mary Shelley. La obra supone una moderada utilización de todos los elementos y convenciones presentados en la novela de Walpole, tal como ella misma reconoce en el prefacio a la segunda edición (OEB-23), de modo que la aparatosidad de dicha obra se halla aquí deliberadamente controlada con fines artísticos, resultando una aportación original y destacada al género.

2.2.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

La novela apareció en su primera edición precedida de un prefacio en el que se mencionaba que procedía de un antiguo manuscrito escrito en inglés antiguo que la autora había transcrito y adaptado al lenguaje actual. Este carácter de antiguo manuscrito será significativo a efectos argumentales, como veremos enseguida.

La obra se compone de cuatro secuencias unidas por continuidad. La principal (S-1) es una secuencia que denominamos de intriga que tiene lugar prácticamente a lo largo de toda la novela. Se trata de una secuencia íntimamente unida a otra, de reconocimiento (S-2) que examinamos a continuación:

Novela y secuencia comienzan situando temporalmente la acción:

-"In the minority of Henry the Sixth, King of England, when the renowned John, Duke of Bedford, was Regent of France..."(OEB-7)

El caballero Sir Philip Harclay retorna a su país tras haber participado en las Cruzadas. Le acompaña un ex-prisionero, el griego Zadisky, que decidió permanecer a su servicio por gra-

-titud a la bondad y consideración del caballero tras convertirse al Cristianismo (OEB-7). Harclay decide visitar a su amigo Lord Lovel, a quien hace muchos años que no ve, y del que tampoco ha tenido noticias. Extrañamente, nadie ha oído hablar de él en las inmediaciones del castillo (OEB-8). Un campesino que le ofrece cobijo en su cabaña le informa: Lord Arthur Lovel murió hace quince años en circunstancias extrañas (OEB-10). Su esposa murió de pena, pero su fallecimiento fue ocultado durante algún tiempo (OEB-10). Un pariente de Lord Lovel, Sir Walter, en quien recayó el título y las posesiones, casó a una de sus hijas con el Barón Fitz-Owen, a quien vendió el castillo, retirándose a sus estados de Northumberland (OEB-10). El hijo del campesino, John Wyatt, es enviado al castillo para avisar a Fitz-Owen de la llegada de Harclay, a quien se ofrece hospitalidad (OEB-12).

El joven John menciona que el mensaje le ha sido transmitido al Barón por medio de Edmund, un joven habitante del castillo (OEB-12). Esa noche, en la cabaña de Wyatt, Sir Philip Harclay tiene un extraño sueño en el que aparece su amigo fallecido y una armadura llena de sangre (OEB-14). A la mañana siguiente, Harclay se dirige al castillo. Allí conoce a Fitz-Owen y a su familia y al joven Edmund, joven compañero de los hijos del Barón hijo de campesinos, en quien cree ver rasgos de otra ascendencia muy superior. Harclay incluso está dispuesto a llevarse con él para su servicio personal, pero éste prefiere permanecer en el castillo (OEB-20). Sir Philip regresa a sus tierras tras adoptar como sirviente al joven Wyatt (OEB-22). El manuscrito se interrumpe aquí para reanudarse unos años más tarde (OEB-22).

Edmund se encuentra a disgusto en el castillo a causa de las envidias de algunos de sus ocupantes hacia sus excelentes cualidades. Un día, Father Oswald, capellán del castillo, le revela el secreto de la estancia Este del castillo, la del difunto Lord Lovel, permanentemente cerradas. Oswald relata a Edmund que Lady Lovel, embarazada por entonces, creyó siempre que su marido había sido asesinado, por lo que se la consideró loca. Cuando murió, el castillo comenzó a tomar fama de lugar

encantado (OEB-35). Father Oswald no revela, sin embargo, su propia opinión sobre el asunto.

Las disputas por causa de Edmund continúan. Para probarle, el Barón ordena al joven quedarse en las habitaciones "encantadas" durante la noche (OEB-41). Esa noche, Edmund tiene un sueño revelador; Un hombre joven, vestido con armadura, y una dama se acercan a su lecho y hablan sobre él:

-"He thought the Man said, 'Is this our child ?'
The woman replied, 'It is, and the hour approaches that
he shall be known for such"(OEB-45)

Luego, el sueño le revela un funeral al que él asiste y una fiesta en la que se le felicita como esposo y padre. A punto de abandonar el castillo para escapar de las intrigas, Edmund oye la versión de la muerte de Lovel de boca de Joseph, su antiguo sirviente: Lady Lovel, supuestamente loca, fue encerrada y aislada, pero antes había comunicado a sus sirvientes más leales que su marido había sido asesinado, en contra de la versión de Sir Walter Lovel, que por entonces además pretendía casarse con ella. Joseph revela que uno de los granjeros, Roger, había visto huir a la dama la noche en que se comunicó su fallecimiento (OEB-52). De pronto se oye un gran estrépito y Joseph, Edmund y Oswald presencian como una vieja armadura se ha desmoronado sin explicación y aparece totalmente cubierta de sangre, mientras se oye un extraño lamento (OEB-54). Un anillo, perteneciente al fallecido Lord Lovel y reconocido por Joseph aparece junto a la armadura. Edmund y Oswald visitan a Margaret Twyford, pretendida madre de Edmund, que revela por fin que Edmund no es hijo suyo. Aproximadamente por las mismas fechas en que Lady Lovel murió, su esposo descubrió un niño recién nacido abandonado junto al río. Luego fue encontrado el cadáver de una dama, posiblemente su madre, que fue enterrada. Margery enseña a Oswald los objetos que la difunta llevaba cuando fue encontrada y que demuestran que se trataba de Lady Lovel. Edmund es pues el legítimo Lord Lovel, lo que supone el final de la secuencia de reconocimiento (OEB-62), que se ha desarrollado paralelamente. El planteamiento de esta secuencia de intriga ha sido el siguiente:

-Situación deficitaria: Desaparición, en circunstancias poco claras, del difunto Lord Level y su esposa.

-Medios y dificultades.

-Situación final: Resolución del asunto.

La situación deficitaria ha sido definida en base a funciones tradicionales: Aparente encantamiento del lugar donde los hechos tenían lugar, y presentimientos de Joseph y Oswald. Pero serán las revelaciones de Margaret Twyford las que precipitarán el desenlace. No existe otra dificultad que la de llevar en secreto la indagación, cosa que logran Edmund y sus valedores.

Como hemos dicho, paralela a esta primera secuencia ha ido transcurriendo una secuencia de anagnórsis o reconocimiento (S-2), cuyo final es simultáneo.

Dicha secuencia está construida mediante funciones indicio e informaciones, la mayoría de ellas utilizadas en argumentos de este tipo en otras novelas. Ya en la granja de los Wyatt, Sir Philip es informado de las cualidades que adornan a Edmund y que le hacen superar a los propios hijos de Fitz-Owen (OEB-15). Edmund se educa junto a ellos por su gran amistad con uno de los hijos del Barón, William. Al llegar al castillo, Harclay conoce a Edmund, nuevamente elogiado por el Barón, que le profesa un auténtico cariño. Edmund hace tan buena impresión a Harclay que, como mencionamos en la secuencia anterior, solicita a Fitz-Owen integrarlo a su servicio, a lo que el joven se niega (OEB-18). Pero son significativos los detalles que menciona el Barón en sus elogios:

-"That boy, said the Baron, is the son of a cottager in this neighbourhood: his uncommon merit, and gentleness of manners, distinguishes him from those of his own class..."(OEB-17)

Edmund, además, le recuerda mucho a Sir Philip un amigo ya fallecido, lo que entre otras razones le impulsa a solicitarle para su servicio:

-"I will confess to you that the first thing that touched my heart in his favour is a strong resemblance he bears to a certain dear friend I once had, and his manner resembles him as much as his person"(OEB-19)

Por otro lado, Joseph, el antiguo sirviente y personaje adyuvante en la resolución de la anterior secuencia demuestra una emoción especial cada vez que se encuentra con el joven:

- "This old man would fix his eyes upon Edmund. whenever he could do it without observation; sometimes he would sigh deeply, and a tear would start from his eye..." (OEB-25)

Las superiores cualidades de Edmund le provocan serios problemas con sus competidores, Markham y Wenlock, que dan forma a una de las dos secuencias de disputa que examinamos más adelante. La progresiva resolución de la secuencia de intriga avanza considerablemente con las revelaciones de Joseph. Parte de estas informaciones se refieren a Edmund y aclaran los indicios anteriores:

- "I must tell you, though I never uttered it to mortal man before, the striking resemblance this young man bears to my dear Lord, the strange dislike his reputed father took to him, his gentle manner... You may smile at the strength of my fancy, but I cannot put it out of my mind but that he is my own Master's son" (OEB-52)

Cuando Oswald y Joseph se aventuran con Edmund en las estancias "prohibidas", la existencia de un retrato del difunto Lord Lovel permite observar a todos el enorme parecido de éste con Edmund en otra de las situaciones clásicas del género gótico (OEB-53). Por fin, las revelaciones de Andrew y Margery Twyford resolverán el argumento. Es curioso, sin embargo, citar algunas de las características del Edmund-niño que ya lo diferenciaban del resto de los hijos de los campesinos:

- "As Edmund grew up, he grew sickly and tender, and could not bear hard labour" (OEB-61)

- "Edmund grew more and more fond of reading and less of work; however, he would run of errands and do many hardy turns for the neighbours; and he was so courteous a lad that people took notice of him" (OEB-61)

Como vimos en la secuencia anterior, las informaciones de los Twyford permiten establecer definitivamente la ascendencia de Edmund, con lo que queda cerrada esta secuencia, cuyo planteamiento es el siguiente:

-Situación deficitaria: Origen y personalidad de Edmund poco claros.

-Medios y dificultades.

-Situación resuelta: Personalidad establecida.

La primera parte de la novela, mas o menos las primeras sesenta páginas, se compone de las secuencias ya mencionadas y de una primera pequeña secuencia de disputa que queda resuelta antes de la segunda y principal que constituye el grueso del argumento de la segunda parte de la obra.

Esta primera secuencia de disputa (S-3) se ve en cierto modo anticipada por un comentario de Sir Philip Harclay en la conversación que sobre Edmund mantiene con Fitz-Owen:

"I should not wonder if such rare qualities as he possesses should one day create envy and raise him enemies; in which case he might come to lose your favour, without any fault of yours or his own" (OEB-21)

Unos años después, Edmund es envidiado por Robert Fitz-Owen hijo del Barón y sus cuñados Wenlock y Marckham, mientras se menciona como único amigo de Edmund a William y a todos los sirvientes de la casa, que le profesan un cariño especial (OEB-24). Robert se niega a llevar a Edmund como escudero cuando los Fitz-Owen se dirigen a luchar a Francia (OEB-27). Robert, Wenlock y Markham intentan desembarazarse de Edmund exponiéndolo a situaciones difíciles durante la lucha, pero éste las supera acrecentando su fama (OEB-30). De regreso en Inglaterra, las intrigas de Wenlock y Markham tendentes a desprestigiar a Edmund ante el Barón entristecen al joven, cuyo único consuelo es Father Oswald (OEB-32). Una de las conversaciones de ambos ha sido intencionadamente escuchada por sus enemigos, que acusan a Edmund de ligereza al hablar con el capellán de un posible asunto sucio en relación con la muerte de Lord Lo-

-vel (OEB-37). Para probarle, como ya vimos, el Barón ordena a Edmund pasar una noche en las secuencias supuestamente "encantadas", con el resultado que ya conocemos, prueba de la que Edmund sale airoso (OEB-44). Y aunque el Barón, que conoce bien a sus hijos políticos, aconseja a Edmund que abandone el castillo para evitar problemas (OEB-50), decide probar a éstos de la misma forma. En la primera y única noche que pasan en dichas habitaciones, aterrorizados, oyen un lamento y presencian como una armadura camina en dirección a ellos (OEB-78), lo que supone el final de su prueba. Tiempo después, Oswald logra demostrar que la pretendida deslealtad de Edmund, ya lejos del castillo, hacia los Fitz-Owen es completamente infundada y que Wenlock y Markham son los únicos responsables de dicha sorpresa, por lo que el Barón les castiga (OEB-97) y la reputación de Edmund queda sin mancha. La reconciliación definitiva con Robert, su recalcitrante opositor, no se producirá sin embargo hasta el final de la novela. En términos de Brémond, el planteamiento de esta primera secuencia de disputa (S-3) quedaría como sigue:

-Situación deficitaria: Intento de desprestigiar a Edmund.

-Medios y dificultades.

-Situación resuelta: Reputación salvada.

El principal y prácticamente único medio del que Edmund se beneficia es la prueba a que tanto él como sus contrincantes son sometidos y de la que sale airoso. Hay sin embargo una intervención sobrenatural en su favor que perjudica a Wenlock y Markham y que examinamos en el nivel semántico.

La siguiente secuencia de disputa (S-4) es la principal. Comienza cuando Edmund, una vez establecida su identidad, se dirige a pedir ayuda a Sir Philip Harclay, que ya se la ofreció unos años antes. Edmund relata todo lo que sabe y Sir Philip decide convertirse en el paladín de su causa. Temporalmente le pone un "alias", Sir Edward Seagrave, y comienza a pensar en un plan para poner en evidencia al usurpador, Sir Walter Lovel. Lord Clifford, uno de los amigos de Harclay, acepta ser mediador en la disputa. Se envía un mensaje de desafío a Sir Walter, mien-

-tras que la historia de Edmund se da a conocer (OEB-92). El punto álgido de la disputa tiene lugar cuando Sir Walter acepta batirse en duelo con Harclay por las acusaciones de éste. Harclay logra herir a su contrincante, que confiesa (OEB-100). Sin embargo, la autora emplea mas de cincuenta páginas en resolver adecuadamente este hecho, que podría haber constituido un adecuado final. Sir Walter confiesa que el asesinado Lord Lovel está enterrado en las estancias prohibidas y que su asesinato se debió a la envidia (OEB-108). Sin embargo, se resiste a renunciar a su título y posesiones a pesar de que el Barón Fitz-Owen, urgentemente convocado e informado del asunto, trata de convencerlo (OEB-123). Fitz-Owen envía a William al castillo de Lovel a verificar la confesión de Sir Walter. Al llegar al castillo, las puertas de éste se abren inexplicablemente para dejar paso a Edmund (OEB-130). El esqueleto de Lord Lovel se encuentra donde se esperaba, y Andrew Twyford y su esposa confirman la historia ante William (OEB-133). Mientras tanto, Sir Walter trata de escapar, siendo por fin desterrado a Oriente, a donde se dirigirá acompañado de Zadisky con la aprobación de Fitz-Owen (OEB-133). Sus posesiones son repartidas entre los hijos del Barón. Todos regresan al castillo de Lovel, donde Edmund es proclamado como el único y legítimo Lord Lovel (OEB-142), contrayendo matrimonio con Lady Emma Fitz-Owen. Se celebra un funeral por Lord y Lady Lovel, que son enterrados convenientemente (OEB-145), y Andrew y Margery Twyford son perdonados y enriquecidos (OEB-150). La novela dedica sus dos últimas páginas a relatar los siguientes años de todos los personajes: Se habla de los hijos de Edmund y Emma y de que uno de ellos casó con una hija de Robert Fitz-Owen eliminando de una vez las rencillas entre los dos (OEB-152). Sir Philip vivió el resto de sus días con Edmund y fue quien reunió las crónicas de todos estos sucesos, continuados después por Father Oswald (OEB-153).

Este sería el planteamiento de esta segunda secuencia de disputa:

-Situación deficitaria: Usurpación del título y bienes de Lord Lovel por Sir Walter.

-Medios y dificultades.

-Resultado obtenido: Restitución del título y bienes a Edmund.

Podemos observar como el medio utilizado para resolver la situación deficitaria ha sido el duelo sostenido por Harclay, valedor de Edmund, y Sir Walter. La costumbre medieval, que dejaba a las armas la resolución de conflictos pendientes es aquí respetada, cumpliéndose efectivamente. La secuencia se alarga excesivamente, volvemos a señalar, con las expansiones que suponen las indecisiones de Sir Walter, los procesos legales y su comprobación por parte de Fitz-Owen y la reconciliación de Edmund con todos los miembros de la familia del Barón, así como la mención a la suerte de todos ellos.

Paralela a esta secuencia ha ido desarrollándose un pequeño argumento amoroso (S-5) sin mucha trascendencia. Hay tempranas referencias a la predilección mutua que sienten Edmund y Emma Fitz-Owen (OEB-23). Aunque no se mencione, una unión entre ambos en esos momentos es imposible dada la diferencia de rangos. No se mencionan mas encuentros hasta la página 66. Edmund se despide de Emma con la promesa de que ella reservará su amor para "un amigo suyo" (OEB-66). Una vez que Edmund se ha marchado, William revela a su hermana que el pretendido "amigo" no es sino el propio Edmund (OEB-82). Cuando el proceso de disputa está prácticamente resuelto, Sir Philip solicita la mano de Emma a Fitz-Owen para Edmund con la oposición de Robert (OEB-128). Emma accede al matrimonio con el nuevo Lord Lovel (OEB-134) pero la oposición de Sir Robert sólo es vencida cuando éste acepta el matrimonio de su hermana como condición para el suyo propio con una de las hijas de Lord Clifford (OEB-137). Tras los esponsales, Emma y Edmund contraen matrimonio (OEB-148), mencionándose su posterior felicidad en compañía de hijos y nietos. El planteamiento de esta secuencia sería el siguiente:

-Deseo de Edmund y Lady Emma de contraer matrimonio.

-Medios y dificultades.

-Situación resuelta: Boda.

La única dificultad que surge es la oposición de Robert, resuelta por un pacto entre caballeros. Sin embargo es evidente que la consumación del argumento no sería posible antes de la resolución de las secuencias de reconocimiento, intriga y disputa, que igualan en rango a los pretendientes. El argumento, con mínimo proceso amoroso previo y la boda como único final posible con carácter de premio, ocupa aquí el lugar predominante del mismo en el cuento popular y la narración de aventuras, cuya conclusión resulta incompleta sin el matrimonio del héroe.

2.2.2. Indicios e informaciones.

La utilización de indicios ambientales en The Old English Baron es muchísimo más moderada que en la novela de Walpole. Prácticamente solo se localizan referencias a situaciones de oscuridad, antigüedad y encantamiento:

- "The wind of it blew out the lamp and left him in utter darkness" (OEB-42)

- "The furniture was decayed and dropping to pieces" (OEB-42)

- "It was reported that the castle was haunted" (OEB-34)

En cuanto a la localización espacio-temporal, la acción se desarrolla en los siguientes lugares:

Pgs 9-16, Casa de los Wyatt
Pgs 16-84, Castillo de Lovel, Francia
Pgs 84-102, Castillo de Sir Philip
Pgs 102-129, Castillo de Lord Graham
Pgs 129-130, Castillo de Lord Clifford
Pgs 130-140, Castillo de Lovel

Como se ve, existe una movilidad de escenarios mucho mayor que en la novela de Walpole. Los rasgos de aislamiento vistos en la novela anterior vuelven a darse pero con mucha menos frecuencia:

- "That apartment is always...shut up"(OEB-33)

- "She was confined in her apartment.."(OEB-34)

- "The door was with great difficulty unlocked"
(OEB-42)

Y siempre referidos a lugares o estancias concretos, nunca dando la impresión de aislamiento general como el castillo de Manfred. De igual modo que en la anterior novela, cuando se resuelve el problema principal, es interesante contrastar los ejemplos anteriores con este otro:

- "The moment Edmund entered the hall, every door in the house flew open"(OEB-130)

La idea de ruptura del aislamiento es igualmente acentuada en el desenlace:

- "Open the shutters...the deeds of the darkness shall now be brought to light"(OEB-131)

Si la ausencia de descripciones físicas se da en igual grado que en la novela de Walpole, volvemos a encontrar un elemento diferencial, la movilidad de los personajes. Todos marchan al norte de Inglaterra desde el castillo de Sir Philip para celebrar el torneo que desenmascará al falso Lord Lovel y luego regresan al sur. La acción, aparte de las hazañas en Francia, someramente relatadas, transcurre en Inglaterra, por lo que no existe un escenario exótico sino simplemente antiguo.

En cuanto al tiempo histórico, existe una referencia temporal determinada al principio de la obra:

- "In the minority of Henry VI, King of England..."
(OEB-7)

y asimismo referencias a la guerra de los cien años, a la Palestina ocupada por los Cruzados, etc. Por otro lado se habla de datos típicamente medievales: el torneo, donde tiene lugar el duelo entre Sir Philip y Sir Walter Lovel, la transacción que da pie a los matrimonios de Edmund y Robert, etc. Hay un intento deliberado de inmersión en lo medieval pocas veces localizable en la novela gótica pero sí en autores posteriores

como Walter Scott. A pesar de todo, y aunque la situación histórica no pueda localizarse con total exactitud, sí resulta mucho más definida que en la novela precedente.

En la novela de Clara Reeve se incluyen igualmente datos sociales, pero la deliberada ambientación medieval y el tratamiento de la autora los hace difícil de localizar. Pueden considerarse como tales las referencias a la apariencia física y las especiales destrezas de Edmund, reveladoras de su noble origen. En ningún caso se menciona explícitamente como condición para el matrimonio con Lady Emma la igualdad de rango, aunque pueda suponerse. Es otra muestra de la sutileza de la Reeve.

2.2.3. División actancial.

He aquí el reparto de funciones actanciales por secuencias:

S-1 (Intriga) Heroe-Sujeto, Edmund, Oswald
Objeto, Aclaración hechos pasados
Destinador, Oswald, fantasmas
Destinatario, Edmund
Opositor, Sir Walter Lovel
Adyuvantes, Joseph, Twyford.

Los héroes-sujeto de esta primera secuencia son Father Oswald, que protagoniza el proceso de indagación y lo comienza (de ahí su papel de destinador) y Edmund. El elemento sobrenatural cumple igualmente función de destinador al servir de recuerdo y testimonio de los hechos pasados. El opositor pasivo es Sir Walter Lovel, víctima posterior de la resolución de la secuencia. Los adyuvantes son Joseph y los Twyford, cuyas revelaciones precipitan el desenlace. Edmund es el beneficiario del desenlace.

S-2 (Reconoc.) Héroe-Sujeto, Edmund (pasivo)
Objeto, Revelación de la identidad
de Edmund
Destinador, Joseph, Sir Philip
Destinatario, Edmund
Opositor, Sir Walter Lovel
Adyuvante, Joseph, Twyford.

Edmund es sujeto pasivo y destinatario de la secuencia, que se resuelve sin su intervención directa, como prácticamente todos los argumentos de reconocimiento. El papel de destinador se reparte entre Joseph, que revela el parecido del joven con el difunto Lovel, y Sir Philip, que también lo comenta. Walter Lovel, Joseph y los Twyford cumplen el mismo cometido que en la secuencia anterior.

S-3 (Disputa) Sujeto-Héroe, Markham, Wenlock
Objeto, Destrucción de Edmund
Destinador, Markham, Wenlock
Destinatario, Markham, Wenlock
Opositor, Edmund, Oswald, fantasmas
Adyuvante, Robert

La primera secuencia de disputa está protagonizada como destinador-destinatario y sujeto por la pareja formada por Markham y Wenlock, desencadenadores de la acción. Edmund y Oswald se oponen a sus intrigas, siendo este último su acusador oficial. El fantasma que les asusta contribuye también a desprestigiarlos. Sir Robert es el único personaje que favorece a Markham y Wenlock.

S-4 (Disputa) Sujeto-Héroe, Edmund
Objeto, Recuperación título y propiedades
Destinador, Edmund
Destinatario, Edmund
Opositor, Sir Walter Lovel
Adyuvante, Sir Philip, Zadisky...

La principal secuencia de disputa tiene como héroe-sujeto, destinador y destinatario a Edmund, que busca la recuperación de su título y propiedades, usurpadas por Sir Walter Lovel, el opositor principal. Hay que mencionar el papel predominante de adyuvante de Sir Philip Harclay, que logra vencer en duelo a Sir Walter.

S-5 (Amoroso) Sujeto-Héroe, Emma, Edmund
Objeto, Contraer matrimonio
Destinador, Emma, Edmund
Destinatario, Emma, Edmund
Opositor, Robert
Adyuvante, Sir Philip, Lord Clifford

El proceso amoroso no incluye otro destinador que los propios Héroe-Sujeto, aunque hay indicios que revelan proceso de transacción para fijar la boda (recuérdese el pacto con Robert, que aparece como principal opositor). Sir Philip, que solicita la mano de Emma para Edmund y Lord Clifford, que contribuye al pacto con Robert, figuran entre los principales adyuvantes.

2.2.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

El tiempo de narración en la novela de Clara Reeve es más amplio y convencional que en la de Walpole. Tiene lugar en unos cinco años, poco más o menos, describiéndose con detalle tres primeros días (páginas 10 a 22), y reanudándose la acción tras un paréntesis de cuatro años en la página 24, a partir de la cual transcurren unos dos meses. El "salto" de los cuatro años se consigue gracias a la intervención del narrador "editor", como veremos, reanudándose después por pequeños intervalos de semanas o días divididos de forma imprecisa ("One day", "A few days after", etc). Se repiten exhaustivamente diversas fórmulas temporales ("The next day", "The next morning"...), constituyendo en general una acción mucho menos tensa y comprimida que la novela anterior. No existen retropecciones u otras modificaciones de la linealidad del relato por lo que la novela puede clasificarse como de resumen en su duración, resumen al que contribuyen claramente las alteraciones del editor.

Finalmente, el procedimiento temporal de la "suspensión", ya localizado en la novela anterior, puede encontrarse aquí en varias ocasiones. Como muestra he aquí una de las más características: En esta ocasión, se trata de estirar al máximo el episodio de la huida de Edmund para provocar el máximo de inquietud. Se recurre a una constante repetición del patrón oracional Sujeto-Verbo-Predicado de modo que se pormenorizan todos los pasos de la huida. El final es señalado por una frase adverbial, "At length", que precede la última de estas oraciones:

- "They went...through a long gallery... they descended the stairs...they crossed the hall...they found some difficulty...they were again in jeopardy...At length,they conveyed him safely into the stables"(OEB-70)

2.2.5. Estudio de los modos de narración.

Una de las características mas significativas de la novela es la utilización del procedimiento del narrador editor que Walpole introdujo en la primera edición de Otranto. Como en aquélla, esta primera edición aparece firmada "by the editor of the Phoenix, a translation of Barclay's Argenis", pista sin duda para todos aquellos que supieran que la Reeve había traducido dicha obra unos años antes. En el "Address to the reader", el desconocido autor señala que se ha limitado a transcribir una historia de un manuscrito, sin especificar en qué lengua estaba escrito dicho manuscrito ni la fecha probable de su elaboración. Aunque Clara Reeve se da a conocer en la segunda edición de su obra, el supuesto "editor" manipula deliberadamente el manuscrito produciendo importantes alteraciones en el ritmo narrativo. La licencia o procedimiento literario ideado por Walpole es utilizada y aprovechada por la Reeve mediante intervenciones como estas:

- "From this place the characters in the manuscript are effaced by time and damp"(OEB-27)

- "Here the manuscript is not legible for several pages. There is mention, about this time, of the death of the Lady Fitz-Owen"(OEB-31)

- "The manuscript is again defaced for many leaves; at length the letters become more legible, and the remainder of it is quite perfect"(OEB-31)

En general, las intervenciones alegan una difícil lectura del manuscrito debido a su antigüedad como pretexto para avanzar en el curso de la historia y eliminar hechos sin interés. El número de esas intervenciones llega a cinco, y en ellas incluso se habla de que el manuscrito continúa escrito en otra letra, lo que da lugar a suponerle varios au-

-tores. De hecho, al final de la obra se menciona a dos personajes de la novela como posibles autores de la misma:

- "Sir Philip Harclay caused the papers to be collected together; the first part of it was written under his own eye in Yorkshire, the subsequent part by Father Oswald at the castle of Lovel" (OEB-153)

Si consideramos a estos personajes como autores u cronistas de la obra es preciso poner de manifiesto que Oswald-actante y Oswald-narrador consiguen una independencia perfecta sin interferirse. Nuestra opinión personal es que tal sutileza no se logró a propósito, sino que la autora no eligió a Oswald como "autor" de la novela hasta el final. La obra fue escrita con toda seguridad desde una perspectiva omnisciente alejada del punto de vista de cualquier personaje. Se trata pues, según Friedmann (1955), de un narrador editor que deliberadamente se introduce en la obra.

En cuanto a los modos de narración, en la novela se economizan al máximo el comentario y el diálogo favoreciéndose la narración propia. La descripción es prácticamente inexistente. Dentro del comentario, pueden localizarse el explicativo y el filosófico y sólo uno de tipo emocional:

- "He was modest, yet intrepid, gentle and courteous to all, frank, unreserved, generous.." (OEB-23)

- "It is said that continual dropping will wear away a stone, so..." (OEB-32)

- "Sweet is the remembrance of the virtuous, and happy are the descendants of such a father !" (OEB-152)

En el diálogo y la narración propia vuelven a usarse los signos de interrogación y exclamación como en la novela de Walpole:

- "Well, sir, speak your demand ?" (OEB-125)

- "but speak the word and I will fetch him ?" (OEB-141)

Como rasgo a nivel general podemos destacar el uso preponderante del estilo directo por encima del indirecto. Otro

rasgo también aparecido en la novela anterior, el uso de preguntas retóricas y exclamaciones, aparece aquí, pero de forma mucho más restringida:

- "What should I fear...?" (OEB-43)

- "Holy Virgin ! What is it you tell me ?"
(OEB-62)

- "Merciful God ! Am I the child of that hapless mother ?" (OEB-59)

La invocación, como puede verse, sigue teniendo matiz religioso y católico como en la novela de Walpole. Por otro lado, fenómenos como la omisión de elementos y la enumeración, aparecidos ya en Otranto, son también localizables aquí:

- "But when it came into Wenlock's hand, he paused and meditated some minutes; at length-I am indeed surprised..." (OEB-73)

- "Sir Philip grew every moment more affected by the recital; sometimes he clasped his hands together, he lifted them up to Heaven, he smote his breast, he sighed, he exclaimed aloud..." (OEB-86)

En general, el lenguaje de esta novela supone una deliberada moderación en el empleo de los recursos teatrales aparecidos en su predecesora, moderación que se extiende a muchos otros aspectos de su construcción literaria, como veremos de inmediato en el nivel semántico.

2.2.6. Nivel semántico: Valor semántico de caracterización de actantes.

La primera secuencia que examinamos (S-1, secuencia de intriga) es un argumento típicamente gótico en el que se resuelve un asunto, generalmente sangriento, ocurrido muchos años antes y que ha producido consecuencias negativas, entre las que destaca una situación de suplantación ilegal que se extiende hasta el presente. La intriga, sin embargo, queda desvirtuada por la gran cantidad de premoniciones que anticipan el desenlace y que comienzan con el sueño revelador de Sir Philip Har-

-clay en la cabaña de los Wyatt (OEB-13). La figura de Sir Philip es un compendio de virtudes caballerescas, entre ellas la ausencia de afectación, que se pone de manifiesto en su aprecio de la humildad de la casita de los Wyatt (OEB-13).

Harclay será el principal adyuvante en la secuencia de disputa. Aquí constituye tanto el personaje que introduce la acción global de la novela como la "situación de deficiencia" que supone la extraña muerte de su amigo Lovel.

Como vimos, la secuencia se articula sobre revelaciones aclaradas poco a poco por distintos personajes. Las primeras informaciones de Father Oswald ponen de manifiesto las extrañas circunstancias que rodearon el caso. Las posteriores revelaciones de Joseph (OEB-52) arrojan aun más luz sobre el asunto. El hecho de que el criado contribuya a la resolución de la secuencia de anagnórisis liga ambos argumentos, restándole intriga a los dos. Pero será el episodio de las estancias prohibidas el que resolverá el oscuro asunto. La presentación de un "ala desierta" ("deserted wing") con fama de encantada constituye una de las innovaciones de esta novela, que reaparecerá en obras posteriores. El elemento sobrenatural, por otro lado, es utilizado como apoyo para la causa justa. La aparición, ante Edmund, en sueños, de los fantasmas de Lord Lovel y su esposa constituye otra premonición. La caída de la armadura y la aparición del anillo (OEB-54) son también señales de apoyo a los esclarecedores del asunto. Las informaciones de los Twyford (OEB-62) ponen término a la secuencia. La doctrina subyacente a estos argumentos, "todo acaba por saberse", se cumple aquí inexorablemente.

Paralela a la secuencia de intriga ha ido desarrollándose la secuencia de reconocimiento (S-2), articulada como sabemos mediante indicios reveladores de la verdadera personalidad de Edmund. La mayoría de los indicios presentan al personaje como dotado de especial apariencia física y capaz de destrezas poco apropiadas para un sujeto de su humilde origen. Para James Trainer (1977, 9) esta manera de presentar al héroe deriva de las rígidas concepciones de clase social vigentes

en la época, donde señor y siervo poseen "the same natural form and endowments", pero en la que su distinto origen "had given a conscious superiority to the one, and conscious inferiority to the other". Hay que mencionar también el hecho decisivo que supone para esta secuencia el parecido de Edmund con el retrato de su padre que se halla en las estancias prohibidas (OEB-53), otro recurso favorito en la novela gótica, que recurre frecuentemente a la apariencia física, reveladora de la identidad o reflejo de los estados por los que pasa el personaje.

La primera de las secuencias de disputa (S-3) se origina a partir de las envidias de Wenlock y Markham por el lugar predominante de Edmund junto al Barón Fitz-Owen. La ayuda sobrenatural (aparición del fantasma vestido de armadura) contribuye al desenlace poniendo en ridículo a estos personajes totalmente "negros" que sin embargo sólo quedarán totalmente descalificados cuando Father Oswald revele sus intentos por acabar con Edmund en las guerras contra Francia (OEB-97). Destacamos, sin embargo, el papel recalcitrante de Sir Robert como opositor de Edmund, cuya antipatía hacia el héroe no queda resuelta hasta las páginas finales.

La siguiente secuencia de disputa (S-4) narra las circunstancias que rodean el definitivo reconocimiento de Edmund como Lord Lovel. Como vimos, en la resolución de los hechos juega un papel predominante la figura de Sir Philip Harclay, valedor de Edmund, que se bate con Sir Walter Lovel. La ayuda primordial y desinteresada de Sir Philip, su orgullo al solucionar todo el asunto y otros detalles constituyen parte de los valores defendidos por el obispo Richard Hurd en su obra ya mencionada Letters of Chivalry and Romance (1762), que preconizaban el abandono del trasfondo clásico en literatura y la recuperación de la simbología y el carácter caballeresco medieval (Summers, 1938, 41). La confianza en el duelo como medio para esclarecer disputas es también de origen medieval. El duelo retornó como elemento decisivo en los argumentos de honor de la literatura del XIX, pero había sido prácticamente desterrado

de la literatura del XVIII, especialmente a partir del Sir Charles Grandison de Richardson (Frenzel, 1976, 11), reapareciendo aquí.

A partir del torneo, el argumento se alarga excesivamente, perdiendo interés. Reeve narra un larguísimo proceso de reconocimiento legal de los derechos de Edmund y de reconciliación final con los Fitz-Owen, colocados en una situación difícil entre su parentesco con el malvado Sir Walter y su relación con Edmund. La comprobación del asesinato del padre de Edmund permite una vez más la demostración del apoyo sobrenatural prestado al héroe con el episodio de las puertas abiertas (OEB-130).

En las páginas finales se evidencia un marcado interés por aseverar la felicidad de los personajes principales y el destino de todos. Como colofón, se coloca la moraleja, anticipada ya por medio de comentarios filosóficos a lo largo de toda la obra:

- "All these, when together, furnish a striking lesson to posterity, of the over-ruling hand of Providence, and the certainty of Retribution"
(OEB-153)

"Retribution" como concepto teológico significa castigo o premio en la vida futura según el comportamiento en la presente. Puede ligarse íntimamente al concepto determinista antes mencionado, "todo acaba por saberse". Hay pues una clarísima y definida actitud moralizante que, sin embargo, es dosificada cuidadosamente mediante comentarios aislados. Reeve consigue que el argumento no quede marcado por esta actitud subyacente, de forma que la novela aún puede leerse con interés. De todos modos, esta actitud moral exenta de ambigüedad y plasmada principalmente en la simplista división de personajes contrasta sobremanera con la ausencia de tendencias moralizantes claras en novelas posteriores. Para Légouis y Cazamian (1926, 939) Reeve continúa el planteamiento de Richardson según el cual el elemento emocional ha de traslucir un mensaje moral.

Finalmente la secuencia amorosa (S-5) es un argumento de

expansión exento de interés. Su carácter de "premio final" es la única intencionalidad que le sustenta, puesto que todo, desde la caracterización de Edmund, joven desprovisto de cualquier atisbo de pasión amorosa, y Lady Emma, personaje de cartón, o la total ausencia de elemento cortés o erótico, rezuma un deliberado esquematismo.

2.2.7. Semántica de indicios e informaciones.

En el prefacio a la segunda edición de su novela, Clara Reeve establece los criterios seguidos en la elaboración de The Old English Baron y que difieren de los de Horace Walpole, cuyos procedimientos critica así:

-"...the machinery is so violent, that it destroys the effect it is intended to excite. Had the story been kept within the utmost verge of probability, the effect had been preserved, without losing the least circumstance that excites or detains the attention"(OEB-4)

Contrariamente a su antecesora, la novela de Reeve muestra un intenso control de los recursos empleados, aunque la mayoría de éstos deriven precisamente de la novela de Walpole. El hecho se evidencia en la gran economía de situaciones reveladoras de indicios, en el uso moderado de las mismas y en el intento de que influyan lo menos posible en el curso de la acción. Y así, por ejemplo, la situación de terror que podría tener lugar cuando el viento apaga súbitamente la vela en las "estancias prohibidas" es resuelta cuando la invocación a Dios libra a Edmund de su miedo (OEB-43).

No obstante, los indicios de clase social son extremados, especialmente en la secuencia de reconocimiento. A partir de aquí, estos indicios de anagnórisis se derivarán, en la novela gótica, de la apariencia física del personaje, abandonando definitivamente cualquier apelación a unas destrezas especiales o a formas y modales superiores a los de su rango. Las informaciones, datos socio-económicos, etc, son también escasas aunque volvemos a señalar que la novela se esfuerza en supri-

-mir cualquier referencia al tiempo contemporáneo. No coincidimos pues con Edith Birkhead (1921,26), que señala que en la novela no se abandona realmente el siglo XVIII en ningún momento.

Finalmente, con respecto a la localización, hay que mencionar la primera aparición en el género de la "estancia prohibida", que constituye el lugar donde se encuentra el elemento sobrenatural ("ghost" confinado) y que además guarda algún secreto decisivo para la resolución de la intriga. Hay episodio de confinamiento en dichas estancias, como prelude a todos los posteriores en otras novelas.

Por otro lado, hay que destacar la existencia real del castillo de Lovel, cuyas ruinas pueden aun hoy en día visitarse en Minster Lovel (Summers, 1938, 187). Ello supone la irrupción extraña al género de una localización real, apartándolo del intento de situar la acción en un escenario exótico y, generalmente, imaginado.

2.2.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

Como en Otranto, hemos visto que Clara Reeve disfraza la autoría de la novela con la pretensión de que está extraída de unos antiguos documentos. Se trata de dotar a la obra de un aura de autenticidad que en aquellos momentos parece que podía ejercer gran fascinación en el público lector. Estamos en plena controversia sobre la autoría del Ossian, y el disfraz que para muchos supone la mera "traducción" de McPherson se ha convertido en legítima licencia literaria. Como hemos visto, el carácter de viejo documento permite a Clara Reeve una original vía para narrar en técnica de resumen.

Hemos señalado ya el carácter de los comentarios como elementos dosificadores de la moralidad, breves y dispersos. Con respecto al lenguaje en diálogos y narración, está exento de cualquier afectación, es simple y directo, sometido a un férreo control en sus detalles "teatrales" y sin atisbo de

coloquialismos. Es un lenguaje que no pretende impresionar, sino transmitir la historia sin más. En este sentido, The Old English Baron es una narración químicamente pura, sin la dosis de teatralidad de Otranto. En la novela de Reeve no importa la reacción, tan característica de la narración gótica, como la simple acción. Es otra muestra del equilibrio intencionado de Clara Reeve.

2.2.9. Sistemas sémicos.

Comenzamos el estudio de los sistemas sémicos con el examen de los hechos sobrenaturales. Pueden agruparse en la siguiente clasificación:

1) Aparición de espectros o fantasmas: Tiene lugar en dos ocasiones (OEB-34,78), precedida de las características anticipaciones. En ambos casos se muestra totalmente pasivo y cumple función testimonial o retributiva.

2) Animación de objetos inanimados: Únicamente se produce en el episodio ya mencionado de la puerta que se abre sin ser abierta al llegar Edmund al castillo (OEB-130).

3) Sonidos extraños: Tienen lugar en tres ocasiones (OEB-54,69 y 78), pero la última es explicada racionalmente cuando se menciona la causa:

-"A piece of furniture fell down in the rooms,
which made the noise that alarmed them so much"
(OEB-81)

El hecho constituye un precedente de la sistemática explicación de fenómenos aparentemente sobrenaturales que se produce en las novelas de Ann Radcliffe.

Una vez mas volvemos a insistir en la economía de medios de la novela de Clara Reeve frente a la novela anterior, caracterizada por su aparatosa e incontrolada fantasía. Lo sobrenatural es utilizado aquí en sentido premonitorio (las apariciones del fantasma son signos de anagnórisis), disuasorio (provocan el ridículo de Wenlock y Markham) y confirmatorio, pues el episodio de las puertas ratifica la identidad de

Edmund.

En cuanto a los efectos en los personajes son también escasos y difíciles de localizar. Por un lado, los mentales son inexistentes, pues el miedo es superado a poco de producirse:

- "Till this moment not one idea of fear had approached the mind of Edmund... He paused a while and, recollecting himself, cried out aloud- 'What should I fear? I have not wilfully offended God, or man; why then should I doubt protection...?' Upon this, he kneeled down and prayed earnestly... while he was yet speaking, his courage returned..." (OEB-43)

- "Again fear attacked him, but he resisted it" (OEB-43)

Los efectos físicos derivados del miedo son experimentados únicamente por los personajes negativos:

- "They stood like statues petrified by fear" (OEB-78)

- "They staggered to a seat and sunk down upon it, ready to faint" (OEB-78)

Pueden localizarse otros efectos derivados de la sorpresa y la emoción heredados de Otranto:

- "Sir Philip grew every moment more affected by the recital; sometimes he clasped his hands together, he lifted them up to Heaven, he smote his breast, he sighed, he exclaimed aloud..." (OEB-86)

- "Edmund threw himself at their feet and embraced their knees... deprived of strength and almost of life. They supported him to a seat, where he recovered by degrees" (OEB-141)

Y también un efecto de "superficie" ("surface imagery"):

- "The countenance of Edmund underwent many alterations..." (OEB-19)

La escasez de estos efectos pone de manifiesto la poca sensibilidad de estos personajes frente a los del resto de la novela gótica. El auto-control y la impassibilidad son aquí las notas dominantes, en lo que constituye un caso único en el género.

El conjunto de procedimientos anticipatorios es el sistema sémico más numeroso. Ya señalamos antes que su profusión rompe totalmente la intriga. El tipo de recurso es casi siempre el presentimiento, no existiendo profecías anónimas como en la novela anterior. La apelación a Dios respalda en ocasiones la anticipación:

- "I am so certain of success that I bid you prepared for the consequence" (OEB-100)

- "I believe you are designed for great things, my son" (OEB-50)

- "and be assured that Heaven will defend your innocence, and defeat the unjust designs of your enemies" (OEB-36)

Muchos de los presentimientos apuntan a la alta personalidad oculta del héroe:

- "I expect that some great unforeseen event will raise you to the rank and station to which you appear to belong" (OEB-37)

Existe además otro procedimiento anticipatorio, el sueño revelador. Presenta hechos sin sentido que lo cobrarán posteriormente al producirse en la realidad. Hay dos ejemplos de este tipo de recurso: el primero consta de tres episodios y el personaje que sueña es Sir Philip (OEB-13). El paso de un episodio a otro en el transcurso del sueño es enigmático, pero apunta a la mano de Dios:

- "Then I was transported by an invisible hand..." (OEB-13)

El segundo sueño es soñado por Edmund (OEB, 44-45) y consta igualmente de tres episodios inconexos, siendo llevado de uno a otro por la intervención de un ser superior:

- "Then he was snatched away..." (OEB-44-45)

Dos de las escenas presentadas en cada una de los dos sueños se cumplirán en la realidad posteriormente, mientras que la restante tiene función simbólica. Clara Reeve, la primera novelista gótica que utiliza el procedimiento (Varma, 1957,

80) lo hace como una anticipación sin mas, de forma muy distinta a otros usos mas retorcidos como por ejemplo el del teatro isabelino (Frenzel, 1976, 250), cuya "ironía trágica" consistía precisamente en la desestimación del sueño premonitor.

Hay muy poca utilización del azar en el relato. Pueden mencionarse únicamente varias situaciones de este tipo: Por pura casualidad, el cadáver de Lord Lovel no es encontrado, preservándose así como prueba decisiva (OEB-74); las obras que Fitz-Owen pretende realizar reavivan el interés de Edmund hacia las "estancias prohibidas", hasta entonces ni siquiera nombradas (OEB-33). A pesar de las anticipaciones, The Old English Baron se ajusta a una lógica clara y exenta del elemento sorprendente característico.

Finalmente, mencionaremos dos sistemas sémicos privativos de esta novela que contribuyen a darle una tonalidad especial. El primer sistema lo constituyen las situaciones que denotan una familiaridad, una descripción de hechos cotidianos jamás expuesta en otra novela gótica. Y así por ejemplo, se mencionan los alimentos que los Wyatt ofrecen a Sir Philip:

- "He supped with Wyatt and his family upon new laid eggs and rashers of bacon, with the highest relish" (OEB-13)

- "He asked for a draught of milk which, with a slice of rye bread, served to break his fast" (OEB-14)

También se mencionan explícitamente detalles pasados por alto en otras novelas, como cuando Wyatt ordeña sus vacas (OEB-14) o Fitz-Owen entrega a Edmund, su legítimo propietario, los muebles y la vajilla del castillo de Lovel (OEB-150). En otra ocasión se menciona el revuelo que produce en el castillo la búsqueda de una llave que no aparece (OEB-41). Estos datos relacionan la novela de Reeve con la novela doméstica o "novel of manners" en forma notable (Hume, 1969, 282).

Por otro lado, hay un conjunto de situaciones en las que se hace mención a la decisiva intervención divina inexistente en

el resto del género:

- "...but Providence interposed in his behalf."
(OEB-32)

- "while he prayed...all idle fears were dispersed"(OEB-50)

- "...but both they and myself have been only instruments in the hands of Providence, to bring about his own purposes"(OEB-149)

La intervención divina se considera motor del reconocimiento de Edmund y causa principal de los acontecimientos que conducen a ella. Ello no tuvo lugar para nada en la novela de Walpole.

2.2.10. Valor semántico de caracterización de actantes.

En general, la caracterización de los personajes de esta novela adolece de gran esquematismo. Se acentúa la posesión de cualidades humanas por encima de valores como el arrojo o la independencia, muy apreciados en la novela anterior.

Edmund no es descrito nunca físicamente, mencionándose sólo su buena apariencia:

- "...whose appearance indicated all the qualities that had endeared him to his companions"(OEB-18)

Entre sus cualidades están la lealtad (OEB-20), y el valor (OEB-67), pero es interesante destacar el conjunto de rasgos que definen su auténtico rango:

- "Edmund was courteous, but not familiar with the servants"(OEB-24)

La capacidad para controlar cualquier sentimiento negativo es quizá su cualidad más repetidamente destacada:

- "...that inward consciousness that always attends superior qualities, would sometimes kindle the flames of ambition in Edmund's heart; but he checked them presently by reflecting upon his low birth..."(OEB-25)

- "he recollected his situation, he checked himself immediately" (OEB-69)

Ya vimos como su miedo es superado gracias a la intervención divina, siempre presente en momentos de debilidad:

- "Edmund bore patiently all the indignities.. Perhaps his gentle spirit might at length have sunk under his treatment, but Providence interposed in his behalf..." (OEB-32)

Se mencionan también dos ocasiones en que el héroe derrama lágrimas como prueba de su extrema sensibilidad:

- "The tears made themselves channels down Edmund's cheeks" (OEB-20)

- "He stopped to shed tears..." (OEB-132)

En conjunto, Edmund es un personaje cuyas cualidades no sufren evolución durante la novela. Las posee desde el comienzo, de modo que el relato sólo contempla un cambio de estado, desde una posición social inferior, en evidente contradicción con sus semejantes, a un estrato superior. En cuanto a Sir Philip, sus rasgos distintivos son las cualidades caballerescas aludidas antes. No hay defectos en su caracterización, sólo bosquejada, por otro lado: es valeroso (OEB-7), deseoso de ejecutar la justicia (OEB-99) y austero (OEB-13), como lo prueba su estancia en la cabaña de los Wyatt. La ausencia de descripción del personaje de Sir Walter Lovel obliga a clasificarle como "malvado" sin más por su papel de opositor a la resolución feliz de la trama. Su exagerado esquematismo impide la consideración de Edmund como parangón moral positivo al carecerse de personaje opuesto, con lo que la débil caracterización flaquea aún más. Finalmente, Lady Emma es un personaje prácticamente inexistente cuyos únicos rasgos mencionados son su amor hacia Edmund (OEB-83) y su timidez (OEB-143). El resto de los personajes no pasa de una división simplista en blancos y negros sin particularidades distintivas.

2.3. Vathek

The History of the Caliph Vathek de William Beckford (1760-1844) apareció por primera vez en Londres en 1786 firmada por el clérigo Samuel Henley, que figuraba en la edición como traductor de un supuesto original árabe. En realidad se trataba del texto que Beckford le había encomendado traducir del francés, lengua en que se escribió. El autor respondió (Sampson, 1941, 595) publicando en París y Lausanne la novela en 1787. La continuación de la misma, los famosos Episodes, fueron descubiertos en 1909 y publicados entonces, pues parece ser que Beckford siempre los consideró excesivamente inmorales para darlos a conocer, circulando en ediciones privadas. Normalmente no se incluyen en las actuales ediciones de Vathek.

Estamos ante la única novela de ambientación oriental dentro del género gótico. El gusto por lo exótico deriva de la intensificación de las relaciones comerciales con Oriente y de la descripción de sus modos de vida realizada por personajes como Lady Mary Wortley Montagu (1684-1762). Todo ello introdujo en Gran Bretaña la afición por el relato oriental, principalmente de carácter filosófico, que produjo obras como The Vission of Mirza (1711) de Addison y Rasselas (1759) de Johnson, y que se extendió incluso hasta el siglo XIX , donde se publican Alroy de Disraeli (1833) y The Shaving of Shagport de George Meredith (1856). Esta literatura sólo toma de Oriente escenarios y tipos, sin mayor profundización. Vathek es de todos modos una novela indudablemente gótica, cuyas innovaciones, además, la hacen particularmente importante en la historia del género.

2.3.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

El argumento de Vathek se compone de dos secuencias, la principal, que denominamos de búsqueda y una de menor importancia, la amorosa, incluida en la anterior por enclave.

La secuencia de búsqueda (S-1) se define por la clásica situación en tres etapas, que se formula así:

-Deseo de Vathek de apoderarse del Palacio del Fuego Subterráneo.

-Medios y dificultades para conseguirlo.

-Deseo no cumplido.

La primera función, que abre la secuencia, se compone de diversas funciones secundarias. La novela se abre con una situación inicial, descriptiva del personaje principal y sus características: Vathek, noveno califa de la dinastía de los Abasidas está dotado de ciertos poderes sobrenaturales (tiene un ojo que fulmina a quien lo mira, es capaz de las más portentosas hazañas amorosas, come de forma extraordinaria, etc). Estudioso de las ciencias ocultas, se cree destinado a protagonizar maravillosas aventuras:

"he imagined that the planets had disclosed to him the most marvellous adventures, which were to be accomplished by an extraordinary personage, from a country altogether unknown"(V-154)

Mahoma, desde el cielo, profetiza la posibilidad de que su vicario en la Tierra no vaya por el camino correcto, en lo que se trata de la primera de toda una serie de anticipaciones:

"Let us see what lengths his folly and impiety will carry him: if he run into excess, we shall know how to chastise him"(V-153)

Un ser extraño y tremendamente feo llega súbitamente a la corte califal llevando consigo una gran cantidad de objetos mágicos. Vathek manda llamarle: Curiosamente, este extraño resiste perfectamente el terrible ojo del califa y también es capaz de actuar de forma sobrenatural. La irrupción de este extraño perturba extraordinariamente a Vathek, que le pide le descifre una inscripción escrita en un extraño sable. El extraño se niega, ante la sorpresa general por tan tamaña osadía. Vathek manda conducirlo a prisión, pero el extraño desaparece de su celda de forma sobrenatural. El sable es el primero de los objetos mágicos que van a prodigarse a lo largo de

la obra. Vathek convoca un concurso para descifrar la inscripción. Un anciano lo logra, por fin, pero la inscripción cambia de cuando en cuando. La primera inscripción descifrada constituye otra profecía o, mejor dicho, la primera advertencia:

-"Woe to the rash mortal who seeks to know
that of which he should remain ignorant; and to
undertake that which surpasseth his power"(V-160)

Vathek se siente enfermo y, por unos días, es presa de la característica languidez de los personajes de estas obras. Su madre y experta hechicera, Carathis, le conduce al campo para restablecerse. Allí, un día, vagando por la montaña, Vathek reencuentra al extraño que logra restablecerle tras hacerle beber un sorbo de un agua misteriosa. El extraño es conducido a los palacios del Califa y agasajado en todo. Pero su insolente conducta y sus excesos (come y bebe mucho más que el Califa) hacen que Vathek llegue a enfurecerse hasta pegarle patadas. En una de las escenas más memorables y fantásticas de la novela, el extraño se hace una bola que rueda a increíble velocidad por las calles y atrae a la vez a toda una multitud que no puede evitar correr tras ella. Finalmente desaparece en una enorme grieta ante la sorpresa general. Su nueva desaparición vuelve a afectar a Vathek, que se niega a alejarse de la grieta hasta que, tras unos días, el sol se torna rojo, con enormes manchas de sangre, la tierra tiembla y la voz del extraño o Giaour (1) vuelve a oírse de nuevo. Pronuncia entonces lo que será la condición básica para que Vathek logre su objetivo:

-"Wouldst thou devote thyself to me ? adore
the terrestrial influences, and abjure Mahomet ? On
these conditions, I will bring thee to the Palace
of Subterranean Fire..."(V-169)

Vathek promete cumplir la condición. El Giaour le pide, para demostrar la sinceridad de sus promesas, la sangre de cin-

(1) Giaour es un término de reproche usado por los Turcos para referirse a los no musulmanes, especialmente los cristianos, según la Encyclopaedia Britannica.

-cuenta jóvenes, elegidos de entre la nobleza que rodea al califa. Vathek, mediante artimañas, logra engañar a los jóvenes y padres haciéndoles creer que se trata de un concurso, y provocando su caída, uno a uno, en la grieta donde el extraño se encuentra. Se trata de la primera escena de crueldad, que se repetirá después con frecuencia. El sacrificio de los jóvenes ha constituido la primera prueba impuesta al Califa, que la ha superado sin problemas.

Tras la promesa y la demostración de sinceridad que supone la prueba, podemos dar por finalizada la primera de las funciones elementales. Comienza así la parte mas larga y decisiva de la obra: El Giaour desaparece de nuevo, desconcertando a Vathek. Su madre, Carathis, interesada extraordinariamente en llegar también al Palacio del Fuego Subterráneo, le señala la necesidad de ofrecer además un sacrificio a los genios subterráneos y provocar así su vuelta. Para ello, en otra escena de indudable crueldad, Carathis simula un fuego en lo alto de una torre de palacio y hace creer que se trata de un incendio. Los servidores más leales de Vathek corren a rescatarle y uno a uno va cayendo en las llamas, junto a unas antiguas momias que Carathis conservaba y que se queman también en medio de una terrible pestilencia. El Giaour, que se confiesa deleitado con el sacrificio, ordena a Vathek ponerse en camino hacia Istakar, lugar donde se halla el palacio, pero con una nueva condición:

-"But beware how thou enterest any dwelling
on thy route; or thou shalt feel the effects of my
anger"(V-181)

Empiezan así los preparativos para la marcha. Antes, Vathek tiene tiempo de demostrar por primera vez su desprecio por la religión islámica: Ante una embajada recién llegada de La Meca, el Califa comete público sacrilegio al recibirles en medio del harén y limpiar unas telas de araña con una escobilla sagrada usada en La Kaaba y traída como un precioso objeto por la embajada. Los ancianos componentes de la misma, escandalizados ante tal desprecio a la religión, mueren a los pocos días (V-186).

Antes de empezar el viaje, Carathis le recuerda la adverten-

-cia del Giaour. Vathek realmente no necesita alojarse en ningún sitio al ir bien provisto de manjares y servidores. La novela comienza así a desarrollarse siguiendo una típica estructura de viaje que no finalizará hasta la llegada al destino final.

El cortejo comienza pronto a pasar por momentos difíciles. Vathek llega incluso a mojarse a causa de la lluvia, mientras que los integrantes de la comitiva se quejan cada vez más por lo tortuoso del camino y la peligrosidad de las tierras que atraviesan, donde se oyen los más extraños ruidos de fieras y animales salvajes. El Califa, no obstante, se niega a parar y mucho menos a alojarse en ningún lugar. Sin embargo, el cansancio y la exasperación pronto hacen presa de todos, incluido Vathek.

Aparecen de pronto dos enanos, mensajeros del emir Fakkredin, quienes cuentan a Vathek que una voz divina les pidió que acudieran a su encuentro y le invitaran a detenerse en la tierra de Fakkredin. Ante lo que parece ser una intervención divina en favor de su arrepentimiento, Vathek siente súbitamente un renacer de su piedad:

-"As he continued to eat, his piety increased; and, in the same breath, he recited his prayers and called for the Koran and sugar"(V-196)

El Califa se decide a acudir a Fakkredin, a pesar de que en unas tablas (nuevo objeto mágico) que Carathis le proporcionó antes de salir, se advierte expresamente en contra de los enanos:

-"Beware of old doctors and their puny messengers of but one cubit high: distrust their pious frauds; and, instead of eating their melons, impale on spit the bearer of them. Shouldest thou be such a fool as to visit them, the portal of the subterranean palace will shut in thy face...."
(V-196)

Se produce pues un quebrantamiento de la condición impuesta a Vathek por el Giaour. El destino del personaje, predecido por Mahoma, está ya fijado. La disputa entre los poderes benéficos y maléficos que constituye en realidad el entramado de la se-

-cuencia, y de la cual Vathek es víctima, como veremos, parece ya decidida.

Fakkredin es un lugar paradisiaco. El argumento se desvía aquí hacia un episodio cómico protagonizado por el visir Bababalouk, personaje con función de "jester" que es víctima de una broma ideada por la bella Nouronihar, hija del emir, que hace así su aparición en la trama. El episodio constituye una expansión del argumento principal cuya única función parece ser presentarnos a este nuevo personaje.

Comienza así la secuencia amorosa (S-2), puesto que los acontecimientos que desde aquí tienen lugar no tienen significado alguno en relación con la secuencia principal, que volverá a retomarse un poco más adelante. Creemos no obstante que, para que la idea de argumento total o secuencia compleja quede totalmente clara, debemos examinar las dos secuencias en el orden en que se encuentran, aprovechando la no interferencia de una con otra.

La secuencia amorosa puede formularse en términos de una relación por enlace, pues se compone en realidad de dos, paralelas y opuestas, traducidas en episodios enfrentados:

- | | | |
|--|-----|--|
| -Deseo de Vathek de unirse a Nouronihar. | VS. | -Compromiso del emir de unirla a Gulrenchouz |
| -Medios para conseguirlo. | | -Medios para preservarlo |
| -Resultado obtenido: Amor logrado | | -Resultado fallido: Compromiso roto. |

Una vez en Fakkredin, Vathek se siente fuertemente atraído por Nouronihar, a quien acabamos de conocer en el episodio cómico anterior. Atracción que, en principio, no se ve correspondida por ella:

- "A caliph, it must be owned, is a fine thing to see, but my little Gulrenchouz is much more amiable: one look of his hair is of more value to me than the richest embroidery of the Indies" (V-206)

Tiene lugar a continuación una expansión de la narración en la que se nos cuenta la historia de Nouronihar y Gulchenrouz, su primo, más joven que ella, a quien está comprometida

desde su nacimiento. Las relaciones entre ambos primos son estrechas y ambiguas, siendo el joven una criatura débil, caprichosa y afeminada.

Un día, encontrándose ambos en el campo, Nouronihar se ve sorprendida por una luz misteriosa que la atrae. Acercándose a ella, una solemne voz empieza a formular, en sucesión, todas las cosas que la princesa podrá conseguir si se une al Califa en su búsqueda, que hasta entonces ignoraba. Nouronihar se siente especialmente atraída por la promesa de conseguir el "carbúnculo de Giamschid", en el Palacio del Fuego Subterráneo. La revelación sobrenatural, con resonancias bíblicas, innegables, como ya veremos, podemos considerarla uno de los medios más decisivos en favor de Vathek. La princesa despierta, de pronto, y se da cuenta de que todo ha sido un sueño, una anticipación perfectamente construída de carácter sobrenatural acentuado: La princesa, al parecer, ha llegado a sus habitaciones de forma inexplicable, ya que unos momentos antes se encontraba lejos, en el campo.

Vathek se pone furioso al conocer el compromiso de la princesa con Gulchemrouz, pero lo acepta. El emir, sin embargo, en previsión de cualquier acción del Califa, idea hacer pasar por muertos a ambos primos y ocultarlos en un lago cercano, en un episodio de clara inspiración shakesperiana. Para ello recurrirán a una droga que sólo ellos conocen. Vathek, al saberlo, se siente culpable y adopta una actitud especialmente devota, en lo que constituirá su último acercamiento a la Religión antes del fin de la novela. El Califa renuncia a seguir el viaje:

-"Perfidious Giaour ! I renounce thee for ever!
it is thou who hast slain my beloved Nouronihar !
and I supplicate the pardon of Mahomet, who would
have preserved her to me had I been more wise"
(V-221)

Se encuentra aquí el único punto de unión argumental entre ambas secuencias: Vathek desiste de continuar a causa de la muerte de la princesa. Ha sido el azar el que ha provocado la súbita interrupción de la acción de la secuencia principal, co-

-mo lo será también para su reanudación: Mientras, Nouronihar y su primo, despiertos, comienzan a interrogarse donde están. Un día, la princesa se aleja del lago y, sorprendentemente, se encuentra con el mismo Vathek, que había salido a presentiar el amanecer en el campo. El encuentro constituye una de las escenas más bellas de la obra, al creerse ambos de pronto seres sobrenaturales. Pronto se dan cuenta de la trampa de que han sido objeto y la princesa relata al Califa su visión y las promesas recibidas. Vathek lo atribuye todo a la acción del Giaour:

-"...and the Giaour, whose designs, as far as I can discover, is that we shall proceed together.."
(V-223)

De todos modos, el Califa ha roto por segunda vez una de las promesas hechas al comienzo. Ha vuelto a la religión durante los días posteriores a la muerte de Nouronihar, aunque en este momento se dé cuenta del verdadero sentido de los acontecimientos. La princesa se entrega al Califa, aunque no queda claro por qué motivo. Podemos dar aquí por cerrada la secuencia amorosa, si bien en pequeños cambios de acción intermitentes su acción proseguirá unas páginas más centrada en la suerte del pequeño Gulchemrouz, al que dejamos solo en el lago y presa de un espantoso terror (V-226).

Vathek y su amada parecen disfrutar uno del otro sin mayores preocupaciones en los siguientes días. Pero la hasta entonces favorita del Califa, Dilara, afligida ante su abandono y conocedora también de los tesoros que esperan en Istakar, se apresura a informar a Carathis de lo sucedido. En una nueva escena totalmente fantástica, la madre de Vathek y varios espectros conjurados por ella, sobre lomos del camello Alboufaki, se lanzan a una carrera desenfrenada hacia el campamento de Vathek, parándose incluso en un antiguo cementerio y siendo informados de la ruta correcta por cadáveres saliendo de las tumbas (V-230).

Carathis llega a Vathek y le reprocha el abandono de la empresa a causa de Nouronihar, que entonces recuerda nuevamen-

-te el objetivo y las riquezas prometidas. El Califa decide continuar, pero con la princesa, que se revela de pronto como decidida partidaria de la empresa, sorprendiendo a Carathis:

-"Dear sovereign of my soul ! I will follow thee, if it be my will, beyond the Kaf, in the land of the afrits. I will not hesitate to climb, for thee, the nest of the Simurgh"(V-232)

Puesta al corriente de todos los episodios ocurridos en Fakkredin, Carathis decide entregar a Gulchemrouz al Giaour, como medio para apaciguar al Giaour. Tras un conjuro, los peces del lago le dicen dónde se encuentra, pero éste es advertido por dos enanos adivinos encargados de su custodia por Fakkredin. El joven logra escapar, y en una nueva intervención sobrenatural, un genio benéfico le recoge y le lleva a su guarida, donde se nos informa que los cincuenta jóvenes sacrificados al Giaour por Vathek al principio se encuentran sanos y salvos. El genio le confiere, como a los demás, el don de la eterna juventud, cerrándose así definitivamente el episodio amoroso.

Llegan noticias de una revuelta en la capital ocasionada por el hermano del Califa, Motavakel. Carathis decide regresar, para dar una lección a los sublevados. Antes de partir expresa sus esperanzas de que Vathek pueda aún disfrutar de Istakar:

-"Though thou hast forfeited the conditions of the parchment, I am not yet without hope; for it cannot be denied that thou hast violated, to admiration, the laws of hospitality by seducing the daughter of the emir, after having partaken of his bread and his salt"(V-236)

El viaje continúa. Tiene lugar entonces un nuevo episodio de adulación al Giaour: La comitiva atraviesa el valle de Rocnabad, lleno de santones y ermitaños mahometanos, que salen al encuentro del Califa. Éste, para agradar al Giaour, ordena la destrucción de sus huertas, oratorios y ermitas. En Schiraz, poco después, Vathek rehúsa la hospitalidad que le es

ofrecida y continúa su camino. Las montañas de Istakar están ya a la vista.

Se produce aquí un cambio de escenario notable, que ya apareció al comienzo de la novela: Los genios benéficos, en el séptimo cielo, convencen a Mahoma para que dé una última oportunidad a Vathek. Uno de ellos, vestido como un pastor, se traslada a la Tierra y sale al encuentro de la comitiva, entre extraños fenómenos atmosféricos: El Sol se oculta, las aguas de un lago cercano se convierten en sangre. El genio-pastor propone a Vathek el abandono de la empresa:

- "This is the last moment of grace allowed to thee: abandon thy atrocious purpose: return: give back Nouronihar to her father... Thou beholdest the clouds that obscure the sun: at the instant he recovers his splendor, if thy heart be not changed, the time of mercy assigned thee will be past forever" (V-241)

A punto de ceder, Vathek, en un súbito renacer de su orgullo, rehúsa. El Sol vuelve a brillar y el genio se retira. Ya en Istakar, la narración se detiene para dar paso a breves descripciones del sombrío palacio. Vathek y Nouronihar se dirigen hacia él, apareciendo de pronto el Giaour junto a la puerta, con las llaves del palacio en las manos e invitándoles a entrar:

- "Ye are welcome ! in spite of Mahomet and all his dependants. I will now usher you into that palace where you have so highly merited a place" (V-243)

Una vez dentro del palacio, la narración presenta la admiración de Vathek y su compañera por el fastuoso interior, que se describe con minuciosidad. Ambos se asustan al ver a una ingente multitud, con aspecto sombrío y desgraciado, que vaga sin rumbo en los salones del palacio. Preguntado el Giaour, éste se limita a conducirles hasta Eblis, dios de las tinieblas y dueño del palacio. Eblis los invita a poseer y disfrutar de las enormes riquezas que se les muestran. Cuando se les va a mostrar el lugar donde hallan los talismanes que abrirán las puertas donde están los tesoros, Soliman, uno de los reyes pre-adamitas que vaga por el palacio, les cuenta la vida disipada y de ale-

-jamiento de la religión que le condujo al palacio. Ahora, dice, espera obtener el perdón divino tras pasar tormentos insufribles. Al decir esto descubre su corazón, que se encuentra en llamas. La imagen del corazón quemándose eternamente, cuyo origen expondremos después, significa el verdadero destino de aquellos que entran en el palacio. Vathek y Nouronihar se dan cuenta de ello y el Giaour se lo ratifica: durante unos días gozarán de las riquezas del palacio, luego su corazón comenzará a arder eternamente.

Vathek y Nouronihar se encuentran con dos jóvenes príncipes que se hallan en la misma situación que ellos. Todos se relatan sus historias, pero las de los dos príncipes constituyen los ya mencionados Episodes que, por su escabrosidad, aparecieron en contadas ediciones de la novela.

Carathis llega desde la capital: Ha asesinado a todos los sublevados y destruido cruelmente la ciudad por medio de sus poderes mágicos. Desprecia las advertencias de su hijo y se dirige a buscar las anheladas riquezas. Inmediatamente, su corazón comienza a arder y, tras él, los de Vathek, su compañera y los dos príncipes, sintiendo todos de pronto un odio incontrollable contra los demás y comenzando a vagar con la multitud para siempre.

La novela termina con una moraleja peculiar cuyo sentido discutimos mas adelante. He aquí su final:

- "Thus the Caliph Vathek, for the sake of empty pomp and forbidden power, had sullen himself with a thousand crimes, became a prey to grief without end, and remorse without mitigation; whilst the humble, the despised Gulchemrouz, passed whole ages in undisturbed tranquillity, and in the pure happiness of childhood" (V-255)

2.3.2. Indicios e informaciones.

Los indicios localizables en la novela se vinculan casi en su totalidad con los tradicionales datos ambientales que cons-

-tituyen la peculiar "atmósfera" tan decisiva en este tipo de literatura. La mayoría han aparecido ya en las dos novelas examinadas. Y así, tenemos:

1) Indicios de Oscuridad: Suelen acompañar las escenas de sufrimiento de los personajes o los momentos culminantes. Preceden las apariciones sobrenaturales:

- "One night...the moon and stars were eclipsed, and a total darkness ensued"(V-169)

- "Aloft on the mountains glimmered the fronts of two mausoleums, the horror of which was deepened by the shadows of night"(V-243)

2) Indicios de Silencio: El silencio que presagia acontecimientos importantes o intensifica las situaciones de horror es también recurso ya conocido:

- "The solitude of her situation was new, the silence of the night awful, and every object inspired sensations, which, till then, she never had felt"(V-210)

- "A death-like stillness reigned over the mountains..."(V-243)

3) Indicios de Naturaleza Adversa: Otros indicios se refieren a una intervención pasiva, pero adversa, de fenómenos naturales, que en esta ocasión comprenden además del tiempo atmosférico un paisaje o medio hostil:

- "night overtook them, and a boisterous tempest arose..."(V-189)

- "To increase the general misfortune, the frightful uproar of wild beasts resounded at a distance..."(V-189)

- "The night was uncommonly dark, and a pestilential blast blew from the plain of Catoul..."(V-228)

Los vapores malignos son una novedad. Hasta ahora, la neblina o vapor procedente de la humedad había sido otro elemento utilizado en anteriores novelas. Vathek hace referencia a su putrefacto olor como otra de las muestras del siguiente grupo de indicios que sí constituye una novedad con respecto a obras precedentes.

4) Indicios de Objetos Repugnantes: Como veremos, este nuevo grupo de indicios es una novedad explotada por escritores posteriores, al igual que otros detalles de la obra:

- "There were preserved the oil of the most venomous serpents, rhinoceros' horns, together with a thousand other horrible rarities..." (V-177)

- "The venomous oil burst into a thousand blue flames, the mummies, dissolving, emitted a thin dun vapour; and the rhinoceros' horns... all diffused a stench..." (V-178)

Las actividades maléficas de Carathis con tan repugnantes objetos recuerdan indefectiblemente a las brujas de Macbeth, especialmente en el hecho de que en ambas obras se recurre al mismo procedimiento mágico para adivinar el futuro.

El segundo tipo de funciones secundarias que debemos examinar es el de las informaciones espacio-temporales y sociales. En cuanto al espacio, podemos contabilizar los escenarios donde transcurre la obra del modo siguiente:

- La corte de Vathek, en sus palacios.

- Tierras atravesadas en el transcurso del viaje: Fakkredin y Schriraz entre ellas.

- Istakar y el palacio del Fuego Subterráneo.

Puede mencionarse también el séptimo cielo donde se hallan Mahoma y los genios benéficos en sus dos breves intervenciones, no descrito. De todos modos no se menciona ningún lugar geográfico real, ni siquiera Bagdad o Damasco, posibles capitales y residencias del Califa.

Se menciona, en cuanto al tiempo histórico, que el Califa Vathek era el noveno de los Abasidas, dinastía reinante de 750 a 1258 y que comprende treinta y siete Califas. En la lista de los monarcas abasidas puede efectivamente encontrarse el nombre de Ali-Wathik, que reinó de 842 a 847 y que posiblemente inspiró a Beckford (1). Otros datos sociológicos apuntan más a un conocimiento amplio de Las Mil y Una Noches que a un intento de revivir la auténtica situación social. Como todas

(1) Según la Encyclopaedia Britannica.

las novelas góticas, Vathek se desarrolla en escenario y tiempo imaginados, a veces meramente definidos y nunca descritos en profundidad.

2.3.3. División actancial.

La secuencia de búsqueda está protagonizada por los siguientes actores: Vathek, Carathis, Nouronihar, Bababalouk, el Giaour y algún otro personaje secundario como Sutlemene, los príncipes en Istakar, la sultana Dilara, etc. La secuencia amorosa contabiliza a Vathek y Nouronihar como protagonistas directos, e intervienen decisivamente Fakkredin, Gulchenrouz, el Giaour y Sutlemene. El Giaour, no obstante, es representante de decisivos poderes maléficos sobrenaturales, mientras que los poderes benéficos, que carecen de un representante tan activo, incluyen a Mahoma y genios benéficos con intervenciones aisladas: el genio en forma de pastor, el genio que salva a Gulchenrouz, etc.

Pasamos ahora a determinar los roles actanciales de estos actores y los de otros posibles actantes:

S-1 (Búsqueda)	Sujeto-Héroe, Vathek Objeto, Riquezas en Istakar Destinador, Giaour (Poderes maléficos) Destinatario, Vathek Adyuvantes, Carathis, Bababalouk, Nouronihar, Dilara Opositores, Mahoma-Genios benéficos, Fakkredin.
-------------------	--

Vathek es héroe y destinatario de la novela, pero debemos precisar que tras la resolución de S-2 Nouronihar se convierte en heroína-destinataria compañera de la suerte del Califa. El objeto deseado beneficia también indirectamente a adyuvantes como Carathis y Dilara. Bababalouk no demuestra conocer el propósito del viaje, pero aconseja a Vathek en ocasiones. Fakkredin no interviene sino en S-2, pero es opositor indirecto a la resolución favorable de S-1 al impedir la boda de Vathek con su hija y retrasa, por la súbita devoción y cambio de pla-

-nes del Califa, la continuación del viaje.

Pasemos ahora a examinar los roles funcionales en la secuencia amorosa:

§-2	Héroe-Sujeto, Vathek
(Amorosa)	Objeto, Amor de Nouronihar
	Destinador, Nouronihar
	Destinatario, Vathek
	Adyuvante, Giaour (Poderes malé- ficos)
	Opositores, Fakkredin, Sutlemene, compromiso con Gul- chenrouz.

La secuencia amorosa no es sino el desarrollo de un capricho de Vathek que, como dijimos, no se ve correspondido sino hasta que el Giaour revela a la princesa lo que puede conseguir si se une al Califa. Fakkredin, ayudado por Sutlemene, impide momentáneamente la resolución de la secuencia al pretender la muerte de Nouronihar y Gulchenrouz, comprometido con la princesa desde su nacimiento. El joven príncipe no es nunca opositor activo, pero protagoniza una pequeña secuencia que ya hemos comentado al escapar de Carathis y ser recogido por el genio benéfico.

2.3.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

La acción de Vathek se desarrolla en un "tempo" rápido y activo, sin retrospectivas o anticipaciones que no sean meros comentarios predictivos. Los cambios de acción son mínimos y cortos. Podemos citar los que tienen lugar mientras Vathek se encuentra desolado ante la muerte de Nouronihar para mostrar la situación de ésta, los que muestran las actividades de Carathis mientras su hijo viaja, o los que sirven para indicar la opinión de las fuerzas del bien en el Séptimo Cielo. Los indicadores lingüísticos para estos cambios temporales son los tradicionales: "Meanwhile", "In the meanwhile", "Let us return to...", etc. Se trata pues de un relato con técnica de resumen como todas las novelas góticas.

Las referencias al tiempo físico, cuya duración total es,

aproximadamente, de cien días de principio a fin, son también las tradicionales:

- "Not long after..." (V-154)
- "No sooner had he..." (V-156)
- "Having passed the night..." (V-168)
- "The succeeding night..." (V-187)

El uso de la descripción corta y densa, la utilización parca y como simple progresión narrativa del diálogo, la ausencia casi total de comentario filosófico, contribuyen a conferir a la acción, como ya hemos señalado, una peculiar rapidez muy semejante al dinamismo de Otranto.

2.3.5. Estudio de los modos de narración.

Los modos de narración utilizados, descripción, narración propia, diálogo y, sobre todo, comentario, nos proporcionan indicios suficientes de la existencia de narrador omnisciente, como veremos a continuación. Por otro lado, el examen de los recursos estilísticos utilizados revela que no difieren sustancialmente de los característicos de las novelas del género.

Por lo que respecta al comentario como modo de narración, podemos localizar ejemplos de los tres tipos clásicos ya mencionados en anteriores estudios mas el predictivo, variante del explicativo-narrativo. El emocional, en forma de pregunta retórica o exclamación, expresa casi exclusivamente el lamento por la acción o conducta de un personaje. En otras ocasiones, enfatiza la solemnidad o emoción de un momento:

- "Unhappy men ! Little did they surmise for what it was destined..." (V-172)

- "Infatuated mortals ! They thus indulged delusive conjecture, unable to fathom the decrees of the Most High !" (V-240)

- "...but with what astonishment ! with what horror was he seized !" (V-185)

El explicativo o narrativo es utilizado en esta novela, además de para su función omnisciente, para señalar los cambios de

acción:

- "These words made, for the present, but a slight impression on the Caliph..." (V-202)

- "But fate had ordained it otherwise" (V-235)

- "But let us return to the Caliph, and her who ruled over his heart" (V-226)

Su variante, el comentario predictivo, se ve superado en esta novela por el mayor número de anticipaciones puestas en boca de personajes o procedentes de objetos mágicos (en el sable, en boca de los peces...). Ejemplos:

- "he imagined that the planets had disclosed him the most marvellous adventures, which were to be accomplished by an extraordinary personage, from a country altogether unknown" (V-154)

- "The good Musulmans fancied that they heard the sullen hum of these nocturnal insects which presage evil..." (V-188)

El típico comentario expresando la imposibilidad de contar con palabras lo que ocurre vuelve a aparecer aquí:

- "No words can describe the amazement of the courtiers..." (V-156)

- "No language could express his rage and despair..." (V-174)

Finalmente el comentario filosófico, la señal más clara de omnisciencia, al expresar la opinión del autor sobre algún acontecimiento o conducta, es escaso y corto, excepto la moraleja final:

- "Such was, and should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious deeds ! Such shall be the chastisement of that blind curiosity..." (V-255)

El diálogo es utilizado en la novela exclusivamente como instrumento para la progresión narrativa. Su uso es también

parte del elemento teatral presente siempre en estas narraciones. Prueba de ello es que casi siempre es utilizado para mostrar la emoción o aparatosidad de un momento dramático y casi nunca para el mero intercambio de información. He aquí varios ejemplos en los que la enumeración, la pregunta retórica, la exclamación, el vocativo introductor de un párrafo, elementos especialmente dramáticos, son destacables:

- "Must I go on foot ?... Must I soil my dress ?
Must I wet my feet ?" (V-191)

- "Where am I ?... What are those dreadful rocks ?"
(V-193)

- "But, alas !" (V-203)

- "Perfidious Giaour... !" (V-221)

- "Dear child !" (V-211)

- "O Commander of the Faithful... !" (V-194)

La contradicción entre el poderoso elemento retórico teatral dominante y la omnisciencia exclusiva de un género como la novela, hacen que se presente como monólogo lo que podría ser simplemente narrado:

- "Perfidious Giaour ! I renounce thee for ever ! it is thou who hast slain my beloved Nouronihar ! and I supplicated the pardon of Mahomet, who would have preserved her to me had I been more wise... ! Let water be brought to perform my ablutions..." (V-221)

Las descripciones, abundantes pero cortas, contienen detalles minuciosos y escogidos sobre objetos conocidos realmente por el propio Beckford, que al parecer llenó su mansión de Fonthill con gran cantidad de antigüedades. Destacan las descripciones de los palacios de Vathek (V-151-2) y la del palacio del Fuego Subterráneo (V-245). La descripción del paisaje abierto es escasa y tópica. Su influencia sobre la mente del personaje, tópico sublimista que será explotado fuertemente en las novelas de Radcliffe, se limita aquí a una ocasión:

- "This singular lake, those flames reflected

from its glassy surface, the pale hue of its banks, the romantic cabins, the bulrushes that sadly waved their drooping heads... everything contributed to persuade her that the angel of death had opened the portal of some other world" (V-219)

La vida cotidiana del Califa y sus acompañantes es especialmente descrita, acentuando su faceta de "dilettante" similar al mismo Beckford. Y así, Vathek, glotón insaciable hasta lo sobrenatural, come viandas exquisitas como "lamb with pistacchios" (V-181) o "lamb á la crème" (V-238), y describe el proceso de aliño de una ensalada, la guarnición que acompaña a un pescado, etc. Vathek se rodea de un lujo exquisito y es un personaje sensual. Algunos detalles eróticos son mencionados también:

- "they stripped themselves naked, and waded to their chins" (V-233)

- "The Caliph suspended his caresses (which, indeed, had proceeded very far)" (V-223)

- "...for he was now persuaded that he should actually be dammed for having taken too many little freedoms in his lifetime with his cousin" (V-226)

En cuanto a la narración propia, que constituye el grueso del argumento, se encuentra dominada por una acción trepidante conseguida mediante el empleo constante de períodos cortos y una abrumadora puntuación, por la ausencia de división en capítulos o jornadas convencionales y por su predominio por encima del comentario y el diálogo. Vuelven a emplearse en la narración recursos retóricos: enumeraciones, exclamaciones, etc. Localizamos igualmente otro elemento empleado en la novela de Horace Walpole, la utilización de signos de interrogación en la narración propia para dar sensación de habla real:

- "Vathek... asked him, with an air of condescension, who he was ? whence he came ?" (V-155)

Este recurso puede añadirse a lo que hemos dicho antes acerca del deseo expreso de emplear recursos propios del diálogo innecesariamente para dar una sensación de realidad, cuando en

verdad la narración propia es el modo predominante.

El tipo de narrador en Vathek es omnisciente neutro, según la clasificación de Friedmann (1955). La omnisciencia del autor tendrá aquí un peso considerable, como veremos enseguida al comentar la interpretación que deducimos del argumento principal.

2.3.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

Vathek es posiblemente la novela gótica con mayor ingrediente fantástico. Todo es posible en ella, y este hecho pesa considerablemente a la hora de analizar sus elementos significativos, ya que nos obliga a modificar los esquemas metodológicos utilizados hasta ahora en el examen de obras anteriores. Aquí, los personajes principales tienen poderes sobrenaturales, lo mismo que, durante breves momentos, el escenario es supra-terrenal y genios y seres semidivinos aparecen en la narración.

La "secuencia de búsqueda" (S-1) se configura a partir de un viejo tema literario enlazado con el deseo faustiano de alcanzar el poder y el conocimiento máximos. En este tema, el final es inexorablemente desgraciado. La secuencia abarca dos etapas temáticas principales: Primero, los esfuerzos de Vathek por alcanzar Eblis y los sucesivos cumplimientos e incumplimientos de las condiciones. Segundo, el descenso a los infiernos que supone la llegada a Istakar y el consiguiente castigo. Estos temas no habían hecho su aparición en la novela gótica hasta el momento, pero después constituirán los principales argumentos de The Monk, Frankenstein y Melmoth.

La especificidad del argumento de Vathek reside sin embargo en la localización, imaginaria y conjunto de detalles típicos del cuento oriental, así como en su exacerbada fantasía. Volvemos a insistir en que este predominio de la fantasía y lo sobrenatural rompe esquemas utilizables en otro tipo de novelas al recortar consecuentemente la libertad interna de los personajes y la lógica de las acciones. Vathek se debate entre el

cumplimiento e incumplimiento de sus promesas, pero al encontrarse totalmente desdibujados desde el principio los conceptos del bien y del mal son las pasiones, la irracionalidad más estricta, lo que guía al Califa (Cárnoro, 1969, 28) y su cambiante naturaleza la única razón de su variable conducta. En ningún momento hay intención de explicar o ahondar en las razones últimas de la acción. La excesiva proximidad y familiaridad de los seres sobrenaturales incrementa la sensación de determinismo, de fatalidad y de que los personajes son simples títeres. Estos seres, que juegan con la acción continuamente, podrían haberla conducido a un final distinto, y esa es una sensación difícilmente desdeñable. Como señala Richard Church (1951, 109), Vathek es un libro amoral del que no puede extraerse ninguna enseñanza.

La secuencia amorosa (S-2) es también radicalmente distinta a la de otras novelas góticas. Coincide con ellas en determinados aspectos: su carácter episódico y pasajero, el desconocimiento de los amantes previo a su unión, etc. Difiere en muchos otros: Hay una pasión erótica inexistente antes, no hay boda ni, por tanto, carácter de premio en su desenlace, Nouronihar no es una figura de cartón, sino que se guía por pasiones diferentes a la amorosa... Quizás sea ésta la característica más sobresaliente. Hemos visto que la princesa no demuestra en ningún momento una pasión amorosa hacia Vathek, sino vanidad al ser cortejada por él, pero permanece leal a Gulchenrouz, a quien sí guarda un afecto cierto. Será su aparente sueño y la revelación del Giaour lo que la decidirá, especialmente la mención al carbúnculo de Giamschid. Tras el episodio de su "muerte" y su súbito encuentro con el Califa, Nouronihar se decide a entregarse a él y unirse a la empresa, adoptando una actitud decidida y valiente comparable a la de Lady Macbeth. Sufrirá el mismo castigo que su compañero, será co-partícipe de su destino y terminarán ambos odiándose eternamente. La princesa parece ser un retrato de la esposa de Beckford, compañera infatigable de su esposo en todo tipo de aventuras escabrosas.

Pasamos ahora a examinar el significado de las funciones que conforman el desarrollo de las acciones. Ya indicamos que

los personajes se debaten entre el cumplimiento e incumplimiento de las acciones. Visto de este modo, los requisitos impuestos por el Giaour-Poderes maléficos son incumplidos por el Califa, que sin embargo alcanza su objetivo último. Por tanto, el castigo final supone una súbita "ruptura de mundos posibles" en términos de Umberto Eco (1979, 173) que para Legouis y Cazamian (1926, 922) no es sino un fallo de la obra derivado de la cobardía del autor, que se ajustó en el último momento al final tradicional que muchos esperaban. De este modo se produce una "descodificación aberrante", término igualmente acuñado por Umberto Eco (1979, 250) de la lógica narrativa, pues con la aplicación de dicho final la obra adquiere un tono determinista fatídico en el que el esquema narrativo tradicional (promesa con condiciones, condiciones incumplidas, llegada al palacio a pesar de todo) pierde su virtualidad al quedar demostrada la inutilidad de cualquier conducta. ¿ No es Istakar un infierno se cumplan o no las condiciones para su entrada en el mismo ? ¿ No se trasluce una intervención de los poderes del mal en ciertos detalles (revelación a Nouronihar, encuentro casual con Vathek, etc) brillando por su ausencia en otros momentos ? ¿ No se presenta a Mahoma y los genios del bien con un poder deliberadamente recortado, capaces de salvar, sin embargo, cuando llega el caso, a Gulchenrouz y los jóvenes sacrificados al Giaour ? La cercanía de lo sobrenatural evidencia más este determinismo. Si el auténtico sentido de la obra es constatarlo, el juego del autor es una ironía constante al utilizar el tipo de funciones tradicionales de un cuento oriental, su estructura y ambientación, e incluso una moraleja final acorde que es la culminación de dicha ironía. Si consideramos a Vathek como una parodia del "comte philosophique" tipo Rasselas que para Pat Rogers (1978, 237) supone una forma ajena a la literatura inglesa por su excesivo didactismo y estilización, no cabe duda que William Beckford consigue sus objetivos formales, pero la obra no alcanza la ruptura moral que la utilización estricta del esquema de este tipo de relatos podría haber logrado. En este sentido, Beckford no se aparta ni un ápice del universo moral preconizado por Johnson.

2.3.7. Semántica de indicios e informaciones.

La mención a objetos repugnantes como integrantes del grupo de indicios se produce en esta novela por primera vez y será explotada en las posteriores de Lewis y Matuin. La repugnancia no conduce directamente al miedo, pero sí al horror, y de este modo prepara, como los demás elementos, el estado de ánimo del lector y las escenas culminantes. Este rasgo, como el de crueldad como cualidad en la caracterización de personajes ha llevado a considerar a Vathek como precursora del género de horror que constituye un sub-grupo dentro de la novela gótica. (Varma, 1957, 132).

En cuanto a la importante cantidad de objetos mágicos extraídos de los cuentos orientales, puede decirse que es la única vez en que aparecen en tal cantidad en una novela gótica. No se trata de una novedad: El anillo que, frotado, hacía aparecer un fantasma en Otranto era también de origen oriental. Beckford era un gran conocedor de esta literatura, y así se han citado como fuentes de la novela las Cartas Persas de Montesquieu, las investigaciones en civilización oriental publicadas por Sir William Jones en 1784, las traducciones del "Mahabarata", etc (Birkhead, 1921, 94).

La localización espacio-temporal sí tiene que ver con las demás novelas góticas. Como en ellas, se aprovecha un espacio exótico y un tiempo pasado. Como novedad, puede mencionarse el que la acción transcurra en el siglo IX y en la corte de un Califa abasida que realmente existió, con lo que existe una apropiación literaria de un personaje real. Ya señalamos que la descripción de exteriores es totalmente imaginada, mientras que los interiores y los objetos contenidos en ellos eran conocidos por el propio Beckford.

Hay que destacar la mínima utilización del espacio intrincado y cerrado (únicamente cuando se mencionan los sótanos y pasadizos donde Carathis guarda sus objetos mágicos), sin los fines usados en las demás novelas. Puede destacarse, sin embargo, que el palacio del Fuego Subterráneo, recinto cerrado al

fin y al cabo, es la última morada de los protagonistas, su eterna cárcel, y que se produce la característica insistencia en el hecho de la apertura con llave y el cierre de las puertas de dicho lugar.

2.3.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

El comentario filosófico que hemos mencionado en el nivel retórico-pragmático no se prodiga demasiado. Sin lugar a dudas, el principal y más controvertido es la moraleja final. Se trata de la forma usual de acabar un cuento oriental, plasma-ción narrativa de un pensamiento moral que debía constituir su deducción lógica. Si nos atenemos a la lógica de dichas narraciones, la moraleja aquí no es la apropiada, dados el planteamiento y desenlace de la historia narrada:

-"Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious deeds ! Such shall be the chastisement of that blind curiosity, which would transgress those bounds the wisdom of the Creator has prescribed to human knowledge; and such the dreadful disappointment of that restless ambition which, aiming at discoveries reserved for beings of a supernatural order, perceives not, through its infatuated pride, that the condition of man upon earth is to be humble and ignorant.

Thus the Caliph Vathek who, for the sake of empty pomp and forbidden power had sullied himself with a thousand crimes, became a prey to grief without end and remorse without mitigation; whilst the humble, the despised Gulchenrouz passed whole ages in undisturbed tranquillity, and in the pure happiness of childhood"(V-255)

Pero ya hemos comentado nuestra opinión en el sentido de que todo en la novela es una apariencia, un artificio, con un mensaje subyacente de ironía. La moraleja no sería una excepción. Tzvetan Todorov (Chatman, 1971, 36) pone Vathek como ejemplo de ambigüedad de un narrador omnisciente. Pues Beckford objetiva y valora a personajes y acciones de forma distinta en cada ocasión: Y así habla de "his abominable ends" o "his perfidious avidity" refiriéndose al Califa, mientras

que Carathis es llamada "this good princess" o los esclavos asesinos del Califa "loveable persons". Todorov considera estas contradicciones como parte del juego del narrador, que tiende a situarse en un mundo por encima de la clásica dualidad moral.

Por lo que se refiere al comentario explicativo, muchos de ellos están dominados por el humor. Por ejemplo, el ojo destructor del Califa, que no usaba con frecuencia

-"...for fear, however, of depopulating
his dominions and making his palace desolate"
(V-151)

Humor que, aunque escaso, no había aparecido antes en la novela gótica y que a partir de ahora, junto con datos ambientales como la repugnancia y comportamientos como la crueldad o el erotismo, se añadirán al repertorio de recursos de este género.

Finalmente, la descripción, con predominio de espacios abiertos, no tiene aquí la función de "integración mental" sublimista tan presente en las novelas de Radcliffe. La escasa descripción de exteriores parece querer compensarse con el detalle interior y las situaciones de "dilettantismo" que hasta ahora se habían pasado totalmente por alto. Como muchos otros elementos innovadores en esta novela, este tipo de descripción tampoco tendrá continuación posterior.

2.3.9. Sistemas sémicos.

Los hechos sobrenaturales que aparecen en esta novela sobrepasan en número y variedad a los descritos en otras anteriores. Recordemos que Vathek es pura fantasía, quizá la aportación más destacada de la novela gótica al género fantástico, aunque, como en el caso de Otranto, no pueda hablarse de lógica en su utilización. Como los objetos mágicos, los hechos sobrenaturales tienen un origen marcadamente oriental. El principal hecho innovador es que, frente a la característica pasividad del "ghost", el único ser sobrenatural localizable en anteriores novelas, aquí

pueden localizarse muchos, entre ellos los protagonistas, con el estatuto de personajes activos. Intervienen pues genios maléficos y benéficos, profetas como Mahoma, el Giaour, etc, que demuestran una notable capacidad para hechos tales como la aparición y desaparición, la capacidad de transformación, etc. El mismo Vathek posee un ojo que fulmina, mientras que Carathis protagoniza hechos claramente fuera de lo normal.

Otros hechos sobrenaturales tienen un marcado origen bíblico que creemos intencionado. Citamos aquí el oscurecimiento del sol, la conversión del agua en sangre, la aparición de sangre en el cielo, y sobre todo los fenómenos que preceden o siguen a la aparición del Giaour o de otro ser sobrenatural, tan parecidos a los que tienen lugar en la Biblia para señalar las apariciones divinas: terremotos y oscurecimientos súbitos, extraña luz en la montaña que atrae, voz que se oye de pronto, etc. Algunos, como los peces habladores, el traslado a la tierra de un ser divino vestido de pastor, o los corazones ardientes con que Vathek y sus compañeros expían sus culpas, han sido rastreados hasta cuentos y narraciones orientales (Varma, 1957, 134, Birkhead, 1921, 94). Finalmente, podemos mencionar otro de los recursos empleados por Beckford para llegar a lo sobrenatural, la exageración. Y así, Vathek y el Giaour comen cantidades increíbles de alimentos, Carathis puede correr carreras interminables, el Giaour es tan feo que hay que cerrar los ojos para no verlo, Vathek no se sacia nunca de beber, etc. Este recurso, señalado por Todorov (1975, 77) no volverá tampoco a ser explotado por la novela gótica.

Los efectos en los personajes constituyen otro grupo de elementos con significado propio, dividiéndose como siempre en físicos y mentales. De los primeros, son utilizados los tradicionales, sin innovaciones importantes:

- "Motionless with surprise..." (V-222)

- "Gulchenrouz... incessantly uttered the most piercing outcries" (V-226)

La imposibilidad de conciliar el sueño es otro efecto típico producido por la ansiedad:

- "The impetuosity of his blood prevented him from sleeping" (V-242)

Otros efectos físicos mencionados son los estados de debilidad o languidez, el desvanecimiento y los efectos derivados de la rabia o ira ante una situación:

- "A soft languor enervated the powers of his mind" (V-206)

- "Nouronihar... sunk down into a swoon" (V-215)

- "He began to bellow, and even beat himself" (V-190)

- "Carathis... foamed with indignation at the spectacle" (V-231)

Los efectos mentales no se originan por la misma razón que los físicos: la ansiedad o excitación previa o siguiente a una situación de intensidad los provoca. La perturbación que originan aumenta la ansiedad:

- "Gulchenrouz... was seized with a fearful anxiety..." (V-226)

- "Agitated with so much anxiety, Vathek entirely lost all firmness..." (V-161)

El uso de este segundo grupo de efectos es muy limitado si se compara con las novelas de Radcliffe o Lewis.

Las predicciones juegan un papel importante desde el primer momento. Su papel es más el de una advertencia y una información en el momento justo: El sueño de Nouronihar, que no es tal sino un traslado sobrenatural del personaje con apariencia onírica, le comunica qué le espera si se une al Califa. Las inscripciones en el sable, los mensajes del Giaour, son todas informaciones, complementados por las advertencias, condiciones y demás promesas con que la novela juega continuamente.

En cuanto a situaciones resueltas por azar sólo hemos localizado una, el inesperado encuentro entre Vathek y Nouronihar

cuando ésta se aleja del lugar donde cree vivir después de muerta y que da pie a uno de los más hermosos episodios de la novela (V-222). De todos modos, la falta de causalidad lógica que inspira las situaciones resueltas por azar está presente en la novela a través de su importante ingrediente fantástico, que es utilizado asiduamente para resolver nudos argumentales decisivos.

2.3.10. Valor semántico de caracterización de actantes.

El Califa Vathek reúne pocas cualidades positivas. Como todos los demás personajes de la novela, jamás muestra signos de remordimiento, recapitación o debilidad con los demás. Con unos cuantos rasgos que le elevan a la categoría sobrenatural, entre ellos su ojo destructor y su capacidad increíble para alimentarse, demuestra desde el principio su espíritu buscador y ambicioso, tipo Fausto:

- "for, of all men, he was the most curious"
(V-152)

- "The unhappy Caliph, instigated with insatiable curiosity..." (V-170)

Del tipo de "hero-villain" típico de la novela gótica, Vathek conserva una egolatría acentuada hasta el refinamiento, un abuso de poder insólitamente natural y el sufrir los estados típicos de ansiedad:

- "(Vathek) beat his bosom, called himself "atrocious murder" and invoked upon his head a thousand imprecations" (V-217)

- "(Vathek) remained many days in a state of insensibility..." (V-218)

Pero en esta novela todo se exagera. Si los malvados anteriores siempre cedían en determinados momentos mostrando una debilidad celosamente oculta, Vathek es capaz de llegar fácilmente a la crueldad, cualidad ésta totalmente nueva:

- "he pushed the poor innocent into the gulph"
(V-173)

Esta crueldad se verá acrecentada por una capacidad frecuente de llegar a terribles accesos de ira:

- "the rage of Vathek exceeded all bounds..."
(V-156)

- "He thundered even louder than the elements"
(V-189)

Ira y curiosidad, unidas, le hacen llegar a la crueldad e incluso al sacrilegio:

- "for Vathek, instead of preaching to them, treated them as buffoons" (V-203)

Nos preguntamos, sin embargo, si el personaje goza de libertad para actuar de otro modo. En estas primeras novelas góticas, la caracterización simplista de personajes parece ingrediente esencial. Hay un momento culminante en el que se describe por única vez un momento de duda y se da a Vathek la posibilidad de volverse atrás:

- "Vathek, depressed with fear, was on the point of prostrating himself... but his pride prevailing, he audaciously lifted his head..."
(V-242)

Al final de la novela, una vez conocido su definitivo destino, Vathek volverá a pasar por un momento de debilidad y acusará a su madre de haberle inducido a llegar tan lejos:

- "...the principles by which Carathis perverted my youth have been the sole cause of my perdition" (V-251)

Carathis es indudablemente el segundo personaje de la novela. Más dura que su hijo, Carathis no demuestra en absoluto poseer alguna cualidad positiva. Introducida en las ciencias ocultas, inteligente y persuasiva, convence a su hijo para que siga al Giaour y le ayude en la empresa. Carathis exhibe una indudable crueldad en algunos momentos:

- "The Princess was so far from being influenced by scruples, that she was as wicked as woman could be..." (V-175)

- "Nothing appalled her dauntless soul..."
(V-253)

Carathis es un personaje con reminiscencias de Lady Macbeth, sin llegar ni de lejos a su profundidad dramática. Su maldad la hace llegar a extremos ridículos, como cuando al final de la obra se comporta como un verdadero bufón poco antes de ser castigada al fuego eterno en el palacio:

- "She even attempted to dethrone one of the Solimans, for the purpose of usurping his place"
(V-253)

Nouronihar no posee las cualidades tradicionales de heroína gótica. Comparte con Vathek y Carathis una ambición ciega, que parece ser el único motor que guía a los personajes de la novela:

- "Her vanity irresistibly prompted her to pique the Princes' attention" (V-208)

Nouronihar no demuestra en ningún momento una atracción desinteresada hacia Vathek. Como él, pasa en algún momento por vacilaciones, pronto desechadas:

- "but, notwithstanding all her firmness, she could not help casting back a thought of regret upon the graces of her little Gulchenrouz..."
(V-232)

El castigo que los tres personajes sufren al final parece ser la única salida posible al desaparecer el móvil que les unía. Se trata de un precedente del Huis Clos de Sartre, pues son condenados a soportarse eternamente mientras experimentan un odio ciego entre ellos (Hennessy, 1974, 18)

El resto de los personajes no ofrece datos mínimos para una caracterización. El Giaour, portavoz de los poderes maléficos, solo demuestra una constante crueldad, mientras que el pequeño Gulchenrouz, único que se salva al final, mantiene una conducta totalmente pasiva, citándose de él sólo cualidades accesorias.

A pesar de todo, creemos que en Vathek no puede hablarse de personajes positivos o negativos pues el contraste es im-

-posible dada la ambigüedad reinante y la intromisión constante del elemento sobrenatural. La pasión es el único móvil, y la profusión exclusiva de rasgos negativos es obligada para mantener la aparente forma exterior de "cuento didáctico". Donde sí podría haber malvados y seres positivos es en el mundo sobrenatural, pero estos últimos son mostrados en significativa inactividad.

Los elementos nuevos contenidos en esta novela hacen de ella una obra distinta a las anteriores y precursora de otras en el género.

2.4 Las novelas de Ann Radcliffe: 'The Mysteries of Udolpho', 'The Italian'.

Los datos que conocemos sobre la vida de Ann Radcliffe (1764-1823) han sorprendido a todos los lectores de sus novelas por tratarse de una existencia totalmente convencional y decididamente alejada de las intensas vidas de sus personajes y las extremadas situaciones a que éstos se han de enfrentar. Su paso callado y oscuro por la vida no se corresponde con el enorme éxito y difusión de sus novelas, cuya publicación coincide además con el establecimiento de las "circulating libraries" (Leavis, 1932, 111) , quizá el fenómeno mas determinante para el crecimiento y consolidación del amplio público lector británico que ya no hizo sino aumentar. Para Leavis, esta nueva modalidad de comercialización supuso un cambio en los gustos y hábitos lectores del que Radcliffe es precursora. Citada y admirada por los grandes escritores románticos, desde Wordsworth a Shelley, desde Byron a Scott, Ann Radcliffe se encuentra hoy en día clasificada en los manuales literarios como una más de los novelistas góticos. Y aunque en ocasiones se mencione su trascendental importancia como precursora directa de la novela psicológica (Varma, 1957, 107) o por constituir la primera escritora que logra plasmar literariamente un sentimiento como el terror y enaltecerlo hasta hacerlo aceptable e incluso enriquecedor, la verdad es que Ann Radcliffe no es hoy una escritora conocida. La lectura de sus novelas es ciertamente farragosa, pero en ellas se alcanzan momentos memorables que son los que permanecen en el recuerdo. El poder e interés con que Radcliffe se esfuerza en dotar a sus descripciones y argumentos es un elemento de gran atractivo para el lector, especialmente juvenil, que parece ser el que definitivamente la encumbró.

Examinamos aquí dos novelas, 'The Mysteries of Udolpho' (1794) y 'The Italian' (1797), consideradas sus obras maestras. La semejanza de construcción y procedimientos entre ambas nos ha aconsejado su estudio simultáneo, aunque sin dejar de mencionar sus diferencias.

2.4.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

La novela de Ann Radcliffe The Mysteries of Udolpho (1794) sigue básicamente los esquemas secuenciales de novelas anteriores. A nuestro juicio, el argumento de Udolpho se compone de cuatro secuencias principales. El primer microrrelato o secuencia es el ya conocido de reconocimiento o anagnórisis, que en este caso incluye un episodio de intriga. Es el microrrelato más largo y se desarrolla a lo largo de toda la obra, comenzando muy al principio y resolviéndose justamente al final. Se compone de tres funciones núcleo básicas:

-Deseos (por parte de Emily) de establecer con certeza el origen y el pasado de su familia.

-Medios para satisfacer este deseo.

-Resultado obtenido: Origen y pasado aclarados.

La primera función, desencadenadora de todas las acciones subsiguientes que componen la secuencia, se compone de una serie de acciones: La conducta extraña de St. Aubert, padre de la heroína, Emily, al besar un pequeño retrato que conserva y llorar ante unos viejos papeles la desconcierta y comienza a interesarla (U-26). La prohibición que, agonizante, impone St. Aubert a su hija en relación con dichos papeles: Deberá destruirlos sin mirarlos (U-80). A continuación, Emily procede a esta tarea siguiendo la orden de su padre, pero al llamar su atención una línea en una carta continúa leyendo algo que la turba en extremo y que no es revelado al lector. A duras penas logra vencer la tentación y, por fin, destruye todos los papeles. Pero la primera función núcleo se establece ya como se ha dicho antes:

"-Urged by the most forcible, and apparently the most necessary, curiosity to inquire further concerning the terrible and mysterious subject... she began to lament her promise to destroy the papers" (U-106)

Paralela a esta primera función núcleo, Radcliffe introduce

uno de sus recursos favoritos para provocar inquietud, abrir una interrogación ante el lector presentándole unos hechos sin explicación, y mantener esta inquietud largo tiempo, en esta ocasión hasta el mismo final de la obra. El recurso se basa en el artificio conocido como "ironía dramática", sólo que en este caso los personajes saben más que el narrador y los lectores. Por fin, la transgresión que ha sufrido la prohibición anterior termina de establecer esta primera función que abre la secuencia.

La segunda función núcleo se basa primordialmente en funciones secundarias de información e investigación. Pero las acciones componentes de estas funciones no empiezan a tener lugar hasta el segundo volumen de nuestra edición, concretamente hasta la página 160. En el interim se ha desarrollado la que consideramos secuencia principal, basada en la disputa entre Emily y el malvado Montoni y que tiene como escenario el castillo de Udolpho. Cuando Emily, tras ser liberada de su prisión en los Apeninos, regresa a Francia, vuelve a ponerse en marcha esta secuencia.

Emily ha sido alojada en el "Chateau-Le-Blanc". El ama de llaves, Dorothée, es una de las protagonistas de las acciones informativas: Al ver a Emily por primera vez sufre una extraña agitación (U-160-2) que después explica a la heroína. Emily ostenta un increíble parecido con la difunta "Marchioness", ex dueña del castillo (U-169-2) y además, la miniatura que ella guarda y heredó de su padre representa a dicha señora (U-168-2).

La curiosidad de Emily se acrecienta. Pide a Dorothée que la muestre las habitaciones pertenecientes a la "Marchioness", cerradas desde que ésta murió, comenzando así las acciones que articulan esta función de investigación: En dichas habitaciones, Emily observa con sorpresa el parecido de la miniatura con un retrato de la dama (U-204-2), pero la escena es interrumpida bruscamente por un episodio de horror perteneciente a otra de las secuencias de la novela. Por otro lado, en el monasterio

cercano al "chateau", en el que Emily ha pasado una temporada de retiro, hay una anciana monja que demuestra extrema turbación ante su presencia, Sister Agnes (U-245-2), y a quien Emily encuentra asimismo un parecido con alguien, aunque no logra dar con quién. Pregunta a una monja amiga, Sister Frances, que le informa vagamente del pasado de su compañera: Al parecer se refugió en el convento y tomó los hábitos tras verse envuelta en un terrible asunto, por lo visto un crimen (U-249-2). Esta historia es relacionada enseguida por Emily con la de la difunta "Marchioness" (U-249-2). Por fin, el último indicio informativo lo proporciona Sister Agnes cuando, a punto de morir, pide insistentemente la presencia de Emily (U-323-2). Comienza entonces la tercera función núcleo, de extensión mucho más breve, y que cierra la secuencia.

La revelación comienza justamente aquí: Sister Agnes empieza a desvelar su pasado (U-323-2), pero muere antes de contarlo todo. El resto es narrado a través del testamento de la monja fallecida (U-326-2) y por la autora (U-327-2), en un comentario narrativo.

Todo queda así resuelto. Emily es efectivamente hija de St. Aubert, quien a su vez era hermano de la difunta "Marchioness", señora del "chateau". El Marqués de Villeroi, antes de prometerse con dicha dama, había sostenido relaciones con una tal Signora Laurentini, propietaria del castillo de Udolpho. Esta, profundamente enamorada del marqués, se resistió a aceptar su matrimonio con la "Marchioness", a quien envenenó poco a poco y a quien había calumniado con falsas murmuraciones. La dama falleció en medio de la incompreensión de su marido, el marqués, a causa de estos rumores. Laurentini, arrepentida, ingresa en el convento y cede Udolpho a su pariente Montoni.

Las cartas sobre las que St. Aubert lloraba eran las de su hermana le enviaba relatándole sus desventuras. El retrato era efectivamente el de la difunta "Marchioness", tía carnal de Emily, de ahí su parecido. Y Emily reconoció a Laurentini porque había visto un retrato suyo en Udolpho. Emily es pues reconocida como pariente de los Villeroi y de los propietarios actua-

-les del castillo y protectores suyos, los condes de Villefort;

- "After the late discoveries, Emily was distinguished at the chateau by the count and his family as a relative of the house of Villeori, and received, if possible, more friendly attention that had yet been shown her" (U-336-2)

Las acciones que resuelven esta última parte de la secuencia conforman dos funciones típicas, la revelación del traidor (en este caso Signora Laurentini) y el reconocimiento final del parentesco de Emily con los dueños del castillo.

El segundo microrrelato o secuencia que configura el argumento de Udolpho es el que antes hemos mencionado como el más importante. Abarca la mayor parte del libro (desde la página 135 del primer volumen a la 122 del segundo) y transcurre en un escenario principal y decisivo, el castillo de Udolpho. Se trata además de una secuencia articulada a partir del enfrentamiento entre dos personajes, la heroína, Emily, y el malvado, su contrincante y tío político, Montoni. Por este motivo, es una secuencia que puede tomarse desde dos puntos de vista, el de uno y el de otro, estando ambas visiones unidas mediante un encadenamiento por enlace: lo que es bueno para uno es malo para otro, y así a cada función núcleo desde una perspectiva se enfrenta otra desde la perspectiva del personaje antagonista. El esquema de funciones núcleo desde ambas visiones sería el siguiente:

Desde Montoni:		Desde Emily:
-Intento de usurpación de bienes de Emily	vs.	-Deseo de conservar sus bienes.
-Medios para lograrlo	vs.	-Medios para lograrlo
-Fechoría no cometida	vs.	-Resultado logrado.

Se trata de una secuencia cuyas funciones núcleo no se sitúan ordenadamente. Desde el punto de vista de Montoni, la fechoría no se explicita hasta bien avanzada la trama. Aparecen antes ciertas acciones instigadas por él cuyo fin no se ve claro. Tras la muerte de su padre, Emily va a vivir con su tía, de am-

-biente y relaciones más elevados que los de su difunto hermano, a su casa de Toulouse. Prometida a Valancourt, su tía accede al matrimonio tras algunas dudas, pero súbitamente lo prohíbe a petición de su pretendiente Montoni (U-148). Aparece aquí pues una primera función secundaria negativa para Emily, una prohibición que además relaciona la secuencia por única vez con otra, la amorosa. Su tía celebra además un inesperado matrimonio con Montoni (U-145) tras el que la familia se traslada a Italia. En Venecia, Emily es fuertemente presionada para que acepte la mano de un noble italiano, Morano, a lo que ella se niega (U-226). Todos se trasladan entonces al castillo de Udolpho, en los Apeninos, y Emily y su tía son confinadas sin saberlo. Montoni va revelándose poco a poco como un bandido pendenciero y sin escrúpulos que capitanea desde Udolpho una peligrosa banda de salteadores. La tía de Emily, consciente de que su matrimonio ha sido un engaño, advierte a su sobrina de las verdaderas intenciones de Montoni, apropiarse de los bienes de ambas. Hay aquí un cambio de rol en el actante, que de adyuvante de Montoni pasa a adyuvante de Emily (U-319). La fechoría queda así explicitada y todas las acciones anteriores cobran sentido: la prohibición, ya mencionada, la prueba a que se somete a Emily para que acepte a Morano, el confinamiento en Udolpho y la traición a que ambas han sido sometidas. Todas estas funciones secundarias configuran los medios, segunda función núcleo en estricta lógica que, sin embargo, se sitúa antes que la primera.

Desde el punto de vista de Emily, las funciones núcleo sí se suceden cronológicamente. St. Aubert, antes de morir, le había hecho prometerle entre otras cosas que jamás vendería sus posesiones de La Vallée (U-80). Emily, aún ignorante de los verdaderos designios de Montoni, pasa por un afrontamiento de la prueba y se resiste a casarse con Morano. Recluida ya en el castillo, logra enterarse de los propósitos de su secuestrador por medio de su tía. Los medios que conforman esta segunda función desde el punto de vista de Emily no han terminado aún. Montoni la somete a una segunda prueba cuando le promete ponerla en libertad si firma un documento cediéndole sus posesiones.

Ella, en una memorable escena, se niega. Montoni la amenaza terriblemente:

- "Then all my vengeance falls upon you", he exclaimed, with an horrible oath. "And think, it shall not be delayed!" (U-64-2)

Nuevamente la afrontado otra prueba, ya que la fortaleza que demuestra hace desistir a su oponente, por el momento. Y con la ayuda de tres personajes, Annette, Ludovico y el caballero francés Du Pont, que ya ha contribuido a inquietar a Montoni haciéndose pasar por fantasma y aterrorizando a sus centinelas, logra escapar en lo que constituye la última función secundaria de estos medios, la huida, determinada por la ayuda de sus tres compañeros. La fechoría de Montoni no se produce, pero el malvado obtendrá su castigo. Aunque ya no se encuentren más, se menciona el apresamiento y la condena de Montoni por la justicia (U-192-2).

El gran espacio textual que ocupa esta secuencia se ve interrumpido de cuando en cuando por las llamadas "catálisis" o funciones de expansión. Se encuentran entre ellas las numerosas escenas de horror sufridas por Emily en el interior del castillo, y que no son provocadas directamente por Montoni, por lo que no pueden considerarse como medios utilizados por éste. Más bien se producen debido a la atmósfera peculiar que envuelve el escenario de la trama y a la propia imaginación y actitud de Emily, como veremos. Igualmente carece de significación argumental la breve estancia de Emily en la cabaña de los pescadores de Toscana, lugar al que es trasladada desde el castillo para garantizar ~~su~~ seguridad ya que éste es atacado. Denominamos a este argumento "secuencia de disputa".

La tercera secuencia que integra el argumento de la novela es la amorosa. En esta ocasión se trata de una secuencia compuesta de las funciones y comportamientos habituales presentados en anteriores novelas. Los protagonistas de la intriga amorosa son Emily y su pretendiente, el caballero Valancourt. A diferencia de las novelas anteriores, sin embargo, el auténtico protagonista

es el personaje femenino, mientras que Valancourt, aunque no llega a ser la acartonada esposa-premio de Otranto o The Old English Baron, es casi un personaje secundario.

La relación Emily-Valancourt sigue el esquema habitual de estas secuencias:

- Deseo de ambos de contraer matrimonio.
- Medios para lograrlo.
- Deseo realizado.

Transcurre a lo largo de toda la obra, prácticamente desde el principio (U-31), con la aparición de Valancourt en los Pirineos, hasta el mismo final. Pero dado que la heroína es Emily y que la secuencia principal es la anteriormente examinada, el argumento amoroso prácticamente se suprime, excepto referencias a él como los frecuentes recuerdos que Emily le dedica desde su prisión de Udolpho.

Un breve cambio de acción nos traslada a París, donde se halla Valancourt, tras serle impedida la boda con Emily por Montoni. Su vida allí es frívola y licenciosa. Se produce pues una corrupción o infracción de las reglas establecidas que contrasta con la serena y firme actitud de su prometida frente a Montoni. Los dos amantes no vuelven a encontrarse hasta la huida de Emily y su refugio en el "chateau". El encuentro, feliz al principio, se ve enturbiado por las revelaciones del conde a Emily, informándola de las poco edificantes actividades de Valancourt durante su estancia en París. Ella, confundida, no ve otro camino que rechazarle contra su voluntad (U-191). Se produce entonces una decepción ante la conducta de un personaje, pero poco a poco, no obstante, Emily va acumulando indicios que apuntan a una liquidación de la falta por parte de su prometido: A pesar de sus dificultades económicas, Valancourt había estado ayudando a Thérèse, la antigua ama de llaves de Emily en La Vallée, que le venera (U-266-2). En otra ocasión, Valancourt resulta herido por un criado de la joven al intentar entrar en el jardín, sólo por verla. (U-324). Emily sólo cederá de nuevo a sus deseos de prometerse cuando es informada por Msr Bonnac de que la conducta última de Valancourt ha sido ejemplar (U-324).

La secuencia termina, lógicamente, y una vez resueltas las secuencias restantes, con la boda de los protagonistas (U-324-2).

Y pasamos finalmente a desarrollar la cuarta y última secuencia que constituye el argumento de la novela. Se trata de una secuencia de intriga, totalmente accesoria a las principales, que transcurre a lo largo de la segunda mitad del segundo volumen de la obra (U-136-2 a U-290-2).

Aunque el escenario en que se desarrolla, el "chateau", ha aparecido ya anteriormente en la secuencia de reconocimiento, esta cuarta secuencia comienza cuando, una vez huída Emily con sus amigos de Udolpho, la encontramos a punto de tomar un barco de regreso a Francia. Se produce entonces uno de los contados "cambios de acción" en el relato trasladándose ésta al hogar de los condes de Villefort, nuevos propietarios del "chateau" que acaban de llegar a él. Asistimos a algunas escenas que describen los primeros días en la mansión, los paseos por los alrededores, etc, hasta que un día una tormenta les sorprende encontrándose de excursión en barca en alta mar. Obligados a desembarcar, se refugian en el cercano monasterio, donde Emily y sus amigos obtienen también alojamiento al naufragar el barco que les transporta desde Italia. Todos ellos son después alojados a su vez en el "chateau" (U-157-2). La mansión ostenta cierta fama de encantada: Existe una habitación cerrada desde la muerte de la anterior propietaria, la "Marchioness", en la que se asegura se oyen de vez en cuando voces y pasos misteriosos (U-161-2). La situación ha aparecido ya antes en la novela de Clara Reeve, y se reproducirá, con modificaciones, en Jane Eyre. A estos hechos extraños se unen otras dos situaciones determinantes de lo que ocurrirá después: Emily y Dorothee, que se han aventurado en las estancias prohibidas a requerimiento de la primera, creen ver un rostro extraño y huyen despavoridas provocando el consiguiente revuelo (U-206-2), ya que dichas estancias no tienen otra entrada conocida que la cerrada. Posteriormente, una sirvien-

-ta oye voces extrañas al pasar por la puerta y provoca otro alboroto (U-213-2). Estos hechos obligan a tomar una resolución, que el Conde resuelve al prestarse Ludovico, sirviente de Emily y pretendiente de Annette, a pasar una noche encerrado en las habitaciones a ver qué sucede. Constituye éste el primero de los medios que se arbitran para resolver el enigma y, junto con el segundo, constituyen dos magníficos ejemplos de intriga abierta, recurso empleado por Radcliffe para provocar sorpresa e inquietud en el lector. Nuevamente la situación es derivada de otra similar aparecida en la novela de Clara Reeve. A la mañana siguiente, al abrir la puerta, Ludovico ha desaparecido sin dejar huella (U-214).

Finalmente son el Conde y su hijo quienes se aventuran a repetir el gesto de Ludovico encerrándose en la habitación otra noche. A la mañana siguiente, con caras lívidas y emoción en la voz, salen de ella, sin revelar lo que les ha sucedido. Se trata de una nueva utilización de la "ironía dramática" mencionada antes.

Fracasados ambos medios, la intriga sigue abierta. La acción, centrada en Emily, nos separa de los Villeroi, ya que ella marcha a sus posesiones de La Vallée. En un nuevo cambio de acción (U-267-2), volvemos a encontrarnos con la familia atravesando los Pirineos en dirección a la casa de Emily, para visitarla. Son asaltados por unos bandidos siendo salvados de la situación nada menos que por Ludovico, que reaparece súbitamente. Todo se aclara entonces (U-287-2): Los bandidos eran contrabandistas que aprovechaban un pasadizo secreto que unía el "chateau" con una playa próxima para almacenar mercancías, aprovechando su fama de encantado y fomentando esta fama. Ludovico había sido capturado por ellos y trasladado a otra de sus guaridas en los Pirineos. El Conde y su hijo, la noche que se encerraron, oyeron voces y pasos extraños que les horrorizaron, pero guardaron silencio para no alarmar a la familia.

La estructura de la secuencia es la siguiente:

- Extraña fama de lugar encantado.
- Medios para resolver dicha fama.
- Situación aclarada.

Para resumir, he aquí las cuatro secuencias que conforman el argumento de la obra:

- S-1: Secuencia de reconocimiento.
- S-2: Secuencia de disputa.
- S-3: Secuencia amorosa.
- S-4: Secuencia de intriga.

Las cuatro se hallan conectadas, pero mínimamente, por algunas acciones comunes: la conexión familiar Emily-Villeroi y la localización en el "chateau" vinculan S-1 y S-4, la prohibición de Montoni de casarse con Valancourt conecta S-2 y S-3, las advertencias de Villeori en relación con el pretendiente de Emily conectan igualmente S-3 y S-4. Existen expansiones del argumento entre unas y otras: escenas accesorias, una historia insertada ("The Provençal Tale", narrado mientras es leído por Ludovico en el cuarto misterioso) y, como veremos, abundantes comentarios, diálogos y, sobre todo, descripciones del paisaje exterior.

Hay que destacar que el modo de construcción de las secuencias revela una sabia dosificación de la información, como ya se ha comentado. El procedimiento, uno más de los empleados por la autora para acrecentar el suspense de la obra, constituye una transposición a la novela de un recurso teatral difundido por Fletcher (1579-1625) y revitalizado en el drama romántico en boga en la época de publicación de las obras. El recurso, denominado "Withheld Information", consiste en que no se sepa el porqué de los acontecimientos hasta el mismo final. Para que esto pueda lograrse es necesario que la acción se refiera a acontecimientos ocurridos hace tiempo cuyas consecuencias aún se dejan sentir en las vidas de los actores, tal como sucede en la secuencia de reconocimiento (Donohue, 1970, 24-25).

La relación secuencial en The Italian se presenta mucho más compleja que en la novela anterior. En Udolpho, las distintas secuencias nunca presuponen la resolución de una a otra para tener lugar. Planteadas independientemente, su única sujeción es el hilo del relato y los actantes comunes, existiendo pocas

relaciones entre ellas, como acabamos de ver.

Sin embargo, en esta segunda novela se produce una estrecha interdependencia secuencial y el análisis particular de cada secuencia resulta mucho más complicado. La secuencia predominante en The Italian, S-1, es la amorosa. Se halla enclavada por enclave o inclusión a otra, S-2, de reconocimiento, sin cuya resolución S-1 no puede llegar a un desenlace completo. S-2, a su vez, incluye una secuencia de disputa, S-3, que contiene la escasa intriga presente en la obra. Intriga que, por referirse a acontecimientos ya sucedidos en el pasado, no constituye secuencia de por sí. Hay recursos de suspense en S-1, pero en general no se trata de un rasgo destacado.

The Italian or The Confessional of the Black Penitents es pues una novela distinta a Udolpho. A la relativa simplicidad, fuerza narrativa e intriga continua de ésta, opone un estudio más profundo del personaje, una mayor complicación argumental y una elaboración narrativa superior. Aunque en ocasiones la intriga se vea forzada, The Italian alcanza singulares momentos de lirismo y solemnidad que también la diferencian de su predecesora.

Para una mejor comprensión de la trama, comenzamos nuestro análisis por la secuencia de reconocimiento (S-2). No se plantea en lo más mínimo hasta bien avanzada la obra, concretamente hasta la página 93. Hasta entonces, el hilo argumental ha reflejado lo siguiente: Vivaldi, hijo de noble familia napolitana, conoce a Ellena di Rosalba, humilde muchacha huérfana que vive con una anciana tía y se gana la vida cosiendo. Se enamoran, se prometen y se disponen a contraer matrimonio, pero surge una gran dificultad, pues los padres de Vivaldi se oponen a la boda por considerar a Ellena de rango muy inferior a su hijo. La Marquesa, su madre, de acuerdo con Schedoni, su confesor, se las arregla para alejar a Vivaldi primero y luego confina a Ellena con subterfugios en un convento, donde la superiora la obligará a profesar por la fuerza si no renuncia a su amor por Vivaldi. Como hemos dicho, el origen de Ellena ha sido tratado brevemente y nada induce a pensar en una posibilidad de arreglo:

- "He was told, that she was an orphan, living under the care of her aunt, Signóra Bianchi; that her family, which had never been illustrious, was decayed in fortune, and that her only dependence was upon her aunt" (IT-8-9)

Pero, por otro lado, existe la imperiosa necesidad de que el matrimonio pueda tener lugar algún día a pesar de estas dificultades:

- "...since her family was of such a condition as rendered the consent of her parents to a marriage with her unattainable" (IT-12)

Podemos plantear así la primera función núcleo de esta secuencia:

- Necesidad (por parte de Ellena) de demostrar un origen noble para casarse con Vivaldi.

Este origen noble lo va a descubrir inesperadamente y por puro azar, único motor que resuelve estos asuntos en las novelas de Radcliffe: Una vez en el convento, Ellena conoce a una monja de edad madura con quien extrañamente establece una relación de amistad y simpatía inmediatas que le es correspondida. En principio se produce una inmediata atracción física entre ellas:

- "While she regarded the nun with a degree of interest which rendered her insensible to every other object in the chapel... It had, however, much that attached the sympathy of Ellena, and much that seemed to speak a similarity of feeling" (IT-86-87)

Y una vez comenzada la amistad, la colaboración mutua es continua. Olivia ayuda a Ellena en lo que puede e incluso la ayuda a escapar con Vivaldi. Antes, le ha confesado su parecido con alguien que ella conoce:

- "No, replied the nun, but your features have some resemblance to those of a friend I once had" (IT-93)

Estos indicios no son sino el preludio de los medios que van a aparecer progresivamente para que Ellena consiga sus objetivos.

Siguiendo con el relato, Ellena y Vivaldi se escapan y

tras muchas aventuras deciden contraer por fin matrimonio en un monasterio benedictino. Ella, atormentada por las dudas, consiente al fin. A mitad de la ceremonia, unos extraños personajes irrumpen en la capilla. Vivaldi es arrestado por la Inquisición y Ellena, igualmente apresada, es trasladada a una cabaña solitaria en las costas del Adriático. Todo ha sido obra del confesor Schedoni, que se propone asesinarla. Al ir a ejecutar el acto, antes de clavarle la daga, Schedoni ve en el cuello de Ellena una miniatura de la antes no hemos tenido noticia. Se detiene inmediatamente y, tras interrogarla, ella sólo puede decirle que se trata de un retrato de su padre, fallecido hace muchos años, que le había sido entregada por Bianchi, su tía. Una súbita revelación nos llega ahora: Schedoni, con lágrimas en los ojos, declara ser el padre de Ellena:

-"Unhappy child ! -Behold your more unhappy father !" (IT-236)

Schedoni no revela nada más, ni siquiera el nombre de la madre de Ellena, ni Ellena indaga sobre el asunto. El personaje de la joven es siempre sujeto pasivo en este argumento.

Tras muchas vicisitudes, Schedoni es citado ante un tribunal de la Inquisición para aclarar un asunto que, como veremos, constituye el argumento central de la secuencia de disputa y cuya solución contribuirá al desenlace de esta S-2. Poco a poco se va desvelando lo que sucedió a la familia de Ellena: Un testigo, Ansaldo, declara que Schedoni asesinó a su esposa y éste, a su vez, declara luego haber asesinado a su hermano, primer esposo de su mujer. Schedoni, enamorado de su cuñada, había matado a su hermano y asesinado después a su mujer por celos creyendo que sostenía relaciones amorosas con otro hombre (IT-341). Pero las cosas no se aclararán definitivamente hasta que Ellena, refugiada nuevamente en un convento, no se reencuentre con su vieja amiga Olivia. Un día, Olivia se encuentra casualmente con la sirvienta de Ellena y cree reconocerla. Tras una breve conversación, otra sorpresa nos es revelada: Olivia es la madre de Ellena:

- "It is my mother, then, whom I see ! When will these discoveries end !"(IT-378)

Y todo se aclara ahora: Olivia había sido la esposa del hermano de Schedoni y luego de éste. Tuvo dos hijas, Ellena, hija del primero, y otra niña, hija de Schedoni, fallecida a los pocos años, con quien el confesor confundió a Ellena. Tras los horribles acontecimientos provocados por su marido, Olivia se refugió en un convento, donde tomó los hábitos, encomendando el cuidado de su hija a su hermana Bianchi, con la que después perdió todo contacto. Olivia es además Lady Olivia, esposa del Conde de Bruno y de origen noble. El desenlace ha llegado un tanto trabajosamente.

Las funciones configuradoras de los medios que han provocado este desenlace han sido entre otras las de información, revelación y desenmascaramiento del traidor. El reconocimiento final tiene lugar por medio de las acciones que el padre de Vivaldi, el Marqués, lleva a cabo para constatar si la nobleza de Ellena es cierta, con resultado positivo:

- "The Marchese immediately caused a private inquiry to be made as to the identity of Olivia, the present Countess di Bruno; and though this was not pursued without difficulty, the physician.... at length rendered Olivia's identity unquestionable"(IT-410)

La boda tiene lugar pues, sin ningún impedimento.

En esquema, este proceso secuencial se plantea así:

- Necesidad (por parte de Ellena) de demostrar su origen noble para casarse con Vivaldi.

- Medios para conseguir esto.

- Resultado obtenido.

Sin embargo, no puede dejar de mencionarse que esta secuencia de reconocimiento deja al descubierto un pasado hasta entonces oculto y que es ahora desvelado. La gran mayoría de los argumentos de reconocimiento llevan aparejada la solución de unos sucesos anteriores poco claros.

Pasamos a examinar ahora la secuencia de disputa, cuya resolución, como hemos dicho, es condición indispensable para el desenlace de la anterior secuencia. En realidad, la secuencia se

compone de dos argumentos. El primero deriva directamente de la secuencia principal, la amorosa, y comienza cuando Schedoni, confesor de la Marquesa, que trata de evitar la boda de Vivaldi y Ellena, es insultado por el joven, que además le insinúa conocer algo sobre su oscuro pasado. La escena, perfectamente construida, enfrenta al nervioso e irritado Vivaldi con el confesor que, en total silencio, recibe los improperios y gritos de su contrincante. Es la mención a su pasado lo que hace decidir a Schedoni una venganza terrible sobre Vivaldi y su prometida. Lo que era una simple cuestión amorosa que el alejamiento de Ellena hubiese quizá terminado se convierte en la primera parte de la secuencia, la disputa Schedoni-Vivaldi, planteada en los siguientes términos:

-Deseos de Schedoni de vengarse sobre Vivaldi y preservar así su pasado.

La información que el joven posee procede de su criado Paulo, que había oído un relato sucedido en una abadía cercana a Nápoles muchos años antes, según el cual en una ocasión uno de los confesores había sufrido una tremenda impresión al oír la confesión de un fraile de la abadía, supuestamente Schedoni. El confesor hubo de abandonar el confesionario, horrorizado. Schedoni muestra gran turbación al oír este relato (IT-105), y decide su venganza aprovechando sus buenas relaciones con la Marquesa:

"But above all, some hints respecting his life, which had fallen from Vivaldi, and which had occasioned him so abruptly to leave the church, alarmed him. So much terror, indeed, had they excited, that it is not improbable that he would have sealed his secret in death, devoting Vivaldi to the grave, had he not been restrained by the dreaded vengeance of the Vivaldi family..."(IT-109)

Se nos presenta entonces la búsqueda de Vivaldi hasta encontrar a Ellena, la huida de la pareja y sus titubeos sobre el matrimonio. Asistimos entonces a una de las conversaciones entre Schedoni y la Marquesa. Se decide eliminar a Ellena, y la venganza toma tintes más terribles de los que podía pensarse. La Marquesa, horrorizada, termina accediendo en medio

de un gran nerviosismo. La escena, impregnada de un gran dramatismo, finaliza con una campana lejana que toca un requiem precisamente tras la decisión de asesinar a la joven. La Marquesa, presa de gran excitación, abandona llorando el convento (IT-178).

Vivaldi y Ellena, a pesar de la oposición de los padres de él, deciden casarse. Como dijimos antes, la boda es interrumpida y la Inquisición apresa a Vivaldi tras breve forcejeo. Ellena es asimismo presa por otros hombres (IT-185). Vivaldi es trasladado a las prisiones de la Inquisición en Roma (IT-191) y será extrañamente acusado de herejía. Ellena es transportada al Adriático, donde tendrá lugar la escena ya comentada de su reconocimiento por Schedoni. Vivaldi, llevado ante el tribunal varias veces y al que se augura una terrible situación, ve cambiar sus perspectivas al aparecer en su celda el extraño monje que, en sus primeras visitas a Ellena, aparecía en el camino aconsejándole no hacerlo. El aspecto sobrenatural de estas escenas es parte de la intriga de la obra. El monje se revelará como Nicola di Zampari, antiguo servidor de Schedoni, de quien se ha separado tras una gran discusión. Sirviéndose de Vivaldi, logra que el astuto confesor sea citado por la Inquisición, terminando así esta primera parte de la secuencia, ya que la disputa entre Vivaldi y Schedoni termina para dejar paso a la segunda, el enfrentamiento hasta la muerte entre Nicola y Schedoni.

Esta primera parte de la secuencia puede plantearse en los terminos siguientes:

-Deseos de Schedoni de vengarse sobre Vivaldi y preservar así su identidad.

-Medios: confinamiento de Ellena y acusación, asesinato de Ellena.

-Situación resuelta: Aparición de Nicola y consiguiente acusación de Schedoni.

La historia de Nicola va revelándose poco a poco. Amigo y confidente de Schedoni, sirvió a éste como agente apareciendo en el camino hacia la casa de Ellena con el propósito de atemorizar y hacer abandonar a Vivaldi. Pero ambos se separan, tras la discusión ya mencionada, y Nicola decide vengarse de

su antiguo protector. Al ver a Vivaldi preso en la Inquisición, le propone delatar a Schedoni y traerle a juicio, a lo que éste accede, haciendo constar que la información le ha sido suministrada por un extraño. Schedoni es requerido, al igual que otros testigos: Ansaldo, un sacerdote romano, un antiguo sirviente de Schedoni.... Schedoni no tiene otro remedio que confesar ante la evidencia demostrada de sus crímenes. Con esta confesión se soluciona la parte más importante del misterio que envuelve la secuencia de reconocimiento y gracias a la misma Vivaldi, a quien Schedoni confiesa haber acusado sin fundamento, es liberado. Nicola termina revelando su identidad de agente de la Inquisición (IT-325-368). A través de funciones de investigación e información se ha llegado a la revelación del traidor.

El castigo de este traidor se cumplirá de inmediato. En una increíble y truculenta escena Schedoni se las arregla para envenenarse y envenenar igualmente a Nicola, que sufre también castigo al tratarse de un personaje extraño y de pasado poco claro. Cómo se las ha arreglado Schedoni para administrar a Nicola el veneno que llevaba en un pliego de su hábito no nos es explicado (IT-400).

Esta segunda parte de la secuencia, por tratarse de un enfrentamiento entre personajes, puede plantearse como una secuencia encadenada por enlace:

<u>Desde Nicola:</u>		<u>Desde Schedoni:</u>
-Deseo de revelar el pasado de Schedoni.		-Deseo de preservar su pasado.
-Medios.	vs.	-Medios.
-Deseo cumplido.		-Deseo cumplido.

Pasamos finalmente a examinar la última y más decisiva de las secuencias, la amorosa (S-1). La secuencia recién examinada (S-3) es condición para que se realice la anterior (S-2), secuencia de reconocimiento, que a su vez es condición para el cumplimiento de ésta.

La secuencia amorosa es la más larga de todas, comenzando

en el mismo principio de la novela:

-"It was in the church of San Lorenzo at
Naples, in the year 1758, that Vincentio de Vival-
di first saw Ellena di Rosalba"(IT-5)

Y termina al final, con la boda de los dos protagonistas. El proceso amoroso pasa por dos fases, noviazgo o proceso de cortejo e intentos de contraer matrimonio. El primero se plantea así:

-Deseos de Vivaldi de conseguir el amor
de Ellena.

-Medios.

-Deseo logrado.

Tras una etapa no muy larga de noviazgo, Vivaldi logra el consentimiento de Bianchi, tía de Ellena (IT-38) y el de la misma Ellena tras muchas dificultades (IT-180). Las adversidades hasta este punto han sido grandes: confinamiento de Ellena en el convento (IT-70), presiones para que abandone a Vivaldi (IT-70), y huida de ésta de dicho lugar (IT-148). Pero la dificultad mayor no se ha resuelto aún y el matrimonio se verá interrumpido sin llegar a celebrarse, pues no se ha llegado al consentimiento de los padres de Vivaldi. La disputa Vivaldi-Schedoni, como hemos visto, provocará la separación de ambos y precipitará la revelación de la verdadera identidad de Ellena. La secuencia queda así en suspenso durante largo tiempo (IT-148 a IT-405) hasta el reencuentro definitivo de los dos amantes, como en la novela anterior. Durante todo este tiempo se desarrolla la segunda fase secuencial, definida en los siguientes términos:

-Deseos de ambos de contraer matrimonio.

-Medios.

-Deseo cumplido.

Al permanecer la acción amorosa en suspenso por la separación física de los dos amantes, las condiciones adversas no se mencionan, aunque la principal, el origen plebeyo de Ellena, permanece como un obstáculo insalvable. Tras el reencuentro, los dos protagonistas han de esperar a que se cumpla la última

función de la secuencia de reconocimiento, por medio de las investigaciones del padre de Vivaldi. Es entonces cuando se suprime el último impedimento y el deseo de ambos, la boda, se realiza, constituyendo la función culminante. Esta segunda parte de la secuencia no hubiese llegado a feliz término sin la resolución del obstáculo mayor, la diferencia de rango social entre los dos jóvenes. La lógica narrativa, por otro lado, impone resolver el argumento amoroso al final, como colofón de todas las demás secuencias. Hay que destacar nuevamente la intervención del azar, impidiendo entre otras cosas la boda de ambos en el momento justo y consiguiendo de este modo que la prohibición de los padres de Vivaldi no llegue a transgredirse.

La interrelación secuencial en esta novela es pues acusada. Acciones válidas para el cumplimiento de funciones de dos o incluso tres secuencias simultáneamente se dan con frecuencia.

2.4.2. Indicios e informaciones.

He aquí los principales indicios localizados en ambas novelas, agrupados por significados:

1) El primer indicio se refiere a situaciones de oscuridad, indicio aparecido ya en novelas anteriores:

- "...and I think it one of the most gloomy spots I ever beheld; the view of it is enough to strike a criminal with despair" (IT-3)

- "Bonamo entered the immense walls of the citadel, but the utter darkness within checked his progress.." (IT-21)

- "...obscured by the gloom of the evening" (IT-231)

Los lugares mal iluminados son otro recurso escénico frecuente. Se recalca siempre el efecto de la poca luz sobre las paredes:

- "As a servant brought the lamp nearer, partial gleams fell upon the pillars and the pointed arches, forming a strong contrast with their shadow that

stretched along the pavement and the walls"
(U -231)

"The hall, as usual, was hung with black... which, together with the kind of light diffused through the chamber from lamps hung high... gave a character of gloomy solemnity to the assembly, which was almost horrific"(IT-356)

Encontramos igualmente el recurso tan teatral de la luz que se apaga en el momento más inoportuno:

"She sat down to read Vivaldi's billet, trying to command her impatience, and to understand the lines when, in the eagerness of turning over the paper, the lamp dropt from her trembling hand and expired"(IT-132)

2) El segundo significado que agrupa otros indicios es el de la soledad, entendida como fondo de la acción y que se trata de otro tópico romántico. A esta soledad hay que añadir igualmente la soledad del protagonista, enfrentado al malvado con la casi exclusiva compañía de un criado confidente. Tan es así que en ocasiones tenemos la impresión de que sólo conocemos al personaje principal a través de su vida en soledad y sus reacciones frente al malvado, mientras que desconocemos su conducta en circunstancias normales. Cuando se le presenta en relación social con varios personajes, su conducta es siempre formal y rígida (Howells, 1978, 43):

"...conducted her through many solitary passages..."(IT-66)

"...and the solitude and obscurity of the chamber again affected her spirits..."(U-257)

3) Igualmente el silencio sirve de fondo a los momentos de tensión:

"Silence, and a kind of gloomy sepulchral light, prevailed within"(IT-184)

"No person appeared, and a death-like silence prevailed..."(IT-196)

4) La naturaleza adversa es un significado localizado desde The Castle of Otranto. Vuelve a utilizarse aquí como fondo,

tratándose siempre de fenómenos meteorológicos de carácter negativo y tradicionalmente inquietantes:

-". . .but heard only the distant roaring of the sea in the storm, and the blast that rushed by the casements"(U-278)

- "She watched the lightning gleam over the woods"(U-78)

- "And what is that tapering light you bear? said Emily, see how it starts upwards—and now it vanishes!"

- "This light, lady, said the soldier, has appeared tonight as you see it, on the point of my lance, and ever since have I been on watch, but what it means, I cannot tell"(U-43-2)

5) Los sonidos extraños, también generalmente inquietantes, son otro de los recursos aparecidos en las novelas góticas desde el primer momento. Albert C. Baugh (1948, 1194) señala el efecto de terror por sugestión que este indicio provoca:

- "till a noise, like the creaking of a heavy hinge, rose in a distant part of the vault"(IT-75)

- "in a narrow passage, the uncertain sounds, he distinguished, with inexpressible horror, that they were uttered by persons suffering"(IT-310)

6) Las neblinas y vapores que envuelven y difuminan algunas de las escenas son otro recurso localizado también desde la novela de Walpole:

- "and the vapours... made the torch burn so dimly..."(U-14-2)

- "The cold air of the aisles chilled her..." (U-93)

7) La antigüedad de los objetos que los hace aparecer húmedos y abandonados constituye otro rasgo común de la ambientación:

- "The furniture... seemed to be almost as old as the rooms and retained an appearance of grandeur, though covered with dust and dropping to pieces with damp and with age"(U-236)

- "She saw several pictures, covered with dust and cobweb"(U-283)

8) Las manchas de sangre sobre objetos, suelo, papel, etc, aparecen en ocasiones en las novelas provocando siempre el nerviosismo del personaje que las contempla:

- "Paulo observed that the walls were stained in several places with what appeared to be blood" (IT-74)

- "A track of blood appeared along the corridor" (U-276)

Eve Kosofsky Segdwick (1981,259) considera estas manchas de sangre, junto con otros efectos, como datos de "imaginaria de superficie" ("surface imagery"), que constituye un completo sistema sémico con valor premonitorio y de advertencia; En la celda de Vivaldi en The Italian hay escritos también caracteres en rojo.

9) Finalmente existe otro rasgo común a novelas anteriores y utilizado también por Radcliffe: Los lugares donde transcurre la acción tienen fama de "encantados" y en casi todos ha sucedido un hecho pasado de tono sangriento conectado la mayoría de las veces con la secuencia de reconocimiento. Mencionemos como lugares de este tipo el castillo de Udolpho, el "chateau" en la misma novela, y la antigua cabaña junto al mar Adriático y la mansión derruida en The Italian:

- "The place, signor, could interest you...for there are some odd stories told of it; and I am inclined to think..." (IT-71)

- "...and from the gloomy castle of which she had heard some mysterious hints..." (U-228)

- "O Lord ! They say that the room is haunted and has been so so many years..." (U-251)

Pasamos a examinar ahora los datos de información contenidos en las novelas. The Italian se desarrolla en 1758 aunque el pretendido narrador se sitúa en 1764, es decir, treinta años antes de su efectiva publicación, lo que supone una escasa distancia temporal. No existen por tanto en ella diferencias sociológicas apreciables en cuanto a actitudes, hábitos de comportamiento, etc de los personajes, salvo su peculiaridad de tratarse de italianos y no británicos. Pero Udolpho se sitúa

en 1784 en plena frontera pirenaica franco-española. La sensación de antigüedad y exotismo tan particularmente explotada por los novelistas góticos se acentúa, pero Mrs Radcliffe presenta serios desajustes sociológicos en la descripción de los usos y costumbres de sus personajes. Y así Emily y sus familiares acuden en Venecia a la ópera (U-24), toman café (U-97 y U-190), mientras que París, lugar de envilecimiento del joven Valancourt es famoso por sus salones literarios (U-298), aparte de las actitudes y comportamientos plenamente dieciochescos seguidos por los personajes prácticamente desde el comienzo.

Para Q. D. Leavis (1932, 118) la ausencia total de rigor histórico en Udolpho es una de sus características más valiosas. En su opinión, este hecho prueba la confianza del público literario de finales del XVIII en su propia cultura, capaz de absorber un mundo tan alejado, temporal, local y sociológicamente como el descrito en la novela, de modo que sea presentado, sin traumas, según patrones estrictamente contemporáneos.

Por lo que respecta a la localización espacial, Radcliffe se aferra a lo tradicional en el género: el castillo y el monasterio son puntos de referencia obligados. En Udolpho, el grueso de la acción tiene lugar en el castillo del mismo nombre (U-231 a U-123-2), en plenos Apeninos, pasando después al "chateau" de Villeroy, no tan tético pero igualmente enigmático (U-157-2 a U-290-2). En The Italian Ellena es prisionera en un monasterio (IT-64 a IT-134), mientras que Vivaldi es recluido posteriormente en las mazmorras de la Inquisición (IT-196 a IT-368), todo ello en Italia. Dentro del marco que supone un edificio concreto (castillo, monasterio, prisión) la acción se perfila todavía más y casi no sale de un escenario muchísimo menor: la habitación, celda conventual o prisión, siempre con parecidas características. Emily está prácticamente prisionera en una habitación pequeña, con mobiliario decrepito, oscura y silenciosa (U-257). Muy parecida es la celda de Ellena o la pequeña cabaña de la costa donde está a punto de ser asesinada (IT-212). La mazmorra de Vivaldi (IT-304) está en condiciones mucho peores, sin apenas mobiliario. Excep-

-to la primera celda de Ellena, en el monasterio, todas las demás poseen un pasadizo secreto, desconocido para el confinado protagonista, por el que se trasladan a ella enemigos o adyuvantes (caso de Nicola en The Italian). Emily, en Udolpho, es visitada de noche por el conde Morano, que de este modo provoca una de las escenas de horror más convincentes de la novela:

- "While Emily kept her eyes fixed on the spot, she saw the door move, and then slowly open, and perceived something enter the room, but the extreme duskiess prevented her distinguishing what it was. Almost fainting with terror, she had yet sufficient command over herself to check the shriek that was escaping from her lips, and letting the curtain drop from her hand, continued to observe in silence the motions of the mysterious form she saw..." (U-265)

En el caso de Ellena, el pasadizo es utilizado por Schedoni cuando se dispone a asesinarla, pero ella no despierta de su sueño hasta que Schedoni la reconoce como hija:

- "Happily for Ellena's peace, she knew not that the chamber had a door, so contrived, as to open without sound, by which assassins might enter unsuspectedly at any hour of the night" (II-214)

Vivaldi es sorprendido por Nicola, a quien al principio no conoce, que utiliza el pasadizo para entrar y salir sin que el prisionero logre descubrir cómo lo hace:

- "As he spoke, he turned away, and before Vivaldi had recovered from his consternation, the light disappeared" (II-323)

La huída o abandono del espacio-prisión supone siempre la culminación de un nudo argumental importante y la superación de un obstáculo.

El resto de escenarios por el que transcurren las novelas coloca también al pasadizo como elemento decisivo de la acción, por el que salen, por ejemplo, los supuestos "fantasmas" (U-295, U-239-2) pero también cumple función positiva para los héroes al convertirse en elemento de huída (II-137), interrumpida a menudo por el súbito encuentro con

puertas cerradas ,otra manifestación del "espacio cerrado" del que tanto cuesta salir:

-".before they perceived that the door refused to yield.."(IT-138)

-".when in the next minute she perceived that the door was fastened.."(U-246)

En otra ocasión es la propia Emily la que intensifica su aislamiento con propósitos defensivos:

-"The door of the staircase she tried to secure,as usual,with some of the furniture of the room"(U-108-2)

El espacio cerrado es en ocasiones zona prohibida debido al carácter de "encantado" ya mencionado. El recurso,aparecido ya en la novela de Clara Reeve,será utilizado posteriormente en Northanger Abbey y Jane Eyre:

-".and that chamber,which I shewed you, signora,nobody ever went into it but himself, except the servant"(IT-270)

-"There is another picture of her...hanging in a room of the suite which was hung up"(U-199-2)

En cuanto al espacio exterior de las novelas,la mayoría es un paisaje natural,montañoso y salvaje,en el que se describe predominantemente lo intrincado y tortuoso. Su carácter plenamente romántico y ligado a la filosofía sublimista lo discutimos en el nivel semántico. Por otra parte,aparte del espacio urbano,escaso pero importante a la hora de la descripción (Nápoles,Roma,Venecia...) otro escenario típicamente romántico aparece con frecuencia,las ruinas,aprovechadas para exaltar su significado histórico:

-"those sacred ruins,those eternal skeletons.."
(IT-195)

La descripción exterior de los edificios es igualmente de abandono y desolación:

-"The whole building,with its dark windows and soundless avenues,had an air strikingly forlorn and solitary"(IT-210)

- "The gateway...was defended by two round towers crowned by over-hanging turrets embattled, where, instead of banners, now waved long grass and wild plants"(U-231)

El cementerio, localización frecuente en las novelas de Walpole y Lewis, aparece sólo una vez en Udolpho:

- "...and near the heaps of earth that seemed to surround an open grave...she perceived the still flutterings of the bat..."(U-46)

Emily ha llegado al cementerio bajando desde las estancias superiores del castillo. Este sentido de lo subterráneo, inherente también al pasadizo, tiene generalmente significado negativo:

- "Within the deepest recesses of our convent, is a stone chamber, secured by doors of iron, to which such of the sisterhood as have been guilty of any heinous offence have, from time to time, been condemned"(U-216)

Examinemos finalmente algunos indicios que constituyen claramente datos o informaciones referentes a la situación social de los protagonistas. Udolpho es la que menos indicios de este tipo contiene. Aparte del hecho de que todos los protagonistas son de elevada cuna y poseen tierras y mansiones solariégas (caso de St. Aubert y "La Vallée"), existe una marcada tendencia a rechazar la vida de la gran ciudad y a propiciar el retorno a los orígenes, esto es, a las antiguas posesiones feudales reflejadas en The Old English Baron y abandonadas por la nobleza para dirigirse a la corte. De ahí la insistencia en lo antiguo y glorioso de las viejas mansiones y castillos góticos y la defensa que de ellos se hace, frente a la criticada frivolidad decorativa de la mansión de la tía de Emily, por ejemplo. El castillo de Udolpho, como veremos, es igualmente objeto de admiración, al igual que el "chateau" de los Villeroi.

Pero hay otro indicio recurrente dentro de la secuencia de reconocimiento, cuya misión no es sino la de escarbar en el pasado de la familia para limpiarlo de hechos sangrientos e injustos, pero no despreciables, pues en la mayor parte se

trata de antiguas disputas amorosas. Se trata del conjunto de rasgos físicos y de conducta que la autora identifica de inmediato como de pertenencia a una clase elevada:

- "Sister Agnes is of a noble family, and the dignity of her air must already have informed you" (U-248-2)

En The Italian los indicios son mucho mas frecuentes, comenzando por el mismo hecho que pone en marcha la secuencia de reconocimiento: El origen humilde de Ellena, que le impide casarse con Vivaldi. Para atajar el proyecto, Schedoni y la Marquesa se reúnen y deciden asesinarla. En una de las entrevistas, la Marquesa le dice al confesor lo siguiente:

- "The woman who obtrudes herself upon a family, to dishonour it, deserves a punishment nearly equal to that of a state criminal, since she injures those who best support the state" (IT-168)

Este insólito rasgo de crueldad por parte de una representante de la nobleza nos es explicado a través de la descripción que se hace del Marqués y su esposa y en la que se ponen de manifiesto las diferencias entre ambas:

-(El Marqués) "his pride of birth was equal to either, but it was mingled with the justifiable pride of a principal mind; it governed his conduct in morals... His pride was at once his vice and his virtue, his safeguard and his weakness" (IT-7)

-(La Marquesa) "her pride was that of birth and distinction, without extending to morals. She was of violent passions, haughty, vindictive, yet crafty and deceitful; patient in stratagem, and indefatigable in pursuit of vengeance.." (IT-7)

La diferencia es evidente. Vivaldi se parece mucho mas a su padre:

- "Vincenzio inherited much of the character of his father, and very little of that of his mother" (IT-8)

La novela termina, como sabemos, con la investigación que el Marqués lleva a cabo para determinar definitivamente si Ellena pertenece en verdad a la clase que ella alega.

2.4.3. División actancial.

Procedemos ahora a la asignación de actores y objetos a las funciones actanciales. He aquí la lista de actores-personajes más relevantes en Udolpho:

- Emily St. Aubert
- Valancourt
- Montoni
- Conde de Villeroi
- St. Aubert
- Madame Montoni
- Annette
- Ludovico
- Sister Agnes (Laurentini)
- Blanche de Villeroi

Existen otros muy secundarios y de aparición limitada: Du Pont, La Voisin, Theresa, Sister Frances, Bonnac, Morano... que no pasan de la función de adyuvantes con misión mínima en el argumento.

La división actancial por secuencias es la siguiente:

S-1 (Secuencia de reconocimiento):

- Sujeto-héroe, Emily.
- Objeto: Reconocimiento de identidad.
- Destinatario: Emily.
- Remitente-Destinador: St Aubert, Dorothée.
- Adyuvantes: Dorothée, Sister Agnes.
- Opositor: Sister Agnes (Laurentini).

St. Aubert es destinador involuntario de la acción. Su conducta ante las cartas y la lectura de una de éstas provoca la curiosidad de Emily, inexistente antes. Los signos de reconocimiento físico de Dorothée al verla acrecientan esta curiosidad, a la vez que contribuyen a la solución de la trama. Sister Agnes se revela como traidora y culpable de la confusa situación, pero es su testamento el que aclara las cosas definitivamente.

S-2 (Secuencia de disputa):

Por tratarse de secuencia con encadenamiento por enlace, pueden establecerse dos listas de funciones desde dos visiones contrapuestas:

Visión desde Emily:	Visión desde Montoni:
Sujeto: Emily.	Sujeto: Montoni.
Objeto: Conservación de bienes.	Objeto: Apropiación de bienes.
Destinatario: Emily.	Destinatario: Montoni.
Destinador: St. Aubert.	Destinador: St. Aubert.
Adyuvantes: Annette, Ludovico, Du Pont, Mdme Montoni.	Adyuvantes: Morano, Mdme Montoni (al principio)
Opositor: Montoni.	Opositor: Emily.

St. Aubert hace prometer a Emily la conservación de su propiedad de La Vallée y Emily se mantiene fiel a esta promesa, originándose así la disputa, que se convierte en un juego protagonista-antagonista en el que ambos son además destinatarios del objeto en pugna. Madame Montoni es un personaje que cambia su función, pues pasa de adyuvante de Montoni a adyuvante de Emily, a quien advierte del peligro, a mitad de la trama. Annette y Ludovico cumplen sus papeles de adyuvante sobre todo en la salida y huida el segundo y como confidente y "jester", su papel primordial en la obra, la primera.

S-3 (Secuencia amorosa):

Sujetos: Emily y Valancourt.
 Objeto: Contraer matrimonio.
 Destinatarios: Emily y Valancourt.
 Remitentes: Emily y Valancourt.
 Adyuvantes: Bonnac, Thérèse, Annette.
 Opositores: Montoni, Mdme Montoni, Morano...

El juego amoroso Emily-Valancourt se establece por libre decisión de ellos mismos. No existe destinador-remitente instigador de la unión, ni remitente que no sea uno de los dos. Su objeto es contraer matrimonio y no otro tipo de unión. Por extenderse durante toda la obra, se trata de una secuencia cuya resolución se retarda hasta el mismo final pasando por innumerables vicisitudes. De ahí el elevado número de opositores: Primero Montoni y su mujer, luego Morano, nuevo pretendiente, luego Villeroi, informado de la conducta deshonesto de Valancourt. Como adyuvantes resaltamos a Bonnac, que informa a favor de Valancourt, y a Thérèse, que hace lo mismo. Annette sigue jugando aquí su papel de confidente.

S-4 (Secuencia de intriga):

Sujeto: Familia Villeroi.
Objeto: Desvelación del misterio.
Destinatarios: Familia Villeroi.
Destinador: Bandidos.
Adyuvantes: Dorothée, Emily, Ludovico.
Opositor: Bandidos.

La familia Villeroi es el sujeto de esta última trama y destinataria de su resolución. Los bandidos son los destinatarios voluntarios de la acción al provocar los ruidos extraños que precipitan la investigación. Son además opositores al no interesarles la desvelación del pretendido misterio. El ayudante principal es Ludovico, que es secuestrado por los bandidos y explica el misterio cuando reaparece en los Pirineos. Dorothée y Emily también intervienen cuando deciden recorrer secretamente las habitaciones prohibidas.

Por lo que respecta a The Italian, estos son los actores-personajes de mayor relevancia:

-Vincentio di Vivaldi.
-Ellena di Rosalba.
-Sister Olivia (Lady Olivia)
-Schedoni.
-Nicola.
-Paulo.
-Bianchi.
-Father Ansaldo.
-Marqueses de Vivaldi.

La distribución actancial por secuencias es la siguiente:

S-1 (Secuencia amorosa):

En la primera fase (proceso de cortejo) la división es la siguiente:

Sujeto: Vivaldi.
Objeto: Consentimiento de Ellena.
Destinador: Vivaldi.
Destinatario: Vivaldi.
Adyuvantes: Bianchi, Paulo.
Opositores: Padres de Vivaldi.

Como en Udolpho, el idilio es libre, sin instigadores ni beneficiados que no sean los dos amantes. Bianchi, tutora de la joven, consiente a la boda, y Paulo es confidente de Vivaldi, con

lo que se convierten en adyuvantes. Los opositores, los padres de Vivaldi, utilizan a Schedoni, quien a su vez se sirve de Nicola como "monje fantasma" que asusta y coacciona al joven. He aquí los actantes del segundo período:

Sujeto: Vivaldi-Ellena.
Objeto: Contraer matrimonio.
Destinador: Vivaldi-Ellena.
Destinatario: Vivaldi-Ellena.
Adyuvantes: Olivia, Ansaldo, Paulo.
Opositor: Padres de Vivaldi.

Los adyuvantes son los mismos prácticamente que en la secuencia de reconocimiento, ya que es a través de ésta como se soluciona el problema amoroso.

S-2 (Secuencia de reconocimiento):

Estos son los actantes en esta secuencia:

Sujeto: Ellena.
Objeto: Desvelación de su origen noble.
Destinador: Padres de Vivaldi, señales físicas.
Adyuvantes: Olivia, Ansaldo, Nicola.
Opositor-Traidor: Schedoni.

A diferencia de Emily en Udolpho, Ellena no busca intencionalmente su origen, e incluso consiente al matrimonio, luego interrumpido, sin conocer su verdadero origen. El destinador de la acción es la clase noble representada por los padres de Vivaldi, junto con las señales físicas que precipitan el reconocimiento. Los adyuvantes en esta secuencia son Olivia, madre de Ellena, y los participantes en la secuencia de disputa, cuya solución es decisiva para esta secuencia. El opositor-traidor es Schedoni.

S-3 (Secuencia de disputa):

Esta secuencia se halla también dividida en dos partes. La primera, tal como hemos dicho, es un enfrentamiento Vivaldi-Schedoni:

Sujeto: Schedoni.
Objeto: Venganza sobre Vivaldi.
Destinador: Vivaldi.
Destinatario: Schedoni.
Adyuvantes: Nicola, Spalatro, Marquesa.
Opositor: Paulo.

Esta primera parte de la secuencia no tiene réplica por parte de Vivaldi, que en ningún momento se dedica a investigar so-

-bre el pasado de Schedoni ni a jugar activamente en su contra. La Marquesa es adyuvante involuntaria ya que es víctima del juego del monje. Podría hablarse de que Vivaldi es objeto de represión de Schedoni al ser apresado, como lo fue Ellena en S-1 al ser encerrada en el convento.

El segundo período es el enfrentamiento Nicola-Schedoni. Aquí sí puede hablarse de encadenamiento por enlace, ya que ambos buscan la destrucción del contrario. Esta es la distribución de funciones:

Visión desde Schedoni	Visión desde Nicola
Sujeto: Schedoni	Sujeto: Nicola
Objeto: Destrucción de Nicola	Objeto: Revelación pasado Schedoni.
Destinador: Schedoni.	Destinador: Nicola
Destinatario: Schedoni	Destinatario: Nicola
Opositor: Nicola.	Opositor: Schedoni.

Podría hablarse de que el destinatario desde el punto de vista de Nicola es la Inquisición, que es quien condena a Schedoni, o incluso Vivaldi o Ellena, beneficiarios de la confesión de Schedoni en el argumento de reconocimiento. De igual modo, creemos que el móvil principal de la acción de Nicola es el odio personal hacia Schedoni, y por tanto él es el principal destinatario de la misma. Destacamos la ausencia en ambos casos de personajes adyuvantes, por lo que se trata de una pugna en total soledad.

2.4.4. Nivel retórico pragmático: estudio del tiempo.

A diferencia de la rapidez narrativa de The Castle of Otranto, y más en la línea moderada y pausada de la novela de Clara Reeve, las novelas de Ann Radcliffe se caracterizan en lo temporal por su ritmo lento y solemne en ocasiones y la pérdida definitiva de la compresión y densidad de la precursora del género y otras novelas contemporáneas derivadas de ésta. Los acontecimientos relatados en The Italian pueden medirse en unos cien días, desigualmente repartidos. Por su

parte, la acción de Udolpho se desarrolla en un año y noventa días, mas o menos. El momento en que se cumple un año a partir del comienzo de la novela es señalado en el texto:

-".remembering that it was on the evening of this festival in the preceding year, that St. Aubert and herself has arrived in the neighbourhood of Chateau-Le-Blanc"(U-170-1)

Las referencias al tiempo físico en ambas novelas son sencillas y repetitivas:

- "On the following day..."(U-14)
- "Soon after Midday..."(U-28)
- "When evening arrived..."(I1-54)
- "Several days passed..."(U-48)
- "...and after several days"(U-233)
- "Several days elapsed"(I1-308)

En ambas novelas existe una acción predominante, la conducida por el héroe, función compartida en The Italian por Vivaldi y Ellena y en Udolpho representada exclusivamente por Emily. Esta acción se interrumpe en contadas ocasiones y durante breves momentos para trasladarse a otra acción secundaria, generalmente protagonizada por el traidor o el amante. El procedimiento es utilizar cualquier marcador de simultaneidad ("In the mean time, Meanwhile..."). Este hecho tiene su razón de ser en el hecho de que se trata de novelas de héroe único que debe vencer obstáculos por sí solo y con una mínima colaboración de adyuvantes, generalmente criados.

El papel de las historias insertadas, incluidas para ampliar explicaciones sobre la vida u origen de algún personaje no interrumpe, por su brevedad, el curso general de los acontecimientos. Tampoco existen retrospectivas ni mucho menos "flash-backs". Utilizando una clasificación temporal semiológica, podemos caracterizar la estructura de ambas novelas como de "resumen" en su duración, mientras que en el orden se trata de narraciones con un hilo narrativo predominante y casi exclusivo alternado en ocasiones con otros secundarios por medio de marcadores de simultaneidad.

Existe por otro lado un recurso temporal que debe destacarse, cuyo papel es provocar ansiedad en el lector. En términos

retóricos puede hablarse de una figura literaria concreta, la "suspensión" o "sustentación", destinada a tal fin.

El procedimiento, visto ya en las primeras novelas del género, se basa en un diálogo entre dos personajes en el que uno de ellos, A, desea enterarse de algo que B sabe, pero no lo consigue sino con mucho esfuerzo por las causas más diversas (B se explica mal o con muchísimos rodeos, B interrumpe su narración para citar pormenorizadamente algún suceso menos importante, B cree oír un ruido extraño e interrumpe el diálogo, etc) Se trata de un recurso marcadamente teatral. Por ejemplo, cuando Annette va a explicar a Emily un secreto de familia que es decisivo para la historia:

- Annette: "This castle, you must know....it was come to the signor if the lady died unmarried"
-Emily: "What lady ?"
-Annette: "I am not to come to that yet..!"(Sigue larga explicación contada de forma prolija)"Holy Virgin!What noise was that ?"
-Emily: "It was only the wind...But do come to the end of your story".
-Annette: "As I was saying...oh, where was I...?"(Sigue otra descripción sin interés)
-Emily: "Well, but Annette, do tell me the substance of your tale"
-Annette: "All in good time, ma'am..."(continúa explicación sin llegar al fondo del asunto)"Holy St. Peter !look at that lamp, see how blue it burns!"
-Emily: "Pray, let me hear the end of your story, I am weary"

(U-240)

2.4.5. Estudio de los modos de narración.

Comenzamos este capítulo examinando el comentario en las dos novelas. Los tres tipos básicos de comentario, emocional, filosófico y explicativo-narrativo aparecen con abundancia en las dos obras de Ann Radcliffe.

El comentario filosófico es quizá el menos numeroso. Suele colocarse en medio de una descripción, a modo de conclusión derivada de la visión de un paisaje o escena. También como

justificante de la acción extraña de algún personaje o como moraleja, al término de una secuencia. Por ejemplo:

- "Thought and cultivation are necessary equally to the happiness of a country and a city life; in the first they prevent the uneasy sensations of indolence, and afford a sublime pleasure in the taste they create for the beautiful and the grand; in the latter they make dissipation less an object of necessity and consequently of interest" (U-6)

- "Virtue and taste are nearly the same; for virtue is little more than active taste; and the most delicate affections of each combine in real love" (U-50)

El segundo tipo de comentario es el explicativo-narrativo, totalmente necesario en una narración omnisciente. He aquí algunos ejemplos:

- "The hints that had been thrown out to Valancourt concerning Montoni's character and condition were too true; but it was now left to time and occasion to unfold the circumstances, both of what had, and what had not been hinted..." (U-193)

- "If she had been subject to vanity, she might have supposed this figure to be... but this opinion never occurred to Emily..." (U-38)

El tercer tipo de comentario, el emocional, recoge en forma bastante gráfica (básicamente pregunta retórica o exclamación) los sentimientos o reacciones del autor ante algún hecho ocurrido en la narración:

- "Unhappy young man ! He knew not the fatal error, into which passion was precipitating him !" (IT-13)

- "If the wand of a magician could have recalled the vanished groups... what a varied and contrasted picture would they have exhibited with the present !" (U-214)

- "How little did Vivaldi foresee... ! How little, also, did he apprehend... !" (IT-335)

Otros dos tipos de comentarios muy peculiares son utilizados en las novelas. El primero es el típico lamento que indica la imposibilidad de expresar con palabras una emoción o situa-

-ción:

- "And here such scenes of sublimity opened upon them, as no colours of language must dare to paint !" (U-167)

- "They had no words to express the sublime emotions they felt..." (U-43)

- "Ellena could not find words to express her joys and surprise..." (IT-318)

El segundo tipo es el predictivo, indicando presentimientos o anticipaciones, casi siempre muy breves:

- "...and a dreadful foreboding of their own destiny fixed them, for some moments, to the spot" (IT-76)

- "A strange kind of presentiment frequently on this day occurred to her; it seemed as if her fate rested here, and was by some invisible means connected with this castle" (U-254)

- "...his melancholy imagination suggested that he should return no more..." (U-27)

Antes de pasar al estudio del diálogo, debemos mencionar la existencia de otro modo de expresión en el discurso narrativo de las novelas. Se trata de las citas literarias y los poemas intercalados. Las citas literarias aparecen en el discurso de dos formas distintas: encabezando cada capítulo, y en medio de la narración. Las primeras, identificadas mediante el nombre del autor, suelen ser dos o tres líneas de algún poema u obra dramática de Thomson, Collins, Beattie o Mason, poetas de la época, o inmediatamente anteriores, o incluso de Milton y Shakespeare. Las citas pueden aparecer también intercaladas en medio de la narración. En este caso, se trata de identificar experiencias de los personajes o descripciones con emociones estéticas derivadas de lecturas conocidas. Ello demuestra el perfecto conocimiento del público lector por parte de la autora, pues el efecto buscado no sería conseguido si las citas no fueran inmediatamente reconocibles. Veamos algunos ejemplos:

- "Leaving the splendour of extensive prospects,
they now entered this narrow valley, screened by
'Rocks on rocks piled, as if by magic spell
Here scorched by lightnings, there with ivy
green' "(U-30)

- "...and a man bearing a torch appeared behind
the barricade, whose countenance, as he looked through
it, might have been copied for the
'Grim-visaged comfortless despair' "(II-296)

Los poemas aparecen siempre intercalados en el discurso. La forma de traerlos a colación suele ser que Emily (el hecho se da únicamente en Udolpho) se encuentra inspirada e improvisa unas estrofas. Otras veces el poema es recitado, o forma parte de alguna canción oída a alguien en el camino.

Pasemos al estudio del diálogo. En las novelas de Ann Radcliffe su función es hacer progresar la narración, pero también resulta vehículo apropiadísimo para plasmar las escenas de horror o tensión. Es otro de los artificios dramáticos de los que la novela gótica se apropió. Se presentan en forma de diálogo las escenas de amor, las confidencias, los enfrentamientos, y las revelaciones o historias insertadas sobre personajes.

El lenguaje de los diálogos es igualmente profundamente teatral. Predominan en él elementos retóricos como las exclamaciones, las invocaciones, las preguntas retóricas, e incluso podría hablarse de pequeños monólogos remedos de los "asides" teatrales:

- "How can I suffer to doubt... that he could
see you, and not love ?" (U-270)

- "O Heavens !" (U-7)

- "By Holy Pope !" (U-39)

- "Unhappy child ! - behold your more unhappy
father !" (II-236)

- "How deep the repose ! How lovely the scene !" (U-95)

El lenguaje en los diálogos varía según sea el personaje hablante. Los protagonistas utilizan un discurso solemne y elaborado que para Edith Birkhead (1921, 59) llega a una extrema

artificialidad que le hace ser el aspecto más trasnochado de las novelas. Montoni así lo indica, tras haber escuchado a Emily defenderse con inesperada entereza:

- "You speak like a heroine... We shall see whether you can suffer like one" (U-51-2)

Aunque en realidad no puede hablarse razonablemente de estilos individualizados de habla en estas novelas, el lenguaje de los criados se caracteriza por el contrario por su humor y desenfado (caso de Paulo y Annette), rasgos que no les son permitidos a sus señores. He aquí una muestra de uno de los soliloquios de Paulo, que se encuentra muy hambriento tras haber podido escapar de la cueva donde él y su señor se encontraban escondidos:

- "Pray, Signor, said Paulo, while his master was deliberating, do not let us stop here lest the enemy should appear again; and do, Signor, take the road which is nearest to some house where we may get breakfast, for the fear of starving has taken such hold upon me that it has nearly anticipated the reality of it already" (IT-99)

Finalmente, el monólogo es utilizado con frecuencia por el personaje o personajes principales. Es vehículo ideal para lamentarse públicamente de la situación en que se hallan:

- "How delightful is the sweet breath of these groves, said she, This lovely scene-how often shall I remember and regret it when I am far away ! Alas ! what events may occur before I see it again ! O peaceful, happy shades ! O scenes of my infant delights, of parental tenderness now lost for ever ! why must I leave you ? In your retreats I should still find safety and repose. Sweet hours of my childhood ! -I am now to leave even your last memorials ! No objects that would revive your impressions will remain for me !" (U-117-118)

La narración propia en estas novelas se encuentra repleta de los mismos recursos teatrales y retóricos que aparecen en el diálogo: preguntas retóricas, exclamaciones, enumeraciones, etc:

"Yet, even if she were not averse to his suit, how could he solicit her hand, and hope it would be given him when he should declare that this must be in secret ?"(IT-14)

La exclamación es utilizada para expresar o acentuar la sorpresa que provoca la súbita aparición de un personaje o la revelación de quién es en realidad. El sistema empleado es el uso de dos oraciones, la segunda de las cuales puede tratarse simplemente de un nombre propio, separados por coma o guión:

"and beheld-Ellena ! who surprised.."(IT-43)

"and she perceived, that he was not Vivaldi..!"
(IT-130)

"and immediately a bright gleam that flashed from the fire discovered - Valancourt !"(U-296)

Este recurso revela una destacable utilización de un procedimiento funcional como la puntuación con fines artísticos, fenómeno poco corriente en obras en prosa.

Ann Radcliffe es igualmente muy aficionada a la colocación de adjetivos, u otras partes de la oración, en enumeración:

"Silent, thoughtful and amazed.."(IT-332)

"He stammered, and bowed, and blushed..."
(IT-414)

"for joy, tenderness, doubt and apprehension"
(U-58-2)

Finalmente, es de resaltar el prolífico uso del adjetivo "romantic" en ambas novelas. Consideramos que en todos los casos su significado es el que ostenta a lo largo de la segunda mitad del XVIII, "captivating to the imagination":

"the romantic effects of scenery..."(U-40)

"but these romantic heights..."(U-172)

"these relics of romantic fiction..."
(U-139)

Frente a la ausencia de descripciones en la mayoría de las

novelas anteriores las de Ann Radcliffe las incluyen de forma predominante. Ello responde a dos características peculiares que examinamos en el nivel semántico. La primera es su estrecha relación con la filosofía sublimista de Edmund Burke (1729-1797), que provoca la constante aparición del paisaje como fuente de inspiración y sosiego o marco sombrío, según la complicación de la trama. Paisaje que, además, debe ser descrito y realzado de la mejor forma posible, de forma que se justifique su influencia en los personajes. La segunda es el deseo de conocer los países europeos, especialmente mediterráneos, provocado por la moda del "grand tour", que hace situar los argumentos de las novelas en ellos. Por ello, y junto a los desajustes sociológico-temporales ya mencionados, se incluyen en la narración detalles y escenas de la civilización europea extraños a los hábitos británicos: formas de vida de los campesinos pirenaicos (U-33,41), alegría nocturna de las calles de Venecia (U-215) etc. En The Italian esta intención se pone de manifiesto desde el primer momento, en el que unos viajeros ingleses que recorren Italia son informados de los sucesos que componen la novela. Destacan en esta obra las descripciones de las noches de carnaval en Nápoles, los atardeceres veraniegos sobre la bahía o las peregrinaciones a santuarios importantes (IT-114).

La descripción del paisaje es totalmente intelectual, pues no hay constatación de que Ann Radcliffe visitase alguna vez los paisajes que describe. Según Brendan Hennessy (1974,22) el paisaje aquí descrito está tomado de grabados de Claude Lorraine, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa y otros pintores. El paisaje descrito desde una aproximación pictórica es la mejor forma de contemplación de la naturaleza según William Gilpin⁽¹⁾ que preconizaba la visión del paisaje natural como si de un objeto artístico se tratara (Gillie, 1974,86), y cuyas indicaciones eran seguidas tanto por los turistas británicos en el continente como por los novelistas, incluso Jane Austen. Por otro lado, Edith Birkhead señala (1921,60) que este carácter de "paisaje imaginado" contribuye a que la descripción, que logra momentos de gran altura, carezca en general de precisión

(1) William Gilpin (1724-1804), autor de Three Essays (1792), donde se contiene el ensayo On Picturesque Travel donde se hallan estas teorías.

y nitidez, de forma que es difícil formarse una representación mental clara de estas escenas:

- "As they advanced, the valley opened; its savage features gradually softened, and towards evening they were among healthy mountains stretched in far perspective, along which the solitary sheep-bell was heard, and the voice of the shepherd calling his wandering flocks to the nightly fold. His cabin, partly shadowed by the cork-tree and the ilex, which St. Aubert observed to flourish in higher regions of the air than any other trees, except the fir, was all the human habitation that yet appeared. Along the bottom of this valley the most vivid verdure was spread; and in the little hollow recesses of the mountains, under the shade of the oak and chestnut, herds of cattle were grazing. Groups of them, too, were often reposing on the banks of the rivulet, or laving their sides in the cool stream, and sipping its wave".
(U-30-31)

La descripción física de los personajes, aunque presente, no ocupa ni de lejos el espacio reservado a la descripción paisajística, ingrediente primordial en las novelas de Ann Radcliffe.

De la presencia del comentario como modo frecuente de narración en las novelas se deduce el carácter omnisciente del autor, que puede clasificarse como de omnisciente neutro en los dos casos. Sin embargo, deben mencionarse dos características peculiares relacionadas con esto: En The Italian se bosqueja la existencia de un pretendido narrador editor, ya que en el primer capítulo se menciona la entrega a un grupo de visitantes ingleses en Italia de un manuscrito que se supone es la novela relatada a continuación:

- "And the Englishman, soon after returning to his hotel, received the volume. He read as follows..."
(II-3)

No existen más intervenciones de este narrador-editor ni se intenta disfrazar la autoría de la novela por este medio, como ocurre en novelas precedentes. Por otra parte, en Udolpho se produce el hecho ya comentado de withheld information, que

creemos afecta mínimamente al concepto de narrador omnisciente, pues en tres ocasiones los personajes saben más que el narrador al haber observado datos que él no recoge y que por tanto el lector desconoce. El fenómeno tiene lugar en tres ocasiones: En primer lugar cuando Emily, inspeccionando uno de los salones vacíos del castillo descubre una tela que oculta una pintura. Sólo conocemos su reacción:

-"She fell senseless on the floor..."
(U-252)

pero nada acerca de lo que ha visto, que nos será revelado mucho más adelante (U-334). En otra ocasión, cuando el Conde y su hijo pasan una noche en la cámara misteriosa, sólo nos es descrita su apariencia al salir la mañana siguiente:

-"Rejoicing to see him in safety, and curious to learn the occurrences of the night, he had not immediately leisure to observe the unusual gravity that overspread the features of the count"(U-243-2)

Lo mismo ha ocurrido poco antes cuando Ludovico desaparece de la misma cámara y sus aventuras no nos son relatadas hasta su inesperada reaparición en los Pirineos (U-287-2). El recurso, que logra la ya mencionada intriga abierta por medio de la dosificación informativa, afecta en nuestra opinión el carácter omnisciente del relato.

2.4.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

En ambas novelas establecimos la existencia de al menos tres secuencias narrativas comunes, las de reconocimiento, disputa y amorosa. En Udolpho podía hablarse también de una secuencia de intriga accesoria que no se produce en The Italian, donde la intriga se encuadra en la secuencia de disputa.

Respecto a las secuencias de reconocimiento, hay que indicar el origen común en una prohibición, en el caso de Udolpho de

investigar sobre los papeles de St. Aubert y en The Italian de contraer matrimonio. Mediante acciones de información e indagación mucho más acusadas en Udolpho que en The Italian se llega a la revelación del traidor que esclarece un episodio de pasado oculto. No es preciso volver a citar aquí las diversas interpretaciones que se proponen para el argumento de anagnórisis, expuestas ya al comentar dichas secuencias en las primeras novelas, pero sí puede decirse que en The Italian la demostración del origen noble es esencial para alcanzar el fin anhelado, mientras que en Udolpho la heroína, de por sí una joven distinguida, se encuentra además con que otros títulos que le habían sido usurpados le son devueltos. Es importante destacar también que el azar cumple una función primordial, constituyéndose en verdadera clave de los acontecimientos en estas secuencias. De este modo el héroe no se ve nunca en la imperiosa necesidad de demostrar su nobleza o en la tesitura de renunciar al matrimonio con la persona que ama a causa de la diferencia de rangos. Todo se resuelve de modo fortuito en el momento apropiado.

En las secuencias amorosas, son destacables las acciones repetidas en ambas novelas. El resumen argumental de las mismas sería el siguiente: La heroína, huérfana y sola, conoce a un joven de buena cuna que la pretende. El padre o tutor da el visto bueno al pretendiente aunque no lo haga explícitamente. Se establece entonces período de noviazgo hasta que la joven accede al matrimonio. La boda, preparándose o celebrándose, es interrumpida y ambos jóvenes son separados a la fuerza durante largo tiempo. La heroína suele entonces pasar por difíciles experiencias y afrontar grandes peligros. En The Italian este hecho abarca a ambos amantes. Por fin, vuelven a encontrarse y tras breve período se celebra la boda. En dicho período se aclaran las últimas condiciones para el enlace (aparente conducta deshonesto de Valancourt en Udolpho, supuesto origen plebeyo de Ellena en The Italian). La boda final es siempre función culminante en las narraciones de aventuras. Para ello es necesaria la existencia de un previo argumento amoroso tan sólo esbozado en novelas anteriores (Otranto, The Old English

Baron) o desarrollado de forma totalmente distinta (Vathek). En las novelas de Radcliffe la secuencia amorosa es la más larga e incluso sirve de secuencia de fondo y argumento principal en The Italian. Permanece pues el carácter de premio que supone la boda como culminación de la historia, pero aumentado con un desarrollo mas extenso del proceso de enamoramiento, incidentes que impiden por momentos la resolución de este proceso, etc. Por otro lado el hecho de presentar a la heroína en soledad demuestra así su capacidad para encarar situaciones difíciles. La mujer de la época empieza a configurarse como persona capaz de valerse por sí misma y desarrollar tareas intelectuales (recuérdense las "blue-stockings") hasta el punto de poder vivir con independencia. Lo que ocurre es que este último punto no llega ni a esbozarse. El prototipo de mujer victoriana, seria, honrada y, desde luego, ama de casa, comienza a bosquejarse en estas novelas.

La relación amorosa que se nos presenta es sumamente teatral. Las virtudes destacables en las heroínas son la inocencia, la bondad y la sumisión, aunque como hemos dicho se destacan tímidamente su valentía, iniciativa e independencia. El amor, como el terror, es un sentimiento que se vive con intensidad abrumadora, capaz incluso de anular el raciocinio:

-".with an anxiety so intense, as almost to overcome his faculty of judging"(IT-367)

El encuentro entre los amantes se produce siempre en medio de una gran agitación::

- "The expectation of seeing Ellena agitated him with impatient joy...till, having reached the garden-gate, he was obliged to rest for a few moments to recover breath and composure"(IT-8)

- "On approaching it, a remembrance of the purpose...appealed so powerfully to his feelings, that he was unable to proceed, and he turned back to his own apartment to recover some command over himself" (IT-246)

De igual forma, el recuerdo del amante lejano provoca los mas acusados sentimientos:

- "Valancourt burst into tears and uttered only deep and broken sighs..."(U-185-2)

- "...and throwing himself into a chair, where he covered his face with his hands and was overcome for some moments by convulsive sighs"(U-191-2)

Los monólogos, exclamaciones, expletivos, etc, son frecuentes en los parlamentos amorosos, al igual que determinados efectos físicos que examinamos más adelante. Dos rasgos unen a los amantes, por otro lado: la sensibilidad hacia la naturaleza y, en Udolpho, la similaridad de gustos artísticos y literarios, varias veces mencionada.

Para resumir, creemos que estos son los significados más apreciables que se deducen de la secuencia amorosa: el carácter de premio tras el deber cumplido, la naturaleza pasional y turbulenta del sentimiento amoroso y los esfuerzos por dominarla, la fidelidad, honestidad y similitud de caracteres y de rango social como condiciones previas al enlace y la boda como única culminación posible del proceso. No hay nunca mención al elemento sexual.

Por lo que se refiere a las secuencias de disputa, este argumento se define como enfrentamiento entre dos personajes, Emily y Montoni en Udolpho, Vivaldi y Schedoni, Schedoni y Nicola en The Italian. El enfrentamiento opone siempre al personaje malvado y al inocente, con excepción del segundo argumento de disputa en The Italian. Pero existen otras características como la carencia de ambición de las heroínas frente a la cualidad opuesta en sus contrarios, subrayada por la autora intencionadamente:

- "Well, and it is not sufficient... that he is also absolutely ruined, that he is sunk deeply in debt"(U-285)

- "Ambition was one of his strongest motives for action, and he had long ago assumed a character of severe sanctity chiefly for the purpose of lifting him to a promotion"(I1-109)

La inocencia mencionada antes tiene que ver con la presencia de la dualidad campo/ciudad especialmente en Udolpho, que atribuye cualidades de ingenuidad a los personajes "campes- tres" (Emily, Therese, Blanche) y todas las contrarias a los

urbanos (Mdme Montoni, Montoni, Morano, etc). Precisamente dos personajes positivos, St. Aubert y Valancourt, pasan por la vida de ciudad para despreiciarla posteriormente y retirarse al campo. El conocimiento del mundo deriva también de la diferente edad de unos y otros: Emily, Vivaldi, Ellena, son jóvenes y, se supone, inexpertos. Montoni y Schedoni son personajes maduros. Las aventuras por las que pasan **inician** a estos jóvenes en la necesaria madurez, como sucede en casi todos los relatos de aventuras.

En el proceso de enfrentamiento hay siempre motivo para la pugna, ya sean los bienes de la heroína (Emily-Montoni) o la necesidad de mantener oculto el pasado (Vivaldi-Schedoni, Schedoni-Nicola). Sin embargo, el grado de enfrentamiento no justifica en ningún caso, como veremos, la descripción del terror sentido por las heroínas, especialmente Emily, frente a su contrincante Montoni (Howells, 1978, 52'). El desenlace de la disputa es siempre el mismo: libertad para el héroe o heroína y castigo para el contrincante. En Udolpho la secuencia termina con la huida de Emily del castillo, pero la autora se preocupa de hacer constar que Montoni, tiempo después, fue atrapado por la justicia y severamente castigado (U-191). En The Italian la segunda parte de la secuencia de disputa, de carácter multifuncional pues resuelve varios asuntos pendientes a la vez, culmina con el castigo de Schedoni y su consiguiente suicidio. Nicola, personaje catalogable también como "malvado" tampoco se salva, siendo envenenado por Schedoni.

El desarrollo de las secuencias de disputa es el tradicional en los relatos de aventuras con caracterización simplista de personajes. No obstante, a diferencia del carácter malvado de Manfred en Otranto, prácticamente sin resquicios, los malvados de radcliffe tienen motivos para justificar su conducta: Montoni, saldar sus deudas de juego, Laurentini, y Schedoni, asuntos amorosos no favorables. De este modo se achaca a debilidades o errores anteriores la conducta presente del personaje, resguardándose así el tópico defendido principalmente por Lord Shaftesbury (1671-1713) que defendía la bondad innata y la posibilidad de error, pero no de perversión (Donohue, 1970

51) ,y que fue uno de los problemas que tuvieron que afrontar los novelistas y dramaturgos de la época al presentar el mal en sus personajes. Por otro lado, la condena moral se produce sin desprecios ni superioridad sobre los "malvados" como es tradicional en la literatura inglesa (Wilt,1980,36).

La secuencia de intriga que se contiene en Udolpho denota mas el caracter de expansión del relato que otra cosa, ya que no añade nada nuevo a la línea argumental principal. Se basa en una oposición personajes honrados/ladrones con final satisfactorio para los primeros y castigo para los segundos. Gracias a ella se articula una intriga bastante bien lograda que permite la inclusión de misterios sorprendentes aparentemente ligados a lo sobrenatural, procedimiento usual de radcliffe en su tratamiento del elemento fantástico.

2.4.7. Semántica de indicios e informaciones.

La nostalgia ante las ruinas o el tiempo pasado y el tono lúgubre del ambiente que les rodea, presentes en las dos novelas de Radcliffe, es reminiscencia de los poetas de la "Graveyard School" como Young o Gray, que utilizan un fondo parecido en sus poesías como escenario apropiado para su tema principal, la meditación sobre la muerte. Los restantes indicios vistos tienen como rasgo común su condición de inquietantes o conducentes al miedo, pero no provocadores directos de ese miedo, la mayor parte del cual, como veremos, procede directamente de la turbulenta mente de las heroínas.

En lo que se refiere a la localización espacial, hay una dualidad paisaje cerrado/abierto, cada uno con características enfrentadas. mientras que el primero se define por rasgos de opresión, hostilidad, antigüedad, suciedad y estrechez, el abierto se caracteriza por su carácter libertador, benéfico, acogedor, renovado, eterno, luminoso, limpio y extenso. Los rasgos de opresión del paisaje cerrado son los verdaderamente significativos y decisivos en el curso de la acción. Mencionemos que

el monasterio en que Ellena es encerrada o el castillo de Udolpho no son nunca en sí escenarios negativos más allá del hecho de ser prisiones de las heroínas. Recordemos lo que Emily siente a la vista de Udolpho:

-"for...the Gothic greatness of its features, and its mouldering walls of grey dark stone, rendered it a gloomy and sublime object"(U-231)

Incluimos en el concepto de "paisaje abierto" no solo los escenarios naturales sino también las ruinas, por ejemplo, que cumplirían a la perfección los significados atribuidos al mismo, de ahí la oposición eterno vs. antiguo (viejo, desvenecijado) que los enfrenta.

En cuanto a la localización temporal, los significados atribuibles a la misma fueron mencionados ya al tratar el tema. El exotismo que supone el traslado, ficticio por otro lado, al siglo XVI en udolpho no llega a adquirir plenitud por producirse los desajustes temporales que conocemos. En cuanto a otras características temporales, el procedimiento de "suspensión" es un medio de concentrar la atención del lector y provocar también su inquietud.

2.4.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

Al describir los modos de narración comenzamos señalando la existencia por todo el texto de citas literarias, colocadas al principio de cada capítulo o intercaladas en la narración. Aparte de su intencionalidad artística, creemos que demuestran la cultura literaria de la autora y su poder de evocación de una frase certera o unas líneas en verso apropiadas al tratar una escena de espíritu semejante a aquella de la cual proceden dichas líneas. El hecho es valioso en una época en que la erudición literaria era marca señalada de sensibilidad y gusto que se atribuye también a las heroínas de las novelas. Por lo que se refiere a los poemas, su inclusión demuestra la capacidad de la autora de escribir poesía, género predominante en la época y considerado superior a la novela. El detalle de

que Emily aparezca como autora de los mismos acentúa la nobleza del personaje, como acabamos de señalar.

El diálogo responde al carácter teatral que denotan la mayoría de recursos y artificios de estas novelas. Utilizado especialmente para hacer constar verbalmente la emoción y la intensidad de sentimientos de los personajes, pocas veces contiene indicios reveladores de la verdadera personalidad de éstos.

Al tratar de la descripción, por otra parte, señalamos la influencia de la filosofía de Edmund Burke. El paisaje cumple una función activa en el estado de ánimo de los personajes pero, curiosamente, no de todos. Son principalmente los héroes jóvenes los que sienten esta influencia, con alguna excepción (St. Aubert en udolpho), personaje redimido de su juventud urbana tras sus muchos años en el campo. Otros personajes plenamente urbanos no se ven sometidos a esta influencia:

-"yet the Marchesa was wretched amidst all these luxuries of nature and art, which would have perfected the happiness of an innocent mind"(11-291)

tampoco los criados están capacitados para esta influencia:

-"But Paulo, whose spirits seldom owned the influence of local scenery..."(11-145)

Durante todo el siglo XVIII puede detectarse en las literaturas francesa e inglesa un movimiento de exaltación del "hombre natural" frente al artificial, de lo que surge y crece naturalmente frente a lo que ha de fabricarse (Willey, 1940, 229). En el campo de la Estética se propone un retorno a la Naturaleza como fuente de inspiración dejando a un lado los objetos bellos ya creados. Una de las manifestaciones de este movimiento es sin duda la obra de Edmund Burke A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757), que entre otras cosas sostenía que la razón necesita de la imaginación y, por tanto, de una acertada comprensión de las reacciones instintivas no intelectuales (Gillie, 1972, 421). El mundo exterior, incluyendo la visión de la Naturaleza, llega a la mente a través de los sentidos. La significación

de este mundo exterior debe valorarse pues a través de sus efectos en la mente, efectos que se hallan íntimamente ligados a la percepción sensorial. De ahí que se establecieron relaciones entre diversas sensaciones y estados mentales: el color negro transmite invariablemente sensaciones negativas como el miedo. Y ciertas horas, como el atardecer, transmiten sensaciones de sosiego y tranquilidad (Varma, 1957, 103-4):

-"Her spirits were softened into melancholy by the influence of the hour"(U-212)

El estado ideal es aquél en que mente y mundo exterior están en armonía el uno con el otro:

-"The solemnity of the scene accorded with the temper of his mind"(II-11)

-"The savageness of the spot would, in truth, suit their humour and it suits also with my own"(II-18)

En otras ocasiones, el paisaje exterior acentúa el estado mental del personaje. Según la teoría, si la mente se encuentra excitada tiende a "ajustar" por así decirlo todo lo que percibe por los sentidos a su concreto estado de ánimo:

-"The silence and deep repose of the landscape served to impress this character more awfully on the heart"(II-65)

-"The silence and repose of the vast scene promoted the tender melancholy that prevailed on her heart"(II-95)

Radcliffe tiende pues a modificar la descripción del paisaje de acuerdo con el estado interior de sus protagonistas:

-"The hollow moan struck upon Emily's heart and served to render more gloomy and terrific every object around her..."(U-76-2)

Si se trata de paisaje exterior salvaje y montaraz su carácter más general es el benéfico. En estos casos, su visión gratifica, alivia y pacifica la mente, de ahí la intrínseca felicidad de Emily y su padre en La Vallée en medio de valles y montañas pirenaicas:

-".and her young fancy, struck with the grandeur of the objects around, gradually yielded to delightful impressions"(U-27)

El paisaje abierto se convierte así en sustituto de la casa, definida tradicionalmente en la poesía como lugar de protección y resistencia ante la agresión exterior (Bachelard, 1957, 78). Los personajes obtienen de él la gratificación y el consuelo mental que la localización cerrada, que en estas novelas pasa a menudo de resguardadora y benefactora a agresiva y confinadora, les niega.

A menudo el paisaje se convierte en un medio por el que la mente se eleva hacia Dios:

- "Here, gazing upon the stupendous imagery around her, looking, as it were, beyond the awful veil which obscures the features of the Deity, and conceals him from the eyes of his creatures"(11-91)

No sólo la visión de un paisaje o escena concreta es el resorte que hace cambiar la mente del personaje. En otras ocasiones se trata de otras actividades percibidas igualmente por los sentidos, como la música o la literatura:

- "The solemnity of the service, and particularly of those parts which were accompanied by music, touched all her heart and soothed and elevated her spirit"(11-85)

- "and, with a volume of Tasso, endeavoured to banish every painful remembrance of her mind"(11-95)

Las ruinas, cuyas concomitancias con la atmósfera de la "Graveyard School" se ha puesto ya de manifiesto, son también fuente de sensaciones diversas, especialmente melancólicas:

- "Even Vivaldi could not behold with indifference the grandeur of these reliques... without feeling a melancholy awe, a sacred enthusiasm, that withdrew him from himself"(11-195)

La división mencionada ya entre personajes campestres y urbanos guarda relación con ciertos rasgos de la descripción, especialmente el tipo de arquitectura y configuración paisajística defendida en las novelas. En Udolpho, St. Aubert y su

hija están orgullosos de su antigua mansión de La Vallée y se resisten a cambiar su fisonomía, ni siquiera a cortar viejos árboles que estorban la construcción de un nuevo pabellón (U-13). Un personaje urbano, M. Quesnel, esposo de la hermana de St. Aubert, es criticado por haber modificado la antigua casa solariega de la familia con ornamentos modernos y frívolos:

"he led Emily into the Gothic hall, now no longer hung with the arms and ancient banners of the family... The heavy walls were hung with frivolous ornaments, and everything that appeared denoted the false taste and corrupted sentiments of the present owner" (U-23)

Una mala impresión le produce también a Emily la casa de su tía, Madame Cheron, comparada con La Vallée:

"Her thoughts so recalled to the surrounding objects, the straight walks, square parterres, and artificial fountains of the garden, could not fail, as she passed through it, to appear the worse opposed to the negligent graces and natural beauties of the grounds of La Vallée" (U-123)

La estética arquitectónica defendida por las novelas es por consiguiente la de la irregularidad, complicación y desproporción de la construcción medieval, cercana a la propia Naturaleza:

"She often paused to examine the Gothic magnificence of Udolpho, its proud irregularity, its lofty towers and battlements..." (U-249)

Pasamos finalmente a examinar el significado del comentario, otro de los modos de narración utilizados. El comentario filosófico es utilizado por la autora para expresar pensamientos y reflexiones al margen de la narración. La filosofía aludida es doméstica y llena de tópicos:

"Thought and cultivation are necessary equally to the happiness of a country and a city life; in the first they prevent the uneasy sensations of indolence, and afford a sublime pleasure in the taste they create for the beautiful and the grand; in the latter they make dissipation less an object of necessity and, consequently, of interest" (U-6)

El concepto de "taste", íntimamente relacionado con las teorías de Burke, se convierte en panacea para todos. De difícil adquisición, es marca de sensibilidad y nobleza. La gratificación que tal estado extrae de la naturaleza y del arte hace olvidar el camino de la disipación. Pero, en la línea de otras cualidades defendidas en las novelas, es curioso mencionar la alusión a la necesidad de controlarla y, especialmente, no exhibirla ante los demás. He aquí los consejos que St. Aubert da a Emily poco antes de morir:

- "Above all, my dear Emily, do not indulge in the pride of fine feeling... beware of priding yourself on the graces of sensibility..." (U-82)

Otro comentario favorito en las novelas es el que muestra la paradoja entre un estado actual y uno anterior:

- "Here then was Vivaldi, who only a few short hours before had experienced a happiness so supreme.. even he, was thus soon fallen into the region of time and of suffering" (IT-31)

La división simplista de personajes y el claro contenido moral de la novela supone el retorno al concepto de "didactic purpose of fiction" defendido por Johnson (Howells, 1978, 14). La moraleja, colofón de este mensaje didáctico, se coloca al final y casi siempre con el mismo contenido:

- "Oh ! Useful may it be to have shown that though the vicious can sometimes pour affliction upon the good their power is transient and their punishment certain; and that innocence, though oppressed by injustice, shall, supported by patience, finally triumph over misfortune !" (U-314-2)

He aquí el final de The Italian:

- "You see how people get through their misfortunes if they have but a heart to bear up against them, and do nothing that can lie on their conscience afterwards... for we have no lead in our consciences to keep us down..." (IT-414)

Es curioso resaltar como la autora achaca al azar o al destino el modo en que las cosas se resuelven :

- "It may be worthy of observation that the virtues of Olivia... had thus led her unconsciously to the happiness of saving her daughter; while the vices of Schedoni had as unconsciously urged him nearly to destroy his niece..." (IT-384)

Lo importante es destacar el claro y simplista mensaje moral de las novelas en una época definible como de verdadera desorientación y ambigüedad al respecto. Dentro del mismo género gótico un grupo importante de novelas optará deliberadamente por el vacío y la indefinición en su línea moral, caso de Vathek, novela ya comentada.

2.4.9. Sistemas sémicos.

Comenzamos el examen de los sistemas sémicos en estas novelas por aquellos que denotan precisamente falta de causalidad lógica y anticipaciones. En relación con el primero, acabamos de señalar una intervención directa de la autora poniéndolo de manifiesto. La causalidad ilógica o intervención del azar tiene en las novelas de Ann Radcliffe un papel destacado, como ha sucedido en otras novelas góticas anteriores. Se asiste en la narración a hechos fortuitos, necesarios en términos argumentales y decididamente efectivos, pero a menudo injustificables desde otro punto de vista. En Udolpho pueden citarse el providencial olvido de la fecha en la carta de Valancourt (U-131), el dinero hallado en la silla de montar que resuelve una difícil papeleta (U-125), o la llegada fortuita de Emily a un lugar tan ligado a su familia como el "chateau Le Blanc" (U-157). Por otro lado, en The Italian, pueden mencionarse el inesperado cese de la búsqueda del extraño monje por Vivaldi (IT-47), o el olvido por su parte de devolver la llave del jardín de Ellena (IT-54), el velo equivocado que la joven se ha puesto (IT-188), etc. Todos ellos detalles conducen a resoluciones de la trama y a la aclaración de conductas y situaciones por la vía más expeditiva e inesperada.

En cuanto a las anticipaciones, la mayoría de ellas se produce en forma de comentario, directamente del autor, sobre un

presentimiento o impresión de los personajes. Como siempre, se cumplen invariablemente:

- "and he now admitted a presentiment that this illness would be a fatal one.." (U-18)

- "A strange kind of presentiment frequently on this day occurred to her; it seemed as if her fate rested here, and was by some invisible means connected with this castle" (U-254)

Estos presentimientos forman parte del importante número de efectos imaginados por la mente del personaje que se presentan en estas novelas.

Otras veces se recurre a otro tipo de signos premonitorios como las inscripciones o los indicios negativos de Naturaleza adversa, ya mencionados:

- "The Marchesa happened... to cast her eyes upon the inscription over a confessional, where appeared, in black letters, these awful words, God hears thee ! It appeared an awful warning" (IT-176)

- "She observed with alarm the heavy thunder clouds..." (IT-184)

- "As they approached the chapel, Ellena fixed her eyes on the mournful cypresses which waved over it, and sighed. Those, she said, are funereal mementoes, not such as should grace the altar of marriage !" (IT-184)

Tan solo encontramos un episodio de sueño revelador en el que se mezclan plano onírico y realidad en una escena memorable: Vivaldi, preso por la Inquisición, sueña, o cree soñar, que el monje Nicola está a su lado mirándole. Al día siguiente Nicola aparece en la celda, no se sabe por dónde, pero no hay mención a su aparición el día anterior, con lo que la ambigüedad se mantiene.

Los efectos, que dividimos como siempre en efectos físicos y por imaginación, constituyen en estas novelas un notable grupo sémico. Radcliffe aplica fielmente en sus obras las teorías en boga de que la mente humana, sometida a fuerte tensión emocional, desarrolla sus poderes de percepción a niveles supe-

-riores al normal, de modo que intensifica su actividad mental hasta llegar a imaginar hechos que no tienen lugar en la realidad:

-"The solitary life which Emily had led of late, and the melancholy subjects on which she had suffered her thoughts to dwell, had rendered her at times sensible to the "thickcoming fancies" of a mind greatly enervated"(U-105)

-"Her mind, long harassed by distress, now yielded to imaginary terrors.."(U-225)

-"My spirits were at that time so much weakened by long suffering that they took alarm at every hint"(U-129-2)

La sensación de terror es capaz de llegar a anular el raciocinio:

-"The terror, however, had now deprived her of all the power of discrimination"(U-265)

-"The terror did not allow her to judge exactly whence it proceeded"(U-326)

-"With an anxiety so intense, as almost to overcome his faculty of judging"(It-367)

El esquema de muchas de las escenas de terror responde al siguiente planteamiento: susto inicial, producido por la imaginación del personaje, y comprobación de la inexistencia del objeto que provocó el miedo. Se trata de la falsa alarma, que aun hoy en día es un recurso explotadísimo en la literatura y el cine de terror:

-"When, however, she suddenly heard a rustling noise, she looked at the bordering thickets, almost expecting to see Spalatro break from among them, before she perceived that it was only the sounding pinions of birds.."(It-256)

9"perceiving a light and his own figure reflected in one of the large mirrors, he started"(U-219-2)

Destaquemos finalmente que la imaginación de los personajes es siempre negativa y jamás ejerce influencia positiva en los mismos:

- "she imagined a thousand evils for futurity.."
(U-325)

- "...she immediately concluded that her servant
came to announce some evil relative to him"
(Ir-372)

Podemos concluir que gran parte del miedo que experimentan las heroínas de estas novelas parte de su propia y exaltada imaginación, tratándose de pura sugestión.

En lo que se refiere a los efectos físicos, los hemos dividido en tres grandes grupos, signos físicos propiamente dichos, gestos y estados. Los primeros son provocados por el miedo, pero pueden serlo también por otras causas: vergüenza, ansiedad, sorpresa... Uno de los mas utilizados es el desvanecimiento, o el estado inminente al mismo:

- "Emily was terrified almost to fainting"
(U-30)

- "Her cheek was cold, and her senses seemed to fail her, but she did not faint"(U-159)

- "A film, which drew over her eyes, prevented her noticing farther. She tottered a few paces back, and caught at the fragment of a pillar by which she supported herself"(IT-265)

Otras señales físicas, que constituyen junto con otros indicios ya mencionados lo que Kosofsky Segdwick (1981, 255) denomina "surface imagery" se basan en alteraciones del rostro de los personajes, por ejemplo el rubor:

- "Ellena blushed at this coarse appeal to her pride"(Ir-83)

- "At the extravagance of her suspicions, however, and the weakness of her terrors, she blushed, and endeavoured to resist that propensity to fear"
(Ir-261)

- "She perfectly understood... and blushed"
(U-136)

El cambio de color en el rostro revela también tensión en el personaje:

- "her colour alternately faded and returned"
(Ir-27)

- "vivaldi, who perceived Ellena's complexion change..." (IT-184)

- "Emily's countenance... varied every instant" (U-142)

De igual modo, la palidez:

- "He was pale and breathless..." (IT-21)

- "Pale with horror and anxiety..." (U-15-2)

He aquí reunidas estas alteraciones en el semblante como síntomas previos al desvanecimiento:

- "A blush would sometimes wander over her cheek, which was succeeded by an extreme paleness, and by an air of such universal languor as precedes a fainting fit..." (IT-91)

Otro efecto físico experimentado por los personajes es el temblor, producido en la mayoría de los casos por el miedo, y acompañado en ocasiones de escalofríos:

- "...an icy coldness touched her kness" (U-29)

- "horror chilled all her frame..." (IT-211)

- "Ellena... was seized with an universal shuddering" (IT-217)

Finalmente, otro efecto es el de la inmovilidad, o imposibilidad de ejecutar acciones como hablar, respirar, etc:

- "terror deprived her of utterance..." (U-322)

- "...and he stood for some moments aghast and motionless like a statue" (IT-234)

Los gestos, provocados mas bien por la ansiedad y la tensión, constituyen recursos más teatrales que novelescos y contribuyen igualmente a incrementar la emoción de una escena. Uno de los mas dramáticos es el de implorar a alguien tendiéndose en el suelo y agarrándole las piernas:

- "and Emily, dreading the event of it, threw herself between them and clasped his knees in silence" (U-320)

Otro gesto muy teatral es el provocado por el extremo nerviosismo o ansiedad en el personaje que, incapaz de serenarse,

se pasea incesantemente de un extremo a otro de la habitación:

- "He continued to pace the room in the utmost perturbation of spirit"(U-268)

- "Vivaldi shut himself in his apartment... For several hours he traversed his suite of rooms" (Ir-13)

Los gritos de terror suelen culminar la sorpresa producida por algún hallazgo o detalle macabro:

- "Ellena's shrieks seemed to recall the almost lifeless Beatrice"(Ir-61)

- "Emily uttered a loud shriek..."(U-271)

Para terminar, los estados quizá constituyan el grupo más interesante de signos físicos al estar directamente conectados con los "estados" románticos experimentados por los creadores contemporáneos. Están provocados por la ansiedad y son causa de los más diversos efectos. Uno de ellos es la imposibilidad de conciliar el sueño:

- "But sleep was fled from her harassed mind, to which images of horror alone occurred"(U-329)

Como vemos, esta imposibilidad de dormir está relacionada con la poderosa imaginación, perturbadora e incesante, de nuestros personajes. Por otro lado, estados de languidez y abstracción aparecen también como consecuencia del cansancio producido por una excesiva tensión:

- "She often fixed a wild and vacant look on Annette. Long fits of abstraction succeeded" (U-20-2)

- "During this period of torturing suspense... Emily was sunk into that kind of stupor with which sudden and irremediable misfortune sometimes overwhelms the mind"(U-154)

- "Schedoni... was so enveloped in a world of his own as to be for some time unconscious of all around him"(Ir-248)

Estos últimos estados están a medio camino entre efecto

mental y físico, como puede verse.

Por lo que respecta a los hechos sobrenaturales, propiamente hablando no existen en las novelas de Ann Radcliffe, y ésta es quizá su característica más conocida. Hay un intento de mostrar hechos y situaciones inexplicables en principio que sin embargo luego son prolijamente aclarados y detallados, con lo que su aparente sobrenaturalidad es descartada. El hecho de que Radcliffe, apartándose de la corriente fantástica seguida por las novelas góticas desde el comienzo, se inclinara a racionalizar lo sobrenatural puede explicarse por su conservadurismo personal, presente en muchos otros detalles de su obra (simplificación en los personajes, propósitos didácticos, rechazo total del elemento erótico, apelación a Dios, etc), con lo que el intento de mantener sus novelas dentro de la lógica racional más estricta no es sino otro de sus rasgos conservadores. El hecho supone desde luego la interrupción de la corriente fantástica del género y obliga a clasificar sus novelas como relatos de intriga con fondo romántico y atmósfera gótica pero con inspiración racionalista, apegadas al "matter-of-fact world" del dieciocho. El recurso de lo "sobrenatural explicado" había sido utilizado ya en la novela de Smollett Ferdinand Count Fathom (1753), uno de los precedentes de la novela gótica, como ya señalamos en la introducción (Varma, 1957, 107). De todos modos, el procedimiento de Radcliffe es el inicio de una tendencia en el relato fantástico, la de la posibilidad de explicación racional de acontecimientos extraños, presente en obras posteriores de escritores como Walter Scott, Hawthorne o Gogol (Ziolkowski, 1980, 197).

Los aparentes hechos sobrenaturales que luego son explicados pormenorizadamente pertenecen a los típicos en el género:

-Aparición de espectros o fantasmas: El que Emily ve en las almenas del castillo (U-39-2), que luego resulta ser Du Pont (U-122-2), y el que creen ver Emily y Dorothee en las estancias prohibidas del "chateau" (U-200-2) que luego resultan ser los

ladrones contrabandistas (U-308-2).

-Sonidos extraños: Los que oye Montoni en su estancia en el castillo (U-296), y la extraña música oída por Emily en su habitación (U-335), que luego, se explica, eran obra de Du Pont (U-122-2). En The Italian, los gemidos oídos por vivaldi (IT-306) han sido producidos por Nicola (IT-401).

-Desaparición o aparición de personajes: La desaparición de Laurentini (U-295) es explicada después (U-333). La de Ludovico, achacada al misterio de las estancias encantadas, se aclara en U-308. En The Italian, las extrañas apariciones y desapariciones de Nicola en la celda de vivaldi (IT-30), son explicadas en IT-401. La explicación común para todos estos fenómenos es la existencia de pasadizos secretos sólo conocidos por los interesados.

Creemos, para terminar este apartado, que por la especial importancia de los recursos utilizados para lograr el suspense, aparte de los datos ambientales ya mencionados, deben ser agrupados como otro sistema sémico definido, a pesar de su disparidad. Se han localizado los suspensión o sustentación, rasgo temporal, la falsa alarma, conseguida en gran medida por los efectos mentales presentados, y finalmente los prodecimientos de "withheld information", que provocan la intriga abierta hasta la revelación de la información en el momento justo.

2.4.10. Valor semántico de la caracterización de actantes.

En Udolpho comenzamos por Emily St. Aubert, heroína del grupo de las "perseguidas" según Mario Praz (1948, 129), que es la protagonista absoluta de la novela incluso desde el punto de vista funcional, como vimos al tratar la división actancial. Poco sabemos de su apariencia física, que la autora no menciona con detalle:

-"But lovely as was her person, it was the varied expression of her countenance... that threw such a captivating grace around her..." (U-6)

Emily cubre siempre su rostro con un velo en momentos de peligro como la huida del castillo o de emoción, como el entierro de su tía:

- "...upon her countenance, which was partly shaded by a thick black veil.." (U-187)

- "Emily threw her veil over her..." (U-291)

Muchacha cultivada e instruida, sabe escribir poesía (U-173) y dibujar (U-252). Emily nos es presentada sin defectos apreciables excepto uno, resaltado desde el primer momento y que constituye uno de los principales temas argumentales de la novela:

- "She had discovered in her early years an uncommon delicacy of mind, warm affections and ready benevolence, but with these was observable a degree of susceptibility too exquisite to admit of lasting peace" (U-5)

Ese "degree of susceptibility" no es otra cosa que una sensibilidad extrema, descubierta por su padre, que padeció el mismo defecto y que desde el primer momento trata de corregir:

- "He endeavoured, therefore, to strengthen her mind, to inure her to the habits of self-command, to teach her to reject the first impulse of her feelings, and to look with cool examination upon the disappointments he sometimes threw in her way" (U-5)

No olvidemos que la sensibilidad es la marca de nobleza mas apreciada de la época y que su posesión supone un disfrute inusitado de la Naturaleza, tal como vimos en el análisis de la descripción. Lo que ocurre es que en tiempos adversos esta cualidad acrecienta el sufrimiento innecesariamente. St. Aubert, por tanto, se dedica a educar dicho sentimiento y antes de morir da sus últimos consejos al respecto:

- "Those who really possess sensibility ought early to be taught that it is a dangerous quality, which is continually extracting the excess of misery or delight from every surrounding circumstance... I would only warn you of the evils of susceptibility and point out how you may avoid them" (U-82)

La secuencia de disputa puede considerarse de este modo como otro argumento, en una nueva interpretación, en el que de

un estado de deficiencia inicial (necesidad de control de la sensibilidad) se pasa por unas pruebas que, superadas, corrigen esa deficiencia. Veamos así cómo Emily va poco a poco superando su defecto inicial. Primero, tras la muerte de su padre:

- "Never had Emily felt the importance of the lessons which had taught her to restrain her sensibility so much as in these moments, and never had she practised them with a triumph so complete" (U-19)

Su capacidad de auto-control va superándose progresivamente. Por ejemplo, ante la extraña conducta de su padre al llegar al "chateau":

- "Emily, though extremely surprised... forbore to express her feelings by any question" (U-72)

Pero las muestras decisivas de la corrección de su defecto las da precisamente frente a los malvados Montoni y Morano:

- "She opposed his turbulence and indignation only by the mild dignity of a superior mind, but the gentle firmness of her conduct served to exasperate still more his resentment, since it compelled him to feel his own inferiority..." (U-217)

- "But his power did not appear so terrible to her imagination as it was wont to do: a sacred pride was in her heart, that taught her to swell against the pressure of injustice... for the first time she felt the full extent of her own superiority to Montoni and despised the authority which, till now, she had only feared" (U-51-2)

Emily ha superado su defecto. Montoni ya no le asusta y de esta forma conseguirá retener sus posesiones a pesar de sus amenazas, poniendo punto de final a este argumento de iniciación a la madurez paralelo a la secuencia de disputa.

Valancourt, amante y futuro esposo de Emily es personaje decididamente secundario que aparece intermitentemente a lo largo de la narración. Sujeto, destinador y destinatario de la secuencia amorosa junto a Emily, sus cualidades son muy parecidas:

- "St Aubert was much pleased with the manly frankness, simplicity and keen susceptibility to the grandeur of nature that his new acquaintance discovered" (U-34)

De buena familia (U-42), posee los mismos gustos literarios de Emily, leyendo a Homero, Horacio y Petrarca (U-35). Pero su cualidad más importante es su inocencia, importantísima según hemos visto, que inmediatamente le identifica como personaje campestre y de paisajes abiertos y por tanto compañero y pretendiente ideal que Emily acepta:

- "...and St Aubert discovered in his sentiments the justness and the dignity of an elevated mind unbiased by intercourse with the world" (U-50)

Como hemos visto en la secuencia amorosa, Valancourt se trasladará a una gran ciudad, París, y allí llevará una vida de disipación mientras Emily pasa por el episodio de disputa en Udolpho. Rechazado por ella al enterarse de sus actividades, su liquidación de la falca consistirá en detalles como el mantenimiento económico de Therese, vieja sirvienta de Emily (U-293) y otras gentes humildes. El rechazo de Emily, por otro lado, le da pie para reflexionar y optar por la clase de vida representada por Emily:

- "In the solitude of his prison Valancourt had leisure for reflection and cause for repentance; here, too, the image of Emily, which amidst the dissipation of the city had never been obliterated from his heart, revived, with all the charms of innocence and beauty" (U-324-2)

Montoni es heredero directo de Manfred y, como él, posee cualidades positivas y negativas. Su prestancia física y semblante interesante y atrayente son mencionados desde el primer momento:

- "...a man of about forty, of an uncommonly handsome person, with features manly and expressive, but whose countenance exhibited, upon the whole, more of the naughtiness of command, and the quickness of discernment, than of any other character" (U-23)

Dirigente nato, posee dotes de mando y liderazgo indiscutibles:

- "This signor Montoni had an air of conscious superiority, animated by spirit and strengthened by talents, to which every person seemed involuntarily to yield" (U-125)

Todos menos Emily, como hemos visto. Montoni es un "hero-villain" precedente del malvado rebelde, individualista y de gran personalidad desarrollado luego por Byron y con rasgos evidentes de los villanos asesinos del teatro isabelino y jacobeo. Su rebeldía acaba mal, y mas aquí, donde es indefectiblemente un personaje "negro" destinado al castigo desde el principio. A diferencia de Manfred, cuya maldad es poco justificable, Montoni es un jugador (U-191) y necesita dinero. Su energía, otro rasgo común de los malvados, es incontenible:

- "He delighted in the energies of the passions, the difficulties and tempests of life, which wreck the happiness of others, roused and strengthened all the powers of his mind, and afforded him the highest enjoyments of which his nature was capable" (U-185)

Como Schedoni, su rostro posee una cualidad especial, clasificable también como "señal de superficie", la de atemorizar a quien lo mira:

- "but his complexion changed almost to blackness" (U-271)

- "...by that decisive look and manner which always accompanied the vigour of the thought" (U-293)

En realidad, las acciones malévolas de Montoni se limitan a dos entrevistas con Emily para obligarla a renunciar a sus posesiones. Pero, curiosamente, Montoni no es el causante ni el instigador del miedo de Emily, y rara vez participa en las escenas de horror que ella sufre. Su relación es distante y se limita, volvemos a insistir, a entrevistas esporádicas. En una de ellas, como hemos visto, Emily rehúsa definitivamente la cesión de sus posesiones. Y aunque la amenaza de Montoni es terrible,

- "then all my vengeance falls upon you... And think it shall not be delayed" (U-64-2)

Montoni ya está herido de muerte: La beatífica expresión de Emily le ha llegado al corazón:

- "but at length the divinity of pity... seemed to touch his heart. He turned away, ashamed of his better feeling" (U-35-2)

Finalmente St. Aubert, padre de Emily, merece la pena destacarse por ser el descubridor y primer corrector del exceso de sensibilidad de Emily. Figura muy paralela a Valancourt, ya que pasó por sus mismos trances en su juventud, se convenció de la bondad del campo y la influencia benéfica de éste por encima de la gran ciudad (U-1).

Pasemos a examinar la caracterización en The Italian. Vivaldi, héroe co-protagonista de la acción con Ellena, es de noble origen:

- "Vincenzio di Vivaldi was the only son of the Marchese de Vivaldi, a nobleman of one of the most ancient families..." (IT-7)

Sus virtudes son parecidas a las de Valancourt, a pesar de su origen urbano:

- "Frank in his temper, ingenious in his sentiments, quickly offended but easily appeased" (IT-8)

De entre sus cualidades artísticas destaca el canto:

- "His soul seemed to breathe in the sounds-so tender, so imploring, yet so energetic..." (IT-17)

No nos es descrito mucho mas acerca de este personaje, y el resto lo conocemos por sus acciones. Decidido, aventurero y profundamente enamorado de Ellena, se enfrenta a sus padres y a Schedoni, como ya sabemos, con obstinación:

- "Vivaldi quitted her, unconvinced by her arguments, unsubdued by her prophecies, and unmoved in his designs" (IT-33)

Su inocencia frente al tribunal de la Inquisición hará ablandarse el corazón del juez:

- "his eyes were calmly fixed on the Inquisitor, and his attitude was undaunted and firm. His courage, and the cool contempt which his looks expressed, seemed to touch his examiner" (IT-204)

Posee valor, otra marca de nobleza como la sensibilidad, cualidad ésta que habrá aprendido a controlar gracias a la prueba en que se ve envuelto, como Emily en la novela anterior, y

así se lo comunica Schedoni:

- "And what do you term my prevailing weakness ? said Vivaldi, blushing.

'A susceptibility which renders you especially liable to superstition,' replied Schedoni" (I1-397)

He aquí expresado otro de los peligros de la sensibilidad extrema: hacer caso de la superstición sin utilizar el razonamiento. Podría decirse que este es el mensaje central de las novelas de Radcliffe: imaginación, apertura mental, sensibilidad, son actitudes elogiadas y alentadas, pero sin olvidar nunca la razón como comprobante último de la verdad y garantía de la estabilidad emocional.

Ellena es muy joven: Cumple dieciocho años al final de la novela. Su apariencia física tampoco nos es descrita con detalle:

- "Her features were of the Grecian outline, and though they expressed the tranquillity of an elegant mind, her dark blue eyes sparkled with intelligence" (I1-6)

Mujer independiente, no se atreve sin embargo a dejar traslucir esta cualidad por temor a un rechazo de sus conocidos. La autora, en un súbito alegato en favor de la independencia de la mujer, se lo reprocha:

- "Her mind was not yet strong enough, or her views sufficiently enlarged, to teach her a contempt of the sneer of vicious folly, and to glory in the dignity of virtuous independence" (I1-9)

Su prueba la constituirá el confinamiento en el monasterio y sus entrevistas con la superiora, donde dará muestras de inesperada entereza:

- "I will neither condemn myself to a cloister, or to the degradation with which I am threatened on the other hand" (I1-84)

Finalmente, con la huida del convento, logra superar lo que desea y adquirir fortaleza mental frente a la adversidad:

- "If she could endure with calmness the hardships which she could not avoid, half their weight would be unfelt; and she now most strenuously endeavoured to attain the strength of mind which was necessary to support such equanimity" (IT-85)

El gran problema de Ellena, del que ella no se ocupa nunca directamente, es su origen, que como vimos se soluciona en la secuencia de reconocimiento.

Un detalle particular, para terminar, es mencionado con insistencia. Nos referimos al carácter dulce y sensible de su voz, destacada desde el primer momento:

- "The sweetness and fine expression of her voice attracted his attention to her figure" (IT-5)

La modulación con que Ellena pronuncia algunas palabras es uno de sus atractivos:

- "But while he thus hesitated, he heard her sigh and then with a sweetness peculiar to her accent, pronounce his name" (IT-12)

- "The tone in which she pronounced the last 'farewell' was so touching, that even the cold heart of the priest could not resist it.." (IT-191)

Este hecho se relaciona con la mención al velo de la protagonista cuya importancia ha puesto de relieve Kosoksfy Segdwick (1981, 256) como otra "señal de superficie". Vivaldi queda prendado de **ella** en las primeras páginas del relato por la figura y la voz, pues el rostro de Ellena está cubierto por un velo:

- "but her face was concealed in her veil..." (IT-5)

El velo adquiere incluso connotaciones de pureza y virginidad cuando, tras la interrupción de la ceremonia nupcial por los enviados de Schedoni, queda abandonado como testimonio de la presencia de Ellena tras el forcejeo con los rufianes que acaban de raptarla:

- "...he heard her mournful voice for the last time, and, turning his eyes, saw her veil floating away through the portal of the chapel" (IT-191)

Schedoni da muestras de poseer una personalidad oculta desde el primer momento:

- "There lived in the Dominican convent... a man called Schedoni... but whose family was unknown and for some circumstances, it appeared, that he wished to throw an impenetrable veil over his origins" (IT-34)

Se trata del mejor "malvado" de Radcliffe, atormentado como se descubre al final, víctima de los celos y de su pasión por una mujer. La descripción física apunta a su apariencia sobrenatural:

- "His figure was striking... there was something terrible in its air, something almost super-human..." (IT-34)

Como en el caso de Montoni, se destaca su peculiar rostro (sombrio y oscuro en momentos de rabia) y sus ojos:

- "A dark malignity overspread the features of the monk..." (IT-51)

- "His eyes were so piercing that they seemed to penetrate..." (IT-35)

Schedoni pasa por momentos de duda y agitación que hacen mella en su físico:

- "The torments of his mind and the severe penance he had observed had produced a surprising change in his appearance, so that he resembled a spectre rather than a human being" (IT-110)

Profundo conocedor del alma humana, detecta desde el principio el defecto de Vivaldi, como ya hemos visto el exceso de sensibilidad:

- "The confessor perceived his power, and the character of Vivaldi lay before him as a map" (IT-52)

Su poder de fascinación y sus dotes de mando arrastran a Nicola, Spalatro y a la misma Marquesa, que sólo se arrepiente poco antes de morir. Sus cualidades negativas se ponen también de manifiesto desde el principio. La ambición es la principal, y la que terminará destruyéndole:

- "Ambition... was one of his strongest motives for action, and he had long since assumed a character of severe sanctity, chiefly for the purpose of lifting him to a promotion" (IT-109)

Junto a la ambición, el orgullo es otra de sus motivaciones principales:

- "...and he did not detect that pride was even at this instant of self-examination, and of critical import, the master-spring of his mind" (IT-225)

El mal puro, siempre presente en estos personajes, hace su aparición cuando Vivaldi le insinúa revelar datos sobre su vida pasada, comenzando así la secuencia de disputa que hemos examinado. Lo peor de sí mismo aflora de inmediato:

- "Schedoni was thus ruminating evil against Vivaldi..." (IT-109)

- "Schedoni observed all its progressive movements and, like a gaunt tyger, lurked in silence, ready to spring forward at the moment of opportunity" (IT-169)

Aun así, Schedoni descubre resquicios de bondad que no permiten clasificarle como un personaje estrictamente negativo y que le confieren indudable interés. Como conocemos por el relato, logrará apresar y acusar a Vivaldi en la Inquisición, mientras Ellena es enviada a la cabaña junto al Adriático para ser asesinada. Cuando se dispone a ejecutarla se produce la escena culminante de la secuencia de reconocimiento: De pronto descubre que Ellena es su hija:

- "And Schedoni, the stern Schedoni, wept and sighed" (IT-236)

Un poco antes ya su corazón se había ablandado como el de Montoni ante Emily y el del Inquisidor ante Vivaldi:

- "...even he could not look upon the innocent, the wretched Ellena without yielding to the momentary weakness, as he termed it, of compassion" (IT-223)

Su final ya lo conocemos. Sus últimos momentos, antes de la feroz escena del suicidio previa al asesinato de Nicola son de gran dignidad:

- "...and when the dreadful sentence of the law was pronounced, it made no visible impression on his mind. From that moment, his firmness or his hardihood never forsook him" (II-364)

Schedoni es uno de los "malvados" mejor descritos de la novela gótica. Se dice que Radcliffe lo ideó a partir del monje Ambrosio, protagonista de la novela de Lewis. Los dos poseen cualidades comunes: prestancia física, inteligencia, ambición, orgullo y capacidad de intriga. Los dos se encuentran igualmente atormentados. Radcliffe jamás insinúa los actos y escenas en las que Ambrosio participa de la mano de Lewis: ni aquí hay pasión erótica destructora ni mucho menos es narrada, e igualmente no existen personajes diabólicos ni sobrenaturales como en la novela de Lewis. Radcliffe se limita a esbozar una personalidad maléfica mejor que en anteriores novelas sin escarbar demasiado en los verdaderos motivos de su conducta, que sólo quedan insinuados en una venganza por celos. En estas novelas, la narración está por encima de la presentación de personajes, todo lo contrario que en las de héroe diabólico como Vathek o The Monk, en las que gran parte del interés reside en la personalidad de los protagonistas.

Para Mario Praz (1948, 84) en Schedoni hay algo del Satanás de Milton y recuerda además a los maquiavélicos jesuitas que habían aparecido como personajes negativos en el teatro inglés del XVII. Judith Wilt (1980, 39) opina que la grandeza de este personaje se encuentra en su auto-control y su dignidad. Schedoni no da jamás muestras de histerismo o irritación, ni siquiera en sus últimos momentos. Como los villanos shakesperianos Iago y Ricardo II, Schedoni no da muestras de arrepentimiento alguno. Lo mismo ocurrirá con Melmoth en la novela de Maturin.

Desde un punto de vista estrictamente basado en la caracterización, el reparto de papeles en una y otra novela es muy similar:

	UDOLPHO	THE ITALIAN
-Protagonista femenina	Emily	Ellena
-Pretendiente y esposo al final	Valancourt	Vivaldi
-Confidente-criado y "jester"	Annette	Paulo
-Malvado	Montoni	Schedoni
-Antiguo traidor	Laurentini	Schedoni
-Tutor heroína	St Aubert	Bianchi

La semejanza argumental es también notoria: De un estado idílico y familiar (La Vallée en Udolpho, Villa Altieri en The Italian), la heroína pasa por episodio amoroso erizado de dificultades compuesto de noviazgo, separación, reencuentro y boda al final. En el ínterim se ha pasado por una secuencia de disputa que supone una iniciación a la madurez de los héroes jóvenes y que todos superan felizmente. Paralelamente a dicha secuencia se describe la desvelación de un episodio pasado y oculto hasta entonces que afecta directamente a las heroínas y les restituye posesiones o títulos perdidos, a la vez que queda descubierto el antiguo traidor, que es castigado. Todos estos hechos, que configuran un repertorio de emociones y una indudable intriga, comienzan por un desplazamiento desde el primitivo lugar de residencia a un paisaje extraño y hostil del que se logra huir para retornar al punto de partida, superada la inicial inocencia.

2.5. The Monk

La novela de Matthew Gregory Lewis The Monk (1796) es la sexta novela gótica que examinamos. La mayoría de los especialistas la considera una de las más importantes. En popularidad y difusión, derivadas en parte de su espectacularidad y argumento escabroso, supera a casi todas las obras del género, exceptuando las de Ann Radcliffe.

2.5.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

Generalmente se la considera compuesta por dos argumentos débilmente enlazados. Opinan así Edith Birkhead (1921,67) y Brendan Hennessy (1974,26) entre otros. Nosotros la consideramos estructurada en tres secuencias una de las cuales, la de búsqueda, de raíz faustiana, está compuesta a su vez por tres secuencias simples enlazadas por continuidad.

La primera secuencia, la amorosa coincide con uno de los dos argumentos mencionados antes. Se trata de la historia de Agnes y Raymond de las Cisternas, cuyo planteamiento en términos de Brémond responde a las historias amorosas localizadas en novelas anteriores:

- Deseo de Agnes y Raymond de unirse en matrimonio.
- Medios y obstáculos para conseguirlo.
- Resultado logrado.

La secuencia comienza "in media res": Tras un capítulo inicial que pertenece a la secuencia siguiente, el joven Lorenzo de Medina acude a un convento madrileño a visitar a su hermana Agnes, que es allí religiosa. En la capilla del convento descubre a un misterioso caballero que trata de ocultarse del público. Lorenzo, que se une a un conocido suyo, Don Cristóbal, presente también en la iglesia, observa como el caballero deja una carta en un altar lateral que es recogida por Agnes al entrar con las demás monjas a confesar. Lorenzo pide explicacio-

-nes inmediatas al caballero al salir del templo. El caballero, Raymond de las Cisternas, se aviene a dárselas y ambos se encaminan a la residencia de este último. Se produce aquí (M-33) un cambio de acción, que pasa a la de la secuencia siguiente. En el capítulo que sigue, se presenta a los protagonistas de esta otra secuencia, entre ellos al principal, el monje Ambrosio. Se reanuda la acción de la secuencia cuando éste ha terminado de confesar a las monjas. El monje ve por casualidad cómo a Agnes se le cae la carta que acaba de recoger y, a pesar de las súplicas de la joven, se lo comunica a la "Domina" o superiora (M-51).

Hasta ahora, la acción de la secuencia se ha configurado como una típica sucesión de elementos relacionados con una función tradicional, la relación amorosa secreta, que ha sido descubierta por dos actores interesados, el hermano de Agnes y la "Domina". En este último caso, Ambrosio se ha comportado como el delator que ha revelado la acción secreta, puesto que Agnes, en sus súplicas, se lo ha contado todo: Está embarazada y espera un hijo de Raymond. En su furia por haber sido delatada, Agnes maldice a Ambrosio:

-"When shuddering you look back upon your crimes and solicit with terror the mercy of your God, Oh ! in that fearful moment think upon me ! Think upon your cruelty ! Think upon Agnes and despair of pardon !" (M-49)

La acción precedente constituye el primer nexo entre las dos secuencias ya mencionadas. La revelación a la "Domina" será acción pertinente y decisiva en ambas.

La secuencia vuelve a interrumpirse hasta la página 91, comienzo del capítulo tercero. Raymond y Lorenzo están reunidos para oír las explicaciones del primero. Raymond empieza a narrar aquí, en primera persona y ante Lorenzo, que interrumpe el monólogo en ocasiones, el modo en que conoció a Agnes, constituyendo este relato una historia retrospectiva insertada de mas de cien páginas, expresamente titulada en la novela "History of D. Raymond, Marquis de las Cisternas". La narración, cuya finalidad es proveer la información que falta al comenzar

la secuencia "in media res", constituye por sí misma un relato casi independiente dotado de planteamiento, nudo y desenlace. Es una secuencia menor, cuya resolución forma parte de los "medios" de progresión de la secuencia principal. Como veremos, el comienzo de la narración se remonta siete u ocho meses atrás: Tras graduarse en Salamanca, Raymond, con el nombre falso de Alphonso D'Alvarada parte hacia lejanas tierras. Antes ha escuchado unos cuantos consejos de su padre, en escena similar a los que en Udolpho prodiga St. Aubert a su hija Emily. Tras pasar por Francia y Alemania, Raymond relata como en una posada es víctima de una confabulación junto a una pareja de aristócratas, el barón y la baronesa de Lindenberg (M-100-108).

Alphonso-Raymond, con la ayuda de la posadera, mujer de uno de los bandidos, y de su hijo Theodore, logra huir salvando al barón y su esposa. El episodio de la posada, que tiene todo el sabor de un lance de capa y espada muy similar también a la secuencia de intriga en Udolpho, logra el interés del lector, como veremos, por los recursos de suspense que Lewis maneja con gran destreza.

Una vez libres de los bandidos, Raymond y los aristócratas alemanes se dirigen al castillo de Lindenberg. Conoce allí a Agnes, joven española sobrina de la baronesa que está destinada a ser religiosa en unos cuantos meses. Agnes y Alphonso intiman, y la joven cuenta a su amigo como la decisión de entrar en el convento es de sus padres, que la destinaron allí desde su nacimiento (M-130). Raymond es también informado de una leyenda según la cual un fantasma, la monja ensangrentada ("The Bleeding Nun") aparece cada año en una noche determinada. Esa noche, la monja se pasea por el castillo y sale de él: todas las puertas del castillo se dejan abiertas, y todo el mundo se oculta. Tras una hora de paseo, el fantasma regresa al castillo para no salir hasta el año siguiente. Ni Raymond ni Agnes creen la historia. Ambos la achacan a la superstición o ignorancia de los habitantes del lugar, y la misma Agnes se considera víctima de la superstición al ser forzada a tomar los hábitos por una promesa de su madre (M-141). Mientras, la baronesa se ha enamo-

-rado de Raymond. Por un equívoco, la vieja señora cree que es correspondida sin darse cuenta de que el verdadero amor del joven es Agnes. El relato adquiere un tono de comedia, especialmente la escena de la conversación entre los dos, cuando el equívoco es aclarado (M-136).

Raymond y Agnes conciertan entonces un plan de fuga que logre burlar la estrecha vigilancia impuesta por la baronesa. Para aprovechar la superstición del fantasma, Raymond, que hará creer que se ha marchado del lugar unos días antes, recogerá a Agnes la noche de la supuesta aparición del fantasma, en que las puertas no se cierran. Agnes se vestirá como la monja, y de esa forma nadie la detendrá.

Comienza así la acción principal del relato insertado, esto es, la historia de Raymond y la monja ensangrentada. De un tono ligero y burlesco se pasa a una de las aventuras más téticas y espeluznantes del género gótico, en la que el recurso sobrenatural y el uso de elementos ambientales llevado a su culmen configuran un episodio memorable.

La noche prevista, Raymond recoge a una mujer cubierta con velo y vestida de monja, con manchas de sangre en el hábito, en el sitio convenido. En medio de una tremenda tempestad, Raymond inicia un lento peregrinar que le lleva de ciudad en ciudad rondado por el fantasma, que era quien había subido a su carruaje. La monja le visita todas las noches y Raymond enferma hasta encontrarse a punto de morir. El espectro se limita a repetir siempre las mismas palabras:

- "Raymond ! Raymond ! Thou art mine !
Raymond ! Raymond ! I am thine !
In thy veins while blood shall roll,
I am thine !
Thou art mine !
Mine thy body ! Mine thy soul !" (M-160)

Un día, un extraño ser se acerca a Theodore, criado de Raymond, pidiendo ver a su amo. El extraño inspira el horror, y al descubrirse muestra una cruz ardiendo marcada en su frente. Es el judío errante ("The Wandering Jew"), condenado a una vida inmortal y a no permanecer en el mismo lugar más de quince días.

Este personaje (M-172) se ofrece para exorcizar al fantasma, cosa que logra en una ceremonia ritual. Luego, cuenta la historia de la monja ensangrentada (M-172). Termina así el episodio, pero continúa abierta la acción principal de la secuencia: Agnes, despechada, ha vuelto a Madrid y ha regresado en el convento. Raymond cuenta a Lorenzo como logró ver a su hermana y convencerla de que todo fue obra del fantasma, que existía en la realidad. Ambos se aman, pero al obstáculo del convento se une el hecho de que Agnes, como ya sabemos, está embarazada. Raymond señala que en la carta, interceptada como se ha mostrado ya, indica a Agnes cómo fugarse la próxima noche. Lorenzo está de acuerdo con el plan, al leer una carta de Agnes dirigida a Raymond en la que pide a éste que la saque del convento. La acción de la secuencia vuelve a interrumpirse aquí, pero ya ha quedado totalmente actualizada gracias a la historia retrospectiva (M-191).

Cuando se reanuda (M-209) asistimos a la inútil espera de Raymond a las puertas del convento. Su hermano Lorenzo acude a verla, pero la "Domina" le niega el permiso alegando que se encuentra enferma (M-215). Pocos días después, la misma "Domina" informa al joven de la súbita muerte de Agnes (M-222).

No sabemos más de la desdichada Agnes hasta la página 229. En medio de la acción de la siguiente secuencia, Ambrosio oye a la "Domina" comentar con otra monja que Agnes se encuentra encerrada en un calabozo en las criptas del convento. Ambrosio, que recuerda su maldición, indica a Matilda su intención de pedir una mitigación de su pena, pero ésta se opone totalmente (M-233). Se trata del segundo nexo entre las dos secuencias, que prácticamente se desarrollan de forma independiente.

Ambrosio vuelve a oír los lamentos de Agnes en la segunda escena en las criptas, pero no le presta atención (M-275). Por fin, la acción de la secuencia vuelve a retomarse en la página 281. Raymond ha seguido investigando sobre la muerte de la joven, pero será nuevamente su criado Theodore quien resuelva el enigma: Disfrazado, logra introducirse en el convento y conversar con las religiosas. Una de ellas, Mother St. Ursula, le in-

-forma que Agnes aun vive. Nuevamente se interrumpe la acción hasta la página 297. Mother St. Ursula, indignada ante la injusta prisión de Agnes, revela a las autoridades religiosas el hecho, que se divulga rápidamente por Madrid. La indignada multitud irrumpe en el convento para destruirlo y ataca a las religiosas que en esos momentos desfilan en procesión por las calles. La "Domina" es apredada y torturada hasta la muerte por el populacho, en lo que constituye una de las escenas más crueles de la novela, precedente de otra muy similar en Melmoth the Wanderer.

Raymond, Lorenzo y sus servidores han entrado en el convento, que está siendo saqueado. Casualmente logran encontrar el resorte oculto que abre el pasadizo, y Agnes es encontrada viva. Se produce aquí el tercer nexo entre las dos secuencias principales, puesto que Ambrosio es descubierto en las criptas simultáneamente junto al cadáver de Antonia, a quien acaba de asesinar (M-393).

Agnes y Raymond se prometen y unen en matrimonio, tras narrar ella sus terribles sufrimientos en el calabozo, donde vio morir a su propio hijo (M-419). Todo ello bajo un epígrafe, "Conclusion of the Story", que comienza en la página 404.

Las funciones que han constituido el nudo de la secuencia pueden resumirse así: Ha continuado la relación amorosa secreta hasta ser descubierta. Por tratarse de un quebrantamiento de las reglas internas del convento, Agnes sufre un castigo, desconocido para Raymond durante mucho tiempo, hasta que Theodore, mediante las funciones de indagación llevadas a cabo, logra descubrir la verdad. Mother St. Ursula revela al pueblo y las autoridades las atrocidades de la "Domina", que es castigada con la muerte. Es de destacar el castigo de Agnes, típico en estas novelas, el confinamiento, similar al sufrido por Emily St. Aubert en Udolpho, Ellena en The Italian, el joven fraile en Melmoth, etc. También hay que mencionar el final tradicional de boda. El significado de estas funciones, y la secuencia en general, que podría examinarse en dos episodios, el de la monja ensangrentada y la disputa "Domina"-Raymond, lo discutimos en el

nivel semántico.

La segunda secuencia compleja de la novela la hemos denominado de "búsqueda" o "faustiana". Se halla relacionada con la secuencia principal de Vathek, incluso en el determinismo incommovible que dominaba ésta. La secuencia no adquiere su verdadero significado hasta el final, que ha sido objeto de grandes controversias en su interpretación, pero que hay que respetar y valorar tal como se ofrece en la novela.

Hemos señalado igualmente que esta secuencia se componía de tres secuencias elementales unidas por continuidad. Pasamos primero a examinar la primera de éstas:

Al comienzo de la novela asistimos a una predicación del famoso monje Ambrosio, prestigioso joven de treinta años disputado como confesor por la sociedad más alta de Madrid. El monje había sido abandonado siendo un niño pequeño a las puertas del convento. En dicha predicación se han conocido por casualidad la pareja formada por la joven y bella Antonia, acompañada por Donna Leonella, su tía, y la compuesta por el joven aristócrata Lorenzo de Medina y su viejo amigo Don Cristobal. Leonella cuenta a Don Cristobal que Antonia es hija de su hermana Elvira y de un hijo del marqués de las Cisternas, que nunca aprobó la boda y no la reconoce como nieta, aunque pasa a su viuda una pequeña pensión. Lorenzo, que se ha enamorado de Antonia, se ofrece a ayudarla ante sus amigos, el marqués de las Cisternas y su hijo Raymond. Leonella ha creído por su parte que Don Cristobal ha quedado prendado de ella y se hace grandes ilusiones (M-19).

Cuando Ambrosio comienza a predicar se nos informa de sus cualidades: Es inteligente y con gran don de palabra, virtuoso y con dotes de mando. Sus únicos defectos son la falta de flexibilidad y una innegable vanidad. Con todo, su fama de santo se acrecienta cada vez más.

La acción de la secuencia se interrumpe aquí para dejar paso a la precedente. En estas veinte páginas se nos ha presentado a estos personajes. Pero antes de terminar, mientras Lorenzo se dirige a ver a su hermana Agnes, y en un escalón donde se

detiene a descansar, experimenta un sueño revelador, en el que ve a Antonia asesinada por Ambrosio (M-29).

Antonia y Leonella, de vuelta a casa, tropiezan con un grupo de gitanos que celebran una fiesta en la calle. Una gitana le adivina el porvenir a Antonia, que se revela como sombrío y muy corto (M-38). Antonia será la protagonista de la segunda secuencia simple, por lo que no volverá a aparecer hasta la página 193.

Ambrosio regresa al convento, satisfecho tras el sermón (M-39). Se nos describe su celda y un cuadro de la Virgen que el monje guarda en gran estima. A continuación, Ambrosio se dirige al convento de las religiosas donde tiene lugar el episodio de la carta de Agnes ya mencionado. De vuelta a su celda, un novicio recién llegado al convento, Rosario, acude a verle. Ambos conversan largo rato: Rosario cuenta a Ambrosio una desgraciada experiencia amorosa. De pronto, el joven se revela como mujer: confiesa que ha entrado en el convento disfrazado para estar cerca de Ambrosio, a quien una vez escuchó en un sermón. Ambrosio indica su intención de desvelar el secreto, pero en ese momento Rosario, en realidad Matilda de Villanegar, amenaza con el suicidio si pierde la amistad de Ambrosio. Desnuda su pecho y el monje, al verlo, es presa de gran excitación y se retira a su celda (M-67). En una siguiente conversación, Ambrosio anuncia su intención de acabar con el asunto. Inesperadamente es picado por una víbora y en pocos momentos se halla al borde de la muerte ante el estupor de toda la comunidad (M-75). Pocas horas más tarde, los síntomas desaparecen milagrosamente. Los demás monjes lo atribuyen a una intervención divina. Rosario-Matilda acude a verle y le entretiene recitando el poema de Durandarte (M-80). Le revela que, sabiendo que Ambrosio había encargado un cuadro de la Virgen, había posado para el pintor y le había hecho llegar el cuadro. El retrato de la Virgen es el suyo (M-82).

A los pocos días es Rosario quien enferma. A punto de morir, informa a Ambrosio que el veneno de la serpiente lo ha ingerido ella para sanarle. Confiesa su intenso amor por el monje y le dice que prefiere morir si Ambrosio no le hace caso. El mon-

-je se debate en la duda,entre el profundo agradecimiento a su salvadora y su conciencia. Matilda le advierte del paso que va a tomar,pero Ambrosio cede y la posee (M-90). Matilda sana.

La acción se interrumpe hasta la página 222. Ambrosio se encuentra sumido en enormes dudas a causa de su acción. Matilda,por su parte,le anuncia que para seguir viviendo necesita pactar con ciertos poderes ocultos que ella sabe conjurar al haber sido enseñada por su tutor. En las criptas del cercano convento de las religiosas,Matilda desaparece y cuando regresa anuncia haber logrado su propósito. Es entonces cuando los dos oyen a la "Domina" decir que Agnes está encerrada (M-233).

De este modo termina la primera secuencia simple,que en términos de Brémond se plantea así:

-Deseos de Matilda de unirse a Ambrosio.

-Medios y dificultades.

-Fin conseguido.

El episodio de la serpiente es el medio principal para conseguir el fin. Matilda asegura que morirá si Ambrosio no se une a ella,por lo que podemos considerar el posterior "pacto" con los poderes ocultos como una ratificación del fin alcanzado ya: la seducción de Ambrosio.

El proceso de seducción cuenta con bazas tan originales como el detalle del retrato,del que Ambrosio se halla prendado. El único obstáculo lo constituyen los escrúpulos de Ambrosio y son de resaltar las mencionadas advertencias de Matilda:

-*"If I live,your truth,your reputation,your reward of a life past in sufferings,all that you value is irretrievably lost.I shall no longer be able to combat my passions,shall seize every opportunity to excite your desires,and labour to effect your dishonour and my own.No,no,Ambrosio,I must not live !"*(M-89)

Es difícil precisar si en estas condiciones Ambrosio ha podido decidir sin presiones,ante una hermosa joven que está a punto de sacrificar la vida por la suya y que prefiere morir si no le tiene. Toda la escena se halla además impregnada de un erotismo brutal que intenta justificar aun más la decisión

final del monje:

- "Ambrosio was in the full vigour of Manhood. He saw before him a young and beautiful young woman, the preserver of his life, the Adorer of his person... Who then can wonder, if he yielded to the temptation ?" (M-90)

Hay que destacar finalmente que en el proceso de seducción la iniciativa ha corrido a cargo de Matilda, sin correspondencia hasta el último y apasionado momento. No se trata, como en la secuencia precedente, de un "plot" amoroso común en el que el amor entre dos jóvenes se ve obstaculizado de algún modo. Aquí el amor (o la pasión) proviene de Matilda, y su continuidad, como veremos, se verá enseguida interrumpida. También habría que señalar la mención a los extraños poderes ocultos que garantizan la vida a Matilda y que involucran ya el destino de ambos a fuerzas sobrenaturales. El grado de influencia de éstas será máximo, como veremos al final.

La segunda secuencia simple que compone esta secuencia compleja "faustiana" tiene su comienzo tras la descripción de ciertas expansiones posteriores a la resolución de la anterior: La seducción de Ambrosio ha ido seguida de nuevos escrúpulos y del rápido cansancio de sus contactos amorosos con ella. Un día, Ambrosio confiesa a Antonia, que reaparece así en la acción. Antes se nos ha narrado como Lorenzo de Medina ha visitado a Elvira, su madre, pidiéndole relaciones con su hija, a lo que Elvira se resiste. Su experiencia con la familia de su marido, otro aristócrata, es negativa, y por ello recela de Lorenzo (M-208).

Ambrosio queda prendado de Antonia y decide continuar la relación con ella. Comienzan a frecuentar la casa de Elvira y a ganarse la amistad y el cariño de Antonia, ser inocente que no sospecha de sus verdaderas intenciones. Elvira cree reconocer en Ambrosio a alguien familiar, pero no sabe a quién (M-255). Los deseos carnales de Ambrosio se acrecientan. Un día, a solas con Antonia, comienza a acariciarla y es descubierto por Elvira, que lo expulsa. Ambrosio, ya en el convento, se en-

-cuentra dolido por la vergüenza y la insatisfacción. Matilda, a quien ha abandonado progresivamente, demuestra conocer las razones de su pasión. Revela a Ambrosio que son poderes demoníacos los que le salvaron la vida, y para probarlo le enseña un espejo mágico que muestra en ese momento a Antonia desnuda y disponiéndose a tomar un baño (M-271). El monje, presa de gran excitación, decide pedir ayuda a los poderes de Matilda y seducir de una vez a la joven. Nuevamente en las criptas del convento, y tras oír los lamentos de Agnes, Matilda conjura sus poderes. En medio de un gran fuego y con enorme estruendo, aparece un diablo en forma de bello ángel caído que conversa con Matilda en una lengua extraña. Al final, Matilda le comunica que la ayuda ha sido aceptada y le entrega un objeto mágico, una rama de mirto que abrirá todas las puertas cerradas y dormirá a Antonia: así podrá poseerla (M-279). Matilda le señala que de ahora en adelante será él quien deba invocar al diablo en caso de necesitarlo.

Vuelve a interrumpirse la acción de la secuencia hasta la página 297. Lorenzo está ofreciendo una serenta a su amada Antonia, que no acaba de aceptar sus proposiciones principalmente a causa de su madre. Por la noche, Ambrosio se dispone a consumar sus deseos. El talismán le abre las puertas y prolonga el sueño de Antonia, que duerme desnuda y plácidamente. Elvira, que esa noche se ha acostado llena de malos presentimientos, se despierta por una pesadilla que representaba a su hija al borde de un precipicio. Acude a verificar si Antonia se encuentra bien y encuentra a Ambrosio disponiéndose a poseerla. El monje, descubierto, le pide que no le descubra. Por su mente pasa la escena con Agnes y Elvira se comporta como él lo hizo, disponiéndose a llamar a su servidumbre. Ambrosio la estrangula y escapa refugiándose en el convento, presa de grandes remordimientos (M-305).

A pesar de la ansiedad que su acto le provoca, el monje no ve sino acrecentarse sus deseos por Antonia, que se encuentra desvalida y sumida en la desesperación. Una noche se le aparece el fantasma de su madre, que únicamente le dice estas pa-

-labras:

- "Yet three days, said a voice faint, hollow
and sepulchral; Yet three days and we meet again"
(M-318)

Pero Antonia no sospecha en lo más mínimo de Ambrosio, que acude a visitarla y es informado de la aparición del fantasma. Matilda le propone un nuevo plan para gozar de Antonia, en lo que es una utilización más del tema de Romeo y Julieta, la muerte aparente de los personajes: Con determinado bebedizo, Antonia parecerá muerta y Ambrosio podrá poseerla una vez enterrada en la cripta. El monje logra administrar el líquido a Antonia y permanece esa noche en su casa, en la "habitación encantada" donde el fantasma ha aparecido. Escenas similares han ocurrido ya en The Old English Baron y Udolpho. Nada ocurre, excepto que por la mañana Antonia se encuentra agonizante. Perdonando a la familia de su padre, muere aparentemente ante la sorpresa general (M-343).

La acción vuelve a interrumpirse otra vez hasta la página 376. Antonia está ya enterrada en las criptas del convento y el monje, preso de una incontrolable lujuria, acude a su tumba. Pocos momentos después el bebedizo deja de hacer efecto y Antonia despierta, sorprendiéndose de dónde se encuentra y con quién. Poco a poco va dándose cuenta de las verdaderas intenciones de Ambrosio y comienza a gritar e intentar escapar. El monje, enfurecido, la viola y después la apuñala (M-393). Mientras, como vimos, la multitud ha irrumpido en el convento y Lorenzo y Raymond están buscando a Agnes en las criptas, a pocos metros de donde Ambrosio ha asesinado a Antonia. Matilda le advierte del peligro y el monje huye.

Cuando Lorenzo descubre el cuerpo de Antonia, ésta aún vive y pasa sus últimos momentos con él (M-392). Muere justamente a los tres días de la advertencia del fantasma. La Inquisición logra encontrar a Ambrosio y Matilda, que son arrestados, Ambrosio lleva sus hábitos manchados de sangre (M-393). Más adelante se indica que Lorenzo, tras unos meses, se une a Virginia, novicia rescatada por él del convento (M-419), de familia aristócrata. Termina así esta segunda secuencia simple, que puede plan-

-tearse así en cuanto a sus funciones principales:

-Deseo de Ambrosio de unirse a Antonia.

-Medios y dificultades.

-Fin conseguido.

La secuencia tiene bastantes puntos en común con la anterior. Como en ella, la iniciativa de seducción parte sólo de uno de los dos personajes participantes, Ambrosio, sin ser correspondido. El final deseado es conseguido, pero esta última función incluye una acción inesperada y fulminante, la consiguiente muerte de Antonia, igual que en la anterior secuencia Matilda conseguía unirse a Ambrosio pero, para seguir viviendo, había de consultar a los poderes diabólicos. Digamos igualmente que es la pasión erótica lo que mueve tanto a Matilda como a Ambrosio en su iniciativa y que, en todo caso, sus últimos propósitos no tienen que ver con el final tradicional de boda en otras secuencias amorosas. Parece que una relación de otro tipo estable es imposible.

La apelación a las fuerzas ocultas con que se cerraba la secuencia anterior no hace sino iniciar una serie de intervenciones sobrenaturales que son aquí el principal motor de la acción, que ya no se basa en las funciones normales de seducción, relación secreta o ayuda de intermediarios presentes en otras secuencias amorosas, sino en la utilización desmedida del elemento fantástico.

Observamos también como los escrúpulos de Ambrosio, principal dificultad en la secuencia anterior, han cedido considerablemente aquí. La figura de Lorenzo, amante ideal y honesto correspondido por Antonia, parece ser el necesario parangón-opositor que marca el contraste con la actitud de Ambrosio.

Finalmente, nos parece destacado mencionar un hecho ya ocurrido en Vathek y que aquí se repite. En la novela de Beckford indicábamos como el papel de las fuerzas sobrenaturales benéficas era ridículo comparado con la intensísima actividad desplegada por sus contrarias. El hecho, si no tan evidente, es perceptible

también en esta novela. Hay una intervención sobrenatural de las fuerzas del bien, la aparición del fantasma de Elvira, pero con la mera función predictiva de señalar el tiempo de vida que le queda a su hija y sin otra actividad que pudiera conducir a un enfrentamiento con ese inexorable destino.

La última secuencia simple que cierra esta larga secuencia compleja "faustiana" se plantea al final de la obra. La función que cerraba la secuencia precedente, la posesión de Antonia, incluía dos acciones suplementarias, una de ellas, como hemos visto, el asesinato de la joven y consiguientemente la prisión de Ambrosio. Es esta acción la que da origen a esta nueva secuencia:

-Deseo de Ambrosio de salvar su vida.

-Medios y dificultades.

-Fin conseguido.

Ambrosio es encarcelado en las prisiones de la Inquisición (M-419). Matilda, presa también, es condenada, pero una noche se le aparece al monje en su celda. Confiesa que ha salvado la vida vendiendo su alma al diablo (M-429). La joven entrega a Ambrosio un libro para que invoque al diablo si se decide a pactar con él. Una vez condenados a muerte, le llama. Con los fenómenos acostumbrados, esta vez es el propio Lucifer quien aparece (M-433). Se produce entonces un memorable forcejeo dialéctico entre los dos, pero Ambrosio se resiste una y otra vez a firmar con su propia sangre el documento que el diablo le exige. En el último momento, cuando oye los pasos de la guardia acercarse a la celda para conducirlo al cadalso, el monje desiste y firma (M-436). Lucifer logra hacerle jurar el abandono de su fe y de la protección divina y la entrega de su alma. Ambrosio es elevado hacia el cielo por el diablo y los carceleros observan atónitos la celda vacía impregnada de fuerte olor a sulfuro (M-438), que hace presumir a todos cuál ha sido el destino del monje. Esta última secuencia se

plantea casi exclusivamente sobre la función del pacto como única condición para el cumplimiento de los deseos del personaje. Nuevamente es la conciencia del monje el principal obstáculo y el miedo a la muerte el factor decisivo para que se llegue a la decisión ya conocida.

En este momento, una vez examinadas estas tres secuencias simples encadenadas por continuidad, puede parecer arbitrario el integrarlas en otra compleja como dijimos al comienzo. Podría hablarse simplemente de un declive moral y personal del personaje principal cuyo fin presumible era el que acabamos de mencionar. Declive originado, en principio, por la pasión amorosa de Matilda y acrecentado después por la de Ambrosio hacia Antonia. El final de la novela no está aún aquí, sin embargo. A continuación (M-438) observamos el viaje aéreo de Ambrosio sostenido por Lucifer y la conversación entre ambos. El diablo cuenta entonces cómo ha sido él el instigador de todas las acciones anteriores, la fuerza oculta e inexorable que las determinó:

-"It was I who threw Matilda in your way;
I who gave you entrance to Antonia's chamber,
It was I who caused the dagger to be given you
which pierced your Sister's bosom; and it was I
who warned Elvira in dreams of your designs upon
her daughter, and thus, by preventing your profit-
ing by her sleep, compelled you to add rape as well
as incest to the catalogue of your crimes..."
(M-440)

Antes, Lucifer ha revelado que Elvira era la madre de Ambrosio y Antonia su hermana, y que Matilda no era sino un agente enviado por él con la forma de la "Madona" que tanto agradaba al monje. El horror de las acciones de Ambrosio se acentúa hasta límites increíbles y todo adquiere un inesperado significado que analizaremos con detalle al tratar el nivel semántico. Lo cierto es que, con las revelaciones de Lucifer, es posible ya considerar estas tres secuencias como una indudable secuencia "faustiana" planteada así:

-Deseo de Lucifer de apoderarse del alma de
Ambrosio.

-Medios y dificultades.

-Fin alcanzado.

Por otro lado, la revelación hecha por Lucifer sobre la verdadera identidad de Elvira y de su hija nos permite esbozar la idea de la existencia de otra secuencia, mínima pero consistente, de reconocimiento. Estaría compuesta tan sólo por tres acciones mencionadas en el relato y no vinculada a la actividad concreta de ninguno de los actantes que en ella participan. Como en las novelas de Radcliffe, su resolución se debe a circunstancias fortuitas y no perseguidas por nadie de forma activa. Su intencionalidad, que en el caso de la novelista autora de Udolpho respondería a criterios de equiparación social de los protagonistas, según algunos críticos, parece ir aquí por otros derroteros que examinamos en el nivel semántico. De todos modos, la intriga abierta al mencionar el origen desconocido de Ambrosio crea una causalidad cuyo último efecto no puede ser sino la revelación de esa identidad, como ocurre aquí. En realidad, y aunque desde nuestra perspectiva nos parezca innecesaria, conocer este origen era con seguridad una aspiración del lector contemporáneo de The Monk imposible de defraudar. Las tres acciones mencionadas conformarían una secuencia así:

-Situación deficitaria: Origen desconocido de Ambrosio.

-Medios y dificultades: Señales de reconocimiento que Elvira no logra resolver.

-Situación resuelta: Revelación de la identidad por Lucifer.

El final de la novela presenta la caída de Ambrosio sobre las rocas de Sierra Morena y su lenta agonía hasta la muerte, con lo que la apropiación de su alma por Lucifer se acelera aun más (M-440). Como en las ocasiones anteriores, la resolución de la última secuencia simple, la salvación de la muerte por la Inquisición, incluye irónicamente una acción contraria, la venta del alma a Lucifer, que se la apropia rápidamente despojando a Ambrosio. Pero la ironía se acrecienta nuevamente

cuando Lucifer, asegurada el alma del monje, la revela que los guardias que iban a por él eran portadores de una noticia inesperada: La Inquisición le había perdonado la vida (M-440).

El esquema secuencial de la novela quedaría del siguiente modo:

S-1 - Secuencia amorosa (Historia de Raymond y Agnes)

- Deseo de ambos de contraer matrimonio
- Medios y dificultades (encuentro con "The Bleeding Nun" entre otros)
- Fin alcanzado.

S-2 - Secuencia faustiana (Poderes maléficos vs. Ambrosio)

- Deseo del diablo de apoderarse del alma de Ambrosio (solo revelado al final)

-Medios y dificultades:

S-2-A - Secuencia Matilda-Ambrosio

- Deseo de Matilda de unirse carnalmente a Ambrosio.
- Medios y dificultades (entre otros, episodio de la serpiente)
- Fin alcanzado.

unida por continuidad a

S-2-B - Secuencia Ambrosio-Antonia

- Deseo de Ambrosio de unirse carnalmente a Antonia.
- Medios y dificultades.
- Fin alcanzado.

unida por continuidad a

S-2-C - Secuencia Ambrosio-Lucifer

- Deseo de Ambrosio de salvar su vida en la Inquisición.
- Medios y dificultades.
- Fin alcanzado.

-Fin alcanzado: Apropiación del alma de Ambrosio.

Podría añadirse el bosquejado argumento de anagnórisis, que se resuelve simultáneamente al final de la novela. Ya especifi-

-camos, por otro lado, los nexos de unión entre S-1 y S-2 y las acciones en que éstos se concretaban. Las únicas tres acciones que conforman la secuencia de reconocimiento se hallan integradas en S-2. Volvemos a destacar la enorme independencia de las dos secuencias principales, sólo unidas por contados enlaces.

2.5.2. Indicios e informaciones.

Los indicios o datos ambientales característicos de la novela gótica alcanzan en The Monk una profusión y una variedad singulares. Lewis explota al máximo estos recursos, que aparecen siempre que se nos presentan escenas de cierta intensidad. Fue indudablemente Walpole quien los introdujo y Reeve, Radcliffe y Beckford quienes los utilizaron y perfeccionaron, añadiendo este último elementos nuevos como los objetos repugnantes. Clasificamos los indicios según su naturaleza y relación con los ya conocidos:

1) Indicios de Oscuridad: Como veremos al hablar de la temporalidad, la noche o el atardecer es el momento favorito de Lewis y el indispensable para las escenas de interés. La oscuridad puede ser absoluta:

- "At length the whole building was wrapt in darkness..." (M-154)

- "Everything was still and dark.." (M-207)

- "Profound darkness again surrounded him" (M-233)

Pero también es frecuente la descripción de ambientes malos o parcialmente iluminados:

- "The faint beams of the rising Moon scarcely could pierce through the Gothic obscurity of the church..." (M-26)

- "A sepulchral lamp was suspended from the roof by an iron chain, and shed a gloomy light through the dungeon..." (M-403)

2) Indicios de Silencio: La quietud es casi siempre compañera de la oscuridad. Es un recurso, no obstante, mucho menos utilizado:

- "Universal silence prevailed around, only interrupted by the occasional closing of doors in the adjoining abbey" (M-26)

- "All was still around me: Nothing was to be heard except the night-breeze" (M-153)

3) Indicios de Niebla o Vapores: Se trata de un recurso ya usado por Ann Radcliffe y de carácter negativo para los protagonistas:

- "A thick and pestilential fog clouded the height of the vaulted dungeon" (M-369)

- "Damp vapours struck cold to the Friar's heart..." (M-275)

4) Indicios de Naturaleza Adversa: La tradicional adversidad del tiempo atmosférico es también proverbial en estas novelas:

- "At the same time a clap of thunder was heard. The echo pealed fearfully along the subterraneous passages..." (M-276)

- "The weather was comfortless and stormy: The wind howled around the house, the doors rattled in their frames, and the heavy rain pattered against the windows" (M-316)

El crujir de puertas y ventanas a causa del viento es mencionado en ocasiones como causa del nerviosismo de los personajes:

- "I could hear the heavy doors grate... and as they closed again the rotten casements rattled..." (M-154)

5) Indicios de Objetos Repugnantes: Son característicos de la novela gótica únicamente a partir de Vathek, donde se incorporaron al repertorio de indicios ambientales significativos:

- "By the side of these putrid half-corrupted bodies lay the sleeping beauty" (M-379)

- "Often I have at waking found my fingers ringed with the long worms, which bred in the corrupted flesh of my infant..." (M-415)

6) Indicios de Antigüedad: También habían aparecido por vez primera en las novelas de Radcliffe:

- "The Moon beams fell upon the ancient towers of the castle..." (M-153)

- "...the rotten casements grate..." (M-154)

7) Indicios de Sangre: Igualmente han aparecido ya en las novelas de Radcliffe. Eve Kosofsky Segdwick (1981, 259) atribuye a la sangre la propiedad de distinguir al protagonista que acaba de ejecutar un acto ominoso, o bien tratarse de una señal de advertencia:

- "What was my astonishment, my horror, at finding the sheets crimsoned with blood" (M-107)

- "...and the blood sprinkled upon his cloaks left no room to doubt his being Antonia's murderer" (M-393)

En otras ocasiones, el color rojo, como símbolo de la sangre, o la sangre misma, realza la solemnidad de ciertos momentos:

- "He then struck the iron pen which he held into a vein of the Monk's left hand. It pierced deep, and was instantly filled with blood" (M-435)

- "With the liquor which it contained, and which appeared to be blood, he sprinkled the floor and then dipping it one end of the Crucifix, he described a circle in the middle of the room" (M-171)

La sangre llega a ser incluso indicio de rubor cuando Leonella escribe a Lorenzo en color rojo varias líneas de su carta:

- "The latter sentences were written in red ink, to express the blushes of her cheek" (M-202)

8) Otros indicios: Lewis añade a la parafernalia gótica elementos propios muy explotados después en el género de terror literario y visual:

- "and the silence of night was only broken by the whirring Bat, as she flitted slowly by his.."
(M-255)

- "As he stood in hesitation, he heard the melancholy shriek of the screech-Owl..." (M-378)

- "...the beams of the lamp displayed none but the most revolting objects: skulls, bones, graves and images..." (M-275)

En cuanto a las funciones de información y datos espacio-temporales, señalaremos que la acción transcurre en Madrid excepto intervalos dentro de la historia de la monja ensangrentada (Páginas 97 a 108: Estrasburgo, castillo de Lindenberg, Alemania). Dentro de Madrid hay referencias a lugares conocidos, El Prado por ejemplo, y otros lugares de España: Antonia y Elvira proceden de Murcia (una de las razones del provincianismo ingenuo de la primera) y Leonella efectúa un viaje a Córdoba, donde se casa. También hay alusiones a Compostela y Sierra Morena. Los personajes leen obras literarias españolas: Amadís, Tirant lo Blanc. Lewis compone "The Ballad of Alonzo the Brave" (M-313) en imitación de ciertas obras del romancero español. De igual modo hay referencias a Lope y Calderón, pero no a reyes ni gobernantes excepto "the Cardinal-Duke of Lerma".

Los datos sociológicos que se manejan son escasos y tópicos: Aparecen gitanos, se duerme la siesta, el calor influye en el temperamento de las mujeres españolas:

- "The climate's heat, it is well-known, operates with no small influence, upon the constitution of the Spanish ladies" (M-239)

Madrid y España en general se mencionan como lugares dominados por la superstición y el fanatismo religioso, que incluso se enfrenta al poder ejecutivo cuando Agnes es denunciada a Lerma como víctima de la presión familiar (M-209).

Finalmente, la localización responde a los criterios tradicionales. La acción transcurre en escenarios puramente góticos: los conventos franciscano de Ambrosio y de clarisas de Agnes, el castillo de Lindenberg y, en menor extensión, el palacio de Raymond y la casa de Elvira y Antonia. Pocas veces transcu-

-rren acciones al aire libre. Y la localización interior aun se intrinca mas al tener lugar en las criptas comunes a los dos conventos (M-225-272) acontecimientos tan importantes como las invocaciones de Matilda al diablo, la violación de Antonia o la prisión de Agnes.

El carácter de aislamiento y cerrazón se acentúa al mencionarse los pasadizos secretos, abiertos mediante resortes escondidos. El castillo de Lindenberg es una prisión (recuérdese que Agnes y Raymond han de aprovechar la leyenda de la monja ensangrentada, que obliga a los dueños del castillo a mantener la puerta abierta de noche), y la tradicional habitación-prisión de la novela gótica es escenario del confinamiento de Agnes: Una caverna mal iluminada y parcamente amueblada similar a la prisión de Emily en Udolpho y a la de Schedoni en The Italian (M-410).

The Monk conserva también en su localización el rasgo de lugar encantado de ciertos escenarios cerrados que es tradicional en la novela gótica desde Otranto. En esta novela, la habitación donde el fantasma de Elvira se ha aparecido a su hija adquiere para los criados fama de lugar encantado y Ambrosio ha de pasar allí una noche para demostrar lo contrario, tal como hicieron personajes de The Old English Baron y Udolpho.

Finalmente es necesario mencionar un dato sociológico de corte similar a los ya aparecidos en novelas anteriores: En el episodio amoroso Antonia-Lorenzo, Elvira trata de cortar la relación debido a su amarga experiencia con la familia de su difunto marido aristócrata. Conocemos la suerte de Antonia y cómo en cualquier caso es imposible su unión con Lorenzo, pero sin embargo Lewis se preocupa por describir el proceso de enamoramiento de la joven y bella heredera Virginia de Villafranca y Lorenzo. Este último pasa días amargos tras la muerte de Antonia, pero acaba recuperándose y contrayendo matrimonio con Virginia. Lo importante son los comentarios al respecto:

"She could not have wished her Brother a more desirable union: Heiress of Villa-Franca, virtuous, affectionate, beautiful and accomplished..." (M-397)

La utilidad de no estancarse en el rango social al que se pertenece, por otro lado, es uno de los consejos que ofrece el Marqués de las Cisternas a su hijo Raymond antes de partir hacia Alemania:

- "According to my ideas, of those advantages, which a Youth destined to the possession of power and wealth may reap from travel, he should not consider as the least essential the opportunity of mixing with the classes below him, and becoming an eye-witness of the sufferings of the people" (M-96)

2.5.3. División actancial.

En la secuencia amorosa (S-1), la división actancial sería la siguiente:

S-1 Héroe-Sujeto, Raymond y Agnes
Objeto, contraer matrimonio
Destinador, Raymond y Agnes
Destinatario, Raymond y Agnes
Adyuvantes, Judío errante, Lorenzo,
Theodore, Mother St. Ursula
Opositores, Ambrosio, "Domina", Baronesa de
Lindenberg, Espectro.

El amor de Raymond y Agnes parte de ellos mismos, sin presiones, y tiene a ellos mismos también como destinatarios. El objeto es el matrimonio (aunque mantienen relaciones sexuales y Agnes queda embarazada, su objetivo es la unión legal). Entre los opositores se encuentran Ambrosio, que al entregar la carta a la "Domina" es causa del castigo de Agnes, la "Domina" misma, que confina a la joven y la tortura, y Lorenzo, al que no mencionamos porque evoluciona hacia el papel de adyuvante tras su conversación con Raymond. Dentro del episodio de la monja ensangrentada, la baronesa de Lindenberg es opositora junto al espectro, que necesariamente retarda la resolución de la secuencia. El Judío errante es adyuvante pleno al exorcizar al fantasma.

Otros adyuvantes serían Theodore, que logra descubrir que Agnes no está muerta, y Mother St. Ursula, que revela a las autoridades las atrocidades cometidas por la "Domina".

En S-2 la división actancial de la secuencia compleja podría plantearse así:

S-2 Héroe-Sujeto,Diablo-Poderes maléficos
Objeto,Alma de Ambrosio
Destinatario,Diablos-poderes maléficos
Destinador,Diablo-poderes maléficos
Opositor,Ambrosio
Adyuvantes,Matilda,Antonia,Elvira...

S-2 es un argumento dominado por el determinismo revelado al final. En realidad todas las acciones están protagonizadas por el diablo,destinador y destinatario,además,con el objetivo de apoderarse del alma de Ambrosio. De este modo,el principal opositor es la conciencia del monje y,en abstracto,la religión y los poderes benéficos,en este caso incluyendo la Inquisición,cuyo castigo,de no haber firmado Ambrosio el pacto con el demonio,hubiera preservado a éste de su irremediable condena. Entre los adyuvantes,de forma indirecta,mencionamos a Elvira,que descubrió al monje tratando de violar a su hija por instigación del diablo,y la misma Antonia,protagonista inconsciente de los deseos lujuriosos de Ambrosio. El principal adyuvante es,no obstante,Matilda,confesado agente de Lucifer.

De todas formas es posible plantear los roles funcionales de los actantes que intervienen en las secuencias siguientes del siguiente modo:

S-2-A Sujeto,Matilda
Objeto,Unión carnal con Ambrosio
Destinador,Diablo-poderes maléficos
Destinatario,Diablo-pod. maléficos
Opositor,conciencia de Ambrosio
Adyuvante,cuadro de la Virgen,serpiente.

S-2-B Sujeto,Ambrosio
Objeto,Unión carnal con Antonia
Destinador,Diablo-pod. maléficos
Destinatario,Diablo-pod. maléficos
Opositor,Elvira,su fantasma,Lorenzo
Adyuvante,Matilda-pod. maléficos.

El diablo es efectivamente destinador-destinatario confesado en las dos secuencias. El único opositor en S-2-A,la conciencia de Ambrosio,desaparece en S-2-B,sustituido por Elvira

y su fantasma que, paradójicamente, son al mismo tiempo adyuvantes en la secuencia compleja. Entre los adyuvantes en S-2-A se encuentran objetos como el cuadro de la Virgen, que acelera la pasión erótica de Ambrosio, o la serpiente, cuya picadura es seguida de la ayuda de Matilda y el posterior agradecimiento del monje. Lorenzo es opositor activo en S-2-B al pretender a Antonia y ser correspondido por ésta.

S-2-C Héroe, Ambrosio
Objeto, Salvación de la
Inquisición
Destinador, Matilda-pod. maléficos
Destinatario, Ambrosio
Opositor, conciencia de Ambrosio
Adyuvante, miedo de Ambrosio

Matilda es quien propone a Ambrosio la firma del pacto con Lucifer y la consiguiente salvación de su condena a muerte por la Inquisición. El destinatario es Ambrosio, por beneficiarse en principio si el diablo le ayuda. Volvemos a encontrar como opositor principal la conciencia de Ambrosio, representante de los poderes benéficos, y el miedo del monje a la muerte como único adyuvante.

Para terminar, he aquí los roles actanciales de la pequeña secuencia de reconocimiento:

Héroe, Ambrosio (pasivo)
Objeto, revelación de su identidad
Destinador, señales de reconocimiento
Destinatario, Ambrosio

En esta ocasión no existen ni opositores ni adyuvantes. El héroe y destinatario es Ambrosio, cuya angustia se acrecienta aun mas cuando la revelación se produce.

2.5.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

Hemos señalado que en la acción de la novela intervienen tres secuencias o argumentos principales. Desde el comienzo hasta la página 97, lugar donde empieza la historia de la monja ensangrentada, las dos secuencias principales, la amorosa y

la de búsqueda en su primera secuencia simple transcurren en tres días. No pasa más tiempo desde el comienzo, con el encuentro de Lorenzo, Antonia, Leonella y Don Cristobal en la iglesia, hasta que Raymond comienza a narrar sus aventuras en Alemania a Lorenzo. En esos tres días, pues, suceden acontecimientos tan importantes como el descubrimiento de la carta de Agnes y todo el proceso de enamoramiento de Ambrosio, que finalmente cede ante Rosario-Matilda.

La historia de la monja ensangrentada, que es una narración retrospectiva insertada, transcurre en unos siete meses. Es el tiempo que puede calcularse desde la partida de Raymond de Salamanca, su viaje a Alemania y sus esfuerzos y avatares por librarse del espectro. Resulta ridículo comprobar que toda la narración, en realidad un diálogo entre Lorenzo y Raymond, no tenga más indicaciones temporales que algunas interrupciones del primero, por lo que debe inferirse que tiene lugar de una vez.

Finalmente, el resto de la acción combinada de las dos secuencias dura aproximadamente cinco o seis meses.

La tipología temporal de la novela es la tradicional de resumen. No existen más retrospecciones que las historias insertadas de la monja ensangrentada, ya citada, y la de Agnes, muchísimo más breve, al final.

Los marcadores temporales son los clásicos: "After a few minutes", "Soon after", "One evening", etc. Para marcar la simultaneidad de ambas secuencias se recurre igualmente a enlaces tradicionales: "In the meanwhile", "All this while", etc.

En cuanto a otras características temporales, hemos de mencionar la suspensión o sustentación como procedimiento para provocar ansiedad y emoción en el lector. En unos casos, la suspensión consiste en la repetición minuciosa de acciones por medio de verbos en el mismo tiempo, que alargan el estado de peligro y retrasan el final:

-"Instantly they left their bloody work, and hastened to regain the horses. We heard no more. I buried my spurs in the sides of my courser, and Margaret goaded on hers with the poignard, which had already rendered us good service. We flew like lightn-

-ing, and gained the open plains. Already was Strasbourg's steeple in sight, when we heard the robbers pursuing us. Margarte looked back and distinguished our followers descending a small hill at no great distance. It was in vain that we urged on our horses; the noise approached nearer with every moment..."(M-119)

En otras ocasiones, la acción se retarda también por una minuciosa descripción de los acontecimientos, pero esta vez se combina con descripciones del estado interior del personaje, presa de un progresivo nerviosismo que intenta contagiar al lector:

"Her reflections were interrupted by a noise at the door scarcely audible: It seemed as if somebody was whispering. Antonia's alarm increased: Yet the Bolt she knew to be fastened, and this idea in some degree reassured her. Presently the latch was lifted up softly, and the door moved with caution forwards and backwards. Excess of terror now supplied Antonia with that strength, of which she had till now been deprived. She started from the place, and made towards the Closet door, whence she might soon have reached the chamber where she expected to find Flora and Dame Jacintha. Scarcely had she reached the middle of the room when the latch was lifted up a second time..."(M-317)

En otro orden de cosas, no existen referencias concretas al tiempo histórico, que se supone, por referencias, situado en el siglo XVII en España. Si tenemos en cuenta las menciones al Duque de Lerma, debemos centrar la acción a principios del siglo, durante el reinado de Felipe III.

Finalmente es curioso resaltar el hecho de que a partir del final de la historia de la monja ensangrentada la acción primordial se resuelve siempre en horas nocturnas y raramente a la luz del día.

2.5.5. Estudio de los modos de narración.

Como en el resto de las novelas estudiadas, aparecen aquí los cuatro modos de narración clásicos: conentario, descripción, diálogo y narración propia. Pero también se encuentran presentes otras formas ajenas a la novela: Lewis incluye trozos de

poemas como presentación a cada capítulo y también poemas completos en el curso de la narración bajo diferentes pretextos (canciones interpretadas por el grupo de gitanos, poema leído por Antonia, serenata de Lorenzo a Antonia, poema compuesto por Theodore...) El objetivo nos parece similar al de Ann Radcliffe, que también los incluyó en sus novelas: Demostrar la habilidad del autor para escribir poesía y, a la vez, demostrar el conocimiento de la misma colocando citas poéticas al introducir nuevos capítulos. Las estrofas de estos comienzos pertenecen a Shakespeare, Tasso, Cowper, Blair, Lee, Prior, Pope y Thomson. En cuanto a los poemas incluidos en la narración, Montague Summers ha investigado su verdadero origen, llegando a la conclusión de que en conjunto son un plagio reconocido por Lewis (Summers, 1938, 223).

El carácter de los comentarios es el mismo de las otras novelas. Aparece incluso el clásico que expresa la imposibilidad del autor de describir emociones o situaciones demasiado intensas:

- "Words were inadequate to express her fury"
(M-48)

- "Her distress was beyond the power of description" (M-71)

- "I gazed upon the spectre with horror too great to be described..." (M-160)

Del mismo modo, localizamos comentarios puramente narrativos, señales de omnisciencia, emocionales y filosóficos. Los emocionales asumen la forma tradicional de exclamación o pregunta retórica:

- "What a seraph's head presented itself to his admiration..." (M-11)

- "And, oh, that was such a breast..." (M-65)

- "Indeed, what petition would he have refused if urged in such enchanting accents ?" (M-241)

Es importante resaltar que el comentario emocional del autor omnisciente queda presente en el caso de la historia de la

monja ensangrentada, cuando ya no es Lewis sino Raymond quien, en primera persona, relata los acontecimientos:

- "What was my surprise and distress.." (M-157)

- "What a sight presented itself to my startled eyes...!" (M-160)

- "Oh ! With what impatience did I expect its arrival...!" (M-170)

El comentario filosófico en esta novela es breve y no demasiado significativo. Su carácter es el de una apreciación corta y no demasiado importante sobre un acontecimiento concreto, pero en ningún caso una valoración en regla de acciones o comportamientos:

- "Pity is a sentiment, so natural, so appropriate to the female character, that it is scarcely a merit for a woman to possess it, but to be without, it is a grievous crime..." (M-232)

- "...and for several hours she enjoyed that calm repose which innocence alone can know, and for which many a Monarch with pleasure would exchange his crown..." (M-225)

Hay una relativa profusión de comentarios predictivos, lo que unido a fenómenos como el sueño revelador (M-200) y la profecía gitana (M-38) convierten a la novela en una sucesión de predicciones desde el mismo principio:

- "She felt uneasy at quitting her, and a secret presentiment assured her that never must they meet again" (M-296)

Como en todas las ocasiones anteriores, el narrador de The Monk es omnisciente neutro, con intervenciones en forma de comentarios de todo tipo y señales de omnisciencia tradicionales. Narrador que en ningún momento se convierte en editor puesto que incluso las historias "insertadas" son narradas en forma de diálogo e incluidas dentro del relato general. Estos diálogos, como por ejemplo el de Raymond y Lorenzo, se ven interrumpidos por acciones del tipo:

- "Lorenzo here interrupted his friend's narrative:

'How ?' said he, 'You have never discovered who He was, or even formed a guess ?' (M-177)

En general, el diálogo en The Monk viene caracterizado por los mismos rasgos que el de las otras novelas, propios de un lenguaje eminentemente teatral y exacerbado pero solemne y grandilocuente, sin atisbo alguno de signo popular o menos dialectal. Elementos de la teatralidad son la enorme cantidad de exclamaciones de carácter religioso que el autor estima necesarias para otorgar credibilidad a sus personajes españoles:

- "Holy Virgin !" (M-8)

- "Blessed Maria !" (M-11)

- "Oh Jesus ! My Lord !" (M-15)

- "By St. Iago !" (M-25)

Por otro lado, la localización hispánica de la novela obliga a Lewis a citar nombres propios y sustantivos españoles. En cuanto a los primeros, se trata en su mayoría de nombres de origen literario o italiano, lo que evidencia la confusión entre las dos culturas. Y así, mientras se habla de nombres tan españoles como Mariana, Antonia, Lorenzo, Elvira, Innesilla o Jacintha, Lewis echa mano de la literatura para nombrar a Alix, Virginia, Helena, Don Ramírez, Cornelia, Violante y Flora, recurre al italiano en Leonella, Camilla o Bertha o es incapaz de castellanizar nombres decididamente franceses como Agnes, Theodore, Raymond o Matilda. En el caso de nombres comunes, el desconocimiento del español es aún más evidente. La calle donde vive Elvira es la "Strada de St. Iago" y Ambrosio es condenado a un "auto da fe". El cargo de "Domina" atribuido a la superiora del convento es también italiano. Por otro lado, Lewis confunde al Conde-Duque de Olivares y al Duque de Lerma y los funde en "The Cardinal-Duke of Lerma". Aunque nombra a Córdoba, Murcia o Madrid, los personajes peregrinan a "St. James of Compostella". El tratamiento utilizado es "signor" o "signora", el palacio de Raymond es el "hotel de las Cisternas" y el de Lorenzo el "hotel de Medina", pero ninguna confusión es más sorprendente para el lector español que aquella en que incurre Lewis al llamar a un joven novicio "Rosario".

También son elementos destacados la pregunta retórica, la

enumeración y la exclamación:

- "What sacrifice has she made to you ?"
(M-136)

- "To see ! To sit...! To acquire...! To watch...! To encourage...! To share...!" (M-243)

- "What a seraph's head presented itself to his admiration !" (M-11)

El monólogo no llega a ser interior al no producirse la corriente de conciencia que lo motiva, quedándose en un mero discurso interno perfectamente estructurado. Aparece en numerosas ocasiones y nos recuerda también al monólogo dramático, puesto que su función es la de exponer ante el lector la opinión del personaje sobre los acontecimientos que acaban de suceder:

- "Who', thought he, 'Who but myself has passed the ordeal of youth, yet sees no single stain upon his conscience ? Who else has subdued the violence of strong passions and an impetuous temperament.."
(M-40)

Es de destacar también el hecho de que algún personaje sobrenatural, en concreto la monja ensangrentada, acentúe con su lenguaje la solemnidad ya comentada:

- "What wouldst thou ?' replied the Apparition in a hollow faltering tone.
'What disturbs thy sleep ? Why dost thou afflict and torture this youth ? How can rest be restored to thy unquiet spirit ?" (M-171)

Por fin, mientras que la narración propia presenta los mismos rasgos de teatralidad comentados para el diálogo, la descripción es prácticamente inexistente. No existe referencia al paisaje o descripción urbana o de interiores, estos últimos sólo tratados con algún detalle cuando se trata de "ambientar" escenas de importancia.

2.5.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

La secuencia amorosa (S-1) rezuma el carácter tradicional

similar al de estas secuencias en otras novelas. Los obstáculos para el desenlace del planteamiento inicial no tienen, sin embargo, nada que ver con razones de rango o extracción social: tanto Raymond como Agnes pertenecen a la misma clase social. Ya el padre de Raymond se encarga de recordárselo a su hijo cuando le ofrece varios consejos antes de partir: (M-96). Las dificultades provienen de otras fuentes: El enamoramiento de la baronesa de Lindenberg es la primera, y sólo se resuelve con la partida de Raymond, pero la vieja señora confina a Agnes en el castillo, del que sólo podrá salir recurriendo a la superstición de la monja ensangrentada. Este primer obstáculo es un viejo argumento de comedia sumamente teatral que como dijimos otorga un tono ligero a la primera parte de la historia.

Los dos enamorados deciden entonces recurrir a la superstición. Ninguno de los dos cree en ella, pero como vimos la monja ensangrentada se apodera de Raymond y se erige en el segundo gran obstáculo a vencer. Es la primera de las grandes ironías de la novela, y supone el derrumbamiento de la óptica racional de los protagonistas, que deben enfrentarse cara a cara con un ser sobrenatural que lleva a Raymond a las puertas de la muerte y del que no podrá librarse sino por otros medios sobrenaturales (exorcismo del Judío errante). Es, no obstante, un castigo razonable: Agnes y Raymond habían pretendido hacer uso de esta superstición para sus propios fines. Este episodio significa igualmente, en lo que tiene de obstáculo a vencer, un proceso de iniciación a la madurez de Raymond del que sale victorioso. Estos procesos "iniciáticos" han tenido lugar en todas las novelas anteriores de forma que el final en forma de boda es siempre un premio. Recordemos a Emily y Valancourt en Udolpho y Edmund y Lady Emma en The Old English Baron.

Pero Agnes deberá pasar también por dificultades y vencerlas antes de llegar al final. En este caso son las clásicas para la heroína: el confinamiento y la prisión, como Emily o Ellena, protagonistas de Radcliffe. Es de nuevo, en otros tér-

-minos, la lucha contra la intolerancia de la "Domina", máximo representante de la intransigencia religiosa, tan unida a la superstición. El proceso es paralelo: Agnes ha quedado embarazada, ha violado las reglas del convento y deberá pagar por ello a pesar de que el poder civil la reclama. El castigo de Agnes será terrible y culminará con la muerte de su hijo, como hemos visto, pero al final será liberada y podrá unirse a Raymond.

Son pues, en resumen, dos procesos similares y necesarios: en ambos casos los protagonistas han violado normas seculares, pues han intentado sacar partido de un elemento sobrenatural que toda una comunidad respeta (caso de Raymond) o han violado las reglas internas de una comunidad (caso de Agnes). Igualmente en ambos casos, la resolución de estos quebrantamientos será dura y ardua, y la eliminación del principal opositor, la monja ensangrentada o la "Domina", deberá efectuarse con los medios que los definen: lo sobrenatural, en el primer caso, la intolerancia y la falta total de compasión en el segundo.

El previsible final es la boda: no hay ya obstáculos para que ésta se produzca. Pero es significativo el final que Lewis añade cuando ya todo se ha resuelto:

-"The exquisite sorrows with which they had been afflicted made them think lightly of every succeeding woe. They had felt the sharpest darts in misfortune's quiver; those which remained appeared blunt in comparison. Having weathered Fate's heaviest storms, they looked calmly upon its terrors; or if ever they felt Affliction's casual gales, they seemed to them gentle as Zephyrs..."(M-420)

Pero el carácter de colofón didáctico de este último comentario es muy discutible. Durante la acción no ha aparecido referencia moral alguna que permita vislumbrar un proceso educativo de los protagonistas. Como ya hemos señalado, el problema de Raymond y Agnes parece estribar únicamente en su excesiva confianza en la racionalidad, sin más complicaciones. Brilla por su ausencia la corrección de cualquier defecto en las personalidades de los protagonistas, explícitamente mencionado en las novelas de Ann Radcliffe.

La amplia y compleja "secuencia faustiana" es sin embargo

la que ha atraído el mayor interés de los estudiosos de la novela. Este tipo de argumentos es antiguo y tiene precedentes numerosos. Su empleo en esta novela enlaza, según Elizabeth Frenzel (1980, 11-12), con obras anteriores en las que el pacto conduce al nihilismo, esto es, a la destrucción, y que es contraria a usos anteriores del argumento (El mágico prodigioso de Calderón, Fausto de Lessing, Diablo Cojuelo), que culminan con la salvación del personaje principal. La tradición de Lewis es la de Marlowe y la del alemán Klinger. El Fausto de Goethe, por el contrario, (1808-1832) también logrará salvarse.

La primera secuencia simple que conforma esta secuencia compleja (S-2-A, historia de Matilda y Ambrosio) es un argumento antiguo y conocido: La seducción de un personaje importante con fines ocultos por parte de un personaje seductor que actúa desde dentro. Chew y Altick (Baugh, 1948, 1195) la remontan hasta la Biblia, historia de Esther y Asuero. Pero en esta historia hay varios elementos peculiares que merecen destacarse: Por ejemplo, la ambigüedad sexual del personaje Rosario-Matilda, novicio que resulta ser una mujer disfrazada y que sugiere interpretaciones diversas poco ligadas a la realidad de la novela. En realidad, la mujer vestida de hombre es un elemento antiquísimo en la literatura, especialmente el teatro, por lo que no es ninguna novedad. Sí lo es en cambio el decisivo elemento erótico que acelera y provoca el desenlace. La visión del pecho desnudo de Matilda es una auténtica fijación en la mente de Ambrosio que precipita su posterior conducta. El azar, que constituye un sistema sémico por su enorme importancia en la novela, contribuye a un desenlace rápido: la serpiente que pica al monje, que por otro lado no ha sido enviada por el diablo, o al menos no se menciona como suceso provocado por él.

Finalmente, el episodio que relata el parecido de Matilda con el cuadro de la Madona que Ambrosio venera constituye para Theodore Ziolkowski (1977, 83) otro caso más de los ya aparecidos en estas novelas basados en la semejanza entre un retrato y una figura viva.

La historia de Ambrosio y Matilda, primer paso en la degeneración moral del monje, es además el detonante de su conducta posterior que refleja, como veremos, la progresiva profundización de un fallo en el sistema educacional que le fue inculcado. La irrupción de Matilda, elemento seductor totalmente inesperado, provoca una ruptura en el sistema de valores de Ambrosio que acaba destruyéndole. La formación del monje no previó un hecho así, y se limitó a apartar de su camino ocasiones de peligro parecidas, con lo que únicamente evitó el enfrentamiento con éstas y la consiguiente estrategia para vencerlas.

Pasamos a la segunda secuencia simple (S-2-B, historia de Ambrosio y Antonia). El carácter puramente físico de las relaciones entre el monje y Matilda se pone de manifiesto en la brevedad de su duración. Eve Kosofsky (1981, 257) indica la "depresión post-coital" como auténtico motor de los deseos del monje hacia Antonia. En cualquier caso, la joven y bella protagonista de la secuencia es el primer ser que Ambrosio ve con deseos de conquistar, pues ya vimos como en el primer episodio, con Matilda, la secuencia se planteaba a partir de la única iniciativa de ésta. De hecho, la primera impresión que Antonia provoca en el monje no es estrictamente erótica sino tierna y amorosa:

-"He felt a thousand new emotions springing in his bosom, and he trembled to examine into the cause which gave them birth. They were totally different from those inspired by Matilda... He felt not the provocation of lust... On the contrary, what he now felt was a mingled sentiment of tenderness, admiration and respect..." (M-242)

Puede decirse que es la imposibilidad de conseguir a Antonia por medios legales lo que finalmente reduce los sentimientos de Ambrosio y los deja en puros deseos carnales. Contribuye también a ello otra memorable escena provocada por Matilda con su espejo mágico, así como su expulsión de la casa de Elvira, que lo sume en la vergüenza y le confiere enormes deseos de venganza.

Ambrosio no tiene ya otro objetivo que la violación de An-

-tonia. El asesinato de Elvira supone, por otra parte, la repetición de una escena similar anterior, en la que el monje se negó a escuchar las súplicas de Agnes y la denunció a la "Domi-na", escena que inmediatamente recuerda. Como en la secuencia anterior, Lewis parece mostrar una y otra vez la imposibilidad de salir airoso de conflictos en los que no se ha tomado parte de forma honesta. La infracción será castigada, como en este caso, con las mismas armas.

Por medio de los poderes maléficos, Ambrosio logra a Antonia, pretendidamente muerta. Realmente, el monje no tiene otra opción para lograr sus propósitos, puesto que no existen caminos legales para ello. volvemos a insistir en la deliberada debilidad de los poderes sobrenaturales benéficos, que otorga exclusivo protagonismo a sus contrarios. La violación de la joven es seguida otra vez de la ya conocida ironía que empapa toda la obra: Ante el temor por ser descubierto, Ambrosio ha de asesinarla, por lo que la conquista de Antoniano ha significado en último término sino su aniquilamiento. Ambrosio es encarcelado en una prisión, aunque podríamos preguntarnos, como señala Howells (1978, 69) si el convento no era ya una cárcel para el monje desde hacía bastante tiempo.

El problema que plantea esta segunda secuencia es el que emana de toda la novela, especialmente de su final. ¿ Habría reaccionado el monje del mismo modo si no hubiese sido ayudado por los poderes maléficos ? ¿ Son realmente decisiones libres y personales las que Ambrosio toma ?.

La última secuencia simple que conforma el argumento "faustiano" es la más breve: Ambrosio se ve obligado a elegir entre vender su alma al diablo o ser ajusticiado por la Inquisición. Como ya hemos visto, el monje se decide por lo primero, pero es entonces cuando todo se revela: su salvación de la Inquisición no es tal puesto que no había sido condenado a muerte, pero sin embargo significará la muerte y la consiguiente entrega del alma a Lucifer. Es, no hace falta decirlo, una nueva ironía.

Pero son las últimas revelaciones del diablo las que han

provocado las mayores controversias a la hora de buscar interpretaciones válidas a la novela. Porque, de acuerdo con ellas, toda la acción había sido planeada por Lucifer desde el comienzo, planteándose así graves problemas relacionados con la libertad de los personajes. Matilda, por ejemplo, es un agente del diablo:

-"I bade a subordinate, but crafty spirit, assume a similar form (to the Madona's), and you eagerly yielded to the blandishments of Matilda"
(M-440)

Montague Summers (1938, 221) señala cómo la supresión de la frase anterior podría haber evitado las discrepancias que estas revelaciones hicieron surgir sobre el verdadero significado de la novela. Coral Ann Howells (1978, 77) indica por otro lado que el final aclara que toda la acción precedente es de origen demoníaco y que las consideraciones religiosas o sexuales son inútiles. Para Robert D. Hume (1969, 288) la novela gótica rehúye siempre las conclusiones. Las revelaciones del diablo serían en este caso una forma más de destruir presuposiciones y consideraciones morales sobre el argumento. De todos modos, y como señala Eve Kosofsky (1981, 261) el final de The Monk es inconsistente. Para nosotros supone una ruptura insólita del último de los "mundos posibles" que, en términos de Umberto Eco (1979, 259) el "lector modelo" de la obra ha ido forjando a través de la lectura de ésta. No se trata, sin embargo, de la única.

Hemos visto antes como una ironía aplastante dominaba las acciones predominantes. Y así son también "rupturas" la súbita aparición de la monja ensangrentada, o la muerte de Ambrosio a que conduce su "salvación" y, en menor escala, la revelación de Rosario como mujer y la muerte de Antonia tras su violación. Es una obra construida sobre ironías, y las revelaciones del demonio no constituirían sino la última. En otros términos, la conclusión de determinadas acciones conlleva consecuencias inesperadas y totalmente contrarias. El racionalismo de Agnes y Raymond se trueca en tragedia ante la súbita aparición del

elemento sobrenatural descartado de raíz por ellos. La posesión carnal de Antonia no es sino preludio a su muerte, mientras que la salvación de Ambrosio de la Inquisición le conduce a ésta de forma mucho mas rápida. ¿ Por qué no entonces finalizar la novela con la revelación de que todo ha sido un plan preconcebido y que todo estaba preparado de antemano ? . The Monk es distinta a casi todas las novelas precedentes, excepto a Vathek, donde el argumento es muy similar. Ni en una ni en otra se da pie a deducciones de tipo moral ni mucho menos se pretende. La novela de Beckford, sin embargo, fingía una estructura didáctica muy conocida, la del cuento oriental. The Monk está construida a base de "rupturas", pero da pie a que el lector extraiga poco a poco sus conclusiones, que se derrumbarán al final.

No debe magnificarse, sin embargo, este último detalle porque realmente la novela, como hemos dicho antes, perdería toda su consistencia si se la analiza desde ún único punto de vista. En The Monk es posible, a pesar de todo, un estudio serio de personajes y argumentos, porque de todos modos las últimas revelaciones no han supuesto interferencias en el desarrollo de los argumentos ni, por ejemplo, tienen nada que ver en el caso de la primera secuencia. Los párrafos últimos no deben interferir en las conclusiones del crítico más de lo debido. Su presencia es un elemento a tener en cuenta pero, en nuestra opinión, su verdadera intencionalidad es más reducida de lo que a primera vista pudiera parecer.

Finalmente añadiremos un breve comentario a la secuencia de reconocimiento presente en la novela. A diferencia de otras, en que dicha secuencia tenía como objetivo la aclaración del pasado de los personajes y la constatación de su origen noble, o la desvelación de acontecimientos pasados, en The Monk su función es puramente estética: La revelación o anagnórisis supone simplemente un incremento del horror que emana de las acciones de Ambrosio. Es otra pequeña "ruptura" con fines indudablemente formales y que añade muy poco a la intencionalidad de los acontecimientos anteriores.

2.5.7. Semántica de indicios e informaciones.

La intencionalidad de los datos ambientales es la de todas las novelas góticas. Mencionamos como novedad la enorme profusión de éstos y su extrema variedad. The Monk evidencia constantemente la utilización de esta "atmósfera" tradicional, que llega a cansar. No hay economía alguna en su uso, que prolifera aun más en las escenas decisivas. Lewis agrupa los recursos de varias novelas anteriores (Walpole, Beeve, Radcliffe) con los nuevos proporcionados por Beckford en Vathek. Aquí se incluyen indicios de objetos repugnantes, que en esta novela se repiten, lo mismo que vuelven a utilizarse datos de antigüedad, y algunos otros desechados por Beckford. Otros sistemas sémicos introducidos también por este último (datos de erotismo, crueldad) son también explotados por Lewis, como veremos más adelante. En conjunto constituyen características que incluyen a The Monk dentro del subgénero gótico iniciado por Beckford, el del horror en el que el objetivo principal es conseguir la participación del lector presentándole hechos extremos. No hay ya esas estrategias sutiles de Radcliffe para interesar al lector, aunque Lewis continúe usando elementos como la suspensión.

Los indicios sociológicos mencionados apuntan a la tradicional estratificación social aparecida en novelas anteriores y al predominio del sector aristocrático, único que resuelve felizmente sus asuntos frente al desgraciado final de Elvira, Antonia y el propio Ambrosio, procedentes de una clase social inferior.

2.5.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

La acción en The Monk es activa y rápida, sin pausas ni interrupciones destacables que no sean las historias insertadas ya señaladas. Como dijimos, no hay prácticamente descripciones ni comentarios filosóficos, por lo que la mayor parte del relato consiste en narración propia y diálogo. Quizá sea esta circunstancia, semejante a la de The Castle of Otranto, la que hace decir a la mayoría de los críticos que la novela de Lewis posee

una fuerza narrativa singular. A diferencia de ésta, The Monk posee una intriga destacada y su lógica interna, a pesar de todo, es mucho más consistente que la de la novela de Walpole.

El carácter del comentario filosófico no nos revela prácticamente nada de la intencionalidad de Lewis. Como dijimos, se trata de comentarios anecdóticos y breves sobre pasajes concretos. Prácticamente no hay moralejas ni disquisiciones de importancia. No obstante, señalamos la existencia de elementos más que suficientes para destacar la omnisciencia plena del autor, que creemos se acentúa con la "ruptura" que suponen las revelaciones finales. Lewis guía al lector a través de "mundos posibles" o suposiciones que enseguida caen por tierra, por lo que su criterio se impone indudablemente sobre el de sus personajes.

Indicamos también que, en el apartado de la descripción, podía hablarse de una influencia del paisaje en los personajes, eso sí, mucho más limitada que la recogida en las novelas de Radcliffe. No se trata en este caso de paisajes abiertos y grandiosos, sino más bien de una indicación de la influencia del ambiente sobre los personajes que en él se mueven:

- "The coolness of the night-breeze and tranquillity of the hour inspired the Friar's mind with sadness" (M-86)

- "...the stillness of the scene inspired me with melancholy ideas not altogether unpleasing" (M-154)

- "Darkness the most profound surrounded him, and encouraged the doubts, which began to revive in his bosom" (M-272)

Es una pequeña representación del espíritu "sublimista" pero Lewis prefiere llegar al lector por otras vías menos sutiles. En este sentido, la profusión de elementos antes bastante controlados responde, según Robert D. Hume (1969, 285) al cambio de filosofía iniciado con Vathek y que preludia el género de horror: "Error Gothic works on the supposition that a reader who is repelled will close his mind (if not the

book) to the sublime feelings which may be roused by the mixture of pleasure and pain induced by fear. Horror-Gothic assumes that if events have psychological consistency, even within repulsive situations, the reader will find himself involved beyond recall".

Por fin, puede decirse que el lenguaje teatral y declamatorio del que hablamos es otro factor que otorga a la novela una intensidad especial. Por sus propias características, el lenguaje teatral debe ser necesariamente convincente y transmitir una fuerza narrativa que permita al público seguir con interés la trama. Peter Quennell (1970,40) señala que Lewis es capaz de conferir a la narración el nervio y entusiasmo necesarios para hacernos olvidar sus fallos.

2.5.9. Sistemas sénicos.

Son varios los grupos de recursos y situaciones que creemos dotados de un significado común en la novela.

En primer lugar, como en las demás ocasiones, examinamos el conjunto de efectos sufridos por los personajes a causa del miedo o la tensión de las situaciones. En The Monk localizamos los dos tipos tradicionales: efectos físicos y efectos por imaginación:

1) Efectos físicos: Destacamos en principio, como en casi todos los demás recursos, la enorme profusión de los mismos. Responden a los tipos ya conocidos:

—Gritos:

—"...and uttering a shriek of terror..."
(M-41)

—"She uttered a loud shriek..."(M-89)

—Inmovilidad:

—"...she was obliged to fold her arms round a pillar of the chapel to save herself from sinking upon the floor"(M-45)

—"Startled by the abruptness of her action, I remained as if petrified"(M-107)

-Palidez:

- "I was pale, and both my words and actions were disordered and embarrassed" (M-111)

- "...and in rushed Jacintha pale and out of breath..." (M-339)

-Temblores:

- "I shuddered involuntarily..." (M-112)

- "I shuddered without knowing wherefore..." (M-159)

-Desvanecimientos:

- "her strength was exhausted, and she sank inanimate upon the bosom of a Nun who stood near her" (M-49)

- "She panted, groaned, and at length fainted away" (M-137)

-Estados de ira o rabia:

- "Wild and desperate, she threw herself upon the ground, beating her bosom, and rending her veil in all the delirium of despair" (M-48)

- "He paced the chamber with disordered steps, howled with impotent fury, dashed himself violently against the walls, and indulged all the transports of rage and madness" (M-265)

Lewis añade otros efectos no aparecidos antes y explotados posteriormente: pelo erizado, sudores fríos...:

- "...and my hair stood bristling with alarm" (M-159)

- "A cold dew flowed over his limbs..." (M-304)

Del mismo modo, hay ocasiones en que el personaje llega a enfermar a partir de la fuerte impresión recibida:

- "He was persuaded with difficulty to swallow nourishment sufficient for the support of life, and a consumption was apprehended" (M-400)

- "So strong an impression had the Spectre made upon Antonia, that for the first two or three hours the Physician declared her life to be in danger" (M-325)

2) Efectos por imaginación: En este caso, el personaje sufre un estado provocado por su propia mente ante una situación límite:

- "...all these circumstances flashed upon my mind, and inspired me with doubt and apprehension" (M-107)

- "I live in all the agonies of terror: Every eye which is fixed upon me, seems to read my secret and my shame" (M-190)

- "The idea pursued me continually, and I became the prey of habitual melancholy" (M-163)

Otro sistema sémico tradicional es el de los hechos sobrenaturales, que aquí constituyen en muchas ocasiones el motor de la acción. Los principales hechos de este tipo están protagonizados por seres igualmente sobrenaturales, por tanto el primer fenómeno es la aparición de espectros o fantasmas: la monja ensangrentada (M-140) y el fantasma de Elvira (M-317). La primera demuestra su capacidad sobrenatural en distintas ocasiones: con ella en el carruaje los caballos corren distancias inverosímiles (M-156), el fantasma es sólo visible para Raymond (M-162) y adormece a los demás en un profundísimo sueño (M-162). El fantasma de Elvira únicamente profetiza la muerte de su hija (M-317). Los espectros no son en absoluto pasivos, como tampoco lo eran en Vathek pero sí en las novelas de Walpole y Reeve. Ya comentamos su lenguaje solemne y limitado y la general brevedad de sus intervenciones. Pero junto a ellos aparecen también otros seres sobrenaturales, hecho también presente en la novela de Beckford: El judío errante, cuyo distintivo es una cruz ardiendo permanentemente sobre su frente (M-172). Como propiedad sobrenatural, su único rasgo es la inmortalidad. Finalmente, los demonios: El bello joven que aparece ante Matilda (M-276) y el mismísimo Lucifer (M-433). La irrupción de demonios va acompañada de señales peculiares: la tierra tiembla y se oyen truenos, una dulce música se escucha, nubes azules y fosforescentes acompañan la llegada y salida de estos seres, que cuando desaparecen permanece cierto olor a sulfuro (M-277). Lucifer y el ángel caído son

naturalmente capaces de acciones sobrenaturales: aparecen y desaparecen, Lucifer recoge a Ambrosio de su celda, traspasa sus paredes y le lleva volando hasta Sierra Morena (M-438). No podemos olvidar tampoco el rito seguido por Matilda para conjurar a los demonios o el que utiliza el Judío errante para exorcizar a la monja. La sangre (ya lo vimos) es protagonista en ambos. Estas escenas, construidas sobre datos de brujería y demonología, han sido localizadas por Edith Birkhead (1921, 14) en obras anteriores sobre el tema.

Las acciones sobrenaturales responden al concepto de "animate setting" mencionado en ocasiones anteriores: Ambrosio vuela, las puertas se abren solas, etc. No hay acciones sobrenaturales por exageración como en Vathek.

Finalmente, los hechos sobrenaturales son producidos a veces por los objetos mágicos ya aparecidos en la novela de Beckford y en la de Walpole (recuérdese el castillo que hace aparecer el fantasma). En The Monk los objetos son la rama de mirto ya mencionada, capaz de abrir puertas cerradas y adormecer, y el espejo que Matilda enseña a Ambrosio y que reproduce escenas que se producen muy lejos. Ziolkowski (1977, 143-200) señala lo antiguo que resulta, como objeto literario, el espejo "catopromántico", en el que se mira para solicitar información. Según él, Lewis es el primer autor gótico que introduce el elemento sobrenatural de forma programada, frente al desorden increíble con que es tratado en Otranto y en Vathek y a su racionalización en las novelas de Radcliffe. Realmente, Lewis sabe dosificar estas acciones sobrenaturales aunque no limite su utilización en absoluto.

Otros sistemas sémicos que merecen destacarse son los recursos derivados del azar, las predicciones y, por su importancia en la obra, analizaremos también las situaciones que responden a significados de crueldad, erotismo y anti-clericalismo.

El azar, o lo que es lo mismo, la ausencia de una causalidad lógica o estricta, se encuentra presente en la novela en mayor grado que en otras anteriores. Esta falta de causalidad, la

coincidencia, lo fortuito, se encuentra a veces explícitamente nombrada:

- "till at last one of the Nuns, conspicuous from the nobleness of her air and elegance of her figure, carelessly permitted a letter to fall from his bosom" (M-45)

- "At this moment the paper being already open, his eye involuntarily read the first words" (M-45)

- "She arrived at the door of the room at the precise moment when Agnes gave me her portrait" (M-142)

Son también acciones dominadas por el azar las siguientes: Antonia no es reconocida como nieta del Marqués de las Cisteras por llegar su carta un día tarde, Lorenzo y Virginia se encuentran fortuitamente (M-398), Ambrosio asesina a Antonia justamente antes de que Lorenzo y Raymond hayan entrado en las bóvedas y lo descubran (M-393), etc.

Las predicciones juegan también en la novela un papel mucho más decisivo que en ocasiones anteriores. Desde el mismo principio, las profecías hacen su aparición. Cuando Don Cristobal acude a escuchar la predicación de Ambrosio, comenta:

- "But now... he might enter occasionally into the world, and be thrown into the way of temptation, it is now that it behooves him to show the brilliance of his virtue. The trial is dangerous.." (M-21)

La predicción en forma de sueño revelador y premonitorio ocurre a Lorenzo (M-28), Ambrosio (M-67) y Elvira (M-269), esta última provocada por el diablo según confiesa. En otras ocasiones la predicción se efectúa en forma de presentimiento confesado por los personajes:

- "If I live, your truth, your reputation, is irretrievably lost" (M-89)

- "She felt uneasy at quitting her, and a secret presentiment assured that never must they meet again" (M-296)

Sin embargo, frente al general cumplimiento de lo profetizado, ya hemos visto como las "rupturas" de lo esperado constituyen un recurso favorito de Lewis.

The Monk contiene igualmente importantes datos de erotismo como ya vimos: el pecho desnudo de Matilda (M-65), sus ardientes caricias (M-84), la visión de Antonia desnuda en el espejo (M-224), etc. Igualmente son localizables situaciones de crueldad también presentes ya en la novela de Beckford. La mas decisiva es la descripción de la muerte por linchamiento de la "Domina" a manos del populacho (M-357), que se repetirá después en Melmoth:

- "They showed her every sort of insult, loaded her with mud and filth, and called her by the most opprobrious appellations. They tore her one from another, and each new Tormenter was more savage than the former. They stifled with howls and execrations her shrill cries for mercy; and dragged her through the streets, spurning her, trampling her, and treating her with every species of cruelty..." (M-356)

Finalmente, hay también importantes menciones al sistema religioso que se caracterizan por un furibundo anti-clericalismo explotado después por Maturin y Radcliffe. Lewis ataca sobre todo la superstición (M-130, M-345) como fundamento del poder religioso, así como elementos tan importantes como el celibato, que califica de antinatural (M-224) y la vida interna de los conventos (M-148, M-185). Tanto Ambrosio como la "Domina" exhiben una innegable crueldad e intolerancia y las acciones del monje aparecen como una muestra inequívoca del estado al que conduce una educación estricta y cerrada. Para Robert D. Hume (1969, 287) este anti-clericalismo se deduce de la confusión que el héroe, Ambrosio, experimenta con relación al bien y el mal, y en la frustración que supone para él no encontrar respuestas válidas en la religión, lo que le obliga a la hipocresía y al fingimiento. Hume señala también que la reorganización de la Inquisición española en 1786 y la recuperación de su anterior poder influyó considerablemente en esta actitud de los novelistas góticos. Sin embargo, las tensiones provocadas por el fanatismo y la intolerancia que la religión católica propiciaba son el escenario perfecto para los escenarios de estas novelas.

2.5.10. Valor semántico de la caracterización de actantes.

Ambrosio es uno de los grandes protagonistas góticos. Para la mayoría de los críticos deriva del Montoni de Udolpho y por supuesto del Manfred de Otranto. Pero el monje es una creación mas compleja, no un simple "personaje negro" como estos o un juguete en manos de lo sobrenatural, caso del califa Vathek. Las revelaciones finales, a pesar de todo, no restan coherencia al personaje.

Como todos los "hero-villain" góticos, Ambrosio posee numerosas cualidades positivas: es elocuente (M-16), dotado de encanto singular (M-247), inteligente (M-236) y con inesperadas dotes de mando y persuasión:

-"He was naturally enterprising, firm and fearless; He had a warrior's heart, and he might have shone with splendour at the head of an Army"
(M-236)

Como con ellos, el problema radica en la utilización de todas esas cualidades. Pero mientras que ni Walpole ni Beckford escarban en absoluto en los móviles que impulsan a sus malvados a actuar como lo hacen, en el caso de Ambrosio hay un problema educacional claro que Lewis se preocupa por mencionar varias veces. Ya hemos señalado que, al principio de la obra, Don Cristobal se encarga de predecir lo difícil que va a resultar al monje, que ha pasado los treinta años de su vida en completo retiro y sometido a una educación religiosa estricta enfrentarse con la sociedad real, a la que acaba de acceder:

-"Too great severity is said to be Ambrosio's only fault. Exempted himself from human failings, He is not sufficiently indulgent to those of others."
(M-22)

Exceso de severidad, intolerancia en suma, que es también el producto de su educación. Podrá entereverse en la escena con Agnes cuando el monje entrega la carta a la "Domina" a pesar de las súplicas de la joven. Su castigo estará presidido por la severidad mas estricta y Ambrosio pasará por una situación similar con Elvira, que cumplirá exactamente el papel que él

cumplió con Agnes. Otro defecto que se menciona es la excesiva conciencia de su superioridad:

-"He looked round him with exultation, and Pride told him loudly that he was superior to the rest of his fellow-creatures"(M-40)

Con estos antecedentes, Ambrosio ha de enfrentarse a la prueba a la que el diablo en persona le somete. No puede decirse que el final de la novela pueda ser otro, pero sin embargo las explicaciones educacionales no parecen suficientes para justificar toda la acción posterior. Realmente el monje tiene en contra todas las fuerzas maléficas mientras que no se menciona, como ya hemos mencionado, ni la más débil ayuda de sus contrarias. No obstante, todos estos datos sobre el pasado y carácter del personaje lo convierten en un ser mucho más complejo que sus precedentes, y podría concluirse que la revelación final da pie a considerar a Ambrosio como un ser inocente, una víctima, a pesar de todo, de una educación fanática e irreal y las fuerzas del mal, extrañamente aliadas. De este modo, Lewis no contradice el principio general de la bondad rousseiana vigente, como tampoco lo hacían los novelistas anteriores, cuyos malvados siempre presentaban cierto atisbo de bondad oculta.

El enfrentamiento de Ambrosio con las pruebas diabólicas es un proceso intenso y exacerbado pero sumamente atrayente. Quizás sea lo mejor de la novela, a pesar de que algún crítico (Birkhead, 1921, 67) lo considera excesivamente corto. Lo que enseguida se pone de manifiesto es que la formación de Ambrosio ha sido inútil. Lo señala perfectamente Coral A. Howells (1978, 68): "Lewis criticizes as false the virtue of sexual purity when it is only the result of ignorance and lack of contact with the world". A este alejamiento del mundo real se añaden otros graves defectos: A Ambrosio se le enseñó a despreciar la compasión y se le imbuyó el miedo y la superstición convirtiéndole en un ser tímido y acomplejado (M-237). Sus únicos defectos naturales, la arrogancia y el egoísmo, fueron sin embargo fomentados (M-237). La presencia de Matilda primero y el deseo hacia Antonia después destruyen de raíz el precario equilibrio mental que sostenía su línea de conducta y la mente

de Ambrosio se convierte en un hervidero de contradicciones:

- "The fact was that the different sentiments, with which Education and Nature had inspired him, were combating in his bosom" (M-238)

Sus tendencias eróticas, sólo adormecidas, se reavivan enormemente de forma que se convierten en pasión única y predominante que incluso superan sus tendencias amorosas puras hacia Antonia:

- "He saw clearly the baseness of seducing the innocent Girl. But his passion was too violent to permit his abandoning his design" (M-257)

El monje debe asumir entonces un disfraz de normalidad ante sus feligreses. La hipocresía, que sí le ha sido enseñada, le permite llegar al final de la historia sin ser descubierto. Su encarcelamiento sorprende a todo Madrid:

- "Most of them disbelieved it, and went themselves to the Abbey to ascertain the fact..." (M-420)

Su agonía final es un proceso trágico y doloroso. Ambrosio ya no encuentra consuelo alguno en la religión (M-421). Pero su conducta previa hace falsos los comentarios de Lewis sobre su personaje:

- "He looked back to the eminence on which he had lately stood, universally honoured and respected, at peace with the world and with himself..." (M-421)

Si hay algo que los hechos anteriores han demostrado es precisamente la inestabilidad de sus creencias y la apariencia que envolvía su pretendida santidad. Volvemos a insistir, no obstante, en que la presión negativa de los poderes maléficos es abrumadora y, creemos, irreversible.

Las últimas escenas con Lucifer constituyen un epílogo denso y tremendamente activo, un final digno del gran relato de acción que es en realidad The Monk. La discusión con el diablo y la firma del pacto no tienen ya otra salida, aunque pueda parecerlo. Ambrosio ha dejado de confiar en Dios hace tiempo, y sus últimos atisbos de cualidades positivas (M-386, deseos de conso-

-lar a Antonia) han quedado atrás. En cualquier caso, sus intensos sufrimientos finales, que culminarán con la apropiación del alma por Lucifer, constituyen un castigo casi redentor, que además se acentúa con la mención de que Ambrosio percibe claramente en esos momentos la existencia de Dios:

-"He could not help feeling the existence
of a God"(M-425)

El detalle responde al deseo permanente de Lewis de intensificar al máximo la emoción de sus escenas. Es difícil concebir un final más cruel, en el que las terribles torturas físicas parecen menores que los sufrimientos morales. Es, sin embargo, un final aparatoso y espectacular, plenamente romántico y, volvemos a decirlo, inmejorable telón para una historia más dramática que novelesca.

El conflicto de Ambrosio ha atraído de siempre a críticos y estudiosos. Para Judith Wilt (1980,44) el proceso espiritual por el que pasa el monje se basa en la angustia de tipo casi existencial que le produce el inexorable cambio de actitudes, creencias y conductas a que se ve sometido. Robert Kiely (1972,68) le considera el tipo de rebelde romántico que lucha desesperadamente contra sus tendencias represoras para poder desarrollar sus infinitas posibilidades vitales. Es un conflicto con reminiscencias isabelinas, cercano al Fausto de Marlowe pero también a Macbeth.

Creemos que para el lector de hoy Ambrosio despierta más simpatías que recelos. Su carácter es lo suficientemente complejo para permitir encontrar elementos justificadores de su conducta, por muy perversa que ésta parezca. Sus acciones no carecen de cierta lógica, ni de evidentes motivaciones. No es un personaje simplista y su lucha contra las fuerzas sobrenaturales está perdida de antemano. De cara al lector contemporáneo de Lewis, Ambrosio parece que despertó en principio horror y sorpresa, pero también fascinación, puesto que de inmediato surgieron infinidad de personajes similares. Para este público, el final de The Monk debía ser obligado y significativo, pero hay que resaltar que Lewis construyó un personaje creíble y que es-

-tas cualidades son las que perviven hoy en día.

La historia de Ambrosio es decisiva para la novela gótica. La envuelve una ambigüedad que constituye una prueba definitiva de madurez. La ausencia casi total de mensaje moral, a diferencia de obras anteriores, será otra de las características que los escritores posteriores asumirán plenamente.

Antonia es personaje débil y distinto al tipo de heroína sufrida pero independiente de la novela gótica, papel que corresponde plenamente a Agnes. Por el contrario, Agnes es una víctima desde el comienzo: hija legítima de un padre desheredado, provinciana (ha vivido en la América española y en Murcia antes de llegar a Madrid), extramadamente ingenua (M-257) y tímida, cualidad que se trasluce físicamente en su continuo rubor (M-12). Como Ambrosio, es víctima de la educación y de las circunstancias: protegida de su madre, carece de iniciativa propia, y su sincera creencia en la superstición y los fenómenos sobrenaturales (M-316) la hacen particularmente susceptible al terror. Posee, por otra parte, gran belleza y distinción (es prima de Raymond), cualidades que excitan el deseo de Ambrosio, su hermano en la realidad. Por su inocencia, es incapaz de captar las verdaderas intenciones del monje y tampoco logra tomar una decisión en cuanto a Lorenzo (M-206). Antonia es una muestra de una formación fallida por los métodos utilizados y la excesiva tutela. Su parangón es Virginia de Villanegas, joven aristócrata, decidida y capaz de renunciar a una carrera religiosa equivocada, que será quien finalmente se unirá a Lorenzo en lo que hemos considerado un indicio de preponderancia de clase social. Aunque, insistimos, el destino de Antonia está fijado desde su primera aparición.

Raymond es un personaje similar al héroe gótico de Radcliffe (Valancourt, Vivaldi) y tiene todas sus características: noble origen, valiente y decidido, profundamente enamorado, y debe enfrentarse con la familia de su amada, concretamente con Lorenzo a quien convence sin dificultades. Sin embargo, demuestra rasgos contrarios a los personajes masculinos de Radcliffe como Vivaldi: es un ser racional y poco coartado por el fanatismo y la superstición (M-153). Y así, esa susceptibilidad contra la que

deben luchar los héroes de Radcliffe, precisamente poco dados al raciocinio, se convierte en un conflicto distinto: Raymond, irónicamente, ha de luchar con fuerzas sobrenaturales presentes y vivas que casi le llevan a la muerte (episodio de la monja ensangrentada). Otro rasgo que los separa es la ausencia de castidad de los héroes de Lewis, rasgo siempre presente en los personajes de Radcliffe.

Agnes junto con Raymond, es la representante del argumento amoroso tradicional. Para Mario Praz (1948, 128) pertenece junto con Antonia al grupo de las "perseguidas" clásicas de la novela gótica que derivan directamente de la Clarissa de Richardson (1747). Agnes es de noble origen, alegre y sencilla (M-130), pero está destinada al convento desde su niñez. Racional y lógica como Raymond (M-141) se considera una víctima de la superstición. Pero aprenderá bien que el fanatismo es difícil de vencer, y su confinamiento demostrará que la violación que hace de las reglas habrá de pagarse con grandes sufrimientos. Agnes se diferencia de Emily y Ellena en que no es en absoluto sumisa ni pasiva en su relación amorosa y en que experimenta el miedo y el sufrimiento en muchísimo mayor grado. Como Raymond, será víctima de algo en lo que no cree, la intolerancia. Y aunque las heroínas de Radcliffe deban aprender a someter su susceptibilidad, causa de terrores y fantasías nocivas, y esta pareja deba por el contrario aprender en su carne que lo irracional existe y es peligroso, los procesos argumentales son similares en su forma y tienen muchos otros puntos de contacto.

Rosario-Matilda es una auténtica creación de Lewis. Personaje ambiguo y complejo, el autor logra dotarle de un aire misterioso desde el comienzo (M-42). Por sus poderes de brujería recuerda a Carathis de Vathek, mientras que Mario Praz la incluye dentro del personaje de "mujer fatal" de la literatura romántica que también constituye La Belle Dame sans Merci de Keats (1947, 209). Como Raymond y Agnes, ha sido educada fuera del convento y no cree en la superstición, aunque conozca la forma

de evocar poderes ocultos. Lo que demuestra que, según Lewis, el fanatismo religioso invoca lo irracional para impedir la apelación a otros poderes sobrenaturales contrarios. Esto es lo que le enseña Matilda a Ambrosio. El desenlace ya lo conocemos, pero puede argumentarse que es un proceso determinado de antemano: Matilda acabará revelándose como agente del diablo.

Matilda es inteligente (M-232) y demuestra una pasión extrema hacia Ambrosio (M-89). Advierte a ésta de cuál será su futuro si se le une, y en líneas generales su conducta hacia el monje es siempre correcta. Acepta el fin de sus relaciones y ayuda al monje a conseguir a Antonia (M-379). Es sin duda el personaje más perjudicado por las revelaciones finales, que destroza su, hasta entonces, coherencia. Porque Matilda a la luz de las mismas ha sido un mero autómatas seguidor de las consignas de Lucifer. El último encuentro entre Ambrosio y ella tiene lugar en la prisión inquisitorial. Matilda revela al monje que se ha salvado mediante la venta de su alma al diablo y exhorta a Ambrosio a que haga lo mismo. Ya no aparecerá más, como tampoco lo hace Lady Macbeth tras el "climax" de la obra de Shakespeare. Es sin duda significativo que la pretendida agente demoníaca, que se comporta como una auténtica mujer enamorada, no esté presente ni en las revelaciones ni en la agonía del hombre a quien sedujo.

Matilda no da muestras de ser un ser sobrenatural excepto por ciertos indicios físicos que, como es tradicional en la novela gótica, evidencian una personalidad distinta. Son sus ojos los que cumplen este cometido:

- "His eyes flashed with a fire and wildness which impressed the Monk at once with awe and horror" (M-228)

- "Her eyes sparkled with terrific expression; and her whole demeanour was calculated to inspire the beholder with awe and admiration" (M-275)

Los personajes secundarios cumplen funciones concretas y necesarias. Su caracterización no pretende más: Lorenzo, amante

despechado de Antonia que se une luego a Virginia es interlocutor pasivo de Raymond cuando éste cuenta sus vicisitudes con la monja ensangrentada. Es, sin embargo, el único personaje "racional" (M-362) que no sufre personalmente la intervención sobrenatural que, sin embargo, sufre su amada Antonia. La Domina en sus breves apariciones cumple su cometido de personaje intolerante y cruel, deseosa de agradar a Ambrosio (M-230). Su muerte, según la lógica de The Monk, será la que le corresponde tras su odiosa conducta. Elvira es también un personaje perseguido por la desgracia, como su hija. Despreciada por la familia de su marido, se opone a las relaciones de su hija con Lorenzo (M-203) pero descubre las intenciones de Ambrosio (M-263) que se ve obligado a asesinarla. Es el único personaje que aparece, una vez muerto, en forma de espectro. Como el fantasma de Duncan, sólo será visto por una persona, Antonia, a quien predecirá su muerte. La baronesa de Lindenberg ejerce el papel de opositora a la unión de Raymond y Agnes, y pasa por un breve cometido cómico al confundir las intenciones del primero. Leonella y Theodore son los dos personajes inequívocamente cómicos que cumplen el papel de "jester" tradicional en estas novelas, especialmente el segundo. Leonella es la clásica mujer madura y enamoradiza, cuya conducta incita a la risa. Por su parte, Theodore es el clásico servidor listo, emprendedor y locuaz lleno de buenas cualidades (M-146), además poeta aficionado. Theodore es quien descubre la verdad sobre la muerte de Agnes (M-283) al conseguir entrar, disfrazado y con pretextos, en el convento.

Finalmente, los personajes sobrenaturales (Lucifer, monja ensangrentada, ángel caído, judío errante) tienen alguna característica física que los distingue: extrema palidez y hábito ensangrentado en la monja, una estrella en la frente el ángel caído, una cruz ardiente en la frente del judío errante (M-170), etc. Ninguno tiene rasgos de caracterización particulares que superen su puro rol actancial.

2.6. Frankenstein

Las circunstancias que impulsaron a Mary Wollstonecraft -- Shelley a escribir y publicar su novela Frankenstein; or, The Modern Prometheus, (1818) son lo suficientemente conocidas -- como para no tener que relatarlas aquí. Basta recordar el hecho para constatar el éxito y la difusión de la novela gótica entre los más selectos intelectuales románticos, Byron y --- Shelley entre ellos (1).

Frankenstein, constituirá una creación original cuya fama y popularidad, debidas a las explotadas posibilidades artísticas de la figura de la artificial criatura sin nombre, son infinitamente superiores a las de otras novelas.

2.6.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

En su configuración secuencial, Frankenstein presenta la estructura de "Chinese Box" de Melmoth, aunque sin llegar ni de lejos a la complejidad de ésta. Es una novela más breve y condensada, una narración que abarca cuatro secuencias de longitud desigual. La primera (S-1) es una secuencia de "búsqueda" menos intensa que la otra (S-2) que se halla incluida -- en ella como narración insertada. La denominación de "búsqueda" responde a los móviles que subyacen tras la acción, y que brevemente podríamos definir como el intento de un personaje por alcanzar un objetivo vital, científico en este caso, considerado inalcanzable por el resto de la sociedad. Vathek ya incluía una secuencia de este tipo, cuyas concomitancias con las secuencias faustianas posteriores de las novelas de Lewis y Maturin en que la búsqueda es facilitada por pacto con fuerza sobrenatural, son evidentes. Esta primera secuencia se halla -- narrada en forma epistolar, algo nuevo en la novela gótica, en cuatro cartas fechadas las dos primeras en San Petersburgo y

(1) Derek Marlowe, A Single Summer with L.B. Penguin, 1973.

Archangel y las otras en un lugar remoto entre los hielos árticos, en un año sin especificar: 17... En la primera carta, con fecha de 11 de diciembre, Robert Walton escribe a su hermana Mrs Saville en Inglaterra, destinataria de todas ellas. Se encuentra en San Petersburgo dispuesto a comenzar un viaje hacia el Ártico en un barco que él capitanea. Quiere hacer algo grandioso, descubrir un paso en el norte que acorte las rutas de navegación conocidas hasta entonces (F-269-270).

En la segunda carta, fechada en Archangel el 21 de marzo, Walton ha encontrado una tripulación de su confianza y de la que habla con orgullo y satisfacción. En este empeño de los novelistas góticos por narrarlo todo, Walton esboza en breves párrafos lo que conoce de la vida de su contramaestre (F-273). En la tercera carta, fechada en alta mar el 7 de julio, el barco se halla ya cercano a los hielos, y han surgido pequeñas dificultades por este motivo. La cuarta carta (F-279), con fecha de 19 de agosto, señala el comienzo de los incidentes que van a dar lugar al relato principal. La tripulación ve a lo lejos un trineo conducido por alguien que se aleja hacia el norte, y a la mañana siguiente se acerca a ellos otro trineo cuyo conductor, desfallecido y enfermo, es recogido en el barco (F-281).

El extraño viajero rehúsa contar qué hacía en latitudes tan desoladas y su aspecto, noble, altivo y de gran presencia física, fascina a Walton (F-284). Por fin, el 19 de agosto (la carta es interrumpida y reanudada en fechas distintas), el extraño, que se identifica como Victor Frankenstein, relata a Walton la historia de su vida, narración insertada en forma de diálogo escrita en primera persona por el propio Walton y revisada después por Frankenstein. Por tratarse de uno de esos diálogos narrativos que requieren de vez en cuando la ruptura del monólogo y la interpelación del interlocutor, esta narración insertada se ve interrumpida en cuatro ocasiones (F-313, 316, 336, y 425), terminando el 26 de agosto (F-482).

La carta cuarta, sin embargo, continúa. Walton narra como Frankenstein corrige el manuscrito escrito por él sobre su

propia historia. En una ulterior conversación (F-484), - Frankenstein confirma que su objetivo es destruir al conductor del primer trineo avistado. Su salud se agrava progresivamente mientras el barco se halla atorado en los hielos (F--486). El 5 de septiembre, se desata un motín a bordo que sólo Frankenstein, tras una encendida alocución a la tripulación, logra dominar (F-488). Sin embargo, Walton decide suspender su proyecto y regresar a Inglaterra. En el último párrafo de la carta, con fecha de 12 de septiembre, Walton relata su decisión y los últimos acontecimientos: Frankenstein, en estado muy grave, sostiene su última conversación. En ella comenta el resultado de su aventura, narrada antes, con los proyectos de Walton, pero no le insta a suspenderlos (F-491), y se declara en paz con el mundo antes de morir (F-491). Este episodio de la -- muerte de Frankenstein y los últimos de la novela pertenecen a otra secuencia, planteada dentro de la narración inscrita -- relatada por Frankenstein. Esta primera secuencia de búsqueda ha quedado cerrada con la decisión de regresar a Inglaterra.

La formulación de la secuencia responde al tipo general de su carácter de "búsqueda":

-Deseo de Walton de lograr algo grandioso
(paso del Nordeste).

-Medios y dificultades.

-Resultado no obtenido: Retorno a Inglaterra.

La secuencia, cuya intencionalidad y significado no son completos sin su comparación con la decisiva secuencia de búsqueda de la novela (S-2), termina pues con el fracaso de los -- proyectos iniciales. Walton es un ser acaudalado y emprendedor que incluye en su caracterización todas las cualidades necesarias para su proyecto. Las malas condiciones climatológicas y el consiguiente motín, salvado por Frankenstein, son las principales dificultades, aunque lo decisivo, como veremos, habrá sido la narración de Victor Frankenstein y su propio relato de búsqueda.

La segunda secuencia de búsqueda (S-2) es la primera que

comienza, y finaliza, dentro de la narración insertada por Frankenstein a Walton y escrita por éste, narración que como dijimos se halla narrada en primera persona y dividida en capítulos. Frankenstein empieza (F-289) describiendo su familia, su lugar de nacimiento (Ginebra) y su niñez. Narra como su madre recogió a una niña de padres aristócratas pero arruinados que se convirtió en su hermana adoptiva, Elizabeth (F-292), y que constituye la representación en la novela del relato de anagnórisis tan frecuente, como veremos al hablar de la caracterización y los indicios. Frankenstein cultiva desde su niñez una curiosidad intelectual singular y una especial sensibilidad hacia lo natural (F-295), que la acrecienta. -- Lee a viejos científicos medievales como Alberto Magno, Paracelsus y hasta Cornelius Agrippa (F-298), cuyas ideas sobre filosofía natural le hacen especular incesantemente. Un episodio fortuito, el incendio de un árbol por un rayo que Frankenstein presencia, le hacen cambiar sus intereses dedicándose a las matemáticas y olvidando las teorías anteriores -- (F-300). Este providencial episodio lo atribuye a una intervención de su "ángel guardián".

A los diecisiete años, tras la inesperada muerte de su madre, Frankenstein viaja a Ingolstadt para comenzar sus estudios universitarios (F-302). Entre otros profesores, conoce a Waldman, que reaviva sus antiguas inclinaciones hacia la filosofía natural (F-308). Frankenstein, abandonando las matemáticas, se dedica desde entonces al estudio del origen y principios de la vida con una intensidad abrumadora, hasta que logra descubrir su objetivo (F-313) y decide construir un ser humano y dotarlo de vida. Para ello recurre a cadáveres, hasta que reconstruye un cuerpo humano completo (F-315). Tras muchos meses de trabajo, en medio de una ansiedad enfermiza, consigue su objetivo:

-"It was on a dreary night of November
that I beheld the accomplishment of my toil"
(F-318)

Podemos considerar finalizada aquí esta secuencia de bú--

-queda (S-2),que contrariamente a la primera,finaliza --
con el resultado alcanzado:

-Deseo de Frankenstein de conocer el prin-
cipio de la vida,y aplicarlo.

-Medios y dificultades.

-Resultado conseguido: Criatura formada.

Entre los medios que contribuyen a alcanzar el desenlace -
favorable, encontramos elementos en la propia caracterización
de Frankenstein (curiosidad científica,inteligencia,constan-
cia,etc.),en las lecturas de los filósofos medievales y en su
decisivo encuentro con Waldman,que le reconduce a sus anterio-
res intereses. El episodio del árbol quemado es una interven-
ción azarosa en contra de las inquietudes del personaje,que -
logra retirarlo de las mismas por algún tiempo.

La favorable resolución de esta secuencia contrasta con la
de la primera secuencia de búsqueda de Walton. Una de las ca-
racterísticas de las últimas novelas góticas,repétida en va--
rias ocasiones en ésta,es la paradoja de que,tras la resolu--
ción favorable de un nudo argumental,la última función de és-
te va seguida o desencadena una serie de acontecimientos que
desvirtúan totalmente este aparente triunfo. Es lo que ocurre
ahora,y S-2 irá seguida de la secuencia de disputa,S-3,que --
constituye el verdadero eje de la novela.

La tercera secuencia o secuencia de disputa (S-3),va en-
cadenada por continuidad a S-2. Es la secuencia más decisiva
y extensa,continuará más allá de la narración insertada y su
resolución constituirá el final de la obra. Como toda secuen-
cia de disputa,el argumento se articula sobre el enfrentamien-
to de dos personajes. Este tipo de secuencias suele tener la
forma de secuencias encadenadas por enlace con intenciones --
enfrentadas y protagonizadas por actantes opuestos (secuen--
cia de disputa en Udolpho o Melmoth). Aquí no la considera--
mos así puesto que el enfrentamiento parte de un personaje, -
Frankenstein,y la reacción del segundo,la criatura artificial,

no se producirá hasta mucho más adelante y a remolque de la conducta del primero. La actitud de la criatura será de -- reacción ante la actitud de su creador, y el objetivo de éste (la destrucción de la criatura) no estará correspondido por un fin paralelo: ésta no se plantea jamás la destrucción de -- Frankenstein, a quien sin embargo hostigará hasta hacerle mo-- rir.

S-2 terminaba con la creación de una criatura artificial -- en el laboratorio de Frankenstein. Varias premoniciones (entre ellas la referencia al "Angel of Death" que ha guiado su trabajo, F-305), no auguran nada bueno para ella ni para su -- creador.

Frankenstein se retira a descansar tras su ardua tarea -- (F-318), tras unos momentos de indecisión sobre lo que acaba de conseguir. La criatura tiene apariencia monstruosa y su -- creador siente verdadero pánico sobre su futuro: Cuando se ha lla echado en su cama, la criatura aparece momentáneamente entre las cortinas y Frankenstein se espanta de su extrema fealdad:

-"Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch" (F-319)

A partir de aquí, la narración aleja de momento el enfrentamiento entre ambos y comienzan una serie de "catálisis" o funciones de expansión sin importancia. Victor parece haberse olvidado de la existencia de su criatura, que ha huído (F-321) ante la llegada de su amigo Clerval, a quien presenta a los -- profesores de la Universidad y con quien marcha de jira cam-- pestre por los alrededores de Ingolstadt (F-331) para restablecerse de los largos meses de trabajo en el laboratorio. -- Victor recibe una carta de Elizabeth instándole a regresar -- pronto (F-325). Decide regresar a Ginebra en otoño.

No tardarán en aparecer los primeros signos de enfrentamiento. Inesperadamente, Victor recibe una carta de su padre -- informándole del asesinato de su hermano menor, William, en la montaña, mientras paseaba con su niñera Justine, antigua servi-

dora de los Frankenstein. El pequeño, estrangulado, llevaba al cuello una miniatura de su madre que fue encontrada junto a Justine, considerada culpable (F-334). Victor regresa inmediatamente a Ginebra y su viaje es premonitorio y decisivo. - Poco antes de llegar a la ciudad cree ver entre los árboles a su criatura (F-338), y sus sospechas se acrecientan: ella es el verdadero asesino:

- "What did he do there ? Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother ? No sooner did that idea cross my imagination that I became convinced of its truth ; my teeth chattered , and I was forced to lean against a tree for support " (F-338)

La repulsión sentida por Frankenstein tras los primeros momentos de vida de su criatura se transforma en un progresivo odio hacia ella. Victor trata de convencer a su padre de que Justine no es la asesina y Elizabeth coincide con él. Pero ante la falta de pruebas evidentes, pues no revela nada acerca de su criatura, Justine es ajusticiada (F-352) comenzando entonces para Frankenstein un largo calvario dominado por el reproche a sí mismo, el remordimiento y el temor a nuevas acciones de la criatura, que le hacen desear su muerte.

- "When I thought of him I gnashed my teeth ; my eyes became inflamed , and I ardently wished to extinguish that life which I had so thoughtlessly bestowed " (F-355)

Frankenstein decide aislarse durante algún tiempo y marcha a los Alpes en solitario (F-357). Un día, decide escalar el Montanvert y en plena cima encuentra a su criatura, a quien expresa su desprecio y deseos de destrucción por lo que ha hecho (F-364). El monstruo, que evidencia aquí su primera actuación más humana que la de su creador, le pide que escuche el relato de los dos años de su existencia. Comienza así otra narración insertada, la historia de la criatura, contada por él en un refugio alpino (F-367-411). La historia del monstruo es para la mayoría de los críticos la parte más original y lograda de la novela. La criatura empieza contando, con precisión admirable, sus primeras sensaciones y percepciones del --

mundo (F-368-39), y la vida animal y salvaje que hubo de llevar a causa del rechazo de los seres humanos a quienes trata de acercarse. Un día logra instalarse sin ser visto en una cuadra abandonada desde la que puede ver el interior de una pequeña casita en la montaña donde vive una familia, un anciano ciego, y sus dos hijos (F-373), que parecen esperar diariamente un acontecimiento que no se produce. El monstruo, que posee una innata bondad natural, les ayuda secretamente cortando leña, y aprende de ellos a hablar y, a partir de ahí, a deducir cuál fue su creación (F-387) e incluso a leer autores famosos como Plutarco, o Goethe (F-394). Mientras, a la casita ha llegado una joven árabe, Safie, cuya particular historia, de corte exótico y dentro de un estilo similar al de Udolpho también nos es narrada. La criatura decide un día presentarse a la familia y darse a conocer definitivamente, e inicia una conversación con el anciano ciego (F-400), que se ve interrumpida cuando el resto de la familia llega inesperadamente y huye despavorida (F-402). El monstruo huye también, sumido en la desesperación. Tras vivir unos días en los alrededores de su refugio, presencia como la familia, horrorizada, abandona la casita a la que prende fuego por la noche (F-406). Pero ya ha comprendido cuáles son las razones que provocan el rechazo de los seres humanos al verse reflejado en las aguas de un río (F-407).

Su odio hacia el género humano se acrecienta cuando tras salvar de morir ahogada a una niña pequeña, el padre de ésta le hiere (F-408) y él mismo ha de curarse su herida. Decide entonces, dirigirse a Ginebra, que recordaba como el lugar de nacimiento de su creador. Allí encuentra a su hermano, que también lo rechaza asustado, y a quien asesina en un ataque de ira (F-409) cuando revela que su padre se apellida Frankenstein. Fue él quien abandonó la miniatura que el pequeño llevaba al cuello junto a su niñera, que dormía no muy lejos del lugar del crimen.

Al terminar su narración (F-412), el monstruo propone a Frankenstein un pacto: Si él accede a construirle una compañera, huirá a Sudamérica y no se sabrá nada más de ellos

(F-412), a lo que Víctor accede (F-415), a pesar de la repugnancia con que acoge la tarea. Frankenstein decide entonces marchar a un país extranjero, Inglaterra, para efectuar su labor. Marcha acompañado de Clerval, y el viaje es aprovechado para describir la ruta del Rin y varias ciudades inglesas. Victor se retira a una de las islas Orcadas, en Escocia, en solitario (F-432), donde empieza a construir la compañera de su criatura. Cuando su trabajo se halla prácticamente finalizado, Victor considera el peligro de dotar al monstruo de una compañera de quien podría tener descendencia (F-435). La criatura aparece inesperadamente en la isla y Frankenstein le advierte que romperá el pacto. El monstruo lo amenaza:

-"I may die, but first you, my tyrant and tormentor, shall curse the sun that gazes on your misery" (F-438)

Victor desoye sus advertencias, la última de las cuales ("I shall be with you at your wedding-night", F-438), le preocupa enormemente, y destruye a la criatura femenina arrojándola al mar desde una barca (F-441). La barca es entonces arrastrada por las corrientes y durante dos días, Victor permanece en el mar, a la deriva. Cuando divisa tierra y arriba, es detenido: Se encuentra en Irlanda, y acaba de producirse un crimen del que él es sospechoso: Se trata de su amigo Clerval (F-447). Este nuevo crimen de la criatura vuelve a sumirlo en una desesperación enfermiza que le lleva a las puertas de la muerte. Su padre, informado, llega hasta su lecho. Se celebra el juicio y Victor es absuelto al probarse que en aquellos momentos se encontraba en las Orcadas. En el viaje de vuelta a Ginebra, su ánimo se recobra momentáneamente: ante la insistencia de su padre, decide casarse con Elizabeth. Tras la ceremonia (F-464), Víctor extrema las precauciones con su esposa ante la amenaza del monstruo, pero Elizabeth es estrangulada en su lecho nupcial (F-467), y Victor puede ver al monstruo por unos momentos.

Frankenstein acude a la justicia, que no cree su historia (F-472) y, tras la muerte de su padre, decide vengarse personalmente y perseguir al monstruo, a quien ha seguido hasta los

hielos árticos (F-477) hasta el momento en que, extremadamente débil y fatigado, ha sido recogido por Walton (F-477).

Termina aquí la narración de Frankenstein, que es seguida por la secuencia 1 (episodio del motín) hasta que Walton -- decide regresar a Inglaterra. Frankenstein rehúsa, pero se encuentra ya muy grave, y morirá poco después tras una memorable conversación con Walton en la que confiesa no sentirse -- culpable de sus acciones (F-490).

El monstruo aparece entonces inesperadamente (F-492) y lamenta la muerte de su creador, tras dar las razones de su -- conducta, que examinamos en el nivel semántico. Informa a -- Walton que se dirigirá al norte, donde se suicidará (F-497).

El planteamiento de esta historia es difícil de establecer. Desde nuestro punto de vista, hemos señalado que el héroe-sujeto de la disputa es Victor Frankenstein, y que su criatura sólo reacciona para obligarle a actuar en su provecho. Sus crímenes son entonces su defensa, o su venganza, ante la actitud de su creador. Sin embargo, la disputa denota unos significados subyacentes claros y poderosos que confieren a la historia un carácter más elevado que el de simple disputa entre -- personajes, y que examinamos en el nivel semántico.

Así pues, en términos de Brémond, la secuencia iría así planteada:

- Deseo de Frankenstein de librarse de su criatura.
- Medios y dificultades.
- Situación lograda.

La función que abre la secuencia es definida progresivamente; Frankenstein siente una primera repulsión física hacia su criatura que se transforma en odio al saberle asesino de su hermano. En el capítulo de medios y dificultades, ambos con -- trincantes intentan establecer un pacto que es roto por -- Frankenstein. Por parte del monstruo, sus acciones han ido también acentuándose progresivamente hasta llegar a la disputa: el rechazo de la humanidad le lleva a asesinar a William y, -- consiguientemente, a provocar la muerte de Justine. Y el incumplimiento del pacto por Victor le lleva a asesinar a Clerval

y Elizabeth. Nunca, como dijimos, se produce un ataque --
frontal de la criatura hacia su creador, y hasta en los últi--
mos momentos Frankenstein es quien persigue a su contrincante.

El final de la secuencia responde al tono general de desen--
lace irónico que ya comentamos antes, desenlace que se produce
también en la secuencia amorosa, como veremos. Y así --
Frankenstein consigue su objetivo, puesto que el monstruo se --
suicida en las soledades árticas, pero él ya no podrá verlo --
porque habrá muerto a consecuencia del hostigamiento de la --
criatura. Aunque sus designios terminarán cumpliéndose, --
Victor Frankenstein será la última víctima de su criatura, co--
mo ésta misma reconoce:

-"Oh, Frankenstein ! Generous and self-
devoted being ! What does it avail that I now
ask thee to pardon me ? I, who irretrievably de-
stroyed thee by destroying all thou lovedst. Alas !
He is cold, he cannot answer me"(F-492)

Finalmente, puede localizarse una breve secuencia amorosa --
(S-4), situada por enclave dentro de S-3 y que constituye --
prácticamente un episodio más dentro de ésta última: Como vi-
mos, junto a Victor creció una niña hija de buena familia veni--
da a menos y recogida por la madre de éste, y a quien Victor --
siempre consideró como suya:

-"...and looked upon Elizabeth as mine-mine
to protect, cherish and love"(F-294)

Victor relata entonces la educación similar que recibieron
y sus diferencias de carácter (F-295). Antes de morir, la --
madre de Victor expresa su deseo de que se unan en matrimonio
(F-302). Elizabeth no volverá a aparecer en la narración --
sino esporádicamente: cuando defiende la inocencia de Justine
junto a Victor (F-347), o en sus cartas. Tras la muerte de --
Clerval en Irlanda, el señor Frankenstein recuerda a su hijo --
su deseo y ambos deciden contraer matrimonio. Elizabeth ad --
vierte a Victor que sólo se unirá a él por su propia volun --
tad y sin que sea coaccionado (F-459). Tras la boda, --
Elizabeth es asesinada por el monstruo (F-467).

Así pues el planteamiento de esta secuencia sería el siguiente: --

- Deseo de ambos de unirse en matrimonio.
- Medios y dificultades.
- Situación lograda.

El proceso amoroso no es descrito, pues es prácticamente --
inexistente. Se trata de un matrimonio concertado de antemano
en el que ambos contrayentes están de acuerdo, lo que elimina
cualquier idea de coacción. La única dificultad estriba en la
criatura de Frankenstein, que no podrá impedir la boda y la --
aparente resolución feliz de la secuencia, pero que contribuirá
con su asesinato a desvirtuar ésta y convertirla en otra -
de las secuencias que, irónicamente, van seguidas de una acción
que desintegra su resolución positiva.

2.6.2. Indicios e informaciones.

Los indicios ambientales son utilizados en la novela de --
forma muy moderada, pero aún así pueden localizarse los más tí-
picos del género gótico:

1) Indicios de Oscuridad: La oscuridad acompaña los momen-
tos álgidos de la novela: la creación del monstruo, los momen-
tos de encuentro y persecución, etc:

-"..and the moon gazed on my midnight la-
bours"(F-314)

-"It was already one in the morning, the
rain pattered dismally against the panes, and
my candle was nearly burnt out"(F-318)

-"Night also closed round..."(F-336)

2) Indicios de Naturaleza adversa: Es el dato ambiental --
más frecuente. Los fenómenos atmosféricos naturales no sólo -
acentúan la intensidad de las escenas más cruciales, sino que
también suponen, como veremos, una manifestación del poder de -
la Naturaleza admirado por los personajes sensibles:

- "The rain was pouring in torrents, and thick mists hid the summits of the mountains" (F-360)

- "Suddenly a heavy storm of rain descended" (F-466)

- "The wind arose; the sea roared.." (F-481)

3) Indicios de Objetos repugnantes: La construcción de la criatura de Frankenstein y de su compañera, a base de miembros de cadáveres, es descrita someramente, recordando la aparición de los mismos elementos en novelas anteriores (The Monk, -- Melmoth):

- "My attention was fixed upon every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings" (F-312)

- "I collected bones from charnel-houses, and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame" (F-315)

En cuanto a la localización espacio-temporal, su principal característica es una aproximación mucho mayor al tiempo contemporáneo que en novelas anteriores. Aunque las cartas de -- Walton están fechadas en 17.., la ausencia de datos históricos pero no sociológicos, permite establecer el tiempo histórico - de la novela sobre principios del XIX, es decir, prácticamente la época en que fue escrita. Por otro lado, los escenarios en que tiene lugar, si exceptuamos St Petersburgo y Archangel, - son aquellos que rodeaban a Mary Shelley: alrededores del lago Lemán, en Suiza, y durante la construcción de la segunda -- criatura, Inglaterra y Escocia. Hay que mencionar, por otra parte, la extrema movilidad de que hacen gala los personajes de la novela. El "tour" de placer o descanso es práctica repetida para Victor Frankenstein y Clerval: viaja al lago de Como con su familia (F-292), por los alrededores de Ingolstadt -- (F-331), viaja en solitario a Chamounix (F-357), viaje de - Clerval por Inglaterra (F-429). La ruta del Rin desde Ginebra a Escocia, visitando las principales ciudades inglesas, es prolijamente descrita (F-423).

En cuanto a la localización interior, su utilización es mu-

-cho menor que en novelas anteriores. En gran parte, la acción de la novela se desarrolla en las cumbres alpinas, solitarias y desoladas, aunque los escenarios típicos continúan: la habitación cerrada hace su aparición en forma de laboratorio (F-315), donde Frankenstein se confina durante meses. El laboratorio se encuentra en lo alto de la casa donde vive, como la celda de Schedoni en The Italian, y recuerda los de Carathis en Vathek. Pero hay otras referencias a lugares cerrados: el pequeñísimo habitáculo donde la criatura es espectadora de la vida de los De Lacey (F-366), y que ésta destruirá con un incendio al ser rechazado (F-406), o el refugio en la montaña donde el monstruo y su creador se entrevistan (F-366). El buque como escenario gótico es prácticamente una novedad: hay referencias a barcos en Udolpho, pero no son utilizados como escenario. Finalmente, el cementerio es también escenario utilizado en la novela en dos ocasiones (F-314-474).

Los indicios de clase social no son tan explícitos aquí como en otras novelas, aunque la descripción de la vida y actividades de los personajes lo indican claramente. La familia Frankenstein, antigua y considerada, es mercantil, como la de Clerval. Elizabeth, futura esposa de Victor, tiene un origen noble y distinguido pero venido a menos (F-292), aunque el hecho de que parte de su fortuna le es devuelta es mencionado poco antes de la boda (F-463). Lo más importante, a nuestro juicio, es el hecho, repetido, de que la apariencia física de los personajes es indicio indudable de su condición social, y así Elizabeth tiene una prestancia superior a la de la familia que la recogió (F-292), y Victor es calificado al instante como ser superior por Walton simplemente por su aspecto (F-281).

2.6.3. División actancial.

S-1 Destinator: Robert Walton.
 Destinatario: Robert Walton.

Héroe-Sujeto: Robert Walton.
Objeto: Descubrir paso noroeste.
Adyuvante: Frankenstein.
Opositor: Tripulación, mal tiempo.

En la primera secuencia de búsqueda, la protagonizada por Walton, es él el destinador, destinatario y sujeto de la acción. Frankenstein es adyuvante al sofocar el motín que la tripulación ha desencadenado a causa del mal tiempo. Puede argumentarse que una de las razones que alejan a Walton de su proyecto inicial es conocer la historia de Frankenstein, pero ya hemos visto que éste no considera que el resultado de su aventura deba ser idéntico al de Walton.

S-2 Destinador: Frankenstein-Angel of Death.
Destinatario: Frankenstein.
Héroe-Sujeto: Frankenstein.
Objeto: Conocer-aplicar principio vida.
Adyuvante: Waldman, filósofos antiguos.
Opositor: Angel guardián.

Los roles actanciales en S-2, segunda secuencia de búsqueda, tienen bastante que ver con las secuencias faustianas de novelas anteriores. Las referencias al "Angel of Death" como impulsor de la aventura de Frankenstein nos hacen considerarle destinatario en buena parte, tal como las fuerzas maléficas -- eran fuente de la acción en dichas secuencias. Victor Frankenstein es destinatario y héroe-sujeto, y en cuanto a adyuvantes y opositores, hay que mencionar la casi absoluta soledad del héroe. Waldman y la lectura de filósofos antiguos sólo logran encauzar, que no ayudar, los propósitos del héroe. El "angel guardián" provoca según el narrador el episodio del árbol quemado, que desvía su objetivo por algún tiempo.

S-3 Destinador: Frankenstein-Espíritus de muertos.
Destinatario: Frankenstein-Espíritus de muertos.
Sujeto: Frankenstein.
Objeto: Destrucción de la criatura.
Opositores: Criatura.

S-3 es la secuencia de disputa, la más importante de la novela. Las continuas referencias de Frankenstein a los espíri-

-lesca y sus cuatro modos de narración. En efecto, en ---
Frankenstein pueden localizarse trozos de poemas situados en
medio de la narración. Son de autores contemporáneos y proce-
dentes de poemas famosos: The Ancient Mariner de Coleridge --
(F-320), Mutability de Shelley (F-362), y Tintern Abbey de
Wordsworth (F-425). No existen las típicas citas al comien-
zo de cada capítulo, pero sí una situada en medio de la narra-
ción procedente de The Vicar of Wakefield de Goldsmith ---
(F-321) así como una reseña de Plutarco y Goethe (F-394)
efectuado por la criatura, que los lee mientras permanece ocul-
to.

La narración en forma epistolar tuvo su primer ejemplo im-
portante en Pamela (1740), y continuó en novelas como ---
Humphry Clinker (1771) de Smollett o en la casi contemporá-
nea Redgauntlet (1824) de Walter Scott. La narración episto-
lar denota una intencionalidad especial que examinamos en la
parte semántica. Su uso en el género gótico es nuevo, aunque -
hay numerosas referencias a cartas en novelas anteriores. Sin
embargo, en las secuencias dos, tres y cuatro, correspondientes
al relato de Frankenstein, la narración pasa al tradicional em-
pleo de la primera persona. El vocabulario de Mary Shelley es
pobre y convencional. No puede hablarse de lenguaje solemne -
como en Melmoth ni aparatoso como en The Monk u Otranto. Su -
estilo recuerda al de Ann Radcliffe en Udolpho y The Italian,
novelas con que ésta se encuentra especialmente relacionada.
Edith Birkhead, sin embargo, (Birkhead, 1921, 165) señala la --
preferencia de Mary Shelley por las palabras británicas de --
origen latino sobre las sajonas, y así menciona "ascertain",
"commencement", "peruse" o "diffuse" y la irregularidad de su
estilo.

La descripción en Frankenstein tiene una relativa importan-
cia. Mary Shelley prefiere describir muchos lugares que dete-
nerse y recrearse en ellos, como Ann Radcliffe. La influencia
del viaje en los personajes, su admiración ante su magnificen-
cia o la espectacularidad de las tormentas alpinas son ante-
puestas a la descripción en sí de dichos paisajes.

El diálogo adopta la forma general de extenso monólogo --

(relato de Frankenstein), interrumpido en ocasiones por su interlocutor. Pueden localizarse, por otro lado, diálogos -- breves y apasionados, como los de Frankenstein y la criatura -- en la cima del Montanvert (F-364), pero en general su tono -- no es nunca exacerbado. Los recursos lingüísticos tradicionales (exclamaciones, expletivos, preguntas retóricas) son usados de forma restringida. Aún así, los últimos diálogos de --- Frankenstein y la criatura con Walton, en el barco, son prácticamente monólogos.

Finalmente, los comentarios pueden localizarse en sus tres tipos ya conocidos. Los comentarios filosóficos son puestos -- en boca de personajes, y la autora prácticamente no interviene en la narración:

- "Nothing is more painful to the human mind that, after the feelings have been worked up by a quick succession of events, the dead calmness of inaction and certainty which deprives and follows the soul both of hope and fear" (F-353)

- "The agonies of remorse poison the luxury there is otherwise sometimes found in indulging the excess of grief" (F-461)

El comentario narrativo, con su variante de comentario predictivo, es también frecuente:

- "...and I foresaw obscurely that I was destined to become the most wretched of human beings..." (F-336)

- "Something whispers to me not to depend too much on the prospect that is opened before us" (F-464)

Finalmente, el emocional, puesto siempre en boca de personajes, es localizable a menudo también, junto con el comentario -- tradicional que expresa la imposibilidad de narrar determinados acontecimientos con palabras:

- "Cursed, cursed be the fiend that brought misery on his grey hairs and doomed him to waste in wretchedness !" (F-470)

- "I cannot pretend to describe what I then felt..." (F-348)

- "What can I say that will enable you to

understand the depth of my sorrow ?"(F-491)

La tipología del narrador en Frankenstein es de yo protagonista, narrador y actante (Walton) en la secuencia primera y parte de la tercera, que se convierte en editor al describir la vida de Frankenstein, narrada igualmente en primera persona y técnica de yo protagonista. Dentro del relato de Frankenstein, su criatura será también narrador y actante de su particular relato. El uso de la forma epistolar y la primera persona confieren a esta utilización del punto de vista -- una intencionalidad característica que examinamos en el nivel semántico.

2.6.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

Según Edith Birkhead (1921, 164), Mary Shelley tenía previsto empezar su novela con la famosa sentencia "It was on a dreary night of November...", que en la edición primera de la novela fue colocada mucho más adelante. La revisión del manuscrito por Shelley parece que influyó en la inclusión de lo -- que nosotros hemos considerado secuencias primera y segunda. La misma Birkhead opina que este añadido restó lirismo y fuerza emocional a una novela que debiera haber sido más corta, -- como su autora la planeó originariamente.

En realidad, la primera secuencia de búsqueda, historia de Robert Walton, es la secuencia menos lograda de la novela. Aparte de su valor funcional evidente (inclusora de las restantes secuencias), su intencionalidad y resultados son discutibles. Robert Walton es un pobre remedo de Victor Frankenstein y su meta aparece como pobre y ridícula al lado del logro del ginebrino. Walton, que se repetirá después como John Melmoth -- en la novela de Maturin, es sobre todo espectador e interlocutor. El propio Frankenstein ha de intervenir para sofocar el motín de su tripulación, y aún así Walton decide inopinadamente regresar a Inglaterra, convencido de la inutilidad de su tarea. Puede argüirse que su renuncia es consecuencia de los --

tristes resultados de su amigo, pero incluso en este sentido la novela despliega una característica ambigüedad. Al comienzo de su narración, Frankenstein admite que su relato puede tener utilidad moral para Walton:

- "You seek for knowledge and wisdom, as I once did; and I ardently hope that the gratification of your wishes may not be a serpent to sting you, as mine has been. I do not know that the relation of my disasters will be useful to you; yet, when I reflect that you are pursuing the same course, exposing yourself to the same dangers which have rendered me what I am, I imagine that you may deduce an apt moral from my tale; one that may direct you if you succeed in your undertaking and console you in case of failure.."(F-286)

Pero cuando Frankenstein, tras haber narrado su relato, se encuentra a punto de morir, vuelve a ofrecer su experiencia a Walton, de nuevo sin un convencimiento pleno de que deba ser efectivamente así:

- "Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed"(F-491)

Encontramos pues por partida doble la moderna idea de la inutilidad de la experiencia más allá de los límites personales, lo que nos lleva a afirmar que la novela, que presenta una aparente estructura didáctico-moral, no llega ni de lejos a la formulación de una conclusión moral válida, como tampoco lo hacen, por otros caminos, Melmoth, Vathek o The Monk.

La fascinación que ejerce Victor Frankenstein sobre Walton desde el mismo instante en que sube al barco sí nos parece -- uno de los elementos más interesantes de la secuencia, porque de esa manera se prepara al lector para los acontecimientos posteriores, protagonizados por un personaje que efectivamente debía fascinar. Por otro lado, la altura personal y moral que Frankenstein observa durante su estancia en el barco (recuérdese el discurso a la tripulación), nos revelan la categoría

humana de un personaje superior a lo normal, capaz de haber aprendido de sus terribles experiencias.

El motor de la acción principal de la secuencia segunda, de búsqueda, (S-2), es el deseo de Frankenstein de conocer el -- principio de la vida:

-"It was the secrets of heaven and earth
that I desired to learn"(F-296)

Es el mismo deseo del califa Vathek, "the insolent desire - to penetrate the secrets of heaven" (Hennessy, 1974, 18). Sólo que en esta ocasión Frankenstein no ha de recurrir al pacto, como hubieron de hacer Melmoth o el propio califa, o Matilda, destacados científicos por otro lado. Él recurre puramente a la ciencia, en lo que para Judith Wilt es "la fuerza tiránica de la razón" (Wilt, 1980, 62), y sin embargo un elemento irracional permanece, un determinismo constatado y repetido por el propio Frankenstein, que turba la por otro lado aparente racionalidad de la novela. Las referencias al "guardian angel" -- (F-301), al "Angel of Destruction" (F-305) y, más adelante, a los espíritus de los muertos, demuestran que el protagonista no es un ser tan exclusivamente racional como su educación -- pretendió:

-"In my education, my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not even remember to have trembled at a tale of superstition or to have feared the apparition of a spirit.."(F-311-312)

Desde este punto de vista, el descubrimiento de Frankenstein logrado afanosamente por los caminos de la ciencia, no habría sido posible sin cierto grado de apoyo sobrenatural:

-"Unless I had been animated by an almost supernatural enthusiasm, my application to this study would have been irksome and almost intolerable."(F-311)

Lo cual parece implicar que hay metas imposibles de alcanzar por la exclusiva vía de la razón. Lo importante es que, de acuerdo con el relato, Frankenstein sólo es consciente de esta

irracionalidad subyacente a su descubrimiento una vez se han producido éste y los sucesivos acontecimientos. A Frankenstein le sucede igual que a los racionales Raymo (The Monk) y Monçada (Melmoth), víctimas de algo en lo que se resistían a creer.

Las referencias a los dos ángeles tienen mucho que ver con la bipolaridad platonista dominadora del mundo que Percy B. Shelley deja traslucir como idea destacada en sus poemas. Por otra parte, la creación de un ser artificial no concebido en unión sexual es según Elizabeth Frenzel (Frenzel, 1980, 156) un antiquísimo motivo literario. La originalidad de Mary Shelley estriba en que es la primera vez en que se habla de un hombre artificial construido a partir de cadáveres, y que, contrariamente a otras historias sobre autómatas de la época, la criatura de Frankenstein posee un alma, que se cultiva durante el relato. El autómata cercano más famoso, el "homúnculo" de Goethe (1832), no la posee. La presencia de lo sobrenatural en Frankenstein la discutimos en el apartado dedicado a los sistemas sémicos, al igual que su relación con las otras "secuencias de búsqueda" de novelas góticas.

La secuencia de disputa (S-3) es la más importante y lograda de la novela. Victor Frankenstein, como Ambrosio y Antonia, o Vathek y Nouronihar, experimenta hacia su criatura un súbito cambio de sentimientos nada más ésta comienza a vivir. Como señala Judith Wilt (Wilt, 1980, 65), el amor se torna en odio de forma inesperada.

La mayoría de los críticos considera el enfrentamiento de Frankenstein y su criatura como el enfrentamiento entre dos personalidades originalmente unidas. Es un caso de doble personalidad, una esquizofrenia, como señala Harold Bloom (Bloom, 1965, 215), que continúa en novelas posteriores como The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner de Hogg (1824), el Jekyll de Stevenson (1886) e incluso la pareja Sherlock/Watson de Conan Doyle según Gillian Beer (1970 57). La criatura es un ser humano de las mismas posibilidades intelectuales de su creador, cuyo problema es el rechazo de la so-

-ciedad. Pero es sintomático el hecho de que Victor, a partir de la creación del monstruo, estropea irreversiblemente su vida. Desde entonces es incapaz de vivir, amar y hacer lo que de él se espera. Entra en un frenesí similar a los de Ambrosio y Vathek en sus momentos álgidos, hasta llegar a una total degradación biológica y moral:

-"Oh, my friend ! If you had known me as I once was, you would not recognize me in this state of degradation. Despondency rarely visited my heart; a high destiny seemed to bear me on, until I fell, never, never again to rise.."
(F-484)

Brendan Hennessy (1974, 19) considera que el hecho de que Frankenstein no revele a nadie su terrible secreto es irritante para el lector moderno. Para nosotros, la soledad del héroe es una cualidad enriquecedora que acrecienta su superioridad sobre los demás personajes. Y, por otro lado, cuando por fin se decide a pedir ayuda a la justicia, ésta no le cree (F-472).

La otra parte del enfrentamiento, la criatura, es un personaje fascinante y sugerente, que ha sobrepasado en fama a la de su atormentado creador. El monstruo actúa a remolque de éste. Como él, busca una compañera. No puede soportar la idea de que su creador encuentre la felicidad y él no. Pero su verdadero problema es el aspecto físico, que le hace ser rechazado de todos los lugares. Como Immalee en Melmoth, la otra figura prácticamente "nacida" siendo ya adulta, la criatura guarda sólo buenos sentimientos en su interior que se estropean al contacto con los demás seres humanos. Su lucha podría interpretarse como demostrativa de las ideas de solidaridad y cooperación social desarrolladas por William Godwin y seguidas por su hija, y que reflejan el grado de culpabilidad de la sociedad en relación con personas marginadas a causa del egoísmo y la insolidaridad. Aún así, la caracterización de la criatura, que le convierte en un ser más humano incluso que su creador, le hace aborrecer su malvada conducta y reconocer la inutilidad de sus crímenes. Su paso por el mundo es un fracaso total:

- "But it is true that I am a wretch. I have murdered the lovely and the helpless.."
(F-495)

Se han dado varias interpretaciones a esta disputa. Como - dijimos antes, puede afirmarse que la razón llevada a sus últimas consecuencias conduce invariablemente a la irracionalidad. Hennessy (Hennessy, 1974, 75) señala que la lucha feroz entre Frankenstein y su creador es resultado de la ruptura del equilibrio, última garantía de sensatez.

En nuestra opinión, este enfrentamiento refleja también la disputa entre la humanidad y el ser que ha desafiado sus reglas de reproducción. El monstruo llega a afirmarlo en ocasiones:

- "Inflamed by pain, I vowed eternal hatred and vengeance to all mankind" (F-409)

Y Frankenstein señala el apoyo de los seres aniquilados -- por su criatura como una prueba de la misión divina que le ha sido encomendada: la destrucción de su criatura:

- "You may give up your purpose, but mine is assigned to me by heaven, and I dare not. I am weak, but surely, the spirits who assist my vengeance will endow me with sufficient strength" (F-489)

Desde este punto de vista, el "final irónico" que hemos indicado de la secuencia (destrucción de la criatura pero también de Frankenstein), se justifica plenamente: La sociedad exige la desaparición de la criatura, pero también la del ser que la creó.

Judith Wilt (1980, 63) señala, de acuerdo con Robert Kiely, que una oculta tendencia feminista en Mary Shelley podría haberla conducido a castigar a Frankenstein por intentar combinar el rol de hombre y mujer sólo en el hombre. Para Frederik Van Leeuwen (1982, 42), el aislamiento y la lucha del monstruo es una transposición de la marginación de la mujer en la sociedad de la época. Como ella, no es responsable de su situación pero no puede alterarla e igualmente, carece de los privilegios, la educación y la lengua del hombre. Es, en suma, el tipo de personaje que una mujer podría imaginar a partir de su situación de desventaja.

En cuanto al final, hemos de decir que según el texto no -- hay castigo divino para ninguno de los dos elementos en disputa. Ambos mueren en relativa paz y con la conciencia tranquila:

-".but I feel myself justified in desiring the death of my adversary. During these last days, I have been occupied in examining my past conduct; nor do I find it blameable.."(F-490)
(FRANKENSTEIN)

-"The light of that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace.."(F-497)
(EL MONSTRUO)

Finalmente, la secuencia amorosa (S-4), por su brevedad, no presenta prácticamente elementos significativos notables. Tiene su reflejo en la narración de la criatura, que busca también compañera. El tipo de relación entre Elizabeth y Victor es puramente espiritual, y el final "irónico" se relaciona con los episodios de "boda interrumpida" aunque no se trate exactamente de eso: aquí la boda tiene lugar, pero el matrimonio no llega a ser consumado.

2.6.7. Semántica de indicios e informaciones.

Frankenstein recurre mucho menos a los indicios ambientales que su predecesora The Monk, que, en cierto modo supone un retorno a la aparatosa espectacularidad de la primera novela del género, The Castle Of Otranto. En la novela de Mary --- Shelley se conservan rasgos ambientales típicos: oscuridad - (con una presencia casi constante de la luna como espectadora de las escenas decisivas), naturaleza adversa, y objetos - repugnantes, pero tratados de forma pasajera. Podría afirmarse que en esta novela, el interés del lector parece quedar garantizado con el original argumento principal, de modo que -- los recursos tradicionales no han de ser utilizados para provocar la inquietud o el temor característicos. Ocurre lo mismo con la localización: Frankenstein tiene lugar en época --

prácticamente contemporánea a la de su publicación y en escenarios no por lejanos exóticos. La sociedad que sirve de fondo es moderna y tolerante, y los principales personajes -- son seres no perseguidos por regímenes represores o víctimas del fanatismo. La pugna entre Frankenstein y su criatura es una lucha privada entre ambos, de ahí que prácticamente sólo la conozca Walton, cuando ya todo está a punto de terminar. -- Victor, Clerval y los demás tienen incluso los rasgos "dilettantes" de los Byron o Shelley. Cuando la novela gótica precedente había necesitado de convenciones y recursos innovadores, Mary Shelley, y posteriormente Maturin, muestran la posibilidad de que la sociedad contemporánea pueda ser el marco de un conflicto de esta índole.

2.6.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

Algunas de las características expuestas en este nivel parecen reafirmar lo que acabamos de señalar: el uso convencional y simple del tiempo, la escasa teatralidad de la lengua utilizada, la referencia a poetas totalmente contemporáneos -- como Coleridge o Shelley.

Sin embargo, la novela presenta otros rasgos que merecen la pena comentarse. Dijimos que el uso de la forma epistolar era nueva en la novela gótica. Y ello añade al género -- aquellas particularidades que, desde el punto de vista de la intervención del autor, esta forma lleva implícitas. Norman Page (1973, 46) señala que el correo familiar era considerado en el XVIII y XIX un sustituto imprescindible y eficaz -- para mantener el contacto personal y que por esta razón su tono se esforzaba por ser íntimo, confidencial y, en suma, lo más parecido posible a una auténtica conversación. Aunque -- por muy espontánea que sea una carta nunca será igual que -- la transcripción de una conversación, es cierto que su tono -- sí diferirá sensiblemente de una narración convencional. -- Las cartas de Walton a Mrs. Saville en la novela no son ni -- mucho menos un prodigio de frescura, pero sí contribuyen, por su carácter de mensaje íntimo y personal, a mantener el carac

-ter privado y casi secreto que la disputa entre ---
Frankenstein y el monstruo exige. Por otro lado, la narración
en primera persona, íntimamente ligada, como la forma episto--
lar, al incipiente desarrollo de la novela, posee también ca--
racterísticas particulares. También según Page, el narrador
que cuenta su relato puede estar alejado de los hechos recor--
dados, pero su actitud emocional será la misma, influyendo en
el tono de dicho relato. En Frankenstein, Victor mezcla narra--
ción y comentario emocional, trata de justificar su conducta
o la condena sin paliativos. Su narración queda así impregna--
da de factores emocionales que parecen compensar la falta de
otras convenciones lingüísticas menos convincentes.

Señalamos también que el paisaje en Frankenstein influía
en el estado de los personajes de forma tan decisiva como en
las novelas de Ann Radcliffe. Mary Shelley coloca la acción
de su novela en un paisaje espectacular, los Alpes suizos, que
sin embargo no describe ex profeso, como sí hacía la autora -
de Udolpho. La sensibilidad hacia la naturaleza vuelve a ser
una cualidad que marca la categoría de los personajes, e in--
cluso la criatura reacciona ante el paisaje demostrando su -
altura personal. En la mayoría de los casos, la naturaleza --
del paisaje acentúa notablemente el estado de ánimo del per--
sonaje, en un sentido o en otro:

- "The very winds whispered in soothing accent,
and maternal Nature bade me weep no more" (F-358)

- "Whose summits... added to the melancholy
impression I received from the objects around me"
(F-361)

En ocasiones, sin embargo, la naturaleza es incapaz de in--
fluir en la sensibilidad del personaje:

- "All, save I, were at rest or in enjoyment; I,
like the arch-fiend, bore a hell within me..."
(F-403)

- "The labours I endured were no longer to be
alleviated by the bright sun or gentle breezes of
spring; all joy was but a mockery..." (F-409)

Es significativa la apreciación de Walton con respecto a

Frankenstein como señal inequívoca de superioridad de éste:

"Even broken in spirit as he is, no one can feel more deeply than he does the beauties of nature..." (F-285)

Los comentarios filosóficos de la novela tratan de remarcar el mensaje moral de la misma, que consideramos ambiguo a pesar de todo:

"...how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow..." (F-313)

"A human being in perfection ought always to preserve a calm and peaceful mind, and never to allow passion or a transitory desire to disturb his tranquillity" (F-316)

Como ya vimos, factores como la intervención sobrenatural y los propios comentarios de Frankenstein impiden establecer un mensaje moral nítido y definido en la novela.

2.6.9. Sistemas sémicos.

Aunque no puedan localizarse situaciones concretas que evidencien la intervención sobrenatural, en la novela hay un influjo sobrenatural indudable. Pero antes de examinar estas referencias, es necesario dilucidar lo que puede haber de sobrenatural en el hecho mismo de la creación de la criatura de Frankenstein. Prescindiendo de las ayudas sobrenaturales, Mary Shelley se apoya indudablemente en la ciencia para justificar la posibilidad de construcción de un ser humano artificial. Para Chew y Attick (Baugh, 1948, 1196), la autora recurre a la teoría pseudo-científica de la "chispa vital" ("vital spark"), que atribuía a la electricidad propiedades inusitadas. Theodore Zolkowski (1979, 43), indica la influencia que pudieron tener en la autora los científicos de la "Naturphilosophie", precisamente la disciplina estudiada por Frankenstein en Inglostadt. Según ellos, y partiendo de la --

creencia romántica de que intelecto y materia son en esencia idénticos, era posible que la sustancia inanimada pudiese cobrar vida, pues la separación que guarda con la animada es sólo de grado, no de cualidades inherentes. Ziolkowski incluye el episodio de la creación del monstruo dentro del extenso motivo literario que denomina "animación de estatuas", -- constante dentro del género fantástico. Creemos, como E. --- Birkhead (1921, 164), que la apelación a la ciencia, como la localización contemporánea de la novela, constituyen un intento por parte de la autora de dotar de la máxima credibilidad a los sucesos narrados.

Y, sin embargo, las referencias antes mencionadas al --- "guardian angel" o al "Angel of Destruction", y otros deta--- lles mencionados por el propio Frankenstein, no dan lugar a dudas sobre una cierta influencia sobrenatural que impiden considerar los acontecimientos como enteramente libres y racionales. De igual manera, el proceso de venganza de Victor contra su criatura se ve asistido por los "espíritus de muertos", que le apoyan constantemente. Podemos concluir que la novela no carece de un elemento sobrenatural, inimaginable en las novelas de Ann Radcliffe.

Los efectos en los personajes sí constituyen un grupo sémico muy explotado por la autora, quizá el recurso argumental típicamente gótico presente con mayor intensidad. Los personajes sufren todos los efectos físicos conocidos: desvanecimientos, temblores, gritos, etc. Tienen sin embargo especial importancia efectos relacionados con alteraciones serias en la salud a causa de las situaciones vividas: Debilidad y languidez, fiebre, falta de sueño o sueño con pesadillas:

- "Every night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree" (F-317)

- "I slept... but I was disturbed by the wildest dreams" (F-319)

- "...at others, I nearly sank to the ground through languor and extreme weakness.." (F-320)

En cuanto a los efectos mentales, su importancia es también decisiva. Vuelven a localizarse situaciones de terror - totalmente imaginadas por los personajes:

- "I imagined that the monster seized me"
(F-323)

- "...my imagination was busy in scenes of evil and despair..." (F-338)

Como en las novelas de Radcliffe, los personajes sienten - acumularse infinidad de sensaciones en su mente, lo que les - conduce al desequilibrio o la impotencia ante situaciones -- críticas:

- "I could hardly sustain the multitude of feeling that crowded into my mind" (F-336)

- "I closed not my eyes that night. My internal being was in a state of insurrection and turmoil..." (F-308)

- "...but my imagination was too much exalted..."
(F-313)

Hay pues una auténtica reutilización de estos recursos, - que contribuyen decisivamente a mantener el estado de ansiedad y reflejan las turbulencias por las que han de pasar los personajes.

Los grupos sémicos indicando predicciones e intervención del azar son también destacados en la novela. Las predicciones se producen la mayoría de las veces en forma de comentario, puesto en boca de los personajes, como la que señala el - comienzo mismo de la novela:

- "You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprize which you have regarded with such evil forebodings..." (F-269)

Las predicciones más destacadas son el sueño revelador -- que tiene Frankenstein, y en que Elizabeth se le aparece muerta (F-319), o la predicción-advertencia de la criatura, cumplida inexorablemente después:

- "I will be with you on your wedding-night" (F-439)

Por otro lado, la intervención del azar interviene decisivamente en la resolución de situaciones. Las situaciones fortuitas son a menudo recalçadas por el propio narrador:

"If, instead of this remark, my father had taken the pains to explain to me that the principles of Cornelius Agrippa had been entirely exploded... I should certainly have thrown Agrippa aside..." (F-298)

"...till an accident again changed the current of my ideas..." (F-299)

Las inesperadas llegadas de Clerval (F-321), o del monstruo, en la cima del Montanvert (F-363), son también providenciales.

Finalmente, puede hablarse también de la existencia de "señales de superficie" ("surface imagery"), como en toda novela gótica. Datos físicos importantes acompañan la caracterización psicológica de los personajes, como el rostro y los ojos de Frankenstein (F-283), la apariencia del monstruo (F-413), o la prestantia física de Elizabeth (F-292), todos estos datos con una significación subyacente implícita. Por otro lado, el ver su rostro reflejado en el agua cambia la actitud del monstruo hacia la sociedad, cuyas razones para despreciarle desconocía (F-407). Y la autoría del crimen de Elizabeth es atribuida al instante por Frankenstein a su criatura, tras ver el cuello de su esposa:

"The murderous mark of the fiend's grasp was on her neck..." (F-468)

La escena continúa con la aparición del monstruo en la ventana, que se ríe diabólicamente y señala el cuerpo de Elizabeth a Frankenstein, en otro de los momentos memorables de la novela (F-467).

Los sistemas sémicos que han podido ser localizados en la novela demuestran el carácter plenamente gótico de la novela de Mary Shelley. Si en otros niveles su clasificación como novela del género no es tan fácil, el uso de sistemas sémicos comunes la une a escritores como Walpole, Radcliffe o Lewis. La presencia sobrenatural, mínima pero constatable, la aleja sen-

-siblemente de Radcliffe, con quien sin embargo comparte -
muchas características.

2.6.10. Valor semántico de la caracterización de actantes.

Victor Frankenstein es sin duda el personaje principal, -
aunque su criatura le haya robado incluso el nombre para el
público lector y cinematográfico posterior. Como Ambrosio, -
como Vathek, Victor es un ser superior, y así lo reconoce ---
Walton al recogerlo en su barco:

"I never saw a more interesting creature:
his eyes have generally an expression of wildness"
(F-281)

"He is so gentle, yet so wise..."(F-283)

"Sometimes I have endeavoured to discover
what quality it is which he possesses that elevates
him so immeasurably above any other person I ever
knew"(F-285)

De familia distinguida (F-289), Victor es inteligente y
emprendedor, y, sobre todo, posee una innata curiosidad inte--
lectual:

"It was the secrets of heaven and earth
that I desired to learn..."(F-296)

Lo que, unido al azar y a los poderes sobrenaturales que -
él menciona, le conducirán a la construcción de su criatura.
Pero hay otros rasgos interesantes que comentar antes de exa
minar sus reacciones tras la creación del monstruo. Victor -
es extremadamente sensible a la naturaleza,

"When happy, inanimate nature had the power
of bestowing on me the most delightful sensations.."
(F-331)

¡incluso después de sus extremas aventuras, a bordo del bar
co de Walton. Él y Elizabeth vivieron una infancia pletórica
y feliz (F-296), y, sin embargo, su tendencia a la soledad, -
que le caracterizará a lo largo de toda la obra, le viene de
sus primeros años:

- "It was my temper to avoid a crowd and to attach myself fervently to a few" (F-295)

A partir de la construcción de la criatura, Victor será in capaz de volver a su vida anterior. El frenesí a que le conduce su enfrentamiento con la criatura cambian sensiblemente sus principales cualidades:

- "I felt the never-dying worm alive in my bosom, which allowed of no hope or consolation" (F-351)

- "Yet my heart overflowed with kindness, and the love of virtue... Now all was blasted" (F-353)

Desde ese momento, como señala Robert D. Hume, (1969, 286), Victor no puede responder adecuadamente ni al amor ni a otro sentimiento humano:

- "Thus, not the tenderness of friendship nor the beauty of earth, nor of heaven, could redeem my soul from woe" (F-357)

- "The cup of life was poisoned for ever.. I saw around me nothing but a dense and frightful darkness" (F-453)

El único objetivo de su vida es entonces una lucha a vida o muerte con su criatura, que acabará con él:

- "Never will I give up my search until he or I perish.." (F-478)

Como vimos al tratar la semántica de los argumentos, --- Frankenstein muere tranquilo y sin atisbos de un posible castigo divino. En este sentido, la novela es sin duda la que re refleja un ateísmo más contumaz de todas las del género gótico, pues se habla de fuerzas maléficas y benéficas sin más.

Por su parte, la criatura es el otro yo de Frankenstein, y de esta consideración parte una de las interpretaciones clásicas del enfrentamiento, como vimos. Hay datos en la novela que la respaldan:

- "I considered the being whom I had cast among mankind and endowed with the will and power to effect purposes of horror, such as the deed which he had now done, nearly in the light of my own vampire, my own spirit let loose from the grave and forced to destroy all that was dear to me" (F-339)

La criatura evidencia sus deseos de vivir a pesar del rechazo social:

"Life, although it may be only an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it" (F-364)

La criatura posee muchas de las cualidades que su creador evidenciaba, al menos hasta antes de su construcción: Es cariñoso y sensible (F-373,381), sabe apreciar la emoción de la música (F-385), y no se alimenta de carne, sino de raíces y plantas (F-414). Su gran problema es su aislamiento, a causa de su extrema fealdad:

"But where were my friends and relations?" (F-387)

Como señala Brendan Hennessy (1974,21), la criatura está convencida de que su creador tiene la obligación de hacerle feliz. Su fidelidad y respeto a Victor se muestran en hechos tales como que nunca intenta destruirle o que incluso lamenta su muerte (F-492). Pero la tragedia del monstruo es haber cometido actos de sangre por un deseo de venganza que -- terminará reconociendo. Su sufrimiento estriba en haber tenido que reaccionar de forma contraria a su naturaleza:

"My heart was fashioned to be susceptible of love and sympathy, and when wrenched by misery to vice and hatred, it did not endure the violence of the change without torture such as you cannot even imagine" (F-493)

Su paso por la vida es un desastre total, del que, sin embargo, no habrá de dar cuenta: Como su creador, la criatura morirá en paz, por su propia voluntad.

Para Harold Bloom (1965,215), la gran paradoja de la novela es que la criatura es mucho más humana que su creador. En este sentido, ambos serían dos caras de una misma personalidad. Frankenstein sería mentalidad y emociones dirigidas introspectivamente, mientras que su criatura, básicamente similar en cuanto a personalidad, buscaría la expresión externa y la entrega a los demás, y de ahí su gran frustración a su paso por el mundo.

Robert Walton es un personaje creado a la sombra de Victor Frankenstein. Como él, su curiosidad intelectual y capacidad emprendedora son muy grandes. Es también un ser solitario -- que se entusiasma con la llegada de Frankenstein:

-".but I bitterly feel the want of a friend"
(F-273)

Sin embargo, su decisión de volver atrás lo colocan definitivamente como un remedo del extraordinario ser que recoge - en su barco.

Elizabeth es una criatura distinguida, con raíces nobles, y sensible. Debe destacarse la diferencia de personalidad con Victor:

-"While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes"(F-295)

Su caracterización es muy pobre. Destaquemos el hecho de que no consiente el matrimonio con Victor si no es por propia voluntad de éste como rasgo de independencia clásico en las heroínas góticas. Del resto de los personajes nos limitamos a mencionar su pobre y acartonada caracterización: --- Clerval, leal amigo, víctima propiciatoria y espejo de las virtudes perdidas por Victor, Justine, clásica "perseguida" en -- términos de Praz, con final desgraciado.

2.7. Melmoth the Wanderer

La novela de Charles Robert Maturin Melmoth the Wanderer (1820) constituye para muchos la cima del género gótico y, en cierto modo, su final. Es ciertamente la novela más extensa y complicada, y la que contiene prácticamente todos los recursos utilizados en las anteriores. La producción posterior, de la que examinamos sólo Jane Eyre es ya una novela mucho más madura y no tan fácilmente clasificable como gótica .

2.7.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

El análisis de su nivel morfosintáctico es difícil. --- Melmoth, como señala Alethea Hayter (1977, 25) "has been --- condemned as Chinese-box perversity-story within story-, a perpetual shift and distancing of narrator from reader which chills the latter's interest and belief". En efecto, la estructura argumental de la novela es intrincada y oscura. Su análisis, y el consiguiente establecimiento de las secuencias y funciones que la componen, es imposible sin una lectura cuidadosa y atenta.

Creemos que Melmoth se compone de siete argumentos o secuencias complejas. Dos de ellas, a las que denominaremos S-1 y S-2, se localizan de principio a fin de la novela. Las restantes son narraciones incluidas en estas dos secuencias y que se suceden unas a otras mediante articulaciones distintas en estos dos argumentos principales.

La primera secuencia (S-1) es una secuencia de reconocimiento o intriga. Sólo que su intencionalidad y funcionamiento interno difieren de las restantes secuencias de anagnórisis vistas anteriormente, como ya explicaremos en el nivel semántico. S-1 tiene comienzo coincidiendo con el principio de la obra: El joven estudiante dublinés Melmoth se encuentra de viaje. Va a visitar a un tío anciano moribundo que ha manifestado deseos de verle antes de morir.

El viejo tío es tacaño y miserable, pero ha pagado los estudios del joven, que es huérfano de padre (MW-41). Cuando

llega a la mansión, su tío le revela una de las cosas que le atormentan: El anciano cree haber visto días antes a un antepasado cuyo retrato conserva en la casa, y que vivió hace dos siglos (MW-54). El viejo fallece (MW-57) dejando a su sobrino sumido en la duda. En el testamento, le ordena que destruya el retrato y le lega un antiguo manuscrito (MW-58) Pero Melmoth sigue obsesionado con las palabras de su tío. Los sirvientes le cuentan extrañas historias y el joven llega a la conclusión de que en la historia de su familia hay sucesos no aclarados y ocultos cuidadosamente, de los que nadie puede darle cuenta:

- "you say there was an odd story in the family, do you know anything about it ?
- Not a word, it was long before my time, as old as I am" (MW-61)

Melmoth comienza entonces a leer el manuscrito, original de Stanton, un inglés del siglo diecisiete, que constituye una secuencia en forma de narración insertada y que examinamos más adelante.

La secuencia se reanuda en la página 104. Un navío está hundándose en la costa cercana, en medio de un gran temporal. Melmoth acude en rescate de posibles víctimas y sufre un accidente, cayendo al mar desde una roca (MW-107).

Momentos antes, ha creído ver en lo alto de otra roca al antepasado del retrato, el otro Melmoth (MW-107).

Cuando recobra el conocimiento, se le explica lo que sucedió: Fue salvado de morir ahogado por uno de los naufragos del barco que se halla enfermo en la casa (MW-117) y es español. El naufrago, Alonso di Monçada, le cuenta la historia de su vida a lo largo de más de seiscientas páginas en lo que constituyen otras cuatro secuencias que también examinamos más adelante. A lo largo de la interminable narración de Monçada, en forma de monólogo, hay varias interrupciones, siete en total, más o menos con la forma siguiente:

- "...the unfortunate Spaniard was so overcome, that it was some days before he could resume his narrative" (MW-242)

Cuando el español termina, (MW-692) estamos ya prácticamente en el final de la novela. Melmoth, por lo que le ha sido revelado, tiene ya una idea de quién era y a qué se dedicaba su extraño antepasado, que aparece súbitamente junto a ---ellos (MW-693). Todo se aclara cuando él se identifica:

- "Your ancestor has come home...his wanderings are over !" (MW-696)

Y sigue contando quién es: un ser sobrenatural que alcanzó un pacto con el diablo por el cual viviría durante ciento cincuenta años sin limitaciones espaciales, en los que tendría que encontrar a alguien que cambiara su destino con él: si no lo logra, tendrá que cumplir lo pactado con el diablo: morir y entregar su alma, lo que ocurre poco después, pero esto forma parte de la otra secuencia principal.

Acaba así esta secuencia, que en términos de Brémond podría plantearse así:

-Estado de deficiencia: Incertidumbre sobre acontecimientos pasados en la familia Melmoth, relacionados con el antepasado del relato.

-Medios para resolverlo: indicaciones de su tío, historias contadas por Stanton y Monçada, revelación personal del antepasado.

-Situación aclarada.

La segunda secuencia principal, que junto con la anterior son el marco en el que se incluyen las restantes, es una secuencia faustiana (S-2). Aunque en las narraciones de ---Stanton y Monçada llegamos a hacernos una idea muy definida de quién es Melmoth el antepasado, es en su revelación final, después de identificarse, cuando sabemos el destino que le espera y el resultado del pacto. Después de la escena descrita antes, Melmoth revela que no ha encontrado a nadie que ocupe su puesto, cosa que ya sabemos por las narraciones insertadas:

- "Noone has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. I have traversed the world in the search, and no one to gain that world, would

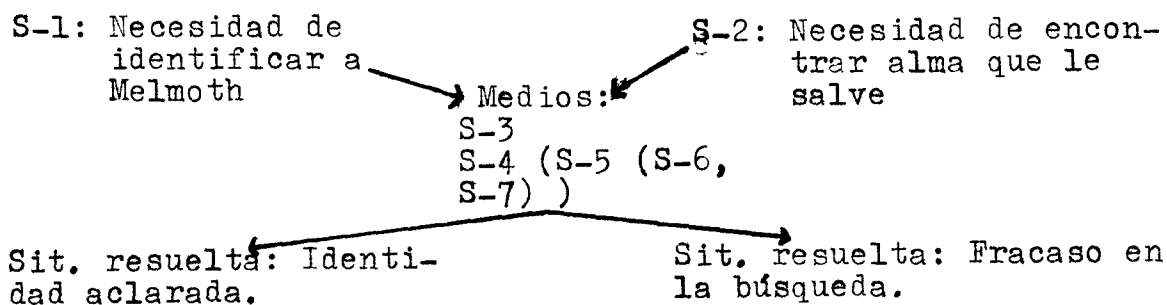
lose his own soul !"(MW-697)

Poco después, se retira a descansar ante la estupefacción del joven Melmoth y de Monçada. Nos es descrito su sueño, titulado "The Wanderer's dream" en el que se describe su caída desde un precipicio hacia un mar de fuego, en medio de la ascensión de todos los personajes que han rehusado su ofrecimiento (697). A la mañana siguiente, Melmoth el errabundo aparece envejecido y decrepito (MW-700) y pide que le dejen sólo. Durante la noche se oyen gritos angustiosos y espeluznantes y cuando al día siguiente acuden a ver qué ha sido de él, el joven Melmoth y Monçada siguen sus huellas hasta el borde de un enorme precipicio sobre el mar, donde encuentran sólo su pañuelo (MW-703).

En términos de Brémond, el planteamiento de la secuencia sería el siguiente:

- Deseos de Melmoth de encontrar a alguien que ocupe su puesto en el pacto con el demonio.
- Medios para conseguirlo: narraciones de Stanton y Monçada.
- Situación no conseguida: Muerte de Melmoth.

En realidad, toda la información que articula la secuencia se encuentra en las últimas páginas, con la revelación de --- Melmoth, y su desaparición. Pero así recobran un significado completo las narraciones de Stanton y Monçada, en las que había siempre una "incomunicable condition" nunca revelada -- propuesta por Melmoth a sus protagonistas. Las secuencias su sodichas constituyen a la vez los "medios" para el desenlace de las dos secuencias-marco, S-1 y S-2. En esquema, la relación secuencial de la novela podría ser la siguiente:



Pasamos ahora a analizar las secuencias contenidas en S-1 y que constituyen luego, una vez revelado el planteamiento de S-2, los medios de resolución del estado de deficiencia que origina dicha secuencia. Insistimos en que el verdadero significado de estas secuencias no es conocido por el lector -- (aunque indicios y pistas lo orienten sobremanera a lo largo del relato) hasta la definición de dicha secuencia, al final de la obra.

La primera secuencia que analizamos (S-3) es la narración de Stanton. Recordamos que el joven Melmoth recibe como legado de su fallecido tío un viejo manuscrito cuyo autor es un inglés, Stanton, fallecido dos siglos antes, y que había estado en casa de los Melmoth indagando sobre su enigmático antepasado. El joven comienza a leer el manuscrito, que es narrado en forma de relato omnisciente, en tercera persona, por lo que no existe narrador editor. Se trata pues de una narración insertada dentro de S-1 y que por ser un antiguo manuscrito tiene frecuentes interrupciones y párrafos borrados o ilegibles.

El manuscrito comienza describiendo las andanzas del inglés Stanton, en 1677, en España. Una noche, en que aún andaba en busca de alojamiento, contempla como un rayo fulmina a una pareja de enamorados, mientras un extraño ser presencia la escena con una sonrisa (MW-70). El manuscrito se interrumpe aquí. Continúa describiendo como una posadera cuenta a Stanton un extraño episodio sucedido recientemente: En una boda, se encontraba invitado un extraño personaje, un inglés a quien nadie había traído allí. También se hallaba presente un famoso sacerdote, el padre de Olavida, que cree reconocer en él un ser diabólico, dando muestras de enorme excitación (MW-77). Olavida muere fulminado poco después, y la novia casi a continuación (MW-77). El monje que oficia días después el funeral de Olavida parece conocer los motivos de su muerte, que achaca a la superstición y la ignorancia. La Inquisición le requiere y el monje confiesa quién es el personaje (MW-80), lo que no llegamos a saber porque el manuscri

-to vuelve a interrumpirse (MW-80). Se reanuda indicando como Stanton está de vuelta en Inglaterra y reconoce al extraño ser que había visto en España en un teatro londinense (MW-87), que le comunica que volverá a verle "en el manicomio". En efecto, Stanton es presa de un miedo irracional y sin fundamento que le hace parecer loco, por lo que es encerrado en un manicomio (MW-91). Tiene lugar aquí una magnífica descripción de los asilados y las terribles condiciones de vida que soportan. Una noche, sin explicarse cómo, Stanton recibe la visita del extraño (MW-98), que le propone sacarlo de allí bajo condiciones ilegibles, pero que Stanton rechaza (MW-104). Stanton, sin que sepamos cómo logró salir del manicomio, se dedica afanosamente a buscar al extraño (105), momento en que el manuscrito acaba.

La historia de Stanton es pues una narración breve y con una única secuencia, compuesta de la proposición del extraño ser, y su rechazo. El resto son descripciones de actividades de dicho ser. La historia de Stanton es la primera de las pequeñas secuencias "taustianas" compuestas de proposición y rechazo que las demás historias insertadas incluirán. Repetimos que el verdadero significado de la proposición y su motivación sólo lo conocemos al final.

El cuarto argumento que examinamos (S-4), es denominado en la novela "The tale of the Spaniard" (MW-121).

Se trata de una narración insertada contada mediante diálogo en el cual frente a un abrumador monólogo-relato de --- Monçada sólo hay brevísimas interrupciones por parte del interlocutor, el joven Melmoth, interrupciones que mencionamos antes. Es pues un relato contado por el español en primera persona mientras se recupera de las heridas sufridas en el naufragio.

Monçada comienza su relato describiendo recuerdos de su niñez, en España. Se crió en un convento y veía raramente a sus padres sin saber por qué, hasta que un día éstos, ricos -- aristócratas, le llevan a su palacio a vivir con ellos (MW--137). Allí se le dice que su destino inmediato es ser orde-

-nado fraile, puesto que la vida religiosa ha sido elegida para él por sus padres mientras su hermano será el heredero y el portador del título y las propiedades (MW-137). El joven Monçada evidencia desde entonces una rebeldía contumaz - ante tal decisión y requiere ayuda incluso del director espiritual de la familia, que con sutileza actúa de forma totalmente contraria. Su madre ha de explicarle, pocos días antes de ingresar en el convento, el por qué de su destino religioso. Por haber nacido antes de la boda de sus padres, su hermano es el heredero efectivo y legal. La madre, deseosa de congraciarse con Dios ante el pecado cometido, prometió dedicarlo a él incluso antes de nacer (MW-142). Alonzo no puede evitar sentirse injusta víctima de un error ajeno. Momentos antes de entrar en la capilla para ordenarse rehúsa convertirse en fraile ante el estupor de todos. Su madre, en una escena sumamente teatral, se tiende entre él y la puerta y le amenaza con que tendrá que pisarla si efectivamente se niega a ser ordenado (MW-152). Alonzo, pues se convierte en fraile contra sus deseos.

Comienza entonces el verdadero corazón del relato y una de las narraciones más logradas del género gótico. El joven Monçada se ahoga en el interior del convento, y sus superiores idean una serie de acciones sutiles y premeditadas dirigidas a hacerle cambiar definitivamente de idea. Estas acciones, toda una serie de resortes psicológicos que configuran un auténtico intento de "lavado de cerebro" responden a funciones enteramente nuevas en la novela gótica y demuestran una posibilidad de provocar un cambio en el personaje alejada de funciones directas tradicionales como la amenaza, el castigo, o la prohibición. Aquí se trata de intentar influir en la mente del personaje mediante acciones externas e indirectas que progresivamente se endurecen.

La primera es una acción aparentemente sobrenatural. En una conversación con un antiguo monje Alonzo le revela sus dudas sobre su vocación y compara la dificultad de su plena aceptación con fenómenos sobrenaturales como que la fuente del patio se seque de pronto o el árbol se marchite también de pronto, cosas que suceden inexplicablemente a la mañana si

-guiente y que dejan una profundísima impresión en Alonzo (MW-158). Pocos días después, el viejo monje, a punto de morir, le confiesa que todo había sido provocado y no había --- existido milagro alguno (MW-169). Los deseos de Alonzo de salir del convento se acentúan, especialmente cuando presencia el bárbaro castigo inflingido a un monje amigo por una falta mínima (MW-163).

Por medio del portero del convento, el hermano de Alonzo, Juan di Monçada, se pone en contacto con él mediante una carta, en la que le dice que la promesa de su madre se debía a la manipulación del director espiritual de la familia, con el que se encuentra peleado (MW-189). Al mismo tiempo, ordena a Alonzo que escriba un memorial con sus razones para ser -- dispensado del convento que él pondrá en manos de un abogado. Alonzo solicita enormes cantidades de papel del convento con el pretexto de escribir sus faltas y pecados y hacer mejor examen de conciencia (se encuentran en Cuaresma). Una vez hecho llegar el memorial a su hermano, los monjes le interrogan sobre el destino de tanto papel. Es confinado en su celda y sometido a tormentos mentales como el aislamiento, el saqueo de su celda cuando él está fuera, o incluso la prohibición de entrar en la capilla, tormentos que se intensifican cuando el abogado solicita verle y todo se aclara (MW-211). Es entonces cuando, de noche, recibe la visita de un extraño ser que le hace proposiciones terribles que no revela (MW-226), visitas que le provocan la enfermedad y el delirio y que le conducen a ser exorcizado (MW-233) de forma brutal, y a recibir la visita del obispo (MW-242), que descarta su secularización. Nuevamente recibe un mensaje de su hermano (MW-245), en el que le indica que debe ponerse en contacto con un novicio recién llegado al convento, de dudoso pasado. Éste es un ser que disgusta a Alonzo, pero que le ayuda a escapar. La huida tiene lugar (MW-270) a través de una puerta secreta en la capilla que conduce a unos pasadizos subterráneos secretos. En el transcurso de esta huida Alonzo se ve sometido de nuevo a una insostenible tortura mental provocada por su compañero, que le cuenta historias crueles, como la tortura y muerte de su propia hermana, en que ha tomado --

parte (MW-293). Por fin, tras terribles esfuerzos, logran salir a la oscuridad de la noche y encuentran el carruaje de Juan, esperándoles. Alonzo sólo tiene tiempo de abrazarlo, -- pues su hermano es asesinado inmediatamente con un puñal por el novicio (MW-295).

Alonzo no recuerda nada más hasta que despierta en una -- nueva celda. Poco después se le revela cuál sido su suerte: El novicio era un agente de la Inquisición, por lo que su proyecto de huída era conocido por todos sus superiores, noticiás que sumen a Alonzo en una tremenda desesperación (MW--307). Monçada vuelve a recibir de noche la visita del extraño ser, que de nuevo le propone la condición incomunicable -- (MW-322), que él rehúsa. Un día, un incendio se extiende por el edificio inquisitorial y los presos son liberados para -- que salven su vida. Alonzo logra escapar, viendo en su huída al ser nocturno sobre un campanario y tropezando en su carrera con la losa que cubre la tumba de su hermano (MW-329).

Encuentra refugio entonces en casa de un judío, que lo --- oculta por compasión durante unos días. El judío le comunica que ha sido dado por muerto, confundido con otro de los presos, carbonizado en el incendio. Se celebra una procesión de acción de gracias por la Inquisición que Alonzo contempla -- desde una ventana de la casa del judío (MW-344), y en la -- que toma parte el presunto novicio-agente de la Inquisición y asesino de su hermano, que resulta ser un personaje cruel y odiado por sus actuaciones con los condenados. La fama de este personaje es tal que la multitud que contempla la procesión lo lincha y asesina con gran saña (MW-344). Pero --- Alonzo ha sido visto en la ventana y la Inquisición sospecha: Unos agentes de la misma se presentan en casa del judío y -- Alonzo se ve obligado a huír rápidamente a través de un pasadizo subterráneo. Se trata de un viaje larguísimo a través de las "catacumbas" madrileñas cavadas por los judíos para mantenerse secretamente en contacto y celebrar sus servicios religiosos. Alonzo termina su recorrido en una extraña habitación habitada por un viejo hebreo, Adonijah (MW-354), que le da cobijo y le cuenta historias sobre un extraño ser aliado del diablo, parte de cuya historia tiene él recogida. El -

judío pide a Monçada que copie dicha historia, cosa que éste acepta. El comienzo de este trabajo señala el principio de una nueva secuencia y prácticamente el final de la presente (MW-364). Cuando se retoma la acción (MW-692), a Alonzo sólo le da tiempo a mencionar que las circunstancias de su salida de Madrid y su viaje a Irlanda no habían sido menos extraordinarias que las vicisitudes de su relato (MW-693), lo que marca efectivamente el final de la secuencia. -

"The tale of the Spaniard" es una narración compuesta por una secuencia principal de disputa o enfrentamiento planteada en los siguientes términos:

- Deseos de Alonzo de no ser un monje.
- Medios y dificultades.
- Resultado conseguido.

Las dificultades que ha de encarar Monçada se basan en -- funciones tradicionales como el confinamiento o la traición, pero asimismo en todas las acciones señaladas antes y que -- configuran una nueva función, la presión mental o psicológica y en la que entrarían el aislamiento dentro de la comunidad, la humillación, el falso prodigio, etc. Por otro lado, los medios de que se vale el personaje son mucho menos numerosos: las ayudas del portero y de su hermano Juan o el judío que lo oculta, y el incendio, fenómeno fortuito que es decisivo para su huida.

Dentro de esta secuencia de disputa puede localizarse una pequeña "secuencia faustiana" compuesta únicamente por las visitas de Melmoth el errabundo a Monçada en sus celdas, la proposición que le hace y el rechazo por parte de éste. --- Alonzo, tras Stanton, es el segundo personaje que recibe dicha propuesta y la descarta. Esta secuencia, por otro lado, no da cuenta de las acciones que permiten a Alonzo la salida de España y su llegada a Irlanda. La técnica de resumen y el carácter retrospectivo de la historia lo permiten perfectamente.

La quinta secuencia que examinamos (S-5) es otra historia insertada en la secuencia anterior.

Recordemos que Monçada se prestaba a copiar las hazañas - de un extraño ser demoníaco recogidas por el judío Adonijah. Esta secuencia es la narración contenida en dicha relación, - por lo que puede decirse que su autor es el judío y el narrador editor es Monçada. Las interrupciones que se producen -- son las ya mencionadas y derivadas del hecho de que, a fin de cuentas, el relato se hace en forma de diálogo.

La narración, titulada por Maturin "The Tale of the Indians", comienza describiendo (MW-364) una isla perdida en el océano Índico, antiguo refugio de piratas y hoy deshabitada excepto por una persona, una joven bellísima de origen desconocido (MW-365), y a la que los pocos nativos que desde otras islas se acercan de vez en cuando a ésta consideran un ser sobrenatural al que debe adorarse (MW-373). El nombre de la joven es Immalee. Un día, súbitamente, la joven descubre a --- otro habitante, blanco como ella, en la isla (MW-376), que -- aparece y desaparece de forma misteriosa. Immalee y el extraño comienzan a relacionarse y este último la enseña la vida y costumbres europeas, que ella desconocía. La joven aprende lo que hay más allá del océano y poco a poco se enamora del extraño, a quien pide que se quede definitivamente en la isla con ella, cosa que él rechaza (MW-413). En una noche tormentosa, sin embargo, el extraño le pide que se case con él, pero la joven huye, asustada de la extraña expresión de su rostro y, por primera vez, de la tormenta que acompaña la proposición (MW-430).

El relato continúa tres años más tarde, en Madrid (MW-431). Una joven que pasea con su familia se desmaya al ver por la calle al inglés Melmoth, personaje conocido por los madrileños y al que se atribuyen poderes sobrenaturales (MW-436). Melmoth únicamente esboza una sonrisa maléfica al presenciar el hecho. Sabemos entonces que Immalee había sido recuperada y traída a España: Es Isidora, la hija perdida en un naufragio, de una noble familia española, encontrada por casualidad

y devuelta a ellos (MW-446). Sin embargo Isidora no se ha aclimatado totalmente a su nueva vida y observa una conducta extraña, abstraída y lejana, que preocupa a sus familiares y les hace consultar al director espiritual de la familia, personaje cómico que no resuelve sino enviarla a un convento (MW-445). Isidora aún recuerda a Melmoth (MW-450), que aparece de pronto tras una ausencia de años y vuelve a cortejarla (MW-452). Isidora le acepta, a pesar de lo inexplicable de su conducta, pero desea una boda tradicional, religiosa y con consentimiento de sus padres (MW-467). Continúan viéndose furtivamente, hasta que una noche Melmoth acepta unirse a ella con todas las consecuencias (MW-482).

Su padre, que tras arreglar ciertos negocios se encuentra de camino a casa, envía una carta a la familia indicando su deseo de que Isidora se case con un viejo amigo, Gregorio Montilla (MW-485). Isidora enferma y Melmoth la visita, ofreciéndole llevársela al día siguiente para contraer matrimonio (MW-494). En otra carta, el padre de Isidora, don Francisco, cuenta como en un sueño se le ha aparecido su hija gritando "Sálvame, sálvame" (MW-502), precisamente a la misma hora en que ella se despedía de Melmoth, junto a un ser extraño que a su vez decía "Es demasiado tarde". La noche señalada, Isidora se escapa con Melmoth y ambos contraen matrimonio en un monasterio abandonado. En la ceremonia, los testigos y el oficiante son personas ya fallecidas (MW-516). Se produce aquí un salto retrospectivo en el que nos situamos unos días antes, en el transcurso del viaje que Don Francisco efectúa de vuelta a casa (MW-516). En una posada, un viajero -- con el que traba amistad le cuenta una historia que constituye la secuencia número seis, la historia de Guzmán (MW-522--565). Cuando regresa a su dormitorio, un extraño ser alojado allí también le cita para contarle otro relato al día siguiente, ante el estupor de Don Francisco. Al día siguiente, el viajero de la noche anterior aparece muerto inexplicablemente (MW-571). Don Francisco reanuda su camino, y es alcanzado por el extraño, que le cuenta otro relato, la secuencia -

número siete, "The Lovers' Tale" (MW-579-650). Ambos continúan cabalgando y el extraño indica a Don Francisco que debería apresurar su regreso a casa pues su hija se encuentra en peligro, pero éste rechaza la advertencia y detiene una vez su viaje por negocios (MW-655). Volvemos entonces a la acción principal. Isidora, desaparecida la noche antes, es encontrada durmiendo en su cama a la mañana siguiente (MW-656). A las pocas semanas, descubre que se halla embarazada (MW-662); Melmoth, que la visita con frecuencia, le promete que su hijo será cristiano. Las atenciones de Melmoth con su esposa constituyen la única ocasión de que éste evidencia una conducta humana y cariñosa. De todos modos, la boda de Isidora con Montilla está a punto de celebrarse y cuando tiene lugar, Melmoth, que aparece súbitamente, trata de llevársela (MW-672). Se produce una reyerta y Melmoth asesina al hermano de Isidora, que entonces rehúsa escaparse con él (MW-675). Don Francisco entonces reconoce al extraño que había conocido en su camino y que le había advertido del peligro: era Melmoth.

Isidora, cuyo embarazo y relaciones con Melmoth ya no pueden ocultarse, es hecha presa por la Inquisición (MW-680), - en una de cuyas celdas da a luz una niña, que es asesinada. - Melmoth la visita proponiéndole la condición que conocemos, y ella la rechaza. Muere a los pocos días (MW-690).

"The Tale of The Indians" es la narración más complicada de las que constituyen la novela. En nuestra opinión, la narración se compone de una secuencia principal de carácter amoroso, que se plantea en los siguientes términos:

- Deseo de Immalee-Isidora de unirse a Melmoth.
- Medios y dificultades.
- Fin conseguido.

La iniciativa en esta secuencia corresponde enteramente a Immalee, que es quien pide a Melmoth que se una a ella (MW-492). El maléfico personaje advierte en varias ocasiones -- (a Immalee, 493, a Don Francisco, 652) del peligro que tal unión representa. El primer intento de unión en la isla fra-

-casa por el temor de la joven (MW-430), pero la boda --
tiene lugar de la forma que Isidora quiere: hay ceremonia y
oficiante. El intenso amor de la joven por Melmoth queda nue-
vamente confirmado cuando Isidora es ordenada casarse con --
Montilla:

-"I will first be the bride of the grave"
(MW-491).

De esta secuencia principal derivan tres secuencias mucho
más pequeñas. Una de ellas, insertada por enclave, de recono-
cimiento:

-Origen desconocido de Immalee.

-Origen aclarado: Isidora.

Secuencia que, como en novelas anteriores, es resuelta por
el narrador y no por los personajes. Las dos restantes son -
una secuencia faustiana, compuesta por la proposición consubi-
da de Melmoth y su rechazo por Isidora, y otra brevísima, que
denominaremos de confinamiento, cuya única acción es la tri-
sión de Isidora y el asesinato de su hija, y que se ve inte-
rrumpida por la muerte de la joven. La secuencia faustiana -
adquiere tintos distintos en esta historia de amor. Melmoth
llega a proponer a su esposa amarla para siempre si acepta -
la condición innombrable (MW-690).

La sexta secuencia compleja o narración que compone la no-
vela es "The Tale of Guzman's family" (S-6), que como ya he-
mos dicho se trata de una historia insertada contada por el
compañero de viaje, luego muerto, a Don Francisco (MW-522).

La acción se sitúa en Sevilla, en tiempo no definido. Guz-
mán, un anciano riquísimo, está a punto de morir.

Su hermana, mucho más joven que él, había contraído matrimo-
nio unos años antes con un protestante, razón por la cual Guz-
mán la desheredó (MW-523). Pero entonces, y a falta de ---
otros herederos, decide dejársela, con la condición de no ver-
la en persona jamás (MW-525). La familia, compuesta por ---
Walberg, su esposa Inés Guzmán y varios hijos, se traslada de

Alemania a Sevilla y comienza una vida de lujos. Cuando Guzmán muere, la fortuna pasa por testamento a la Iglesia, en vez de a sus presuntos herederos, que interponen recurso judicial y lo pierden (MW-541), con lo que son dejados en la -- más completa ruina. La familia pasa por momentos muy difíciles acentuados por la muerte de la madre de Walberg (MW -- 547). El joven Everhard, uno de los hijos, se ve obligado a vender su sangre para traer algún dinero a casa (MW-554), ante el cual Walberg comienza a dar signos de locura: Revela entonces que ha estado en tratos con un agente diabólico que le ha propuesto una condición innombrable que acabaría con los problemas (MW-557). Una noche, su locura llega a hacerle intentar el asesinato de sus hijos, pero es descubierto. Esa misma noche todo se resuelve al encontrarse el manuscrito del verdadero testamento de Guzmán, por el que todo pasaba a la familia (MW-564). La familia, otra vez rica, regresa a Alemania (MW-565).

"The Tale of Guzman's family" es un relato compuesto simplemente por una secuencia de disputa planteada así:

- Estado de deficiencia: Herencia mal repartida, ruina de la familia.
- Medios y dificultades.
- Situación resuelta.

Como hemos visto, la resolución es fortuita y no provocada por los personajes. La acción principal del breve relato, sin embargo, corresponde a una secuencia faustiana un poco más extensa que las anteriores, en el que funciones como la presión psicológica del personaje Walberg vuelve a tener papel predominante como medios que podrían colaborar a que la proposición de Melmoth fuese aceptada. Esta secuencia faustiana se halla inserta en la principal por enclave.

Y finalmente, la secuencia número siete (S-7) es el relato titulado "The Lovers' Tale", que como vimos es narrado por el propio Melmoth durante el trayecto en que acompaña a Don Francisco en su viaje de vuelta a casa.

"The Lovers' Tale" es la narración más floja de la novela y supone un acercamiento a los procedimientos de Clara ----- Reeve en su Old English Baron.

La acción se sitúa en Inglaterra en 1667. Sir Roger ----- Mortimer, cabeza de una ilustre y poderosa familia noble, vive en su castillo con su hermana Ann. Es viudo, y de sus cuatro hijos, los tres varones han muerto en las guerras civiles, -- mientras que la única hija ha sido desheredada por haber con- traído matrimonio con un puritano. Junto a ellos viven los - nietos Margaret, Elinor y John, este último hijo de la deshere- dada y del puritano John Sandal. Sir Roger fallece (MW-586) tras oír las noticias de la victoria del rey Carlos, a quien siempre apoyó. Su hermana Ann se convierte en la cabeza de - familia, y el pequeño John es enviado a educarse militarmente. Ann cuenta a sus sobrinas-nietas la historia noble y glorio- sa de su familia y se esfuerza por mantener sus tradiciones (MW-593). Unos años más tarde, el joven John Sandal, que se ha convertido en un famoso marino de guerra, vuelve a ver a - su familia y a su madre, que vive fuera del castillo. Cuando llega, Elinor se enamora de él (MW-611). Según el testamen- to de Sir Roger, si John casaba con Margaret todas las pose- siones y títulos serían para ellos. Si se unía a Elinor, sólo conseguiría una pequeña parte y el resto iría a parar a ma- nos de parientes lejanos (MW-611). La viuda Sandal logra - enterarse de esto, que es sólo conocido por Lady Ann. El no- viazo de John y Elinor culmina en boda, pero momentos antes de celebrarse ésta el novio huye sin dar explicaciones (MW- 614), en otro episodio más de "boda interrumpida". Elinor, -- despechada, va a vivir con una tía lejana y poco tiempo des- pués Lady Ann muere (MW-623). John Sandal retorna al casti- llo y también lo hace Elinor, llamada por su prima Margaret - (MW-626). John y Margaret parecen amarse, ante los ojos aún enamorados de Elinor, y terminan contrayendo matrimonio (MW- 637), mientras que Elinor, una vez más, decide alejarse de --- ellos. Margaret tiene dos hijos muertos y ella fallece a su vez (MW-639). Es entonces cuando la viuda Sandal confiesa

la verdad de los sucesos anteriores: El día antes de la boda, había engañado a su hijo diciéndole que en realidad era hermano de Elinor, hijo del predicador puritano y la madre de ésta. Es esa la razón de la huida de John (MW-640). John, sumamente influido por los desgraciados acontecimientos vividos, se vuelve loco. Elinor va a cuidarle y así viven juntos largos años (MW-642). Es entonces cuando Elinor recibe la "condición innombrable" de Melmoth, que durante una época se convierte en vecino suyo, y que rechaza. La historia finaliza con la muerte de John, que expira pronunciando el nombre de Elinor (MW-650).

"The Lovers' Tale" se compone en nuestra opinión de dos secuencias encadenadas por enlace, es decir, con intencionalidad opuesta. Por un lado hay una secuencia amorosa típica planteada así:

- Deseos de John y Elinor de contraer matrimonio.
- Medios y dificultades.
- Objetivo no logrado.

Y por otro lado, se opone una secuencia de disputa, típica también, con el planteamiento siguiente:

- Deseo de la viuda Sandal de lograr para su hijo todas las propiedades.
- Medios y dificultades.
- Objetivo no logrado.

El desenlace de esta última secuencia es paradójico, porque John y Margaret no tienen descendientes, y los títulos y propiedades de la familia Mortimer pasan a los parientes lejanos previstos por Sir Roger en su testamento.

Se trata indudablemente de una historia articulada sobre dos secuencias opuestas. En un caso, el amor de Elinor y John es sin duda un medio de avance del fin pretendido, mientras que en la otra secuencia se convierte en una dificultad que la viuda de Sandal no puede vencer sino con la intriga y el

engaño. Esta historia no incluye funciones nuevas y responde al tipo de secuencia amorosa tradicional en estas novelas. Hay que destacar la pequeña secuencia faustiana con resultados conocidos que se incluye mediante encadenamiento por continuidad.

2.7.2. Indicios e Informaciones.

Melmoth the Wanderer es una novela mucho más dirigida a la descripción de estados internos de personajes que pasan por situaciones difíciles que a la narración de hechos espectaculares. Por esta razón, el empleo de indicios ambientales es mucho más limitado que en las novelas anteriores, especialmente su predecesora The Monk, que ya vimos los explotaba al máximo.

No obstante, Maturin utiliza los conocidos datos ambientales especialmente para acentuar las situaciones límite o para preparar al lector ante la llegada de éstas. He aquí el tipo de indicios de esta clase recogidos:

1) Indicios de Naturaleza adversa: La utilización de estos indicios es sin duda la mayor. Las tormentas, temporales, truenos o huracanes son fondo de muchas de las situaciones álgidas de la novela:

- "...the dark and heavy thunderclouds that advanced..." (MW-68)

- "Loud and sudden squalls of wind shook the house from time to time" (MW-107)

2) Indicios de Antigüedad: Este tipo de indicios no puede localizarse en todas las novelas. La antigüedad en Melmoth tiene mucho de abandono y decadencia, y carece de la solemnidad de los castillos o monasterios de Radcliffe:

- "the wainscotting dark with dirt...the rusty grate..." (MW-63)

- "Ivy and moss darkened the fragments of glass..." (MW-515)

3) Indicios de Oscuridad: Los distintos tipos de datos indicando oscuridad total, escenarios mal iluminados o a punto de apagarse con también frecuentes en esta novela:

- "Their terror was aggravated by darkness, for it was now night..." (MW-203)

- "The lamp declined...and was extinguished" (MW-268)

- "...the embers of a neat fire shed a dim and fitful light through the room, and a single candle burned on a distant oaken stand" (MW-645)

4) Indicios de Objetos repugnantes: Este tipo de indicios, introducidos por Beckford, son usados moderadamente por ---- Maturin:

- "And already I saw this true, for some (reptiles) of extraordinary size...came crawling down the walls" (MW-207)

- "Then I saw figures smaller..-human and brute abortions, in all their states of anomalous and deformed construction..." (MW-353)

5) Indicios de Silencio: También es un indicio muy utilizado, combinado generalmente con la oscuridad:

- "...and the absence of all sound seemed to Isidora to increase the desolateness of the scene" (MW-511)

6) Otros indicios: Hay que mencionar otros tipos de indicios, particulares de esta novela. Por ejemplo, las figuras -- que Monçada cree ver en sus pesadillas:

- "and I comprehended that these were hideous figures scrawled in phosphorus, to terrify me" (MW-217)

Entre los indicios que podrían considerarse como "datos de superficie" ("surface imagery"), como la sangre en otras novelas mencionamos aquí el significado del hábito en la historia de Alonzo y la importancia y trascendencia de su aspecto: Y así, los hábitos del Superior jamás revelan su estado interior:

- "The folds of his habit, refusing to announce his internal agitation, seemed as if they were cut out of stone" (MW-151)

Igualmente, cuando Alonzo habla con el viejo monje, éste -- menciona el hábito no arrugado ni mal dispuesto como señal -- de aprecio divino:

- "...and the very folds of his mantle arrange themselves, by a divine instinct, into those of a Monk's habit" (MW-126)

El hábito de Alonzo participa pues en la agitación y la -- lucha de éste, y evidencia ésta:

- "My habit was now in rags from my struggles, my knees and hands stript of skin" (MW-269)

Pasamos ahora a examinar los datos de localización espac-- cio-temporal. Las narraciones de Stanton, Alonzo, Immalee y -- Guzmán transcurren en España. Las de Stanton y Immalee en el siglo XVII, y la de Alonzo se supone que años antes de producirse la acción principal. La de Guzmán no incluye datos que permitan identificar la época en que tiene lugar. "The Lover's Tale" tiene lugar en la Inglaterra del XVI y las dos accio-- nes principales, el tiempo presente, transcurre en 1816. Se ha bla de Madrid y Sevilla como escenarios para las historias españolas, Shropshire en "The Lovers Tale" y el condado de -- Wicklow para las secuencias principales, como situación de la mansión de los Melmoth. No hay sin embargo referencias a per sonajes históricos exento al rey Carlos II en "The Lover's".

Las historias que transcurren en España adolecen práctica mente de los mismos tópicos de siempre. Maturin de muestra -- una erudición extensa en Literatura pero refleja un descono cimiento total de España, como su colega Lewis. Maturin habla de ciertas costumbres o "traits" de los españoles: la galan tería, la indolencia, la intolerancia, y algunas otras:

- "Donna Clara was a woman of a cold and grave temper, with all the solemnity of a Spaniard, and all the austerity of a bigot. Don Fernan presented that union of fiery passion and saturnic manners

not unusual among Spaniards"(MW-437)

E igualmente,Inglaterra es para los españoles un país herético:

- "In a part of that heretic country lies a portion of land they call Shropshire..."(MW-579)

Dentro de la localización interna de las acciones de la novela,Maturin demuestra un conocimiento profundo del recurso de la "habitación cerrada" que emplea con profusión. Y -- así,la habitación-prisión comprende efectivamente escenarios como la celda de Monçada en el convento (MW-207),la celda de Stanton en el manicomio londinense (MW-92),la celda de Isidora en la Inquisición (MW-680),el estudio del pastor -- que aconseja a Elinor (MW-645),o incluso la habitación don de Melmoth,al final,tiene su sueño revelador (MW-700). -- Los tres escenarios tradicionales góticos aparecen igualmente en Melmoth: el castillo en The Lovers'Tale,la mansión antigua,testigo de acontecimientos antiguos ahora aclarados -- que representa la casa de los Melmoth en la secuencia principal,y el convento en la historia de Alonzo. Otros recursos -- relacionados con la localización pueden mencionarse: los pasadizos subterráneos,empleados por Alonzo,Melmoth,y los judíos que ayudan a Monçada y que culminan con la descripción del -- refugio subterráneo de Adonijah y su macabra decoración (MW-364). Los edificios ruinosos (monasterio donde Immalee y -- Melmoth se casan,MW-514),o el cementerio (MW-514,MW-330) también son escenarios mencionados. Del mismo modo,los escenarios opresores tienden a ser destruidos violentamente,por ejemplo el incendio que acaba con las cárceles de la Inquisición y que permite escapar a Alonzo (MW-327). Son también datos de localización interesantes el precipicio sobre el -- mar que constituye el lugar de la desaparición de Melmoth -- (MW-698),y que él horas antes había visto en sueños pero -- con la diferencia de que el fondo era un mar de llamas,y la isla perdida que habita sólo Immalee (MW-364),escenario -- nuevo en la novela gótica,pero de inconfundibles resonancias literarias.

Los indicios de rango social en esta novela se localizan casi exclusivamente en "The Lovers' Tale", aunque podría resaltarse el origen noble de prácticamente la mayoría de personajes: los Monçada, los Aliaga, familia de Isidora, y especialmente, los Mortimer. El relato, como señalamos antes, reproduce muchos de los rasgos de The Old English Baron y de Udolpho en lo que concierne a la exaltación del glorioso pasado de sus antecesores y de las hazañas que encumbraron a la familia. Y así, Sir Roger,

- "...had never mortgaged an acre or cut down a tree" (MW-579)

Cuando él muere, su hermana Ann se dedica a recordar con frecuencia los hechos de armas de sus antepasados y además, en contra de la tendencia general, rehúsa abandonar la casa solariega de la familia:

- " (she) decided to stay at her ancestors' house" (MW-588)

Mientras Lady Ann permanece a la cabeza de la familia las antiguas costumbres persisten:

- "The family resumed their former ancestral habits of stately regularity and decorous grandeur" (MW-588)

Por el contrario, los Guzmán son representantes de una nueva clase social encumbrada gracias al comercio, mientras que los Melmoth no pasan de ser una familia humilde que depende para su subsistencia del viejo tío.

2.7.3. División actancial.

Pasamos a examinar ahora los roles funcionales de los actantes que intervienen en cada secuencia.

En la secuencia principal, la distribución de roles quedaría así:

S-1 Destinator: Melmoth.
 Destinatario: Melmoth.

Héroe: Melmoth.
Objeto: Revelación sucesos extraños.
Adyuvante: Stanton, Monçada, personajes
en las secuencias.

Al ser una secuencia de reconocimiento, podríamos colocar en los roles de destinador y destinatario al autor y al público lector respectivamente junto a John Melmoth. No existe opositor a la revelación, sino que también podríamos incluir a Melmoth The Wanderer como adyuvante por ser él quien al -- identificarse cierra definitivamente la secuencia.

S-2 Destinador: Melmoth W-Poderes maléficos.
 Destinatario: Melmoth-Poderes maléficos.
 Héroe: Melmoth the Wanderer.
 Objeto: Su salvación.
 Opositor: Stanton, Monçada, etc.
 Adyuvantes: Opositores en secuencias.

Como en las secuencias faustianas anteriores en Vathek y The Monk, el destinador y destinatario de la acción es el poder maléfico, aunque aquí hay necesariamente que incluir a -- Melmoth, pieza interesada en una resolución de la acción favorable, ya que según los términos del pacto Melmoth podrá salvarse si alguien le reemplaza en su condena. Los opositores son todos los personajes que rechazan su propuesta, y los adyuvantes todos aquellos que con su intervención colocan a éstos en la difícil posición de recibir la proposición de --- Melmoth: Entrarían en esta categoría desde la viuda Sandal a los monjes del convento de Monçada.

S-3(Stanton) Destinador: Melmoth-P. maléficos.
 Destinatario: Melmoth-P. maléficos.
 Héroe: Melmoth W.
 Objeto: Stanton.
 Opositor: Stanton.
 Adyuvante: Enemigos Stanton.

La secuencia de Stanton, la primera de las pequeñas secuencias faustianas que constituyen los medios de superación de la principal, está estructurada como todas ellas, que no vamos a repetir en lo que concierne a sus roles funcionales. -- Hay un héroe, Melmoth-W, y un objeto opositor, en este caso -- Stanton. Immalee, Walberg, Monçada, y Elinor desempeñan el mismo rol. Los adyuvantes de Melmoth son, como en la secuencia

compleja faustiana, los enemigos del objeto-opositor.

S-4(Monçada) Destinador: Padres.
Destinatario: Monçada.
Héroe: Monçada.
Objeto: Abandonar convento.
Opositor: Frailes, traidor, padres.
Adyuvante: Juan, judíos.

La promesa de la madre de Monçada desencadena toda la acción de la secuencia. Los padres figuran como opositores junto a los frailes del convento y, especialmente, el novicio----traidor. Los únicos adyuvantes son su hermano Juan y los judíos que lo ocultan en su huida.

S-5(Indians) Destinador: Immalee (autor)
(Reconocimiento) Destinatario: Immalee (público)
Héroe: Immalee.
Objeto: Revelación identidad.

Esta secuencia de reconocimiento es similar a la que hemos localizado en algunas novelas anteriores, y responde exclusivamente a un artificio provocado por el autor (de ahí su papel de destinador) y aparentemente necesario en este tipo de novelas. El destinatario sería el público lector, --aficionado a argumentos de este tipo. No existen opositores ni adyuvantes.

S-5(Indians) Destinador: Immalee.
(Amorosa) Destinatario: Immalee.
Héroe: Immalee.
Objeto: Unión con Melmoth.
Opositor: Sociedad/Iglesia/Padres.

La secuencia amorosa de este relato es un tanto particular. La iniciativa corresponde a Immalee, sola, y además careciendo de adyuvantes. Ha de enfrentarse con toda la sociedad circundante y especialmente los poderes religiosos, que la --confinarán, así como con sus padres, que desean otro matrimonio.

S-6(Guzmán) Destinador: Guzmán.
Destinatario: Familia Guzmán.
Héroe: Walberg-familia.
Objeto: Recuperación herencia.
Opositor: Usurpadores.

Adyuvante: monje amigo.

La secuencia en "The Tale of Guzman's family" es de disputa legal, aprovechada por Melmoth para lanzar su conocida proposición. No llegamos a conocer a los usurpadores de la herencia y sólo se nos indica que el verdadero testamento se ha encontrado. Como adyuvante figura solamente el monje que les ayuda a buscarlo y que es quien lo halla.

S-7 (Lovers)

Destinador: John-Elinor.	Destinador: Sir Roger.
Destinatario: " " .	Destinatario: Viuda-John.
Héroe: John-Elinor.	Héroe: Viuda Sandal.
Objeto: matrimonio.	Objeto: Propiedades.
Opositor: Viuda Sandal.	Opositor: John-Elinor.

"The Lovers Tale", como ya dijimos, se componía de dos secuencias encadenadas por enlace. Como es normal en este tipo de argumentos, los roles funcionales en una y otra se oponen: John y Elinor, héroes en una, son opositores en la otra. La viuda Sandal desempeña los mismos roles, pero al contrario. Vimos como en realidad ninguna de las dos secuencias llegaba a una conclusión positiva.

2.7.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

No existen en Melmoth the Wanderer alteraciones temporales fuera de las retrosecciones que suponen las historias insertadas que la obra contiene, con excepción de una sola: Dentro de la narración "The Indians' Tale" sí hay una retrosección deliberada efectuada por el autor:

-"We have to retrace a short period of our narrative..." (MW-517)

De entre las características temporales de la novela podemos citar su técnica de resumen estricta acentuada por el recurso de los manuscritos, que permiten saltarse considerables períodos de tiempo debido al mal estado de las páginas o su ilegibilidad. El hecho de que no se produzcan en la novela

relatos simultáneos permite la ausencia de marcadores de simultaneidad. En este sentido Melmoth es quizá la más lineal de las novelas góticas, aunque su juego temporal va por vías distintas: recordemos la "Chinese Box" de que hablaba Hayler.

Melmoth the Wanderer es sin embargo la novela gótica más larga. El breve espacio de tiempo que puede calcularse para la acción principal (S-1) es de aproximadamente mes y medio, pero hay que considerar la cantidad de historias insertadas, cinco en total, y el estilo solemne, ponderado y descriptivo. La acción de Melmoth tiene lugar prácticamente en el pasado. Sólo tres de sus personajes viven en el presente, y las acciones que se desarrollan en ese presente son mínimas. En este sentido, la progresión temporal en la novela es diferente a la de las otras. La retrospectiva, necesaria para actualizar el único acontecimiento presente de la novela-la destrucción de Melmoth-es constante. Los acontecimientos narrados en cada secuencia son de valor limitado y carecen de sentido en relación con las otras. El retorno al presente, al final, dotará de intencionalidad a todos los relatos y descubrirá sus similitudes.

Maturin, por otro lado, supo reutilizar los recursos temporales provocadores de inquietud, es decir, la suspensión o sustentación. Para ello recurre a la minuciosa descripción de momentos tensos, mediante la repetición verbal. Por ejemplo:

-"The door was very low-we descended to it by four steps. He applied his key, muffling it in the sleeve of his habit to suppress the sound. At every application he recoiled, gnashed his teeth, stamped-then applied both hands. The lock did not give way-I clasped my hands in agony-I tossed them over my head..." (MW-263)

Otro recurso inquietante, la falsa alarma, volverá a ser -- utilizado también por Maturin. Lo veremos en el nivel semántico.

2.7.5. Estudio de los modos de narración.

Aparte de los cuatro modos de narración tradicionales -narración, diálogo-descripción y comentario-, Melmoth contiene otras características dignas de ser comentadas. Maturin utiliza las citas literarias al comienzo de cada capítulo, coloca notas aclaratorias a pie de página e incluso cita a veces frases de autores famosos en el curso de la narración. No -- aparecen, sin embargo, poemas o versos en la novela.

Las citas al comienzo de los capítulos proceden de los -- más diversos autores: Shakespeare (en cinco ocasiones), -- Cervantes, Plinio, Homero, Horacio, y los poetas Moore, Rowe, --- Southey, y Walter Scott. También cita a Beaumont y Fletcher, Dryden, Cowper y Coleridge. El procedimiento es tradicional - en la novela gótica. No así las citas textuales, intercaladas en la narración, sólo localizadas antes en las novelas de Ann Radcliffe. He aquí un ejemplo:

-"At first Melmoth listened with eager attention; soon he was in the situation of him described by Miss Baillie:
'Who half asleep, but faintly hears
The gossip's tale hum in his ears'" (MW-116)

Por otro lado, las notas que el autor coloca a pie de página tienen carácter explanatorio y evidencian una enorme erudición. Indican alguna aclaración sobre elementos aparecidos en la narración, de carácter geográfico, social o literario. - No se trata nunca de notas-comentario.

Y pasamos seguidamente al análisis de los modos de narración tradicionales. Los comentarios son de los tipos que ya conocemos. Dentro de los narrativos, Maturin incluye algunos típicos de editor:

-"We spare the reader her endless circumlotions, her Irishcisms, and the frequent interruptions arising from her applications to her snuff-box..." (MW-59)

El comentario filosófico en Melmoth es sumamente frecuente y extenso. Maturin no restringe sus intervenciones de este tipo, tal vez por su carácter de predicador y moralista na to:

- "Curiosity is in one respect like love, it always compromises between the object and the feeling.."(MW-86)

- "Terror is very fond of associations; we love to connect the agitation of the elements with the agitated life of man"(MW-108)

Sin embargo, el comentario emocional es poco frecuente. La reflexión, la disquisición, el análisis mental del personaje - son los factores predominantes. Pocos ejemplos pueden localizarse:

- "What could be more absurd than to be alarmed....!"(MW-56)

- "Had he lived in the world, how these qualities would have embellished it !"
(MW-164)

Tan sólo hemos localizado un ejemplo del comentario emocional típico ya mencionado:

- "She stood erect for a moment, and then, pointing with a dignity of action which no pencil could embody to the portrait..."(MW-623)

También aparece el comentario predictivo, que junto a --- otros procedimientos de este tipo (sueño revelador, historia de advertencia), conforman un ingrediente decisivo en la novela.

El diálogo es un modo de narración poco explotado en --- Melmoth. Eso si no tenemos en cuenta el hecho tremendo de -- que el ochenta por ciento de la obra está narrada en el marco de un diálogo. Como señala Alethea Hayter (Hayter, 1977, - 26), "to read many eighteenth century and early nineteen --- century novels with pleasure, it is necessary to accept and - ignore the convention that immense dialogues can be --- remembered and reported verbatim". En efecto, Alonzo di Monça da narra no sólo su relato, sino los de Immalee, Guzmán y "The Lovers' Tale", frente a su interlocutor, John Melmoth, que de - vez en cuando interrumpe su narración como ya hemos señalado.

Podrían destacarse sin embargo los diálogos que tienen lu

-gar entre Immalee y Melmoth, en los que éste despliega toda su retórica para describir el mundo a la joven salvaje, y los de Gzmán, entre Walberg y su familia, su acento tenso y teatrales. Relatos enteros como el de Alonzo, carecen prácticamente de diálogo debido a la situación de aislamiento del personaje. Melmoth the Wanderer es en este sentido la novela gótica más introspectiva.

Maturin utiliza, como Lewis, un puñado de palabras españolas en la narración y el diálogo. Destacamos unas cuantas: -siesta, mantilla, seguidilla y fandango, majo, sanbenito, "auto da fe", e incluso la frase

- "Misericordia por amor di Dios" (MW-323)

Maturin cita el tratamiento de "Senhor", pero recurre al italiano para "Madonna". En cuanto a los nombres propios, todos son de raíz española: Isidora, Alonzo, Juan, Francisco, José, Gregorio, Fernán, Clara... Un único error se localiza al nombrar a uno de los frailes del convento de Alonzo "Fra Paolo".

En cuanto a la descripción, tampoco se trata de un modo de narración predominante. No existe la paisajística, excepto -- breves referencias a la isla desierta cobijo de Immalee. Sin embargo, Maturin es especialista en una especie de "símil" -- descriptivo que hace referencia a conocidas escenas pictóricas. En vez de describir directamente el aspecto de algunas escenas, Maturin prefiere asimilarlas a paisajes o ambientes de conocidos pintores. Por ejemplo:

- "So he lay, as Ines approached his bed, in a kind of corse-like beauty, to which the light of the moon gave an effect that would have rendered the figure worthy the pencil of a Murillo, a Rosa..." (MW-551)

- "No head of Rembrandts... no form of Guido's... could vie with the tint and character of Elinor's countenance and form" (MW-596)

- "It was a subject worthy of the pencil of Salvator Rosa, or of Murillo, to sketch us as we stood" (MW-326)

En otras ocasiones, Maturin hace más referencia al efecto que una escena produce que a la descripción en sí:

- "It was a singular contrast between me, hurrying round...and the group at the door" (MW-226).

- "He was placed in such a position... that the light fell only on his face..." (MW-260)

- "...the moonlight giving her white drapery the appearance of stone..." (MW-491)

Lo que Maturin trata de conseguir es una captación ambiental y emocional de la escena descrita, y para ello recurre a la iconología pictórica o a la descripción del efecto.

Finalmente la narración es, junto con el comentario, el modo de narración predominante. Narración que no es relato de acontecimientos en este caso, sino también una especie de "monólogo interior" que no llega a serlo en su concepción actual pero que refleja el estado mental del personaje, sometido en numerosas ocasiones a la experiencia del aislamiento. He aquí una muestra:

- "As he uttered these words he rushed from my cell. The moments I passed during his absence were, I think, the most horrible in my life. Their terror was aggravated by darkness, for it was now night... My agitation did not at first permit me to observe this.. A thousand images of indescribable horror rushed in a host on me..." (MW-203)

Según Alethea Hayter (1977, 26), Maturin inventa nuevas palabras: "Sateless", "mockful", "ancestorial", "obdured", "exhaustless", etc. Sus símiles, por otro lado, son chocantes pero bien escogidos. Edith Birkhead (1921, 92) recoge los siguientes:

- "The locks were so bad and the keys so rusty that it was like the cry of the dead in the house when the keys were turned" (MW-264)

- "With all my care, however, the lamp declined, quivered, flashed a pale light, like the smile of

despair on me, and was extinguished...I had watched it like the last beatings of an expiring heart, like the shiverings of a spirit about to depart for eternity"(MW-93)

La misma Birkhead comenta otra característica de Maturin, las frases ingeniosas y también chocantes, alejadas no obstante del "Pun":

- "All colours disappear in the night, and despair has no diary".

- "Minutes are hours in the noctuary of terror".

Otra característica que volverá a utilizarse después, concretamente en Jane Eyre, es la descripción de acontecimientos pasados en presente simple, hecho que sucede en el último párrafo de "The Lovers' Tale", y que creemos que responde a la necesidad de diferenciar dicho párrafo por motivos estéticos: En él se describen los últimos momentos entre Elinor y John y la muerte de este último:

- "Suddenly he gives a sign that he wished to be seated-it is complied with, and she sits beside him on the felled trunk of a tree. He reclines his head on her bosom..." (MW-649)

Como señales claras al lector recogemos el subrayado de palabras que el mismo Maturin efectúa para resaltar la importancia de alguna, y que en las ediciones de la novela suele sustituirse por su impresión en cursiva:

- "and my eyes were sadly fixed on the tree and the well" (MW-244)

- "for he was awake and up in his apartment, attended by four monks.." (MW-284)

Pueden considerarse también como señales al lector las interrupciones de Melmoth al relato de Monçada, que en este caso cumple a la perfección el mismo papel que el lector.

La clasificación del autor de Melmoth no ofrece dudas. -- Maturin es plenamente omnisciente neutro, y utiliza plenamente-

-te todas las licencias que este modo de concebir la novela permite. Desde las extensas disquisiciones y comentarios filosóficos hasta las novelas a pie de página (que casi le convierten a la vez en editor), así como la deliberada manipulación que conlleva la técnica del "spoilt manuscript", que permite sensibles saltos temporales. Dentro del marco omnisciente de Maturin-autor, Monçada es narrador (en el marco -- del diálogo) y actante en "The Tale of the Spaniard", aunque prácticamente no hay diferencias con el resto del relato -- (Maturin sigue con sus comentarios y disquisiciones esta -- vez en boca de Alonzo), y narrador-editor de "The Tale of -- the Indians", y consiguientemente de los de Guzmán y "Lovers" que se supone han sido escritos por el judío Adonijah.

2.7.6. Nivel semántico: Valor semántico de funciones sintácticas.

Vamos a examinar en primer lugar las notas más significativas de los siete relatos o secuencias complejas de la novela.

La secuencia de reconocimiento (S-1) posee, formalmente, todos los rasgos característicos de este tipo de argumentos: el presente de ciertos personajes, Melmoth en este caso, se ve conturbado por acontecimientos pasados y oscuros cuya aclaración es necesaria. Contribuyen a definir estos hechos pasados recursos tradicionales. Entre ellos, el retrato del antepasado Melmoth y su semejanza con el ser que el tío moribundo ha creído ver antes de morir. La identificación física entre individuos de una familia y sus antepasados es constante en este tipo de secuencias, tal como señala Ziolkowski (1977, 83).

También, las extrañas historias que los sirvientes cuentan al joven Melmoth y cuyo origen nadie conoce. En este sentido, el viaje de Melmoth es un auténtico retorno al pasado, y de ahí el tiempo pretérito en que la novela transcurre prácticamente en su totalidad. Tras la aclaración y la desaparición

de Melmoth el errabundo, el clima de tensión y temor que acecha al joven nada más salir de Dublín y acercarse a casa de su tío, desaparecerá para siempre. Es curioso que sean --- John Melmoth y Alonzo di Monçada, seres modernos y racionales, los que presencien el final de un suceso irracional y sobrenatural del que, de una forma y otra, ambos han sido víctimas. El carácter y el sentido de la historia de Raymond y Agnes en The Monk está también presente aquí.

La secuencia faustiana (S-2), presente en todos los relatos insertados, es heredera de los personajes anteriores de Vathek y Ambrosio, aunque con ciertas diferencias. Melmoth es un ser intelectual e inteligente, que sin embargo desprecia totalmente la posibilidad de arrepentirse o solucionar su -- destino de otra forma que no sea el mero intercambio. No se menciona una sola vez un pensamiento o frase de Melmoth en este sentido, y de esta forma, la nobleza con que acoge su patético final es singular. Por otro lado, algunas escenas de ternura con su esposa Isidora nos han demostrado que Melmoth es un ser humano. Para Elizabeth Frenzel (1976, 12) el argumento faustiano de Melmoth enlaza con una nueva visión sobre el mismo con antecedentes en la literatura alemana de principios del XIX. La fascinación por lo satánico condujo a cierta simpatía por el ángel o héroe caído, en este caso Melmoth, cuya condición humana no deja de subrayarse.

Por otro lado, Judith Wilt (1980, 57) sostiene que el final de Melmoth, tan parecido al del personaje de Marlowe --- Faustus, es ambiguo. En dicha escena, John Melmoth y Monçada, tras los espantosos gritos oídos por la noche, siguen las huellas de Melmoth hasta el borde del acantilado y recogen un pañuelo que llevaba al cuello. No hay más rastro de él. Para Wilt, este desenlace puede interpretarse como "final abierto" y la condena de Melmoth es algo que puede descartarse.

La historia de Stanton (S-3) constituye el primer intento de desvelar la identidad de Melmoth. Stanton es precedente de John Melmoth, y su manuscrito es uno de los datos primordiales. Es además el primer personaje víctima de una ac--

-ción injusta (es encerrado como demente) y la presión ambiental y mental sobre él ejercida es aprovechada por --- Melmoth. Esta secuencia es sin embargo corta y prácticamente sin acción interna. En España, Stanton es un mero espectador que recoge las extrañas escenas que presencia. Es, por así de cirlo, precedente del viajero británico del XVIII-XIX, sólo -- que un siglo antes:

-"He was, like most of the travellers of that age, a man of literature, intelligence and curiosity but ignorant of the language of the country..."
(MW-67)

La historia de Stanton es, no obstante, un prelude inmejorable para las siguientes. En ella se condensan los datos y situaciones que van a expandirse después.

Pero son indudablemente los relatos del español ("Tale of the Spaniard") y de Immalee ("Tale of the Indians") los que son objeto de mayor atención en la novela.

La historia de Alonzo di Monçada, desarrollada totalmente en España, nos presenta un país intolerante, fanático y poco desarrollado. A Alonzo se le obliga a ser monje en contra de su voluntad, precisamente por la promesa de su madre y el -- aliento del intrigante director espiritual. Este argumento, para Praz (1968, 136) deriva directamente de La Religiosa - de Diderot, e incluso ambas obras presentan escenas similares. En general se trata de una historia muy parecida a un suceso real narrado por José Blanco White en la octava de sus --- Letters from Spain (1821), en el que una joven monja ha de cumplir sus votos de por vida contra su voluntad para seguir los dictados de su madre (Pg 194). Pero la sutileza que -- Maturin describe en los métodos de sumisión aplicados a Monçada es totalmente obra de éste. Señalamos antes que a las - funciones tradicionales del confinamiento y el castigo se -- añadían torturas mentales totalmente inéditas en la novela - gótica: el aislamiento dentro de la comunidad, la privación - del consuelo religioso, el falso prodigio, el terror psicológi - co, que definen el magnífico duelo entre Alonzo y la hostil -

comunidad a la que por fuerza pertenece. Se trata de la clásica pugna romántica del personaje enfrentado a tensiones inauditas que el autor aprovecha para mostrar sus reacciones y su capacidad de resistencia. En realidad es el argumento que hemos analizado ya antes: Emily o Ellena en Udolpho, --- Raymond y Agnes en The Monk, son todos seres jóvenes sometidos a prueba en lo que constituye una auténtica iniciación vital. Lo que ocurre es que la crudeza de esta prueba no había llegado nunca a estos extremos. Alonzo tiene rasgos de Raymond, víctima de lo sobrenatural, en lo que no creía: Alonzo ha de sufrir las consecuencias de un fanatismo irracional extremo en su afán por librarse de él. La ausencia casi total de elementos sobrenaturales en esta secuencia desplazan el origen del conflicto y la maldad al ser humano. Es el hombre el único enemigo, y la lucha de Alonzo una extraordinaria muestra de la experiencia privada, a solas y sin ayudas sobrenaturales ni de otro tipo, de un ser humano dentro de un régimen represor. Coral Ann Howells señala que Maturin logra crear un mundo subjetivo y personal alejado de la aparatosidad y el escapismo de novelas anteriores. (Howells, 1978, --- 155)

La secuencia de Alonzo inicia su final con la huida del mismo de la prisión inquisitorial. Ha sido conducido allí -- por medio de una vil traición, última función destructora forjada por sus enemigos. Será el azar quien únicamente resuelva su huida: el imprevisto incendio lo favorece. Así, a una situación irracional pone fin una circunstancia fortuita e imprevisible. Su refugio en la casa del judío le permite presenciar la terrible muerte del novicio-traidor semejante de la descrita por Lewis en The Monk y que pone de manifiesto la justicia popular de un pueblo, el español, que hasta la fecha no daba otros signos de existencia que la total sumisión. El asesinato de este personaje evidencia lo que señala --- Judith Wilt (1980, 46) en cuanto a escenas de este tipo en el género gótico, y es que en él la revolución, el levantamiento popular organizado, no pasa nunca de motín ocasional y apa

-sionado que termina tan súbitamente como empezó. Son descripciones de "riots",nunca de "revolutions".

Tras refugiarse en las "catacumbas" que los judíos tenían excavadas en Madrid,Alonzo encuentra a Adonijah,que le encarga la copia de las secuencias posteriores. La secuencia termina así sin que se describan los términos de la salida de Moncada de España y su llegada a Irlanda,de los que sólo se nos dice,

-"..were scarcely less extraordinary than anything he had hitherto related"(MW-693)

"The Tale of the Indians" constituye una secuencia (S-5) inédita hasta entonces en el género gótico.

Su primera parte, en la isla desierta, tiene mucho que ver con el argumento del "salvaje noble" de inspiración roussoniana y en el que, como señala Franzel (1976,317), se presenta a menudo el encuentro entre un niño blanco abandonado y su relación con sus congéneres tras unos años de vida aislada y natural. Una figura similar a la de Immalee sería Neuha en el poema de Byron The Isle.

El encuentro, totalmente fortuito, entre Immalee y Melmoth adquiere los tonos de intensidad hasta la exageración que la novela contiene. Es la relación entre un personaje y otro cuyas características son precisamente las contrarias. En ese enfrentamiento, que se plasma en la secuencia amorosa que todos conocemos, Melmoth sale vencedor según señala Peter Quennell (1970,44), pues a fin de cuentas acaba con la inocencia de la joven y acelera su patético final. Pero hay que precisar que Maturin, con todos los elementos en contra, logra describir una original y creíble historia de amor, en la que las fuerzas maléficas de Melmoth no influyen en forma alguna en los sentimientos de ambos. Immalee quiere a Melmoth porque fue el ser que le enseñó el mundo. Melmoth evidencia rasgos impensables de cariño y ternura hacia su esposa. La posterior prisión de la joven y su confinamiento en la Inquisición son la salida obligada de una trama en la que uno de --

los personajes, Melmoth, conduce invariablemente a la destrucción. La proposición del maléfico ser a Immalee, presente en todas las demás secuencias, es aquí menos fácil de admitir tras las escenas amorosas entre ambos. Destaquemos finalmente que Melmoth advierte en varias ocasiones del peligro que su relación ocasiona a la joven.

La segunda parte de la secuencia, en España y con Immalee convertida en Isidora, es mucho menos convincente que la anterior. La joven es aquí una secuela del personaje de Agnes en The Monk, aunque posee rasgos diferenciadores. Siempre se la presenta alejada de su familia y superior a ellos: no comparte su forma de vida ni sus fanatismos. Immalee es una joven heroína de novela gótica llevada a la exageración: Su inocencia, su bondad natural, su desconocimiento del mal, son superiores. Immalee morirá pronunciando el nombre de su amado. --- (MW-691).

La secuencia de Guzmán (S-6), está construida sobre una disputa legal, la aclaración del testamento de su pariente, el rico Guzmán. Es una secuencia de intriga normal con reminiscencias de Udolpho, donde la posesión y derechos sobre la mansión eran objeto igualmente en litigio. El argumento es un pretexto para mostrarnos al segundo personaje enfrentado a condiciones adversas, Walberg. El fondo de la situación, la Sevilla intolerante y xenófoba del siglo XVI, acentúa el aislamiento del personaje, alemán, racional, protestante y desconocedor de España. De todos modos, el proceso mental de Walberg es mucho más corto y desdibujado que el de Alonzo. Maturin, sin embargo, dosifica los hechos que van a precipitar el estado de semi-enajenación al que llega el personaje: la falta de dinero, la muerte de su madre, el "vampirismo" en que consiste el comercio de sangre que su hijo Everhard ha de efectuar para sacar dinero, de modo que su soledad dentro de su familia se intensifica. La última escena, en que Walberg se dispone a asesinar a sus propios hijos, es teatral y efectista, pero convincente. Destaquemos que se menciona la propo

-sición de Melmoth, pero no la respuesta. Por una vez, el azar interviene y el verdadero testamento es encontrado. --- Walberg se ve así dispensado de responder a la oferta del maléfico personaje, pero su estado en los momentos precedentes a la feliz noticia hacen pensar en que pudiera haber cedido.

Esta secuencia, que comienza con la mención a la antipatía de Guzmán por su hermana al haber contraído matrimonio con el protestante alemán, evidencia también otro motivo gótico recurrente: la conducta equivocada anterior, prescindiendo de valoraciones personales, hay que pagarla tarde o temprano. La familia conseguirá la fortuna de Guzmán, pero habrá de pasar por estas durísimas circunstancias. Y es perfectamente lícito imaginar que la ascendencia extranjera y protestante de la familia son una razón de peso en la negación de la herencia.

Por fin, "The Lovers' Tale" (S-7) se inspira, como ya mencionamos, en The Old English Baron de Reeve y en Udolpho. Está situada en Inglaterra, en el siglo XVII, y con personajes nobles, cuyas señas de identidad, que corresponden a su clase y preeminencia, se esfuerzan en conservar. Lady Ann se niega a ir a vivir a Londres, reestablece las costumbres del castillo y prohíbe cortar árboles o modificar un ápice de las tierras señoriales. La reacción de la aristócrata tiene mucho que ver con la conducta de St. Aubert en Udolpho respecto a su mansión y posesiones.

En la línea de exaltación de lo antiguo y lo tradicional frente a la volubilidad y adaptación de la sociedad contemporánea, la novela gótica incluye a veces datos de interés. La interpretación sociológica de estos argumentos la hemos ofrecido ya en los análisis semánticos de novelas anteriores.

Pero "The Lovers' Tale" ofrece además otras características interesantes. Maturin establece un contraste perfectamente perceptible entre personajes positivos, como Lady Ann, Elinor y Sir Roger, leales a Carlos II y nobles ingleses, y negativos, John Sandal y su viuda, la tía de Elinor, etc, intrigantes, cau-

-santes de todas las acciones desestabilizadoras y puritanos estrictos, a quienes Maturin fustiga en diversos comentarios filosóficos.

El amor entre John y Elinor, decidido por ambos, se ve destruido por la madre de él, que desafía a su familia al contraer matrimonio con el puritano Sandal. La "boda interrumpida" tiene también lugar aquí, como en Udolpho, The Italian, y Jane Eyre, y hasta Otranto. Pero una valoración atenta de los hechos nos descubre que el desenlace de este hecho y de la secuencia de disputa protagonizada por la viuda, que desea la fortuna para su hijo, no resulta tan negativa. La boda de Elinor con John hubiera supuesto la repartición de las posesiones y títulos tan esforzadamente conservados por Sir Roger, mientras que la posterior unión de John y Margaret, que termina sin hijos, destina de una vez la herencia a parientes lejanos legítimos y, suponemos, descendientes directos de los valores familiares, cosa que John, hijo de un puritano sin título, nunca podría alegar. Igual que en la secuencia anterior, todos los personajes han de pagar las consecuencias que una conducta equivocada anterior, la boda de la hija de Sir Roger con Sandal, ha desencadenado.

Para terminar, el proceso de locura sufrido por John al final, que termina en súbita lucidez, es la situación perfecta para que tenga lugar la aparición de Melmoth y su propuesta. En esta ocasión, Elinor, que la recibe, tendrá como ayudante a un religioso que conoce a Melmoth desde hace tiempo. Destaquemos que este proceso mental sufrido por John no alcanza ni de lejos la sutileza y perfección que el de Alonzo. "The Lovers' Tale" es quizá posiblemente el relato menos logrado de la novela.

2.7.7. Semántica de indicios e informaciones.

Los datos ambientales recogidos en la novela presentan, como dijimos, una moderada frecuencia. En Melmoth, los significados que subyacen tras los indicios ambientales son los de

todas las novelas góticas: presencia incontrolada de la naturaleza, y ambiente exterior negativo: nocturnidad, aislamiento, objetos repugnantes alrededor, lugares antiguos o encantados, dirigidos a acentuar la inquietud y la situación de peligro o emoción que vive el personaje. Pero habría que destacar su uso persistente y prácticamente exclusivo (no se describe nunca un día claro y favorable), como ambiente que rodea la soledad del personaje. Recordemos que Melmoth los presenta en su mayoría sin ayudantes ni compañía alguna. El dato de "surface imagery" del que hablábamos (hábito sin arrugas), podría unirse al auténtico sistema sémico que la apariencia física de los personajes constituye en la novela gótica. Y así, los ojos de Melmoth serán igualmente una vía de identificarlo, como veremos al hablar de la caracterización.

Comentamos también el uso desmedido de la "habitación cerrada" en la novela, así como de los escenarios tradicionales góticos. Esta localización agobiante sólo podrá ser abandonada por medios violentos, como la huida de Alonzo a través de los pasadizos, o el incendio, que precisamente retorna otro de los recursos clásicos en la novela, la destrucción violenta del local-prisión. Recuérdense sino el incendio en Otranto o The Old English Baron, o la destrucción del convento en The Monk, precedentes a su vez, de las llamas que arrasan Thornfield Hall en Jane Eyre. Además, en el momento en que el local va a ser abandonado, la huida es siempre difícil, con especial mención a la dificultad de abrir las puertas (MW-263). Maturin, cuya exageración es una de las principales características de la novela, usa sistemáticamente el paisaje subterráneo, mencionando incluso las "catacumbas" que convierten el subsuelo de Madrid en el lugar de comunicación y reunión de los judíos. La única localización nueva, la isla de Immalee, tiene precedentes también en novelas anteriores, especialmente Robinson Crusoe.

La situación de la acción en España es ya tradicional en la novela gótica. Maturin incurre prácticamente en los mismos defectos de descripción que Lewis, pero dado que la espec

-tacularidad de las acciones es menor, su España resulta más creíble. Maturin no presenta prácticamente diferencias sociológicas apreciables entre la España del XVII en que se desarrolla el relato de Guzmán y la del XIX, de la que huye Alonzo: Uno de los errores es seguir hablando de una comunidad judía en España cuando hacía dos siglos que había sido expulsada.

Finalmente, los datos de clase social plantean el problema de siempre, con la división que para su interpretación se establece entre críticos sociológicos y los que no lo son, interpretaciones que ya conocemos.

2.7.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

Mencionamos en primer lugar dentro de este nivel la superior extensión de Melmoth frente a otras novelas góticas. -- Creemos que la vocación primordial de Maturin, la predicación religiosa, es el principal origen de esta considerable extensión, debida a la prolijidad con que los acontecimientos son narrados y a la gran cantidad de disquisiciones moralizantes que emplea. Para Coral A. Howells (1979, 135, 136), la novela evidencia un esquema moral indudable como se señala en el -- prefacio a su primera edición. El concepto de la inevitabilidad del sufrimiento, que Maturin creía firmemente, subyacería tras la descripción de la intensísima presión psicológica -- que algunos personajes experimentan.

En cuanto a los modos de narración, comentamos la especial manera de describir efectos mediante su comparación con formas pictóricas conocidas. Maturin cita a pintores favoritos de la edad en que vive: Rembrandt, Murillo, Salvatore Rosa, precisamente aquellos cuyas combinaciones de atmósfera y color sintonizaban más con la estética de sus contemporáneos. Es curiosa, por otra parte, la práctica ausencia de comentarios relacionados con el paisaje, debido entre otras cosas, a la total ausencia de descripción de este tipo en la novela.

La gran moderación con que es utilizado el comentario emo

-cional da paso al empleo en gran escala del filosófico. Es la primera novela gótica en que la disquisición supera a la emoción. Y la naturaleza de los comentarios de este tipo que pueden localizarse en la obra es variada. A veces, la sabiduría de los mismos es sorprendente:

-"while people think it worth their while to torment us, we are never without some dignity, though painful or imaginary"(MW-338)

,pero en otras ocasiones el empeño por precisar sus ideas sobre el tema llega a exasperar (párrafo sobre el amor, MW--629).

Por fin, el lenguaje de la obra es básicamente diferente - al del resto de las novelas góticas. Maturin renuncia al lenguaje dramático para utilizar a su vez la retórica, la disquisición y la descripción del estado interior. Todo ello refleja el cambio de actitud que el género gótico emprende en Melmoth. De la constante exteriorización de sentimientos y emociones, se pasa a la descripción de experiencias privadas, a causa principalmente del aislamiento a que Maturin somete a sus personajes.

2.7.9. Sistemas sémicos.

Los efectos en los personajes constituyen en Melmoth un magnífico repertorio de reacciones dada la tensión emocional a que son sometidos. Aunque los efectos físicos son importantes, los efectos por imaginación recobran la preponderancia - que tenían en las novelas de Radcliffe, y añaden situaciones nuevas y más sofisticadas. El intento de mostrar la actitud humana ante la adversidad más estricta es muy serio en ---- Maturin, y escritores posteriores como Poe se verán sumamente influenciados por él.

En cuanto a efectos físicos, encontramos sin duda los tradicionales: palidez, temblores, gritos y desvanecimientos:

-"..and we stood pale and shuddering.."
(MW-326)

- "I uttered one shriek of agony..."
(MW-325)

- "Isidora had fainted..." (MW-511).

Pero hay otros. En ocasiones, la tremenda tensión emocional enferma a los personajes, como ocurría a veces en las novelas de Radcliffe, sólo que en esta novela la veracidad se acrecienta:

- "I became feverish from want of rest. The night was passed in watching for these sounds, or listening to them, and the day in wild conjectures or fearful anticipations" (MW-222)

- "All physical strength is failing me fast, and I am become more jealous of the preservation of my intellect" (MW-278)

Otras veces, los efectos físicos son enteramente nuevos: -

- "A blue mist gathered over my eyes..."
(MW-265)

- "A gush of terror rose in my throat..."
(MW-266)

Los efectos mentales adquieren, como decimos, una importancia especial. La sensación de terror en determinados momentos es aguda e intensa.

- "I know not what is death, but I am convinced I suffered the agonies of many deaths in that moment" (MW-204)

- "I felt a mixture of terror and impatience inconceivable at the approach of night" (MW-222)

Y, lo que es más importante, el estado de la mente en dichos momentos es el adecuado para que ella misma construya sus propios demonios internos:

- "When the mind is thus active in calling over invaders, no wonder the conquest is soon completed" (MW-41)

- "My imagination began to operate, and I began to fear that I was following the steps of a demon..." (MW-265)

- "In situations of peril, the imagination is

unhappily fertile"(MW-266)

Encontramos aquí ecos de aquel "degree of susceptibility" que Emily trataba de vencer en Udolpho y que tuvo la culpa - de tantos terrores imaginarios.

Maturin, finalmente, refleja estados cercanos a la locura:

-"The small remains of reason forsook me completely at this declaration, which was however true every word of it"(MW-187)

Y ciertas situaciones, como cuando Walberg se propone asesinar a sus hijos (MW-561), o las alucinaciones sufridas -- por Alonzo (cree ver luces y oír campanas, MW-294), o las terribles pesadillas descritas (MW-275), constituyen estadios muy cercanos a la pérdida de la razón, algo que en realidad -- sólo ocurre a uno de los personajes, John Sandal.

Otros sistemas sémicos clásicos son los derivados de los hechos sobrenaturales, y de las situaciones de crueldad, o las predicciones y relaciones dominadas por el azar.

Los hechos sobrenaturales son muy escasos y derivados de la presencia de seres extraordinarios, como Melmoth o el fantasma de Isidora (MW-502), únicos que aparecen. Melmoth goza de ubicuidad (MW-502) e inmortalidad durante cincuenta años. Algunos fenómenos acompañan su aparición: una -- extraña música suena (MW-433), y los personajes que la presencian suelen quedar inmovilizados (MW-675). Al final de la obra, Melmoth envejece rápidamente en pocos segundos, recurso explotadísimo después por la literatura y el cine de terror (MW-700). En cuanto al fantasma de Isidora, totalmente pasivo como son los espectros en estas novelas, su misión es solicitar la salvación de su padre, que la desestima (MW-502) Por otro lado, Maturin retorna al empleo del "hecho sobrenatural explicado" favorito de Ann Radcliffe. Así racionaliza fenómenos aparentemente sobrenaturales como el "retrato andante" (que luego es Melmoth, en otro de los equívocos favoritos del gótico), el falso prodigio provocado por los frailes en el jardín (MW-158), o las figuras "de fuego" que -- Alonzo cree ver de noche y que son dibujos fosforescentes --

pintados por los frailes (MW-203)

Varias situaciones impregnadas de una intensa crueldad -- pueden localizarse en la novela, en lo que es otra utiliza--- ción de este concepto introducido por Beckford en Vathek y -- desconocido antes: Mencionamos la tortura que sufren los --- amantes sorprendidos en el convento (MW-292), condenados a morir de hambre y sed en una celda oscura, y el linchamiento del novicio-traidor, perfectamente descrito y similar al de la "Dómina" en The Monk (MW-344).

En cuanto a situaciones con significado anticlerical, hay que señalar su gran profusión. Maturin es un convencido fustigador de las características más negativas de la religión católica romana: la intolerancia, la crueldad, el desprecio ha cia los herejes, el fanatismo. Se mencionan, por ejemplo, la -- prohibición de leer la Biblia (MW-126), el comercio interno de los monjes en el convento (MW-305), o la figura grotesca e inútil del sacerdote español goloso y amante del vino (MW-447), por no repetir las torturas e imposiciones sometidas a Alonzo, y el microcosmos corrompido del convento donde se halla. Maturin conoce bien el poder que un religioso puede con trolar:

-"How well religious persons understand the secret of making every event of the present world operate on the future, while they pretend to make the future predominate over the present"(MW-140)

La raíz del anti-clericalismo de Maturin está en el recha zo que el catolicismo fanático hace de las inclinaciones y - deseos personales, en el desprecio de las naturales tendencias de la persona:

-"The virtues of nature are always deemed vices in a convent"(MW-162)

Ello origina una constante represión de sentimientos y -- conduce a una sumisión estéril que acaba suspendiendo del to do el ejercicio de la libertad personal. Alonzo logra esca-- par a tiempo de esta situación gracias a sus inconmovibles - deseos de libertad, forzosamente positivos:

- "An impulse so universal must surely originate in nature, justice and truth" (MW-242)

Finalmente, elementos irracionales como la predicción y la ausencia de causalidad lógica están presentes también en --- Melmoth. La predicción aparece en forma de comentario,

- "The Superior's triumph was soon to come" (MW-241)

o bien en forma de sueño revelador (el tenido por Melmoth MW-700), aparición sobrenatural (fantasma de Isidora, 502) o narración de advertencia, como la que cuenta el propio --- Melmoth a Don Francisco (MW-653).

En cuanto al azar, está también presente, aunque dentro de un uso moderado. La acción que más lo evidencia es la súbita y providencial llegada de Alonzo a Irlanda, naufragando precisamente frente a la casa de los Melmoth (MW-104). Otras acciones totalmente fortuitas son el paso de Alonzo por encima de la tumba de su hermano, huyendo del incendio (MW-330), o la súbita apertura de la puerta cerrada en el momento culminante (MW-264).

En resumen, Melmoth presta especial atención a los efectos sufridos por los personajes, en detrimento de otros sistemas sémicos muy explotados en otras novelas, como los hechos sobrenaturales o el azar. Coral A. Howells (1979, 133) afirma que esta novela supone la utilización deliberada de todos -- los recursos góticos con el objeto de describir nuevas situaciones no tocadas antes por este tipo de novelas. Sin embargo, el uso de prácticamente todos los recursos la convierte - en un relato gótico pleno, con las siguientes características especiales: Melmoth restringe el empleo del hecho sobrenatural y de conceptos como el azar o la predicción para ahondar en la descripción de estados extremos del personaje. Pero estos estados, en el paroxismo a que son llevados, se relacionan con lo sobrenatural: Melmoth sólo aparece en los momentos -- críticos. Por otro lado, situaciones intensamente góticas --- (el confinamiento, la intolerancia, el ambiente hostil) --

son las que conducen a estos estados, unidas, eso sí, a condiciones nuevas como las funciones de "brain-washing" que ya mencionamos. Y, por otro lado, como vamos a ver a continuación, la tensión emocional descrita y el sufrimiento de los personajes no conduce a una profundización seria en la caracterización de estos, que en Melmoth es tan pobre como en las primeras novelas del género. La razón es que la aparición y descripción de personajes se limita a estos enfrentamientos y todas sus otras facetas son descartadas. En este sentido, --- Melmoth adolece de los mismos fallos de las anteriores novelas. Maturin logra alcanzar una altura notable al describir el enfrentamiento brutal de sus personajes con la adversidad pero a costa de fallos en otros aspectos: lo intrincado y -- deslabazado de la articulación secuencial es uno de ellos.

2.7.10. Valor semántico de la caracterización de actantes.

La especial configuración secuencial de Melmoth provoca -- que no haya un personaje central importante que no sea él -- mismo, puesto que las figuras de John Melmoth y Alonzo son -- significativas sólo en sus respectivas secuencias.

Melmoth el errabundo es un "hero-villain" dotado de poderes sobrenaturales, como Vathek. Figura atractiva y potente, la ca racterización física que le atribuye Maturin le distingue al instante de los demás personajes: Sus ojos emiten un fulgor especial, y el contorno de sus labios es también particular -- (MW-311,406), el contacto físico con él revela una frialdad glacial (MW-424). Su carácter sobrenatural obliga a esta -- especial caracterización, como las del judío errante o ----- Mathilda en The Monk, poniendo así de manifiesto una vez más la importancia del detalle físico y de la apariencia en la -- novela gótica. Aparte de sus características extraordinarias (inmortal, capaz de ubicuidad, incapaz de llorar), Melmoth se limita a cumplir su papel de "eroproponer la condición innombra -- ble" a sus víctimas, siendo rechazado por éstas. Aunque se -- siente odiado (MW-422), el personaje no evidencia crueldad a lo largo de la novela. Por el contrario, sus rasgos positi-

-vos sí son perfectamente localizables: llega a la ternura con Isidora (MW-380), advierte repetidamente del peligro que su eventual unión con Immalee supone, y se defiende de -- sus enemigos en la escena de la boda de Isidora (MW-675).- En resumen, Melmoth el errabundo es, como Manfred, como Montori, como Ambrosio, un héroe con más fama que maldad cierta, y como ellos, el terror que provocan es mínimo comparado con el que proviene de otras fuentes, en este caso, del propio ser humano. Recordamos, eso sí, el desprecio, en forma de omisión total, que Melmoth alberga en relación con la posibilidad de su arrepentimiento o salvación.

Alonzo di Monçada es un ejemplo claro de la caracterización pobre que mencionamos antes. De su personalidad, sólo -- llegamos a conocer dos rasgos con certeza: su fortaleza, frente a la tremenda presión que contra él se ejerce, y sus deseos de libertad, nunca dominados. Posee las características de -- otros héroes góticos tan pobremente descritos: valentía, inteligencia, racionalismo (enfrentado con la más estricta irracionalidad), y de familia noble. Su antecedente más inmediato es Raymond, en The Monk.

Immalee-Isidora es un personaje desafortunado destinado a la desgracia y a la que no se premia siquiera con la boda como a su predecesora Agnes. Immalee, sin embargo, posee rasgos más complejos. Su origen es noble, pero la etapa en la isla -- la convierte en un ser distinto y totalmente incapaz de encajar en la sociedad a la que pertenece. Isidora tiene sus propias ideas sobre la religión, y evidencia constantemente un -- conflicto interior, desencadenado por el amor que siente hacia Melmoth. Esta es su principal característica: la gran capacidad de amor que demuestra. Isidora morirá expresando el deseo de reunirse con su esposo en la gloria (MW-691).

El resto de los personajes son episódicos y secundarios.- Los protagonistas de las secuencias más cortas (Walberg, -- Elinor, Sandal) son presentados brevemente y sin profundización alguna. Otros varían desde lo puramente burlesco ---- (jesters), como el monje glotón de la historia de Immalee, o la figura de Don Francisco, al papel exclusivo de traidor, como el novicio de la historia de Alonzo.

2.8. Jane Eyre

Jane Eyre (1847) es, según Coral Ann Howells (1978, 159) la novela previctoriana que reúne mayores recursos procedentes de la literatura gótica, tantos que, en sí, es una magnífica representante del género. La novela de Charlotte Brontë, por otro lado, es en nuestra opinión el mejor representante del "gótico asimilado", es decir, de la deliberada exotización de situaciones y recursos puramente góticos dentro de un tipo de literatura distinto, más serio y con distintas pretensiones. Nuestra intención ha sido presentar una muestra de esa evolución de las constantes que hemos venido examinando dentro del género en una época posterior y dotadas de intencionalidad muy distinta.

2.8.1. Nivel morfosintáctico: Secuencias y funciones.

Jane Eyre posee un complejo argumento que hemos dividido en cinco secuencias, enlazadas por continuidad cuatro de ellas y una, la cuarta, unida a la segunda por enclave. La situación de las secuencias en la línea narrativa se halla dividida, como veremos, de forma casi impecable, por medio de los recursos temporales y de localización, aparte de por la división tradicional en capítulos. Y así, la secuencia primera (S-1), que denominamos de disputa, se desarrolla a lo largo de la primera parte de la novela, con una interrupción marcada por la salida de la protagonista del colegio Lowood y su llegada a -- Thornfield, y finaliza con el retorno al primer escenario, la mansión de Gateshead.

La secuencia se abre al comenzar la novela. Narrada en -- primera persona, se nos presenta la situación de una niña de diez años, Jane, que vive con su tía, Mrs. Reed, y sus primos, en Gateshead. Asistimos de pronto a una escena violenta: La pequeña Jane es reñida por su primo John por no querer mostrarle el libro que estaba leyendo. John le pega, abusando de su edad y su situación de privilegio, y Jane es castigada injustamente.

-tamente (JE-43),siendo encerrada en una habitación oscura y solitaria, la "Red Room",que suele estar siempre cerrada y que los pequeños temen por haber fallecido allí Mr Reed (JE-46). Allí,la niña experimenta una acusada sensación de soledad e injusticia y cree ver una extraña luz que la sobrecoge de miedo (JE-49) hasta desvanecerse. Visitada por el médico (JE-56),Jane se lamonta de la desigualdad de trato a que es sometida en la casa. Sus primos,Eliza, --- Georgiana y John,la someten a un aislamiento feroz,junto con su tía,y Jane pasa unos meses prácticamente confinada en la "nursery" hasta que un día se atreve a reprochar su conducta a Mrs Reed (JE-60). su tía decide enviarla a un internado para alejarla,y Jane se somete a una entrevista con el representante del mismo,el clérigo Mr. Brocklehurst,a quien Mrs Reed se queja del carácter salvaje y provocativo de la pequeña (JE-64). Cuando éste se va,Jane no puede evitar un estallido de protestas y terribles reproches a su tía,que llega a alarmarse ante su impetuosidad (JE-68). Jane aprovecha para advertirle de que no la amará nunca y que aborrece a la familia Reed por su trato hacia ella. Tras este estallido, Jane siente una inusitada sensación de paz y de victoria --- (JE-69). Unos días después,tras confesar a Bessie,la criada,que es el único ser a quien aprecia,Jane es enviada al colegio Lowood sin despedirse de su tía (73).

Se abre aquí una nueva etapa secuencial,la estancia de -- Jane en Lowood,un internado severo y estricto que sin embargo educará decisivamente a la protagonista. Lowood es un lugar inhóspito y duro que impresiona a Jane a su llegada --- (JE-77). Las internas pasan hambre y frío,y Jane entabla amistad con una alumna algo mayor que ella,Helen Burns,que comparte con ella su afición favorita,la lectura (JE-83). La situación de Helen en el internado es muy parecida a la de Jane en Gateshead,y una de las profesoras se empeña en -- castigarla frecuentemente sin ningún motivo,lo que irrita a Jane,incapaz de comprender la actitud sumisa y pacífica de su amiga (JE-87). En sucesivas conversaciones,Jane aprende

de su amiga algo que desconocía: la comprensión hacia los demás, la actitud de serenidad hacia la injusticia que deriva de una limpia conciencia (JE-90). Jane, que cuenta a Helen su vida en Gateshead, aprende a superar y olvidar los deseos de venganza y a luchar con la dignidad y la superioridad moral. Tiene ocasión de demostrarlo en una ocasión cuando Mr. Brocklehurst la pone de ejemplo de joven díscola y malvada - ante sus compañeras. Jane es capaz de resistir el torrente - de insultos y mentiras lanzadas contra ella ante los ojos de Helen (JE-99). A pesar de todo, ambas reconocen ser de un - carácter distinto y Jane sabe que no llegará nunca a igualar a Helen en este sentido. Jane solicita de la profesora a --- quien profesa mayor confianza, Miss Temple, que escriba al mé- dico que la atendía en Gateshead para desmentir las acusacio- nes de Brocklehurst, cosa que éste hace (JE-106), demostrando así la inocencia de la joven. Helen cae enferma y es se- parada de las demás alumnas. En sus conversaciones con Jane, Helen revela su confianza total en Dios y su valor ante la - muerte (JE-113). La joven fallece en los brazos de Jane -- (JE-114). A partir de aquí (desde la llegada a Lowood has- ta la muerte de Helen han transcurrido seis meses), los res- tantes ocho años de estancia en el colegio se narran rápida- mente: Jane aprende mucho de Miss Temple, que llega a conver- tirse en su ideal de persona, y a los dieciocho años decide - solicitar trabajo como institutriz (JE-118), abandonando -- Lowood y marchando a su lugar de trabajo, Thornfield (JE-124).

La llegada a Thornfield marca el inicio de nuevas secuen- cias que examinamos más adelante. Esta secuencia de disputa - sólo se reanuda cuando Jane recibe noticias de Gateshead, por medio del marido de Bessie: Mrs Reed está agonizando y desea ver a Jane (JE-250). Jane marcha a su antigua casa, donde - se reúne con Eliza y Georgiana, pues John ha muerto tras una vida disipada y que ha llenado de amargura a su madre (JE-- 250). Cuando Jane se acerca al lecho de Mrs Reed, la actitud de ésta no ha cambiado: sigue odiándola y sin comprender --- aquel estallido de rabia, y no acepta las buenas intenciones

y deseos de reconciliación de Jane (JE-260). Mrs Reed - revela a Jane que guarda una carta dirigida a ella en la que un tío suyo, que vive en Madeira, la ofrecía irse a vivir con él. Mrs Reed, por puro despecho, había ocultado la carta durante años (JE-267). La señora muere sin acceder a la reconciliación, y Jane regresa a Thornfield tras pasar dos semanas - con las hijas de la difunta.

El planteamiento de la secuencia tiene muchísimo que ver con el carácter predominante de la historia de Jane Eyre, y que no es otro sino la historia de una madurez, de una iniciación a la vida y los problemas de integración de un ser que, como la protagonista, posee determinadas cualidades. En su niñez hemos asistido al problema de integración de Jane en una determinada comunidad, la familia Reed. Por diversas razones Jane es un ser marginado, y la sensación de soledad y aislamiento que esto le produce la conduce al "climax" que tiene lugar en su escena con Mrs Reed. Se llega aquí a una disputa entre ambas que sólo se resolverá con la muerte de la misma. La disputa es sólo la evidenciación de un enfrentamiento originado por múltiples razones que estudiamos en el nivel semántico, pero da forma al argumento de la secuencia:

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| -Problema de integración de Jane. | -Rechazo de Mrs Reed hacia Jane. |
| -Medios, dificultades. | VS.-Medios, dificultades. |
| -Situación finalizada. | -Sit. finalizada. |

La secuencia compleja (S-1) toma la forma de una combinación de dos secuencias opuestas encadenadas por enlace, y que incluyen funciones de carácter contrario. Y así Jane resuelve su inadaptación mediante la educación: las enseñanzas de Helen Burns la enseñan a controlar y dominar la injusticia y a desechar las explosiones de rabia incontinida y los sentimientos de venganza, lo que logra en la escena del castigo de Brocklehurst. Jane no volverá a perder el control de su temperamento en situaciones difíciles, y así sabrá superarlas. - Es importante también su relación con Miss Temple, prototipo

de mujer independiente y eminentemente pr gótica, que sabe vivir con inteligencia, sin abandonar nunca la honestidad. Mrs. Reed, por su lado, ha tratado de dominar a Jane con medios represivos puramente góticos: confinamiento, aislamiento, y alejamiento final. Su odio se ha conservado a través de los años, y el episodio de la carta escondida revela su dificultad para olvidar. La última escena, entre Jane y Mrs Reed, pone de manifiesto la evolución que la protagonista ha experimentado y su capacidad para perdonar y disposición para olvidar. Jane no se entrega ya a estallidos histéricos, pero su superioridad personal frente a su tía moribunda es evidente. La secuencia se cierra sin una resolución favorable: No se ha resuelto el problema del enfrentamiento, puesto que Mrs Reed ha muerto sin perdonar. Es precisamente esta acción, la de la muerte, lo que constituye la función de cierre de la secuencia.

La llegada de Jane Eyre a Thornfield (JE-124), tras su etapa en Lowood, supone el comienzo de una nueva secuencia -- (S-2), que podemos denominar "primera secuencia amorosa" de las dos que incluye el argumento. Jane ha sido encargada de la educación de la pequeña Adela, tutelada por el dueño de la mansión, Mr. Rochester, que no hace su aparición sino después de que Jane ha pasado varios meses en el lugar. El encuentro entre ambos es fortuito: Mr. Rochester ha sufrido una caída del caballo y Jane, que en esos momentos volvía a Thornfield caminando, le ayuda (JE-149). Entre ambos surge una relación peculiar, y las conversaciones se suceden (JE-157, 163). Rochester cuenta a Jane que Adèle es el fruto, sin comprobar, de su relación con una actriz francesa. Un extraño episodio, perteneciente a otra secuencia, da a Jane ocasión para salvar la vida de Rochester (JE-182), de quien empieza a mostrarse enamorada. Jane considera inútiles sus esperanzas de que pueda ser correspondida (JE-191). Rochester invita a Thornfield a un grupo de amigos entre los que se encuentra la joven Blanche Ingram, a quien todos señalan como futura es

-posa del dueño de la casa (JE-209). Una tarde, el grupo decide dedicarse a hacer charadas, y una vieja gitana inesperadamente llegada propone adivinar el porvenir a los presentes. Todos pasan por ella y Jane, última en hacerlo, descubre que se trata del propio Rochester disfrazado (JE-225). En una posterior conversación, Rochester, de quien Jane se siente cada vez más enamorada, insinúa sus propósitos de casarse y enviar a Adèle a un colegio (JE-248). La secuencia se interrumpe al recibir Jane noticias de Gateshead y acudir allí, volviendo a Thornfield tras unas semanas (JE-273). Otra nueva conversación, a mitad del verano, se ve interrumpida por la súbita declaración de amor de Rochester, que propone matrimonio a Jane y cuenta su fracaso con Miss Ingram (JE-276---285). La escena finaliza con un inesperado cambio en el tiempo, señal premonitrice como veremos. Decidida la fecha de la boda, Rochester se muestra generoso con Jane, pero ésta le prohíbe adquirir más regalos y decide comportarse como siempre hasta que llegue la fecha de la ceremonia (JE-302). La víspera de la boda se ve enturbiada por extraños presentimientos que se apoderan de Jane, acrecentados por un extraño episodio que Jane encuentra inexplicable (JE-314).

Al día siguiente, y poco después de que la boda ha comenzado, ésta es interrumpida al alegrarse un impedimento grave: Rochester está casado, y su esposa vive (JE-324). Las explicaciones de Rochester aclaran definitivamente la secuencia de intriga: su esposa es una peligrosa demente, encerrada en una habitación secreta de Thornfield. Lo importante desde el punto de vista de esta secuencia es que Jane decide alejarse de Rochester y abandona Thornfield (JE-347), tras una dolorosa decisión. La estancia de Jane en Marsh End constituye la segunda de las secuencias amorosas (S-3). Su punto culminante es el ofrecimiento que hace a Jane su primo, el clérigo St. John Rivers, que le propone el matrimonio y el traslado a la India como misioneros. Jane, que durante el transcurso de la secuencia ha recordado alguna vez a Rochester (JE-424), oye inexplicablemente la voz de Rochester llamándola cuando está a punto de tomar una decisión (JE-444). Jane decide volver a Thornfield, que encuentra destruido. Un terrible incendio ha reducido el castillo

a cenizas, pero durante el mismo la esposa de Rochester se suicidó (JE-454). Jane se dirige a Ferndean, lugar donde su antiguo patrón se encuentra, ciego e inmóvil tras las heridas sufridas al tratar de salvar a su esposa (JE-471). -- Jane permanece con él y en una conversación, le revela sus deseos de unirse a él para siempre. Antes, Rochester ha mencionado que llamó a Jane en un ataque de melancolía a la misma hora en que ella, muy lejos de allí, oyó su nombre (JE-471). Jane y Rochester se casan, y la secuencia, coincide con el final de la novela, que se cierra con menciones a los personajes y la suerte que han corrido. Jane es feliz, tiene un hijo, y Rochester ha recobrado parcialmente la visión (JE-477).

El planteamiento de la novela es el siguiente:

- Deseo de ambos de unirse en matrimonio.
- Medios y dificultades.
- Situación conseguida: Boda.

Se trata de una relación amorosa clásica en anteriores novelas. Es una unión sin coacción, decidida por los dos, y como en otras ocasiones, no puede tener lugar hasta que se resuelva un episodio anterior que perturba la unión. En este caso se trata del episodio de la esposa de Rochester, ocultada por éste, y que constituye el argumento de la secuencia de intriga, incluida en ésta por enclave. Puede hablarse también de que la otra secuencia, la de anagnórisis, contribuye a la resolución favorable de ésta al igualar económicamente a los contrayentes. La resolución de este argumento, que como en ocasiones anteriores se produce por azar y sin la intervención directa de ninguno de los actores como condición nunca como condición indispensable, aunque, como veremos, hay insinuaciones en el sentido de que una igualdad social y económica contribuiría definitivamente a una resolución totalmente favorable.

La huida de Jane tras la boda interrumpida con Rochester la conduce por caer al encuentro del clérigo St. John Rivers

y sus hermanas, lo que da pie a la segunda secuencia amorosa de la que hemos hablado antes (S-3). Jane, que se ve apremiada a abandonar Thornfield, pasa unos días en el más completo abandono vagando por pueblos y campos hasta que es recogida en dicho lugar donde se recupera del cansancio y la debilidad (JE-364). Jane entabla amistad con Hannah, la sirvienta, y oculta su nombre y su pasado a St. John y sus hermanas. Jane les pide que le encuentren un trabajo, mientras con fraterniza con Mary y Diana Rivers, que trabajan como institutrices también (JE-375). St. John, muy distinto a sus hermanas, le propone abrir una pequeña escuela para las niñas pobres de la vecindad, cosa que Jane acepta (JE-384). Así --- pues Jane va a vivir a una pequeña casita junto a la escuela, donde son frecuentes las visitas de John Rivers y de Miss -- Oliver, rica y joven heredera cuyo amor por el joven y apuesto clérigo Jane detecta desde el primer momento (JE-400). Por pura casualidad, St. John es el descubridor de la verdadera relación que une a Jane con su familia: Él y sus hermanas son sus primos (véase secuencia de reconocimiento), y Jane es heredera de una considerable fortuna que le ha legado su difunto tío de Madeira. Jane reparte la fortuna con sus primas y decide instalarse en Marsh End, donde hace importantes reformas. La vida que Jane y sus primas llevan a partir de entonces no es compartida con St. John, obsesionado por marchar a la India como misionero, y que reprocha a Jane la vaciedad de sus objetivos vitales y le propone acompañarle como esposa (JE-436).

Jane rehúsa en principio, en medio de una gran confusión interna. En su segunda proposición, St John le ofrece de nuevo el matrimonio y Jane le responde que irá con él pero como compañera (JE-440). Antes de que St. John le pregunte de nuevo, Jane oye la misteriosa voz de Rochester que le llama, como vimos en la secuencia anterior, y regresa a Thornfield para reencontrarse luego con Rochester (JE-445). En el último capítulo, Jane se refiere a St John con palabras emocionadas describiendo su proximidad a la muerte tras una etapa en la India entregado a los más duros trabajos (JE-477).

La secuencia queda planteada así:

-Deseo de St John de unirse a ella.

-Medios y dificultades.

-Situación resuelta: Jane se une a Rochester.

A diferencia de la secuencia anterior, la unión de ambos es sólo propiciada por St John. La "llamada" de Rochester a Jane es lo que en última instancia decide a ésta a romper -- con St. John.

Señalamos antes de que el argumento de Jane Eyre, y concretamente la Secuencia Amorosa (S-2) incluía una secuencia de intriga por enclave. Toda ella tiene lugar en Thornfield, que, como veremos, reúne prácticamente todos los elementos que definen el tradicional "castillo" gótico. Recién llegada al lugar, Jane escucha una espeluznante risa que Mrs Fairfax --- atribuye a Grace Poole, una sirvienta de Mr Rochester que vive en el piso superior de Thornfield y cuyo carácter es muy extraño (JE-139). No sabemos nada más hasta que una noche Jane descubre fuego en la habitación de su señor, salvándole la vida (JE-182). Rochester le hace prometer que no dirá nada sobre el asunto. Cuando Miss Ingram y sus acompañantes se encuentran de visita en Thornfield, Rochester recibe una inesperada visita, la de un tal Mr. Mason, que protagoniza otro incidente nocturno: A media noche, unos gritos despiertan a todos, y Rochester ha de tranquilizar a sus invitados indicando que se trata de un criado que ha sufrido una pesadilla.

Jane, sin embargo, es conducida al piso superior, donde Mr. Mason se encuentra herido (JE-244-45). Jane se abstiene de indagar sobre el asunto, aunque no cree las explicaciones de Rochester. Una vez se han prometido, Rochester da evidentes muestras de nerviosismo cuando Jane dice que va a preguntarle algo, que luego resulta no ser lo que él esperaba (JE- -- 290). En la noche anterior a la boda, Jane, presa de insistentes presentimientos, cree ver a una extraña mujer que se in--

introduce en su habitación y, tras probarse su velo de novia, lo rasga (JE-314). Rochester atribuye el incidente a Grace Poole, pero Jane está segura de que se trata de otra persona. La interrupción de la boda (JE-324), pone al descubierto todo lo que se ocultaba: Rochester estaba casado desde hace -- años pero su esposa está irremediablemente loca (JE-324), - Mr. Manson, hermano de la desdichada mujer, es quien interrumpe la ceremonia. Jane decide huir, como señalamos en la anterior secuencia (S-2), y da comienzo la secuencia anterior. - Aunque el estado inicial de la secuencia, la situación extraña que se vive en Thornfield, ha sido ya aclarado, la secuencia se expande con las noticias que recibe Jane tras su decisión de regresar con Rochester y que comunican la muerte de la esposa de éste en medio del incendio que destruyó la mansión, y los esfuerzos de su esposo por salvarla (JE-454). Este es pues el planteamiento secuencial:

-Situación extraña en Thornfield.

-Medios y dificultades.

-Situación aclarada.

Finalmente, la novela de Charlotte Brontë incluye una clásica secuencia de reconocimiento que, como en anteriores obras, se resuelve por medio del azar más estricto y sin la intervención activa de personajes. Pocos datos nos son suministrados sobre el pasado de Jane: es hija de un clérigo (58), y sus padres han muerto, por lo que se halla recogida en casa de los Reed. Las únicas referencias a un pariente vivo aparte de éstos son las que mencionan a su tío de Madeira: Al parecer visitó a su tía, le dice Bessie, la antigua sirvienta -- (JE-123), y Mrs Reed, en su lecho de muerte, le comunica que su tío vive y que la reclamó (JE-267). Cuando Mr. Mason interrumpe la ceremonia de la boda con Rochester, informa a --- Jane de que conoce a su tío que, sabedor de la trampa de --- Rochester, le envió para detenerla.

Ya en Marsh End, Jane siente atracción hacia las hermanas

de St. John, con quienes congenia desde el principio (JE-376). Una vez, St. John, que no conoce el verdadero apellido de Jane, lo ve en una pintura dibujada por ella, totalmente -- por azar. St. John le comunica, unos días después, que él y -- sus hermanas son sus primos y que el tío de Madeira, muerto -- hace unos meses, le ha dejado su fortuna. Queda así resuelta la situación deficitaria planteada por el hecho de que Jane carecía de familia propia:

-Sit. deficitaria: Carencia de familia.

-Medios y dificultades.

-Situación resuelta.

Aun cuando haya algún que otro comentario en favor de una igualdad social de ambos contrayentes, lo cierto es que en -- ningún momento se menciona esa exigencia y que la elevación del estatus social de Jane se realiza fortuitamente.

Y estas son las cinco secuencias que componen el argumento de la novela.

2.8.2. Indicios e informaciones.

Como en toda novela gótica, Jane Eyre reúne suficientes indicios o datos ambientales como para que le dediquemos un -- apartado dentro del nivel morfosintáctico. Los indicios predominantes son los que hemos venido agrupando bajo el significado común Naturaleza adversa:

- "I heard the rain still beating...and the wind howling.."(JE-48)

- "I only once awoke to hear the wind rave in furious gusts, and the rain fall in torrents..." (JE-77)

- "And what ailed the chestnut tree ? it writhed and groaned, while wind roared in the laurel walk and came sweeping over us"(JE-284)

Pero aparecen también otros indicios característicos, como el silencio y la oscuridad:

- "This room was chill, it was silent, solemn..."
(JE-45)

- "Meantime the moon declined: she was about
to set..." (JE-237)

- "no glimpse of blue sky had been visible
that July day..." (JE-304)

Charlotte Brontë recurre igualmente a los sonidos extraños, tan usados por Mrs Radcliffe:

- "...a laugh struck my ears. It was a curious
laugh..." (JE-138)

- "I started awake on hearing a vague murmur..."
(JE-178)

- "it seemed my chamber door was touched..."
(JE-178).

En cuanto a las informaciones socio-ambientales, vamos a referirnos primero a la localización. En Jane Eyre se recurre a la vieja mansión como escenario primordial. La acción se sitúa de una en otra: Gateshead, Thornfield, Marsh End, Ferndean... con el colegio Lowood. Thornfield es la más importante y decisiva en el curso de la acción. Como veremos en el nivel semántico, su semejanza al castillo de Udolpho es más que evidente. Dentro de la mansión se recurre al viejo tónico de la habitación como escenario favorito: la "Red --- Room" donde Jane experimenta la visión de la luz sobrenatural, o el lugar donde se oculta la esposa loca de Rochester, a la que se accede por una puerta oscura:

- "...but the tapestry was now looped up in
one part, and there was a door apparent, which had
then been concealed" (JE-238)

La propia habitación de Jane, en Thornfield, su retiro y refugio, es violada de noche, mientras ella duerme, por la esposa demente de Rochester, al igual que la estancia de Emily en Udolpho. Como ella, Jane cierra su puerta con llave, acentuando su carácter de "refugio":

- "When Mrs Fairfash had bidden me a kind good
night, and I had fastened my door..." (JE-129)

- "And fasten the door securely on the inside..." (JE-313)

En resumen, la función del espacio cerrado tradicional en la novela gótica vuelve a ponerse aquí de manifiesto. El incendio y destrucción final de Thornfield, al que no asistimos, no es sino repetición de hechos similares en prácticamente todas las novelas estudiadas.

Los datos espacio-temporales localizados nos permiten identificar el escenario de los acontecimientos como un condado inglés (Sólo se menciona el sufijo-shire, pg. 120) no demasiado lejos de Londres. El tiempo crónico o histórico -- puede localizarse a grandes rasgos. Como señala Q. D. Leavis (1966, 488) la acción debe tener lugar entre 1797 y 1846, pero es difícil precisar las fechas concretas dados los saltos y confusiones temporales que maneja la autora.

En cuanto a la clase social descrita, hemos de señalar que se debate entre una burguesía culta y acomodada de medianos recursos económicos (St John y sus hermanas, los Reed, etc) y una clase superior privilegiada económicamente por su patrimonio y posesiones e íntimamente relacionada con la aristocracia (Rochester, Lady Ingram, los Oliver, etc). Como veremos en el nivel semántico, la novela incluye una secuencia de anagnórisis que eleva a Jane de clase social y la iguala a la de su futuro esposo.

2.8.3. División actancial.

Veamos en primer lugar cuáles son los papeles funcionales de los actantes en la primera secuencia (S-1), de disputa:

	Visión desde Jane.	Visión desde Mrs Reed.
S-1	Destinador: Jane. Destinat.: Jane. Héroe: Jane. Objeto: Integración familiar.	Destinador: Mrs Reed. Destinador: Mrs Reed. Héroe: Mrs Reed. Objeto: Rechazo y alejamiento de Jane.

Opositor: Familia Reed, Opositor: Jane y adyuv.
 ella misma. de Jane.
 Adyuvantes: Bessie, Adyuvante: Familia Reed,
 Helen Burns, Jane.
 Miss Temple.

Es necesario razonar los papeles asignados a los actantes en ambas visiones. Jane es, por su carácter, su propia enemiga en la resolución del objeto buscado, la integración familiar. Su estallido y su incompatibilidad marcan la total imposibilidad de esa integración. En este sentido, la evolución personal que experimenta en Lowood la convierten en su propia adyuvante, por lo que, tras el período en la escuela, habría que desplazar el rol al personaje de Jane, colocándolo como adyuvante de sí misma en la "visión desde Jane" y como opositora sin más en la visión desde Mrs Reed.

S-2 Destinator: Jane y Rochester.
 Destinatario: Jane y Rochester.
 Héroe: Jane y Rochester.
 Objeto: Unirse en matrimonio.
 Oponente: Rochester.
 Adyuvantes: -

La secuencia amorosa de Jane-Rochester es precipitada por ambos, que se convierten en héroes-destinadores-destinatarios de la acción. Rochester es oponente al guardar el secreto de su esposa oculta, que se desvelará en la S-4. Es una secuencia que carece de actantes adyuvantes. No hay personajes que intervengan directamente en favor de la resolución buscada:

S-3 Destinator: St John.
 Destinatarios: St John, Dios.
 Héroe: St John.
 Objeto: Unirse a Jane.
 Oponente: Jane.
 Adyuvantes: -

El argumento que describe las relaciones entre Jane y St John es promovido por el clérigo, que es quien propone el matrimonio a Jane. Los propósitos de St. John no son exclusivamente matrimoniales, pues la boda con Jane no será sino el mejor medio de marchar como misioneros a la India, de ahí la inclusión de Dios como destinatario de la acción. Se trata tam

-bién de una relación solitaria, sin adyuvantes.

S-4 Destinator: Rochester.
 Destinatario: Jane.
 Héroe: Jane (pasivo).
 Objeto: Desvelación pasado Rochester.
 Adyuvante: Mason.

La secuencia de intriga se origina por la decisión de --- Rochester de ocultar a su esposa demente. Jane es la heroína de la secuencia aunque no intervenga en su resolución, producida por Mason, adyuvante prácticamente único. Rochester es el opositor de la resolución, y sólo revelará la verdad tras la interrupción de su boda.

S-5 Destinator: Jane (pasivo).
 Destinatario: Jane (pasivo).
 Héroe: Jane (pasivo).
 Objeto: Hallazgo de su familia.
 Opositor: Mrs Reed.
 Adyuvante: St John.

La secuencia de anagnórisis prácticamente no implica a -- los actantes que en ella participan. Jane, con tres roles funcionales distintos, es actante totalmente pasiva. Incluimos - al público como destinador/destinatario de la secuencia porque la inclusión de este tipo de secuencias va dirigida primordialmente a los lectores, como ya examinamos en el nivel - semántico. Mrs Reed es opositora al ocultar la carta de su tío a Jane y St John es adyuvante al descubrir por casualidad la verdadera identidad de la protagonista.

2.8.4. Nivel retórico-pragmático: Estudio del tiempo.

La historia de Jane Eyre está contada retrospectivamente por un narrador situado diez años después de los aconteci--- mientos. Los hechos narrados transcurren en dos años, que --- coinciden con los dieciocho y diecinueve años de la protagonista, junto con las escenas de infancia narradas, que transcu--- rren cuando tenía diez años de edad.

La distribución de los sucesos narrados es la siguiente:

Los primeros sucesos en Gateshead abarcan desde noviembre (JE-39) al diecinueve de enero siguiente, fecha del viaje a Lowood (JE-73). Los primeros seis meses en Lowood (JE-110) son prolijamente descritos, pero los siguientes siete años y medio transcurridos en la escuela sólo ocupan pocas páginas (hasta JE-125). Jane llega a Thornfield a finales de septiembre o primeros de octubre (JE-129), transcurriendo cuatro meses hasta su primer encuentro con Rochester en enero (JE-142). Jane permanece en Thornfield unos meses más antes de volver a Gateshead con motivo de la muerte de su tía, donde permanece mes y medio (JE-250-264). Regresa a Thornfield a finales de julio, y la declaración de amor de Rochester tiene lugar a mediados del mes siguiente (JE-276), transcurriendo un mes hasta la interrumpida boda (JE-315), que puede situarse a mediados de septiembre, es decir, un año después de su llegada a Thornfield. A los diez días de abandonar el lugar, Jane cumple diecinueve años (JE-372). La estancia de Jane con St. John y sus hermanas puede calcularse en nueve meses o diez, hasta su vuelta, justo un año de abandonar a Rochester (JE-447), casándose a las pocas semanas (JE-475). El final del libro supone la integración del tiempo de la narración con el tiempo actual, desde el cual se escribe.

Es de señalar la general coincidencia entre las épocas especialmente descritas (coincidentes con acontecimientos importantes en la vida de Jane) y las estaciones de primavera y verano. La relación Jane-Helen Burns, único episodio de Lowood narrado con detalle, tiene lugar de marzo a junio (JE-114), y la llegada de Rochester, en enero, a Thornfield (JE-142), señalará el comienzo de su relación, que culminará en los meses de primavera previos al regreso de Jane a Gateshead y en los de verano (fecha de la declaración), hasta septiembre, cuando se celebra la boda (JE-315). Finalmente, Jane regresa a Thornfield a finales del verano siguiente, un año después de su partida (JE-447).

La tipología temporal de Jane Eyre es la de retrospectión

total (en todo momento se habla del pasado desde el presente, con algunas referencias a éste), y resumen en su duración (algunos capítulos abarcan ocho años de su vida, otros una noche). Como veremos, el carácter retrospectivo no influye prácticamente en la visión de los acontecimientos.

2.8.5. Estudio de los modos de narración.

Jane Eyre se divide en treinta y ocho capítulos de carácter episódico y que abarcan espacios temporales muy desiguales. Aparte de los cuatro modos de narración que contiene, la novela incluye poesías y citas textuales. Las poesías (JE--40, 54, 147, 299, 386, 403 y 434) no tienen autor expreso, por lo que son atribuibles a la autora, excepto la de 403, extraída del Marmion de Walter Scott. Las citas, igualmente sin autoría, se encuentran siempre entrecomilladas y perfectamente integradas en el curso de la narración (JE-196, 324).

Charlotte Brontë emplea en ocasiones el francés (diálogos con Adèle) y el alemán (estudiado por Mary y Diana --- Rivers).

En lo que se refiere a la narración propia como modo, hemos señalado que se trata de una historia contada en primera persona, por lo que todos los acontecimientos nos son presentados desde esa visión. Son localizables diversas apelaciones al lector (denominado "Reader"):

-"Reader, though I look comfortably
accomodated..."(JE-125)

-"Gentle reader, may you never feel..."
(JE-348)

El lenguaje de Jane Eyre incluye rasgos normalmente utilizados en novelas góticas precedentes, y cuya característica común es su dramatismo: exclamaciones, preguntas retóricas, enumeraciones....:

-"What a consternation of soul ! How all
my brain was in tumult..!"(JE-47)

- "Good God ! what a cry !" (JE-235)

- "What crime was this ? What mystery ?"
(JE-239)

- "Pain, shame, ire - impatience, disgust, detestation..." (JE-173)

El tiempo verbal utilizado en la narración es el pasado, exceptuando dos párrafos en presente simple:

- "He comes in last: I am not looking at the arch, yet I see him enter. I try to concentrate my attention..." (JE-203)

- "From the well-known names of these towns I learn in what country I have lighted..." (JE-349)

Estos ejemplos con presente histórico o dramático han aparecido ya en novelas anteriores como Melmoth.

Igualmente, en Jane Eyre aparece una muestra de estilo indirecto libre, corriente en otras producciones contemporáneas:

- "Not at all; he had, on the contrary, remarked that I had scrupulously respected every association: he feared, indeed, I must have bestowed more thought on the matter I must than it was worth..." (JE-418)

El diálogo cobra gran importancia en la obra al poder señalarse estilos individuales de habla no incluidos en otras novelas anteriores, con la excepción de Northanger Abbey. --- Norman Page (1973, 15) indica la existencia de estilos individuales en Rochester y St. John Rivers. A ello añadimos el lenguaje dialectal de los sirvientes (JE-126), especialmente el de Hannah (JE-359):

- "You're noam so far fro' Thornfield now"
(JE-126)

- "Varry like: but give ower studying; ye've done enough for tonight" (JE-359)

El lenguaje de la protagonista, Jane Eyre, se mezcla en general con la narración (no podemos separarlos), pero también

tiene algunas características personales, como la muleti--
lla "Well, Sir ?" que llega a exasperar a Rochester (JE-337).

La descripción se aleja del paisaje para concentrarse ---
principalmente en los personajes y los interiores. La mayo--
ría de los personajes importantes son descritos minuciosamen
te, como por ejemplo Mrs Reed y Miss Temple:

- "Mrs Reed might be at that time some six or
seven-and-thirty; she was a woman of robust frame,
square-shouldered and strong limbed, not tall..."
(JE-67).

- "...she looked tall, fair and shapely; brown
eyes with a benignant light in their irids, and
a fine pencilling of long lashes around..."
(JE-79)

Finalmente, el comentario, que puede localizarse en sus cua
tro variantes fundamentales, se funde invariablemente en tono
e intencionalidad con la narración en primera persona. Este
tipo peculiar de contar los acontecimientos incluye de tal -
manera los comentarios predictivos, emocionales o filosóficos
en la narración que es difícil considerarlos como tales y es
tudiarlos aparte. La primera persona imbuye una tonalidad --
muy precisa al relato, le confiere una intensidad especial y
una fuerza narrativa poco corriente. En Jane Eyre puede ha--
blarse de monólogo interior restringido, esto es, sin las alte
raciones que conforman el moderno "stream of consciousness",
pero compartiendo con éste el rasgo de confesión y filtro ín
timo a la hora de relatar las experiencias vividas.

He aquí algunos ejemplos de comentario filosófico que con
sideramos como tales por su carácter de aforismos o pensa--
mientos muy generales:

- "Children can feel, but they cannot analyse
their feelings..." (JE-56)

- "Feeling without judgement is a washy
draught indeed..." (JE-265)

- "Prejudices, it is well known, are most

difficult to eradicate.."(JE-367)

Como muestra de comentario emocional,entresacamos algunas frases de un párrafo completo con el carácter de dicho comentario:

-".ere I well knew what course I had resolved to take,I was in the midst of them. How fast I walked ! How I ran sometimes ! How I looked forward to catch the first view of the well-known woods !"(JE-448)

El comentario típico de la novela gótica,aquél que denota la imposibilidad de narrar las experiencias vividas,es muy corriente en Jane Eyre:

- "What my sensations were,no language can describe..."(JE-99)

- "I loved him...more than words have power to express..."(JE-292)

- ".no words could tell you what I feel" (JE-307)

Finalmente,el comentario predictivo goza de enorme importancia en la obra,ya que la predicción suele preceder acontecimientos importantes:

- "I thought that a fairer era of life was beginning for me,one that was to have its flowers and pleasures..."(JE-130)

- "The event of last night again recurred to me. I interpreted it as a warning of disaster..."(JE-305)

La modalidad o punto de vista en Jane Eyre está determinada por la narración en primera persona,que define ya el tipo de narrador. Sin embargo es preciso tomar en consideración otros datos importantes: El narrador es también actante principal,es decir,protagonista,de los acontecimientos en los que interviene,y que el lector valora y conoce por medio de ellas. Es destacable el hecho de que Jane como narradora omnisciente en primera persona,la Jane actual que sólo aparece al final de la novela,no interfiere prácticamente en la narración,suscrita en su integridad por Jane-actante protago--

-nista, que es la que conforma el relato. La Jane de la novela es la de diez años, en la primera parte, y la de dieciocho, en el grueso de la misma. Los datos que nos hacen darnos cuenta de que hay una Jane-narradora que puede tomar en consideración los hechos desde una óptica de diez años después, son ínfimos:

"I can now conjecture readily that this streak of light was, in all likelihood, a gleam from a lantern..." (JE-49)

"I could not answer the ceaseless inward question-why I thus suffered; now, at the distance of -I will not say how many years-I see it clearly" (JE-47)

Las dos Janes del relato (narradora y actante-protagonista) se funden al final.

2.8.6. Nivel semántico: Valor sintáctico de funciones sintácticas.

Como señalamos antes, el argumento completo de Jane Eyre -relata una iniciación a la madurez. Así lo confirman, entre otros, Q. D. Leavis (1966, 11) y Gilbert Phelps (1979, 258). Todas las secuencias estudiadas se integrarían así en la secuencia principal, que podríamos considerar una historia de "madurez" o "iniciática", constituyendo fases por las que el personaje de Jane pasa y cuya superación supone la llegada a estadios cada vez más altos de madurez.

La secuencia de disputa (S-1), que transcurre en la etapa de infancia y adolescencia de Jane, describe la sórdida situación de la misma en Gateshead y la personalidad salvaje y temperamental de Jane en medio de este ambiente hostil:

"these sensations for the time predominated over fear, and I received him in frantic sort. I don't know very well what I did with my hands, but he called me "Rat, rat" and bellowed out aloud" (JE-43)

"Ere I had finished this reply, my soul began

to expand, to exult, with the strangest sense of freedom, of triumph I ever felt. It seemed as if an invisible bond had burst, and that I had struggled out into unhopèd-for liberty" (JE-69)

La difícil lucha de Jane en medio de la incomprensión y el desprecio de la familia Reed es paralela a la de niños-héroes de Dickens y no había tenido lugar en anteriores argumentos góticos. Para Muriel Jaegger (1967, 106), unas de las características del incipiente victorianismo que caracteriza la época de publicación de la novela es la aplicación de una de las facetas del sistema de educación roussoniano, olvidado en tiempos anteriores, y que consistía en que los niños sabrían cómo superar mejor los momentos difíciles de la vida - si en su niñez hubieran tenido que enfrentarse a situaciones duras. Para Judith Wilt (1980, 117), la presentación del miedo a través de los niños, procedimiento utilizado por las dos hermanas Brontë, es perfectamente coherente con las teorías psicoanalíticas actuales, que contempla el miedo y la culpabilidad adultas como resultado de conflictos infantiles no superados.

El episodio de confinamiento en la "Red Room", auténtica prueba de madurez para Jane, revela un punto débil en su personalidad: la susceptibilidad. El miedo, producido por su imaginación, la vence. Es un rasgo incontrolado de su carácter, que por otro lado le es necesario, la sustenta y apoya en momentos de debilidad. La histeria incontrolada y los peligros que su tendencia al "day-dreaming" le provocan en situaciones difíciles, son los factores que el contacto con Helen Burns en Lowood ha de corregir. Helen es un carácter distinto, que Jane no se preocupa por imitar (sabe que es imposible), pero que ofrece una perspectiva distinta de ver la vida, más racional y equilibrada. Jane aprende de ella a dominar el resentimiento:

"It is not violence that best overcomes hate-nor vengeance that most certainly heals injury" (JE-90)

El injustificado castigo a que la somete el clérigo ---

Brocklehurst es su prueba de fuego para poner en práctica los conocimientos adquiridos de Helen. Jane es capaz de dominar su ira:

-"I mastered the rising hysteria, lifted up my head, and took a firm stand on the stool"
(JE-99).

La muerte de Helen no deja a Jane sin modelos de vida a su alrededor. Miss Temple, ejemplo de mujer equilibrada y bondadosa, honesta e inteligente, se convierte en nuevo ideal, especialmente por un hecho que Helen no incluía: su total integración social. La relación con Miss Temple es fugazmente -- descrita. Cuando abandona Lowood para casarse, Jane sabe que es hora de aplicar su educación en un lugar diferente a la escuela.

Tras el paréntesis en Thornfield, Jane regresa a Gateshead al saber que Mrs Reed está agonizando. La Jane que retorna a su primer hogar es un personaje evolucionado, distinto por -- completo al que salió de allí ocho años antes. Sus encuentros con Mrs Reed confirman esta evolución frente al estatismo de la vieja señora, cuya actitud hacia Jane es la misma de siempre:

-"I had left this woman in bitterness and hate, and I came back to her now with no other emotion than a sort of ruth for her great sufferings, and a strong yearning to forget and forgive all injuries--to be reconciled and clasp hands in amity"(JE-259)

Jane le recuerda el origen de su aversión a ella y su familia: la falta de cariño:

-"Many a time, as a little child, I should have been glad to love you if you would have let me.."(JE-267-68)

La disputa entre los Reed y Jane refleja el antiguo y conocido argumento gótico "young vs. old". Jane representa un nuevo mundo, una nueva clase social, capaz de educarse y adaptarse al mundo frente a la involución de personajes como --

los Reed, todos los cuales fracasan en la vida. Georgiana y Eliza son personas de escasa talla moral, y John muere entre enormes deudas. Todos ellos carecen de la fuerza interior de Jane, de su capacidad de asimilación. La diferencia entre ambos la indica la propia Jane:

-"I had nothing in harmony with Mrs Reed or her children..(I was)...a heterogeneous thing, opposed to them in temperament, in capacity, in propensities...I know that had I been a sanguine, brilliant, careless, exacting, handsome, romping child-though equally dependent and friendless-Mrs Reed would have endured my presence more complacently"(JE-47)

Uno de los antiguos elementos que definen este argumento, la ocultación a los personajes jóvenes de algún secreto que los concierne directamente, está representado aquí por la carta que Mrs. Reed ha escondido durante años.

Para Q. D. Leavis (1966, 18), el reencuentro con Mrs Reed supone la necesidad para Jane de echar mano de su antigua y poderosa personalidad con el fin de dominar sus impulsos al presenciar como la actitud de su tía es la misma de siempre. En nuestra opinión, Jane sólo pone en práctica la educación recibida en Lowood, principalmente de Helen Burns, el control de sus sentimientos y la dignidad como arma pacífica pero devastadora. Jane ha vencido en su lucha contra la susceptibilidad, el viejo tema recurrente en las novelas de Ann Radcliffe que provocaba la debilidad de sus heroínas. Como vercos, el "day-dreaming", o lo que Brontë denomina simplemente "poetry" no es descartado en absoluto como elemento vital necesario y positivo, sino únicamente se pone en evidencia la urgencia de su control.

La base de este argumento o secuencia de disputa ha sido, según diversos investigadores (Leavis, 1966, 9, Phelps, 1979, 255), la propia vida de Charlottë.

La segunda secuencia (S-2) incluye la relación amorosa Rochester-Jane. A diferencia de los argumentos amorosos de novelas góticas anteriores, éste es un relato perfectamente

narrado y detallado. Aún así, hay suficientes elementos lógicos en el mismo como para demostrar el exacto conocimiento de la autora de estas novelas: la boda interrumpida es un episodio tradicional, junto con ciertos detalles alicionados; la esposa oculta aparece ya según Devendra F. Varma (1957, 224) en A Sicilian Romance de Ann Radcliffe.

Jane y Rochester comparten numerosos puntos en común. Hay entre ellos una comunión mental que, sin llegar a los extremos de Kathy y Heathcliff en Wuthering Heights, tiene mucho que ver con ellos:

-"I believe he is of mine-I am sure he is- I feel akin to him - I understand the language of his countenance and movements: though rank and wealth sever us widely, I have something in my brain and heart, in my blood and nerves, that assimilates me mentally to him"(JE-204)

Pero como ella misma señala, hay elementos que los separan. El principal, y desconocido para Jane hasta la escena de la boda, es lo que constituye la secuencia de intriga, la anterior boda de Rochester. La precisa llegada de Mason a la iglesia impide la bigamia de Rochester, que hace comentar a George Sampson (1941, 639); "How came the 'good' Rochester to plan deliberate bigamy ? It is possible that Charlotte had met a somewhat similar story by Le Fanu...for the important fact is that, according to Jane's understanding, the bigamous intentions of Rochester were "honourable", even tragically honourable, he was not proposing a union of 'shame' and Jane could respond with full outflow of feeling". Lo que nos lleva a plantearnos una vez más los efectos de la educación en Lowood: Es precisamente por medio de la contención, de la valentía moral, que Jane decide abandonar Thornfield, en medio de una agitada lucha interna.

Pero hay otros factores que constituyen dificultades a su unión. Uno de ellos, la diferencia social entre ambos, tiene como principal portavoz al ama de llaves de la mansión, Mrs Fairfax:

-"Equality of position and fortune is often

advisable in such cases;and there are twenty years of difference in your ages"(JE-293)

Como hemos visto en el nivel sintáctico, la secuencia de -- anagnórisis, por puro azar, se encargará de solventar esta situación.

Con respecto a la única rival de Jane, Miss Ingram, es una dificultad resuelta por el propio Rochester. Jane percibe -- claramente la incompatibilidad entre ambos:

- "This was the point-this was where the nerve was touched and teased-this was where the fever was sustained and fed; she could not charm him"(JE-215)

El proceso de enamoramiento entre ambos tiene su culminación en la declaración de Rochester en la noche de verano -- tras el regreso de Jane de Gateshead (JE-285), que se ve -- acompañada de premoniciones físicas importantes. La relación tiene aspectos exacerbadamente románticos, como es la atracción física de Rochester hacia Jane, elemento que llevó a considerar la novela como indecorosa (Gillie, 1972, 592), pero -- reúne también suficientes características de victorianismo, especialmente en la forma en que Jane se comporta tras esta declaración, en el mes precedente a la ceremonia nupcial y -- que, en nuestra opinión, refleja una vez más el triunfo de la parte "civilizada" de nuestra heroína sobre el abismo sin -- fondo que supondría dejarse llevar por sus rasgos románticos. Los comentarios de Jane son lo suficientemente explícitos:

- "We were born; to strive and endure-you as well as I: do so"(JE-343)

Tras la ruptura y huida de Jane hacia Marsh End, un elemento sobrenatural (la voz de Rochester llamándola) es lo que la aleja de St. John Rivers. Se trata de una intervención positiva del elemento sobrenatural que forma parte del lado indómito de nuestra protagonista, y al que ella hace caso inmediato. La partida de Jane sin una resolución previa de la secuencia de intriga (sólo se enterará de la muerte de la esposa de Rochester al llegar a Thornfield) muestra una deci-

-siva intervención del elemento azaroso, pero por momentos nos presenta la ambigüedad de su conducta, pues parece decidida a una unión con su amado a pesar de todo.

El reencuentro de ambos nos presenta a un Rochester prácticamente ciego e impedido pero que ha demostrado su altura personal al intentar salvar a su esposa de las llamas en --- Thornfield. La arrogancia y seguridad del personaje se han convertido en aungura y necesidad de protección. Jane comprende que ése es su papel: El héroe de capítulos precedentes es ahora un ser desvalido que precisa de la fuerza moral que ella ha exhibido en todo momento y que, por momentos, él fué incapaz de comprender. Hay un significado subyacente --- tras la estampa de Rochester ciego e incapaz de andar, el del héroe romántico ególatra, independiente y rebelde sometido para siempre y necesitado de cualidades que desconocía: la disciplina, la contención, el coraje moral. Lo que no impide que se mantenga la atracción inexplicable, el ímpetu desconocido que une a los dos y que Jane ha sabido controlar.

La segunda frecuencia amorosa de la novela (S-3) refleja la relación Jane-St. John Rivers. Es quizá el argumento que demuestra más palpablemente lo que decíamos antes: El rechazo por parte de Jane de un victorianismo a ultranza, representado por St. John, y su confianza en el lado romántico de su personalidad, que por medio de un incidente sobrenatural la aleja definitivamente de él.

La figura de St. John es una de las más logradas de la novela. Para Q. D. Leavis (1966,23), se trata del prototipo de religioso victoriano que se guía por la razón y carece -- del entusiasmo que Jane y la generación romántica precedente consideraban necesario para emprender cualquier tarea importante en la vida. St. John sabe que Miss Oliver está enamorada de él y que podría corresponderle, pero el religioso misionero coloca sus intenciones personales y su plan vital, racionalmente controlado, por encima de sentimientos como el amor.

Pero quizá por estas razones, St. John es un personaje tor

-turado y no goza de la paz interior que, en opinión de -- Jane, debería traer consigo su contacto con Dios:

"Quiescent as he now sat...there was something...which indicated elements within either restless, or hard, or eager" (JE-371)

Jane se sabe mucho más débil que St. John, ya que se deja guiar de los sentimientos. La personalidad de éste no cederá nunca hasta el punto de amarla, pero desea a Jane como compañera fiel y sumisa. Jane, por el contrario, es consciente de que las virtudes y carácter de St. John, un verdadero líder, terminarían en un afecto profundo no correspondido:

"And then...I can imagine the possibility of conceiving an inevitable, strange, torturing kind of love for him, because he is so talented, and there is often a certain heroic grandeur in his look, manner and conversation" (JE-441)

El enfrentamiento entre ambos surge a raíz de la proposición de St. John a Jane, que ésta se niega repetidamente a secundar. Ambos coinciden en una concepción victoriana de la vida como tarea ardua y difícil, pero mientras que el clérigo coloca el raciocinio como guía para su resuelto proyecto vital Jane hace caso del sentimiento, lo que para él resulta -- inexplicable.

La caracterización física de ambos, como vemos, refleja en cierto modo este enfrentamiento. Mientras que Jane, con --- Rochester, no son físicamente agraciados (pero resultan --- atractivos ante los demás por otras razones), St. John exhibe una belleza física perfecta de acuerdo con los cánones -- clásicos. St. John es distinto incluso de sus hermanas, que -- no le entienden mucho más que Jane.

La inexplicable llamada de Rochester, que decide definitivamente a Jane en un momento crucial, marca de forma irreversible la ruptura entre ambos. Aún así, Jane nos informa de la situación de St. John, a punto de morir, en el último capítulo de la novela. Aparece entonces como un héroe auténtico que -- se encamina a pasos agigantados hacia la gloria tras diez --

años entregado totalmente a su labor.

La secuencia de intriga (S-4) es condición para la resolución favorable del argumento amoroso entre Jane y Rochester. Se trata de una secuencia gótica tradicional cuyo origen mencionamos antes. En ella se produce una decisiva intervención sobrenatural en forma de presentimientos e indicios naturales, así como de elementos fortuitos, como la llegada de Mason a la iglesia donde transcurre la ceremonia.

La figura de Bertha Mason, esposa demente de Rochester, cumple el papel asignado en novelas anteriores al espectro o fantasma. Sus intuspectivas salidas, su visita al cuarto de Jane en medio de los sueños de ésta, recuerdan acciones precedentes de seres sobrenaturales. Prácticamente pasiva, como ellos, su presencia es constancia de un suceso anterior no resuelto, como se deduce al final. No asistimos a su muerte, que nos es relatada, así como el incendio y destrucción de Thornfield. La mansión de Rochester ocupa así definitivamente su lugar en la lista de emplazamientos góticos, la mayoría de los cuales encierra un secreto oculto que, al ser revelado, conduce invariablemente a su destrucción. Para Frederik Van Leeuwen (1982, 37), el sentimiento feminista denunciador que subyace tras los argumentos góticos está representado por Bertha Mason, la esposa demente de Rochester, que exhibe todos aquellos rasgos que Jane ha de reprimir. Bertha sería una personificación simbólica del "otro yo" de Jane, y su locura un pretexto para su expresión en total libertad.

Finalmente, la secuencia de reconocimiento o anagnórisis es un argumento menor. Hay una mínima intervención de actantes, que mantienen una actitud pasiva, y su único propósito es el de resolver el estado de deficiencia que supone la diferencia social entre Jane y Rochester. En la distribución de roles funcionales, señalamos como destinatarios de esta secuencia al público lector. Aparte de las menciones de Mrs. Fairfax a lo deseable que es una igualdad de "status" a la

hora del matrimonio, no hay exigencias en tal sentido en la novela procedentes de otros.

2.8.7. Semántica de indicios e informaciones.

La principal característica de Jane Eyre en el uso de los tradicionales indicios ambientales es la moderación e intencionalidad en su uso. Frente a novelas en las que los indicios hacían su aparición constantemente, perdiendo en ocasiones toda razón de ser, en la novela de Charlotte Brontë su utilización se restringe a situaciones especiales de verdadera intensidad. Indicamos que los indicios basados en fenómenos de naturaleza adversa eran los predominantes. Si examinamos las situaciones en que son empleados, nos damos cuenta de ese uso restringido: la escena en la "Red Room" (JE-48), primera noche en Lowood (JE-77), declaración de amor de Rochester (JE-284). Es también destacable el uso de situaciones de este tipo que ya no son indicios, es decir, que han perdido su tradicional intencionalidad y son usados en forma diferente: Jane se queda a oscuras sin que se vea envuelta en una situación difícil (JE-120) (JE-240).

Un indicio atípico, el nogal abrasado por el rayo tras la declaración amorosa de Rochester, adquiere tras la boda su --significación plena (JE-285). El personaje de Jane parece percibir con claridad qué situación es un indicio alarmante y cuál no. La risa demoníaca que oye a su llegada a --- Thornfield, y que Mrs Fairfax atribuye a Grace Poole, no es un incidente que encuentre inadvertido:

-"I really did not expect any Grace to answer, for the laugh was as tragic, as preternatural a laugh as any I ever heard; and, but that it was high noon, and that no circumstance of ghostliness accompanied the curious cachinnation; but that neither scene nor season favoured fear, I should have been superstitiously afraid. However, the event showed me I was a fool for entertaining a sense even of surprise" (JE-138)

En cuanto a la localización, Q. D. Leavis (1966, 13) se-

-ñala los nombres, intencionalmente sugerentes, de los lugares por donde pasa Jane: Gateshead, Lowood, Thornfield, Marsh End, y Ferndean, que se corresponden al sentido de madurez u orgánico del argumento de la novela.

Los tópicos góticos de la localización de la novela tienen gran relación con el castillo de Udolpho y sus interiores en la novela de Ann Radcliffe. En ambas mansiones hay una zona cerrada y que al final descubrirá un inesperado secreto. La primera subida de Jane a las almenas de Thornfield recuerda los paseos de Emily por el castillo italiano, al igual que cuando Miss Ingram y sus amigos son invitados a Thornfield, la situación de Jane, en el fondo una total extrañeza ante ellos, es muy parecida a la de Emily frente a Montoni y sus amigos.

Una de las memorables escenas de horror en la novela de Radcliffe, la llegada de Emily al castillo y sus esfuerzos por dirigirse a su cámara sin ser vista, tiene su paralelo aquí - cuando Jane, exasperada por Adèle, hambrienta, se dirige a la cocina y sube a su habitación a escondidas, debiendo ocultarse por momentos:

"I could not proceed to the school-room without passing some of their doors, and running the risk of being surprised with my cargo of victuals; so I stood still at this end, which, being windowless, was dark.." (JE-197)

Los datos espacio-temporales que colocan el argumento en la Inglaterra contemporánea de la autora eliminan el carácter de exotismo y alejamiento deliberadamente pretendido en novelas anteriores. Por otro lado, los datos de rango social, ya comentados, concentran los acontecimientos en una determinada esfera social. Las referencias más destacables a clases inferiores que pueden localizarse son las alumnas que Jane educa en su pequeña escuela, y que sorprenden a la misma cuando las trata:

"wholly untaught, with faculties quite torpid, they seemed to me hopelessly dull: but I soon found I was mistaken. There was a difference amongst them as amongst the educated.." (JE-392)

Este acercamiento a estratos sociales inferiores, con propósitos de labor social, es totalmente inédito en la novela -

gótica y refleja la creciente preocupación en este sentido de la sociedad pre-victoriana de la época. Anteriormente sólo Frankenstein había evidenciado síntomas de preocupación social, concentrados en el fracaso que supone la relación del monstruo con la sociedad que le rodea.

2.8.8. Semántica del nivel retórico-pragmático.

La peculiar colocación de épocas de vida intensa en estaciones favorables como el verano o la primavera, que mencionamos en el nivel retórico, supone una idealización de la realidad que tiene relación con el determinismo natural del siglo XIX, que hacía coincidir épocas plenas con un transfondo natural favorable. Hay en estas concepciones reminiscencias de las teorías sublimistas tan ligadas a la novela gótica, y que en pequeña escala también son localizables en Jane Eyre:

- "...and for those trembling stars that followed her course, they made my heart tremble, my veins glow when I viewed them..." (JE-148)

- "These details were just to me what they were to them - do many pure and sweet sources of pleasure" (JE-376)

La concepción "orgánica" del argumento de la novela influye también en el carácter episódico de los capítulos y en la selección de los acontecimientos. La técnica de resumen es utilizada al máximo por el narrador, que considera cada nuevo capítulo como el inicio de un nuevo acontecimiento:

- "A new chapter in a novel is something like a new scene in a play..." (JE-125)

Q. D. Leavis (1966, 14) menciona incluso como significativa la selección de obras literarias aludidas en la novela. Hay preferencia por la literatura imaginativa: Gulliver's -- Travels, Arabian Nights, Marmion... resultando perfectamente --- coherente la afición de Helen Burns, personaje estoico apegado a la realidad, del didáctico Rasselas. En la obra, como vemos, hay una preocupación por el lenguaje no apreciable en -- otras novelas góticas. Como con otros rasgos de Jane Eyre, se

aprecia aquí un esfuerzo por acercarse a la realidad al tratar de reflejar estilos diferentes de habla, algo que en general nunca preocupó a los novelistas góticos, más próximos en esto al siglo XVIII. Es un afán, antes nunca experimentado, por alcanzar toda la credibilidad posible, y esta característica se refleja también en otros rasgos lingüísticos.

La utilización de la primera persona como voz narrativa confiere una intensidad especial a los acontecimientos, que Charlotte Brontë acentúa más al identificarse totalmente narrador y protagonista. No hay distanciamiento excento el mínimo requerido para que las perspectivas actual del narrador y pasada del protagonista no se interfieran. Por otro lado, convenciones lingüísticas como las exclamaciones, preguntas retóricas, etc, son utilizados con una intencionalidad siempre presente. En novelas góticas anteriores, tales recursos habían perdido, por su excesiva explotación, su fuerza primitiva. Aquí, a causa de la indudable anticipación total del protagonista, vuelven a adquirir su significado e intensidad primigenios.

La identificación de un mismo personaje del narrador y actante-protagonista confiere una inusitada riqueza de análisis a los acontecimientos. Las apelaciones al "reader" otorgan, por otro lado, un carácter de confesión al relato, de experiencia íntima narrada en su total intensidad. De ahí la poca importancia del comentario filosófico en esta novela. Es un tipo de comentario que adquiere mayor valor cuanto más grande sea la distancia entre narrador y protagonistas, puesto que permite la valoración por primero de las conductas de los segundos. Aquí, el escaso comentario filosófico existente se identifica totalmente con el pensamiento y actuación del protagonista.

2.8.9. Sistemas sémicos.

Aunque los hechos aparentemente sobrenaturales localizables en la novela no pasen de dos, la influencia de lo inexplicable (e incluimos aquí el conjunto de predicciones y --

acontecimientos en los que interviene el azar) es decisiva y constituye el vínculo más fuerte de Jane Eyre con el género gótico precedente. Para las Brontë, como indica Q. D. -- Leavis, es imprescindible un "método poético", para que la novela llegue a obra de arte (Leavis, 1966, 11).

Los dos hechos sobrenaturales que mencionamos son los siguientes: La misteriosa luz vista por Jane en la "Red Room" (JE-49) y que Jane-narradora, dieciocho años después, intenta explicar alegando de que se trataba de una linterna en el jardín, imitando a Radcliffe en una de sus escasísimas interferencias como narradora. La otra, la voz de Rochester que -- Jane oye cuando se debate entre la aceptación de St. John y sus convicciones íntimas (JE-446). El fenómeno se comprueba cuando Rochester confirma que a la misma hora la llamó -- (JE-472), pero ya no se trata de encontrar ninguna explicación.

Las referencias al mundo sobrenatural son numerosas. Por ejemplo, las de Helen Burns, parecidas a las de la novela de Mary Shelley:

-"there is an invisible world and a kingdom
of spirits: and those spirits watch us..."
(JE-101)

Y hay alusiones a una intervención directa de estos espíritus:

-"A kind fairy in my absence had surely
dropped the required suggestion on my pillow"
(JE-118)

También, por ejemplo, cuando Jane y Rochester piensan que se encontraron efectivamente en espíritu (JE-472) o cuando Rochester, sorprendido por la presencia de Jane, cree que ésta es efectivamente sobrenatural (JE-472).

Q. D. Leavis menciona asimismo la asistencia de considerables referencias al mundo del folklore y la superstición campesina, como la referencia al "Gytrash" (JE-143) ser sobrenatural en forma de perro con quien Jane confunde a "Pilot" (Leavis, 1966, 484).

Aún así, el posible exceso de racionalidad de los personajes, tan fuertemente castigado en The Monk, es aquí representado por la irónica referencia de Jane a la existencia de fantasmas en el castillo, que luego resultará ser cierto en parte:

-"So I think. You have no ghost then ?
'None that I ever heard of', returned Mrs Fairfax,
smiling". (JE-137)

Pero como hemos dicho, el lado irracional de la novela tiene su mejor presentación en el importante conjunto de predicciones y acontecimientos resueltos por azar. En cuanto a las primeras, la propia Jane confiesa su confianza en las mismas:

-"I never laughed at presentiments in my
life, because I have had strange ones of my own.."
(JE-249)

La mayoría de las predicciones se expresan en forma de comentario (JE-130, 182, 305, 307...), pero hay algunas en forma de sueño revelador: el característico sueño de un niño -- que es para Jane síntoma de próximas desgracias o acontecimientos decisivos (JE-249, 309), o el sueño de advertencia -- que le aconseja abandonar a Rochester la noche antes de dejar Thornfield (JE-346). El nogal destruido por un rayo -- tras la declaración de amor de Rochester (JE-285) es asimismo una señal predictiva. Es de destacar el hecho de que -- la Jane-narradora que escribe muchos años después de los --- acontecimientos no anticipa en ninguna ocasión la validez de las predicciones efectuadas, que no recuerdan así su virtualidad artística, lo que no ocurría en novelas anteriores como Caleb Williams.

Por otro lado, los acontecimientos resueltos por azar son decisivos: la llegada casual de Jane a la casa de sus desconocidas, pero seguras, primas (JE-361), el descubrimiento de la verdadera identidad de Jane por St. John al mirar su firma (JE-401), o la providencial resolución de la secuencia -- de intriga cuando Jane se decide por fin a volver con --- Rochester (JE-447), entre otros.

Las "señales de superficie" ("surface imagery") constituyen, como en toda novela gótica, un elemento significativo importante. Muchos de ellos forman parte de la caracterización física de los personajes. Algunos gestos de Rochester atraen decisivamente a Jane:

"In course!", he exclaimed, with a twang of voice and a distortion of features equally fantastic and ludicrous.."(JE-253)

La intensidad de algunas escenas es reflejada en su semblante:

"His face was very much agitated and very much flushed, and there were strong workings in the features, and strange gleams in the eyes"(JE-283)

Y otros gestos o detalles físicos evidencian claramente el estado interno del personaje. Por ejemplo, cuando Rochester evita mirar a Jane a los ojos, momentos antes de iniciarse la boda (JE-316), o el hecho de encontrarse ciego y desvalido cuando Jane regresa con él (JE-456).

Por su parte, Jane, como casi todas las heroínas góticas, se rubriza con facilidad:

"the more he bought me, the more my cheek burned with a sense of annoyance and degradation" (JE-297)

El velo, elemento significativo en novelas anteriores, aparece aquí también como protector que impide distinguir la emoción de Jane al reencontrarse con Rochester:

"But I have a veil-it is down: I may make shift yet to behave with decent composure" (JE-272)

Bertha, la esposa demente de Rochester, se prueba el velo de novia y lo rasga después en lo que la propia Jane considerará una mala premonición:

"Sir, it removed my veil from its gaunt head, rent it in two parts, and flinging both on the floor, trampled on them"(JE-311)

La misma apariencia física de Jane, como veremos al hablar de su caracterización, mejora con la progresión de su rela---

-ción con Rochester:

- "My face...was no longer plain...there was hope in its aspect and life in its colour"
(JE-236)

Finalmente hay una alusión a la sangre como elemento significativo en el color rojo de los muebles y restante decoración de la terrible "Red room" (JE-45).

Aunque el retrato carece aquí de la intencionalidad de -- otras novelas, hay alusiones al mismo que merecen comentarse: Jane dibuja, casi inintencionadamente, un retrato de Rochester cuando se encuentra en Gateshead (JE-261). En la "Red room" se guarda una miniatura del fallecido tío de Jane (JE-46), y la firma junto al retrato de Rosamond Oliver hace precipitar el desenlace de la secuencia de reconocimiento (JE-402).

Los efectos descritos en los personajes ante situaciones intensas sí son deliberadamente explotados en la novela. La personalidad de Jane, cuyo elemento romántico es fundamental, y ella misma reconoce a veces su propensión a la imaginación:

- "In those days I was young, and all sorts of fancies bright and dark tenented my mind.."
(JE-143)

Por esta razón la sugestión, es decir, los efectos producidos en la mente por estados límite y que a menudo provocan mayor terror que las situaciones reales de peligro, son frecuentes en la novela. Es un procedimiento parecido al de Ann Radcliffe, y Charlotte Brontë logra crear situaciones a medio camino entre la realidad y lo sobrenatural derivadas del estado mental del personaje. Son memorables las escenas tras el ataque de la esposa de Rochester a Lason cuando Jane se queda sola con el herido, y cree ver moverse las figuras de los apóstoles esculpidas en el cabecero de la cama (JE-239), o la misma situación en la "Red room" con la extraña luz que Jane cree tratarse del alma de su tío (JE-49). La noche antes de la boda, Jane pasa una noche agitada llena de pesadillas, de modo que la irrupción de Bertha en su habitación parece un mal sueño más (JE-311). La turbulencia mental pro-

voca igualmente sueños agitados que pueden ser premonitores (ya comentados) o pesadillas (JE-393).

Pero los efectos puramente físicos son también importantes. Uno de los más frecuentemente descritos es la velocidad de los latidos del corazón frente a situaciones importantes:

- "My heart beat quick, my head grew hot.."
(JE-49)

- "my heart beat anxiously..." (JE-178)

La inmovilidad es también un efecto descrito en situaciones difíciles:

- "My pulse stopped, my heart stood still, my stretched arms was paralyzed" (JE-235)

- "for the second time in my life I became insensible with terror.." (JE-312)

Igualmente, la palidez, otra de las señales "de superficie":

- "...the blood was forsaking his cheeks and lips, they were growing livid" (JE-331)

- "I looked very pale, they said.." (JE-447)

Sin embargo, en Jane Eyre, la utilización de estos típicos efectos no se restringe a las escenas de terror, que prácticamente no existen. Hay en esta novela un deliberado empleo de estos efectos en otras situaciones que, si bien son igualmente intensas, son provocadas por circunstancias diferentes: ansiedad amorosa, inseguridad personal, miedo al fracaso... La imposibilidad de conciliar el sueño, por ejemplo, un efecto ligado fundamentalmente a estados derivados del miedo, se usa --- aquí en situaciones distintas; y así, cuando este efecto se deriva exclusivamente del miedo (JE-52), en otra ocasión la protagonista no puede conciliar el sueño debido a diversas razones, la principal, la promesa que ha creído ver en Rochester:

- "I regained my couch, but never thought of sleep. Till morning dawned I was tossed on a buoyant but unquiet sea, where billows of trouble rolled under surges of joy" (JE-182)

Finalmente, aunque en Jane Eyre no hay situaciones evidenciadoras de anti-clericalismo como en anteriores novelas, no puede decirse que haya una presencia religiosa destacada. Para Q. D. Leavis (1966,18), prácticamente todos los personajes que tienen contacto con el mundo religioso, St. John, --- Eliza Reeds, por ejemplo, son descalificados. Aún más lo es el inflexible Mr. Brocklehurst. No es, sin embargo, su fe religiosa lo que es objetado, sino más bien su utilización y la actitud personal hacia ella. St. John y Eliza representan la religión exenta de entusiasmo, capaz de entrega pero desprovista de sentimiento. No es éste el concepto de religión de --- Jane, que precisamente atribuye a Dios (JE-386,472) tanto - su decisión de dejar a Rochester tras la boda interrumpida - como el fenómeno sobrenatural que se produce al oír su voz - de llamada.

2.8.10. Valor semántico de caracterización de actantes.

Jane es el personaje principal, y su presencia abrumadora en la novela parte además del hecho de ser asimismo la narradora, como ya hemos visto. Su apellido, Eyre es un nombre intencionado: Q. D. Leavis (1966,27) lo identifica con "air" y "Ariel", asociándole con la libertad del aire, y reflejando en él su confianza y creencia en el mundo inexplicable e imaginativo que conserva en toda la novela. Jane tiene mucho en común con heroínas góticas anteriores, excepto el terror a lo sobrenatural. Su paso por la novela es la descripción de su educación. Para ello no goza de una caracterización física - ideal, que en la novela es colocada en personajes femeninos - superficiales. Aún así, su personaje resulta atractivo, y es - capaz de enamorar a Rochester por otros motivos. He aquí algunas descripciones de su apariencia:

- "You're not grown so very tall... nor so very stout" (JE-122)

- "I sometimes regretted that I was not handsomer..." (JE-130)

-"..and though you are not pretty any more than I am handsome..."(JE-163)

Entre sus virtudes está la de ser trabajadora y fiel:

- "I dared commit no fault; I strove to fulfil every duty..."(JE-47)

- "you, with your gravity, considerateness and caution, were made to be the recipient of secrets..." (JE-174)

Son proverbiales su fortaleza en sus principios y su decisión rápida y firme ante episodios difíciles. La historia de su madurez, reflejada en la secuencia de disputa, se ve precipitada en ocasiones, como su salida de Lowood, por su íntimo - deseo de abarcar más experiencias:

- "...that then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions, full of life I had heard of but never seen..."(JE-141)

Jane siente un agradecimiento a la disciplina, a la educación que le hace tomar decisiones adecuadas y correctas:

- "Ere long, I had reason to congratulate myself on the course of wholesome discipline to which I had thus forced my feelings to submit: thanks to it, I was able to meet subsequent occurrences with a decent calm..."(JE-191)

Uno de sus rasgos más característicos es su profundo grado de auto-conocimiento, como señala Coral A. Howells (1978, 177), que junto a su franqueza contribuyen a dotar a la narración de la intensidad que denota en todo momento. Otra de sus características es la peculiar habilidad para ser socialable con personas generalmente difíciles de tratar:

- "A reception of finished politeness would probably have confused me..."(JE-152)

- "I felt at home in this sort of discourse. I could never have rest in communication with strong, discreet and refined minds"(JE-400)

Aún así, es su enorme independencia (recuérdese su negativa a que Rochester le compre regalos o a su decisión de seguir como institutriz hasta la boda, JE-297-98), que sí es un

rasgo tradicional de la heroína gótica, lo que la fundamenta, unido al innegable coraje moral que aprendió principalmente, como ya vimos, de Helen Burns:

- "The more solitary, the more friendless, the more unsustained I am, the more I will respect myself..." (JE-344)

Rochester es generalmente considerado como uno de los últimos "héroes byronianos" de la novela inglesa, en nuestra -- opinión doblegado al final en sus aspectos esenciales.

Para Gilbert Phelps (1979, 255), el personaje es una recreación de los sueños juveniles de la Brontë, formados indudablemente en historias y tipos plenamente románticos. Su ca racterización física reúne desde luego vestigios del ególa-- tra romántico:

- "...middle height and considerable breadth of chest. He had a dark face, with stern features, and a heavy brow..." (JE-145)

- " (the face) ...was masculine...and dark, strong and stern..." (JE-147)

- "for he had great dark eyes..." (JE-162)

Curiosamente, Rochester no es heredero de Valancourt o --- Vivaldi, enamorados de las heroínas de Radcliffe, sino de los "hero-villain" como Ambrosio, Melmoth, o Schedoni. De ellos -- ha adquirido una personalidad atrayente, centrada en rasgos -- definitivos y lejos de cualquier afectación: virilidad, fuerza física, atracción, inteligencia... Su ingeniosa conversación sólo puede ser seguida por Jane, que vierte en ella una fuerza interior y una agudeza paralelas. Rochester combina a estas características la ternura, con lo que el ideal de las -- Brontë se cumple totalmente, tal como señala Q. D. Leavis --- (1966, 17).

Su vida pasada ha sido errónea, pero ha servido para dotar le de un conocimiento del mundo que Jane, en su fuero interno ha de valorar positivamente:

- "I was thrust on to a wrong task, at the age of one and twenty, and have never recovered the

right course again..."(JE-166)

Como sus predecesores, Rochester es un personaje moralmente ambiguo. Uno de los hechos que lo confirman es su aparente intención de contraer matrimonio con Jane dejando sin resolver, y ni siquiera revelar, su anterior matrimonio. Es su mayor falta, y Jane le abandonará por ello. Deberá pagarla: La última visión de Rochester, físicamente destrozado, es una apariencia que denota la derrota definitiva de su personalidad anterior.

La construcción de la novela como narrador y protagonista en el personaje femenino impide conocer la visión de los acontecimientos por parte de Rochester. Ello le presenta forzadamente de forma incompleta si lo comparamos con Jane, lo que se acentúa al verle sólo desde ella.

Rochester y Jane tienen en común la firmeza de carácter y, especialmente, la ausencia de dogmatismos o de esquemas racionales inmutables que guía a St. John. La confianza en la intuición y el valor de lo inexplicable es mutua, por tanto su unión, una vez aclarados y purgados los antiguos pecados de Rochester, es definitiva.

St. John Rivers es catalogado en general como un personaje negativo. No exhibe, sin embargo, rasgos de maldad como los "hero-villain" anteriores, de los que hereda su expresión elocuente en los ojos:

"St. John's eyes, though clear enough in a literal sense, in a figurative one were difficult to fathom. He seemed to use them rather as instruments to search other people's thoughts, than as agents to reveal his own..."(JE-372)

El pecado de St. John es el de omisión: Renúsa entregarse a cualquier sentimiento, pero no por ello goza de paz interior:

"Zealous in his ministerial labours, blameless in his life and habits, he yet did not appear to enjoy that mental serenity..."(JE-378)

Si hay alguna cualidad que ha heredado de los personajes de novelas anteriores es la ambición y el inexorable propósito

sito de sacrificar todo por ella:

- "Reason, and not feeling, is my guide-my ambition is unlimited; my desire to rise higher.."
(JE-401).

St. John sólo legitima toda su forma de ser al actuar - en nombre de Dios. Si no fuera así, su conducta y decisivo deseo de supeditar todo, incluso los seres amados, a sus objetivos lo convertirían en un decidido malvado de relato gótico:

- "Of the ambition to win power and renown for my wretched self (Religion) has formed the ambition to spread my Master's kingdom, to achieve victories for the standard of the Cross.."
(JE-401)

De aquellos malvados ha heredado cualidades (dotes de liderazgo y atracción personal, ojos dominantes y escrutadores) pero su caracterización física, que debería corresponder a la de ellos, es invertida, colocándole un rostro y expresión perfectos de acuerdo a los cánones clásicos, y reservando el --- atractivo poder de seducción byroniano para Rochester:

- "It was like a Greek face... His eyes were large and blue, with brown lashes, his high forehead, colourless as ivory, was partially streaked over by careless locks of fair hair.."(JE-371)

Aunque la elección de Jane sea definitiva en favor de --- Rochester, las virtudes victorianas que adornan a St. John no podían pasar desapercibidas sin nueva mención antes del fin de la novela. Y así, se nos hace saber que, tras duros años de labor en la India, St. John se halla a las puertas de la muerte. Jane relata como en su última carta se adivina su seguro premio celestial:

- "...he anticipated his sure reward, his incorruptible crown..." (JE-383)

Los personajes secundarios tienen gran importancia en la novela. La figura de Mrs Reed, ejemplo de mujer enérgica desconcertada con la conducta airada de un ser inferior como -- Jane, es asimismo un personaje condenado a la involución, incapaz de la reconciliación. En la novela cumple el rol de mu--

-jer madura anclada en el pasado y poseedora de un secreto valioso que oculta al héroe-ina joven, como Laurentini en Udolpho o la Domina en The Monk. Sus hijos, John, Georgiana y Eliza, son la antítesis de la auténtica familia de Jane, St. John, Mary y Diana Rivers, y ello se prueba principalmente a través de la inmediata relación, por gustos e intereses comunes, de éstas con Jane (Leavis, 1966, 22). De los personajes de alta clase social, como Miss Ingram, sólo Miss Oliver, frustrada admiradora de St. John, es tratada bien en la obra, precisamente por su condición de personaje fracasado por la actitud de otro.

Helen Burns y Miss Temple son los modelos de vida de Jane, aunque ya hemos visto que se recalcan las diferencias de carácter con la primera.

En cuanto a los criados, no existe aquí el papel de "jester" -confidente de anteriores obras. Sólo Bessie, único ser en Gateshead amado por Jane, cumple en parte el papel al ser la única persona en quien confía en dicho lugar. En cuanto a Mrs Fairfax, se trata de un personaje anodino y distinto a Jane con quien no llega a intimar:

-"She entertained for me a vivacious, though perhaps not very profound affection; and by her simplicity, gay prattle and efforts to please, inspired me, in return, with a degree of attachment sufficient to make us both content in each other's society"(JE-140)

Podemos observar como la indefinición, la ambigüedad, son las características primordiales de estos personajes secundarios si los comparamos con los roles casi estrictos de carácter teatral que en anteriores novelas se asignaba a cada uno y que los convertía invariablemente, con muy pocas excepciones, en seres de cartón-piedra. Aquí Charlotte Brontë, tal vez por describir personas que realmente existieron, logra crear auténticos personajes sin mucha descripción, y sin que caigan en la fácil etiqueta de antes. Por otro lado, la ausencia de "jester", o en general, de humor, en la novela, podría estar relacionada con el conjunto de características pre-victorianas que contiene.

2.9. Dos variantes del género: Caleb Williams y Northanger Abbey

El estudio de Caleb Williams de William Godwin (1794) y Northanger Abbey de Jane Austen (1818) está motivado por la relación de ambas con el género gótico y la utilización que en ellas se efectúa de muchas de las convenciones y recursos góticos. Ello constituye un fenómeno curioso y relevante que merece la pena tratarse en este trabajo. Pero por no constituir novelas góticas como las demás, no podemos tratarlas de igual forma en lo que se refiere a su análisis. Por ello aquí prescindimos de los habituales apartados de nivel que habitualmente usamos y dividimos el estudio de las novelas en tres secciones. El primero, que denominamos "El argumento y su relación con la novela gótica" examina las similitudes y diferencias de estas obras con el resto de las novelas góticas en lo que se refiere a secuencias, funciones, división actancial, indicios e informaciones. En segundo lugar, en la sección "Otros elementos de la obra" examinamos todos los componentes del nivel retórico-pragmático: tiempo, modos de narración, punto de vista, e incluimos la caracterización y los sistemas sémicos que aparecen. Finalmente, el capítulo denominado "Conclusiones" trata de recoger las interpretaciones que se han dado al conjunto de elementos anteriores por la crítica y desde nuestra óptica personal. Como se ve, se trata de una variante de nuestro estudio semiológico, más condensado y sin la estricta separación en niveles anterior. En estas obras es difícil eliminar la mención a la diferente intencionalidad de muchos elementos aparentemente tradicionales tan pronto como son estudiados. La manipulación de recursos es constante, y su examen y análisis quedaría desvirtuado si pospusiéramos su análisis hasta llegar al nivel semántico.

2.9.1. Caleb Williams: El argumento y su relación con la novela gótica.

La novela de William Godwin Caleb Williams or Things as

They Are es considerada como la mejor expresión literaria del pensamiento de su autor, famoso tratadista de Filosofía política autor del Inquiry concerning Political Justice (1793) y padre de la novelista Mary Wollstonecraft Shelley. La novela es clasificable como "doctrinal", género en el que, según Légouis y Cazamian (1926, 976) predomina una intencionalidad o tesis didáctica que empobrece y bipolariza el argumento. Constituyen otras novelas de este género las de Charlotte Smith Desmond (1792) y la de Robert Bage Man as He is (1792). Godwin fue una personalidad compleja y a menudo incoherente pero sumamente apasionada. Su novela es aun legible precisamente por su poder de convicción, puesto que argumentos, caracterización y lenguaje han quedado obsoletos para el lector de hoy. Gran parte de esta fuerza narrativa procede, en nuestra opinión, del selecto inventario de recursos góticos que Godwin manejó y que son perfectamente localizables en la novela.

La división argumental de Caleb Williams se compone de tres secuencias complejas encadenadas por continuidad y perfectamente delimitadas por funciones divisorias. La primera (S-1) es una secuencia de disputa compuesta por dos argumentos encadenados por enlace, como es tradicional en este tipo de secuencias. La disputa la mantienen los caballeros Ferdinand Falkland y Barnabas Tyrrel y se trata de un enfrentamiento de tipo pasional no demasiado explicitado que incluye un conato de argumento amoroso centrado en la persona de Emily Melville, pupila de Tyrrel enamorada de Falkland y que es víctima de este último. La secuencia finaliza con la muerte por asesinato de Tyrrel tras una acalorada discusión con Falkland unos días antes. Este es acusado de asesinato (CW-99), pero es absuelto al carecerse de pruebas, siendo acusados un antiguo inquilino de las granjas de Tyrrel, Hawkins, y su hijo, que habían sido expulsados de las mismas recientemente. La secuencia no tiene el mayor interés desde nuestro punto de vista, aunque algunos de sus elementos los analizaremos en el capítulo siguiente. Es únicamente significativa como preludeo de la secuencia siguiente.

La secuencia siguiente, de intriga ha comenzado al principio

de la novela cuando Caleb Williams, secretario de Falkland, ha sorprendido a éste levantando la tapa de un antiguo arcón y examinando emocionado su contenido (CW-7). La secuencia es interrumpida para dar paso a la narración de la secuencia anterior, narrada por Collins, otro de los sirvientes de Falkland y se reanuda en la página 107. El relato de Collins y la escena del arcón hacen abrigar a Caleb sospechas acerca de la intervención de su señor en la muerte de Tyrrel (CW-107), de forma que decide averiguar la verdad de estos hechos. Para ello provoca intencionadamente a Falkland con preguntas relacionadas con asesinatos o menciones a los protagonistas de los hechos: mención a Hawkins (CW-108), conversación sobre Alejandro Magno y la legitimidad de sus crímenes (CW-112), conversación sobre los procedimientos judiciales de la época Isabelina (CW-117). Williams encuentra además una carta de Hawkins, el presunto culpable, dirigida en términos respetuosos hacia su señor, a quien pide determinados favores (CW-114). La actitud de Falkland es la de un creciente nerviosismo cada vez que Caleb se le acerca, hasta rogarle a éste que no mencione acontecimientos relacionados con crímenes pues suponen un tormento para él (CW-120). Cuando Falkland ha de decidir la culpabilidad de un campesino de su vecindad acusado de asesinato, Williams estudia sus reacciones (CW-125), que dejan a su señor sumido en una profunda melancolía. Poco después, un inesperado incendio se produce en la mansión de Falkland y Williams aprovecha la confusión reinante para investigar el contenido del arcón (CW-132), siendo sorprendido por su señor. Falkland confiesa a Caleb por fin que él fue el asesino de Tyrrel consintiendo además la ejecución de Hawkins como culpable (CW-135). A la vez, hace jurar a Williams ocultar esta confesión y le amenaza con represalias si no cumple este juramento:

- "Do you know what it is you have done ? To gratify a foolishly inquisitive humour you have sold yourself. You shall continue in my service, but can never share in my affection. I will benefit you in respect of fortune, but I shall always hate you" (CW-136)

Esta secuencia de intriga (S-2) se plantea en los siguientes términos:

-Deseo de Caleb de investigar el pasado de Falkland.

-Medios y dificultades.

-Resultado conseguido.

Los medios utilizados por Caleb tienden a la reconstrucción de unos hechos pasados, pero la función tradicional que ponía término a la intriga en otras novelas (revelación) es aquí alcanzada poco a poco mediante el cerco dialéctico impuesto por Caleb y la observación ante las reacciones de su señor. No hay oposición por parte de éste, excepto el momento en que pide a Williams que no le mencione asuntos relacionados con crímenes. Es curioso resaltar el hecho de que el misterioso arcón pierde todo su significado, pues no se menciona lo que contiene hasta mucho después (CW-315): A Caleb no le dió tiempo a examinar su interior.

Esta secuencia de intriga da paso al argumento que constituye el grueso de la novela (Pgs 135 a 325) y que es nuevamente una secuencia de disputa, esta vez entre Falkland y Caleb. Tras diversos episodios, Caleb decide abandonar a su señor y vivir en libertad (CW-152). Falkland se las arregla para ocultar unas joyas en el baúl de Caleb, de forma que éste es detenido y acusado públicamente de ladrón. Es enviado a prisión, episodio que es cuidadosamente descrito por Godwin, pues le sirve para mostrar la situación penitenciaria de las cárceles británicas. Caleb pasa por experiencias parecidas parecidas a las de otros héroes góticos en estado de confinamiento (soledad, aislamiento, examen de su pasado) e intenta fugarse en dos ocasiones hasta lograrlo en la segunda (CW-211). En el transcurso de su huida es capturado por una banda de salteadores de caminos (CW-211), ocasión que aprovecha Godwin para presentar la vida de una comunidad de delincuentes voluntariamente marginados de la sociedad. La comunidad tiene sus reglas de convivencia y honor, encarnadas por Raymond, su líder, portavoz de las ideas godwinia-

-nas. Raymond expulsa a uno de los miembros de la banda, Gines, precisamente por ser contrario a esas reglas, y se niega a entregar a Caleb, que cuenta su historia, cuando se anuncia públicamente una recompensa por su captura (CW-225). Caleb decide entonces escapar, a pesar de todo, y logra embarcar para Irlanda, siendo detenido antes de que el barco parta (CW-240). Su aspecto, disfrazado y con un ligero acento irlandés, le hacen ser confundido con un nativo de aquel país reclamado judicialmente. En uno de los traslados de prisión logra sobornar a sus guardianes y escapar (CW-250). Se refugia en Londres, siendo huésped de dos ancianos señores, Mrs Marney y Mr Spurrel, de los que ha de huir cuando su identidad, famosa en todo el país gracias a Falkland, es descubierta. Nuevamente es atrapado cuando se disponía a marchar a Holanda (CW-270) por un grupo de hombres armados capitaneados por Gines que le entregan a la justicia. Sin embargo, el tribunal al que es conducido le absuelve cuando Caleb insinúa conocer asuntos de sangre en los que Falkland está envuelto (CW-277). Gines le conduce a presencia de su ex-patrón, a quien Caleb encuentra envejecido y enfermo. Falkland le propone firmar una declaración en la que se estipule su inocencia en relación con el asesinato de Tyrrel, a lo que Caleb se niega (CW-283). Tras unos años sin rumbo Caleb se establece como relojero y protagoniza un pequeño y desdibujado episodio amoroso con Laura (CW-289), que súbitamente le rechaza sin explicaciones. Caleb descubre la causa de su aislamiento y rechazo final en todas las comunidades donde se asienta: Falkland ha encargado a Gines que divulgue la verdadera personalidad de Williams en todas ellas (CW-304). Tras otros episodios poco importantes, Caleb decide al fin atestiguar ante la justicia los crímenes de Falkland (CW-316) que es citado también. La historia contada por Caleb convence a todos y Falkland reconoce sus delitos, pero ambos se reconcilian como víctimas de un mismo y lejano hecho que ha arruinado sus vidas. Caleb reconoce la superioridad moral y personal de Falkland y éste a su vez agradece a Williams su heroísmo y paciencia (CW-323). Ambos se abrazan y Falkland

muere a los tres días (CW-325).

Como muchas secuencias de disputa, se trata de una secuencia compleja compuesta por dos argumentos enfrentados encadenados por enlace:

Visión desde Caleb:	Visión desde Falkland:
-Deseo de permanecer en libertad sin problemas	-Temor a que Caleb revele su crimen
-Medios y dificultades	-Medios y dificultades
-Situación resuelta	-Situación resuelta

Falkland recurre a las funciones tradicionales en su persecución de Caleb: confinamiento en prisión, persecución y acusación falsa. Sin embargo recurre a situaciones nuevas en su implacable deseo de anular a Williams: la propagación de su nombre y su delito, el aislamiento social que ello implica y la tortura psicológica que origina. Se trata de castigos refinados, mas en la línea de Melmoth que de las torturas góticas más usuales. Por otro lado, la superioridad social de Falkland le sirve para dejar claro lo que Caleb puede esperar de la organización judicial. El encuentro final entre ambos provoca situaciones consecutivas de revelación (quedan claras las culpas de Falkland) y reconciliación, tan ilógica como inesperada. Falkland muere a los tres días, pues su categoría de héroe atormentado no permite esperar otro final. Como puede observarse, muchas de las funciones que tienen lugar son puramente góticas.

La división actancial queda como sigue en las dos secuencias:

S-2 (Intriga)	Sujeto-Héroe, Caleb Objeto, Revelación de hechos pasados Destinador, Caleb Destinatario, Caleb Adyuvante, pistas Oponente, Falkland
------------------	---

Caleb es quien sospecha de su señor y quien se encarga de desvelar los acontecimientos. A diferencia de la novela gótica,

es un proceso personal, detectivesco, cuya chispa es la escena de Falkland y el arcón, que luego resulta ser un dato inútil. Como adyuvante consideramos todos los indicios o pistas que conducen a la revelación del secreto. Y como oponente pasivo el poseedor del secreto, Falkland.

S-3 (Disputa)	Héroe	Visión Caleb	Visión Falkland
	Objeto	Caleb	Falkland
	Destinador	Vivir en libertad	Anulación de Caleb
	Destinatario	Caleb	Caleb
	Adyuvantes	Caleb	Falkland
	Opositor	Ladrones	Gines
		Falkland	Falkland

Desde el punto de vista de Caleb, en él se concentran los roles de destinador, destinatario y héroe. Los ladrones, capitaneados por Raymond, actúan en una ocasión como adyuvantes, aunque se trata de un enfrentamiento más bien en solitario entre los dos protagonistas. Desde la visión de Falkland, Caleb precipita la acción al intentar vivir fuera de su control, siendo él héroe y destinatario. Su rol de oponente no es ninguna contradicción: Como muy bien señala Edith Birkhead (1921, 110) es difícil desde una óptica moderna no percibir que Falkland fuerza a Caleb a realizar lo que tanto teme: denunciarle. De este modo, Falkland se convierte en su propio oponente al precipitar el final.

Los indicios o datos ambientales góticos tradicionales confieren a esta novela su peculiar intensidad. Pueden localizarse indicios derivados de la oscuridad y la repugnancia:

- "The night was extremely dark..." (CW-63)

- "The night was gloomy, and it drizzled with rain" (CW-156)

- "The door had not been opened for years, and the walls hung round with damps and mildew" (CW-200)

La existencia de estos datos, propios del "ciclo de horror" de la novela gótica hacen a Devendra P. Varma (1957, 135) considerar a la novela junto con Vathek (1786) como precursoras de este subgénero inmediatamente posterior.

Son mas importantes desde la perspectiva de la novela gótica los datos de localización que ofrece la obra. La habitación como espacio cerrado que sirve de marco a escenas intensas aparece aquí en ocasiones: el dormitorio de Miss Melville, donde el perverso Tyrrel la confina (CW-56), la estancia de Williams en casa de Falkland, que le hace pronunciar las siguientes palabras tras las amenazas de éste:

-"I seemed as if conducting to one of those fortresses, famed in the history of despotism, from which the wretched victims are never known to come forth alive; and, when I entered my chamber, I felt as if I was entering a dungeon..."(CW-151)

También cumple esta función la celda donde el protagonista es encerrado y que recuerda las lúgubres y repugnantes prisiones posteriores de The Monk o Melmoth (CW-184). En el interior de esta celda transcurre parte del argumento de disputa (184-200) y en ella Williams idea sus planes de fuga, ayudado de un clavo encontrado por casualidad y que le sirve para abrir la cerradura de sus cadenas (CW-200). Los dos intentos de fuga constituyen un memorable microrrelato dentro del escenario cerrado tradicional. Pero aún encontramos más datos espaciales u objetos: la puerta oculta donde Caleb oculta sus pertenencias (CW-155), el arcón (CW-7), las ruinas que sirven de cobijo a la banda de salteadores (CW-214) o el tradicional fuego destructor que aparece en dos ocasiones, primero en casa de Tyrrel ofreciendo a Falkland la oportunidad de salvar a Miss Melville (CW-42) y segundo en la mansión de éste, provocando indirectamente su confesión, lo que relaciona el incendio con su función clásica en el relato gótico: la destrucción del lugar que guardaba el secreto tras la revelación de éste.

Las informaciones de tipo social que contiene la novela son mucho más decisivas que en el género gótico. Godwin se esfuerza por mostrar claramente las ventajas de determinados estratos sociales en la sociedad contemporánea. Aunque no hay datos sobre la fecha en que transcurre la acción, puede presumirse una acción plenamente contemporánea. Tampoco hay referencias a personajes o lugares reales.

Entre los indicios de preponderancia de clase social encontramos la expulsión de Hawkins por parte de Tyrrel (CW-66), la

inmediata absolución de Falkland en el tribunal (CW-99) y por el contrario, la condena instantánea de Caleb cuando las joyas son encontradas en el baúl (CW-177). La influencia de Falkland logra que las acusaciones hacia su persona sean desestimadas (CW-277) y la verdad sólo es tomada en consideración gracias a los esfuerzos de Williams por dotar a su relato de credibilidad (CW-323). Otros datos son cruciales de cara a la intencionalidad del relato: el fácil soborno de los guardianes de Williams (CW-200), las medidas de crueldad en las cárceles (CW-184) y, en general, el sistema judicial y penitenciario británico es presentado en términos nada favorables.

La secuencia de intriga (S-2) que hemos comentado constituye el primer argumento cuasi-policíaco en la historia de la novela inglesa. Es también reflejo del viejo argumento gótico que trata de la desvelación de acontecimientos pasados no resueltos. Para los novelistas góticos, todo acaba por saberse, y eso es lo que sucede aquí, aunque el provecho que generalmente extraen los héroes góticos de estas revelaciones tiene aquí un marcado contraste con la persecución de que Caleb, el auténtico detective, es objeto por parte de Falkland.

Por otro lado, la secuencia de disputa (S-2) narrada por Caleb es sin duda el argumento más fascinante de la novela. Aparte de sus coincidencias con aspectos de la novela gótica, la secuencia presenta momentos de gran brillantez al lado de otros mal contruidos. La lucha entre Caleb y Falkland tiene resonancias sociales de gran interés: Falkland es un terrateniente perteneciente a una clase superior mientras que Caleb es sólo un sirviente distinguido. Aunque se recalcan los sufrimientos de Caleb y se habla expresamente de la nobleza en personajes inferiores como Raymond, no cabe duda de que Falkland es el personaje superior y de mayor consistencia en la novela. El conflicto interior que padece posee connotaciones de auténtica modernidad para un lector de hoy: ¿Es preferible la paz interior a la adaptación social? El asesinato de Tyrrel provoca en Falkland un estado interior que le conduce a la muer-

-te. Su envejecimiento e inadaptación progresiva es mencionada paso a paso en la novela. Por otra parte, en ningún momento se cuestiona verdaderamente la legitimidad de la muerte de Tyrrel, villano pasional y totalmente negativo como ser humano. La Justicia oficial, tan maltratada en la obra, parece incapaz de resolver asuntos como la crueldad de Tyrrel con su pupila Melville, por lo que el castigo que le inflinge Falkland parece ser el justo.

2.9.2. Otros elementos de la novela y su relación con la novela gótica.

El tratamiento temporal de la novela, demasiado impreciso, sólo tiene en común con el género gótico el hecho de presentar un periodo crucial, unos cuantos años, de la vida de un joven protagonista. No existen juegos temporales, excepto el carácter retrospectivo de la primera secuencia de disputa, pretendidamente narrada por Mr. Collins. Por otro lado, el examen de los modos de narración revela un predominio del comentario por encima de los restantes modos. Caleb Williams es prácticamente un tratado de Filosofía política narrado como obra de ficción, de ahí sus enormes disquisiciones, en forma de comentario filosófico del autor o monólogos de actantes. Otras características de estilo, como los recursos teatrales (preguntas retóricas, exclamaciones, enumeraciones) son utilizados. Entre los comentarios no faltan los predictivos, muy frecuentes, y el característico de la novela gótica, también frecuente:

"Her emotions were indescribable..."(CW-44)

"Volumes could not describe the words with which this echo of my words was given and received"
(CW-121)

"It is impossible to describe the sort of squalidness and filth with which these mansions are distinguished"(CW-177)

La descripción es otro de los modos narrativos prácticamente ausentes de la obra.

El tipo de autor es un narrador en primera persona protagonista y espectador en la mayor parte de la novela (Pgs 1 a 7 y 106 al final). La secuencia de disputa entre Falkland y Tyrrel es pretendidamente narrada por Mr. Collins, antiguo servidor del primero, que cuenta los acontecimientos al joven Caleb. Para ello éste asume el papel de Collins narrando en primera persona:

- "To avoid confussion in my narrative, I shall drop the person of Collins, and assume to be myself the historian of our patron..." (CW-10)

Esta secuencia de disputa se distingue de los demás por la práctica ausencia de comentarios filosóficos, a diferencia de la profusión de éstos en el resto de la obra. El hecho de que el narrador sea Collins es pues tomado en cuenta por Godwin, que renuncia a una visión tamizada por las opiniones de éste.

Por otra parte, la novela no utiliza ningún elemento de carácter sobrenatural, aunque sí es localizable un sistema semi-co propio del género gótico: los efectos en los personajes. Los de carácter físico son frecuentes y variados:

- "He traversed the room with perturbed steps, and even foamed with anguish and fury..." (CW-14)

- "He raved, he swore, he beat his head, he rent up his hair..." (CW-89)

- "My blood boiled within me. I was conscious to a kind of rapture for which I could not account" (CW-130)

- "When I laid my hand upon my bosom or my head, it seemed to scorch them with the fervency of its heat..." (CW-318)

Se presta especial atención a los efectos físicos que constituyen los "datos de superficie" ("Surface Imagery"), es decir evidencia en signos exteriores (rostro, manos, trajes) de sucesos interiores:

- "He would strike his forehead, his brown became knit, his features distorted..." (CW-7)

- "He writhed with agony, his features became distorted, and his looks inspired terror..." (CW-21)

Los efectos mentales son también importantes y variados. Muchos de ellos hacen referencia a procesos de tipo nervioso provocados por situaciones de intensidad especial:

- "Shut up for the first night in my dungeon, I was seized at intervals with temporary frenzy" (CW-277)

- "He would remain for whole nights together under the naked cope of heaven, inattentive to the consideration either of place or time, insensible to the variations of the weather, or rather seeming to be delighted with that uproar of the elements which partially called off his attention from the discord and dejection which occupied his own mind" (CW-124)

Entre ellos ocupa un lugar preferente la ausencia de sueño como resultado de estados mentales límite:

- "This Falkland haunts me like a demon. I cannot wake but I think of him. I cannot sleep, but I see him" (CW-31)

- "It may be imagined that my slumbers were neither deep nor refreshing" (CW-152)

Y también son mencionados aquellos efectos provocados directamente por la imaginación, culpable en muchas ocasiones de la ansiedad o los terrores de los personajes:

- "Her distempered imagination conjured up a thousand images of violence and falsehood" (CW-61)

- "Every new incident that had occurred to me thus tended to impress upon my mind the extreme danger to which I was exposed" (CW-238)

El repertorio de efectos es pues considerable, pudiendo afirmarse que Godwin menciona situaciones nuevas o intensificadas al mismo tiempo que utiliza efectos típicos del género gótico. Pero si examinamos la causa que los origina sí observamos una notable diferencia. Mientras que en el relato gótico los efectos son originados por el horror o el miedo, que suelen originar trastornos en la imaginación acrecentando estos temores, en esta novela todos los efectos sufridos por Falkland proceden primordialmente del remordimiento como causa principal, que-

-dando el miedo como detonante de los efectos sufridos por Caleb. Se trata en cierto modo de un uso de esta convención por razones distintas a las normales.

Otros sistemas sémicos tradicionales como las situaciones de causalidad ilógica y predicción tienen verdadera importancia en la novela. Las predicciones pierden prácticamente su virtualidad al tratarse de un relato con narrador en primera persona que anticipa situaciones recalcando el carácter de historia retrospectiva de la novela:

"I little suspected that the gaiety and lightness of heart I had hitherto enjoyed were upon the point of leaving me for ever.."(CW-6)

"I lift the curtain, and bring forward the last act of my tragedy..."(CW-79)

Algunas de las predicciones, por otro lado, hacen referencia a un decisivo e inexplicable sentido de "doom" o fatalidad que precipita los acontecimientos y que otorga a esta convención un dramatismo desconocido en el género gótico:

"All I have farther to state of his story is the uninterrupted persecution of a malignant destiny..."(CW-16)

"But all that remains is rapid and tremendous. The death dealing mischief advances with an accelerated motion, appearing to defy human wisdom and strength to obstruct its operation"(CW-37)

Con respecto a la intervención del azar, se trata de un elemento usado frecuente y deliberadamente en el relato. En ocasiones se trata de situaciones alcanzadas fortuitamente, sin que se mencione dicho carácter, como es tradicional en el relato gótico:

"Mr Falkland was from home when the messenger arrived, and not expected to return till the second day..."(CW-85)

Pero en la mayoría de las ocasiones el carácter inesperado y azaroso de las situaciones es mencionado explícitamente, lo que le hace perder intencionalidad:

- "Such was the rival that fortune in her caprice had reserved for the accomplished Falkland" (CW-19)

- "By the most extraordinary accident.." (CW-64)

- "and my steps, by some mysterious fatality.." (CW-131)

La mención deliberada del azar como causante de acontecimientos y las predicciones efectuadas por el narrador-protagonista manifiestan una deliberada utilización de estos recursos en provecho del rumbo que Godwin desea conferir al relato.

La figura de Falkland constituye el personaje más cercano a la novela gótica. El verdadero protagonista de la novela es descrito a través de la transformación que experimenta tras su disputa con Tyrrel, aunque los datos que se nos muestran anteriores a este hecho le configuran como un personaje plenamente dieciochesco distinto a los "hero-villains" de la novela gótica:

- "I found Mr Falkland a man of small stature, with an extreme delicacy of form and appearance" (CW-5)

- "From them he imbibed the love of chivalry and romance.." (CW-10)

- "His manner was kind, attentive and humane" (CW-5)

La revelación de Collins nos permite averiguar la razón de un extremo cambio de actitud en este personaje, como nos describe su secretario:

- "Ferdinando Falkland was once the gayest of the gay.." (CW-9)

El proceso de disputa ha puesto en evidencia las debilidades de su carácter, que lo acercan considerablemente al tipo de héroe de las novelas de Radcliffe:

- "You have an impetuosity and an impatience of imagined dishonour that, if once set wrong, may make you as eminently mischievous, as you will otherwise be useful" (CW-34)

Se trata del "exceso de susceptibilidad", el punto débil del héroe gótico que en este caso se acentúa más al tratarse de un personaje plenamente maduro y que sigue fielmente criterios racionales. El enfrentamiento con un ser totalmente pasional y "negro" como Tyrrel le hace en principio acudir a la razón como argumento definitivo:

- "Why should you refuse a proposition dictated by reason, and an equal regard to the interest of each..?(CW-29)

Este intento falla inmediatamente y Tyrrel consigue exasperarle hasta llegar al final que conocemos. Falkland, tras el asesinato de su rival, es un ser desequilibrado y víctima de la irracionalidad de la que siempre quiso huir. Otro sentimiento plenamente romántico, el horror, que igualmente posee connotaciones irracionales, le posee en su afán de ocultar el asesinato de su rival. La lucha interior que libra entre el remordimiento y el deseo de preservar su reputación propia de los "hero-villains" góticos provoca en él los efectos que acabamos de mencionar:

- "from the hour of crime...I have not had an hour's peace: I became changed from the happiest into the most miserable thing that lives; sleep has fled from my eyes; joy has been a stranger to my thoughts"(CW-120)

Falkland se dedica por entero a vigilar a Caleb de forma obsesiva. Asume así el papel de malvado gótico perseguidor de un personaje inocente y sus pasos adquieren plenamente el carácter de perversidad que les caracteriza:

- "I had my eye upon you in all your wanderings. You have taken no material step through their whole course with which I have not been acquainted" (CW-281)

El final de la novela nos presenta la reconciliación de ambos. Falkland reconoce haberse equivocado en su propósito de controlar a Caleb, ser decididamente positivo desde el comienzo:

- "Williams...you have conquered. I confess that it is to my fault and not yours, that it is to the excess of jealousy that was ever burning in my bosom that I owe my ruin." (CW-324)

Su muerte a los tres días le otorga definitivamente el aura de héroe trágico. Curiosamente, Falkland reúne en su persona los papeles de héroe gótico víctima del exceso de sentimentalismo y de malvado, en su hostigamiento de Caleb que, por su parte, recuerda el papel de "perseguida" tradicional de la heroína gótica. Su gran defecto es el exceso de curiosidad, que aquí es un pecado:

- "Curiosity, so long as it lasted, was a principle stronger in my bosom than even the love of independence" (CW-143)

Caleb es un personaje fallido. Se le concede un excesivo espíritu de sacrificio (sus penalidades constituyen el grueso del argumento) y Godwin se deleita en explorar las situaciones límite en las que le coloca para después congratilarle con el inspirador de las mismas. En realidad, Caleb no pierde jamás el afecto hacia Falkland, y solo son las circunstancias opresivas en que se ve envuelto las que le deciden a denunciarle:

- "From time to time I was prompted to unfold the affection of my soul, only to be repelled with the greater anguish and to be baffled in a way the most intolerable mortifying" (CW-308)

A pesar de todo, la reconciliación se produce cuando ambos reconocen haber sido víctimas de factores distintos a la nobleza de espíritu y racionalidad que guió su primitiva amistad:

- "I proclaim to all the world that Mr Falkland is a man worthy of affection and kindness, and that I am myself the basest and most odious of mankind... Never will I forgive myself the iniquity of this day..." (CW-323)

Los demás personajes no pasan de una caracterización simplista de "blancos y negros". Y así, Tyrrel es el prototipo de malvado tradicional, temperamental e irascible do-

-minado por la envidia hacia Falkland. Emily, Mrs Melville, es otra "perseguida" de novela gótica cuya única misión en la novela es servir de víctima a Tyrrel. Mr Clare, el viejo poeta amigo de Falkland que advierte a éste de sus defectos, cumple el papel de anciano que da sus consejos al protagonista antes de morir. Y Raymond, el jefe de los bandidos, es según Edith Birkhead (1921,107) el portavoz de la doctrina social de Godwin.

2.9.3. Conclusiones.

La filosofía política de William Godwin tiene muchos puntos de contacto con las doctrinas subyacentes a la revolución francesa. Se trata de un idealismo utópico que centra en la razón pura la base de sus argumentaciones sociales y políticas, pero impregnado de un entusiasmo singular no alejado del vigor de las corrientes puritanas del siglo anterior, tal como señala Q.D. Leavis (1932,100). Partiendo de la base de que el sustrato ideológico de la novela es precisamente esta filosofía, es interesante destacar el hecho de que son elementos plenamente románticos los que le confieren interés literario. Godwin se esfuerza en presentarnos los efectos de un sistema social caduco y obsoleto en dos personajes distintos. Mientras Falkland es el prototipo de ser racional y equilibrado, Caleb está moldeado a la sombra de éste, pero será paradójicamente su víctima. Para lograr una atmósfera convincente, Godwin recurre a convenciones puramente góticas: estados mentales, localización, funciones (confinamiento, persecución, revelación) , datos ambientales...de forma que la novela adquiere rasgos inequívocamente románticos. Falkland es dotado de una ambigüedad característica de un "hero-villain" gótico, y Caleb se comporta como un héroe perseguido forzado a última hora a reconciliarse con su enemigo. Las pretensiones didácticas del autor quedan desdibujadas, pero el relato conserva una

lógica interna innegable, de forma que los esfuerzos de Godwin por dividir sus personajes en positivos y negativos, mostrar las iniquidades sociales y la destrucción de sus protagonistas por esta sociedad quedan muy por detrás de la intriga y el enfrentamiento entre los dos, en los que el autor alcanza momentos memorables. En nuestra opinión, Caleb Williams es una novela de tesis, como todas las de carácter doctrinal, oscurecida y desdibujada por los elementos novelescos utilizados que le confieren una intencionalidad distinta. Y aunque la novela sea considerada hoy en día como obra menor, de difícil lectura, por su resonancia e influencias posteriores y por lo que en palabras de Robert Kiely (1972, 125) constituye "la ruptura del didacticismo bajo la influencia de la tramoya gótica", merece consideración especial.

Caleb Williams se encuentra clasificada como novela gótica en la mayoría de los estudios sobre la misma: Brendan Hennessy (1974, 25) y Devendra P. Varma (1957, 136) la señalan como precedente directo de las "novelas de horror", subgénero gótico. También la consideran como parte del género Edith Birkhead (1921, 102) y Montague Summers (1938, 403). La mayoría de los críticos recalca especialmente el carácter detectivesco de la secuencia de intriga, precedente directo de la novela policíaca. A. E. Murch (1958, 31-32) menciona la cuidadosa gradación de los "pasos" que Caleb sigue para averiguar la culpabilidad de su señor y la gran alegría que le producen las sucesivas reacciones de éste como signos evidentes de dicha culpabilidad. Además, señala la influencia del famoso "Newgate Calendar" en el planteamiento del crimen y su resolución. Lo único que trastoca los términos del relato policíaco es el hecho de que en la siguiente secuencia el criminal se convierta en perseguidor del detective.

Como influencias dentro de la novela gótica pueden mencionarse las situaciones similares de confinamiento y autoexamen en Melmoth (1820) y el gran influjo que la filosofía

de Godwin y en especial el concepto de Naturaleza como producto de una Deidad-Suprema Razón que gobierna sabiamente el mundo ejerció sobre su hija (recuérdense las apelaciones a elementos sobrenaturales en Frankenstein) y poetas románticos como Wordsworth y Shelley.

2.9.4. Northanger Abbey: El argumento y su relación con la novela gótica.

Northanger Abbey (1818) de Jane Austen no es la primera ni la única de las denominadas "parodias de la novela gótica". Del mismo modo que otro género anterior, la novela sentimental, había sido ridiculizada en pleno apogeo y popularidad (Birkhead, 1921, 129), en este caso se produjeron intentos de presentar las convenciones góticas desde el prisma del humor prácticamente desde el comienzo del relato de terror. Devendra P. Varma (1957, 180) señala como precedentes More Ghosts (1798), de autor desconocido, y la notable novela de Eaton Stannard Barrett The Adventures of Cherubina (1813). Con relación a la novela de Austen, la propia autora revela en la introducción a la primera edición en 1818 que la obra había sido adquirida para su publicación en 1803, sin que llegara a salir a la luz. Las razones que se argumentan ante este hecho son múltiples, pero en general se coincide en que una de ellas fue el miedo a que las enormes ventas de relatos góticos quedasen interrumpidas con la feroz sátira de la Austen. Nuestra opinión es que Northanger Abbey, sin dejar de ser una parodia, es una novela exenta de agresividad hacia el género gótico, del cual, como veremos, no desecha algunos de sus principales componentes.

La novela se compone de dos únicas secuencias unidas por continuidad y claramente diferenciadas por diversos elementos, el más importante de los cuales es la localización. La secuencia primera y principal (S-1) es de carácter amoroso y refleja la historia de las relaciones entre Catherine Morland y Henry Tilney, su proceso de conocimiento y su unión final.

Es una secuencia típica de las novelas de Jane Austen, en las que el proceso amoroso va unido generalmente al de madurez de la protagonista femenina principal, enfrentada por primera vez a la necesidad de tomar decisiones importantes, escoger amistades y desenvolverse, en suma, en una esfera social reducida pero representativa y, en esta ocasión, lejos de su familia y su hogar. Aun así, el proceso argumental es el proceso amoroso, incluyendo la novela, como también es casi general en las novelas de Austen, un proceso paralelo protagonizado por actores secundarios y destinado al fracaso, en este caso el de Isabella Thorpe y James Morland.

No nos vamos a detener en esta secuencia por tratarse de un argumento muy alejado del relato gótico y cuyas particularidades deben ser objeto de un estudio puramente centrado en las novelas de Jane Austen. Sin embargo, vamos a examinar aquellos componentes de la misma que se relacionan con convenciones de la novela gótica. Cuando Catherine se dispone a partir hacia Bath, invitada por Mrs Allen, su madre le da unos consejos tal como en Udolpho hacía St. Aubert con su hija poco antes de morir. Solo que en esta ocasión los consejos se reducen a que Catherine se arrope bien cuando salga a la calle y a que no malgaste su dinero, las diez guineas que le da su padre (NA-6). El viaje a Bath se desarrolla sin incidentes:

-"Neither robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero..."(NA-6)

Situaciones concretas extraídas de la novela gótica son aquí manipuladas deliberadamente y dotadas de una significación extraña, primero restándoles la acostumbrada trascendencia, a pesar de usar un lenguaje solemne como veremos en el siguiente capítulo, y segundo omitiendo incidentes repetidamente aparecidos en novelas góticas.

Con todo, Catherine pasa por el recorrido acostumbrado de las heroínas góticas, consistente en el abandono del hogar

o lugar donde nació y creció, y el traslado a un lugar desconocido, en este caso la famosa y atractiva ciudad de Bath.

La estancia en Bath supone el conocimiento de una sociedad totalmente nueva para Catherine, de la que forman parte los Thorpe, Isabella, y John, y los Tilney, Henry y Eleanor, en cuya caracterización podemos encontrar rasgos de la novela gótica, como veremos. El desarrollo de la relación de Catherine con ellos y con Henry Tilney en especial no incluye puntos de contacto con los argumentos góticos. Mencionamos únicamente las constantes referencias a Udolpho como novela leída por prácticamente todos los personajes (NA-24), y los deseos de Catherine de examinar un castillo o abadía similar a los escenarios góticos. En este sentido, la abortada excursión a Blaize Castle (NA-68) supone un precedente de la posterior estancia en Northanger, en el sentido de que las expectativas de Catherine, deseosa de visitar el castillo, se ven frustradas, con lo que el abandono de Henry y Eleanor, provocado por los Thorpe, no se ve siquiera compensado por la emoción de encontrarse entre las ruinas de un edificio similar al castillo de Udolpho. Por primera vez, la realidad, representada por el paseo con los Tilney, habría sido superior a las ilusiones creadas por la lectura de aventuras góticas, aunque en este caso no sea Catherine la responsable del fracaso del viaje.

Tras conocer al padre de Henry, el General Tilney (NA-76), Catherine es invitada por éste a su residencia de Northanger Abbey y abandona Bath (NA-127). En dicho lugar tiene desarrollo la siguiente secuencia, la secuencia de intriga (S-2), que examinamos más adelante. Pero la estancia en la abadía incluye asimismo elementos pertinentes para nuestra secuencia: El conocimiento mutuo Catherine-Henry se ve acrecentado hasta llegar al amor por parte de la muchacha, que visita la casa de Henry en Woodston (NA-178). En Northanger les llega la noticia de la ruptura de Isabella y James (NA-169), por culpa de Frederick Tilney, el único de los hermanos que no se

relaciona con Catherine. Sin embargo, Catherine ha de abandonar Northanger sin explicaciones por decisión del General Tilney (NA-188). Catherine regresa a su casa sin comprender las razones de su expulsión y se siente triste a pesar de los consuelos de su madre (NA-203). Todo se aclara con la inesperada visita de Henry (NA-204), que explica a Catherine, tras proponerle matrimonio, las razones de su salida de Northanger. El General Tilney se enfureció al conocer la verdadera situación económica de los Morland, que habría sido exagerada por el hermano de Isabella, John Thorpe. Por fin, tras unos meses, el General accede a la boda, tras el matrimonio de Eleanor con un caballero acaudalado (NA-213).

Aunque no exista en la novela ningún indicio de secuencia de reconocimiento, el rechazo inicial de Catherine por parte de Tilney se debe a razones económicas. En la novela gótica, la equiparación económica y social de los protagonistas destinados al matrimonio se resolvía muchas veces por una anagnórisis final que restituía al personaje en desventaja posesiones o rango arrebatados hacía tiempo. En esta novela la unión es posible sin que esta equiparación se produzca, pero es importante el hecho de que siga constituyendo un obstáculo importante y aun más el que sea la mayor muestra de perversión de uno de los personajes, el General Tilney, cuyas similitudes con los malvados góticos analizamos en el apartado destinado a la caracterización. De todos modos, el característico proceso de anagnórisis queda desvirtuado en cierto modo por el comportamiento del "malvado" General Tilney: En novelas anteriores, este personaje se oponía al matrimonio del héroe o heroína por ser su pretendiente inferior social y económicamente. Aquí es Tilney quien favorece la unión creyendo que la joven es una rica heredera, cambiando de actitud tan pronto como descubre la verdad.

La estructura argumental general de esta secuencia amorosa es indefectiblemente similar a la de la novela gótica: la heroína, alejada de su lugar de nacimiento, conoce a su

pretendiente, y ambos inician un proceso amoroso que se ve dificultado por otros actores (John Thorpe, principal rival), o por hechos ajenos a ambos (la situación económica de los Morland), que han de superar. No obstante, la descripción del proceso es aquí prolija y detallada (no se trata de un relato gótico) y constituye el argumento predominante por encima de todos los demás. La función final, como siempre, es la boda de los protagonistas.

La secuencia de intriga (S-2) se desarrolla toda ella en la mansión de Northanger, donde prácticamente se concentran todos los recursos y situaciones góticas que la novela utiliza. Como dijimos, Catherine es invitada a Northanger por el General Tilney. El viaje lo efectúa acompañada por Henry (NA-127), con quien sostiene una interesante conversación que versa sobre las expectativas abrigadas por Catherine sobre la antigua abadía. Henry improvisa un relato gótico construido con episodios conocidos procedentes de estas novelas, mientras Catherine expresa el miedo que le producen (NA-128-131). Curiosamente, tal como señala Montague Summers (1938, 169), los episodios del viejo escritorio y el compartimento escondido son mencionados por Henry, constituyendo una predicción de los episodios similares que van a tener lugar a continuación. La llegada a Northanger decepciona a Catherine, que esperaba un edificio solemne y majestuoso para encontrarse con una construcción reformada y diferente:

-"But so low did the building stand, that she found herself passing through the great gates of the lodge, into the very grounds of Northanger, without having discerned even an antique chimney..." (NA-131)

Conducida a su habitación, decorada al estilo contemporáneo, Catherine descubre un armario extraño que desea abrir. Lo consigue, sin resultados, aunque en esos momentos es interrumpida por Eleanor (NA-135). El episodio del armario se complementa con el del escritorio (NA-138), que Catherine descubre cuando regresa a su habitación tras la cena, y que trata de abrir, en lo que constituye el episodio más certera-

-mente gótico de la novela. Austen utiliza aquí todos los mecanismos conocidos, desde indicios de Naturaleza adversa, ruidos extraños, etc, hasta la total oscuridad, que es provocada accidentalmente por Catherine al apagar su vela (NA-140). Pero, como en ocasiones anteriores, el episodio retiene su carácter gótico excepto en su final. La situación de inquietud provocada no continúa la habitual lógica argumental, y Catherine duerme plácidamente toda la noche:

-"Hour after hour passed away, and the wearied Catherine had heard three proclaimed by all the clocks in the house, before the tempest subsided, or she unknowingly fell fast asleep" (NA-141)

La manipulación del episodio llega a su culmen cuando, a la mañana siguiente, ya con luz para verlo, Catherine descubre que los papeles que había en el escritorio, en vez de tratarse de algún mensaje de un antepasado de los Tilney, son simplemente una lista de lavado y algunas facturas (NA-143). La joven se reprocha a sí misma por haber sido presa de las fantasías provocadas por sus lecturas:

-"How could she have so imposed on herself? Heaven forbid that Henry Tilney should ever know her folly..." (NA-142)

El procedimiento utilizado por Jane Austen es nuevamente el denominado por Umberto Eco "ruptura de mundos posibles", es decir, una manipulación deliberada de recursos y situaciones conocidas que determinan una estrategia textual concreta, la de la novela gótica, que a su vez da pie a la construcción de mundos posibles por parte del lector. Esos mundos posibles se rompen al conducir dicha estrategia a un desenlace distinto: los indicios, elementos utilizados, y la situación global, conocida por novelas anteriores, conduce al descubrimiento de una lista de lavado. En menor escala, las expectativas creadas en Catherine por datos extraídos de sus lecturas (carácter tenebroso de las antiguas construcciones religiosas, majestuosidad y solemnidad, interior intrincado y difícil acceso exterior) se van al traste cuando

Northanger Abbey aparece ante sus ojos (Eco,1981,218).

A pesar de estos desengaños,Catherine protagoniza el argumento de intriga que da nombre a la secuencia. En los días siguientes,el General Tilney y Eleanor la conducen por los exteriores de la residencia (NA-146) y Catherine,tras las menciones a la difunta Mrs Tilney,comienza a sospechar un extraño episodio ocurrido hace años en el que sitúa al General y a su esposa:

- "Catherine attempted no longer to hide from herself the nature of feelings which, in spite of all his attentions, he had previously excited; and what had been terror and dislike before, was now absolute aversion" (NA-150)

La aversión, que se origina capítulos antes, no tiene un fundamento claro, y en esta ocasión se debe a la aparente resistencia del General a enseñar a Catherine los interiores de Northanger. Finalmente le son mostrados (NA-151), pero la visita es interrumpida por el General cuando la joven, acompañada de Eleanor, estaban a punto de entrar en una galería estrecha con numerosas puertas:

- "...and the heavy doors were closed upon the mortified Catherine, who having seen, in a momentary glance beyond them, a narrower passage, more numerous openings, and symptoms of a winding staircase, believed herself at last within the reach of something worth her notice...." (NA-154)

En una siguiente ocasión, la visita es también interrumpida debido a la súbita llamada del General a Eleanor (NA-159). Catherine decide visitarlas sola, y cuando por fin abre la que había sido cámara de la difunta Mrs Tilney, su asombro y sorpresa se acentúan, pero por distintos motivos de los tradicionales:

- "Catherine had expected to have her feelings worked, and worked they were. Astonishment and doubt first seized them, and a shortly succeeding ray of common sense added some bitter emotions of shame" (NA-161)

La joven se da cuenta por fin, ante la visión de un mo-

-dermo dormitorio sin rastros de cámaras ocultas o indicios de sangre, de que todo ha sido una construcción de su imaginación. La súbita llegada de Henry (NA-162), que la sorprende en dicho lugar, sirve para aclarar definitivamente la situación y demostrar a Catherine que no hubo nada anormal en la muerte de Mrs Tilney:

- "You have erred in supposing him not attached to her. He loved her, I am persuaded, as well as it was possible for him to.... His value of her was sincere; and, if not permanently, he was truly affected by her death" (NA-164)

El planteamiento secuencial podría ser el siguiente:

- Situación deficitaria: Sospechas de pasado oculto en relación la muerte de Mrs Tilney.

- Medios y dificultades

- Situación resuelta.

Las sospechas parten única y exclusivamente de Catherine, ya que en ningún lugar pueden localizarse pistas reales. Las dificultades provienen del General, que parece siempre ocultar determinados aposentos de Northanger. El medio utilizado por Catherine es la exploración de dichos aposentos sin ser acompañada, exactamente el mismo utilizado por Emily en Udolpho. La situación se resuelve por medio de una revelación personal de Henry, que aclara lo sucedido y confirma la ausencia de fundamento de las sospechas de Catherine. La resolución de la secuencia da pie a Austen para extraer conclusiones didácticas del comportamiento de su heroína:

- "Charming as were all Mrs Radcliffe's works ... it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland counties of England, was to be looked for..." (NA-167)

La división actancial de las dos secuencias quedaría constituida de la siguiente forma:

S-1: Sujeto-Héroe, Catherine y Henry
Destinatario, Catherine y Henry
Destinador, Catherine y Henry
Objeto, Unirse en matrimonio
Oponente, General Tilney, John Thorpe
Adyuvante, Eleanor

En la secuencia amorosa, Catherine y Henry son los protagonistas y verdaderos determinantes de la acción. Como en novelas anteriores, no hay actantes que intervengan en el juego amoroso excepto el General Tilney, que impide la boda momentáneamente por razones económicas y John Thorpe, que aparece en ciertos momentos como pretendiente de Catherine y por tanto opositor de Henry. Eleanor contribuye a la resolución final al casarse antes con un rico pretendiente y modificar la opinión de su padre.

S-2: Sujeto-Héroe, Catherine
Destinador, novelas góticas
Destinatario, Catherine
Objeto, aclaración del pasado
Oponente, General Tilney
Adyuvante, Henry

La secuencia de intriga no se origina como en ocasiones anteriores por indicios o pistas sobre los hechos que la joven cree oscuros. Para ella es el General Tilney el oponente máximo que le impide por dos veces la exploración de los aposentos, aunque es un oponente ficticio. Henry es el adyuvante que aclara realmente lo sucedido con su madre. El destinador son las novelas leídas por Catherine, que contienen las pautas de comportamiento que ella exhibe. Por primera vez la literatura se convierte en destinador de una secuencia, de una serie de acciones que conforman un argumento. No se trata de nada nuevo, pues ya sucedió en El Quijote y más recientemente en la novela de Fielding Joseph Andrews.

Los indicios localizables en la obra solo aparecen dentro de la secuencia de intriga. En nuestra edición, desde la página 137 a la 141. Los principales son aquellos que se relacionan con la Naturaleza adversa como fondo de acontecimientos de gran intensidad:

- "The night was stormy; the wind had been rising at intervals, it blew and rained violently..." (NA-137)

- "The wind roared down the chimney, the rain beat in torrents against the windows.." (NA-138)

Estos indicios son plenamente válidos en cuanto reforzadores de la intensidad de la situación. Aunque el desenlace de la misma trastoque su significado, es un hecho que se trata de una escena de verdadera inquietud y que dichos indicios cumplen su cometido. Referencias a la oscuridad solo se localizan cuando, en la misma escena, Catherine se queda a oscuras al apagar inintencionadamente su vela:

- "...and that she might not have any greater difficulty in distinguishing the writing than what its ancient date might occasion, she hastily snuffed it. Alas! it was snuffed and extinguished in one." (NA-140)

La escena recuerda claramente situaciones parecidas en novelas anteriores. El que sea Catherine quien la apague añade una nota de humor que efectivamente desvirtúa su inicial propósito.

Finalmente, hay ruidos extraños como indicios de una situación especial, otro de los recursos clásicos. Aparecen en dos ocasiones. En la primera, los ruidos no son explicados, pero su intencionalidad se modifica al mencionar la autora que a pesar de todo, Catherine se quedó dormida:

- "Hollow murmurs seemed to creep along the gallery, and more than once her blood was chilled by the sound of distant moans. Hour after hour passed away, and the wearied Catherine had heard three proclaimed by all the clocks in the house before the tempest subsided, or she unknowingly fell asleep" (NA-141)

En la segunda ocasión Catherine cree oír a alguien acercarse a su dormitorio. Finalizada ya la secuencia de intriga, Catherine resuelve no dejarse dominar por sus fantasías y abrir la puerta para cerciorarse: Efectivamente era Eleanor, que venía a comunicarle la decisión de su padre de poner fin a la estancia de Catherine en Northanger. No se trata pues de una intervención sobrenatural, pero en esta ocasión el ruido conserva su carácter de premonición habitual que augura

un futuro negativo o peligroso:

- "At that moment Catherine thought she heard her step in the gallery, and listened for its continuance, but all was silent. Sacerdely, however, had she convinced her fancy of error, when the noise of something moving close to her door made her start; it seemed as if someone was touching the very doorway... She trembled a little at the idea of anyone's approaching so cautiously, but resolving not to be again overcome by trivial appearances of alarm... opened the door. Eleanor, and only Eleanor, stood there" (NA-187)

En cuanto a las informaciones, no hay datos precisos sobre el tiempo histórico en que transcurre la novela, aunque el hecho de que todos los personajes conozcan Udolpho permite situarla después de 1794, fecha de su publicación, y antes de 1803, año mencionado por Jane Austen como de finalización de su obra. No hay retroceso a tiempos anteriores como es habitual en el relato gótico. Por otro lado, como es prácticamente norma en las obras de la autora, no hay referencias a guerras, política o situación social.

Respecto a la localización, tampoco sale fuera de las fronteras británicas. La acción se divide entre la casa de Jane, en un lugar sin determinar, la ciudad de Bath y la abadía de Northanger. Bath es el escenario predominante (NA-16-131), y dentro de él las "Lower" y "Upper Rooms", el teatro y determinadas calles. Desde Bath se efectúan excursiones, sin objetivo fijo (NA-65), con los Thorpe y James, la primera, y la segunda, a pie, a Beechen Cliff, con los hermanos Tilney. La secuencia de intriga sí tiene lugar en un escenario apropiado, si no plenamente gótico, la abadía de Northanger. Incluso el viaje a dicho lugar es significativo, como en el relato de terror tradicional. Dentro de la misma existe una parte reformada y otra sin reformar, donde se hallan las habitaciones que Catherine desea explorar. Aunque su interior decepcione a la protagonista (NA-135), algunas de sus dependencias conservan un verdadero sabor gótico:

- "She was struck, however, beyond her expectation, by the grandeur of the abbey, as she saw it for the first time from the lawn. The whole building enclosed a large court; and two sides of the quadrangle, rich in Gothic ornaments, stood forward for admiration..." (NA-146)

Elementos significativos de la localización (armario y escritorio, habitaciones prohibidas) pierden su intencionalidad primero por el aspecto moderno y cuidado que siempre presentan, y segundo porque el desarrollo de los acontecimientos demuestra que nunca fueron escenario de sucesos como los que Catherine les atribuye. Aun así, la abadía conserva un carácter ominoso, como señala Judith Wilt (1980, 140), por ser un lugar profanado por la burguesía de la época, al tratarse de un antiguo lugar consagrado católico. Añadimos que en ella tiene lugar la expulsión de Catherine, por motivos que en su momento no entiende, y que el viaje a Woodston (NA-178) provoca una inevitable comparación entre este lugar y Northanger. La casa de Henry se presenta a los ojos de la joven como el lugar ideal y soñado tras el desengaño que le han producido sus fantasías. En realidad, se trata del paso de la fascinación producida por un lugar a causa de sus similitudes con lugares literarios conocidos a un entusiasmo también sin apoyo racional provocado por su creciente amor hacia Henry:

- "What a pity not to have it fitted up!
It is the prettiest room I ever saw; it is the prettiest room in the world!" (NA-179)

Finalmente, los indicios de clase social tienen como características innovadoras el que no suponen al final un obstáculo para la resolución de ninguna secuencia. Pero es evidente que existe una desigualdad social entre Catherine y Henry y que por momentos constituye un obstáculo insalvable. Quizá el hecho de que se trate de una desigualdad económica y no de sangre haga innecesario el desarrollo de un argumento de anagnórisis compensador. Debe mencionarse también que, aparte de brevísimas referencias, no intervienen en la acción personajes situados fuera de la escala social de los protago-

-nistas.

2.9.5. Otros elementos de la novela y su relación con la novela gótica.

Northanger Abbey es la historia de los dieciséis años de Catherine Morland, desde que los cumple (NA-4) hasta que contrae matrimonio con Henry Tilney (NA-213), exactamente un año después mas o menos. El estudio temporal no revela semejanzas con el relato gótico si exceptuamos el hecho de que las aventuras de Emily o Ellena en Udolpho y The Italian suelen tener la misma duración y que las heroínas son prácticamente de la misma edad. Se trata, como ellas, de una novela escrita con técnica de resumen, y he aquí una muestra apropiadísima citada por Norman Page (1973,30) que lo demuestra:

-"I do not quite despair yet. I shall not give it up until a quarter after twelve. This is just the time of the day for it to clear up, and I do think it looks a little lighter. There, it is twenty minutes after twelve, and now I shall give it up entirely..."(NA-64)

No existen retrospectivas, anticipaciones ni historias insertadas.

Por otro lado, la novela se divide en treinta y un capítulos de duración similar y carácter episódico. No hay citas literarias introductorias, aunque Jane Austen ridiculiza en cierta medida esta convención al colocar juntas varias citas de los autores de los que generalmente son extraídas con una intencionalidad destacada: Un ataque, en sus contenidos, al carácter de la novela gótica:

-"And from Shakespeare she gained a great store of information: amongst the rest that, 'Trifles light as air Are, to the jealous, confirmation strong, As proofs as the Holy Writ' "(NA-3)

En cuanto a los modos de narración, la descripción no es utilizada. Si alguna vez se produce, es en términos generales poco precisos

y poco precisos:

- "that noble hill whose beautiful verdures
and hanging coppice render it so striking an
object.." (NA-85)

El diálogo sí es el modo de narración predominante. Su-
pera a la narración propia y es el recurso preferido por la
autora para adentrarnos en el conocimiento de los personajes
y hacer avanzar la acción. Existen sin duda estilos indivi-
dualizados de habla, lo que revela mayor precisión que en los
relatos góticos que hemos examinado, donde prácticamente no
se prestaba atención a ello. Determinados personajes exhiben
rasgos de habla muy peculiares: John Thorpe, y su uso frecuen-
tísimo de la imprecación:

- "My horse! oh, d-----it! I would not sell
my horse for a hundred" (NA-31)

Isabella, por otro lado, junto con Catherine, se basan en
el cliché como apoyo lingüístico principal en sus conversa-
ciones, cliché con resonancias literarias conocidas. Es des-
tacable, y así lo señala Norman Page (1972, 20) que la pro-
tagonista experimenta una auténtica educación lingüística,
puesto que acaba contagiándose de la manera equilibrada y
exenta de afectación de Henry, modelo de corrección y propie-
dad en el uso de la lengua.

Por tratarse de una narración omnisciente con interven-
ciones de la autora en primera persona, el comentario tiene
lugar predominante. El narrativo es utilizado con frecuen-
cia:

- "No one who had ever seen Catherine Morland
in her infancy would have supposed her born to
be an heroine..." (NA-1)

Pero también son frecuentes estos comentarios en prime-
ra persona:

- "I must confess that his affection originat-
ed in nothing better than gratitude.." (NA-206)

El comentario filosófico está presente de forma constan-
te, ya sea en frases cortas o en largas disgresiones, como su

opinión sobre las novelas y la forma en que éstas son despreciadas (NA-22) o las consecuencias de la lectura de novelas de terror tras el desenlace de la secuencia de intriga (NA-202). El emocional, como prácticamente todos los resortes lingüísticos tradicionales de la novela gótica, hace su aparición coincidiendo con escenas clave de la secuencia de intriga. En esos momentos, Austen intenta imitar el lenguaje de las novelas de terror:

- "The manuscript so wonderfully found... how was it to be accounted for? What could it contain? to whom could it relate?" (NA-140)

El comentario típico de la novela gótica que señala la imposibilidad de relatar determinados acontecimientos o estados es usado en tres ocasiones con distinta intencionalidad. En la primera, es Isabella quien recurre a la convención demostrando así su lenguaje de "clichés" basados en recursos góticos:

- "that nobody could imagine how charming it had been, and that it had been more delightful than anybody could conceive..." (NA-95)

En otra ocasión, el efecto del comentario queda totalmente desvirtuado al suprimir la autora la negación que le daba sentido:

- "The embraces, tears and promises of the parting fair ones may be fancied..." (NA-124)

Y finalmente, cuando su uso parece el apropiado, pues es utilizado en medio de la escena de tensión que describe la búsqueda en el escritorio, el desenlace de la misma modificará su sentido junto al de todos los demás recursos utilizados:

- "...and her feelings at that moment were indescribable..." (NA-139)

Norman Page (1972) examina a fondo el lenguaje utilizado por Jane Austen en esta novela. Por su gran interés, debemos mencionar aquí los recursos principales usados para des-

-virtuar el sentido del discurso gótico. En primer lugar (Page,1972,150),la ambigüedad. Las frases utilizadas al comienzo y final de la novela,por ejemplo,son deliberadamente ambiguas:

- "No one who had ever seen Catherine Morland would have supposed her to be an heroine"(NA-1)

- "I leave to be settled by whomsoever it may concern whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny or reward filial disobedience"(NA-252)

¿Cuál es el verdadero sentido de la primera frase ? ¿ Puede ser que Catherine demostró ser una heroína al final a pesar de no parecerlo en su juventud y niñez, o que nunca hubo trazas de que lo fuera ? Y en la última, las dos alternativas son igualmente absurdas, con lo que la "moraleja" se convierte en broma.

Hay mas ejemplos de situaciones ambiguas. Una de las conversaciones entre Catherine y Eleanor (NA-91) empieza con estas palabras de la primera:

- "I have heard that something very shocking indeed will soon come out in London"(NA-91)

Catherine y Eleanor hablan durante un rato de cosas diferentes sin saberlo. Mientras que Eleanor piensa que su amiga se refiere a una revuelta popular o un atentado, Catherine se está refiriendo a una nueva colección de historias de terror que van a salir en Londres. La confusión se debe a que las palabras utilizadas tienen mas de una interpretación ("come out", "murder", etc). Será Henry Tilney el que deshaga la confusión.

En otra ocasión, cuando Catherine logra por fin llegar a la cámara prohibida y contempla lo que hay en su interior, éstas son las palabras utilizadas:

- "On top-tie she entered; the room was before her; but it was some minutes before she could advance another step. She beheld what fixed her to the spot and agitated every feature.

She saw a large, well-proportioned apartment; an handsome dimity bed, arranged as unoccupied with a housemaid care, a bright Bath stove, mahogany wardrobes..." (NA-161)

La primera parte del párrafo contiene el lenguaje típico de heroína que se enfrenta a una visión terrorífica. Y sin embargo, cuando leemos el segundo trozo nos damos cuenta de que la emoción de Catherine ha sido causada por el aspecto cuidado y ordinario de la habitación que, como después se explica, echa por tierra todas sus suposiciones.

Otro recurso empleado (Page, 1972, 19) es el uso del lenguaje retórico y solemne del relato gótico aplicado a situaciones ordinarias. Cuando Catherine es abandonada por John Thorpe, que la deja sin bailar, éstas son las palabras usadas:

"To be disgraced in the eye of the world, to wear the appearance of infamy while her heart is all purity, her actions all innocence, and the misconduct of another the true source of her debasement, is one of those circumstances which peculiarly belong to the heroine's life" (NA-37)

Austen emplea asimismo algunos otros recursos (sátira del lenguaje de Johnson, pares de frases, etc) originales en la novela, ya no relacionados con la novela gótica.

El narrador de Northanger Abbey es omnisciente y editor al introducirse en la obra en ocasiones. Sin embargo, la acción nos es descrita prácticamente en su totalidad desde la visión de un solo personaje, Catherine Morland, lo que resulta de tremenda importancia en algunas ocasiones. Por ejemplo, la opinión que Catherine extrae de las acciones del General Tilney en la abadía es un punto de vista personal que es transmitido directamente al lector por no presentarse otras visiones paralelas. Examinadas fríamente, estas acciones no constituyen en modo alguno fundamento para este tipo de sospechas.

Los efectos en los personajes tradicionales en la novela gótica son también utilizados en esta novela. Prácticamente

todos ellos tienen lugar en la mitad de la secuencia de intriga (NA-134-139). En general son los ya conocidos:

- "she stood gazing on it in motionless wonder..." (NA-134)

- "...and seizing with trembling hands.." (NA-134)

- "Her heart fluttered, her knees trembled, and her cheeks grew pale..." (NA-139)

- "Catherine's blood ran cold..." (NA-155)

En principio estos efectos tienen como misión enfatizar la intensidad de una situación previa a un "climax" aparatoso y preparar así al lector. Sin embargo, aquí son desvirtuados cuando este "climax" no se produce. Estos efectos pierden su intencionalidad cuando Catherine, a pesar de todo, se queda dormida (NA-139) y al día siguiente descubre en qué consiste el manuscrito. Por otro lado, el General Tilney recuerda en ciertos momentos los gestos y actitudes de Montoni:

- "And when she saw him in the evening, while she worked with her friend, slowly pacing the drawing room for an hour together in silent thoughtfulness, with downcast eyes and contracted brow, she felt secure from all possibility of wronging him. It was the air and attitude of a Montoni " (NA-155)

Como veremos, algunos de los efectos sí tendrán una intencionalidad destacada y parecida a la que tenían en el relato gótico: La posterior actitud del General se encargará de demostrar que la suposición de Catherine tenía cierto fundamento. Ocurre lo mismo cuando Catherine ha de abandonar Northanger sin explicaciones. Ya vimos como uno de los indicios clásicos (ruidos extraños) recobraba aquí su intencionalidad plena al preceder una situación de intensidad y totalmente inesperada. Pues bien, esa noche Catherine pasa por los efectos clásicos utilizados en la novela gótica en situaciones de inquietud, pero de forma muy distinta a cuando todo

era un puro producto de su imaginación:

- "Sleep was out of the question.." (NA-190)

- "The room... was again the scene of agitated spirits and unquiet slumbers. Yet how different was now the source of her disquietude from what it had been then... Her anxiety had foundation in fact, her fears in probability..." (NA-191)

Por otra parte, de regreso en su casa, Catherine pasa por otros estados típicos de heroínas góticas, aunque esta vez totalmente justificados:

- "She sunk again... into languor and listlessness..." (NA-203)

Los efectos por imaginación sí tienen curiosamente una acusada intencionalidad que se confirma con los acontecimientos finales. Prácticamente todos ellos se refieren al General, a Henry, etc:

- "She feared General Tilney did not like her appearance..." (NA-75)

- "She could not have her partner conveyed from her sight without very uneasy sensations" (NA-106)

Y así, aunque Catherine resuelva no dejarse ya guiar por este tipo de intuiciones tras los episodios de la secuencia de intriga,

- "but resolving not to be again overcome by trivial appearances of alarm, or misled by a raised imagination..." (NA-107)

la inquietud la domina cuando regresa a su casa tras ser expulsada de Northanger. El viaje está dominado por una incontrolable actividad mental:

- "In this unceasing recurrence of doubts and inquiries, on any one article of which her mind was incapable of more than momentary repose..." (NA-195)

Y al final se termina reconociendo que los inexplicables celos de Catherine hacia el General tenían considera-

-ble fundamento:

- "Catherine, at any rate, heard enough to feel that, in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character or magnified his cruelty" (NA-209)

Por otro lado, no existen en la novela actividades sobrenaturales. Prácticamente no hay predicciones, si exceptuamos la anticipación que supone la historia contada por Henry a Catherine durante el viaje a Northanger, que se repetirá en la realidad (NA-127). No puede localizarse tampoco una intervención del azar, puesto que la novela posee, como todas las de Austen, una perfecta lógica interna que no necesita de encuentros inesperados o sorprendentes coincidencias. Si se pueden considerar como fortuitas las acciones de Tilney, como llamadas a su hija, interrupciones de la visita, etc, que llevan a Catherine a pensar que el General no desea mostrarle las habitaciones de su esposa.

La caracterización incluye también determinados rasgos en relación con la novela gótica. Catherine es descrita al principio de la obra y cuando niña, a los diez años, con las cualidades opuestas a las de la heroína gótica:

- "She had a thin awkward figure, a sallow skin, without colour, dark lank air and strong features..." (NA-1)

- "Her taste for drawing was not superior" (NA-2)

- "she was, moreover, noisy and wild..." (NA-2)

No obstante, la protagonista posee unas innatas buenas cualidades propias de heroína que salen a la luz cuando llega a la adolescencia:

- "her heart was affectionate, her disposition cheerful and open, without conceit or affectation of any kind; her manners just removed from the awkwardness and shyness of a girl, her person pleasing and, when in good looks, pretty, and her

mind about as ignorant and uninformed as
the female mind at seventeen usually is"
(NA-5)

El argumento de la novela se encarga precisamente de corregir estos últimos datos y acercar a Catherine a la madurez. Uno de sus fallos es su incapacidad para confiar en su propio juicio:

"Little as Catherine was in the habit of judging by herself..."(NA-49)

Ello la hace sentirse inferior a los demás y experimentar un infundamentado complejo de culpabilidad cuando algo sale mal:

"Instead of considering her own dignity injured by this ready condemnation...she took to herself all the shame of misconduct..."
(NA-73)

Uno de los temas recurrentes de la novela gótica, la utilización que unos personajes hacen de otros (lo que H. James llamaría "The Unpardonable Sin"), mencionado por Q. D. Leavis (1966,23) en relación a Jane Eyre, es muy fácil de detectar en nuestra novela en las relaciones entre Isabella y la joven protagonista, y luego en los proyectos del General Tilney con ella. Catherine es incapaz de descubrir maldad en los otros y ello es la prueba que muestra a Henry la superioridad de su carácter:

"...your attributing my brother's wish of dancing with Miss Thorpe to good nature alone convinced me of your being superior in good nature to all the rest of the world"(NA-107)

La secuencia de intriga supondrá la prueba de madurez definitiva. El hecho de que un episodio tan corto suponga un cambio tan radical en la actitud de la protagonista ha llevado a algunos críticos (Wilt,1980,135) a considerar como fallido su planteamiento. Sin embargo, en nuestra opinión esta secuencia de intriga es la pieza clave de la novela y lo que confiere un nuevo sentido a la misma. Para

Judith Wilt (1980,134) el tratamiento de los acontecimientos configura las diferencias existentes entre las heroínas góticas y Catherine, especialmente la Emily de Udolpho. En su opinión, Emily nunca toma decisiones equivocadas, escucha los presentimientos adecuados y posee en suma un sentido inequívoco para decidirlo todo de modo que no tenga nunca que arrepentirse. El remordimiento se convierte así en el pecado más temido en las novelas de Radcliffe, y se trata de evitar por todos los medios. Sin embargo, Catherine es lo contrario de Emily, ya que lo absurdo de su comportamiento la conduce al remordimiento y al auto-reproche y éstos, a su vez, a un examen de sus actos que finalmente resultará en madurez y educación:

- "Nothing could now be clearer than the absurdity of her recent fancies..." (NA-142)

- "her mind made up on these several points, and her resolution formed, of always judging and acting in the future with the greatest good sense..." (NA-167)

El cambio de carácter de Catherine es reconocido por su madre en las últimas escenas de la novela:

- "...you always were a sad little shatter-brained creature: but now you must have been forced to have your wits about you..." (NA-198)

Los demás personajes no superan en nuestra opinión la tradicional división en blancos y negros. Henry Tilney es el personaje maduro encargado de supervisar la madurez de la protagonista. Su superioridad es incluso lingüística:

- "He talked with fluency and spirit, and there was an archness and pleasantry in his manner that interested, though it was hardly understood by her" (NA-12)

John Thorpe evidencia también por su lenguaje un carácter rudo y temeroso de parecer educado. Su hermana Isabella posee las cualidades opuestas a las de Emily: falta de generosidad, egoísmo e hipocresía. Ella y James protagonizan la "secuencia en la sombra" paralela a la de Catherine y

y Henry y que es tradicional en las novelas de Austen. Isabella representa la falta de madurez y honradez personal necesarias para llevar a buen término una relación amorosa. Por fin, el General Tilney es un personaje mucho menos natural que todos los demás. Para Judith Wilt (1980,129) muchos de los padres que aparecen en las novelas de J. Austen son tan peligrosos para la felicidad de sus hijos como lo es Montoni hacia Emily. Comó hemos visto, algunos de los gestos del General recuerdan a los del malvado en Udolpho.

Para terminar, es posible, también en opinión de Judith Wilt (1980,129), establecer una división de personajes basada en si leyeron o no la novela de Radcliffe. Es un hecho que los personajes positivos, Catherine, Henry y Eleanor, han leído Udolpho con interés. John Thorpe confiesa no intentar leer ningún libro escrito por una mujer, y su hermana Isabella lo conoce pero de forma superficial, de modo que su conocimiento sobre libros de terror proviene más de las conversaciones con amigos que de una lectura de los mismos. La obra de Radcliffe se convierte así en la piedra de toque del carácter positivo, en un elemento pertinente y significativo de la caracterización.

2.9.6. Conclusiones.

Northanger Abbey puede definirse como una típica novela de Jane Austen con importantes referencias sobre el género gótico. Como hemos visto, se trata de parodiar el género, pero de ninguna manera ridiculizarlo. Esta parodia se concentra prácticamente en la secuencia de intriga, que transcurre en la abadía.

El recurso favorito de Austen para la parodia es, como señalamos, la ruptura de mundos posibles, utilizado con frecuencia en esta secuencia y que consiste en presentar desenlaces distintos a los que el lector modelo de las obras espera. Desenlaces que, además, contienen un decisivo elemento cómico. Este procedimiento no es posible sin que el autor

prevea el mencionado lector modelo, conocedor a la perfección de las estrategias textuales de la novela gótica repetidas aquí. Un tipo de lector no familiarizado con estas novelas perdería mucho de su contenido, y aún hoy, una lectura de la novela por parte de un lector no consciente de la intención de Austen sería forzosamente incompleta. En cuanto a los indicios, hemos visto como la mayoría de ellos son también parodiados al ser utilizados previamente a un desenlace distinto al que solían encaminar. Los datos de localización pierden también su virtualidad, pues a pesar de tratarse de escenarios apropiados su interior ha sido modernizado y además el argumento demuestra que no han sido nunca fondo de acontecimientos sangrientos. No se utiliza tampoco el exotismo de un país lejano o una sociedad extraña.

Norman Page demuestra que los recursos lingüísticos empleados (ambigüedad, lenguaje solemne con referentes cotidianos y simples) tienden igualmente a la parodia de un código lingüístico concreto, el de la novela gótica.

La novela carece igualmente de elemento sobrenatural y de recursos como la predicción y la falta de causalidad lógica. La caracterización sí tiene indudables rasgos semejantes a los personajes góticos, pero ya hemos comentado las diferencias en su tratamiento final.

Sin embargo, son localizables numerosas situaciones y recursos góticos que mantienen su intencionalidad y validez. El episodio que conforma la actitud del General Tilney otorga virtualidad a algunos indicios y a efectos posteriores en el personaje de Catherine. El desarrollo de este episodio en Northanger elimina considerablemente su carácter de caricatura de escenario gótico. El desenlace de la secuencia de intriga, por otro lado, da pie a la toma de conciencia por parte de Catherine del peligro de confiar en su imaginación, pero el inmediato episodio con el General la hace ver que parte de estas intuiciones no carecían de fundamento. Las ansiedades de la vida cotidiana ("The Anxieties of Common Life", NA-167) sustituyen a las fantasías de Catherine, pero

algunas de las actitudes y estrategias de las heroínas de sus novelas demostrarán ser las adecuadas en momentos difíciles.

Judith Wilt (1980,126) considera que el propósito último de la novela no es ridiculizar las historias góticas, sino que la ansiedad sea un sentimiento respetado y tomado en serio. Como señalamos antes, una excesiva confianza en la imaginación conduce a Catherine al remordimiento, pero también a la madurez y a un radical cambio de actitud en la vida. El episodio de Tilney se encarga de demostrar que la ansiedad, si sabe controlarse, está justificada en la mayoría de las ocasiones. Las novelas góticas leídas por Catherine se convierten así (Wilt,1980,171) en el elemento que provee a la mente de nuestra heroína de la experiencia necesaria para enfrentarse al mundo.

En nuestra opinión, la "lucha contra la susceptibilidad", que fue el mayor de los argumentos de Ann Radcliffe, es un tema emparentado con el de esta novela. Si bien en dichas novelas la susceptibilidad era inusualmente controlada por las respectivas heroínas (aunque también la sufrieran en ocasiones), en Northanger Abbey, como después en la novela de Charlotte Brontë Jane Eyre, de lo que se trata es de demostrar los peligros a que puede conducir si no se domina pero, al mismo tiempo, sin otorgar tampoco a la racionalidad, la cualidad opuesta, un papel predominante y exclusivo.

Eric S. Rabkin (1976,186-87) clasifica la novela dentro de la corriente de "Satirized Gothicism" junto a otros relatos parecidos de la época, y señala la vitalidad de la literatura de terror, que a pesar de todo continuó su producción. Christopher Gillie (1972,677) indica que el tema de la novela se repetirá en Sense and Sensibility y en Emma: la vida es sorprendente e inesperada, pero de una forma distinta a como se presenta en la literatura romántica. Por fin, Coral Ann Howells (1978,129) indica que Austen refuerza la verdad contenida en los relatos góticos sobre las particularidades del sufrimiento y la ansiedad como

fenómenos inexplicables, y la importancia de la dimensión irracional, cuya validez no se descarta en ningún momento.

3. ELEMENTOS DEFINIDORES DEL GÉNERO.

3.1. Nivel morfosintáctico

El conjunto de modelos secuenciales complejos que componen los argumentos de las novelas se reduce a cinco:

La secuencia de disputa, articulada en forma de secuencia única o bien en forma de dos secuencias simples encadenadas por enlace aparece en diez ocasiones, incluyendo el episodio del confinamiento de la historia de Raymond y Agnes en The Monk, por lo que la única novela que no la incluye es la de Jane Austen.

Como ejemplos del primer tipo, esto es, la secuencia única, podemos mencionar las que tienen lugar en Otranto, las dos de The Old English Baron, la primera de The Italian, las de Walberg y Alenzo en Melmoth y la de Frankenstein. En todas ellas, la distribución de roles actanciales responde al mismo esquema: Un personaje es a la vez protagonista de la acción y destinatario de los beneficios procedentes de un objeto por el que lucha. En esa lucha su contrincante resulta ser el héroe positivo en términos no funcionales (caso de Theodore y Edmund) o bien el villano (caso de Lord Lovel y la criatura en la novela de Mary Shelley).

Si por el contrario se trata de una secuencia de disputa en forma de encadenamiento por enlace, la distribución actancial varía según el punto de vista que conforme cada secuencia. Se produce una inversión de papeles, y así los héroes de cada secuencia pasan a ser oponentes principales en las secuencias opuestas. Por otro lado, los objetos en cada una de las secuencias son contradictorios: Y así en Caleb Williams, al deseo de preservar oculto el crimen por parte de Falkland se opone el objeto de su secuencia opuesta, el anhelo de Caleb de vivir en paz lejos de su antiguo señor. Como tales secuencias de disputa pueden clasificarse la ya mencionada de Caleb Williams, la de Udolpho, la segunda de The Italian, la que conforma "The

Lovers'Tale" en Melmoth y la de Jane Eyre.

La secuencia faustiana o de búsqueda mantiene la misma estructura que la secuencia de disputa más simple, con las precisiones siguientes: El objeto de la búsqueda del héroe es una aspiración de carácter sobrenatural que necesita de un destinatario que suele ser un agente también sobrenatural, en todas las ocasiones de carácter maléfico. Los opositores a esta acción, por el contrario, son agentes benéficos, mientras que los ayudantes son por lo general agentes enviados por las fuerzas maléficas como el Giaour en Vathek o Matilda en The Monk. La secuencia tiene pleno carácter faustiano, es decir conflicto planteado a partir de un pacto con el demonio en The Monk y Melmoth mientras que en Vathek y Frankenstein se recalca mucho más el carácter de búsqueda, científica en el segundo caso, en las aspiraciones del héroe. Este tipo de secuencias tiene lugar en cuatro obras, Vathek, The Monk, Melmoth y Frankenstein.

Las secuencias amorosas se ajustan todas a la misma tipología de secuencia única, con variaciones importantes en el carácter de los actantes que en ellas intervienen. Se distinguen desde un principio aquellas novelas cuyas secuencias amorosas tienen como héroe-sujeto a la pareja de amantes de las que tienen solamente como héroe a uno de ellos. En las primeras, la pareja es además por lo general destinataria de la acción y su iniciativa amorosa tiene como fin un objeto clásico, el matrimonio. Sucede así en el brevísimo episodio amoroso de Otranto, entre Matilda y Theodore, en The Old English Baron, en Udolpho, The Italia el episodio amoroso Raymond-Agnes en The Monk, Northanger Abbey, Frankenstein, episodio John-Elinor en Melmoth y Jane-Rochester en Jane Eyre. Por el contrario, el segundo tipo de secuencia amorosa, que parte de uno de los dos amantes, no tiene como fin la boda sino la unión física o por conveniencia con el otro amante, sin carácter amoroso. Son pues móviles eróticos o utilitarios los que conducen al objeto de la acción. Ocurre así en Vathek, las dos secuencias amorosas protagonizadas por Ambrosio en The Monk, la secuencia de Immalee en Melmoth y la relación St. John-Jane en Jane Eyre. En todos los casos el destinador

de la acción es también el personaje que lleva la iniciativa amorosa.

Las secuencias de reconocimiento, que incluyen episodio de anagnórisis, son características de las primeras novelas del género, y su intencionalidad varía conforme el género madura. Configurada como secuencia única, su fin, es decir, el carácter del objeto, es puramente genealógico en las dos primeras novelas, la de Walpole y The Old English Baron, aunque en la primera no la hayamos considerado como secuencia dada su extrema brevedad. El fin que persiguen es la revelación de la verdadera personalidad del héroe, soliendo ir precedidas de una secuencia de intriga que desvela hechos pasados provocadores de la situación actual (caso de The Old English Baron) o bien seguidas de un episodio de disputa, una vez aclarados los hechos y revelado el usurpador (en la misma novela). En las obras de Ann Radcliffe la secuencia sólo supone la resolución de un enigma del pasado y la desvelación de vínculos familiares que el protagonista desconocía. En el caso de The Italian el hallazgo de esta identidad perdida conlleva una mejora del rango social y la equiparación de Ellena con su futuro esposo. Así sucede también en la última novela examinada, Jane Eyre, mientras que en The Monk y Melmoth el episodio de reconocimiento sólo conduce a una intensificación del horror en la primera y al esclarecimiento de la personalidad del extraño ser protagonista en la segunda. De cualquier forma, debe mencionarse el carácter de destinador que a veces cumplen señales físicas o modos de comportamiento, especialmente en las primeras novelas, así como objetos como el retrato que relaciona al héroe con algún pariente desconocido. Igualmente las secuencias de reconocimiento incluyen una acción mínima, pues en casi todas ellas la resolución del enigma viene dada por la revelación súbita, sin que por parte del héroe-sujeto haya iniciativa excepto en contados casos como el de Emily en Udolpho, que indaga sobre su pasado, o Father Oswald en The Old English Baron. En la mayor parte de las ocasiones el héroe-sujeto de estas secuencias es totalmente pasivo. Puede localizarse una secuencia de este tipo en las siguientes

-tes novelas: Otranto (solo breve episodio no catalogable como secuencia), The Old English Baron, Udolpho, The Italian, The Monk, Melmoth y Jane Eyre.

Finalmente, las secuencias de intriga, íntimamente ligadas a las anteriores, colocan como objeto de la acción la desvelación de hechos pasados que a menudo constituyen un misterio sin resolver. El rol de destinador es a veces cumplido por indicios de carácter aparentemente sobrenatural (encantamiento), ligados a una historia pasada y poco clara. En Northanger Abbey el destinador son las novelas leídas por Catherine y que prácticamente la obligan a reconstruir un episodio de intriga completamente de su invención. Este tipo de secuencias incluye a personaje pasivos como héroes-sujeto y otros de pleno carácter detectivesco como Caleb Williams o incluso Catherine Morland. La secuencia de intriga no es nunca episodio predominante, pero sí paso de resolución obligada para la aclamación definitiva de hechos pasados que jamás quedan sin solucionar.

El tipo de combinación que articula la secuencia compleja que constituye el total del argumento de cada novela varía según los casos. En algunas novelas las secuencias de disputa, reconocimiento o intriga se encuentran unidas por enclave, es decir se trata de procesos de resolución obligada para la solución feliz de la última de las secuencias, la amorosa, que precisa del cumplimiento de determinados requisitos. Este carácter de "medio" puede atribuirse a las secuencias de reconocimiento en The Italian y Jane Eyre y a las de disputa en Udolpho, The Old English Baron e incluso Otranto y a la de intriga en Northanger Abbey.

En otros casos la secuencia amorosa no es decisiva y constituye un episodio incluido en el relato por continuidad. Ocurre así en Vathek, The Monk, Melmoth y Frankenstein.

Por la importancia y extensión de cada una de las secuencias mencionadas puede hablarse de un grupo de novelas con secuencia de disputa preponderante: The Old English Baron, Otranto, Caleb Williams, Udolpho, The Italian. En otras la secuencia más importante es la de búsqueda: Vathek, The Monk, Melmoth y Frankenstein. Finalmente, en dos novelas predomina la secuencia amorosa por enei

-ma de las demás, Northanger Abbey y Jane Eyre. En su tono y recursos estas últimas novelas comparten muchas características del primer grupo, como veremos.

Aunque nunca nos hemos propuesto un catálogo de funciones en este estudio, pues se trataría de un esfuerzo excesivo y poco productivo dado el carácter de novelas de los relatos estudiados, sí podemos mencionar las más características y recurrentes en el género gótico. Una de las más decisivas es el confinamiento, planteado como permanencia del personaje en un espacio concreto durante un tiempo más o menos largo. Se trata de una función ligada estrechamente a los datos de localización que presentamos más adelante, y su virtualidad varía de una novela a otra. El confinamiento tiene carácter de prueba en dos novelas, cuando se halla ligado a un tipo especial de localización: el "deserted wing". En estas ocasiones, un personaje ha de comprobar si la fama de lugar encantado que posee la cámara en que es confinado responde a la verdad. Le sucede a Edmund en The Old English Baron, y a Ludovico en Udolpho. En ambas ocasiones, así como en otra novela, Jane Eyre, que incluye episodio similar pero sin episodio de prueba, esta cámara ha sido escenario de los hechos que configuran el "pasado oculto" cuya resolución conforma las respectivas secuencias de intriga. Por otra parte, la localización toma forma de laboratorio y el confinamiento pasa a ser tiempo de experimentación científica en dos ocasiones: en Vathek (recuérdese la torre-laboratorio de Carathis) y sobre todo en Frankenstein, donde el protagonista, Victor, pasa largos meses encerrado para construir su criatura. Sin embargo, el confinamiento es utilizado como medio de ejecución de otra función, el castigo en muchas ocasiones. Sucede así en la mayoría de las novelas: Theodore es confinado bajo el inmenso casco en Otranto, Emily, Ellena, Agnes, Immalee y Jane Eyre pasan largo tiempo en habitaciones-prisión situadas generalmente en otro escenario típico, el castillo o convento, por orden de un personaje negativo, desde Montoni o Schedoni a Mrs Reed, que castiga a Jane Eyre en la temida "Red Room". Este confinamiento como castigo llega a su

máxima intensidad cuando se aprovecha para inflingir penalizaciones adicionales como el aislamiento acentuado por una intensa presión mental, caso de Caleb Williams y de Alonzo en Melmoth.

Otra función primordial y frecuente es la revelación, entendida como confesión por parte de algún personaje acerca de sucesos ocurridos hace mucho tiempo y conocidos sólo por él. Con esta revelación suelen cerrarse los episodios de intriga. Lo curioso es que el personaje que va a confesar jamás actúa antes de tiempo aunque aparezca durante la mayor parte del relato. Lo que sí difieren son las formas de provocar la revelación: La forma más utilizada, y la primera, es la revelación a partir de alguna señal física u objeto, caso de Jerome en la novela de Walpole, los Twyford en The Old English Baron, etc. El personaje-revelador confiesa la verdad cuando de pronto se encuentra con el objeto o señal que conoce, que puede ser un retrato, una marca en la piel o la firma escrita inadvertidamente en Jane Eyre que conduce a la revelación de St. John. No obstante, a esta revelación puede llegarse también por medio de la indagación, que se convierte en otra función importante, especialmente en Caleb Williams, precursora del género detectivesco. Igualmente desarrollan actividades indagadoras Emily en Udolpho, Catherine en Northanger Abbey y John Melmoth en Melmoth the Wanderer, además de Catherine Morland en Northanger Abbey. El proceso que ha desencadenado la curiosidad del personaje y su indagación ha sido en todas las ocasiones la conducta extraña de algún personaje, desde St. Aubert y el propietario Falkland observando documentos guardados bajo llave a las aparentemente extrañas prohibiciones del General Tilney.

El enfrentamiento o disputa que da nombre a todo un argumento, como hemos visto, constituye de por sí una función predominante cuyas motivaciones se basan en modalidades distintas. En muy pocas ocasiones se llega al enfrentamiento por motivos puramente irracionales, es decir por odio mutuo entre dos personajes. Aun así, ello sucede en el primer episodio de disputa

en The Old English Baron entre Wenlock y Markham y Edmund, donde el único móvil es la envidia, en el argumento protagonizado por Falkland y Tyrrel en Caleb Williams, donde en realidad sólo hay una rivalidad insensata que el racional Falkland intenta desesperadamente controlar, y finalmente en el enfrentamiento entre Mrs. Reed y Jane Eyre, que termina con la muerte de la primera, sin reconciliación. En otras ocasiones hay un móvil concreto y definido que enfrenta a los dos personajes, como riquezas o títulos en Otranto, el segundo episodio de disputa en The Old English Baron, la historia de Guzmán en Melmoth la secuencia de disputa en Udolpho y la historia de los amantes en Melmoth. El deseo de libertad de un personaje conduce asimismo a la disputa con otro, generalmente religioso: Sucede así en la historia de Raymond y Agnes en The Monk y alcanza límites insospechados en la historia de Alonzo en Melmoth. Finalmente, la disputa puede originarse a partir del deseo de un personaje de mantener su pasado oculto, como sucede en Caleb Williams, y en las dos secuencias de disputa en The Italian. Solamente en una ocasión se produce el enfrentamiento físico entre los dos personajes en disputa, concretamente con el episodio del torneo en The Old English Baron.

Hemos mencionado antes el carácter de prueba que adquiría algunas veces la función de confinamiento. Pero la prueba, que nunca es una función importante en estas novelas, no tiene lugar en otras ocasiones. Mencionamos aquí el duelo entre Lord Lovel y Sir Philip Harclay en The Old English Baron, la amenaza de Montoni hacia Emily en Udolpho, y también en esta novela el carácter de prueba que supone el alejamiento temporal de Valancourt tras su falta. En realidad, el carácter iniciático que suponen muchas de las secuencias de disputa, especialmente aquellas protagonizadas por heroínas, otorga un carácter de verdadera prueba a dichos episodios, como veremos en la sección dedicada al nivel semántico.

El castigo que un personaje pone a otro constituye una función importante. Puede plasmarse en un confinamiento, como hemos visto al hablar de esta función. En otras ocasiones se

trata de la desposesión o retiro de un personaje. Este tipo de castigo se produce especialmente al terminar una secuencia de disputa: Son desposeídos Manfred, Lord Lovel, la Viuda Sandal en Melmoth, Montoni, y apresados los bandidos del episodio de intriga en Udolpho. La muerte es otra forma de castigo, pero pocas veces tiene carácter de ejecución: Recuérdense los crueles finales de la Domina en The Monk y el traidor en Melmoth. En otras novelas, la muerte es una tortura larga y terrible: Sucede así en los personajes "faustianos" Ambrosio y Vathek. Pero en la mayoría de las ocasiones la muerte es el final lógico y se produce de forma natural: Laurentini, Falkland, Schedoni, Frankenstein y Mrs Reed no tienen ya otra salida. Su fallecimiento es justamente la finalización de su razón de ser como personajes, y la causa real de su extinción es lo menos importante.

Finalmente, la boda es en algunas novelas el culmen de las secuencias amorosas, exceptuando aquellas en las que esta secuencia no es decisiva y la iniciativa amorosa corre a cargo de un solo miembro de la pareja de amantes. Sin embargo, el proceso de enamoramiento que le precede tropieza en general con importantes obstáculos que a su vez constituyen funciones recurrentes: el alejamiento de los amantes, fortuito o intencionado, que suele colocar a las heroínas en posición difícil y solitaria: Emily St. Aubert, Agnes de Medina, Ellena di Rosalba, Ellinor, y en circunstancias un tanto distintas, superada ya la secuencia de disputa, Catherine Morland en Northanger Abbey y Jane Eyre. En tres ocasiones, la boda parece llegar antes de tiempo, pero es interrumpida y por tanto demorada: Vivaldi y Ellena en The Italian, John y Elinor en Melmoth, Jane y Rochester en Jane Eyre. Por fin, algunas veces el proceso amoroso queda truncado definitivamente al morir uno de los dos amantes. Sucede así en Otranto y entres de las novelas con secuencia de búsqueda: Antonia en The Monk, Immalee en Melmoth y Elizabeth en Frankenstein, estas dos últimas cuando la boda, que ya se ha celebrado, adquiere así un tinte trágico por el fracaso que supone. Se trata además de las dos

únicas ocasiones en las que el matrimonio no cierra la novela, puesto que en ningún otro caso hay detalles en las mismas, sino referencias muy generales, sobre la vida de la pareja posterior a la ceremonia.

Para terminar, debemos mencionar un detalle común a las novelas en las que predomina la secuencia de búsqueda: Suele darse en ellas lo que hemos venido llamando "final paradójico" en sus principales argumentos. El hecho consiste en que el cierre de estos argumentos conlleva la súbita irrupción de unos hechos que desvirtúan la intencionalidad del primitivo final. Y de este modo, podemos apreciar como en Vathek la secuencia de búsqueda alcanza un final aparentemente satisfactorio con la llegada a Istakhar, súbitamente modificado con la noticia de que el Califa y su esposa no podrán salir jamás de los muros del palacio. En The Monk el hecho sucede en dos ocasiones: la primera secuencia amorosa, protagonizada por Ambrosio y Matilda, parece concluir totalmente con la entrega del primero. Sin embargo, Ambrosio ve supeditada su decisión ante la apelación a las fuerzas sobrenaturales hecha por su compañera. No ha sido pues una decisión libre. En la segunda secuencia amorosa, entre el monje y Antonia, Ambrosio consigue lo que se proponía desde un principio, la posesión de Antonia, pero es una conquista breve y fugaz: la joven fallece y Ambrosio es capturado al ser sorprendido. En realidad, el mismo final de The Monk subvierte lo que parecían ser argumentos ajustados a una lógica literaria basada en las expectativas usuales del lector de estas novelas. Ya mencionamos como el procedimiento ha sido registrado por Umberto Eco (1979, 259) con el título de "ruptura de mundos posibles". Puede hablarse también de la utilización de este recurso en Frankenstein: la criatura es creada, pero el éxito científico es rápidamente desvirtuado por los acontecimientos subsiguientes, de modo que ni siquiera se trata de realizarlo en lo más mínimo. Igualmente se produce en dos secuencias de Melmoth: En la historia de Immalee, la joven y Melmoth contraen matrimonio, pero contra-

-riamente a otras novelas del género la boda no supone final de secuencia ni tiene carácter de premio, sino que acrecienta las penalidades que conducen a la joven hasta la muerte. En "The Lovers' Tale", la Viuda Sandal logra separar a su hijo John de Elinor e impedir su matrimonio, pero no consigue su objetivo final, la fortuna familiar. En general, estos finales paradójicos no hacen sino desvirtuar triunfos a los que se ha llegado según procedimientos conocidos y esperados. El problema estriba en el fondo moral que subyace, y que no es igual al de las novelas que carecen de él. En las primeras, la progresión narrativa y el final-premio culminante iban unidos a un enriquecimiento moral de los protagonistas totalmente de acuerdo con las normas al uso. Todo ello lo analizamos con más detalle en el capítulo dedicado a las conclusiones sobre el nivel semántico.

La división actancial de cada secuencia la ofrecemos en cinco cuadros correspondientes a los cinco modelos secuenciales existentes que constituyen resúmenes de los presentados en el estudio particular dedicado a cada novela:

CUADRO 1

SECUENCIAS DE INTRIGA: DIVISION ACTANCIAL (RESUMEN)

Héroes-Sujeto, Edmund/Oswald (OEB)
Destinatarios Caleb Williams (CW)
Familia Villeroi/Ludovico
(U)
Catherine (NA)
Jane Eyre (pasivo, JE)

Objeto en todos los casos, Aclaración de
hechos pasados

Destinadores, Oswald-fantasmas (OEB)
Caleb Williams (CW)
Bandidos, indicios (U)
Novelas (NA)
Rochester, indicios (JE)

Oponentes, Walter Lovel (OEB)
Falkland (CW)
General Tilney (NA)
Rochester (JE)

Adyuvantes, Joseph, Twyfords (OEB)
Falkland (CW)
Ludovico (U)
Mason/Rochester (JE)

SECUENCIAS DE BÚSQUEDA: DIVISION ACTANCIAL
(RESUMEN)

Héroes-Sujeto, Vathek (V)
Destinatarios, Ambrosio (M)
Frankenstein (F)
Melmoth (MW)

Destinadores, Giaour-Fuerzas maléficas (V)
Matilda-Fuerzas maléficas (M)
Frankenstein-Espíritus del mal
(F)
Melmoth-Fuerzas maléficas (MW)

Objetos, Palacio de Istakar (V)
Salvación de la condena a muerte (M)
Descubrir principio de la vida (F)
Salvación del alma (MW)

Adyuvantes, Carathis (V)
Matilda (M)
Waldman, etc (F)
Frailes, Vda Sandal (MW)

Opositores, Mahoma-Genios benéficos (V)
Conciencia de Ambrosio (M)
Fuerzas benéficas (F)
Stanton, Moncada, etc (MW)

SECUENCIAS DE RECONOCIMIENTO: DIVISION ACTANCIAL
(RESUMEN)

Héroes-Sujeto, Edmund (pasivo) (OEB)
Emily (pasivo) (U)

Ellena (IT)
Jane (pasivo) (JE)
Ambrosio (pasivo) (M)
Melmoth (MW)

Objetos, en todos los casos, Revelación de
identidad oculta

Destinadores, Joseph, apariencia física de
Edmund (OEB)
St Aubert, retrato (U)
Padres de Vivaldi, apariencia
física de Ellena (IT)
Jane (JE)
Apariencia física de Ambrosio
(M)
Retrato (MW)

Destinatarios, Edmund (OEB)
Emily (U)
Ellena (IT)
Jane (JE)
Ambrosio (M)
Melmoth (MW)

Oponentes, Sir Walter Level (pasivo) (OEB)
Sister Agnes (U)
Schedoni (IT)
Mrs Reed (JE)

Ayudantes, Joseph, Twyford's (OEB)
Dorothee, Laurentini (U)
Olivia, Ansaldo (IT)
St John (JE)

SECUENCIAS AMOROSAS: DIVISION ACTANCIAL
(RESUMEN)

Héroes-Sujeto, Emma/Edmund (OEB)
Vathek (V)
Emily/Valancourt (U)
Vivaldi/Ellena (IT)
Raymond /Agnes (M)
Matilda (M)
Ambrosio (M)
Catherine/Henry (NA)

Victor/Elizabeth (F)
Immalee (MW)
John/Elinor (MW)
Jane/Rochester (JE)
St John (JE)

Destinadores, Emma/Edmund (OEB)
Nouronihar (V)
Emily/Valancourt (U)
Vivaldi/Ellana (IT)
Raymond/Agnes (M)
Matilda/Poderes maléficos (M)
Diablo/Poderes maléficos (M)
Catherine/Henry (NA)
Victor/Elizabeth (F)
Immalee (MW)
John/Elinor (MW)
Jane/Rochester (JE)
St John (JE)

Destinatarios, Emma/Edmund (OEB)
Vathek (V)
Emily/Valancourt (U)
Vivaldi/Ellana (IT)
Raymond/Agnes (M)
Diablo/Poderes maléficos (M)
Diablo/Poderes maléficos (M)
Catherine/Henry (NA)
Victor/Elizabeth (F)
Immalee (MW)
John/Elinor (MW)
Jane/Rochester (JE)
St John (JE)

Objetos, matrimonio en todos los casos excepto
Amor de Nouronihar (V)
Unión con Ambrosio (M)
Unión con Antonia (M)
Unión con Melmoth (MW)
Unión con Jane (JE)

Oponentes, Robert (OEB)
Fakkredin (V)
Montoni, Morano (U)
Padres de Vivaldi (IT)
Domina, Baronesa (M)
Conciencia de Ambrosio (M)
Elvira, Antonia (M)
Gnal Tilney, Thorpe (NA)
Criatura (F)

Sociedad/Iglesia (MW)
 Vda Sandal (MW)
 Matrimonio anterior (JE)
 Jane (JE)

Adyuvantes, Sir Philip, Clifford (OEB)
 Giaour (V)
 Bonnac, Theresa (U)
 Olivia, Ansaldo (IT)
 Wandering Jew, Lorenzo (M)
 Serpiente (M)
 Matilda-Poderes maléficos (M)
 Eleanor (MW)
 Padres Frankenstein (F)

SECUENCIAS DE DISPUTA CON ENLACE: DIVISION ACTANCIAL
 (RESUMEN)

Héroes-Sujeto,	Falkland (CW) Emily (U) Schedoni (IT) Lovers (MW) Jane Eyre (JE)	Caleb Montoni Nicola Vda Sandal Mrs Reed
Destinadores,	Caleb (CW) St. Aubert (U) Schedoni (IT) Lovers (MW) Jane Eyre (JE)	Caleb Montoni Nicola Sir Roger Mrs Reed
Destinatarios,	Falkland (CW) Emily (U) Schedoni (IT) Lovers (MW) Jane Eyre (JE)	Caleb Montoni Nicola Vda Sandal Mrs Reed
Objetos,	Preservación del pasado (CW) Preservación de bienes (U) Destrucción de Nicola (IT) Matrimonio (MW) Integración familiar (JE)	Vida en Libertad Bienes de Emily Desvelación de Schedoni Herencia Rechazo de Jane

Ayuuvantes,	Gines	(CW)	Ladrones
	Annette/		Conde
	Ludovico	(U)	Morano
	Bessie/		Familia
	Helen	(JE)	Reed

Oponentes,	Falkland/		Falkland
	Caleb	(CW)	
	Montoni	(U)	Emily
	Nicola	(IT)	Schedoni
	Vda Sandal	(MW)	Lovers
	Mrs Reed	(JE)	Jane Eyre

SECUENCIAS DE DISPUTA SIN ENLACE: DIVISION ACTANCIAL
(RESUMEN)

Héroes-Sujeto, Destinatarios	Manfred	(CO)
	Markham/Wenlock	(OEB)
	Edmund	(OEB)
	Walberg	(MW)
	Frankenstein	(F)
	Schedoni	(IT)
	Moncada	(MW)

Objetos,	Preservación de propiedades	(CO)
	Destrucción reputación Edmund	(OEB)
	Reconocimiento propiedades	(OEB)
	Reconocimiento herencia	(MW)
	Destrucción de la criatura	(F)
	Venganza sobre Vivaldi	(IT)
	Libertad personal	(MW)

Destinadores,	Manfred	(CO)
	Markham/Wenlock	(OEB)
	Edmund	(OEB)
	Walberg/Familia	(MW)
	Frankenstein/Espíritus de muertos	(F)
	Vivaldi	(IT)
	Padres Alonzo	(MW)

Opositores,	Theodore (pasivo)	(CO)
	Edmund/Oswald (pasivo)	(OEB)
	Lord Lovel	(OEB)
	Usurpadores	(MW)
	Criatura	(F)
	Paulo/Vivaldi	(IT)
	Frailes	(MW)

Adyuvantes, Bianca (CO)
Robert (OEB)
Sir Philip/Zadisky (OEB)
Monje amigo (MW)
Nicola/Spalatro (IT)
Juan, judíos (MW)

De estos cuadros-resúmenes pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1) En las secuencias de intriga el objeto es invariablemente la aclaración de un hecho pasado resuelto con la ya mencionada función de revelación. El papel de destinador es a menudo cumplido por indicios de carácter aparentemente sobrenatural que encubren dichos acontecimientos pasados.

2) La función de sujeto-destinatario en las secuencias de búsqueda es desempeñada por el protagonista de las novelas en que tiene lugar, el "villain-hero" como mencionaremos más adelante. El objeto es un anhelo del sujeto de difícil adquisición por sus propios medios, por lo que su búsqueda es alentada desde un destinador sobrenatural y maléfico. El papel de adyuvante de las fuerzas contrarias, benéficas, es mínimo.

3) La acción de las secuencias de reconocimiento se origina en la función de destinador que llevan a cabo determinados rasgos físicos del héroe-sujeto o bien objetos externos como el retrato, que relaciona al protagonista con sus antepasados perdidos. El papel de sujeto es pasivo en la mayoría de las ocasiones, pues no se producen acciones de tipo indagatorio protagonizadas por los sujetos-destinatarios.

4) Se diferencian claramente las secuencias amorosas con pareja como sujeto de las que poseen un solo actor como héroe. El objeto en las primeras es siempre la unión legal o matrimonio, mientras que en las segundas es puramente la unión por motivaciones físicas o utilitarias.

5) En las secuencias de disputa con enlace las funciones actanciales de héroe y oponente en cada una de las secuencias enfrentadas corre a cargo de los mismos actores. Los objetos perseguidos suelen ser deseos contrapuestos y excluyentes.

Dedicamos los siguientes párrafos a comentar lo que en los estudios individuales de cada novela hemos denominado "indicios e informaciones". Consideramos como indicios todos los datos ambientales que dan forma a la "atmósfera" del relato gótico y que creemos dotados de significados precisos. Quizá se trata del recurso más conocido y a la vez más característico del género. Es, sin duda, común a todas las novelas estudiadas, por lo que es una convención de género. De los mencionados, la oscuridad es el más usado, mencionándose en todas. Le sigue la Naturaleza adversa, nunca directamente perturbadora pero sí fondo insustituible para escenas de especial intensidad. Después, el silencio como elemento particularmente premonitorio de situaciones decisivas. Le siguen el encantamiento, indicio ligado a lugares donde ha transcurrido un episodio de pasado oculto que ha de investigarse y salir a la luz, y los objetos repugnantes comunes tan solo a las novelas que incluyen una secuencia de búsqueda. Aparecen por primera vez en Vathek continuando con profusión en The Monk y luego en Frankenstein y Melmoth con mucha moderación. La soledad como dato es mencionada sólo en las novelas de Ann Radcliffe coincidiendo con los momentos difíciles de sus heroínas.

Si la novela precursora del género, The Castle of Otranto, sólo utilizaba cuatro de estos recursos, lo hacía con aparatividad y profusión, mientras que la siguiente obra, The Old English Baron, los usaba por el contrario con extraordinaria moderación. A partir de estas dos novelas puede hablarse de dos tendencias en el género, aquellas obras que continúan la línea de la obra de Walpole y que comprende The Monk, y en menor grado las novelas de Radcliffe y Melmoth, y las que restringen su utilización, que incluye Jane Eyre y Frankenstein además de las tres novelas cuya identidad gótica es discutible, Vathek, Caleb Williams y Northanger Abbey. Los indicios constituyen por tanto una señal de identidad del género cuya utilización se modera progresivamente. Por otro lado, mientras que el primero de los grupos utiliza los indicios en la mayor parte de las escenas, sean o no decisivas, el segundo grupo los

limita a situaciones que se desea destacar.

Por lo que respecta a la localización temporal y espacial, se trata de otro de los rasgos definidores de este tipo de novelas. La localización es de espacio cerrado y alejada de la contemporaneidad en lo temporal, siempre hablando en términos generales. En lo que se refiere a los datos espaciales, hay un paisaje común, un lugar perfectamente delimitado y especialmente protegido, el castillo, que en sus variantes puede tomar la forma de monasterio o mansión. En cualquier caso, se trata de un lugar de difícil acceso y salida. Como ejemplos de castillos basta citar los de Otranto, Lovel, Udolpho, Istakar, y el "Chateau Le Blanc", también en Udolpho. Como iglesia-monasterio podemos mencionar el monasterio en Otranto, segundo escenario decisivo de la obra, y los conventos de la historia de Alonzo en Melmoth, pasando por los de The Italian, The Monk y la abadía de Northanger, esta última totalmente desvirtuada en su función y significación. Finalmente, recordemos las mansiones: las de Falkland en Caleb Williams, la del anciano John Melmoth, junto a la costa de Irlanda, Thornfield en Jane Eyre. No creemos, sin embargo, que estos sean los escenarios decisivos de la novela gótica. Si concretamos algo más, en todos ellos se encuentra otro espacio interior, más limitado y definido, la habitación, que puede ser el dormitorio, la celda del monasterio o la prisión. Este es para nosotros el verdadero telón de fondo de la acción de estas novelas. Cuando mencionamos las funciones más importantes en estos relatos señalamos la importancia del confinamiento y su espacial relación con los datos espaciales, que se refieren primordialmente a esta habitación, que en general cobija sólo al héroe o heroína. En forma de "deserted wing" la habitación sirve de prueba a Edmund y Ludovico, pero también es marco del castigo, como ya señalamos en la mayoría de las ocasiones. Como lugar de experimentación, la habitación es un laboratorio en Vathek y Frankenstein. Es pues una localización que adquiere los significados más variados de acuerdo con las situaciones que en ellas transcurren, a menudo incluso contradictorios: la

habitación de Emily St Aubert es a la vez prisión y refugio, pues desde allí experimenta la sublimidad del paisaje que se ofrece ante sus ojos y el terror más agudo cuando Morano irrumpen en la noche.

La salida del escenario cerrado que supone la habitación y el castillo o monasterio es siempre difícil. En pocas ocasiones tiene lugar por el acceso natural, sino que la huida transcurre a través del pasadizo, auténtica vía de escape en estas novelas. Ya desde Otranto, el pasadizo es utilizado, y lo será en todas las novelas con la excepción de Frankenstein, que carece de localización represora puesto que la habitación toma forma aquí de laboratorio, y de Northanger Abbey y Jane Eyre, donde la huida del lugar ominoso se realiza por medios normales. En los casos en que esta localización cerrada ha servido de marco a sucesos que conforman un episodio de pasado oculto, el escenario tiende a suprimirse por medios violentos. De ahí el incendio y subsiguiente destrucción de los castillos de Otranto y Lovel y de los monasterios de The Monk, y Melmoth, y la mansión de Thornfield en Jane Eyre.

Otros escenarios góticos que se repiten son el cementerio, en todos los casos como intensificador de una situación especialmente difícil, y las ruinas, lugar propicio para la evocación y el recuerdo en las novelas de Ann Radcliffe y en Caleb Williams. Por último, debe mencionarse la descripción de paisajes abiertos únicamente en cuatro novelas. Como señalaremos más adelante, la descripción es el modo de narración menos utilizado en la novela gótica, excepto las de Ann Radcliffe y en menor grado, Frankenstein y Jane Eyre. En todos los casos, el paisaje abierto reúne características comunes, como por ejemplo su carácter salvaje y montaraz y especialmente su función catalizadora de las emociones de los personajes y por tanto benéfica o maléfica según los casos. Como ya hemos observado en varias ocasiones, la noción de paisaje abierto en la novela gótica se halla directamente ligada a las teorías sublimistas de Edmund Burke.

La localización real de las novelas varía también de forma

importante según las obras. A nuestro juicio, es posible dividirlas en dos grupos según el emplazamiento de su acción. En primer lugar, aquellas que toman países mediterráneos como España o Italia como fondo de su acción. Son Otranto, Udolpho, The Italian, The Monk y Melmoth, esta última en algunas de sus secuencias. Frente a ellas se encuentran las novelas cuyo escenario es Inglaterra. Se incluyen aquí The Old English Baron, Caleb Williams, Northanger Abbey y Jane Eyre. Quedan fuera la novela de Beckford, Vathek, que pudiera adscribirse al primer grupo aunque su localización real sea Oriente sin más precisiones, y Frankenstein, que transcurre en Suiza y Escocia, y que nosotros colocaríamos en el segundo grupo por razones que explicamos más adelante. En cualquier caso, se trata siempre de una localización totalmente desdibujada y falta totalmente de precisión si se trata de escenarios exóticos y más precisa si se trata de Inglaterra: Bath en Northanger Abbey, los escenarios de Jane Eyre, el castillo de Lovel, poseen referencias reales de las que las otras novelas carecen.

Por otra parte, si mencionamos los datos de tiempo histórico en que se inscribe la acción de las novelas, la división establecida se perfila aun más. Observamos que las novelas con escenario exótico se alejan también en lo temporal: Vathek se remonta a antes del Medievo, Otranto y The Old English Baron transcurren en plena Edad Media, Udolpho, algunos episodios de Melmoth y The Monk en el siglo XVII, The Italian, a mediados del siglo XVIII. Las novelas que más se acercan a la contemporaneidad son las de escenario británico, con la excepción de The Old English Baron: episodios de Melmoth, Caleb Williams, Northanger Abbey y Jane Eyre. Es una de las razones que nos lleva a la inclusión de Frankenstein en este grupo.

Es posible aun otra clasificación que ofrecemos más adelante, pues la falta de precisión en la descripción que hemos indicado va pareja a un recurso compensador, la transposición de los usos y formas de vida de la sociedad contemporánea a las sociedades pretendidamente alejadas en el tiempo que son marco del argumento de estas novelas.

3.2. Nivel retórico-pragmático

3.2.1. La temporalidad en la novela gótica.

El aspecto temporal es indudablemente una de las facetas que unen más al género con otras literaturas contemporáneas. Sin embargo, algunos detalles de la utilización temporal convencional sí son característicos de la novela gótica.

Las novelas góticas relatan unos acontecimientos de duración limitada a las épocas de juventud de los protagonistas. En muy contadas ocasiones hay referencias a la niñez de esos protagonistas y menos aun a etapas de madurez o vejez. La extensión temporal del relato varía desde ocho años, máxima en Frankenstein, a apenas cien días en Vathek o The Italian.

La narración de estas historias de juventud, pues esto y no otra cosa son los argumentos góticos, puede realizarse desde perspectivas distintas. Hemos mencionado el hecho de que en numerosas ocasiones se presentaba una secuencia de reconocimiento o intriga reveladora de un pasado oculto. En las primeras novelas, Otranto y The Old English Baron, este tipo de secuencias se resolvía mediante las revelaciones de aquellos protagonistas conocedores del enigma ocurrido tiempo atrás. A partir de Caleb Williams, la revelación toma forma de argumento y se convierte en plena secuencia, de modo que parte de las novelas se ocupa de historias retrospectivas insertadas en el curso de la narración actual. Ello ocurre, por ejemplo, en The Monk, y llega a su culmen en las últimas novelas del género, Jane Eyre, Frankenstein y Melmoth, que son auténticas historias retrospectivas. Quedan fuera de este recurso Vathek, que carece incluso de secuencia de intriga, las novelas de Ann Radcliffe y Northanger Abbey.

Por otro lado, en estas novelas predomina la narración lineal de hilo único (Hendricks, 1976, 133), y pocas veces se relata de forma simultánea. Cuando se hace se recurre a marcadores de simultaneidad simples. Quizás sea The Monk la novela que refleja mejor esta forma de narrar, pues en ella hay

dos historias perfectamente diferenciadas y paralelas que solo convergen en contadas ocasiones. Otras novelas, sin embargo, desechan del todo este procedimiento: Frankenstein, Northanger Abbey, y Jane Eyre son historias estrictamente lineales.

En lo que se refiere al ritmo narrativo sí puede establecerse casi con total seguridad una división entre dos grupos de novelas. La inicial ausencia de elementos retardantes como el comentario filosófico, la disquisición, la descripción y otros provoca un enorme dinamismo en el ritmo del relato que se localiza especialmente en las primeras novelas del género (Otranto, The Old English Baron, Vathek) y que continúa en la novela de Lewis The Monk. El resto de las novelas mantiene un ritmo más pausado llegando incluso a la lentitud en aquellas con mayor contenido filosófico como Caleb Williams y Melmoth the Wanderer.

Todas las novelas siguen una técnica de resumen, característica de la novela clásica, ligada estrechamente al procedimiento de la omnisciencia narrativa que comentamos más adelante. Este resumen utiliza, aparte de los procedimientos convencionales, signos definidos como todos los derivados del recurso de narrador editor que aparece en algunas de las novelas como The Old English Baron o Melmoth y otros característicos de ciertos autores como los de Jane Austen que comentamos al estudiar Northanger Abbey.

Por último, es necesario mencionar un procedimiento derivado del aspecto temporal que hemos indicado en algunas novelas. Se trata de la suspensión o sustentación, convención estrechamente relacionada con una antigua figura retórica retardadora del enunciado por agregado de incisos (Barthes, 1970, 76). Puede localizarse en el diálogo, con lo que se consigue un efecto más teatral que novelesco, o en la narración, retrasando en ambos casos el desenlace de una situación cuyo final es esperado con ansiedad por el lector. El recurso aparece desde las primeras novelas, Otranto y The Old English Baron, perfeccionándose en las de Ann Radcliffe y utilizándose también en Melmoth y The Monk.

3.2.2. Los modos de narración en la novela gótica.

De los tres tipos de comentario básicos que hemos analizado en las novelas probablemente sea el emocional el más característico del género. Este comentario evidencia una participación valorativa del narrador en el relato y es vehículo para transmitir al lector las peculiares intensidades del momento narrado. Tan solo algunas de las novelas, aquellas de tono más solemne y sobrio, como The Old English Baron y Melmoth moderan su utilización. Dentro de este comentario hemos indicado, siempre que ha tenido lugar, la aparición del especial uso que de él se hace refiriéndose a la imposibilidad de relatar lo que está sucediendo. Es a nuestro juicio uno de los rasgos más característicos de la novela gótica y aparece en todas ellas exceptuando The Old English Baron. La identificación que supuso la utilización del comentario emocional con el relato gótico puede comprobarse por el hecho de que Jane Austen los utiliza deliberadamente desvirtuando su sentido en la secuencia gótica de Northanger Abbey.

Los otros dos tipos de comentario son mucho más corrientes y característicos del género novelesco en general. El explicativo o narrativo, común a todo el género, es uno de los recursos de la visión por detrás de la novela clásica según la conocida clasificación de Pouillon. El filosofico da pie a una nueva división de las novelas según la frecuencia y sentido en su utilización. Recurso íntimamente ligado a la intencionalidad moral del autor, puede hablarse de un conjunto de novelas góticas, concretamente Vathek, The Monk, la novela de Mary Shelley, Frankenstein, y asimismo la precursora, Otranto, que prescinden totalmente de él, o desvirtúan su intencionalidad original, pero este ya es un tema que debiera incluirse en el apartado dedicado al nivel semántico. Si señalaremos que la estructura didáctico-moralizante de la que este comentario es vehículo aparece sin desvirtuar en el resto de las novelas, alcanzando algunas como Melmoth, Northanger Abbey y Caleb Williams una gran frecuencia en su uso.

Señalaremos por último que el comentario explicativo-narrativo puede transmitir otra de las convenciones que examinamos en la parte semántica, la predicción, en la mayoría de las novelas.

La descripción es por lo general el modo de narración menos importante en el género. Únicamente alcanza considerable extensión en las novelas de Ann Radcliffe, las únicas donde se puede localizarse el paisaje abierto y, con mucha moderación, en Frankenstein y Jane Eyre, novelas en las que el "espíritu sublimista" subsiste. Por lo que respecta a la descripción de personajes, tan solo será importante en dos novelas, Jane Eyre y Northanger Abbey, obras en las que la exposición de las relaciones humanas prima por encima de la maquinaria gótica, para la cual el personaje nunca fue excesivamente importante. Como curiosidad relacionada con la descripción puede mencionarse el "símil" pictórico con que Maturin describe escenas y personajes en Melmoth.

Los dos modos de narración predominantes son pues la narración y el diálogo. Este último es la principal forma de progresión narrativa en las primeras novelas (Otranto, The Old English Baron, Caleb Williams) siendo poco a poco sustituido por la narración, que es el modo característico del género novelesco.

El uso de la narración como modo principal incluye la utilización de recursos como los derivados de la convención conocida como withheld information, que resulta perfectamente útil en los argumentos de intriga. Las "revelaciones" que hemos mencionado antes se constituyen en auténticas secuencias, por lo que ha de aceptarse el artificio de que las novelas están estructuradas en diálogos de extensión inaudita. Ello ocurre especialmente en novelas como The Monk, Melmoth y Frankenstein. Por otro lado, a partir de Ann Radcliffe se impone la costumbre de intercalar en medio de la narración poemas, canciones o citas literarias que también pueden colocarse al principio de cada capítulo.

El predominio del diálogo sobre la narración especialmente

en las primeras novelas introduce toda una serie de rasgos estilísticos de carácter plenamente teatral suficientemente comentados en los estudios dedicados a cada novela en particular. Mencionamos aquí la pregunta retórica, la exclamación, la invocación y la enumeración como recursos más destacados. El uso de los mismos otorga un carácter dramático al lenguaje que sólo se modera cuando por parte del autor hay intención de mantener sobriedad, caso de Clara Reeve y Mary Shelley. Este conjunto de recursos queda limitado en Jane Eyre a los momentos especialmente intensos, mientras que en Northanger Abbey, donde igualmente se sitúan en la secuencia gótica, son conscientemente despojados de su primigenia intencionalidad. Por otro lado nunca se intenta, con pocas excepciones, el conseguir estilos individualizados de habla según el personaje, ni tampoco retrotraerse a la época lingüística en que tienen lugar los argumentos. Por el contrario, todos los personajes, incluyendo señores y criados, mantienen el mismo estilo de habla. Únicamente Ann Radcliffe hace distinción al introducir un elemento cómico-burlesco en el lenguaje de sus criados que luego reaparecerá en The Monk. Aun así, no se trata de un nivel distinto de habla, sino de presentar una vis cómica de la que los protagonistas carecen. A medida que el género avanza se observa un esfuerzo por superar esta igualdad lingüística, concretamente por los novelistas de mayor talla como Jane Austen y Charlotte Brontë, en cuyas novelas sí puede hablarse de diferenciación de estilos de habla.

Finalmente, todas las novelas mantienen una división convencional en capítulos con la excepción de Vathek, que es un relato en forma de "continuum" sin interrupción alguna.

3.2.3. El narrador en la novela gótica.

Según la clasificación de Friedmann (1955), se localizan dos tipos distintos de narrador en el conjunto de las once

novelas estudiadas: narrador omnisciente y yo-protagonista. Dentro de la clasificación de narrador omnisciente aun es posible precisar: Como narradores omniscientes neutros, es decir, químicamente puros, sólo se encuentran los de Vathek, Otranto, Udolpho, The Monk y Melmoth. En las tres últimas existe participación en la narración por parte de algunos de sus protagonistas, pues en ellas se contienen historias insertadas contadas por ellos, lo que no deja de ser un artificio más desde la perspectiva omnisciente. Incluimos también aquí la otra novela de Ann Radcliffe, The Italian, aunque en ella haya aparentemente un narrador editor.

Como omniscientes editores solo podemos mencionar dos novelas, Northanger Abbey, única obra en que aparece explícitamente el "I" del autor, y The Old English Baron, que contiene alteraciones temporales derivadas de la condición de "manuscrito en malas condiciones" ("spoilt manuscript") con que nos es presentada la novela, y que en definitiva no es sino una forma más de elipsis.

El segundo grupo de novelas es aquél en las que la narración se efectúa en primera persona con el protagonista como narrador. Se trata de Caleb Williams, Frankenstein y Jane Eyre. Son novelas de carácter autobiográfico necesitadas del refuerzo especial que supone la forma más directa de narración. Debe mencionarse, no obstante, que Caleb Williams, The Monk y Melmoth contienen historias insertadas narradas en primera persona, por lo que puede hablarse de novelas que en realidad combinan los dos tipos de narrador. Dentro de estas novelas autobiográficas, es Jane Eyre la única que consigue un distanciamiento temporal prácticamente perfecto entre el yo-narrador que escribe desde un tiempo muy posterior a los acontecimientos y el yo-protagonista contemporáneo de los mismos.

Del examen de este nivel retórico-pragmático no se deducen características peculiares excesivamente importantes entre las novelas góticas y el resto de las novelas contemporáneas. Como rasgos generales sí destacamos el énfasis en el tono dra-

-mático superior al de los otros géneros y que se plasma, por ejemplo, en el uso del comentario emocional y el predominio del diálogo sobre la narración. Por otra parte, se observa una tendencia descendente en el empleo de recursos de este nivel, de forma que hay gran diferencia entre las primeras novelas y las posteriores, que suelen circunscribir estos recursos a las situaciones exclusivamente góticas, que son contadas. De todos modos, un mínimo de efectos sí se mantiene, logrando convertirse en rasgos que otorgan unidad al género.

3.3. Nivel semántico.

Para una mejor reestructuración de todos los datos procedentes de los estudios anteriores dedicados a este nivel, procedemos a dividir este capítulo final según un orden inverso al seguido en ellos. Comentaremos primero los recursos semánticos, esto es, sistemas sémicos, semántica de indicios e informaciones y del nivel retórico y datos de caracterización, para seguir finalmente con la secuencia de los recursos sintácticos. En este último apartado comentamos novela por novela a la luz de todos los datos anteriores para seguir finalmente con la definición y clasificación de las novelas.

3.3.1. Sistemas sémicos.

Los hechos sobrenaturales constituyen una de las aparentes marcas de género, probablemente por la novedad que supuso su utilización en contraste con el racionalismo estricto de la novela anterior publicada en el XVIII. A lo largo de nuestro trabajo hemos comprobado que algunas de las novelas carecían de elemento fantástico o restringían mucho su utilización. Presciden de él por completo Caleb Williams y Northanger Abbey, y limitan muchísimo su uso, o los desvirtúan al final, las novelas de Ann Radcliffe, Frankenstein y Jane Eyre. Frente a estas obras otras novelas utilizan el elemento fantástico asiduamente e incluso con exageración, concretamente The Monk, Vathek y Melmoth the Wanderer. Las primeras novelas del género, Otranto y The Old English Baron, siguen cada una un criterio distinto. Mientras que la novela de Walpole puede considerarse la pionera de la utilización intensiva de la fantasía, la de Clara Reeve, que ciertamente la emplea, lo hace con enorme moderación, lo que la coloca a su vez como precursora del otro grupo.

El recurso sobrenatural más frecuente es la aparición de espectros o fantasmas, que sigue una larga tradición en la li-

-teratura inglesa con precedentes en el teatro de la época isabelina y especialmente en el de Shakespeare. Los fantasmas de las novelas del segundo grupo son auténticos personajes, seres sobrenaturales activos que pueden desempeñar incluso papeles de protagonista como Melmoth o Vathek. Su función primordial sin embargo es la de destinador, en cuyo caso el ser sobrenatural incita al héroe-protagonista a la búsqueda asumiendo así papel de agente de las fuerzas sobrenaturales casi siempre maléficas. Es el papel del Giaour en Vathek, Matilda y los diablos en The Monk, y las etéreas y difusas "spirits of evil" en Frankenstein. En el otro grupo de novelas, moderadamente fantásticas, el espectro es pasivo y tiene función testimonial y denunciadora: los fantasmas de Otranto, de The Old English Baron, el fantasma de Elvira en The Monk, el de Immalee en Melmoth, y la monja ensangrentada también en la novela de Lewis. La actividad de los seres sobrenaturales del primer grupo de novelas se ve casi siempre acompañada por la donación de objetos mágicos a los personajes para facilitarles sus deseos: Ocurre así en Vathek y en The Monk.

El segundo gran grupo de datos sobrenaturales los agrupamos bajo el nombre de animación de objetos inanimados ("animate setting"), muy relacionado con el recurso denominado por Ruskin "pathetic fallacy", como ya señalamos en el capítulo dedicado a Otranto. Ejemplos de este recurso aparecen prácticamente en todas las novelas, incluyendo la de Charlotte Brontë, en lo que constituye su único episodio sobrenatural junto con las voces oídas al final: la luz misteriosa en la "Red Room". Debe mencionarse la tendencia, ya comentada en cada novela, a racionalizar el elemento fantástico. Comienza con The Old English Baron llegando a su culminación en las novelas de Ann Radcliffe, que constituyen lo que Eric S. Rabkin (1976, 182) denomina "Naturalized Supernatural", donde todo es prolijamente explicado al final en términos racionales. La tendencia continúa con Mary Shelley, pues en Frankenstein la construcción de un ser humano dotado de vida y espíritu se debe a la

ciencia, aunque la novela haga intervenir fuerzas sobrenaturales a las que otorga también cierta participación en este hecho. En Jane Eyre, la autora ofrece una posible explicación al episodio de la luz, pero confiesa su incapacidad para hacer lo mismo con el de las voces al final.

Pueden observarse, en suma, dos tendencias perfectamente diferenciadas en la utilización del elemento fantástico, lo que constituye otro dato importante para la clasificación de las novelas.

El segundo

El segundo gran sistema sémico que hemos analizado es el de los efectos en los personajes. El repertorio de efectos físicos que tiene origen en Otranto tiene, y ya lo hemos comentado, un origen ciertamente teatral. Responde al deseo de estos novelistas de mostrar la reacción de los personajes frente a las intensas situaciones en las que se les coloca. Por su utilización, prácticamente en todas las novelas, los efectos físicos constituyen una de las marcas indudables de género y uno de los recursos que más ha perdurado en derivaciones como la literatura de fantasmas, el cine de terror, etc.

Algo distinto ocurre con la gama de efectos mentales, que no son tan comunes en relación con los anteriores. Aparecen desde el principio, en la novela de Walpole, y su intencionalidad estriba en mostrar cómo el miedo puede paralizar o hacer reaccionar al personaje aún sin un motivo real para experimentarlo. La utilización de estos efectos mentales llega a un especial refinamiento en las novelas de Ann Radcliffe, donde la imaginación del personaje constituye en ocasiones el único desencadenante del terror, llegándose a la pura sugestión, carente de referente real, y dando paso al recurso que denominamos "falsa alarma" y que ha sido explotado ilimitadamente después en el género de terror. Este tipo de efectos tiene su origen en conceptos poco racionales como la intuición o la premonición, pero paradójicamente son utilizados por los novelistas más racionales y menos dados al elemento fantástico. Su utilización ha querido ser vista como uno de los mecanismos de

defensa de la heroína frente a la hostilidad que le rodea. Como comentaremos más adelante, los efectos mentales representan a la vez algo contra lo que hay que luchar y que debe tomarse en consideración, convirtiéndose así en pieza clave en los argumentos de Radcliffe, Brontë, e incluso en las novelas de Jane Austen, donde constituyen uno de los escasos recursos góticos no ridiculizados.

Otras novelas, especialmente Melmoth y, en menor grado, Caleb Williams, sin llegar a la refinada sugestión, sí agudizan y elevan la intensidad de los efectos en sus personajes, gracias a las especiales técnicas utilizadas por determinados personajes en su disputa con los protagonistas. Comentamos estas técnicas, que se acercan con mucho a los procedimientos actuales de "brain-washing" en los capítulos dedicados a las respectivas novelas.

Procedimientos de marcado carácter narrativo como la anticipación ("foreshadowing") y la falta de causalidad lógica en los argumentos (intervención del azar) han sido dos sistemas sémicos comentados en cada novela. El primero se plasma por medio de diversos recursos: profecías o inscripciones premonitorias en las primeras novelas del género, sueños reveladores, quizá el procedimiento más utilizado, comentario predictivo del autor o presentimientos del propio personaje. Podrían constituir también datos de anticipación todas las señales físicas o gestuales que caracterizan al personaje en el proceso de anagnórisis. El efecto de "foreshadowing" es total porque lo que se anuncia siempre se cumple, de forma que la anticipación forma parte del sustrato irracional que da forma a todas las novelas, como señalábamos antes con respecto a los efectos mentales. La anticipación, sin embargo, pierde mucha de su virtualidad cuando la novela es autobiográfica y se producen interferencias por parte del narrador-autor desde la perspectiva presente. Es lo que ocurre en la novela de Godwin, pero no en Jane Eyre, donde no existen esas interferencias. Por otro lado, la anticipación adquiere matiz

de advertencia en las novelas con secuencia de búsqueda, donde el agente maléfico suele predecir el final si el protagonista no se atiene a las reglas, lo que sucede invariablemente. Ocurre así en Vathek y The Monk. En la novela de Maturin la advertencia de Melmoth el errabundo impide que la mayoría de los personajes acepte lo que les propone.

Con respecto a la falta de causalidad lógica, se trata de un recurso común a toda la novela de aventuras o de gran acción. Se halla presente en todas las novelas examinadas excepto en Northanger Abbey. El encuentro casual, la revelación súbita, la huida casi increíble de una situación desesperada, constituyen muestras de este procedimiento. La intervención del azar puede considerarse otra marca de género, con la salvedad de que es una característica no exclusiva de la novela gótica.

Es posible también establecer un sistema sémico con lo que hemos venido denominando "señales de superficie" en la novela gótica: Todo el repertorio de datos, imágenes, huellas y signos físicos que son significativos. Para E. K. Segdwick (1981, 256), el conjunto de estos datos complementa la generalmente incompleta caracterización de personajes por descripción, algo común a toda la novela gótica. El hecho revela la inusitada confianza de los autores en la imposibilidad de ocultar físicamente secretos: Todo se trasluce en su apariencia. Entrarían aquí todas las señales físicas y gestuales que conducen al reconocimiento del héroe en las secuencias de anagnórisis, el inevitable parecido con el retrato del antepasado, y todo el conjunto de efectos físicos mencionados antes: palidez, inmovilidad, languidez o abstracción, estados de ira, señales auditivas como gritos, lamentos, etc. Segdwick (1981, 255) menciona bajo el epígrafe de "Surface Imagery" aquellos signos que representan un referente no presente, como las manchas de sangre, que por sí solas marcan la perversión o iniquidad de un personaje o desencadenan extrema turbación en otros, tratándose a veces de expectativas infundadas

como el caso de Emily St. Aubert en Udolpho. El velo que cubre el rostro de las heroínas, desde las protagonistas de Ann Radcliffe a Jane Eyre, constituye otra señal de superficialidad en tanto que los protagonistas se enamoran de las heroínas sin haber visto su rostro descubierto.

Finalmente hay sistemas sémicos comunes únicamente a determinadas novelas: todo el conjunto de apelaciones a Dios como causante de la pertinencia del elemento irracional en The Old English Baron y Jane Eyre, únicas novelas en las que sucede frente a los más comunes datos de anticlericalismo que caracterizan los argumentos de The Italian, The Monk, Melmoth y Jane Eyre. En las tres primeras, y a partir de la figura de Father Jerome en la novela de Walpole, la rigidez de la Iglesia Católica española o italiana con su representante, la Inquisición, provoca el establecimiento de secuencias de disputa en las que el móvil de los héroes es el deseo de libertad frente a normas impuestas a la fuerza. La función característica es el confinamiento como castigo, culminada con un proceso de huida siempre realizado con éxito. Los representantes de esa iglesia, desde Jerome a Schedoni, pasando por los frailes de Melmoth y la Domina de The Monk son seres cuyas ambiciones personales están por delante de sus sentimientos religiosos. En Jane Eyre, el anticlericalismo posee matices distintos, derivados de la personalidad del clérigo St. John Rivers, personaje no demasiado alejado de Schedoni pero cuyo problema estriba en la consideración de la Religión como un deber moral dominado por el más estricto racionalismo, sin atisbos de espontaneidad, entusiasmo o alegría ni lugar para el amor desinteresado.

Otros datos aislados de determinadas novelas forman otros sistemas sémicos que pueden agruparse como de erotismo y crueldad. Los primeros únicamente tienen lugar en Vathek y The Monk, ligados a las secuencias amorosas que parten de una única iniciativa, mientras que los segundos se amplían a Melmoth, vincu-

-lados en la novela de Beckford al personaje de Carathis y en las otras dos a los intransigentes personajes religiosos. La crueldad, como veremos, constituye uno de los rasgos distintivos de este segundo grupo de novelas con secuencias de búsqueda.

Para terminar, mencionamos los datos de familiaridad que pueden encontrarse en la novela de Clara Reeve, únicos en el género. La mención a las comidas, a las formas de alejamiento, a situaciones extramadamente cotidianas no vuelve a tener lugar en otras novelas, convirtiéndose en una de las peculiaridades de The Old English Baron.

3.3.2. Semántica de indicios e informaciones. Semántica del nivel retórico-pragmático.

La intencionalidad de los indicios e informaciones ha sido suficientemente comentada en los capítulos dedicados a cada novela en particular. Simplemente mencionaremos aquí algunos detalles de interés de cara a la clasificación de las mismas, fijándonos especialmente en sus diferencias más que en sus similitudes: los indicios, ya lo dijimos, constituyen una de las más indudables marcas de género. Y es un hecho que la moderación o aparatosidad en el uso de los mismos es significativo. Por tratarse de recursos recurrentes y de marcado carácter teatral su virtualidad puede reducirse si se emplean con exceso. Es el caso de la primera novela del género y de otras como The Monk. Sin embargo, la moderación en su uso conduce a la acentuación de su efectividad, especialmente si además los indicios saben colocarse en los lugares idóneos. Sucede así en las novelas de Radcliffe, en la de Clara Reeve y especialmente en Jane Eyre, donde creemos que este recurso gótico encuentra su lugar definitivo al encontrarse sólo en determinadas situaciones. La profusión de indicios conduce a un efecto intensificador del dramatismo totalmente intencionado, al igual que sucede con la mención a objetos repugnantes, indicio claro que solo se localiza en determinadas novelas a

partir de Vathek y que se relaciona con la intención de provocar reacciones en el público lector de la forma más rápida y directa posible. El uso de los indicios de este tipo se convierte también en una de las características del grupo de novelas con secuencia de búsqueda.

Por lo que respecta al nivel retórico-pragmático nos limitamos igualmente a recordar los elementos más significativos que de él se derivan. En primer lugar, la ausencia de comentario filosófico o su desvirtuación responde directamente al modo de presentación del elemento moral en cada novela. En algunas novelas del género la ausencia total de este tipo de comentario no conduce a conclusión moral alguna, mientras que en otras su innegable estructura didáctica hace a sus autores incluso colocar un colofón o moraleja al final, que se descompone al ser utilizado el procedimiento de "ruptura de mundos posibles" de Eco. Es pues en la intencionalidad moral de las novelas donde está su sustrato filosófico por encima de la presencia o no del comentario.

En lo que respecta a la mayor o menor utilización de la descripción como modo de narración, también comentamos su vinculación con las teorías sublimistas de Edmund Burke especialmente en las novelas de Radcliffe y en menor grado en las de Mary Shelley y Charlotte Brontë. En Udolpho y The Italian el paisaje es elemento significativo que se relaciona directamente con la utilización de procedimientos temporales como la sustentación o de efectos como la sugestión. El propósito de Radcliffe es llegar al lector por una vía indirecta y sutil de forma que éste capte la intensidad de las escenas que se le presentan con detalle e incluso fruición y pueda así advertir la multiplicidad de elementos que afectan al estado del personaje. Tanto el paisaje como el terror imaginado son vías para llegar a lo sublime, según Burke, por tanto hay que describirlos paso a paso. Hay además un claro propósito didáctico oculto y común a todas las novelas con secuencia de disputa protagonizadas por heroína, que se opone a una presen-

Atención somera y rápida de las reacciones de ésta. En opinión de Robert D. Hume (1969,282-289) estas novelas y las de secuencia de búsqueda se oponen por la explotación por las primeras de recursos relacionados con el concepto de terror frente al horror descarnado de las segundas, opinión que precisaremos y comentaremos más adelante.

Finalmente debemos indicar que la poca preocupación de las novelas por el lenguaje y la posibilidad de utilizar estilos individualizados responde, como ya señalamos al hablar de Ann Radcliffe, a la confianza de los escritores de finales del XVIII en su cultura contemporánea (Leavis,1932,118) y al fenómeno de la extensión del público lector gracias a las "circulating libraries". La descripción de usos y costumbres plenamente contemporáneos y la utilización del lenguaje actual en una acción supuestamente situada dos siglos antes no extrañaba a una sociedad para quien la lectura era una actividad intelectual separada de la vida real que apelaba a la imaginación de los lectores y no a sus sentimientos. Sin embargo, Radcliffe constituye ya una etapa intermedia entre este tipo de lector y el nuevo al que irá dirigida la literatura del XIX, y nos atrevemos a decir que el grupo de novelas "de búsqueda", sin apartarse de esta despreocupación por la lengua, es precedente claro de esa inmediata "literatura de los sentimientos" en términos de Q. D. Leavis, aunque con notabilísimas diferencias como su total indiferencia moral.

3.3.3. Valor semántico de la caracterización.

En términos generales, la caracterización no es la faceta más brillante de la novela gótica, preocupada por otros elementos novelescos. La descripción de personajes fue actividad olvidada por los novelistas genuinamente góticos, exceptuando a figuras de la talla de Jane Austen y Charlotte Brontë. Esta despreocupación por la construcción del personaje hizo que se recurriera a tipos característicos que con mayo-

-res o menores variaciones aparecen en todas las novelas. Los elementos significativos que se desprenden de los personajes están íntimamente ligados a su papel funcional, que ya hemos expuesto en estas conclusiones.

La práctica totalidad de tipos de personaje utilizados se encuentra en germen en la primera novela del género, Otranto, que en este sentido constituye la fuente destacadísima de la caracterización subsiguiente de la novela gótica. Comenzaremos comentando los dos caracteres más sobresalientes a nuestro juicio, el "hero-villain" y la heroína gótica.

La figura del "hero-villain" (o "villain-hero") es una creación plenamente romántica. Para Elizabeth Frenzel (1976, 286-87) , es una fusión del insurrecto griego Prometeo y el rebelde bíblico Satanás. En palabras de Mario Praz (1948, 83) es un "rebelde de gran estilo", frase en la que se hallan contenidos sus dos rasgos más fundamentales, rebeldía en primer lugar a la aceptación de normas impuestas, que puede ser también un intento por alcanzar cotas prohibidas. Estilo, por otro lado, porque el "hero-villain" está bien provisto de cualidades para alcanzar sus fines. Es inteligente, ambicioso, valiente, decidido y posee atractivo, si no erótico, sí fascinador ante otros personajes. Desde una perspectiva moral, este personaje es lo suficientemente ambiguo como para resultar humanamente convincente. Aunque, por naturaleza, jamás se atenga a reglas morales estrictas, su tendencia hacia el mal parece inevitable dado su permanente papel de enemigo, pero no se trata de un rasgo exclusivista ni aun en sus más desafortunados representantes.

En la caracterización del "hero-villain" de nuestras novelas hemos dividido al personaje en dos variantes fundamentales que se oponen funcional e intencionalmente. El primero es el infractor, que oculta un pasado que le es perjudicial para alcanzar o mantener el lugar preeminente que ocupa. Funcionalmente es opositor en la secuencias de intriga y héroe opuesto al héroe positivo si participa en una secuencia de disputa. El primero de ellos, Manfred, es sin embargo en realidad el úni-

-co héroe de la novela dado que la secuencia de disputa que protagoniza no se ve opuesta por secuencia enfrentada. Lord Lovel, personaje mucho más débil y desdibujado en la novela de Clara Reeve, es un simple remedo de Manfred. Le siguen Falkland, a quien vuelven a atribuirse las dotes de fascinación que Manfred poseía, y que reconoce su criado Caleb a pesar de las calamidades que por él sufre. En las novelas de Ann Radcliffe encontramos tres representantes de estos personajes: Laurentini, una mujer, en Udolpho, que no pasa de ser un personaje secundario y Montoni en la misma novela, opositor de Emily. Mientras que la primera encarna la ocultación del pasado vergonzoso, Montoni mantiene la ambición, fascinación y ambigüedad moral del personaje. Rasgos que se concentran en el tercer "hero-villain" de Radcliffe, Schedoni en The Italian, magistral creación que arrebató protagonismo a los jóvenes héroes. Schedoni es uno de los más dignos y complejos personajes del género por su profundidad psicológica y moral, alcanzando quizá la máxima categoría dentro de este grupo de "hero-villains". El General Tilney de Northanger Abbey probablemente no reúne datos suficientes para ser catalogado como "hero-villain". Funcionalmente es opositor en la secuencia de intriga que Catherine pretende indagar, y ciertamente sus propósitos con respecto a ella están basados en el interés y la ambición. Tilney, a quien sólo apartan de su camino los acontecimientos, trata de utilizar a Catherine Morland al estilo de Montoni o Manfred con sus respectivas jóvenes heroínas. La Viuda Sandal en la historia de los amantes en Melmoth es otro "hero-villain" femenino opositor en la secuencia amorosa que toma la forma de secuencias opuestas por enlace características de las de disputa. Sandal impide la unión de su hijo y Elinor por móviles personales crematísticos que no alcanza en un característico "final paradójico". Finalmente, Rochester, cuya caracterización como "villain-hero" es objeto de controversia es, en nuestra opinión, el último representante de este tipo de personaje en la novela gótica clásica. A diferencia de los demás, Roches-

-ter es héroe en la secuencia amorosa de corte tradicional cuyo protagonismo comparte con Jane, además de mantener el papel funcional característico del personaje, opositor en la secuencia de intriga. Rochester, ya lo comentamos, es un "malvado" con nuevos atributos "domado" por así decirlo por la única heroína gótica a quien vemos en acción tras su etapa de madurez, Jane Eyre.

El segundo gran grupo de "hero-villains" es el buscador, protagonista de las secuencias de búsqueda. Este tipo de personajes no oculta ya un pasado de infracción sino que, como héroe de esta clase de secuencias, persigue objetivos más allá de las posibilidades humanas o de las circunstanciales en que vive. Este "hero-villain" pasa por secuencias amorosas de poca importancia cuyos fines no son los tradicionales. A diferencia del grupo anterior, sus objetivos son logrados, pero el recurso ya mencionado de "final paradójico" le conduce invariablemente a una situación inesperada y difícil que acaba en su muerte. El primer representante de este grupo es el Califa Vathek, ser con rasgos sobrenaturales que ansía disfrutar de las riquezas y poderes depositados en el palacio del fuego subterráneo. Por medio de una estructura de cuento moral falsificada desde el comienzo, William Beckford pretende demostrar que el Califa no ha logrado sus propósitos por pactar con agentes sobrenaturales maléficos, siendo por lo tanto castigado al final de la novela. Ambrosio, protagonista de The Monk de Lewis es el segundo de este grupo. La pasión erótica es aquí el detonante de la acción principal y la condición de famoso monje predicador del personaje el obstáculo insalvable que le hace recurrir a poderes ocultos. A través de un argumento de "pacto" que es solo el disfraz que oculta un reconocido determinismo planteado crudamente al final, Ambrosio es asesinado por el diablo y su alma conducida al infierno. Los finales de las tres secuencias protagonizadas por Ambrosio son pues paradójicos, pues el resultado final será totalmente adverso además de estar decidido de antemano. Melmoth, personaje sobrenatural con más de trescientos años de edad, es

el tercero de este grupo de "hero-villains". Melmoth ha conseguido ya lo que pretendía al pactar con poderes sobrenaturales, pero se encuentra en la tesitura de buscar un sustituto que pacte a su vez y le libre de la muerte y el diablo. La secuencia de búsqueda en Melmoth es pues diferente de las demás, ya que el personaje no anda tras un objetivo inalcanzable por medios normales, y de este modo las secuencias que articulan la novela incluyen todas ellas la "proposición innombrable" de Melmoth al respectivo protagonista. No consigue a nadie y, nuevamente siguiendo una estricta lógica argumental, Melmoth se condena y muere al final de la obra. Pero como ya señalamos, el último episodio de la novela está rodeado de la suficiente ambigüedad como para extraer una conclusión definitiva. Finalmente, Victor Frankenstein es el último de los "hero-villains" de este grupo. Aunque posee las cualidades inherentes a todo este tipo de personajes (poder de fascinación, condiciones de liderazgo, rebeldía, inteligencia) Frankenstein es un personaje mejor descrito y dotado de una humanidad mucho más evidente que los demás. Victor busca hallar el procedimiento para construir vida humana a partir de seres inanimados. Esta secuencia de búsqueda se diferencia de las demás porque el medio para alcanzar tal objetivo es puramente científico. Frankenstein consigue sus objetivos construyendo a su criatura, pero el "final paradójico" tan característico tuerce el desarrollo previsto de los acontecimientos y criatura y creador se ensarzan en un enfrentamiento que da forma a una secuencia de disputa y que finaliza con la muerte de ambos. Antes del final, Victor menciona unos oscuros poderes sobrenaturales, los "spirits of evil", que según él le condujeron a la creación de la criatura, por lo que se introduce el típico destinador-adyuvante incitador del protagonista en estas secuencias, siempre de carácter sobrenatural y maléfico. Como los demás relatos con secuencia de búsqueda, esta novela deja clara la inutilidad de extraer conclusiones morales de la lógica argumental, plasmada en los ambiguos consejos que Victor ofrece a Walton y

que sin embargo hacen desistir a este de sus objetivos.

Funcionalmente, este segundo grupo de "hero-villains" es siempre héroe-protagonista en las secuencias de búsqueda y también héroe en las secuencias amorosas en las que interviene, donde la iniciativa amorosa parte de él o de la joven amante, pero nunca de ambos.

En resumen, el personaje de "hero-villain" es marca de género pues aparece en todas las novelas. Según su clasificación en los dos grupos que acabamos de mencionar encontramos Vathek, The Monk, la secuencia principal de Melmoth y la novela de Mary Shelley por un lado, cuyos "hero-villains" son del tipo buscador frente a todas las demás, incluyendo la secuencia formada por "The Lovers' Tale" en Melmoth, cuyos personajes de este tipo son infractores o ocultadores del pasado. Mientras que en el primer grupo de novelas, incluyendo la novela de Walpole, el "hero-villain" es protagonista indiscutible, en el segundo gran grupo puede o no serlo.

La heroína gótica es el segundo gran personaje de estas novelas. Mujer muy joven, generalmente situada entre los dieciséis y los veinte años, protagoniza como héroe-sujeto la secuencia amorosa y generalmente las de disputa, reconocimiento e intriga. En la primera de estas secuencias comparte la iniciativa amorosa con el amante masculino, constituyendo estos episodios relatos de corte tradicional cuya culminación es siempre el matrimonio. Como indicaremos más adelante, esta heroína ha de resolver sola episodios de especial intensidad traducidos por lo general en secuencias de disputa o intriga en los que no cuenta con ayuda sino ~~menor~~ por parte de ayudantes como sirvientes o amigos y que en realidad constituyen una iniciación a la madurez. La heroína gótica es protagonista absoluta en aquellas novelas en las que el "hero-villain" no lo es, constituyendo éste su opositor en las secuencias de disputa o intriga o incluso en la amorosa, que siempre dificulta o al menos retrasa. Personaje activo en sus enfrentamientos, es sin embargo héroe pasivo en las secuencias de reconocimiento.

-to, que por lo general se resuelven aclarando lazos familiares desconocidos que encumbran social y económicamente a las protagonistas. La heroína gótica es además el sujeto que experimenta el terror preparado por elementos opuestos como el "hero-villain" o simplemente producto de su imaginación. Es pues el personaje que expone sus reacciones, virtudes y defectos al público lector pasando a través de una evolución en los rasgos semánticos que la definen en lo que constituye, como ya se ha indicado, un proceso de madurez. Generalmente se asiste al desarrollo de este proceso, presentándose únicamente a las heroínas en plena madurez en Northanger Abbey y Jane Eyre, donde puede observarse el beneficio de las enseñanzas adquiridas. La primera de las heroínas góticas es ciertamente Isabella de Otranto, destinataria de las iras de Manfred y víctima de sus argucias, que sin embargo sabe escapar de su enemigo. En Isabella el proceso de madurez no existe por tratarse de un personaje en embrión, desdibujado y de breve aparición, pero sus penalidades son premiadas con la aclaración de su verdadera identidad y la boda final. Es sin embargo en las novelas de Ann Radcliffe donde el personaje se perfila y alcanza su verdadera personalidad. Emily St. Aubert es la primera gran heroína gótica, que sufre confinamiento y amenazas por parte de Montoni pero que sabe enfrentarse a su enemigo y salir airoso. Por primera vez encontramos definido el problema de inmadurez que la perjudica, el "exceso de susceptibilidad" que encontramos resuelto en su memorable entrevista con Montoni. Emily ha de aprender a controlar su peligroso exceso de sensibilidad que en determinados momentos la ofusca y debilita peligrosamente. Por su parte, Ellena di Rosalba, la heroína de The Italian, es un personaje mucho más pasivo. El problema de madurez se traslada aquí a su compañero de aventuras y futuro esposo, Vivaldi, tratándose aquí de un peligroso rasgo, la tendencia a la superstición, consecuencia igualmente de un exceso de imaginación y sensibilidad. Ellena, sin embargo, pasa por las características situaciones de confinamiento

-to, huida y reconocimiento de identidad desconocida, y goza de las mismas cualidades que Emily. No volvemos a encontrar otra heroína hasta Northanger Abbey, cuya protagonista, Catherine Morland, es una típica creación de Jane Austen enmarcada dentro de un argumento también típicamente austeniano. Catherine se comporta como una heroína de Radcliffe pero, como señalamos en el capítulo dedicado a esta novela, extrae conclusiones didácticas de sus pretensiones de literaturizar la vida cotidiana. Protagoniza un episodio amoroso con Henry Tilney de gran extensión, así como un frustrado episodio de intriga con todos los elementos y situaciones características pero que sin embargo conserva, como decimos, su proceso de madurez. La Catherine que se nos presenta tras esta secuencia es diferente de la que encontramos en episodios diferentes, por lo que asistimos a la demostración de esa madurez. Sus problemas, exceso de imaginación y una desmedida confianza en la intuición, son resueltos, quedando clara, no obstante, la validez del elemento irracional si sabe controlarse.

Finalmente, Jane Eyre es la última gran heroína gótica, pero con innovaciones y aditamentos a esta caracterización. Aparecen nuevas situaciones y escenarios pero se conservan los rasgos típicos del personaje. El episodio de la "Red Room" nos revela una Jane infantil con gran tendencia a la sugestión y el nerviosismo, defectos que son corregidos con la ayuda de Helen Burns en Lowood. Aun así, la secuencia amorosa previa a la fallida boda con Rochester parece demostrar que su madurez no es completa. El problema es ahora inverso, ya que Jane no es capaz de interpretar los presentimientos y signos adversos sin base racional que se le presentan. La resolución de la secuencia de intriga confirma el carácter de "hero-villain" de Rochester, personaje que Jane ha podido mantener a raya pero cuyas intenciones ocultas no ha sabido vislumbrar. La huida de Jane, el trabajo que consigue, nos confirman la plena madurez de la joven que además, mediante la típica secuencia de reconocimiento, logra la equiparación social con Rochester. La secuencia amorosa con St John parece alcanzar

el equilibrio roto antes entre el necesario elemento de control y lo irracional, desoído y también imprescindible. Ya que, en efecto, Jane rechaza a St John por su excesivo racionalismo y frialdad ante las grandes cuestiones vitales. La Jane que, obedeciendo un signo irracional, marcha a reunirse con Rochester es ya un personaje plenamente maduro capaz de ayudar y regenerar a lo que ya no es sino sombra del arrogante "hero-villain", por primera vez unido en matrimonio a una heroína gótica.

Las heroínas góticas pasan todas ellas por un proceso de anagnórisis equiparador y compensador de cara a la secuencia amorosa. En este sentido, un pequeño grupo de solo dos protagonistas, Theodore en Otranto y Edmund de The Old English Baron constituye lo que hemos llamado "héroes reconocidos". Protagonistas lineales y de construcción simplista, constituyen el precedente de los posteriores "consortes" de las heroínas. Son personajes sin evolución ni proceso de madurez, dotados de características positivas exclusivamente y víctimas de un "pasado oculto" cuya aclaración les beneficia. El curso de los acontecimientos y la intervención por lo general de poderosos adyuvantes les conduce a la resolución de los objetivos.

En el curso de los procesos de madurez sufridos por las heroínas hemos mencionado un personaje clave que es recurrente y que aparece también en las novelas con secuencia de búsqueda. El precedente de este personaje que denominamos "advertidor de defectos" es el anciano Mr Clare en la novela de William Godwin Caleb Williams, que aconseja al impetuoso y joven Falkland control y tolerancia. St Aubert, padre de Emily, es el personaje de este tipo más característico por su enorme importancia en la educación de la heroína de Udolpho. En The Monk, aunque no puede hablarse propiamente de la existencia de tal personaje sí hay quien advierte y pronostica los posibles fallos del aparentemente íntegro Ambrosio. Se trata del Comte D'Ossorio, en la primera escena de la novela,

la predicación del monje ante la multitud congregada para oírle. En The Italian es el propio "hero-villain" Schedoni quien señala y aprovecha los defectos del joven Vivaldi. En Northanger Abbey es el propio narrador quien indirectamente al principio y directamente después indica los iniciales rasgos de ingenuidad de Catherine y su incipiente madurez. Finalmente en Jane Eyre puede localizarse un único personaje de estas características, la malograda Helen Burns, puesto que posteriormente a la muerte de ésta es la propia Jane quien advierte y corrige sus defectos.

El héroe-consorte de heroína gótica comparte, por lo general, las secuencias amorosas con éstas, sin más. Aunque este personaje puede ir unido a otros mencionados antes, caso de Theodore en Otranto que además es "héroe reconocido", y un "hero-villain", Rochester, generalmente pasa por un proceso de cortejo a la heroína, quien finalmente accede a la boda, que o no puede celebrarse o es interrumpida por intervención del "hero-villain". Este personaje sufre entonces un alejamiento temporal de su amada que coincide con épocas de confinamiento o disputa de éstas, y puede experimentar igualmente un proceso de madurez, caso de Valancourt en Udolpho y Vivaldi en The Italian. En otros casos, este consorte masculino pasa por peripecias vitales protagonizadas en solitario por él, caso de Raymond en The Monk. Pero el consorte puede ser un tipo perfectamente maduro, Henry en Northanger Abbey, e incluso actuar con la astucia de un "hero-villain", caso único del protagonista de Jane Eyre, Rochester.

Entre los personajes secundarios pueden establecerse de igual modo afinidades por sus rasgos de caracterización: los "malvados" científicos son personajes profundamente conocedores de la ciencia que, sin embargo, necesitan de una intervención sobrenatural para conseguir sus fines. La localización donde se mueven es el laboratorio, en el que suelen actuar en solitario. Carathis es la primera del grupo, seguida por la

protagonista de The Monk, Matilda, revelada al final como agente demoníaca. Victor Frankenstein sería el tercero de estos científicos, aunque posee también rasgos plenos de "hero-villain" como hemos visto. El rasgo religioso podría incluir a personajes de la mas variada caracterización, por lo que no creemos que dé lugar a un grupo afín semánticamente. Desde Father Jerome a Oswald pasando por Ambrosio, Schedoni, la "Domina" de The Monk e incluso St John Rivers en Jane Eyre, el personaje religioso es variopinto y difícil de clasificar. El "jester", que denominamos así por ser el único personaje con faceta cómica en la novela gótica cumple además papel de confidente del héroe o heroína y adyuvante del mismo. Este grupo comienza con Bianca en la novela de Walpole y pueden incluirse en él Bababalouk de Vathek, Annette de Udolpho, Theodore de The Monk y Paulo de The Italian. Como perseguidas, concepto acuñado por Mario Praz (1948, 114-235), que sitúa sus precedentes en Clarissa de Richardson y en la novela de Diderot La Religiosa, pueden agruparse un gran número de personajes femeninos que sufren castigo generalmente por medio de confinamiento, desde las heroínas plenas como Emily, Ellena o, en menor grado, Jane Eyre, a Matilda en The Castle of Otranto, Mrs Melville en Caleb Williams, Antonia y Agnes en The Monk, Immalee en Melmoth y Elizabeth en la novela de Mary Shelley.

Por fin, debe destacarse un rasgo común a la práctica totalidad de los personajes que da forma a lo que se ha venido en llamar uno de los temas de fondo de la novela gótica, el enfrentamiento entre jóvenes y viejos ("young vs. old") pues los "hero-villains" suelen ser personajes de edad madura o avanzada mientras que los héroes reconocidos o heroínas son muy jóvenes. Jóvenes y viejos se enfrentan funcionalmente desde el punto de vista actancial. La relación de personajes caracterizados por este rasgo la ofrecemos en el siguiente cuadro:

CUADRO 2

<u>Y O U N G</u>	vs.	<u>O L D</u>
Theodore		Manfred (CO)
Edmund		Lord Hovel (OEB)
Caleb Williams		Falkland (CW)
Emily		Montoni (U)
Agnes		Domina (M)
Ellena/Vivaldi		Schedoni (IT)
Catherine		Gnal Tilney (NA)
Alonzo		Superior (MW)
John/Elinor		Vda Sandal (MW)
Immalee		Melmoth (MW)
Jane		Mrs Reed, Rochester (JE)

Exceptuando el caso de Immalee y Melmoth el personaje de edad madura es casi siempre "hero-villain" infractor ocultador de pasado. El personaje joven siempre logra, a través de su proceso de madurez o por las condiciones superiores con que se presenta, vencer las intenciones de su contrincante, que queda derrotado al final.

3.3.4. Valor semántico de funciones sintácticas.

The Castle of Otranto (1764) y The Old English Baron (1777) son las dos primeras novelas góticas y en ellas se contiene en germen toda la caracterización, recursos y tonos de la novela gótica posterior. Por lo que respecta a las secuencias, la novela de Walpole, aunque articulada sobre una secuencia de disputa, contiene en forma de pequeños episodios lo que en novelas subsiguientes serán argumentos plenos. Y así, en la novela de Clara Reeve se diferencian claramente las secuencias de reconocimiento, de intriga, amorosa y de disputa. Lo que es más importante, cada una de estas secuencias se articula por medio de las funciones expuestas mínimamente por la novela de

Walpole: Un conjunto de datos físicos caracteriza al héroe y lo eleva por encima de sus iguales en rango y estatus social. La revelación, función primordial, establece por fin la verdadera personalidad de éste. En ambos casos, el reconocimiento ha ido estrechamente unido a la desvelación de un episodio de pasado oculto que da forma a la secuencia de intriga. La secuencia de disputa permite presenciar el enfrentamiento entre el héroe y sus contrincantes, incluyendo en ambos casos un episodio de confinamiento que en Otranto tiene carácter de castigo y en la novela de Clara Reeve, carácter de prueba.

Las diferencias de tono y recursos entre ambas novelas son también significativas, pues de igual modo anticipan las dos modalidades en que pueden dividirse en nuestra opinión las novelas posteriores: Frente a la localización mediterránea, aparatosidad en el uso de indicios, dinamismo en la acción, ausencia de comentario filosófico y conclusión moral, lenguaje teatral, profusión de elemento fantástico, efectismo y "hero-villain" protagonista absoluto en Otranto, la novela de Reeve opone una localización conocida, moderación en indicios y efectos, comentario filosófico y conclusión moral, sobriedad retórica, uso mínimo del elemento sobrenatural y héroe joven protagonista por encima del malvado.

En ambas novelas resalta el carácter genealógico del argumento de reconocimiento, ya comentado, la poca importancia de la secuencia amorosa y una semejanza en los personajes en cuanto tipos, que no en cuanto preponderancia y funciones de los mismos.

Aunque no pueda decirse que Otranto sea una obra falta de lógica y disciplina interna (véase capítulo dedicado a esta novela), la intención de dotar de un efectismo arrollador muy teatral a un relato que, por otro lado, carece deliberadamente de conclusiones, otorga a esta novela un carácter de "divertimento" producto de "dilettante" algunas de cuyas características volverán a repetirse en novelas posteriores. Sin embargo, The Old English Baron introduce elementos perfectamente con-

-trapuestos: apelación constante a Dios como motor del elemento sobrenatural, familiaridad en descripciones y comportamiento de los protagonistas, ausencia total de exotismo o sofisticación en el tratamiento de personajes y situaciones.

Vathek (1786) es el origen del grupo de novelas con secuencia de búsqueda que, según hemos comentado en los distintos apartados, posee muchas características propias y distintas del otro gran grupo de obras. Vathek mantiene el carácter de sofisticado divertimento de la novela de Walpole, acentuado y llevado a sus máximas consecuencias. No se trata tampoco de una novela carente de control. Precisamente sigue una línea clásica que desvirtúa totalmente, la de la narración de tipo oriental con propósito didáctico estilo Rasselas del Dr. Johnson, por lo que ha de ajustarse a la lógica argumental de estos relatos. Se asemeja también a Otranto en su localización foránea, el dinamismo de su acción, la teatralidad de sus efectos y la preponderancia de su fantasía. Pero, como decimos, introduce elementos novedosos: presenta por vez primera una secuencia de búsqueda definida por el deseo del héroe de alcanzar objetivos suprahumanos y el éxito de sus propósitos, introduciendo además el elemento faustiano clásico, el pacto con las fuerzas maléficas que constituye una función que se repetirá. Mantiene en segundo plano la secuencia amorosa, en la que introduce datos de erotismo y la iniciativa a cargo de uno solo de los amantes, Nouronihar. El elemento sobrenatural en los personajes no tiene función retributiva o testimonial, sino de incitación a la tarea del héroe. Otros datos son también nuevos y tendrán continuación: situaciones de crueldad, carácter científico de ciertos personajes, indicios de objetos repugnantes, despliegue de un sinfín de objetos mágicos, etc.

La intencionalidad subyacente a esta novela de Beckford es también similar a la de Walpole. El "final paradójico" que es el primero en este género desvirtúa el aparente triunfo del Califa y desdibuja hasta la ambigüedad la estructura del argumento, lo que impide el establecimiento de conclusio-

-nes morales claras. Vathek es además la primera novela gótica con final desgraciado.

Caleb Williams (1794) no es, y de ahí su especial tratamiento anterior, una novela gótica, sino una clara representante del género doctrinal-filosófico donde tan bien se movía su autor, William Godwin. Como elementos góticos se localizan la secuencia de intriga y un conjunto de datos de efectos, lenguaje, situaciones y caracterización. La secuencia de intriga es un típico episodio gótico de pasado oculto, revelado tras los esfuerzos del héroe por el "villain-hero" Falkland, dotado de toda la caracterización precisa para este tipo de personajes. La secuencia de disputa que se desarrolla a continuación no tiene mucho que ver con la novela gótica pues es aprovechada por Godwin para introducir todos sus comentarios y descripciones contemporáneas. Su final, peculiar y totalmente inesperado, tampoco es el usual en el género gótico. Otros datos sí lo son plenamente: el episodio de confinamiento, la utilización de indicios, la agudeza de los efectos mentales descritos, por primera vez presentados como intento de "brain-washing", etc. La función indagatoria de Caleb hasta obligar a Falkland a confesar es también innovadora, pues se trata de la primera vez en que el héroe no se muestra totalmente pasivo en esta cuestión, influyendo en el "villain-hero" y obligándole a la revelación.

Aunque volvemos a insistir en que en nuestra opinión Caleb Williams no es una novela gótica, la obra podría adscribirse al grupo de novelas derivada de la de Clara Reeve y opuestas a las de secuencia de búsqueda.

The Mysteries of Udolpho (1794) es la primera de las novelas de Ann Radcliffe que describimos. Por su total paralelismo, la analizamos con The Italian (1797). Las novelas de Ann Radcliffe mantienen la tonalidad de la novela de Clara Reeve e inician el grupo de novelas góticas que podemos denominar como 'didácticas' o de iniciación al tratar especial-

-mente el proceso de madurez de una joven heroína. En sus argumentos cobran especial importancia las secuencias de disputa y amorosa, y se hallan siempre presentes las de reconocimiento e intriga.

Las secuencias de disputa incluyen episodios de confinamiento y huida, que suponen su cierre. Se pormenoriza la disputa entre heroína y "villain-hero" de forma que presenciemos el afianzamiento y corrección de la personalidad de las jóvenes. El episodio de pasado oculto es desvelado y el "hero-villain", que en Udolpho es distinto del opositor en la disputa, es castigado. La secuencia de reconocimiento encumbra a la protagonista hasta igualarla socialmente con el pretendiente masculino (caso de The Italian) o dotarla de independencia económica plena (caso de Udolpho). El factor que subyace a la secuencia principal, la de disputa, es la formación de la personalidad de la heroína, cuyo principal defecto (común a Emily en Udolpho y a Vivaldi en The Italian) es el "exceso de susceptibilidad" ya comentado. Por fin, la secuencia amorosa constituye el marco general del argumento, y es descrita prolijamente. Los amantes son separados por la fuerza y así Emily es confinada en el castillo de Udolpho mientras que Ellena lo es en el monasterio. El final de la secuencia, originada a iniciativa de ambos jóvenes, es la boda, que cierra la novela de forma satisfactoria.

En lo que se refiere a la caracterización, el héroe reconocido, pasivo y acartonado de la novela de Reeve es sustituido por la heroína joven que experimenta evolución psicológica. El "hero-villain" no es protagonista aunque sea personaje destacadísimo, y el héroe-consorte, pretendiente de la heroína, hace su aparición por primera vez.

Otros elementos típicamente de Radcliffe tendrán continuación en el resto de las novelas del grupo: importancia de la descripción, hasta entonces marginada y que en estas novelas se relaciona estrechamente con las concepciones sublimistas de Edmund Burke, moderación en los indicios y tono sobrio en general, predominio del efecto mental (Radcliffe

es maestra de la sugestión) sobre el físico, etc. La racionalización del elemento sobrenatural es privativa de Radcliffe, que sin embargo se anticipa al resto de novelas de este grupo en su control de la fantasía.

Finalmente, las novelas de Radcliffe tienen una faceta moral indiscutible y clara. Se presenta en ellas el proceso de desarrollo de una personalidad joven e inmadura necesitada de corrección. Es la historia de una experiencia: Como en la novela de aventuras, el héroe no es el mismo al final del discurso (Bardavío, 1977, 44). El principal defecto estriba en el exceso de sensibilidad e imaginación de las protagonistas que, aunque necesario, es perjudicial en muchos sentidos. Se presenta entonces la oportunidad de mostrar la rectificación de ese defecto al colocar a la heroína en una situación extrema. Esta recurre a unas normas de comportamiento claras que descansan en conceptos como la integridad, la decisión, la confianza en la opinión personal, la perseverancia, etc. Aplica además su capacidad de raciocinio en las situaciones difíciles, logrando escapar de ellas al dominar su excesiva susceptibilidad, que nunca desecha del todo. Recurre, en suma, a un código ético en el que se apoya para salir de sus peligrosas circunstancias. Frente a ellas, el "hero-villain" exhibe notorios defectos: amenaza, castiga, confina a la heroína y trata de hacerla cambiar sin conseguirlo. No se trata nunca de un malvado pleno y, a su modo, se ajusta a una ética propia que se presenta errónea. Sus intenciones, poco claras y perjudiciales para la heroína, quedan definitivamente truncadas por la conducta de su opositora. Hay que destacar en estas novelas que, a pesar de todo, la mente de la heroína puede ser más peligrosa que las amenazas del malvado, mucho más humano de lo que aparenta. Pues bien, este sustrato moral se repetirá en las restantes novelas del grupo con mayores o menores variaciones. El fondo ideológico que rodea este argumento y que varía en cada obra lo hemos comentado en los capítulos individuales dedicados a ellas.

Northanger Abbey (1818) tampoco es una novela gótica plena. Señalamos su típico carácter austeniano, con la preponderancia de la secuencia amorosa por encima de todas las demás. El argumento típicamente gótico es la breve secuencia de intriga que queda totalmente desvirtuada como ya comentamos. Secuencia en la que el destinador es todo el conjunto de novelas góticas leídas por Catherine Morland. Dentro de esta secuencia aparecen indicios y efectos en los personajes típicamente góticos, algunos de los cuales preservan su validez, lo que nos dió pie a afirmar que la novela es mas que una simple sátira. Dicha secuencia de intriga está protagonizada por una heroína animada del mismo espíritu que las de Ann Radcliffe y un "hero-villain" que, si no lo es del todo, exhibe rasgos inequívocos de estos personajes.

Northanger Abbey, en calidad narrativa, precisión caracterizadora y resultados artísticos se coloca muy por encima del resto de las novelas presentadas. Pero con todo, es posible una lectura de la obra no demasiado alejada de la considerada común al resto de las novelas de Jane Austen y que la integra perfectamente en el grupo que venimos examinando. Pues, en suma, se presenta el proceso de madurez de una heroína joven cuyos defectos son señalados por el narrador en vez de por un personaje concreto y que además se acerca muchísimo al conflicto interior de las heroínas de Radcliffe. Catherine sufre del mismo mal que ellas, el exceso de sensibilidad, acuciado en este caso por la turbulenta mente juvenil de una impenitente lectora de novelas góticas. Catherine necesita también de un control y un aprovechamiento de sus posibilidades intelectuales que la preparen mejor en su enfrentamiento con la vida. Catherine, para lograrlo, debe aceptar y aprovechar la frustración de unas expectativas en forma de argumento gótico que en la literatura había servido a sus heroínas para dar ese paso. Y sin embargo, queda claro que el elemento irracional que tanto escuchaban las heroínas de Radcliffe goza de cierta virtualidad: Las desconfianzas de Catherine hacia

Tilney estaban en buena parte justificadas. El General pretendía utilizarla, como Montoni a Emily o Schedoni a Ellena. El código moral que subyace tras este argumento está sutil y deliberadamente desdibujado, pero existe tanto como en las novelas de Radcliffe. Northanger Abbey es una novela gótica más en el fondo que en la forma, y más cercana a Radcliffe que lo certero de sus sátiras permite vislumbrar.

La última novela adscribible al grupo es sin duda Jane Eyre (1847), que también introduce elementos nuevos a la novela gótica. Narrada en forma autobiográfica, su secuencia de disputa prepara el camino hacia la madurez de su protagonista, que pasa por un breve episodio de confinamiento en la "Red Room". Por vez primera se presenta un héroe infantil que perfila su personalidad en un colegio, Lowood, ayudada por un personaje que advierte sus defectos, Helen Burns. También en este caso la lucha de Jane es contra su peligrosa tendencia a reaccionar de forma estentórea y primitiva ante las injusticias. Se trata de dominar el lado salvaje de una adolescente con potencial suficiente para ser una adulta valiosa. La secuencia de intriga, con todos los elementos góticos, que corre paralela al proceso amoroso con Rochester, se encarga de revelar a Jane su equivocación con respecto a su pretendiente. Su madurez no es total, y de ello dan prueba los signos irracionales que ella ha desoido. La confirmación de su independencia y la confianza en su juicio al rechazar a St. John posibilitan en la última parte de la novela el retorno a Rochester y la culminación tradicional en boda. Por vez primera se presentan en una novela gótica los dos tipos de argumento amoroso: aquel que parte de una decisión mutua basada en el amor, caso de Jane y Rochester, y el que se basa en la iniciativa de un personaje por motivos ajenos al amor, caso de St John Rivers, que falla. La breve secuencia de reconocimiento cumple la misma función que en anteriores novelas, la equiparación social de la protagonista.

Jane Eyre es la única novela donde coinciden pretendien-

-te y "hero-villain" en el mismo personaje. La heroína, que sufre del engaño de este último como en el resto de las novelas del grupo, logra también una superioridad moral sobre él hasta el punto de que Rochester se halla en proceso de degradación biológica y moral cuando Jane vuelve a él.

Otros detalles derivados de las novelas de Radcliffe pueden mencionarse: función significativa del paisaje, uso efectivo de indicios y efectos, y práctica ausencia de elemento irracional, que sin embargo cobra un significado sugerente y especial en el argumento.

El código ético que Charlotte Brontë aplica para mostrar el desarrollo de la personalidad de Jane tiene ya matices plenamente victorianos y se basa en la contención, la sobriedad y la aceptación de la inevitabilidad del sufrimiento, conceptos muy alejados de las corrientes de pensamiento del dieciocho.

Mencionamos a Vathek como cabecera del grupo de novelas con secuencia de búsqueda, articuladas en torno a un argumento de estas características. The Monk (1796) es una novela, sin embargo, difícil de clasificar debido a sus dos argumentos paralelos pero casi del todo independientes. La primera de sus secuencias amorosas, historia de Raymond y Agnes, no tiene mucho que ver con el otro relato. Se trata de un episodio típico de disputa entre dos héroes jóvenes que buscan el matrimonio, Raymond y Agnes, frente a los obstáculos impuestos por diversas circunstancias. Raymond ha de librarse de un espectro, la monja ensangrentada, que prueba definitivamente la existencia de lo sobrenatural y el fracaso de su estricto racionalismo. Agnes, debido al quebrantamiento infringido a las normas del convento donde se halla confinada contra su voluntad, es cruelmente castigada. En el fondo se trata de una historia amorosa con las funciones típicas del grupo de novelas anterior, que sin embargo no responde al "proceso de madurez" subyacente y característico, por lo que es asimilable a dicho grupo por la forma, pero no por su in-

-tencionalidad. La aparatosidad y teatralidad con que es descrita tampoco la relaciona con el grupo anterior.

Por el contrario, la historia de Ambrosio es una historia de búsqueda casi perfecta. Como Vathek, se halla estructurada en etapas, argumentos resueltos, que parecen terminar satisfactoriamente: secuencias amorosas con Matilda, Antonia y secuencia de pacto, episodio faustiano por el que Ambrosio se libra de la prisión y, al parecer, de la muerte. Sin embargo, estas secuencias han ido resolviéndose de forma extraña, introduciéndose al final un elemento inesperado y paradójico que se confirma plenamente al final de la novela. La lógica argumental queda destruida al revelar Lucifer sus verdaderas intervenciones a lo largo de la historia. Con ello queda, como en la novela de Beckford, una sensación de inutilidad en lo que se refiere a la observancia de las reglas prescritas. La moral, si bien ha sido violada, era siempre tomada en consideración por Ambrosio, lo que a la luz de estas revelaciones parece totalmente absurdo.

Formalmente, la historia presenta la estructuración característica: "villain-hero" que persigue fines inalcanzables sin apoyo sobrenatural, protagonista absoluto y víctima, al final, de su ingenuidad. Las secuencias amorosas se ponen en marcha por estímulos lejanos al amor y el elemento sobrenatural tiene un papel predominante, con seres activos y maléficos. Como en Vathek, se localizan datos de erotismo, situaciones de crueldad, indicios de repugnancia y objetos mágicos. Asimismo, la novela retorna a la teatralidad, la aparatosidad, el dinamismo en la acción y la sofisticación argumental.

Frankenstein (1818) pertenece igualmente a este grupo aunque, como siempre, presenta variaciones importantes. Narrada en primera persona, su secuencia de búsqueda se resuelve pronto. La creación de la criatura tiene lugar por medio de la ciencia, sin que intervengan elementos irracionales. Su feliz resolución se torna en desgraciada al plan-

-tearse el "final paradójico" característico: criatura y creador protagonizan una disputa feroz que deriva de la fealdad del ser creado por Frankenstein, que le imposibilita su convivencia normal con seres humanos. Por primera vez se plantea crudamente en la novela gótica un episodio de estas características, con connotaciones que van desde un problema de desdoblamiento de personalidad al hecho terrible de que el auténtico enemigo esté dentro del héroe. Es pues una novela llena de sugerencias cuyo final es también típico, la muerte de Victor y su criatura, pues no hay otra posibilidad de resolver la secuencia. Hay un brevísimo episodio amoroso sin demasiada importancia y no existe secuencia de reconocimiento.

Como el resto de novelas de este grupo, Frankenstein no se apoya en una base moral definida. En la segunda parte de la novela, y quizá para justificar el fracaso último de la empresa de Frankenstein, se apela a fuerzas sobrenaturales maléficas como verdaderas inductoras de la creación de la criatura, lo que acerca aun más la novela a las demás. Victor confiesa a Walton, en la secuencia de búsqueda paralela, que su experiencia no tiene por qué ser la misma. De cualquier forma, Victor Frankenstein no es un "hero-villain" típico, pues mantiene una respetabilidad y altura personal indiscutibles a lo largo de la novela, lo que evidencia aun más la inutilidad de comportamientos de este tipo bajo el fatal determinismo que subyace a este tipo de historias.

Otros datos que la acercan al grupo son el protagonismo ya mencionado del "hero-villain", la descripción de indicios de objetos repugnantes y la presencia, mínima pero efectiva, de poderes irracionales determinantes.

Sin embargo, Frankenstein, única novela de este grupo escrita por una mujer, contiene muchas características propias del otro tipo de novela gótica: presencia mínima de elemento fantástico, que la acerca a Radcliffe, pues un hecho prácticamente imposible como la creación de vida es atribuido a la ciencia, esto es, racionalizado. La novela transcurre en-

medio de gran sobriedad y moderación en el uso de efectos e indicios, y carece del dinamismo de las novelas de Beckford o Lewis. El paisaje es descrito y recobra parte del significado que tenía en las novelas de Radcliffe, aunque en menor extensión.

Finalmente, Melmoth the Wanderer (1820) es solo adscribible en parte al grupo donde la colocamos. Como ya indicamos, Melmoth se compone de una colección de historias no relacionadas entre sí sino por el hilo conductor que supone la "propuesta innombrable" que Melmoth hace a sus protagonistas a cambio de resolver sus problemas. Como también dijimos, en esta novela se localiza una secuencia de búsqueda planteada en términos ligeramente distintos. El objetivo del protagonista, la perpetuación de la vida durante tres siglos, ha sido ya alcanzado. A Melmoth le queda por resolver el último término de su pacto con el diablo, conseguir un ser humano que ofrezca su alma por él. Vuelve a plantearse, como vemos, un argumento típicamente faustiano que otorga un especial matiz a todas las historias.

En Melmoth asistimos a un episodio muy parecido a la historia de Raymond y Agnes en The Monk, la historia de Alonzo, que consta de las funciones típicas de confinamiento y huida impuestos por un poder represor. Sin embargo, como ella, no hay aquí indicios de proceso de madurez, sino que lo que se subraya es la crudeza de los métodos utilizados para doblegar a Alonzo y sus efectos en el personaje.

"The Lovers' Tale" es una narración con "hero-villain" que impide la boda de los amantes a que se refiere su título. Parecida a las secuencias amorosas del otro grupo de novelas, pues incluye incluso un episodio de "pasado oculto", su final es distinto, pues la resolución de la intriga no lleva aparejada un final feliz como en las demás novelas, de forma que el final es nuevamente paradójico.

La historia de Immalee presenta como innovación principal la presentación de un "salvaje noble" como heroína. Se

trata de una secuencia amorosa con imposible final satisfactorio que, como los argumentos amorosos de estas novelas, se origina a partir de la iniciativa de uno de los dos amantes, en este caso Immalee. El procedimiento usual de "final paradójico" convierte la boda de la joven con Melmoth en un episodio desgraciado que culmina con la muerte de la joven tras desechar la proposición del maléfico Melmoth.

Otras secuencias de la novela (Guzmán, Stanton) se articulan en torno a lo que hemos señalado como historia predominante, el ofrecimiento de Melmoth a sus víctimas, sin más datos de interés.

Melmoth, a pesar de sus peculiaridades, es una novela de este segundo grupo. Su principal argumento, si no de búsqueda, es puramente faustiano. Está protagonizado por un ser sobrenatural activo que es un "hero-villain" con todos sus atributos. Sus secuencias amorosas son poco decisivas y, en cuanto a sus recursos, hay indicios de crueldad y de objetos repugnantes. La utilización del procedimiento de "final paradójico" en dos ocasiones evidencia la ambigüedad moral de fondo. Ni el protagonista ni el resto de personajes se puede integrar en grupos decididamente positivos o negativos desde el punto de vista moral. Melmoth no se plantea ni por un momento la posibilidad de arrepentimiento, y los personajes a quienes propone su oferta están a veces a punto de aceptarla (caso de Guzmán). La novela vuelve a insistir en la inutilidad de comportamientos correctos en situaciones extremas. Aunque no se prescinde del comentario filosófico, éste versa sobre las reacciones de los personajes ante las enormes dificultades que han de vencer, verdadero tema de la novela, sin extraer conclusiones éticas de sus actitudes.

Consideraciones finales

El examen previo de las novelas estudiadas ha revelado pues la existencia de dos grupos diferenciados que pasamos a definir. No obstante, dos de las novelas mencionadas parecen no integrarse plenamente dentro del grupo general. Se trata de Northanger Abbey y Caleb Williams, cuyas particularidades ya hicieron necesario un estudio individual diferente. Por lo que se refiere a la primera, se trata de una obra que aprovecha recursos y situaciones del género gótico muchos de los cuales son ridiculizados y desvirtuados, pero cuya intencionalidad nos parece en el fondo muy similar a las novelas de Ann Radcliffe y al grupo de novelas en que éstas se encuentran, por lo que su adscripción al mismo es perfectamente posible. La novela de Godwin es más difícil de situar. Igualmente se localizan en ella procedimientos y convenciones del género gótico, pero en ningún caso se aprecia la intencionalidad del resto de las novelas, por lo que no puede integrarse plenamente en ninguno de los dos grupos.

Debe mencionarse una vez más que estas dos novelas sólo son góticas en una mínima parte, que es la que nos interesa, y que su emplazamiento en otros géneros (Northanger Abbey como "novel of manners", Caleb Williams como novela doctrinal o filosófica) haría posible un estudio más completo y definitivo que el nuestro.

Tras estas primeras consideraciones, pasamos a una definición, lo más breve y completa posible, de cada uno de los dos grupos en que dividimos las novelas para pasar después a una definición del género.

El primer grupo se compone de las siguientes novelas:
Vathek, The Monk, Melmoth the Wanderer (1) y Frankenstein.

(1) Varias secuencias incluidas en The Monk y Melmoth, nunca principales, se asemejan en recursos y funcionalidad a los argumentos principales del otro grupo, como mencionamos al tratar éste.

En el nivel morfosintáctico, estas novelas se caracterizan por presentar como secuencia principal un argumento de búsqueda, y como secuencia secundaria un argumento amoroso y en ocasiones otro de reconocimiento o intriga, unidos por continuidad a la secuencia principal.

Las funciones que articulan el argumento principal son el deseo de búsqueda del personaje como situación deficitaria, los medios que utiliza, que pueden incluir un pacto con un elemento sobrenatural y el logro de sus propósitos como cierre. A esta última función se une por continuidad otra que constituye el verdadero final y que desvirtúa el éxito alcanzado (lo que hemos venido denominando final paradójico). Por lo que respecta al argumento amoroso, éste se define por una primera función deficitaria, el deseo de unión de un personaje con otro, diversos medios para alcanzar el fin y la consecución de éste. En ocasiones, otra función vinculada por continuidad a ésta misma desvirtúa este final.

En cuanto a la división actancial, en la secuencia de búsqueda el héroe-destinatario es el protagonista absoluto, siendo desempeñado el papel de destinador por un agente o elemento de carácter sobrenatural. En el argumento amoroso, el héroe-sujeto es uno de los personajes, y el objeto lo constituye la unión con el personaje deseado, nunca el matrimonio con él (1). Por fin, en la secuencia de reconocimiento, cuando ésta tiene lugar, el objeto perseguido no es nunca la revelación de una identidad oculta, sino un fin distinto referido a la intencionalidad artística (ejemplo, la intensificación del horror final en The Monk). En los indicios destaca la presencia de objetos repugnantes en todas las novelas del grupo.

En el nivel retórico-pragmático, las características predominantes son la práctica ausencia de la descripción como modo de narración (exceptuando Frankenstein), y la poca importancia del comentario filosófico, que a veces queda des-

(1) Exceptuando el argumento amoroso en Frankenstein.

virtúdo según la intencionalidad que subyace al argumento principal. Tres de las novelas son narradas por medio de historias retrospectivas insertadas en el marco general del relato, que está construido como un inmenso diálogo. Vathek y The Monk poseen un peculiar dinamismo narrativo derivado directamente de la primera novela del género.

Finalmente en el nivel semántico, estas novelas se caracterizan por lo general por incluir una gran dosis de fantasía que se evidencia principalmente en la aparición de seres sobrenaturales activos y no testimoniales y, en ocasiones, de objetos mágicos. A veces se incluyen sistemas sémicos que abarcan situaciones de crueldad y erotismo, mientras que la anticipación suele constituir una advertencia si el argumento incluye función de pacto.

Por lo que respecta a la caracterización, el protagonista absoluto, héroe y destinatario en la secuencia de búsqueda es un "hero-villain" de tipo buscador que puede incluir características sobrenaturales (Vathek, Melmoth).

Las novelas, en suma, se caracterizan por carecer de conclusiones morales válidas. Ello se logra gracias a los finales paradójicos o, en términos de Umberto Eco, ruptura de mundos posibles (1979, 173), que desvirtúa la lógica narrativa del argumento al final de éste. No se trata, sin embargo, de un tipo de novela rupturista, en nuestra opinión. Puesto que en cualquier caso, y tal como señala Fernando Savater (1977, 152), se aprecia un fondo dualista compuesto por fuerzas del bien y fuerzas maléficas, y la alianza del protagonista con estas últimas conduce invariablemente a su perdición. Es, al fin y al cabo, un triunfo racional, pues el castigo está asegurado. Lo que sí es importante es que el implícito determinismo de fondo parece negar toda validez a la Religión y, en cualquier caso, a la pura voluntad humana, como posibilidades de recuperación. La romántica figura del "hero-villain" es un rebelde sin futuro, lo que otorga un tono de verdadero pesimismo a los

argumentos. Para Muriel Jaegger (1967,76-77) ésta es una característica exclusiva del héroe faustiano inglés a diferencia del mismo personaje en la literatura alemana. En términos de Tzvetan Todorov (1969,116) el tipo de novelas a que nos hemos referido constituirían las llamadas "histoires de punition" ,cuyo tema es la transgresión de leyes establecidas y el castigo a que ello conduce.

El segundo grupo se compone de las siguientes novelas: The Mysteries of Udolpho,The Italian,Northanger Abbey y Jane Eyre. Son novelas escritas por mujeres y muy distanciadas en el tiempo: la primera novela de Radcliffe aparece en 1794,Jane Eyre en 1847.

En el nivel morfosintáctico,estas novelas (a excepción de Northanger Abbey,que ya comentamos) presentan una secuencia de disputa y una amorosa como argumentos principales,y una secuencia de intriga y/o reconocimiento como secundarias. La secuencia amorosa aparece siempre como preponderante y cierra la novela,encontrándose las demas secuencias vinculadas a ésta por enclave y constituyendo por tanto medios que conducen a la feliz resolución de ésta.

La secuencia de disputa en estas novelas se plantea a partir del deseo de dos personajes distintos hacia dos objetos opuestos,tratándose siempre secuencias unidas por enlace. Uno de los medios utilizados por el personaje negativo en la disputa es el castigo inflingido a su oponente,que se trata siempre de un confinamiento. Este a su vez se libra del mismo mediante una huida o alejamiento de dicho lugar. El personaje negativo sufre entonces un castigo que suele ser su apresamiento por la justicia o incluso la muerte,que cierra la secuencia,de modo que el objeto anhelado por él no es alcanzado,siéndolo el deseado por el héroe positivo.

La secuencia amorosa se plantea a partir de una función común,el deseo de una pareja de unirse en matrimonio. Es una iniciativa de ambos,que surge tras breve episodio de cortejo.

Este matrimonio, a punto de celebrarse, se trunca para dar paso a la secuencia de disputa o a alguna otra, que deben resolverse antes. El final de la secuencia, que es también el de la novela, es la boda de los protagonistas.

La secuencia de intriga se articula por lo general en torno a la situación deficitaria planteada por unos hechos sin explicación sucedidos en el pasado. La revelación de un personaje, siempre el "hero-villain", a la que puede llegarse previa indagación del héroe, conduce a la aclaración de estos hechos. Por su parte, la secuencia de reconocimiento es un argumento lateral y pasivo originado por una situación desconocida, la existencia de vínculos familiares del héroe, que éste no conoce y que es revelada de forma que queda encumbrado social y económicamente. Ambas secuencias han de resolverse antes de la amorosa.

En cuanto a la división actancial, las secuencias de disputa enfrentan a los actantes de forma que el héroe-sujeto es oponente en la secuencia opuesta y viceversa. En las secuencias amorosas, los sujetos-destinatarios son la pareja de amantes y el objeto, su matrimonio. En las de intriga, el destinador suele estar desempeñado por indicios de carácter extraño y pretendidamente sobrenatural, siendo el objeto la aclaración de los mismos. Tanto en esta secuencia como en la de reconocimiento, el héroe-sujeto puede ser totalmente pasivo.

Por lo que se refiere al nivel retórico-pragmático, las novelas incluidas en este grupo se caracterizan por los siguientes rasgos: presencia de comentario filosófico significativo en todas ellas, presencia de la descripción como modo de narración, con función significativa en las novelas de Radcliffe y Brontë, y por tanto localización de paisaje abierto. Las novelas no contienen historias retrospectivas, salvo el caso de Jane Eyre, que sin embargo preserva la total actualidad del relato.

Prácticamente la totalidad de rasgos expuestos hasta ahora puede aplicarse también a relatos integrantes de no-

-velas incluidas en el grupo anterior, concretamente al relato de Raymond y Agnes en The Monk y "The Lovers' Tale" en Melmoth. La historia de Alonzo, en esta última novela, podría también integrarse en parte en este conjunto de características. Sin embargo, los rasgos de intencionalidad que se exponen a continuación no son aplicables a estos relatos.

En su nivel semántico, las novelas incluyen una serie de elementos fantásticos que sin embargo carecen de virtualidad en su gran mayoría. Mientras que Ann Radcliffe ofrece una explicación racional al final de sus obras, Austen no los menciona, y Charlotte Brontë los reduce al mínimo. Las novelas poseen sin embargo los sistemas sémicos tradicionales que se deducen de datos de anticipación y falta de causalidad lógica, que carecen de base racional. Debe mencionarse también la preponderancia de efectos mentales en los personajes sobre los físicos.

Por lo que se refiere a la caracterización, la protagonista es siempre una heroína joven que suele enfrentarse a un "hero-villain" no protagonista infractor, es decir, ocultador de pasado ominoso. En Jane Eyre, coinciden en un personaje, Rochester, las figuras de "hero-villain" y héroe consorte, siempre presente también. Excepto en Northanger Abbey, donde este papel corresponde a la propia narradora, se presenta también la figura del personaje revelador de defectos de la heroína que aconseja y corrige a la misma.

La intencionalidad subyacente a los argumentos de estas novelas nos parece su vínculo más fuerte. Bajo la forma de argumento de disputa (o de intriga en el caso de la novela de Austen) se nos presenta el proceso de madurez de la joven heroína que, enfrentada en solitario a una situación difícil por primera vez en su vida, revela sus virtudes y defectos, presentándose la corrección de estos últimos. El defecto principal y común estriba en el exceso de sensibilidad (o "susceptibilidad"), es decir, el uso escaso de la reflexión y el raciocinio, propios de la per-

-sona madura. Pero en ningun caso se desecha el valor de la imaginación y el elemento irracional de la mente, especialmente sus vertientes de intuición, siempre válida, y confianza en el azar, que siempre interviene de forma positiva.

Estas novelas constituyen pues una especie de literatura de carácter formativo o "Bildungsroman", novela de "renuncia consciente" y adaptación al mundo en términos de Georg Lukacs (1920, 189). Esta novela continúa el tono didáctico de buena parte de la literatura inglesa del XVIII, presidida por los conceptos johnsonianos de la necesidad de verosimilitud y contenido moral (Gillie, 1974, 44). La ética de la heroína, que aparece difusa y demasiado genérica en las novelas de Radcliffe, adquiere concreción en el código plenamente victoriano por el que se rige Jane Eyre, donde el bien y el mal están perfectamente delimitados y solo queda la opción por uno u otro.

Sin embargo, frente al grupo anterior, estas novelas reflejan la pérdida de la actitud lúdica hacia la vida ("the playful attitude to life") que tiene lugar progresivamente desde 1787 a 1837 (Jaeger, 1967, 131), reflejada en parte en su carácter didáctico, moderación de efectos y recursos y práctica carencia de elemento fantástico frente al tono dramático, aparatosidad y dinamismo narrativo y predominio de lo sobrenatural en el grupo precedente.

En términos de Todorov estas historias constituyen las llamadas "histoires d'attribut" (Todorov, 1973, 116), que se ocupan primordialmente de presentar una etapa vital del héroe y su forma de reacción o adaptación al entorno.

No nos hemos referido a las dos primeras novelas del género, The Castle of Otranto y The Old English Baron. Ya mencionamos su carácter de precedentes, que hace difícil su adscripción a uno u otro grupo. Difieren de ellos, y se asemejan entre sí, en ciertos rasgos: carácter genealógico de la secuencia de reconocimiento, presencia de un "héroe reconocido" no existente en el resto de las novelas, ausencia de argumento

con carácter formativo o mucho menos de búsqueda, etc. Sin embargo, mientras Otranto posee características de ambos grupos ("hero-villain" protagonista absoluto, teatralidad y arrollador elemento fantástico, total ambigüedad moral, etc, como las novelas del primer grupo; ausencia de secuencia de búsqueda, resolución tradicional de la secuencia amorosa, personaje precedente de la heroína, con respecto a las del segundo), la novela de Clara Reeve podría adscribirse al segundo grupo, aunque no plenamente. Su gran moderación, control absoluto de la fantasía, código ético y conclusión didáctica, etc, son claros precedentes de este segundo conjunto de novelas.

¿ Es posible pues constituir un género con los dos grupos de novelas descritos ? Lázaro Carreter (1979, 117), en un esclarecedor artículo, establece unas condiciones mínimas para poder considerar un conjunto de obras literarias con cierta afinidad como pertenecientes a un mismo género. En resumen, se trata de que un escritor o grupo de escritores adopte como modelo estructural un grupo de rasgos introducido antes por otro escritor que constituiría el precedente. Esa combinación de rasgos, que ha de ser algo más que una semejanza argumental, se plasma en hechos como los siguientes: existencia de funciones análogas dispuestas en orden similar, similaridad de personajes y de su funcionalidad, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc. El género novelesco, por lo general, "nace" a partir de otros, de forma que no puede hablarse de género continuo y permanente. De cualquier forma, la etiqueta que supone adscribir una novela a un género no supone nunca su total paralelismo con el resto de las obras de ese género, que a pesar de todo es una categoría necesaria dada la utilidad de una identificación fiable y válida de obras literarias.

Dentro del grupo de novelas estudiadas hemos localizado dos subgéneros distintos a partir de sus diferencias. No hemos hablado de sus similitudes, que creemos forman un mínimo

de recursos capaz de convertirse en grupo de marcas de género. Hay dos precedentes clarísimos en las novelas de Horace Walpole y Clara Reeve, a partir de las cuales se construyen las demás.

Así pues, el género novela gótica comprendido por las novelas examinadas, publicadas en Gran Bretaña desde 1764 a 1847 y por muchas otras de menor entidad, se caracteriza desde el punto de vista semiológico por los siguientes rasgos:

1) En su nivel morfosintáctico, por un argumento compuesto por al menos dos de los cinco modelos secuenciales que hemos denominado de búsqueda, disputa, reconocimiento, intriga y amoroso, caracterizado cada uno por su articulación en funciones determinadas, ya comentadas, que siguen un orden similar, y en unos actantes dados, también con funcionalidad semejante.

Estas novelas poseen unos indicios o funciones secundarias que constituyen datos de ambientación similares y siempre presentes: oscuridad, naturaleza adversa, antigüedad, etc. Otras funciones secundarias, las informaciones, o datos espacio-temporales, se caracterizan por lo general por situar la acción en un lejano emplazamiento espacial y temporal. En lo que se refiere a la localización de esta acción, se presenta un espacio común, la iglesia-monasterio o el castillo-mansión, en el que se localiza un lugar aun más concreto, la habitación en forma de celda, prisión o simple dormitorio donde transcurre siempre parte de la acción.

2) En el nivel retórico-pragmático, se observa el predominio general de dos modos de narración, el diálogo y la narración propia por encima de otros dos, la descripción y el comentario. En este último, la modalidad más característica y común a todas las novelas es el emocional, de fuerte carácter dramático.

En lo que respecta a la lengua, se observa una utilización de figuras y recursos de gran teatralidad, usados con distinta intensidad en cada novela. No hay preocupación generalizada por distinguir estilos individualizados de habla.

El tipo de narrador es omnisciente, editor o neutro, o bien yo protagonista. Es frecuente la narración de historias retrospectivas insertadas en el marco general de la narración, supuestamente narradas por un personaje en el marco de un diálogo.

Estas novelas relatan acontecimientos de duración limitada referidos a épocas de juventud de los protagonistas, de forma retrospectiva o actual. Son narraciones de gran linealidad, algunas dotadas de gran dinamismo, escritas con técnica de resumen.

3) En el nivel semántico puede hablarse de la existencia de situaciones dotadas de significado similar que conducen al establecimiento de sistemas sémicos semejantes en todas las novelas: situaciones que denotan una intervención del azar opuesta a la lógica aristotélica en el relato, datos de anticipación, y un completo conjunto de señales de superficie compuesto por datos de carácter físico siempre significativos.

Otra característica común es la existencia de un repertorio de efectos en los personajes divisible en estados físicos o alteraciones mentales, evidenciadores de la reacción del personaje ante las situaciones en las que se les coloca. El propósito de estos efectos, como el de los indicios ya mencionados, es provocar sentimientos de terror en el lector. Existe también un conjunto de situaciones y fenómenos de carácter sobrenatural al que al menos se alude siempre y que en ocasiones tiene una función decisiva en la acción.

En cuanto a la caracterización, puede hablarse de la presencia siempre de un personaje característico, el "villain-hero", que en sus modalidades de infractor-ocultador de pasado o buscador, puede o no ser protagonista absoluto. El otro posible protagonista es la heroína gótica, oponente de dicho "villain-hero" en determinadas novelas. Otros personajes característicos son el héroe-consorte de la heroína, el confidente o "jester", el advertidor de defectos, etc. El enfrentamiento entre los personajes se basa siempre en un rasgo común a unos y otros: la juventud del héroe y la ma-

-durez del opositor.

De la intencionalidad que subyace a los argumentos mencionados se deducen dos variantes temáticas que definen a los dos grupos y de las que escapan las dos novelas precursoras del género: la búsqueda de un personaje que persigue objetivos suprahumanos y el proceso de madurez experimentado por otro en una situación difícil. En ambos casos se lucha contra un régimen represor o coaccionador de distinto carácter según los casos, siempre presente. En esta lucha, la moralidad que se deduce de la conducta del personaje principal o del fondo del argumento puede ser útil y encontrarse perfectamente codificada o, por el contrario, hallarse desdibujada y ser del todo inútil. El final puede ser feliz o desgraciado, pero siempre se evidencia por encima de todo el triunfo de las fuerzas benéficas, por lo que no se trata de un género rupturista.

La novela gótica que tratamos, y debe advertirse que en ningún caso nos referimos a un género posterior, es un relato sobre hechos no corrientes y alejados de la experiencia cotidiana. Es uno de sus rasgos primordiales, dentro del que hay que encuadrar la dialéctica racional/irracional siempre presente, de la que se derivan tanto efectos trágicos como consecuencias positivas. La necesidad de la consciencia del elemento irracional y su influencia en la vida aparece plasmada en la cita de las Archaeologiae philosophicae de Burnet que Coleridge colocó a la cabecera de The Rime of the Ancient Mariner y cuya traducción al inglés transcribimos como final de nuestro trabajo:

"I readily believe that there are more invisible than visible Natures in the universe. But who will explain for us the family of all these beings, and the ranks and relations and distinguishing features and functions of each? What do they do? What places do they inhabit? The human mind has always sought the knowledge of these things, but never attained it. Meanwhile I do not deny that it is helpful sometimes to contemplate in the mind, as on a tablet, the image of a greater and better

world, lest the intellect, habituated to the petty things of daily life, narrow itself and sink wholly into trivial thoughts. But at the same time we must be watchful for the truth and keep a sense of proportion, so that we may distinguish the certain from the uncertain day and night".

Referencias bibliográficas

1. Ediciones utilizadas.

Walpole, Horace, The Castle of Otranto, en Three Gothic Novels, edición de Peter Fairclough y prólogo de Mario Praz. Penguin Books, 1968, Pgs 37-149.

Reeve, Clara, The Old English Baron, edición e introducción de James Trainer. Oxford University Press, Oxford Paperbacks, Oxford, 1977. 154 pgs.

Beckford, William, Vathek, en Three Gothic Novels, edición de Peter Fairclough y prólogo de Mario Praz. Penguin Books, 1968, Pgs 149-257.

Radcliffe, Ann, The Mysteries of Udolpho, edición e introducción de R. Austin Freeman. London J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1931. Volúmenes 1 (336 pgs) y 2 (344 pgs).

Radcliffe, Ann, The Italian, edición e introducción de Frederick Garber. Oxford University Press, Oxford Novels, 1968. 415 páginas.

Lewis, Matthew, The Monk, edición e introducción de Howard Anderson. Oxford University Press, The World's Classics, 1980. 444 páginas.

Maturin, Charles, Melmoth the Wanderer, edición e introducción de Alethea Hayther. Penguin Books, 1977. 720 páginas.

Shelley, Mary, Frankenstein en Three Gothic Novels, edición de Peter Fairclough e introducción de Mario Praz. Penguin Books, 1968, Pgs 257-499.

Brontë, Charlotte, Jane Eyre, edición e introducción de Q. D. Leavis. Penguin Books, 1966. 489 páginas.

Godwin, William, Caleb Williams, edición e introducción de David McCracken. Oxford University Press, Oxford Novels, 1970. 347 páginas.

Austen, Jane, Northanger Abbey, edición de N. L. Clay. Heinemann Educational Books, Guide Novel Series, 1955. 248 páginas.

2. Obras consultadas.

La fecha aparecida en las citas corresponde siempre a la primera edición de las obras. Dicha fecha aparece en nuestra lista a la izquierda. La página corresponde también a dicha edición, y sólo se refiere a una traducción o edición posterior si éstas se mencionan.

a) Metodología:

Abad Nebot, Francisco, Géneros literarios. Aula Abierta, Editorial Salvat, 1981. 64 páginas.

Barthes, Roland, Recherches Rhétoriques, Editions du Seuil, Paris, 1970. (Traducción española de Beatriz Dorriots, Investigaciones Retóricas-Ayudame-moria, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, 80 páginas).

Bobes, María del Carmen, Gramática textual de Belarmino y Apolonio, Ed. Planeta, colecc. "Ensayos", Madrid, 1977. 225 páginas.

Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, University of Chicago Press, Chicago 1961 (Traducción española de Santiago Gubern, La retórica de la ficción, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1974, 423 pgs).

Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal , L'Univers du Roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1972 (Traducción española de Enric Sullá, La novela, Editorial Ariel, Barcelona 1975, 283 páginas).

Bremond, Claude
Barthes, Roland
Todorov, Tzvetan y Metz, Christian, Recherches semiologiques, Editions du Seuil, Paris, 1961 (Traducción española de Silvia Delphy, La Semiología, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976, 199 páginas).

Canoa, Joaquina, Semiología de las comedias bárbaras, Ed. Planeta-Universidad, CUPSA editorial, Madrid, 1977.
242 páginas.

Courtes, Joseph, Introduction a la Semiotique Narrative et Discursive, Hachette, Paris, 1976 (Traducción española de Sara Vasallo, Introducción a la Semiótica narrativa y discursiva, Hachette, Buenos Aires, 1980, 136 páginas).

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics , Routledge and Kegan Paul, Londres, 1975, 302 pgs.

Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, Andre Deutsch ed., Londres, 1977, 745 pgs.

- Chatman, Seymour, "New Ways of Analyzing Narrative Structures with an Example from Joyce's Dubliners", en Language and Style, Vl. 2, N. 1, 1969. Páginas 3-36.
- Chatman, Seymour, ed, Literary Style: A Symposium, Oxford University Press, New York, 1971. 427 páginas.
- Chatman, Seymour, "On the Formalist-Structuralist Theory of Character", en Journal of Literary Semantics, 1972, 1, pgs 57-79.
- Chatman, Seymour, "Towards a Theory of Narrative", en New Literary History, n. 14, 1975. Pgs 295-318.
- Eco, Umberto, Lector in Fabula, Valentino Bompiani, 1979 (Traducción española de Ricardo Pochtar, Lector in Fabula, Edit. Lumen, Barcelona, 330 pgs, 1981).
- Ferreras, Juan Ignacio, Fundamentos de Sociología de la Literatura, Ed. Cátedra, Madrid, 1981. 142 pgs.
- Fowler, Roger, Linguistics and the Novel, Methuen, Londres, 1977. 145 pgs.
- Friedmann, Melvin J., Stream of Consciousness: A Study in Literary Method, Yale University Press, New Haven 1955. 225 pgs.
- García Berrio, Antonio, Significado actual del Formalismo Ruso, Ed. Planeta, Barcelona, 1973. 444 pgs.
- Greimas, A.J., y Courtes, Joseph, Semiotique-Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage, Hachette, Paris, 1979 (Traducción española de Enrique Ballón y Hermis Campodónico, Semiótica-Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje, Bib. Rom. Hispánica, Gredos, Madrid, 1982, 474 pgs).

- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, New Accents, 1978
Methuen, Londres, 1977. 192 pgs.
- Hendricks, William O., Semiología del Discurso Literario, trad. 1976
de Jose A. Millán, Ed. Cátedra, 1976. 251
páginas.
- Hickey, Leo, Realidad y Experiencia de la Novela, CUPSA edito-
1978 rial, Madrid, 1978, 267 páginas.
- Lázaro Carreter, Fernando, Estudios de Poética (La obra en sí)
1976 Taurus, Madrid, 1976, 159 páginas.
- Levi-Strauss, Claude, Anthropologie Structurale, Librairie Plon,
1973 Paris, 1973 (Traducción española de J. Al-
mela, Antropología Estructural, Siglo XXI
editores, México, 1979, 352 pgs).
- Oroval, Víctor A., "Narrativa y Crítica Literaria" en Revista
1982 de la Institución Príncipe de Viana, Separata
n. 166-67, mayo-agosto-dic. 1982. Pamplona
1982, Pgs 1041-1048).
- Page, Norman, Speech in the English Novel, Longman, 1973. 172
1973 páginas.
- Propp, Vladimir, Morfologija Skazky, Leningrado, 1928 (Traduc-
1928 ción española de Lourdes ortiz, Morfología del
Cuento, Ed. Fundamentos, Madrid, 1974. 234 pgs).
- Rodríguez Almodóvar, Antonio, La estructura de la novela bur-
1976 guesa, Taller de ediciones J. B.,
Madrid, 1976. 262 páginas.

- Romera Castillo, José,
Talens, Jenaro,
Tordera, Antonio, y
Hernández Esteve, Vicente, Elementos para una semiótica del texto
artístico, Ed. Cátedra, Madrid, 1980. 238
1980-1 pgs.
- Romera Castillo, José, El comentario semiótico de textos, SGEL-Co-
1980-2 lección Temas, Madrid, 1980. 193 páginas.
- Todorov, Tzvetan, Literature et Signification, Larousse, Paris, 1967
1967 (Traducción española de Gonzalo Suárez, Litera-
tura y Sgnificación, Planeta, Barcelona, 1974. 236
páginas).
- Todorov, Tzvetan, Grammaire du Decameron, Mouton & Co, La Haya, 1969.
1969 (Traducción española de M. Dolores Echeverría,
Gramática del Decameron, Taller de ediciones J B,
Madrid, 1973. 190 páginas).
- Todorov, Tzvetan, Introduction a la litterature fantastique, Édi-
1970 tions du Seuil, Paris, 1970 (Traducción al in-
glés de Richard Howard, The Fantastic, Cornell
Paperbacks, New York, 1975. 175 pgs).
- Valera Jácome, Benito, Estructuras novelísticas del siglo XIX, Clá-
1974 sicos y Ensayos, Colección Aubi, 1974. 215 pgs.
- Van Dijk, Teun, Text and Context, Longman, Londres, 1980 (Traducción
1980 española de Juan Domingo Moyano, Texto y Contexto ,
Ed. Cátedra, Madrid, 1980. 357 pgs).
- Vera, Agustín, Análisis semiológico de 'Muertes de Perro', Planeta
1977 Universidad, 1977. 290 páginas.
- Yllera, Alicia, Estilística, Poética, Semiótica literaria, Alianza
1974 Editorial, Madrid, 1974. 275 pgs.

Yndurain, Domingo, Introducción a la Metodología literaria, SGEL-1979 Colección Temas, Madrid, 1979. 324 pgs.

b) Historia y Crítica :

Bachelard, Gaston, La Poétique de L'Espace, Presses Univ. de France, Paris, 1957 (Traducción española de Ernestina de Champourcin, La Poética del Espacio , Fondo de Cultura Económica, México, 1965. 280 pgs).

Bardavío, Jose María, La novela de aventuras, SGEL-Colección Temas, Madrid, 1977. 222 pgs.

Baugh, Albert C. (Ed.), A Literary History of England, New York, 1948 (Segunda edición en Routledge and Kegan Paul, Londres, 1967. 1379 pgs).

Beer, Gillian, The Romance, Methuen & Co, Londres, 1970. 122 páginas.

Birkhead, Edith, The Tale of Terror, Constable and Company, Londres, 1921. 241 páginas.

Blanco White, José, Cartas de España, traducción de Antonio Garnica, Alianza Editorial, Madrid, 1977. 391 pgs, del original Letters from Spain, publicado en Londres en 1821.

Briggs, Julia, Night Visitors (The Rise and Fall of the English Ghost Story), Faber, Londres, 1977. 237 pgs.

Carnero, Guillermo, Prólogo a Vathek de William Beckford, traducción del propio Carnero. Biblioteca Breve Seix Barral, Barcelona, 1969. Pgs 7-37.

Church, Richard, The Growth of the English Novel, Home Study Books, 1951
Methuen & Co, Ltd. Londres, 1951. 552 pgs.

Donohue jr , Joseph W., Dramatic Character in the English Romantic Age, Princeton University Press, 1970. 325 pgs.

Ferrerías, Juan Ignacio, La novela de ciencia-ficción, Ed. Siglo XXI 1972
Madrid, 1972. 240 pgs.

Ferrerías, Juan Ignacio, Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830, Edit. Taurus, Madrid, 1973. 334 pgs.

Frenzel, Elizabeth, Motive der Weltliteratur, Alfred Kröner, Stuttgart, 1976 (Traducción española de Manuel Albellá, Diccionario de motivos de la literatura universal, Ed. Gredos, Madrid, 1980. 411 pgs).

Furst, Lillian R., Romanticism; Methuen & Co, Ltd. Londres, 1969. 1969
84 páginas.

Garrido Pallardó, F., Los orígenes del Romanticismo, Nueva colección Labor, Barcelona, 1968. 175 pgs.

Gillie, Christopher, Longman Companion to English Literature, 1972
Longman Group Ltd, Londres, 1972 (Segunda edición, 1978, 885 pgs).

Gillie, Christopher, A Preface to Jane Austen, Longman Preface 1974
Books, Londres, 1974. 169 páginas.

González Salvador, Ana, Continuidad de lo fantástico, Punto de Vista, 1980
Biblioteca de Ensayo, Barcelona, 1980. 138 páginas.

- Hayther, Alethea, Prólogo a su edición de Melmoth the Wanderer,
1977 de Charles Maturin. Penguin Books, 1977. Páginas 9-31.
- Hennessey, Brendan, The Gothic Novel, Longman Group Ltd, Londres,
1974 1974. 52 páginas.
- Honour, Hugh, Horace Walpole, British Council-Longman, Londres,
1970 1970. 40 páginas.
- Howells, Coral Ann, Love, Mystery and Mysery: Feeling in Gothic
1978 Fiction, University of London, The Athlone
Press, 1978. 278 páginas.
- Hugo, Howard E., Ed., The Portable Romantic Reader, Penguin Books,
1977 1977. 621 páginas.
- Hume, Robert D., "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the
1969 Gothic Novel", en PMLA, marzo 1969. Pgs 282-90.
- Jaegger, Muriel, Before Victoria: Changing Standards and Behav-
1967 iour 1787-1837, Penguin Books, 1967. 121 pgs.
- Kiely, Robert, The Romantic Novel in England, Harvard University
1972 Press, Cambridge, Massachusetts, 1972. 451 pgs.
- Kosofsky Segdwick, Eve, "The Character in the Evil: Imagery of
1981 the Surface in the Gothic Novel", en PMLA,
marzo 1981. Pgs 255-267.
- Kroebber, Karl, y
Walling, William, ed., Images of Romanticism: Verbal and Visual
1978 Affinities, Newhaven & Londres, 1978, Yale
University Press. 82 pgs.

Leavis, Q. D., Fiction and the Reading Public, Chatto and Windus, 1932
Londres, 1932 (nueva edición en Peregrine Books, Londres, 1974, 267 páginas).

Leavis, Q. D., Prólogo a Jane Eyre de Charlotte Brontë, en edición 1966
de la propia Leavis, Penguin Books, 1966 (edición de 1981, pgs 7-35).

Legouis, Emile, y
Cazamian, Louis, A History of English Literature, traducción al 1926
inglés de Helen Douglas Irvine-W. D. MacInnes y
Louis Cazamian. J.M. Dent & Sons Ltd, 1926, Lon-
dres, (edición de 1954, 1427 páginas).

Lukacs, Georg, La theorie du roman, P. Cassirer, Berlin, 1920 (pri-
mera edición en España, traducción de Juan José
Sebreli, Teoría de la Novela, EDHASA, Barcelona, 19-
71, 203 pgs).

Llopis, Rafael, Prólogo a Los mitos de Cthulhu de H.P. Lovecraft,
1969
Alianza Editorial, Madrid, 1969 (edición de 1978,
Pgs 9-44).

Marlowe, Derek, A Single Summer with L. B. (Byron, Shelley and
1973
Páldori in Switzerland), Penguin Books, 1973,
219 páginas.

Montiel, Isidoro, Ossión en España, Editorial Planeta, Barcelona,
1974
1974. 224 páginas.

Murch, A. E., The Development of the Detective Novel, Peter Owen
1958
Limited, Londres, 1958, 81 pgs.

Neuburg, Victor E., Popular Literature, Pelican Books, Penguin,
1977
1977. 301 páginas.

- Page, Norman, The Language of Jane Austen, Language and Style, 1972
Blackwell, Oxford, 1972. 137 páginas.
- Palmer, Jerry, Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre, Edward Arnold, Londres, 1968. 207 pgs.
- Panero, Leopoldo María, Visión de la literatura de terror anglo-americana (Antología), La fontana mayor, Editorial Felmar, Madrid, 1977. 351 pgs.
- Phelps, Gilbert, An Introduction to Fifty British Novels 1600-1900, Pan Literature Guides, Pan Books, Londres 1979. 571 páginas.
- Praz, Mario, La Carne, La Morte e Il Diavolo nella Literatura Romantica, Sansoni Editore, Florencia, 1948 (Traducción al español de Jorge Cruz, El Demonio, El Amor y la Carne en la literatura romántica, Editorial Monte Avila, Caracas, 1968. 548 páginas).
- Pujals, Esteban, Drama, Pensamiento y Poesía en la literatura inglesa, Ediciones Rialp, Madrid, 1965. 280 páginas.
- Quennell, Peter, Romantic England, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1970. 325 pgs.
- Rabkin, Eric S., The Fantastic in Literature, Princeton University Press, 1976. 233 páginas.
- Rodell, Marie F., Mystery Fiction: Theory and Technique, Hammond H. & Company, Londres, 1954. 85 pgs.
- Rogers, Pat , The Augustan Vision, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1974 (edición en Methuen, Londres, 1978. 318 pgs).

- Rogers, Pat, ed, The Context of English Literature, Methuen & Co, Londres, 1978. 290 páginas.
- Russell Hart, Francis, The Scottish Novel: A Critical Survey, 1978 John Murray, Londres, 1978. 320 páginas.
- Sampson, George, The Concise Cambridge History of English Literature, Cambridge University Press, 1941 (edición de 1970, 976 páginas).
- Savater, Fernando, La infancia recuperada, Taurus, Madrid, 1977. 1977 191 páginas.
- Spencer Hill, John, ed., The Romantic Imagination: A Selection of Critical Essays, The MacMillan Press, Londres, 1977. 241 páginas.
- Summers, Montague, The Gothic Quest, The Fortune Press, Londres 1938 1938. 443 páginas.
- Symons, Julian, Bloody Murder (From the Detective Novel to the Crime Novel: A History) Penguin Books, 1972. 220 páginas.
- Trainer, James, Prólogo a su edición de The Old English Baron de Clara Reeve. Oxford University Press, 1977. Páginas 7-17.
- Trilling, Lionel, The Liberal Imagination, 1950 (Traducción al español de Enrique Pezzoni, La Imaginación Liberal, EDHASA, Barcelona, 1970. 341 páginas).
- Tucker, Susie I., Protean Shape (A Study in 18th Vocabulary and Usage), University of London, The Athlone Press, 1967. 425 pgs.

- Van Leeuwen, Frederike, "Female Gothic: The Discourse of the Other" en Revista canaria de estudios ingleses, n. 4, abril 1982, Dpto de Inglés de la Univ. de La Laguna. Sta Cruz de Tenerife, 1982. Pgs 33-44.
- Varma, Devendra P., The Gothic Flame, A. Barker, Londres, 1957, 1957
241 pgs.
- Willey, Basil, The XVIIIth Century Background, Chatto and Windus, 1940
Londres, 1940 (segunda edición, Peregrine Books, 1962, Londres. 283 páginas).
- Wilson, Edmund, El castillo de Axel, traducción de Luis Maristany, CUPSA editorial, Colección Goliárdica, Madrid, 1969. 242 páginas.
- Wilt, Judith, Ghosts of the Gothic (Austen, Eliot and Lawrence) 1980
Princeton University Press, 1980. 307 páginas.
- Witherspoon, Alexander M., ed, The College Survey of English Literature, New York, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1942. 1325 pgs.
- Ziolkowski, Theodore, Disenchanted Images: A Literary Iconology 1977
Princeton Univ. Press, 1977 (Traducción al español de Aurelio Martínez Benito, Imágenes Desencantadas: Una iconología literaria, Madrid, Taurus, 1980. 229 páginas).

c) Instrumental:

- Asti Vera, Guillermo, Metodología de la investigación, Ed. Cincel, Madrid, 1972. 202 páginas.

Eco, Umberto, Come si fa una tesi di laurea, Tascabini Bompiani, 1977 (Traducción española de Lucía Baranda y Alberto Clavería, Cómo se hace una tesis, Gedisa, Barcelona, 1982. 267 páginas).

Pérez Martín, María Jesús, Hacia una integración en las disciplinas de lengua y literatura inglesas, Cultura e Historia. Aguilar, Madrid, 1978. 336 páginas.

Romano, David, Elementos y Técnica del trabajo científico, Editorial Teide, Barcelona, 1979. 158 páginas.
