

## Cinco curiosidades desde la novela gótica

JULIO SEOANE

### RESUMEN

A través de la novela gótica aprendemos otra manera, más adecuada a nuestro mundo, de proponerse la modernidad. Cuestiones como Justicia, Libertad o Autonomía no se consiguen por el mero hecho de imponerlas o crear una ley, sino que han de entrar en un mundo que las llene de contingencia y en el cual tan sólo pueden ser marcos en los que se elabore la discusión de los hombres. Esto es lo verdaderamente moderno: *La necesidad* de entrar en diálogos y negociaciones sin que éstos lleven a ningún seguro acuerdo ni estén exentos de oscuridades y engaños (que, al cabo, son constituyentes preciosos de la vida).

### ABSTRACT

From Gothic Novel we can approach in another, and most useful, way to modernity. Mankind d'ont get Justice, Freedom and Autonomy when a law can be established because this concepts need go to real, contingent and human world: are only frames where people can dialog —and agree or disagree, but into this modern frames. Indeed this is Modernity: Man had to manages and negociates in a world with the same parts of justice, liberty and sincerity and deceit, darkness and contingency. Really, worth of modern life become from all this valuable constitutives.

No deja de ser curioso que a finales del siglo de las luces, justo cuando estas se atreven a iluminar —y crear— la historia, haga su tétrica aparición la novela gótica. Con la publicación de *El Castillo de Otranto* se inaugura en Inglaterra una saga (co-

rectamente calificada de neo-gótica) que se amplía a Alemania e Italia y tiene su máximo auge en el XIX (donde, a decir de los expertos, se da la verdadera y *de calité* novela gótica); deseo, en lo que sigue, dedicarme a las primeras obras que se localizan a finales del XVIII y son contemporáneas de la Revolución Francesa —sin tener nada que ver con ella más que las fechas similares— y que, curiosamente, nos indican otra forma de pensar de la modernidad que entonces se gestaba y ahora nos alcanza. Estas cinco curiosidades son otros cinco puntos que la literatura gótica opone al pensamiento que con la Ilustración comenzó a tomar una indeseable solidez. Son cinco diferencias en el modo de reflexionar sobre el mundo tan ilustradas y modernas como nuestros maestros reverenciados aunque de diferente catadura y linaje. Son cinco, como podían ser seis, siete o dos, modos de decir que la Modernidad no es un proceso homogéneo y que justo en su misma gestación había ya distintos modos de decir lo moderno y lo antiguo. Obviamente son cinco puntos opuestos también a la formación social de la Modernidad.

## UNA

Lo primero que llama la atención al leer los relatos góticos es que justo cuando el mundo comienza a cambiar apoyado en la luz de la razón, se escriba en clave de tinieblas, fantasmas y supersticiones. La novela gótica es la admisión de que la razón no puede menos que dormir y soñar; bien es cierto que tiene a su cargo la salvación del mundo, su regulación y, nada menos, que la provisión para una sociedad de hombres libres, pero también lo es que su calidad de humana le obliga a descansar y permitir algunos oscuros junto a los claros. Por ello es absurdo pensar que con proponer o descubrir un código para hombres racionales, se obtiene *ipso facto* la idónea regulación social; las relaciones sociales son más complejas que lo que la razón puede pensar y, en último término, es mucho simplificar el creer que todo lo real pueda ser racional. Obviamente el hombre moderno también puede dormir.

El camino oficial de la Modernidad consagró la vigilia, el estar con los ojos abiertos, pues lo que existe es lo que se ve. De este modo, se eliminaban las supersticiones, brujerías y prejuicios elaborados a la sombra de la falta de la oportuna crítica racional que depurara lo moderno de lo que no lo era. El propósito era loable. Pero el camino más que errado porque como nos enseña la novela que nace en Otranto, hay mucho más que ver que aquello que la vista alcanza: los rincones de sinrazón, los misterios inexplicables, pero, al tiempo, constitutivos de la vida, se entrelazan con el decurso cotidiano de todos los hombres y mujeres. No puede haber, pues, una ley que explique para siempre dónde está el error y qué es lo acertado. Precisamente la modernidad que lo gótico presenta, es tanto la petición de esa ley cuanto el saber que nunca es posible decir de una vez para siempre *qué se Puede hacer*. La razón sueña; de nuestra naturaleza moderna es acoplar estos sueños en la vida.

Frente al proyecto racionalista revolucionario —el proyecto ilustrado por antono-

masia— que deseaba dar a cada palabra su justo referente en la realidad (y obtener, de ese modo, la verdad fija e inmutable sobre la que erigir una nueva sociedad), la novela gótica, por supuesto sin hablar de nada de esto, nos enseña lo inseparable que es el mundo de los misterios, de las ficciones que en cualquier momento se intercalan con la realidad más segura y vulgar: como luego enseñará Radcliffe con su sobrenatural explicado, lo verdaderamente extraño es que nada extraño suceda en el curso normal de la vida.

De la novela gótica debemos de tomar una primera nota: saber integrar la inevitable irracionalidad y sorpresa de toda situación. Dicho de otro modo: admitir la contingencia que invade la vida moderna.

## DOS

Si hubiera que polarizar el nacimiento de la novela gótica deberíamos acudir a *El Castillo de Otranto*, *Vathek*, las novelas de Radcliffe y *El Monje*. Es entre estos títulos donde se gesta lo que en el XIX será no tanto un estilo, cuanto una forma de escribir que se entrevera en diferentes estilos. Quiero ver aquí (que cronológicamente son los últimos 30 ó 40 años del XVIII) una curiosa coincidencia con lo que fue, unos años antes la situación del rococó y las luces. Podemos distinguir dos tipos de narraciones de gusto gótico. Por un lado las que podríamos llamar proto-románticas o más exactamente en la línea e intención romántica. Estarían aquí todas las obras de Radcliffe y el *Caleb Williams* de Godwin. Son obras estas donde bien desde la reacción o desde el progresismo social se intenta dar un valor a la literatura más allá del entretenimiento de la novela contada. Radcliffe es Burke llevado a novela —pesadísima—, Godwin es el ideario ilustrado del hombre libre (el que recogerán los buenos románticos) que escribe una novela de calidad muy mediocre. Frente a este tipo de novela estaría la obra de Lewis, *Vathek*, o el mismo *Castillo de Otranto* que inaugura la saga. Aquí se trata más bien de cuentos oscuros y misteriosos en los que no se va más allá de lo dicho. Cierto que como toda narración, éstas se prestan a ser metáforas que explican una realidad, unas intenciones o unos deseos, pero no son como *El Misterio de Udolfo* la vida cotidiana de una pobre heroína a la que cada 100 ó 200 páginas asalta algún extraño suceso que siempre tiene una explicación más o menos razonable; por el contrario, por ejemplo en *El Monje*, nunca se da lo sobrenatural explicado, sino que todo el libro es la mezcla indistinta de sobrenatural, misterio y odio con amor, situaciones cotidianas y un gusto por los folletines muy rococó. No hay sobrenatural que explicar, porque no cabe la diferenciación entre natural y algo que esté sobre ello.

También dentro de la formación de la modernidad, el rococó planteaba obras que no pretendían decir nada más que el puro entretenimiento y el goce momentáneo; frente a ello, la Ilustración y el Neoclasicismo no podrán entender algo tan superficial: sin una idea que se imprimiera a cada obra, sin objetivo ni significado fijo. Por ello el rococó caerá hundido en la acusación de trivialidad; su principal pecado será el no necesitar

proveer mecanismos de interpretación que den siempre con la justa explicación ni de leyes que aseguren el acuerdo y la cooperación, amén de dejar la virtud en la «casual» coincidencia de intenciones individuales y sociales antes que en la «causal» identidad entre las mismas. Lógicamente el mundo rococó es más complicado que el ilustrado.

## DOS Y MEDIA

A excepción de la línea que mencioné en primer lugar, son todas obras de carácter intimista. La línea de *El Monje* y de *Venganza Fatal* es rococó, de pasiones descontroladas, donde no hay miedo a caer en la procacidad erótica; la representada por Radcliffe y Godwin es la contención ilustrada y la pasión romántica —nada incompatibles por cierto— hablando de cómo ha de ser el hombre moderno. Es curioso que, como se puede apreciar sobre todo en *Caleb Williams*, la línea «romántica» sea una línea social, interesada por las reglas que deberían de presidir una sociedad justa. No puedo negar el interés —incluso kantiano— que deberíamos tener en estas obras. Pero frente a ellas prefiero la línea «rococó» más volcada en mostrar como son algunos hombres y algunas mujeres, menos inclinada a dar el modo en que libertad y autonomía deberían de proclamarse en un mundo nuevo que a explotar la autonomía narrativa de cada individuo-personaje. Más dada a la biografía que a la teoría social porque, en esta línea, la modernidad se preocupaba en hacer hombres libres antes que sociedades donde los hombres libres pudieran vivir (justo al contrario de la modernidad que hemos heredado como más cabal).

Comparemos los dos modos de relación. *El Monje* y *Los Misterios de Udolfo*. En el primero, amistad que no obvia la desconfianza y a veces ignorancia del amigo según los intereses —privados— que dominan (recordemos que las pasiones aquí son rococó, es decir, desbordadas y mandevilleanas). En el segundo, búsqueda del matrimonio romántico de perfecta comunicación y transparencia, sin lugar ya al engaño y donde el presente y el futuro puedan ser de fácil previsión. Aquí la justicia puede instaurar un orden en el que se tiene la alternativa a Hobbes; allí la justicia es tan imposible como dada a oscuridades y recovecos con los que suerte y habilidad han de lidiar. En *El Monje* tan sólo tenemos la posibilidad de *comunicación*; en *Los Misterios* palpamos la *sociedad*. No creo que sea casual, aunque, como todo, no deja de ser curioso, que el castigo de los malvados en *Vathek*, *El Monje* o *El Castillo de Otranto*, sea de origen mítico (es el destino o el demonio), mientras que en *Los Misterios de Udolfo* o en *Caleb Williams* es social (la justicia hecha por los hombres o la inmerecida desaprobación social).

La línea que tiene el misterio como constitutivo directo de la realidad, que he dado en llamar «rococó», quiebra y a poco más que a estas obras y a algunos tomos de las de Maturin alcanza. Al cabo, es una sociedad moderna que ha aprendido más del XIX y sus deseos de estabilidad social, de científicidad, de racionalidad, la que poseemos (lejana a aquélla, también moderna, preocupada por la espontánea actividad de un hombre libremente autónomo —deseo que personifica también el romanticismo de-

rrotado—). Pero, por si no se hubiera notado, es la línea a la que me quiero dedicar. También es la de más agradable y amena lectura.

## TRES

Jane Austen, además de escritora por demás, fue de las primeras en alzar su voz contra la novela de gusto gótico. Según ella esta novela pecaba de superficial al proponer el misterio y lo oscuro como una tramoya más o menos efectista en la que se desarrolla la acción. En su idea, de lo que se trataría es de introducir el miedo y el misterio dentro del individuo para dar una verdadera dimensión tanto de éste como de aquéllos. Así, se logra mayor profundidad y densidad a la novela y resulta imposible leerla sin sentirse dentro de ella (esa es la idea que hasta hoy ha regido en la creación literaria; el rococó prefiere la teatralidad que no implica al lector). La idea no puede ser más romántica —califíquese a Austen como se quiera— y si en lugar de miedo y misterio hubiera puesto libertad y dignidad tendríamos a Fichte hablando en inglés. Menester es aquí dar la razón a la escritora que esto criticaba, pero también quitársela. Una puntualización: de esta acusación terrible a los ojos de un moderno de los de antes, se debe salvar algunas obras de Radcliffe (pienso en *El Misterio de la Floresta*), por supuesto las de Godwin y la mayoría de las que con posterioridad a ella se escribieron (que hoy gozan de cierto renombre).

Seguir a Jane Austen es dar con el hombre puritano que pueden darse a sí mismo su legislación. Y cumplirla. Es el sueño ilustrado de que en algún sitio cada hombre puede pecar, con gracia y gusto, de universal. Curiosamente es el hombre que no precisa sociedad para ser capaz de autolegislarse —o saber dónde debe mirar (qué faro guía, qué acuerdo regulativo) para cumplir con justicia—, pero que es en el que se basa la teoría de una sociedad nueva y moderna. Introducir el misterio en el individuo es como introducir en él la libertad y la autonomía a fin de sacar una sociedad justa: se olvida aquí que ni podemos introducir por las buenas nuestros conceptos dentro de los individuos que pueblan el mundo, ni todo lo «grande» está en el hombre; éste se halla inmiscuido en una historia de acuerdos, significados, tradiciones y engaños constitutivos de la verdad, que le componen. El hombre, que ahora ya debe ser hombres y mujeres particulares, no da más de lo que da y la sociedad no puede ser tan sencilla que sea «justa». Jane Austen es asumir el lado oscuro de la razón y de la realidad, mas sin pensar en ello como constitutivo *precioso* de lo real, sino como una desgracia que se ha de evitar con una buena ley que, precisamente la deberá asumir ese hombre que no necesita sociedad para imponerla porque es capaz de baremar y reconocer la justa ley en su —privado— corazón.

## CUATRO

Como el rococó, la novela gótica que me interesa es teatral. Que en una oscura y húmeda bóveda se apague la tenue vela que daba toda la luz es lo más normal del mundo, caminar por catacumbas o algún otro tipo de laberinto subterráneo se hace cotidiano e, incluso, termina uno con complejo de *rara avis* cuando se apercibe de no haber hablado nunca con el diablo —ni siquiera, lo reconozco con pesadumbre, con un espíritu chiquitito—. Toda esta teatralidad no es gratuita. A mitad producto de un gusto folletinesco que impera en el XVIII, al cual nada se puede achacar, y a mitad necesario elemento de la vida moderna, la ficción fantasmal nos dice otra cosa curiosa.

Creo haber dicho de estas obras que eran intimistas. Matizo aquí el calificativo. Tratan de la obra, sentimientos y aventuras de unos individuos particulares sin preocuparse de su entorno social —al menos no especialmente—, pero también sin hacer Psicología ni Metafísica. Se habla de hombres y mujeres, pero nunca de la humanidad. De aquí, en parte, lo teatral. Cuando no se puede decir nada de profundidad se peca de superficial (mas no de trivial) y las escenas de ritmo cinematográfico, de una exterioridad grandilocuente, dan buena cuenta de esto. Pero, nada más se puede decir del individuo moderno cuando hemos admitido que su libertad y autonomía van orientadas hacia la contingencia, a resaltar la posibilidad de que cada momento sea único y no ejemplar. Cuando se trata de la biografía, no cabe la búsqueda de la universalidad puesto que la vida moderna nos muestra que cada acción se inscribe en una serie de conflictos, negociaciones, cesiones y acuerdos, única e irrepetible. Tan sólo es posible la escena y la necesidad de actuar. Por eso el teatro. El desenlace de *El Castillo de Otranto* es paradigmático en esto. No sólo tenemos a los actores en acción, sino que hasta intuimos que declaman y gesticulan cada escena un poco más allá de lo leído. Pero también un poco más acá del interior de cada personaje, precisamente porque en esta gesticulación se pierde todo lo que hay que decir de la obra y de su entorno. Superficial, sí, pero si pensamos que decir más es abismarnos en la insondable y fantástica adivinación metafísica que establece libertades puras, individuos puros y razones puras, resulta que este decir poco dice lo justo para que todos los individuos puedan decir hasta el infinito sin que nada, por puro y digno que sea, pueda nunca cerrar su decir —que es, lógicamente, actuar—. Y eso, creo, es el carácter moderno que debemos recoger de su olvido (y que toda la «modernidad profunda y filosófica» ha prohibido con su preocupación por dar con la justa ley).

## DOS Y TRES CUARTOS

La novela gótica «rococó» frente a la «romántica» es una novela de misterio y no una novela que en su transcurrir ocurran cosas misteriosas. Me interesa esta diferenciación que hace a las primeras tributarias del misterio o la maldad en cuanto formadoras de toda la trama (y aquí el ejemplo claro es *El Monje*). Presentar el misterio como ad-

yacente, al modo de Radcliffe, o introducirlo en el interior del personaje para que cobre más profundidad, como Austen indicaba, es asumir la irracionalidad que puede reflexionar y ser razonada (como en algún romanticismo —el de más clase— se puso en claro) y, guardándose ese aspecto como algo que da lustre y cierto atractivo a la actividad humana, desear que no todo sea ese desbordamiento de las capacidades de control que el hombre puede ejercer sobre el mundo. En *El Monje* no hay capacidad de regulación porque la obra entera es una riada continua: toda la vida es oscura y quien busca equilibrar el vicio con la virtud ve con espanto que se ha equivocado de mundo: aquí no hay virtud (esto, como se ve claramente, es Mandeville y es Sade. Es rococó). Pero siempre hay un deseo moderno de explicar el motivo de la acción, de enfrentar la propia vida a la de los demás a través de un discurso que en un momento dado solicita una evaluación que ni Dios, ni la humana ley pueden dar; una evaluación en la que todo el individuo se pone con su fuerza, conocimiento y deseo. Por ello, lo oscuro, que no es solamente lo tétrico, sino también aquello que *se niega* a ser iluminado por la razón, no es el borde de la razón (sea este borde abismal o bella cenefa), es constitutivo inmediato e irrenunciable de la vida. Así no puede haber virtud si como tal se entiende la postura ante el mundo que aun negociando con el vicio no se mancha con su saludo. Mandeville ya había dado la perfecta definición de la única virtud moderna (que puede soportar la novela gótica): los vicios entran dentro de la composición de la virtud como los venenos dentro de las medicinas.

Si no hay virtud «pura» resulta que virtuoso es el que se las sabe apañar en el mundo con un mínimo de honradez y honestidad sin que estos calificativos quiten de inconstancia, dejadez, engaños, etc. Como enseñan los protagonistas de *El Monje*, la aventura del virtuoso nunca se salda con una carrera perfecta ni con la recompensa deseada; en *El Castillo de Otranto* leemos que el «héroe» que regresa mata al padre de su amada y hace imposible su propia felicidad. No se trata tanto de cumplir con las reglas exactas para llegar a la justicia, mas bien aquí «justo» troca por «feliz» y este adjetivo no obvia la cantidad de diferentes acepciones así como la diversidad de situaciones que le acaecen.

Por otra parte el héroe, al que le toca el papel de bueno de la película, curiosamente nunca tiene una recompensa segura. En *El Castillo de Otranto*, el «hijo pródigo» casi mata en un comprensible equívoco al padre de la amiga íntima de su amada y luego ésta muere también por error a manos de su padre; en *El Monje* la novia del Marqués muere a manos del desaprensivo Ambrosio y aunque el autor, en ambas obras, busca otra esposa al héroe, todos sabemos que esta improvisada y mal metida amante no es ni la mitad de la pureza, virginalidad y delicadeza —como suelen ser todas las heroínas góticas— de la cobardemente asesinada. Es esto algo curioso que nos ha de hacer sospechar que el comportamiento «virtuoso» nunca ha de corresponderse con una recompensa, ni siquiera con la felicidad. Aquí juega mucho la suerte, el fatal designio de los hados que nos introduzcan en una situación o en otra, en suma, nuestra propia vida se ve alcanzada de una contingencia por la que nunca se puede decir cuál actuación es la que nos deparará la recompensa de la justicia (¿es otra cosa la modernidad

que vivir sin dioses?). Se podría pensar que el virtuoso tiene al menos nobleza de corazón y una dignidad que brilla en todo el libro, pero, en realidad, ni eso le queda puesto que aparte de las justificables debilidades ante la contrariedad final que suelen sumirle en un estado de delirio o en la desesperación total, se muestra que ni tal dignidad aparece ni, caso de que apareciera, sería recompensa suficiente: nunca se ha buscado porque el origen de la aventura es la persecución de la felicidad particular y a ras de suelo. Poco importa la ley moral en el corazón cuando asesinan a la mujer que amamos. En esto *Caleb Williams* es más realista que las obras de Radcliffe que persiguen apresuradamente (si esto se puede decir de obras cuyo desenlace pueden ser 100 ó 200 páginas) un final feliz. Caleb al final queda castigado por un único error —¡la curiosidad!— y una vida virtuosa obtiene la marginación eterna del mundo de los hombres. Y éste es el sitio de la virtud en el mundo cuando no se combina con medidas dosis de suerte, voluntad, saber arreglárselas, ser hábil en la negociación y conocer cuándo se debe ceder y cuándo presionar.

Sabérselas apañar no es apostar por la irracionalidad nihilista; tan sólo por un sabio escepticismo que reconozca que de asuntos humanos nada se puede asegurar a ciencia cierta y, que por tanto, ni la universalidad es posible, ni el establecimiento de la libertad ni el de la autonomía llegan a todos los hombres de la misma manera y por los mismos caminos. No hablemos, pues, de los derechos que se suponen deben de alcanzar a todo hombre y mujer. Pero esto no significa el regreso al oscurantismo del Antiguo Régimen, aunque sí a una moderada penumbra —la justa para no estar a salvo de algún susto que otro—: la calidad teatral nos señala que si bien de nada podemos hablar, siempre es preciso hacerlo y, aunque no sea para hallar acuerdos o razones válidas, sí que sirve para explicar motivos e intenciones y para que éstos cobren validez social. Como ya Sade enseñó, ni el malvado más aborrecible es capaz de silenciar sus propósitos y no darles alguna explicación que siempre entra en diálogo (unas veces vencido, otras vencedor y las más inconcluso) con la de algún demonio, espíritu o simple mortal. Por contra Emily siempre tiene razones que dar; y razones concluyentes. A veces incluso aporta un silogismo que otro. *Los Misterios de Udolfo* lleva como una deducción implacable al matrimonio de la pequeña Emily con un galán que si bien anduvo algo perdido, para la fecha está más que redimido y, lo cual también tiene su importancia, luce guapo y presentable. En *El Monje o Vathek* no hay deducciones, ni inducciones; tan sólo conducciones de la lectura y el texto, explicaciones y justificaciones no enteramente racionales ni enteramente ilógicas: se dan y cada individuo apecha con ellas creando su vida. Su propia biografía.

Como es lógico, de la novela gótica debemos aprender que ninguna ley ni norma moral puede estar completa hasta que no se vive e incardina en el complejo y oscuro proceso de las relaciones humanas (que, como hoy sabemos, combinan poderes, discursos no transparentes y marcadas asunciones etnocéntricas que, más que dañarlas o hacerlas peores, las constituyen). Es ahí donde toma significado y precisión adecuada al momento. Por eso no hay castigo adecuado ni universalidad alguna que dé al héroe lo que su amigo consigue con poco esfuerzo.

[Algún intérprete ha leído *Vathek* como el justo castigo que accede al déspota cruel que, se aventura, es el reflejo de las oscuridades, supersticiones y arbitrariedades del Antiguo Régimen. *Vathek* se puede leer así, por supuesto, y no faltan motivos para ello porque, al cabo, es un monarca absoluto que arruina a su pueblo por su capricho y ansia de eternas riquezas. Pero esto ya se encuentra en la historia del anillo de Gíges y en otras de su época. Prefiero leer esta obra no como la vida de un cruel que es justamente castigado, sino como una pintura realista —sin ningún tipo de moraleja final— de la vida real. Sería algo así como un «que me quiten lo bailao» entonado bajo los arrepentimientos finales del califa. Es cierto que la vida de *Vathek* es deleznable, pero también lo es que aunque salpicada de dudas hamletianas su vida es envidiable. El lector nunca es tan cruel que se identifique con el protagonista, pero sí que ha de reconocer que tiene la fortuna y sabiduría de salir con bien de todas las adversidades —incluso personales— y dirigirse hacia el objetivo que al principio del libro el mismísimo diablo le marcó. Ciertamente es lo aborrecible de la vida no moderna, pero también es el reconocimiento de que el poder tiene mucho que ver con el modo en que esta vida —sea moderna, postmoderna o premoderna— se sitúa ante nosotros. Y decir poder es decir que por mucha legislación universal que imaginemos siempre existirá el conflicto que se resuelve no con las heroicas posturas del protagonista romántico —o ilustrado—, sino con los arreglos y negociaciones que el personaje —moderno— lleva a cabo.]

En la novela gótica, virtuoso es el que sabe que todo es difícil y no hay una regla fija, sencilla o complicada, que seguir. No como la moral ramplona y romántica de Radcliffe, no como la implícita regla de Godwin que hace que al final leamos el castigo de Caleb como castigo *inmerecido*. El «bueno» es al que le salen las cosas bien o mal, pero que se comporta con más o menos honestidad con más o menos honradez, con más o menos sinceridad —o transparencia—. El lector es el que aprecia este más o menos y lo califica de «bueno» o «malo». Y curiosamente esta preferencia tan poco legitimada no es difícil de hacer.

## CINCO

La razón no explica nada o, al menos, no todo lo importante. No hay placer sin dolor puesto que a excepción de la que se adivina rimbombante boda de Emily, todos los héroes mueren o son desgraciados. La virtud es a partes iguales vicio y bondad. Aunque solamente fuera esto lo que sacáramos de la novela gótica me parece más que suficiente. Una lectura profana (como es la que el que esto escribe ha hecho) nos ha de situar ante la razón moderna entendida de otra forma desde su mismo echar a andar. Ciertamente que este tipo de novela es propiamente inglesa y por aquellos pagos llevaban ya un siglo de modernidad, pero no por eso debemos de creer que esta novela surge cuando ya la razón ilustrada pierde fuerza puesto que, por el contrario, era plenamente saludable; sin contar con que en el rococó podemos encontrar un paralelo unos buenos años antes.

Una razón que rechaza la universalidad, que reconoce que cada momento y cada vida es tan único que ha de crear su propia ley, que sabe que el mundo no se arregla por la imposición indiscriminada de las luces sin tener en cuenta las sombras que éstas producen ni la habitación, ya fabricada de antiguo, que iluminan ... ¿En qué es esto moderno? Obviamente en la terrible contingencia en que introduce a cada individuo que se encuentra sólo consigo mismo en el mundo, en el olvido de dioses (aunque, curiosamente, no de diablos y espíritus terroríficos) que den cierta seguridad a la acción, en el contar primeramente con la libre actividad de un hombre autónomo. Por ser esta autonomía fáctica es por lo que no se puede rechazar el conflicto, la cesión, la negociación, que lejos de proscribirse por tratar a los hombres como medios, dan a éstos su dignidad en el mundo. Porque, al cabo, es la biografía que se cuenta y que justifica las acciones la que se juzga y con la que el lector acuerda o desacuerda. La modernidad aquí no puede ser la segura ley que resuelve conflictos —siquiera interiormente— y se inclina por biografías que actúan contándose y acordando o discordando en su narración (que siempre es una vida sobre la mesa). No existe un final totalmente feliz porque no se puede pensar en una justicia tan sencilla que se logre siendo todos justos. Éste es el sueño ilustrado de origen tan mítico como lo ídolos religiosos que se derrocaron. La razón puede pensar y cambiar rápidamente el mundo, pero éste tiene mucho que decir y el pensamiento de aquélla, a veces, es sueño y fantasía. No hay significados estables, pero siempre hay metáforas en las que se está de acuerdo lo justo para hablar, cooperar y llevar a cabo nuestros intereses. Pensar en el matrimonio de Emily puede traer dolores de cabeza precisamente porque se adivina como la sublimación de la idea ilustrada: no engaño, transparencia, tener siempre el código que desentrañe todos los significados, etc. Es posible que una vida así pueda conocer la justicia, la no explotación y la solidaridad, pero es aburridísima y no humana. La confianza, el respeto y una buena dosis de virtud y dignidad no están reñidas con el juego, el no saber a que atenerse, ni con alguna trampa que otra. Por eso no se entiende hoy, ya al cabo de esa Ilustración que ha fracasado estrepitosamente, que Valancour tenga que penar durante cien páginas el haberse dedicado al juego y a alguna mujer que otra cuando creyó que no volvería a encontrar a Emily.

Y sin parámetros fijos, ni leyes definidas, el lector se da cuenta enseguida que Emily es una heroína aburridísima, que Ambrosio es poco de fiar y que con Vathek mejor no tener tratos. Es bien cierto que, igual que con respecto a los diablos y espíritus, cada cual puede tener su opinión, pero la calidad moderna de esta novela se refleja en que lleva a una lectura donde todas estas opiniones han de discutirse y relacionarse aun sin otro objetivo que finalizar la discusión y llegar a un compromiso sobre ella cuando falta haga. Más, aun con todas estas «inseguridades», por mucho que se empeñe en parecer bueno, personalmente no recomendaría a nadie hacer tratos con el diablo.

*(Abril 1991)*

JULIO SEOANE PINILLA  
Instituto de Filosofía (CSIC)  
Pinar, 25 – 28006 Madrid