

Alessandro Laganà

***THE CASTLE OF OTRANTO* DE H. WALPOLE
A LA LUZ DE LA ESCRITURA CREATIVA MODERNA**

Durante la segunda parte del siglo dieciocho se desarrolla en Inglaterra un nuevo y fascinante tipo de novela de género conocido bajo el nombre de novela gótica o de terror. En las obras narrativas escritas entre 1760 y 1790 el significado originario del término gótico, que implicaba connotaciones medievales, es sustituido por ‘the generic meaning of horror fantasy’.¹

Las reacciones frente al nuevo fenómeno son diversas y una parte de la crítica, la acostumbrada a las novelas *realistas* de De Foe, Richardson y Fielding, alberga, especialmente al principio, serias dudas sobre el valor artístico y moral de este tipo de narrativa, ya que ve en ella un retorno al mundo imaginario del romance. No obstante, el cuento de terror logra atraer una enorme cantidad de lectores y ejerce su influjo ‘upwards into the higher regions of art, affecting the compositions of Scott and the Brontës, and the poetry of Shelley’.²

Iniciador, generalmente y (casi) unánimemente reconocido, del nuevo género es Horace Walpole (1717-1797), con su *The Castle of Otranto*. Esta novela,

¹ Roland Carter y John McRae, *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*, (Londres y Nueva York: Routledge, 1998), p. 209.

² Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, (Londres y Nueva York: Penguin Books,

considerada prototipo y origen de un tipo de narrativa que cuenta con autores tales como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce y H. P. Lovecraft, no siempre es apreciada en las historias de la literatura. Si por un lado se le reconoce (a veces con reservas) su grandísimo éxito, por el otro, a menudo se llega a dudar que ‘Walpole should ever have thought his pasterboard structure a solid and important work of art’ y se subraya cómo ‘no one could have foreseen how long would be the catalogue of his imitators’.³

Es opinión común entre los críticos que *The Castle of Otranto* ‘is only sketchily a novel, and, if it were not for the progeny which derived from it, one could dismiss it as a dilettante’s freak’.⁴ A esta obra, por tanto, considerada un ‘exercise in the absurd’,⁵ una simple ‘fabrication in daylight [that] creaks as artificial dreams commonly do’,⁶ se le reconoce muy a menudo el único mérito de constituir el primer paso, dado casi sosamente, hacia la creación de un nuevo género cuya fortuna continúa en nuestro siglo gracias a las obras de maestros del terror tales como Richard Matheson, Stephen King, Ann Rice y Dean Koontz, entre otros.

Sin embargo, uno de los mejores críticos literarios del período romántico,

1990), p. 231.

³ Ifor Evans, *op. cit.*, p. 233.

⁴ Walter Allen, *The English Novel. From Pilgrim’s Progress to Sons and Lovers*, (Harmondsworth y Nueva York: Penguin Books, 1986), p. 92.

⁵ *ibíd.*, p. 92.

⁶ *ibíd.*, p. 93.

William Hazlitt, ya en 1819, en sus *Lectures on the English Comic Writers*, pone en duda el que esta novela pueda ser considerada de verdad la precursora del estilo de escritura denominado ‘gótico’ o de terror. Este autor sugiere que, lejos de suscitar miedo en sus lectores, Walpole logra el efecto contrario. Así es como se explican, por una parte, la desilusión de un eventual lector que busque en ella ‘the art of freezing the blood’⁷ propia de Anne Radcliff o Monk Lewis y, por la otra, el efecto cómico causado por la demolición de las verdaderas bases ‘of credulity and superstition’.⁸

En este pequeño trabajo se intentará evaluar la importancia de *The Castle of Otranto* como obra narrativa independiente, a partir de la convicción de que el propósito de Walpole es del todo diferente del que la tradición le ha atribuido. Nuestra tesis es que un lector moderno que sea capaz de liberarse del prejuicio histórico-literario de la pertenencia de esta obra al género de terror, podrá disfrutar plenamente de todo su potencial de entretenimiento.

Pero para poder entender mejor la teoría de Escritura Creativa que sirve de estructura a *The Castle of Otranto* es ahora necesario examinar brevemente la figura de su autor.

De Horace Walpole, hijo del Primer Ministro Sir Robert Walpole, sabemos que es un hombre que tiene: ‘brilliance, wit, humor, knowledge of society, politics,

⁷ William Hazlitt, *The Complete Works. Vol. VI*, (Londres y Toronto: J. M. Dent and Sons, 1931), p. 127.

⁸ William Hazlitt, *The Complete Works. Vol. VI, cit.*, p. 127.

literature, architecture, painting, and an ability always to be –at some slight cost of conscious effort– extremely entertaining’.⁹ Las numerosas facetas de su carácter no son un secreto para nosotros, gracias a la enorme cantidad de correspondencia que hace de él uno de los más importantes escritores de cartas en lengua inglesa, ‘in the period that is clearly the golden age of that art’.¹⁰ Sin embargo, esta personalidad poliédrica no esconde un espíritu superficial, sino más bien un observador atento, aunque divertido, de su tiempo. Una de sus frases más famosas define el mundo a través de dos posibles formas de percepciones: “the world is a comedy to those who think, a tragedy to those who feel”.¹¹ Cabe notar que él, que tiene la capacidad de percibirlo de las dos maneras, decide, como también se puede deducir por su novela, ‘to be a comic artist’.¹²

Tener muchos intereses, una personalidad extrovertida y divertida, una renta segura y un éxito literario como el conseguido con *The Castle of Otranto*, no es nada común y, sin embargo, la vida de Walpole no resulta falta de problemas y pesares. Naturalmente, no tenemos aquí el espacio ni la necesidad de redactar una biografía completa del autor; no obstante, para superar algunos prejuicios establecidos por la crítica, tendremos que mencionar brevemente algunos

⁹ George Sherburn y Donald F. Bond, *A Literary History of England. Vol. III. The Restoration and Eighteenth Century*, (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967), p. 1076.

¹⁰ *ibíd.*, p. 1080.

¹¹ George Sherburn y Donald F. Bond, *op. cit.*, p. 1077.

¹² *ibíd.*

acontecimientos de su vida que guardan relación con la escritura de la novela que le hizo famoso.

Entre 1741 y 1768 Walpole es miembro del Parlamento y persona de cierta influencia en la vida política de su tiempo. Pero mientras que la arquitectura, la jardinería y la escritura le dan grandes satisfacciones, el mundo de la política le reserva profundas desilusiones. En 1742 su padre es obligado a dimitir por medios ‘so treacherous, Horace felt, as to be eternally unforgivable’.¹³ Otros momentos de crisis de Walpole están relacionados con la carrera política de su primo Henry Seymour Conway, quien consulta con él antes de tomar ciertas decisiones y quien frecuentemente sigue sus consejos. La crítica literaria historicista se interesa en particular por la conexión entre *The Castle of Otranto* y los acontecimientos políticos de los años 1763-64, que llevan al arresto del parlamentar John Wilkes. Walpole y Conway defienden abiertamente a Wilkes en contra del *court party* y cuando William Guthrie, un libelista oficialista, ataca a su primo, Walpole interviene en su defensa. La contra-reacción de Guthrie es feroz y altamente ofensiva; en ella, entre otras cosas, se acusa a Walpole de homosexualidad y, teniendo en cuenta que en la Inglaterra del tiempo la sodomía era una ‘hanging offense’,¹⁴ se puede comprender cómo la posición de Walpole se volvió difícil.

¹³ *ibíd.*

¹⁴ Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, (Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000), p. 41.

Seguir hablando del tema (prescindiendo del fundamento de la acusación) no le conviene, pero lo más importante es el gran desengaño que le provoca una realidad política donde se permite a personas que no tienen ni argumentos ni capacidades rebajarse impunemente a los insultos personales. Es después de este episodio que Horace se retira a su Strawberry Hill y, cansado de la política, se dedica a escribir su novela.

Es posible, por lo tanto, suponer que esta obra pueda ser leída ‘as a serious satire written against the government, attacking the administration’s unwarranted and despotic attempt to silence its enemies’.¹⁵ Y se puede, en efecto, vislumbrar en el personaje de Manfred una caricatura del primer ministro inglés Grenville, mientras que el personaje de Theodore, encerrado bajo el yelmo gigante, puede ser visto como Wilkes encarcelado en la Torre de Londres. Otro blanco de la novela podría ser Bute. Sobre la base de estas observaciones sería posible definir *The Castle of Otranto* como una sátira política.¹⁶ No obstante, sin querer descartar esta posibilidad de lectura, es muy importante subrayar cómo la documentación histórica revela que ‘no contemporary readers read the novel in this way’.¹⁷ Walpole publica la novela en 1764, presentándola como la traducción de un antiguo original italiano redactada por un ficticio William Marshal y la crítica

¹⁵ *ibíd.*, p. 42.

¹⁶ *ibíd.*

¹⁷ *ibíd.*

inicialmente parece más interesada en comprobar la credibilidad del texto que en encontrar sus posibles conexiones con la política del momento. Cuando años después la fama y el éxito de *The Castle of Otranto* empiezan a difundirse, ‘the resonance of the Wilkes affair would have dissipated’.¹⁸ Ello no quita que el elemento irónico-satírico de crítica a la autoridad y a la falsedad y estupidez de los hombres constituya el eje de la novela, aunque el efecto cómico obtenido por Walpole trascienda de los acontecimientos contemporáneos a su escritura. Las continuas reimpresiones de la novela en todos los idiomas representan la prueba patente del hecho de que –se acepte o no su lectura política– la obra de Walpole tiene cierto encanto para los lectores de cualquier tiempo y de cualquier parte del mundo, pese a que muchos de ellos ignoren por completo la historia política inglesa de aquel período.

Para poder entender la dinámica de la Escritura Creativa utilizada en *The Castle of Otranto* es esencial conocer el proceso que llevó a la génesis de la novela y llevar a cabo una lectura atenta del prefacio a la primera edición.

En una carta a William Cole, Walpole escribe:

‘I waked one morning [...] from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, *without knowing in the least what I intended to say or relate*. The work grew on

¹⁸ Markman Ellis, *op. cit.*, p. 42.

my hands, and I grew fond of it –add that I was very glad to think anything rather than politics–. In short I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one evening I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when I could not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabella talking, in the middle of a paragraph. You will laugh at my earnestness, but if I have amused you by retracing with any fidelity the manners of ancient days, I am content, and give you leave to think me as idle as you please'.¹⁹

Aparte de la concluyente confirmación de que Walpole no quiere escribir de política (y no hay razón para dudar de su sinceridad con Cole), en esta carta lo más interesante es la explicación de cómo funciona su sistema de Escritura Creativa.

Hablando de *Creative Writing*, Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno dividen a los autores en dos categorías: históricos u ovíparos y filosóficos o vivíparos. El escritor histórico u ovíparo recopila datos sobre datos, 'toma notas, [...] y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla'.²⁰ El escritor vivíparo o filosófico es, en cambio, un autor que no se sirve ni de notas ni de apuntes, y que se pone a escribir casi 'sin saber dónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los

¹⁹ Carta de Walpole al rev. William Cole, 9 marzo 1765, citada en: W. S. Lewis, Introducción a: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1982), p. IX.

²⁰ Miguel de Unamuno, 'A lo que salga', en *Obras Completas, Vol. I*, (Madrid: Escelicer, 1966),

ojos del espíritu. Esto es caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja²¹ de manera espontánea. La diferencia básica estriba, pues, en que los escritores ovíparos o históricos relatan una historia que han ido juntando con datos externos y que, si bien no escrita, está ya delineada desde el principio hasta el final; mientras que los autores vivíparos o filosóficos se ponen a inventar una historia que se hace en tanto que ellos la escriben, y que cobra vida por sí misma encendiéndose del calor vital del espíritu del escritor, de las emociones y del interés que él mismo percibe al descubrir los hechos a través de su *inventio*, al narrarnos una historia *in fieri*. Las dos maneras de escribir no son totalmente incompatibles entre sí; así que escritores básicamente ovíparos o históricos pueden ser en parte vivíparos o filosóficos, y viceversa. De su carta a Cole se intuye cómo Walpole pertenece por un buen noventa por ciento a la categoría vivípara.

Como ya hemos visto, la idea de *The Castle of Otranto* nace de un sueño de su autor. Como seducido por su mismo poder creativo, el escritor empieza el proceso de escritura sin un plan previo ‘in the nature of automatic writing’,²² dejando libre su imaginación y prescindiendo de las reglas de la novelística y de la crítica literaria de su época.

Cuando W. S. Lewis escribe que ‘the novelty of *The Castle of Otranto* would

p. 1195.

²¹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 1195.

²² W. S. Lewis, Introducción a: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1982), p. X.

have been enough to keep Walpole's name alive had he written nothing else',²³ es uno de los pocos críticos que elogia la novela no sólo y no tanto porque con ella supuestamente se funda al género gótico, sino porque en ella se afirma un nuevo estilo de creatividad. De hecho, Lewis es uno de los pocos –junto quizás con Hazlitt, quien de todas formas no dedica mucho espacio a Walpole– en percibir que la fuerza de la novela no estriba tanto en el terror como en la fantasía; su valor no reside, por tanto, en el hecho de ser la primera de su género, sino en sus características peculiares que la diferencian de las que la preceden y de las que la seguirán.

Parece curioso cómo, cada vez que en una historia de la literatura se intenta resumir *The Castle of Otranto*, nos encontramos frente a descripciones como la siguiente:

'It is a story of medieval times, set in southern Italy, with castles, vaults, ghosts, statues which come to life, appearances and disappearances, sudden violent death, forest caves, and the whole paraphernalia of horror. Passion, grief and terror are the mainstays of the plot, which moves between the unlikely and the totally impossible'.²⁴

Este resumen pone de relieve tan sólo los aspectos exteriores de la trama y genera una confusión que perjudica la posibilidad de llevar a cabo una

²³ *ibíd.*

²⁴ Roland Carter y John McRae, *op. cit.*, p. 209.

interpretación seria de la novela. Aprovechando el hecho de que ‘l’uso preponderante del dialogo, che copre l’ottanta per cento dell’intero libro’²⁵ acerca *The Castle of Otranto* a un típico texto teatral o a un guión cinematográfico, utilizaremos las sugerencias de Doc Comparato²⁶ para redefinir en diez líneas la verdadera *storyline* creada por Walpole:

La familia de Manfred usurpa el ducado de Otranto que pertenecía a Alfonso. Manfred intenta casar a su hijo Conrad con Isabella, hija del desaparecido Federico, descendiente de Alfonso. El hijo de Manfred muere misteriosamente. Culpan y encierran a Theodore, en apariencia un simple campesino, por brujería. Manfred decide divorciarse de su esposa y casarse con Isabella. Ella se refugia en un monasterio. Theodore huye, conoce a Matilda, hija de Manfred, y los dos se enamoran. Aparece Federico, se organiza una doble boda: Manfred/Isabella y Federico/Matilda. Manfred sorprende a Theodore con una mujer, cree que es Isabella y la mata, pero luego descubre que es Matilda. Después de este crimen Manfred está acabado. Theodore se revela descendiente de Alfonso, se casa con Isabella y reinan juntos.

Vista así, la trama ya no parece tan absurda como antes, ni parece que Walpole pierda ‘il controllo dei propri materiali’²⁷ tal como lo cree Cane. Queda claro que este procedimiento de descomposición, hecho *a posteriori*, es exactamente el

²⁵ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, (Roma y Nápoles: Theoria, 1991), p. 19.

²⁶ Doc Comparato, *Scrivere un film*, (Roma: Dino Audino Editore, 2002).

²⁷ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, (Roma y Nápoles: Theoria, 1991), p. 24.

contrario del trabajo realizado por Walpole, pero resulta necesario para demostrar que la novela, pese a la constante presencia en ella del elemento sobrenatural, se fundamenta en una sólida estructura lógica.

La historia reconstruida siguiendo las reglas de la Escritura Creativa moderna, aun semejando a una *storyline* shakesperiana, no parece en sí tan innovadora. El caso es que, a partir de una trama como ésta, otro escritor hubiera decidido quizás desarrollar una historia realista o una fantástica, una tragedia o una comedia: Walpole, demostrando su genialidad, decide que puede tenerlo todo a la vez. Además, según los mayores expertos de Escritura Creativa, tales como Linda Seger,²⁸ Christopher Vogler²⁹ o Stephen King,³⁰ la originalidad de una historia no consiste en su trama, sino en la manera en que el autor desarrolla la narración y en la fuerza vital de los personajes.

En la introducción de la primera edición de *The Castle of Otranto*, Walpole recurre, como hemos visto, a los mismos sistemas de autenticación utilizados antes por Cervantes y luego por MacPherson, esto es: presenta el libro como la traducción de un viejo original escrito en otro idioma. Este recurso le sirve más que nada para tener la oportunidad de escribir un comentario sobre su misma obra, poniendo de relieve los rasgos que en su opinión resultan más interesantes y, sobre

²⁸ Linda Seger, *Creating unforgettable characters*, (Nueva York: H. Holt, 1990).

²⁹ Christopher Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, (Londres: Pan Books, 1999).

³⁰ Stephen King, *On Writing*, (Milán: Sperling & Kupfer, 2001).

todo, creando una atmósfera de complicidad con el lector.

De hecho, la primera introducción es parte integrante de la novela. En ella inicia el proceso de fascinación del lector por un mundo lleno de superstición y una Italia reino de la imaginación y de la fantasía. Lo más importante, aunque haya sido a veces pasado por alto, es la intención del autor de presentar la obra principalmente como ‘a matter of entertainment’.³¹ Walpole afirma que para entrar en el mundo de la novela –esto es para llegar a lo que Coleridge llamará *suspensión de la incredulidad*– hay que aceptar ‘the possibility of the facts’.³² Es como decirle al lector: «Usted va a leer ahora una historia de dragones y mazmorras; para disfrutar al máximo de la historia, necesita aceptar que está entrando en un mundo donde los dragones existen y las mazmorras son más comunes que el metro».

En esta introducción no se pretende ni se simula, por tanto, que los hechos narrados sean verdaderos, ni que tengan algún valor didáctico, sino que se atribuye al autor el derecho de utilizar su arte ‘to confirm the populace in their ancient errors and superstitions’.³³ Tanto el antiguo romance como las novelas realistas se quedan atrás y, ‘quale che sia il giudizio sul suo lavoro, [a Walpole] va riconosciuto di aver compiuto, con una buona dose di lucidità critica, il salto da

³¹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 6.

³² *ibíd.*

³³ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 6.

un'idea d'arte a un'altra nuova e vitale'.³⁴

Cuando el traductor ficticio de *The Castle of Otranto* elogia el hecho de que en el texto de la novela 'there is no bombast, no similes, flowers, digressions or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader attention relaxed',³⁵ sus ideas artísticas preceden en siglos no sólo las ya mencionadas de Pirandello y Unamuno, sino también las de Ayn Rand, Stephen King y de algunas de las mayores corrientes de Escritura Creativa contemporánea que defienden la necesidad de que todos los elementos de una historia tengan una función precisa, puesto que, entre otras cosas, el lector (o el espectador) moderno no tiene mucho tiempo para dedicar a la lectura y quiere ser entretenido con una historia, no con un catálogo descriptivo de ambientes y personajes. En *The Castle of Otranto*, incluso las figuras menores, cuya poca seriedad Walpole intenta justificar, respetan esta ley de esencialidad y necesidad de todos los elementos de una obra y 'discover many passages essential to the story, which could not be well brought to light but by their naïvité and simplicity'.³⁶ Sin embargo, no hay que olvidar que en esta primera introducción no todo es sincero o acertado y que, al fin y al cabo, se trata de un texto de ficción que habla de otro texto de ficción.

³⁴ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, cit., pp. 9-10.

³⁵ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 6.

³⁶ *ibíd.*, p. 7.

Cuando Walpole escribe que el terror es ‘the author’s principal engine’,³⁷ cabe preguntarnos si lo cree de verdad o si se trata de un artificio para atraer la atención de la crítica y de los lectores con un tema *nuevo*.

No habrá pasado desapercibido el que en la *storyline* que hemos reconstruido hemos dejado voluntariamente al margen el elemento fantástico: no ha sido un capricho, sino una necesidad dictada por la misma lógica interna de la novela. Tras someter la historia a un atento examen, en efecto, se llega a la conclusión de que reconstruirla considerando el terror como su eje central es simple y lógicamente imposible. Pero, aunque la presencia de lo paranormal no sea el motor de la historia, no cabe duda de que se trata de un elemento que desempeña en la obra una función fundamental, esto es, la de sostener la trama, generando una ironía más o menos sutil que resulta indispensable para definir la personalidad de los personajes, crear y mantener la atmósfera de tragicomedia mágica de la novela y hacer de ella un excelente medio de entretenimiento para el público.

En una época en la que todavía se creía que *The Castle of Otranto* era una traducción hecha por Marshal, *The Monthly Review*, que apreciaba y tomaba en serio la primera introducción, lamentaba que en las absurdidades de la ficción gótica se pudiera encontrar sólo y exclusivamente entretenimiento.³⁸ Seguía imperando la idea de la novela realista-educativa y no se entendía que el

³⁷ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 7.

³⁸ *The Monthly Review*, 32 (January 1765), pp. 97-99.

entretenimiento era justamente lo que Walpole quería ofrecer. *The Critical Review*, por su parte, sospechaba un poco tanto de la originalidad de la novela como de la sinceridad de Marshal: le elogiaba como traductor pero concluía afirmando que ‘whether he speaks seriously or ironically, we neither know or care’.³⁹

Después de la segunda edición, cuando ya se sabe que Marshal es el seudónimo de Walpole, las cosas se complican aún más a causa de la segunda introducción añadida por el autor. En ésta Walpole, aprovechando el éxito de la novela, se aventura en una explicación de su técnica y de sus intentos que contradice completamente las ideas sobre la creación literaria extemporánea expuestas en su correspondencia privada. Afirma que escribió la novela con el propósito de fundir dos géneros, el antiguo y el moderno, utilizando para su obra recursos del romance y de la novela realista.⁴⁰

A pesar de que sus afirmaciones parezcan una parodia de las pretensiones de Richardson y aún más de Fielding, quienes también pretendían haber creado un nuevo tipo de novela, hoy en día, teniendo a nuestro alcance sus póstumos *Hieroglyphic Tales* –donde se renueva su teoría según la cual el mérito de su sistema de escritura sería el de escribir ‘improvisadamente y sin ningún proyecto preconcebido’–⁴¹ nos resulta difícil creer en la sinceridad de esta segunda

³⁹ *The Critical Review*, XIX (January 1765), pp. 50-51.

⁴⁰ Riccardo Reim, Introducción a: *I grandi romanzi gotici*, (Milán: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993), p. 25.

⁴¹ Luis Alberto de Cuenca, Prólogo a: Horace Walpole, *Cuentos jeroglíficos*, (Madrid: Alianza,

introducción. Además, si se tomara en serio ésta, cabría pensar que Walpole mintiera en todos sus otros escritos, precedentes y posteriores, que tratan este argumento. El caso es que un examen de su ficción, incluyendo su tragedia *The Mysterious Mother*, confirma ‘una técnica de escritura vertiginosa, en cuyo proceso la inteligencia crítica del autor apenas interviene’,⁴² y la fantástica imaginación de Walpole queda libre para seguir su camino desde el inicio hasta el final de sus textos.

Entonces, ¿por qué una segunda introducción? Probablemente la razón principal sea que Walpole pretende acercar su obra a la de Shakespeare y quiere gastar unas palabras más sobre la habilidad con la que están dibujados los personajes de su novela. Hablar en favor del gran escritor de Stratford y en contra de Voltaire se demostrará una política publicitaria correcta. Objetivo: convencer a parte de la crítica (especialmente a los que, como el *Critical Review*, no le han tomado muy en serio) que *The Castle of Otranto* se merece un puesto en la historia de la literatura inglesa. No cabe duda de que cuando Walpole afirma que sus personajes secundarios tienen precedentes en las obras del Maestro, sus palabras no se pueden tomar a la ligera. El ejemplo más evidente es el gran parecido entre el personaje de Bianca y la nodriza de la Julieta shakesperiana. Además, es importante subrayar cómo a menudo Walpole logra su efecto cómico reelaborando justo situaciones

1995), p. 10.

⁴² *ibíd.*, p. 11.

trágicas de Shakespeare, aprovechando especialmente aquéllas donde aparece el elemento sobrenatural. Esta distorsión de situaciones corresponde al uso que Walpole hace del *terror*. Vamos a ver tres escenas que recuerdan claramente *Hamlet*, *Romeo and Juliet* y *Macbeth*.

En el primer capítulo, cuando el retrato del abuelo de Manfred sale del cuadro y ‘descend[s] on the floor with a grave and melancholy air’,⁴³ el tirano, a la manera de Hamlet, le dice: ‘Lead on’. ‘I will follow thee to the gulf of perdition’.⁴⁴ Sin embargo, de repente alguien le da sonoramente con la puerta en las narices y él, tras patear la puerta, decide que, al fin y al cabo, más que al fantasma a quien le apetece seguir es a Isabella, para forzarla a casarse con él (y violarla con la bendición de la Iglesia).

En el capítulo dos, Theodore se encuentra bajo la ventana de Matilda en una imitación de la escena del balcón de *Romeo and Juliet*. Aquí también la escena es transformada, deja de ser puramente romántica para volverse más bien cómica. Ni el nuevo Romeo se encuentra allí por su voluntad –su propósito es fugarse cuanto antes del castillo– ni está la nueva Julieta sola, sino en compañía de la sirvienta que entiende de amor mucho más que ella y que, en su lugar, bien sería capaz de interpretar el papel de la joven Capuleti.

En el capítulo cuarto, tenemos una imitación de la escena de Macbeth viendo al

⁴³ *ibíd.*, p. 23.

⁴⁴ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 23.

fantasma de Banquo. La comicidad de la escena consiste en que Manfred ve a Theodore –que está allí de verdad– y le toma por el fantasma de Alfonso. Cuando Hipólita le hace notar que se trata de un hombre de carne y hueso al que además ya ha visto otras veces y conoce, el lector no puede menos de reírse de la impresionabilidad del tirano y preguntarse si no será también un poco miope.

Éstas y otras escenas de parecido shakesperiano y la defensa que Walpole hace del gran Maestro en contra de los franceses tienen claramente el objetivo de conferir a su historia un significado nacional. Sin embargo, en consideración del uso que Walpole hace de estas escenas, no sorprende que alguien le juzgue duramente afirmando que en *The Castle of Otranto* ‘it is as if all the poetry and character had been removed from Shakespeare [...], only to leave the raw mechanism of melodrama and the supernatural’.⁴⁵

En la obra hay unas cuantas escenas más relacionadas con fenómenos sobrenaturales. Pasaremos ahora a revisarlas brevemente, indicando cuál es su función desde la perspectiva de la técnica de Escritura Creativa utilizada por su autor.

En el primer capítulo, un yelmo gigante aplasta al hijo de Manfred. Su función es la de brindarnos una idea del carácter del tirano que parece ‘less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it’.⁴⁶

⁴⁵ Ifor Evans, *op. cit.*, p. 232-33.

⁴⁶ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 13.

Manfred está tan concentrado en la contemplación del yelmo gigante que ni ‘the bleeding mangled remains of the young Prince’⁴⁷ pueden distraerle; hasta se le olvida mandar a sus domésticos que recojan los restos de su único hijo.

En el mismo capítulo dos sirvientes refieren la presencia de una aparición en la capilla y Manfred, para dar prueba de su valentía, querría controlar personalmente, pero la débil Hippolita le precede. La ironía, naturalmente, no falta: la mujer, quien cree en ‘the reality of the vision’ tanto como su esposo, decide ‘to treat it as a delirium of the servant’⁴⁸ y acaba descubriendo que en efecto allí no hay nada, esto es, que probablemente se trata de verdadero delirio.

Al final del segundo capítulo y al comienzo del tercero, las plumas del yelmo se agitan al sonar de unas trompetas. Esto sirve para poner otra vez de relieve la cobardía de Manfred quien manda a Jerome –padre de Theodore– para que controle la situación, prometiéndole que salvará la vida de su hijo, aunque luego retire su promesa al enterarse de que no hay peligro inminente.⁴⁹

Al final del capítulo cuarto tenemos la escena en que, cuando el tirano dice que se está poniendo de acuerdo con el padre de Isabella para llevar a cabo sus planes, de la nariz de la estatua de Alfonso caen gotas de sangre, lo cual nos hace comprender cómo Federico, enemigo de Manfred, no es mejor que él. De hecho,

⁴⁷ *ibíd.*, p. 14.

⁴⁸ *ibíd.*, p. 37.

⁴⁹ *ibíd.*, pp. 65-66.

ninguno de los dos merece ser príncipe de Otranto y el espíritu de Alfonso está *hasta las narices* de ambos. Cuando Allen afirma que *es imposible no sonreír*⁵⁰ frente a frases como ‘three drops of blood fell from the nose of Alfonso’s statue’,⁵¹ cabría preguntarnos: ¿y no puede que sea justamente ése el objetivo del autor?

En el último capítulo Federico demuestra que es tan inmoral como Manfred accediendo a la propuesta de éste de celebrar la doble boda Federico/Matilda y Manfred/Isabella. Es aquí donde tenemos la escena de terror más famosa de la novela: la aparición del fantasma del ermitaño. Sin embargo, un análisis detenido del párrafo revela que esta visión no constituye una verdadera amenaza para Federico, ni su mensaje le comunica nada nuevo –se le reprocha buscar los placeres de la carne y tener olvidados sus deberes de padre–. Él ya sabe que está portándose mal y la aparición surte, en un lector moderno, el mismo efecto que la del grillo hablante en *Le avventure di Pinocchio* de Collodi. El caso es que, una vez que hayamos aceptado el hecho de que existan hadas y que un títere cobre vida, o el que un yelmo gigante se caiga de la nada y haya visiones por todas partes, estamos ya en un mundo de fantasía, así que un viejo que viva en el vientre de una ballena o un ermitaño muerto que aparezca de la nada no nos sorprenden lo más mínimo, pero sí nos divierten.

La ironía, el sarcasmo y la comicidad impregnan la novela desde la primera

⁵⁰ Walter Allen, *The English Novel. From Pilgrim’s Progress to Sons and Lovers*, (Harmondsworth y Nueva York: Penguin Books, 1986), p. 93.

⁵¹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 114.

página hasta la última. Hay ironía para con el pueblo que cree en una maldición de la que ignora por completo el significado.⁵² A la orden de encerrar a Theodore bajo el enorme yelmo sin agua ni comida, nadie de los presentes piensa, ni por un segundo, ‘at the probability of the youth being starved, for they firmly believed that, by his diabolic skill, he could easily supply himself with nutriment’.⁵³ El narrador nos dice que Manfred, al fin y al cabo, es buena persona porque ‘he even felt a disposition towards pardoning one who had been guilty of no crime’.⁵⁴

Hippolita se desmaya casi siempre antes de saber lo que ha pasado, precediendo así el relato de acontecimientos que justificarían su desmayo, y recobra el conocimiento justo cuando debería desmayarse. Por ejemplo, pierde el sentido cuando su hijo se retrasa en el día de su boda, pero no cuando le ve muerto, y nuevamente se desmaya antes de que muera Matilda y vuelve en sí sólo después de su muerte. Por otra parte, como ya queda dicho, este personaje no parece asustarse mucho por los fenómenos paranormales. Se preocupa por el dolor que su marido puede sentir por la muerte del hijo, mientras que el tirano no está afectado en lo más mínimo; ayuda involuntariamente a Manfred destruyendo el sueño de amor de su hija, y así sucesivamente. Concluyendo, se trata de un personaje que suscita más la sonrisa que la compasión del lector.

⁵² Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 12.

⁵³ *ibíd.*, p. 17.

⁵⁴ *ibíd.*, p. 31.

El personaje de Isabella hace lo imposible ‘to avoid showing any impatience for the bridegroom, for whom, in truth, she had conceived little affection’.⁵⁵ Teme que el tirano se percate de ‘her indifference for his son’⁵⁶ y descubre a sus expensas que lo que Manfred quiere de ella no es fidelidad para con el hijo muerto, sino su virginidad. Cuando se encuentra en la gruta junto con Theodore, que evidentemente le gusta y con quien acabará casándose, finge ser púdica para luego enfadarse cuando el joven le asegura que su honor no corre peligro, ya que a él le gusta otra persona.

Quien critica la novela por la presencia en ella de demasiados buenos sentimientos ‘alla Richardson,’⁵⁷ descubrirá, a una lectura más atenta, que éstos son muy a menudo objeto de sátira y sirven para hacernos vislumbrar las diferentes facetas del carácter de los personajes. Lo mismo se podría decir con relación a los que opinan que ‘Walpole reveals a complete lack of aptitude for the creation of character and for the writing of convincing dialogue’.⁵⁸ Al contrario, es justo su habilidad de dialoguista que le ayuda a crear personajes vivos y humanos valiéndose de su inigualable sentido del humor.

Un claro ejemplo de todo ello es, en el capítulo cuarto, el divertidísimo diálogo

⁵⁵ *ibíd.*, p. 13.

⁵⁶ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 20.

⁵⁷ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, *cit.*, p. 17.

⁵⁸ Walter Allen, *op. cit.*, p. 93.

entre Isabella y Matilda en el cual de una mentira nacen otras cien. Las dos chicas, ambas enamoradas de Theodore, están ‘too much occupied with their own reflections, and too little content with each other, to wish for farther converse that night. They separated each to her chamber, with more expressions of ceremony and fewer of affection than had passed between them since their childhood’,⁵⁹ cada una desconfiando de la sinceridad de la otra. Isabella piensa –demostrando así ser mezquina y oportunista de forma más o menos consciente– aconsejarle a Matilda que se haga monja para poder quedarse ella con el chico, mientras que hasta ese momento siempre había intentado disuadirla. Con la intención de sonsacarle más información sobre Theodore, hasta se finge enfadada con él: ‘my heart abhors him; and if you still retain the friendship for me that you have vowed from your infancy, you will detest a man who has been on the point of making me miserable for ever’.⁶⁰

Cuando Matilda defiende al joven, empieza el diálogo que sigue:

“You plead his cause very pathetically,” said Isabella, “considering he is so much a stranger to you! I am mistaken, or he returns your charity.”

“What mean you?” said Matilda.

“Nothing,” said Isabella, repenting that she had given Matilda a hint of Theodore’s inclination for her.⁶¹

⁵⁹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 100.

⁶⁰ *ibíd.*, p. 102.

⁶¹ *ibíd.*, p. 103.

El diálogo sigue así y llegamos a la cómica conclusión en que las dos –al estar seguras ya de que la otra no tiene ninguna ventaja– vuelven a empezar la discusión con el objetivo de dejarle el chico a la amiga, hasta que Hippolita, a destiempo como siempre, propone la idea de la doble boda Isabella/Manfred y Federico/Matilda, estropeándoles así sus planes.

Otro magnífico ejemplo de ironía, sátira y diálogo que define el papel de los personajes es el breve pero chispeante intercambio de palabras que Manfred tiene con Bianca. Puesto que él le pregunta una cosa obvia, la sirvienta, tomándole claramente el pelo, le contesta: ‘Nay, there is nothing can escape your Highness!’,⁶² y tras preguntarle de manera retórica si está celoso de Theodore, añade que todo el mundo adora al joven y que ‘there is not a soul in the castle but would be rejoiced to have him for our prince –I mean, when it shall please heaven to call your Highness to itself’.⁶³

Parece evidente que el diálogo de Walpole no está construido sobre la base del realismo, y por tanto su valor no puede ser juzgado según los parámetros realistas, sino según los de la eficacia narrativo-comunicativa propia de su estilo personal. Bajo este punto de vista no cabe duda de que sus personajes ‘are well drawn, and

⁶² *ibíd.*, p. 119.

⁶³ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, (Londres: The Grey Walls Press, 1950), p. 120.

still better maintained'⁶⁴ y su obra no puede ser definida 'un capolavoro mancato',⁶⁵ sino todo lo contrario. Su modernidad, en efecto, estriba sobre todo en el gran valor de transmisión perceptiva que el autor atribuye a la perfecta construcción de los personajes, llevada a cabo al noventa por ciento por medio de lo que ellos dicen y hacen. Para Walpole la vida es una "dome of many-colored glass" and from it he caught a myriad of brilliant diffractions',⁶⁶ reconstruyendo en su novela una verdad poética fantástica y haciendo que ninguno de sus elementos –por absurdo que parezca– resulte superfluo para su narración. En diversos puntos de la novela (el diálogo con Bianca, el con los dos sirvientes, etc.), el mismo Manfred pretende de sus interlocutores menos divagaciones y descripciones y una narración directa y sintética. Es otra referencia a las teorías de escritura creativa que hacen de *The Castle of Otranto* una obra moderna, 'short, fast and controlled'.⁶⁷

Es hora ya de superar las reacciones negativa a la novela debidas en parte a su segunda introducción, culpable del espejismo sufrido por un gran numero de críticos y de lectores. Ataques como el del *Monthly Review*, donde se le acusa a Walpole de ser un partidario de 'barbarous superstitions of Gothic devilism',⁶⁸ hoy

⁶⁴ *ibíd.*, p. 6.

⁶⁵ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, *cit.*, p. 17.

⁶⁶ George Sherburn y Donald F. Bond, *op. cit.*, p. 1080.

⁶⁷ Markman Ellis, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ *The Monthly Review*, 32 (May 1765), p. 394.

día ya no pueden ser tomados en serio ni utilizados por una crítica que se considere moderna. Incluso los elementos más trágicos, como las muertes violentas presentadas por Walpole ‘only at the beginning and end of his book’,⁶⁹ tienen una explicación a nivel narrativo: la primera –la de Conrad– sirve como *incipit* ideal para cautivar la atención del lector y la segunda –la de Matilda– para producir el clímax que prepara el giro final.⁷⁰ Y si autores como Thomas Greene encuentran la obra insípida y quedan decepcionados,⁷¹ esto les pasa principalmente porque esperan hallar en ella ‘el gótico’ o el terror de las novelas de Ann Radcliff. Lo que el lector puede esperar de la novela de Walpole es, en cambio –aunque a un nivel diferente–, algo como lo que caracteriza *The Gulliver’s Travels* de Swift, *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll o *Le Avventure di Pinocchio* de Collodi: esto es, una fábula que se presta a diferentes niveles de interpretación y que, sin embargo, logra ser placentera para cualquier persona dispuesta a emprender su lectura sin prejuicios ni engañosas expectativas.

‘Le evidenti insufficienze artistiche’⁷² de las que tantos críticos hablan revelan, pues, a mi parecer, tan sólo una falta de esfuerzo interpretativo. Son los lectores, al

⁶⁹ Robert Hume, “Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel,” *PMLA* 84 (1969), pp. 282-290, citado en *The Gothic: Materials for Study* en *The Gothic: Materials for Study*: <http://www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/chris.terror.html>.

⁷⁰ *ibíd.*

⁷¹ Thomas Greene, ‘February 1, 1797’, *Extracts from the Diary of a Lover of Literature*, (Ipswich: John Raw, 1810), p. 23.

fin y al cabo, los que tienen la última palabra y si esta novela de veras fuera tan mala como ciertos históricos de literatura sostienen, no hubiese sobrevivido al paso del tiempo sólo por ser –supuestamente– la primera de un nuevo género.

La última escena donde una voz del cielo les impone a todos una solución divina recuerda, por una parte, el recurso teatral del *deus ex machina* y, por la otra, una voz en *off* y los efectos especiales del cine moderno. La sátira final que se hace del amor, cuando Theodore –unos segundos antes inconsolablemente afligido por la muerte de Matilda– olvida enseguida a su *gran* amor para casarse con Isabella, es la última confirmación de que *The Castle of Otranto*, tal como las novelas más recientes de Stephen King y Anne Rice, no se propone la instrucción del lector, sino el simple placer de la lectura del que también habla William Hazlitt, subrayando sus conexiones con nuestra *imaginación creativa*.⁷³

En efecto, como hemos visto, todo hace pensar que Walpole se propone principalmente la exaltación del ‘pleasure of imagination’.⁷⁴ Aceptando este punto de vista, podemos definir *The Castle of Otranto* como una fantasía hecha de elementos absurdos y heterogéneos que, sin embargo, gracias a la habilidad narrativa de su autor, llega a ser ‘un organismo unico, un’opera d’arte compiuta’,⁷⁵

⁷² Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, cit., p. 20.

⁷³ Alessandro Laganà, ‘Author, actor, reader, audience as stages of the sympathetic imagination’ en Alessandro Laganà, *Two Essays On William Hazlitt*, (Reggio Calabria, 2001), pp. 21-38.

⁷⁴ E. J. Clery, ‘The Genesis of “Ghotic” Fiction’ en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 23.

⁷⁵ Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, cit., p. 12.

dirigida totalmente por la imaginación, y generadora en el tiempo no tanto o no sólo del género de terror, sino también de un género donde el terror se mezcla a la comicidad extrema –como por ejemplo en las películas *The Young Frankenstein* y *Dracula* de Mel Brooks–.

En mi opinión, no cabe duda de que, gracias a su inolvidable novela, Walpole – autor entre pasado y futuro– por un lado está relacionado, como discípulo de Shakespeare, ‘with a peculiarly English sense of literary creativity,’⁷⁶ y por el otro, anticipando las teorías expuestas en el siglo diecinueve por Pirandello y Unamuno, la teoría de la escritura automática de André Breton⁷⁷ y las ideas sobre la creatividad cinematográfica de Comparato y Vogler, representa unos de los primeros precursores de la Escritura Creativa moderna.

⁷⁶ Markman Ellis, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷ André Breton, ‘Limites non frontières du Surréalisme’, *Nouvelle Revue Française*, XLVIII (1937), pp. 210-11 reproducido en *Cahiers de l’Herne*, n. 14, 1978, citado en Andrea Cane, Introducción a: Horace Walpole, *Il castello di Otranto*, *cit.*, p. 8.

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Walter. *The English Novel. From Pilgrim's Progress to Sons and Lovers*. Harmondsworth y Nueva York: Penguin Books, 1986.

Breton, André. 'Limites non frontières du Surréalisme'. *Nouvelle Revue Française*, XLVIII (1937), pp. 210-11. En Walpole, Horace. *Il castello di Otranto*, introducción de Andrea Cane. Roma y Nápoles: Theoria, 1991.

Carter, Roland y McRae, John. *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.

Comparato, Doc. *Scrivere un film*. Roma: Dino Audino Editore, 2002.

Clery, E. J. 'The genesis of "Ghotic" fiction' en Hogle Jerrold E., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 21-41.

Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000.

Evans, Ifor. *A Short History of English Literature*. Londres y Nueva York: Penguin Books, 1990.

Greene, Thomas. 'February 1, 1797', *Extracts from the Diary of a Lover of Literature*. Ipswich: John Raw, 1810.

Hazlitt, William. *The Complete Works*. Edited by P. P. Howe. 21 vols. Londres y

Toronto: J. M. Dent and Sons, 1930-34

Hume, Robert. 'Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel', *PMLA* 84 (1969), pp. 282-290. En 'The Gothic: Materials for Study en The Gothic: Materials for Study':

<http://www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/chris.terror.html>.

King, Stephen. *On Writing*. Milán: Sperling & Kupfer, 2001.

Laganà, Alessandro. 'Author, actor, reader, audience as stages of the sympathetic imagination' en: Laganà, Alessandro. *Two Essays On William Hazlitt*. Reggio Calabria, 2001, pp. 21-38.

Reim, Riccardo. *I grandi romanzi gotici*. Milán: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

Seger, Linda. *Creating unforgettable characters*. Nueva York: H. Holt, 1990.

Sherburn, George y Bond, Donald F. *A Literary History of England. Vol. III. The Restoration and Eighteenth Century*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967.

Unamuno, Miguel De. 'A lo que salga', en *Obras Completas, Vol. I*. Madrid: Escelicer, 1966, pp. 1194-1204.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Londres: Pan Books, 1999.

Walpole, Horace. *Cuentos jeroglíficos*, con prólogo de Luis Alberto de Cuenca.

Madrid: Alianza, 1995.

Walpole, Horace. *Il castello di Otranto*, introducción de Andrea Cane. Roma y Nápoles: Theoria, 1991.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*, con introducción de W. S. Lewis. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1982.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Londres: The Grey Walls Press, 1950.