

Carmen García Surrallés

mcarmen.surallés@uca.es

Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Cádiz

(Recibido 18 enero 2011/
Received 18th January 2011)

(Aceptado 20 mayo 2011/
Accepted 20th May 2011)

Lo gótico en la literatura juvenil

GOTHIC STORIES IN TEENAGE LITERATURE

Resumen

En este artículo se analizarán los tópicos góticos en la novela juvenil reciente, y se expondrán ejemplos fundamentalmente en lengua española e inglesa. Estos tópicos son: la escenografía gótica, el personaje espectral, la racionalización de lo fantástico, el vampiro, los autómatas, la pérdida de la sombra y la imagen en el espejo. Estudiaremos estos tópicos en autores de la novela gótica y en los participantes de las tertulias del siglo XIX "Los amigos de San Serapio" en Berlín y la de Villa Diodati en Ginebra. Palabras clave: literatura juvenil, novela gótica, sagas, vampirismo.

Abstract

In this paper we will analyse the gothic topics in the area of recent literature for young people and will explain some examples principally in Spanish and in English. These topics are: the gothic scenography, the ghostly character, the rationalization of the unreal, the vampire, the automata, the lost shadow and the image into the mirror. We will study these topics in the writers of the gothic stories and in the members of the literary circles of XIXs "The brothers of Saint Serapion" in Berlin and Villa Diodati in Geneva.

Key words: teenage literature, gothic stories, novels, vampirism.

Introducción

La lectura de obras como *Corazón de Tinta*, *El Palacio de la Medianoche*, *Crepúsculo* o *El libro del cementerio*, con castillos o edificios tétricos, ambientes misteriosos, apariciones fantasmales y vampiros o personajes del inframundo, provocan resonancias literarias que nos llevan a la novela gótica y a sus derivas posteriores. Después de esta primera impresión nos preguntamos: ¿en qué medida o por qué caminos los escritores de novelas juveniles son deudores de toda esa literatura ya clásica?; ¿la conocen directamente? o, más bien, ¿se inspiran en el cine de terror desde *Nosferatus* (1922) de Murnau hasta el *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Coppola? En la mayoría de los casos, los materiales góticos y fantásticos parece que llegan a los autores después de haber pasado, por así decirlo, de mano en mano, de forma que quedan ya muy lejos. Pero aunque, sin duda, algunos hayan respondido a una línea iniciada por escritores norteamericanos a fines del siglo XX, lo cierto es que los tópicos góticos aparecen en sus obras como el final de un hilo que va desde el siglo XVIII hasta el XXI. Los antecedentes son: la novela gótica y dos famosas tertulias prerrománticas de los primeros años

del siglo XIX, -la de "Los amigos de San Serapio" en Berlín y la de la Villa Diodati en Ginebra, con las que aquella se relacionó-, responsables de ambientes tétricos, espectros, vampiros, del monstruo de Frankenstein, de pactos diabólicos y de hombres sin sombra o sin imagen en el espejo.

La novela gótica

Casi seis décadas transcurren desde la aparición de la primera novela que dio nombre al nuevo género, *El castillo de Otranto*, subtitulada *Una historia gótica* (1764) y la considerada última de este género, *Melmoth el errabundo* (1820). Durante esos años, que constituyen el período gótico temprano, una multitud de autores complacían con sus novelas a un público ansioso de terror y misterio (L.A. de Cuenca, 1995: 85-123; L.Solaz: 2003, en línea).

En 1762 el obispo Richard Hurd (1720-1808), inspirado en eruditos franceses, publicó el libro titulado *Letters on Chivalry and Romance* con el que pretendía demostrar "la superioridad de las costumbres y los relatos góticos" sobre los relatos y costumbres grecolatinos; esas grandes materias góticas las veía expresadas en el mundo de la materia de Bretaña y de la Tabla Redonda. Lo gótico es, por tanto, una vuelta a la Edad Media en pleno Siglo de las Luces. Pero el término "gótico", que emplea el obispo, tenía hasta la publicación de *Otranto* connotaciones negativas y se aplicaba a todo aquello considerado como ordinario, primitivo, salvaje, ignorante o de mal gusto. Los precursores del espíritu gótico se encuentran en los poetas de la llamada "escuela del cementerio".

En este contexto aparece la primera edición de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Orace Walpole (1717-1797), dos años después de la publicación de las Cartas del obispo Hurd. Walpole empezó haciendo realidad lo gótico en su propia vida: compró una villa a orillas del Támesis con un claustro, una iglesia, una torre con escalera de caracol, ventanas con vidrieras y otros elementos medievales (L.A. de Cuenca, p. 92). Todos, elementos vividos, los repite el autor en *El castillo de Otranto* y en otras novelas suyas posteriores. Presenta en ella, además, a unos personajes que también serán modelo para posteriores autores del género: hay un usurpador, Manfredo, del reino de Otranto; un espectro perteneciente al heredero legítimo al que el tirano envenenó, espectro que crece hasta ocupar todo el castillo y hacerlo reventar; amores trágicos por los que el tirano asesina a su propia hija creyéndola otra; una joven inocente con la que quiere contraer matrimonio para impedir que se cumpla una terrible profecía; y junto a todos ellos frailes, criados, campesinos y caballeros. Lo más importante de esta novela no es su trama tan embrollada y siniestra, sino la atmósfera que envuelve al castillo, el verdadero protagonista, según L. A. de Cuenca: las puertas secretas, las mazmorras, el viento que ulula en la noche, siempre la noche.

Tras la publicación de esta obra surgieron pronto seguidores del género naciente. Entre estos destacan la famosa Anne Radcliffe (1764-1823) y el no menos famoso Mattheu G. Lewis (1775-1818). Anne Radcliffe hace algo más que repetir los personajes y la tramoya gótica. Racionaliza seres y sonidos que parecen de otro mundo justificando, por ejemplo, que voces de ultratumba son pronunciadas por un ventríloquo. Sólo en su obra póstuma, *Gastón de Blonville* (1826), aparece un espectro verdadero sin recurrir a la racionalización. Sus heroínas son personajes propios de la novela sentimental de su época, que se mueven en espacios y situaciones profundamente góticos donde no faltan nunca castillos, torres, lúgubres galerías, etc... Su más famosa novela fue *Los misterios de Udolfo* (1794). La heroína de una novela de Jane Austen recomienda a una amiga, entre otras novelas

góticas, *Los misterios de Udolfo*. Sin embargo, un amigo al que pregunta si la ha leído, le responde que no lee novelas porque "están llenas de absurdos y majaderías", pero como en el célebre escrutinio del Cura y el Barbero, él también salva su *Amadís* que es *El monje* de Lewis. Esto muestra que no todos los autores se adhirieron sin fisuras al género como deja ver Jane Austen en esta novela, *La abadía de Northanger*, y también que *El monje* de Lewis fue de las más celebradas.

Mattheu G. Lewis es un interesante personaje por su relación con los prerrománticos alemanes -Lucía Solaz considera la "literatura gótica derivada de modelos alemanes"- e ingleses, como se detallará más adelante. Su obra, *Ambrosio o el Monje* (1795), contiene todos los disparatados tópicos del género. Este monje austero y soberbio pero también incestuoso y parricida hace un pacto de sangre con el diablo para escapar del auto de fe al que le puede someter el Santo Oficio. Este pacto diabólico es, para nosotros, lo más interesante en esta narración repleta de espantosas aventuras.

También se recurre al pacto diabólico a cambio de vivir eternamente en otro famoso relato que es para muchos la obra maestra de la novela gótica. Se trata de *Melmoth el Errabundo* (1820) de Charles R. Maturin (1782-1824), clérigo protestante y el último de los escritores góticos ingleses, al decir de Luis Alberto de Cuenca (pp.119-123) para quien la diferencia entre esta novela y otras del género es que "hay en ella, además, de terror, un pathos [...] que en ocasiones la diferencia de los horrores puramente 'góticos' evocados en las novelas que le precedieron" y por ello sitúa a su autor como "precursor de la novela psicológica de un Dostoievski o de un Kafka".

En resumen, la novela gótica aportó, por un lado, una escenografía lúgubre de terroríficos castillos medievales y horribles noches de tormenta; y, por otro, personajes que albergan sentimientos de amor y traición que hereda el romanticismo. La aparición del pacto diabólico es tema que destacamos por su presencia en escritores posteriores.

En cuanto a España (D. Roas, 2002: 7-12), se pueden encontrar a finales del siglo XVIII obras con elementos góticos la mayor parte de las veces reducidas a la escenografía lúgubre, el terror, las muertes violentas, etc. incrementando el lado sentimental frente a lo sobrenatural, que no aparece o se racionaliza, como hemos observado en Anne Radcliffe. Los españoles exiliados en Londres durante el período absolutista de Fernando VII, publican una revista, *No Me Olvides*, con relatos de corte gótico aunque con tendencia a la racionalización. Pero esta revista influyó muy poco en España por la falta de comunicación entre los exiliados y los escritores peninsulares. Por esos mismos años destaca ya en España como obra gótica una colección de veinticuatro cuentos titulada *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza. Se repiten en esta colección los temas y motivos típicos de la novela gótica. Cuando la novela gótica entra en crisis en Europa, los autores españoles, que no tienen mucho interés por ella, cultivan el cuento con sus características en las revistas del momento. En la *Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002) seleccionados por Roas, sólo "El castillo del espectro", publicado por Eugenio de Ochoa en 1835, contiene elementos puramente góticos: la ambientación medieval con un viejo castillo rodeado de precipicios, con la noche y la tormenta, el tirano que rapta a una doncella "para su deleite y pasatiempo", el enamorado que la salva disfrazado de pastor, y el espectro en forma de mano gigante cubierta con un guantelete, que recuerda el brazo enorme que en *Otranto* aparece al comienzo como parte del espectro que crece y crece hasta acabar destruyendo el castillo.

Las tertulias

Dos tertulias nos interesa destacar, que de alguna manera se relacionan con lo gótico. La primera es la de "Los hermanos de San Serapio" de Berlín. Mattheu G. Lewis pudo tener contacto con ellos pues, como afirma L.A. de Cuenca, a fines del XVIII vivió una temporada en Alemania donde conoció a Goethe y tuvo contacto con el grupo "Sturm und Drang" y añade: "Durante años Lewis fue uno de los activos intermediarios entre los proveedores alemanes de asuntos fantásticos y terroríficos y el mercado literario británico" (L.A.de C., 1995: 115)

Componentes de esta tertulia fueron, entre otros, Adelbert von Chamisso y E.T.A. Hoffmann, "Cipriano" y "Teodoro", como se hacían llamar entre sus miembros. En medio de los debates de los tertulianos se intercalan relatos como "La maravillosa historia de Peter Schlemihl o El hombre que perdió su sombra", de Chamisso, y "Los autómatas", "Vampirismo" y "La historia de la imagen perdida en el espejo", de Hoffmann. Tanto el uno como el otro, incorporan en sus cuentos motivos de la tradición oral alemana en unos momentos de exaltación nacional que se manifiesta en el interés por el estudio de la lengua propia y por las narraciones populares. Precisamente, por entonces, los Hermanos Grimm publicaban sus *Cuentos para la infancia y el hogar* en su primera edición de 1812-1813.

En España (D. Roas, 2002: 14) es escasa la presencia de "relatos hoffmannianos" en la primera mitad del siglo XIX aunque las obras de Hoffmann alcanzaron gran popularidad por las traducciones que se hicieron a partir de 1837. Para Roas lo que hizo Hoffmann fue "incrementar el interés de lectores y autores españoles por el género fantástico" que sí tiene una amplia presencia en la narrativa decimonónica.

De nuevo nos referimos a Lewis, esta vez relacionado con la tertulia de la célebre Villa Diodati en Ginebra. En 1816 pasó una temporada en la Villa con el matrimonio Shelley, con Byron y su médico, Polidori. Cuenta Muriel Spark, biógrafa de Mary Shelley, (Spark, 1987: 71) que "cuando el decepcionante clima puso fin a los paseos en barco, el grupo [...] se reunió a conversar por la noche en Villa Diodati. En una de esas veladas [...] Byron propuso: 'Cada uno escribirá una historia de fantasmas'. La sugerencia fue aceptada con entusiasmo. Mary produjo el mejor de los relatos, el maravilloso *Frankenstein*. Su preocupación por el macabro tema se avivó con la llegada a la Villa Diodati de "Monk" Lewis, el célebre autor de historias sobrenaturales, quien, dice el diario (de Mary Shelley), les desveló 'muchos misterios de su oficio': "Monk" Lewis: así se conocía al escritor gótico a partir de la publicación de su célebre novela *Ambrosio o el Monje*.

Al calor de las conversaciones, y también de lecturas que llenaron los días lluviosos, no sólo surgió *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816) de Mary Shelley, sino también *El vampiro* (1819) de John W. Polidori. La propia Mary recuerda: "en nuestras manos cayeron algunos volúmenes de relatos de fantasmas traducidos del alemán al francés" (M. Shelley, 1831: 11-12). Y esas lecturas y la visita de Lewis influyeron en la propuesta de Byron. Mary cuenta cómo ni Polidori ni sus compañeros lograban hilvanar una historia coherente:

Éramos cuatro [...]. Al pobre Polidori se le ocurrió una idea horrible sobre una dama con cabeza de calavera, castigada de este modo por espiar por el ojo de una cerradura. [...] no sabía qué hacer con ella [...]. Los ilustres poetas, incómodos con la trivialidad de la prosa, abandonaron enseguida su antipática tarea (M. Shelley, 1831: 12)

Ella empezó a escribir aquel mismo año su *Frankenstein* y Polidori consiguió publicar su obra maestra *El vampiro* tres años más tarde.

Los tópicos

1. El pacto diabólico, la sombra y la imagen en el espejo

El pacto diabólico es un motivo del folclore europeo (Aarne-Thompson, T 756) ya visto en la novela gótica. Aparece de nuevo en Chamisso y Hoffmann con la novedad de ir unido a la pérdida de la sombra y a la de la imagen en el espejo, dos motivos folclóricos que los identifican como el alma o como parte vital del hombre (Frazer, 1922: 230-235).

Chamisso escribió *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* en 1814 y se publicó años más tarde en los tomos de la tertulia de "Los amigos de San Serapio". La sombra representa para él las raíces, las creencias del individuo y su identidad social, y su pérdida conlleva el desprecio y la falta de respeto de los que le rodean.

Schlemihl vende su sombra a un hombrecillo vestido de gris que le proporciona a cambio una bolsa de la que extrae una fortuna sin fin, pero se ve condenado a no mostrarse en público en presencia de la luz del sol o de la luna para no delatar su deshonor. Para recobrarla, el hombrecillo le pide su alma y su firma con sangre en un nuevo pacto diabólico. Si accede, Peter recobrará su estima entre los hombres pero perderá, en un plano superior, su alma. Ante el dilema de perder honra o alma, opta no sin dudas por vagar sin sombra por el mundo. Dedicado en solitario a la investigación, le facilitan sus viajes unas botas de siete leguas que compró creyendo que sólo eran unas simples botas usadas. Como se ve, Chamisso utiliza de nuevo motivos del folclore: La bolsa mágica (Aarne-Th: T 564) y Las botas de siete leguas (Thompson D1521.1). Gracias a esas botas mágicas cambiará su vida errante: "Toda la tierra se abría ante mí como un jardín: el estudio iba a ser el movimiento y fuerza de mi vida y la ciencia mi único objetivo" (*Narraciones fantásticas*, p.117).

En *Las aventuras de la Noche de San Silvestre* Hoffmann une el pacto diabólico a la pérdida de la imagen en una aventura titulada "La historia de la imagen perdida en el espejo". El protagonista, Erasmo Spikher, entrega su imagen en el espejo a la diabólica Julieta, "será mía para siempre" le dice ella (Los hermanos de San Serapión, 1986: I, 292). Todo el mundo se aparta de él -"Ha vendido su imagen al diablo"- identificando su alma con la imagen. Un amigo de Julieta, Dapertutto, cuyo nombre significa "en todas partes" y que no por casualidad viste de rojo, le promete que recobrará su imagen si firma con su sangre la autorización para romper, por medio de un veneno, los lazos que le impiden unirse a su amada, que no son otros que su mujer y su hijo. Este, horrorizado, se niega a semejante atrocidad. Vuelto a su hogar su esposa lo rechaza:

Comprenderás por ti mismo que sin reflejo eres motivo de mofa para la gente y no podrías ser un buen y honrado padre de familia que inspira respeto a su esposa y su hijo [...] Viaja por tanto un poco más por el mundo y busca la posibilidad de hurtar tu reflejo al diablo. (*Los hermanos de San Serapión*, 1986: I, 301-302).

Como en Chamisso, el desprecio social es la consecuencia y el castigo. La historia tiene un curioso final, se trata de la relación intertextual con *Peter Schlemihl*, explicable dado que Chamisso y Hoffmann

eran contertulios. Erasmo, en su vagar por el mundo, se encuentra con Peter, ambos se acompañarían de modo que Erasmo diera su sombra y Peter reflejara la imagen en el espejo, "pero nada hubo de ello" (p.302) dice el tertuliano al finalizar su relato.

A pesar de que el esquema básico de ambas historias es el mismo (un hombre pierde por amor o por ambición algo que representa el respeto social y trata de recobrarlo; se niega a cambiarlo por su alma y en adelante vagará por el mundo), es destacable la ironía final, que descarga la tensión con que Hoffmann ha llevado a cabo la historia.

No es la última vez que Hoffmann une a los dos personajes. En "La reunión de la taberna", segundo relato de *Las aventuras de la Noche de San Silvestre*, el hombre sin sombra y el que pierde su imagen se encuentran en una taberna y discuten cada uno por que nadie se dé cuenta de sus carencias.

2. Los autómatas

A Hoffmann le seducen los autómatas. Los describe como "figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente o de una vida mortecina" (Bravo-Villasante, 1992: 25-28). Esta somera descripción ya prepara para toparse con el misterio. El Profesor X de *Los autómatas* se relaciona con una figura que llaman el Turco, de gran perfección mecánica, capaz de responder en silencio a las preguntas que se le hacen al oído. A Luis, un joven curioso, le intriga más que la mecánica "el poder espiritual de ese ser humano desconocido, que le capacita para penetrar en lo más profundo del interior del que pregunta". ¿Quién está detrás de ese muñeco mecánico? ¿Es sólo producto de la habilidad del constructor? ¿O hay "una fuerza mística" que se manifiesta a través del Turco? El narrador no nos lo dice. Sólo importa el misterio. Y ante las críticas de un contertulio que le reprocha el final - "Y ahora, ¿qué? ¿Esto es todo?"- Teodoro -Hoffmann- da por respuesta que el escritor debe proporcionar los elementos para que la fantasía del lector o del oyente se desarrollen a su voluntad. Y acaba confesando:

Nada me es más odioso que el que una narración, en una novela, la base sobre la que se ha movido el mundo fantástico sea barrido de tal forma por la escoba de la historia que no quede ningún grano, ninguna ramita, de tal forma que uno regresa tan resignado a casa que no siente ningún deseo de mirar tras las cortinas. (*Los hermanos de San Serapión: II*, p.93)

3. El monstruo de Frankenstein

El mito de Prometeo, como dice el título completo de la obra, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, parece a primera vista la principal fuente de inspiración de Mary Shelley, pero ella misma nos da la clave de su origen en la "Introducción" de su obra para la edición de Standard Novels en 1831. Cuenta que una noche Byron y Shelley

discutieron diversas doctrinas filosóficas, entre otras la naturaleza del principio vital, y la posibilidad de que se llegase a descubrir tal principio y conferirlo a la materia inerte. [...] Quizá podría reanimarse un cadáver; el galvanismo había dado pruebas de tales cosas; quizá podían fabricarse las partes componentes de una criatura, ensamblarlas y dotarlas de calor vital. (Shelley, p. 13)

En una especie de duermevela o ensoñación vio la imagen del joven doctor junto a su criatura y todo lo que surgiría de su creación. El personaje del monstruo es de una gran fuerza dramática. Las páginas en las que narra en primera persona su proceso de transformación desde un ser inocente como un Adán recién creado a un criminal que odia a la humanidad entera, es estremecedor. Aprendió, observando oculto la vida de una familia, "a admirar sus virtudes y a reprochar los vicios de la humanidad" (p.158). A medida que aumenta su conocimiento del hombre y de sí mismo, sufre por las diferencias y por su fealdad reflejada en las aguas de los ríos, y se hace las eternas preguntas del hombre: "¿Qué significa esto? ¿Quién era yo? ¿De dónde había venido? ¿Cuál era mi destino?". Cuando descubre su oscuro y terrible origen, maldice a su creador pero aun espera en los hombres. Cuando al fin comprueba que es rechazado, apaleado, a pesar de llegar a salvar la vida de un niño, su furia se vuelve contra todo y contra todos hasta, finalmente, matar al hijo de su creador.

Muriel Spark enjuicia la prosa de la novela y encuentra que "su efecto es gótico, pero el lenguaje es realista", y llama la atención sobre la diferencia que se puede observar si comparamos el estilo de Mary, que "se aproxima al de un tratado científico" y, sin embargo, el efecto de sus descripciones es más terrorífico que el de los novelistas góticos: "El terror propio de los elementos góticos se evaporó, pero los nitidos rasgos de *Frankenstein* hicieron aún más siniestro el elemento terrorífico" (pp. 218-219). Spark explica este dualismo (p.204) por la fusión del pensamiento propio de dos épocas diferentes manifestadas en el empirismo científico del siglo XVIII y la reacción creativa del XIX que llegaban a Mary a través de las conversaciones de su padre con otros escritores, a las que ella asistía desde muy jovencita.

4. El vampiro

El vampiro procede de la tradición popular, que lo concibe como un ser horroroso, muerto viviente, que se alimenta de la sangre de los vivos (S. Thompson, 1946: 70-72). El siglo XVIII, especialmente entre 1720 y 1740, desarrolla un gran interés por estudiar el fenómeno. El mismo Hoffmann cita el *Tratado del crujiir de dientes y del besuqueo de los muertos en sus tumbas* de 1734, donde se habla de un famoso vampiro húngaro, de la descripción para su reconocimiento y de los medios para acabar con él (Bravo-Villasante, 1988: 10). Y en 1746 se publica el *Tratado sobre los vampiros* del benedictino Augustin Calmet, que se mueve entre explicaciones racionales mezcladas con lo sobrenatural.

Desde el punto de vista literario los primeros vampiros aparecen en las baladas góticas del siglo XVIII. La primera de ellas es *Lenore* (1773) de Gottfried August Bürger, relacionado con el grupo "Sturm und Drang". También Goethe publicó un poema sobre el mismo tema, *La novia de Corinto*, en 1797. Pero la primera narración literaria en donde aparece este personaje, es *El vampiro* de Polidori (1819).

Su rostro era regularmente bello, a pesar del tinte sepulcral que dominaba sus rasgos [...] Las mujeres [...] se disputaban su conquista o, al menos, la obtención de algunas muestras de lo que ellas llamaban inclinación. (*Narraciones fantásticas*, p.154).

Así lo describe Polidori y estos rasgos de belleza, palidez y atractivo para las mujeres serán en adelante los de un nuevo vampiro tan diferente al de la tradición europea. El protagonista, joven inexperto e imaginativo, atraído por el misterioso personaje, entabla amistad con él. Durante un viaje a Grecia, que emprenden juntos, descubre su auténtica personalidad. De regreso a Londres, creyéndolo muerto, lo vuelve a encontrar: la última víctima será su propia hermana a la que enamora.

Algo después que Polidori, E.T.A. Hoffmann escribe *Vampirismo* fruto de las conversaciones de *Los hermanos de San Serapio*. Los tertulianos discutían sobre las posibilidades que, en el arte, tienen el terror, el espanto y lo horroroso de forma que una obra artística no repugne al gusto. La discusión –“ahora que habláis de vampirismo”– sirve a Hoffmann para introducir el tema con este cuento. Un contertulio le anima a que se muestre “seco, terrorífico, incluso espeluznante, más que el vampírico Lord Byron, al que por cierto no he leído” (Bravo-Villasante, 1988: 21) refiriéndose al rumor que circulaba de que Polidori había retratado a Byron en *El vampiro*.

En esta ocasión Hoffmann presenta a la mujer vampiro, la hermosa Aurelia, hija de una baronesa descrita con rasgos vampíricos. Aurelia, presa de una maldición, sigue el camino de su madre y cada noche abandona a su marido para acudir con otras “mujeres fantasmales” a un macabro festín en el cementerio.

Según David Roas, Hoffmann desecha “lo que en ese momento ya eran tópicos de la novela gótica, [...] traslada lo sobrenatural a la prosaica realidad cotidiana [...] un mundo familiar en el que irrumpe lo imposible, convirtiéndolo en un espacio desconocido y por ello aterrador” (D. Roas, 2008: 314-316). Pero ese traslado de lo “sobrenatural a la prosaica realidad cotidiana” ya lo había hecho Polidori moviendo a su vampiro en la sociedad y en los lugares donde el propio Polidori vivió: Londres, Italia y Grecia.

El vampirismo continúa a lo largo del siglo XIX y se extiende a América con *Berenice* (1835) de E. A. Poe. Muy interesante es también *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, por el tratamiento erótico que da a la mujer vampiro y que influye en este sentido en Bram Stoker (1847-1912), autor del más popular de los vampiros cuya fama recorre el siglo XX: *Drácula* (1897). Stoker se inspiró en fuentes literarias (Polidori, Hoffmann, *Varney el vampiro* de Thomas P. Prest (1847), la citada *Carmilla* y otros), en la tradición, en el personaje real Conde Vlad III Draculea, el Empalador, que vivió en el siglo XV, y en otros elementos de su cosecha como los relacionados con los murciélagos bebedores de sangre de Sudamérica, sin olvidar que era miembro de una secta ocultista relacionada con la necromancia (F. Llaugé, 1993: 5-6).

Stoker ambienta su novela en el más puro paisaje gótico: la noche, la tormenta, el cementerio, el castillo misterioso. El personaje seguirá alimentándose de sangre y huirá ante la cruz, pero los rasgos con que Stoker lo describe quedarán fijos en la literatura que le sigue, en el cine y en el “comic”, a lo largo de casi todo el siglo XX como una vuelta al vampiro más tradicional. Su palidez, sus largos dedos como garras, sus dientes afilados y largos, su fuerza y agilidad extraordinarias y su indumentaria negra serán comunes en los vampiros que siguieron al conde Drácula. De la extensa literatura de seguidores han sido, entre otros, títulos muy populares *El intruso* (1926) de Lovecraft y *El misterio de Salem’s Lot* (1975) de Stephen King.

Pero a finales de siglo el vampiro se humanizará cuando surge el fenómeno de las sagas como *Crónicas vampíricas* (1976-2003) de Anne Rice y *La saga oscura* que inicia Christine Feehan en 1999. Para Agustín Lobato

las novelas de la escritora estadounidense ANNE RICE, tuvieron un peso específico a la hora de tomar la decisión de humanizar a su Drácula. RICE [...] redefinió el mito del vampiro como nadie antes había logrado hacerlo. Por primera vez el vampiro, el ser

corrupto por antonomasia, el hijo de Lucifer, lloraba, reía y disfrutaba de los placeres de la no-vida. (A. Lobato, 2010)

Ya en el siglo XXI el gusto por las aventuras de vampiros se ve incrementado por el cine, que aprovecha el tirón de estas obras para convertirlas en películas taquilleras. Así ha sucedido con las ocho novelas de la saga *Sookie Stackhouse* de Charlaine Harris (n. 1951), cuyo primer volumen, *Muerto hasta el amanecer* (2001), fue un gran éxito de público, se ha traducido a varios idiomas y adoptado en la serie televisiva *True Blood*. En esta saga la humanización de los vampiros llega a convertirlos en un grupo social más, que convive y alterna con los vivos, pues gracias al invento de sangre sintética embotellada como si fuera Coca-Cola, ya no suponen un peligro como los vampiros más o menos tradicionales.

Los tópicos góticos en la literatura juvenil

Hecho este repaso a la novela gótica y a sus derivas, podemos decir que todos los tópicos están en menor o mayor grado en la literatura juvenil de los últimos años del siglo XX, y sobre todo en el XXI, con variantes y puntualizaciones que, por otra parte, ya se realizaban, como hemos señalado, en el siglo XIX. Así se observa el universo gótico en Cornelia Funke; el vampiro en Meyer, Gray, Gaiman y Lozano; el personaje espectral, el pacto diabólico, la sombra y los autómatas en Ruiz Zafón; y hasta la justificación racional de lo misterioso en Gisbert.

Con estas afirmaciones no pretendemos vincular a estos autores de un modo directo con la novela gótica y su posterior deriva. No importa si alguno conoce o no *Otranto* o *Peter Schlemihl*, por poner unos ejemplos, pero esos tópicos han ido pasando de unos autores a otros, de moda en moda, hasta recorrer un largo camino que llega al siglo XX, donde aparecen en nuevos formatos como el cine y el "comic", y al siglo XXI, en el que los acogen de nuevo los medios audiovisuales como series televisivas, textos de "fan fiction" o juegos de estrategia, según nos muestra el estudio que Martos García (2009) realiza sobre el discurso audiovisual de las sagas.

Cornelia Funke y el universo gótico

La saga del *Mundo de Tinta* está formada por *Corazón de Tinta* (2003), *Sangre de Tinta* (2005) y *Muerte de Tinta* (2007). La autora alemana (n. 1958) rescata el primitivo escenario gótico con su castillo, sus mazmorras, la noche, la tormenta, la presencia fantasmal, y sus personajes típicos: el villano, la joven sometida y la comparsa de aldeanos, monjes, bandidos y juglares. En las citas literarias con que la autora introduce los capítulos encontramos textos de origen variado, en su mayor parte de *Las Crónicas de Narnia*, *El Señor de los Anillos* o *El hobbit*. Esto puede explicar la presencia de elfos y pequeñas hadas en este mundo gótico. La autora muestra así su admiración por C.S. Lewis y por J.R. Tolkien, pero en ningún autor de los aquí estudiados se ve tan bien reflejado ese mundo como en la *Trilogía de Tinta*. Gemma Lluch (2005:3,135-155) cita a Cornelia Funke relacionándola con el tipo narrativo llamado "fantasía épica" creada por Tolkien y Jackson. La influencia de Tolkien es evidente, como se acaba de mostrar, en todo caso podríamos decir que Funke llega al mundo gótico a través de Tolkien si tenemos en cuenta que tanto la novela gótica como el universo tolkieniano nacen a partir de un mundo medieval literario, no histórico. En cambio, Funke cultiva claramente la "fantasía épica" en su novela *Igrain la Valiente* (1998).

Aquí los tópicos góticos están al servicio de una idea original, la del poder evocador de la palabra leída en voz alta. Maggie y su padre, el restaurador de libros Mortimer "Mo" Folchart, tienen la capacidad de dar vida a personajes de los libros que les gustan cuando los leen en alta voz. Mo descubrió de niño su poder:

Un día leyendo *Las aventuras de Tom Sawyer* a un amigo, de repente apareció un gato muerto sobre la alfombra. Hasta más tarde no me di cuenta que a cambio había desaparecido uno de mis animales de peluche. (Funke, 2003: 168)

Cuando sucede este maravilloso hecho, algo de nuestro mundo debe pasar al de Tinta, que devuelve una vez una pluma, otras un zapatito, nunca algo vivo. Pero un día Mo da vida a un malhechor y es la madre de Maggie la que en esta ocasión deberá abandonar a los suyos. Hay un cruce de ambos mundos, el del lector, el de la realidad con sus automóviles y sus teléfonos, sus bibliotecas con incunables y libros modernos, y el mundo gótico medieval y tenebroso. En ese trasvase de personajes desde un mundo vivencial a otro de ficción literaria, algunos luchan por recobrar el que les pertenece, como el juglar Dedo Polvorientado; otros prefieren permanecer en aquel al que han llegado de manera misteriosa, como el malvado Capricornio.

Señala Martos García (2009: 169), a propósito de las sagas, que

la importancia de lo que Jenkins ha llamado convergencia de los medios, se aprecia en la importante función de los 'paratexto', no sólo en las portadas en estos libros, sino a través de elementos recurrentes tales como la incorporación de mapas, croquis, árboles genealógicos, [...] que tienen como misión la de describir para el fan ese 'mundo completo' que es el universo de ficción.

Funke participa de la importancia del paratexto en las sagas, añadiendo en cada uno de los dos últimos volúmenes de la suya un mapa del Mundo de Tinta y una relación de los personajes con un mínimo recordatorio que ayuda al lector a situarlos. Pero considerando que estas dos "ayudas" ya las realizaban Lewis y Tolkien, es más que probable que los tomara de sus admirados autores.

Gisbert y la justificación lógica

En 1994 publica Joan Manuel Gisbert (n. 1949) su relato *Los espejos venecianos*. La historia se sitúa en 1792 cuando el joven Giovanni Conti llega a Papua para estudiar un curso de documentación histórica con el célebre maestro Giacomo Amadio. Con esta localización temporal el autor aleja la historia lo suficiente para dar cabida a un mundo donde habita el misterio que rodea a un "palazzo" abandonado. Según la leyenda el espectro de una dama -espectro, en este caso, inofensivo- a la que llaman "la que nunca murió" porque desapareció y nunca se encontró su cadáver, ha vuelto como una aparecida y vaga por los pasillos, escaleras y salones del "palazzo" donde vemos velas que se apagan y espacios tenebrosos en medio de la tormenta y de la noche. Ante esto, el joven se lanza a desentrañar el misterio y de ese modo lograr que Beatrice pueda descansar en su tumba. En la línea de algunas novelas góticas en las que hechos misteriosos se justifican por vía de la lógica o de la ciencia, aquí también se acude a la lógica cuando el protagonista cree haber visto a alguien, cuyo manto ondea, en la ventana de su habitación, y comprueba más tarde que sólo ha sido la cortina movida por el viento de una noche tormentosa (pp. 43 y ss.). Y también hay una explicación racional que aclara que el fantasma de Beatrice es sólo un efecto de los espejos venecianos que al estar en

paralelo permiten imágenes fantásticas. Al final se desvela, acudiendo de nuevo a la lógica, que toda la aventura del joven de principio a fin no ha sido otra cosa que la prueba a la que el maestro, con la complicidad de sus discípulos y de otros personajes, ha sometido al joven con el objeto de "estimularlo y motivarlo para que efectuara una exploración intuitiva, emocional e imaginativa del misterio de Beatrice Balzani" como aclara el maestro Amadio. Con este desenlace racional se anula de golpe todo el misterio y la reacción de algunos jóvenes lectores nos recuerda la respuesta que Hoffmann da a aquella protesta del contertulio que hemos reproducido al tratar de *Los autómatas*.

Meyer y Gray y el vampiro juvenil

El tema vampírico es ampliamente cultivado en la literatura juvenil del siglo XXI. Ya hemos citado más arriba la aparición del personaje en sagas para adultos a partir de 1976 con *Crónicas vampíricas*. Estas sagas son el antecedente literario inmediato de los vampiros juveniles de Meyer y Gray. La influencia de Rice es patente, la de los clásicos del género es mínima, ya que sólo Gray cita y hace opinar sobre Drácula a algunos de los personajes de *Medianoche* y su escenografía es la típica gótica. Estos vampiros son jóvenes, guapos y con un atractivo especial derivado de su aspecto cadavérico aunque hermoso. Desarrollan su vida en nuestro tiempo, visten vaqueros, conducen coches modernos y utilizan el teléfono móvil, Internet y todo lo que la técnica moderna pone al alcance de nuestros jóvenes. Se busca así la identificación con el lector joven para provocar la adicción, el "enganche" a esta literatura (G. Lluch, 2005). Sólo conservan de su tradicional naturaleza que son muertos vivientes, que viven en un presente eterno sin envejecer y sólo podrán morir definitivamente por el fuego. Ni siquiera les afecta demasiado el agua bendita, la presencia de la cruz o la luz del día siempre que no sea a pleno sol. Entre vampiros y humanos, en la línea de Rice, nacen conflictos amorosos que los harán parecer cada vez más humanos y capaces de experimentar sentimientos muy alejados de los del malvado vampiro literario.

Leyendo a Meyer y a Gray no podemos por menos que recordar la llamada "novela rosa" que tanta popularidad tuvo en el pasado siglo. Son novelas encuadradas dentro de la paraliteratura por sus características tanto a nivel paratextual (presentación con ilustraciones y colores que anticipan el contenido) como a nivel discursivo (repeticiones, personajes planos, abundantes diálogos, descripciones mínimas y frecuente narración en primera persona) (G. Lluch, 2005).

Stephenie Meyer (n. 1973) publica *Crepúsculo* en 2005 y en los siguientes años *Luna nueva* (2006), *Eclipse* (2007) y, el último de la saga, *Amanecer* (2008). En 2009 anuncia la publicación de *Sol de medianoche* como quinto volumen de la saga, pero de momento la publicación está paralizada.

Parece como si Meyer hubiera aplicado la propuesta de Rodari "¿qué pasaría si...?", pues, en efecto, ¿qué pasaría si surgiera el amor entre dos adolescentes de un instituto, humana y vampiro? La respuesta parece lógica: que para conseguir que su amor sea eterno –como debe ser el amor– la chica se vampirice. Y así al final de la saga, cuando una vez casados esperan un hijo que puede matar a su madre humana, el vampiro morderá la garganta de la joven. Conflicto solucionado. Tanto el vampiro como su familia adoptiva hacen una vida relativamente integrada en el pequeño pueblo donde transcurre la historia. Aparentan ser una familia normal y satisfacen su necesidad de sangre organizando cacerías de osos en un bosque próximo, de modo que el que pasa por ser el padre adoptivo puede desempeñar su trabajo de médico en el hospital sin riesgo para sus pacientes.

Claudia Gray, pseudónimo de Amy Vincent (n.1970), publica los dos primeros volúmenes de su saga en 2008, *Medianoche* y *Adicción*, el tercero, *Despedida*, aparece en 2010. Sus vampiros son adolescentes que estudian como los de Meyer, pero el ambiente que les rodea, es el característico de la novela gótica. La academia Medianoche, construida en el siglo XVIII, es "una mole de piedra tan monstruosa" que horroriza a la protagonista hasta el punto de preparar su fuga la primera noche que pasa allí. Hay galerías lúgubres, torres misteriosas, escaleras de caracol, gárgolas y ventanas con vidrieras; y prados y un bosque que lo aíslan de lugares habitados.

Aquí el protagonista vampírico es una joven que no sabe que lo es, o mejor dicho, no sabe que llegará a serlo. Sus padres son vampiros, cosa que se da muy pocas veces porque, por así decirlo, el vampiro no nace, se hace, y se hace por los mordiscos de otro vampiro que lo mata, no por una relación hombre-mujer. Al descubrir que desarrollará su condición vampírica cuando mate por primera vez, comienza a cuestionarse si es esto lo que desea. Ella es joven y ha sido niña, pero sus compañeros no, "sus rostros -observa- eran jóvenes pero los siglos de vida se les notaba en los ojos" (*Medianoche*, p.53). Por otra parte le desasosiega el pensamiento de una larga eternidad:

Todavía me acongojaba pensar en la eternidad que nos esperaba delante. Seguía angustiándome ligeramente cada vez que pensaba en hasta qué punto tendría que adaptarme a un mundo que podía cambiar tanto como lo había hecho para mi padre desde la invasión normanda. La sensación que me invadía se acercaba mucho al pánico a las alturas: muy cerca de la caída. (p.279)

Pero las dudas existenciales del personaje no son desarrolladas por Gray, lo que le hubiera dado cierta profundidad psicológica a la novela. Sus dudas y el amor con un humano la harán moverse entre dos aguas en los dos primeros volúmenes, entre luchas de vampiros y humanos cazavampiros de la organización Cruz Negra a la que casualmente pertenece el joven Lucas. En el tercero, *Despedida*, lucharán vampiros y fantasmas, pues el mundo de los espectros reclama a la protagonista desde su nacimiento. Al final "Lucas (que) resucitará de entre los muertos como un vampiro" y Bianca, que aún no ha llegado a su transformación, nos avisan que la saga va a continuar.

Neil Gaiman y el libro del cementerio

Sin sangre y sin amores juveniles, quizá porque Neil Gaiman (n. 1960) escribe para preadolescentes, hay también un vampiro fundamental en la historia de Nadie, el protagonista de *El libro del cementerio* (2008). Nadie, siendo un bebé, llega gateando hasta un cementerio donde encuentra protección en una madre, una de las mujeres que "viven" allí, y en los demás difuntos que se erigen en sus protectores para mantenerlo a salvo de unos enemigos que asesinaron a sus padres y que él no conoce por su corta edad. El problema surge cuando hay cuidados, como humano que es, que no pueden brindarle los bienintencionados muertos. Y aquí aparece Silas, el personaje que resolverá el problema de su educación y alimento, y que se mueve entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El autor nos va desvelando la naturaleza vampírica de Silas a través de alusiones. Tiene un "atuendo [...] aún más oscuro" que el del criminal que persigue al niño; el criminal es el que "se sintió incómodo" ante la presencia de Silas; "No, no estoy vivo" afirma cuando se le recuerda que le dieron la "ciudadanía honorífica del cementerio" aunque era un "forastero"; su dieta "incluía un único alimento (y no era el plátano precisamente)"; "Silas vivía a caballo entre el mundo de los vivos y el de los muertos" por

eso dice "debe ser muy agradable pertenecer a algún lugar, un sitio al que poder llamar 'hogar'"; por último cuando regresaba al cementerio, lo hacía "en concreto al campanario donde solía dormir mientras esperaba a que se hiciera de noche" (pp.19-32). Sin embargo, en ningún momento aparece la palabra vampiro ni se cuentan sus aventuras fuera del cementerio. Un vampiro servicial y unos muertos tan amables disminuyen en gran medida el factor terrorífico.

Lozano y el regreso del vampiro clásico

En España David Lozano (n. 1974) representa el cultivo del tema vampírico unido al mundo de los muertos con importantes diferencias con el vampiro juvenil estadounidense. De su trilogía *La puerta oscura* ha publicado *El viajero* (2008), *El mal* (2009) y *Réquiem* (2009). Lozano rompe con el arquetipo del vampiro juvenil atractivo y humanizado, y resucita al vampiro de Bram Stoker con sus largos colmillos, aspecto cadavérico y repulsivo, ojos que relucen amarillos, al que hay que atacar con cruces y agua bendita, y que sólo muere definitivamente si se quema su cabeza una vez cortada. El vampiro de Lozano presenta un aspecto inquietante cuando se relaciona con los vivos –logra un puesto de profesor en horario nocturno en un instituto–, pero se convierte en un monstruo cuando tiene necesidad de sangre.

El autor descubre su vinculación con lo gótico cuando el narrador dice de los personajes:

Estaban siendo perseguidos como si ellos fueran los monstruos, configurando una ambientación gótica cuyos ingredientes le recordaron la novela de Frankenstein: la noche, las antorchas, el ocaso furibundo. (*El viajero*: p. 601)

De nuevo recurrimos a Martos García cuando se refiere a las sagas "como fenómeno que involucra intertextos más amplios, la mitología, la tradición de literatura fantástica, la literatura propiamente juvenil, etc." (p. 168), porque, además de referirse a Frankenstein, la mitología y La Divina Comedia son otras referencias del autor. El protagonista, Pascal, ha de viajar al mundo de ultratumba para recobrar a una joven de estética gótica de la que está enamorado. Para poder recorrer ese mundo desconocido para él, tendrá una guía, Beatrice, una muerta-viva, con la que "liga" para dar alguna pincelada erótica en este mundo tan oscuro. En su recorrido llegará ante una laguna guardada por un perro de tres cabezas y en cuyas orillas espera un barquero. Por si la competencia literaria del lector adolescente no llega a ver la relación intertextual, el autor aumentará su "enciclopedia" mediante un personaje aficionado a la mitología, que le aclara al protagonista quiénes son Caronte, el Cancerbero y la laguna Estigia, a través de mensajes de móvil con los que se mantienen en comunicación desde el mundo subterráneo. El elemento "rosa" esencial en las novelas juveniles de vampiros está aquí reducido para dar paso al negro de cementerios, de ultratumba y de la noche. En un mundo intermedio pululan los muertos que aún no han hallado su destino definitivo. Los adjetivos "hediondo", "lóbrego", "oscuro", "fétido", "nauseabundo" y muchos más se repiten página tras página. Con frecuencia las descripciones son salvajemente repulsivas. Un ejemplo bastará para ahorrarnos más comentarios:

Junto a aquel gas, que desprendía un hedor pegajoso, también salieron despedidos algunos residuos sólidos que Pascal, para su horror, no tardó en identificar: se trataba de restos humanos empapados en una especie de lodo viscoso. Entre aquella inmundicia vomitada distinguió una pierna, parte de un brazo, un tronco humano con algunas costillas al aire y dos cabezas con las cuencas de los ojos vacías. (*El viajero*: p.560)

Todo este mundo ampliamente descrito se comunica con otro real propio de la novela negra, que consiste en la investigación de las muertes ocasionadas por el vampiro, por una detective realista y un forense misterioso que cree en la existencia de un mundo extrasensorial.

Como en otras sagas juveniles destacamos también la importancia del paratexto que adelanta de manera visual, antes de abrir las páginas del libro, qué es lo que el lector va a encontrar en él. En esta ocasión las cubiertas de *El viajero* están decoradas con un estampado de pequeños esqueletos blancos sobre fondo negro, que se repite en portada y contraportada con los colores invertidos. De igual modo decora con cabecitas de fantasmas ensabanados y pequeños vampiros los otros dos volúmenes.

Carlos Ruiz Zafón y los tópicos góticos

Junto a esta selección de autores donde, en unos más y en otros menos, aparecen temas relacionados con lo gótico y sus secuelas, Carlos Ruiz Zafón (n. 1964) evidencia la variedad de sus lecturas. En efecto, en sus novelas se encuentran prácticamente todos los tópicos vistos, mezclados unos con otros de modo que individualmente reflejan pero nunca reproducen. Así, el personaje espectral, el pacto diabólico, la pérdida de la sombra, los autómatas, Frankenstein y, aunque no hay vampiros, sí personajes con rasgos vampíricos. Y todos ellos en paisajes góticos trasmutados en edificios modernos: el castillo con mazmorras y torres misteriosas puede ser un palacio o una estación de ferrocarril abandonada (*El palacio de la Medianoche*), o una mansión gigantesca de siniestra silueta "como una invención catedralicia" (*Las luces de septiembre*), o un colegio cuya "monumental fachada sugería más un castillo que una escuela [...] era un rompecabezas de torreones, arcos y alas en tinieblas" (*Marina*). En los edificios clave donde transcurren las aventuras juveniles siempre habrá largas y misteriosas galerías o escaleras de caracol, altas bóvedas o torreones singulares, horribles gárgolas o escalinatas con balastradas deterioradas por el paso del tiempo... Y todo ello en medio de las tinieblas que hay que quebrar con velas o linternas que se apagan en los momentos más comprometidos: es la escenografía gótica instalada en modernos edificios que se describen con rasgos de castillos o catedrales medievales.

Sus obras juveniles se publicaron por primera vez antes del "boom" vampírico juvenil. La difusión de sus relatos a nivel popular, a pesar de haberse traducido muy pronto al alemán y al ruso algunos de ellos (A. Bermejo, 1998: 425), sucede tras el éxito internacional de su primera novela para el público adulto, *Las sombras del viento*, en 2001. Al calor de este éxito, la Editorial Planeta reedita sus tres primeras novelas juveniles con gran satisfacción por parte de su autor, como puede leerse en sus Notas previas a las ediciones de Planeta, que califica de "ediciones dignas" después de "ediciones lamentables". Estas tres novelas son popularmente conocidas ahora, pero se anticiparon a su tiempo y doce años más tarde encontraron el momento propicio para ponerlas de nuevo en el mercado: *El Príncipe de la Niebla* (1993) en 2006, *El Palacio de la Medianoche* (1994) en 2006 y *Las Luces de septiembre* (1995) en 2007. Edebé, que las editó por primera vez, concedió el primer premio Edebé de Literatura Juvenil a *El Príncipe de la Niebla*, que tuvo un gran éxito; en 1999 publica esta misma editorial su cuarta novela juvenil, *Marina*, que no reedita hasta 2007 con dieciséis ediciones entre febrero y diciembre. La diferencia de doce años entre las fechas de las primeras ediciones de Edebé y las de Planeta por una parte, y la ausencia de aventuras amorosas vampíricas por otra, lo apartan de la nómina de autores que han seguido la moda de vampiros juveniles. No obstante,

el componente amoroso no está ausente en sus historias. Sus protagonistas están en la edad de los primeros encuentros, pero no es ese el ingrediente que más le interese al autor, que a veces lo trata mínimamente. Donde está más desarrollada la historia de amor es en *Marina* que, fuera de lo fantástico, es una limpia historia de amor.

En una entrevista (Vila-Sanjuán, 2006) confiesa que encontró en la literatura juvenil el género donde poder realizar su gusto por escribir historias fantásticas. Ruiz Zafón no distingue entre sus novelas juveniles y las posteriores para el mundo adulto. "A decir verdad, nunca he sabido muy bien qué significa eso de novela juvenil. Lo único que sé es que [...] mi idea al publicarlas era que [...] debían interesar a lectores jóvenes de edades comprendidas entre los nueve y los noventa años" (*El Palacio de la Medianoche*, pp.7-8). Y es fácil comprobar su afirmación con la lectura de *La sombra del viento* donde está presente el goticismo que impregna sus relatos juveniles.

En la primera de sus novelas juveniles, *El Príncipe de la Niebla*, el misterio gira alrededor de un personaje diabólico que aparece y desaparece entre las nieblas de la noche, de ahí su nombre. Los niños lo llaman Caín y ante ellos aparece como "un hombre joven y bien parecido". Más adelante se muestra como el mago Caín, pero también como payaso o como "sombra de agua" que puede ser traspasada. En sus distintas apariciones se describe entre vampiro y diablo con largos y afilados dientes, ojos con brillo dorado que se torna rojo, garras con dedos como agujas y con la compañía de un misterioso gato negro que a veces anuncia su cercanía. Su naturaleza diabólica es más evidente cuando dice a Max, el hijo de una familia que marcha a vivir a la costa a causa de la guerra: "¿Sabes, Max? ¿Sabes cuántos nombres he tenido?" (p, 211). Y con mayor claridad cuando propone a su hermana Alicia un pacto para salvar al joven Roland a cambio del primer hijo que tenga. Ella le escupe y manda al infierno: "Querida niña, de allí vengo" (p. 215).

Esta propuesta de pacto que es episódica, no es la única. Al contar la historia del Príncipe de la Niebla por un anciano que de niño escapó a su influjo, se dice que prometía cumplir los deseos de los niños más humildes de la ciudad a cambio de lealtad absoluta, obligándolos a realizar gravísimos delitos. Años más tarde, el anciano y un amigo, el joven doctor Jacob Fleishmann, constructor de la casa alquilada por la familia de Max, lo encuentran en una barraca de feria en la que se anuncia como mago Caín. Aturdidos los dos jóvenes por una borrachera, el doctor entra en la barraca y allí promete al mago su primer hijo si consigue el amor de la joven de la que ambos amigos están enamorados. Pasados los años, el mago querrá cobrar su deuda. En los autores alemanes el diablo pide a cambio la sombra o la imagen en el espejo. Aquí el diablo pide el primer hijo como en cuentos de la tradición oral española (Aarne-Thompson: T 881*, T 884).

En *Las Luces de septiembre* introduce Ruiz Zafón el tópico de la pérdida de la sombra en la historia de las aventuras en que se verán inmersos una viuda con sus dos hijos, que va a trabajar como ama de llaves a una mansión "como un castillo de leyenda que emergía de la niebla" (p.27). Cuando se despiden de Lazarus el anfitrión, tras el primer contacto, Dorian, el pequeño, "creyó ver lo imposible. Al pasar junto a uno de los faroles parpadeantes, las siluetas que proyectaban sus cuerpos se dibujaban sobre los muros. Todas menos una: la de Lazarus, como si su presencia no fuese más que un espejismo" (p. 40). Y en otro momento Dorian de nuevo "fue incapaz de ver dónde se reflejaba la sombra de Lazarus" (p. 182).

En esta novela vuelve Ruiz Zafón a utilizar el pacto diabólico unido en este caso a la pérdida de la sombra como en Polidori. Lazarus, fabricante de juguetes y sobre todo de autómatas, en dos momentos de la novela cuenta dos historias diferentes basadas en estos dos tópicos.

La primera de ellas es relatada por Lazarus al joven Dorian. Un habilísimo relojero recibe la visita de un extraño personaje que le pide le construya un reloj cuyas agujas giren al revés para medir el tiempo de vida que le queda. Terminado su trabajo, el relojero manifiesta a su cliente que "ha puesto toda su *alma* en aquel encargo" (p.147). Al mirarse en el espejo se ve cada vez más envejecido. Desesperado reclama a su cliente, que por el contrario cada vez está más joven, la devolución del reloj y con él su juventud y su alma. El cliente acepta la propuesta a cambio de su sombra, que se lleva encerrada en un frasquito. El reloj girará de nuevo como le es propio y el relojero recobrará su juventud. Pero la sombra comete innumerables asesinatos por los que encarcelan al relojero. Coincidiendo los dos en una celda, entablan una lucha tras la cual el relojero apuñala a la sombra. Al día siguiente lo encuentran muerto con una herida en el corazón. Esta historia actúa como indicio de lo que será el final de Lazarus, pues en lucha feroz con su sombra disparará su pistola acabando con la vida de los dos.

Se observan en la historia motivos tomados de *El retrato de Dorian Gray*: el nombre del joven protagonista de la novela, el espejo que muestra el envejecimiento del relojero como la degradación de Dorian Gray en su retrato, y el final con apuñalamiento que acaba con la vida del relojero: la mezcla de tópicos o motivos es una constante en la literatura de Ruiz Zafón.

La sombra cuenta la segunda historia al ama de llaves haciéndose pasar por Lazarus. Ruiz Zafón en un acto de intratextualidad reescribe la historia del Príncipe de la Niebla. Ahora es la historia de sí mismo, un niño que castigado por su madre a estar encerrado en un sótano, es olvidado por todos cuando su madre enloquece. Un personaje llamado David Hoffmann –no es casual su nombre– muy popular por los juguetes que regalaba a los niños del barrio pidiendo "el corazón de los muchachos, su promesa de amor y obediencia" (p.244) aparece misteriosamente en el sótano para liberarlo y le predice un futuro magnífico si le entrega su corazón. Él, en cambio, encierra en un frasquito la sombra del niño, con la que su madre lo asustaba constantemente, de modo que nunca más tendrá pesadillas. Pero el muchacho años más tarde se enamora, rompe su compromiso y arroja al mar el frasquito con su sombra. Lo que ocurre es que tras varios avatares el frasquito aparece de nuevo y es una criadita la que creyendo que se trata de un frasco de perfume, lo abre y, como una nueva Pandora, libera a la sombra que empieza a actuar por su cuenta. La infeliz muchacha es la primera en experimentar los efectos de su curiosidad. La sombra, que en Chamisso se limita a seguir existiendo independiente de su cuerpo, aunque lo siga molestando porque no abandona tan fácilmente a su presa, en *Las luces de septiembre* se convierte en un ser monstruoso que sólo muere cuando su dueño acaba con la vida de ambos.

La naturaleza criminal que el autor atribuye a la sombra se explica en palabras de la misma a la viuda. "¿Ha oído usted hablar del Doppelgänger, querida amiga? [...] Es un término germánico; designa a la sombra que se desprende de su dueño y se vuelve en su contra" (p.267). Esta definición, y sobre todo el comportamiento de la sombra, recuerda más que el *Peter Schlemihl* de Chamisso, *La sombra* de Andersen, la sombra que humilla a su dueño y acaba convirtiéndolo en su criado. Este parecido

lo confirma la sombra cuando continúa diciendo al ama de llaves: "Toda la fuerza que había en mí pasaría a ser suya y, lentamente, [...] yo pasaría a ser la sombra, y él, el maestro" (p.268).

En esta misma novela Ruiz Zafón introduce como elementos de terror a los autómatas. El primero con el que toparán los protagonistas es una figura inmóvil que "cobró vida súbitamente ladeando la cabeza, al tiempo que se oía un ligero traqueteo mecánico" y que les saluda tendiéndole la mano. La casa está llena de autómatas que danzan o tocan la música pero todos no son tan inocentes, otros como un gigantesco ángel metálico albergará a la sombra en sus acciones criminales.

En *El Palacio de la Medianoche* la figura del personaje fantasmal es más semejante a un espectro, que destruye cuanto está a su alcance, que una figura asimilable a la sombra, a un autómata, al diablo o a un vampiro, aunque en ocasiones aparece revestido de sus rasgos: una vez más Ruiz Zafón utiliza los tópicos góticos recreándolos. Este personaje espectral desencadenante de toda la trama surge como realidad visible de la locura incubada, mientras vivió, en la mente de un joven ingeniero cuya niñez estuvo marcada por la pobreza y su contacto con los enfermos de un manicomio. Cuando muere, su locura se activa para vengarse de quienes le arruinaron un importantísimo proyecto profesional. Su propósito es apoderarse de su hijo para seguir existiendo en su cuerpo y de esta forma dar cumplimiento a su venganza. A lo largo de la novela aparecerá en forma de niebla, de fuego, de líquido negro y de hombre con rasgos vampíricos.

Por último, los autómatas vuelven a aparecer en *Marina*. Mijail Kolvenik es el personaje misterioso que los fabrica. De él no se dice en ningún momento que sea un vampiro, pero posee muchas de sus características: tiene un pasado poco claro, una fuerza y agilidad enormes, ojos con reflejos luminosos amarillos y rojos, y dedos como garfios. Su esposa dice que salía de madrugada y no volvía hasta el amanecer. Renace después de morir transformado en un ser criminal que abandona su tumba, y muere por las balas de plata y el fuego. Tampoco se dice que sea el diablo pero "Teufel", la palabra alemana que lo designa, aparece en la pared escrita con sangre en uno de sus crímenes.

Estos autómatas son algo más que títeres mecánicos. Dice el protagonista: "su rostro me pareció cubierto por una máscara de piel muerta, cosida burdamente. Las costuras sangraban [...] y comprobé con horror que lo que había tomado por madera era hueso. Había vida en aquella criatura" (pp.114-115). Y es que estos autómatas están hechos de metales y madera pero también de restos de cadáveres. Mijail compra cadáveres en un "desesperado intento por encontrar los mecanismos con los que la naturaleza deformaba y atrofiaba los cuerpos" (p. 227). Ahora Mijail es un reflejo del doctor Frankenstein. Es, en suma, un personaje con diversas referencias literarias que también se reflejan en los nombres de otros personajes como el doctor Shelley y su hija María.

Consideraciones finales

Algunos textos estudiados han sido éxitos internacionales, pero sus valores literarios son discutibles. Las editoriales han trabajado sobre la base del número de ejemplares vendidos propia de "lo que se ha llamado últimamente 'literatura-espectáculo', tal vez más comprensible desde los presupuestos de la sociología que desde la crítica literaria" (Rodríguez del Corral, 2008). Ya lo había dicho Poe: "El modo más preciso de estimar el valor de una obra es, nos aseguran, el número de los que la leen; y ¿se vende un libro?" es una pregunta que abarca, en su opinión, todo lo que cabe decir, o celebrar, acerca de la aptitud para las ventas" (Poe, p.53). No hemos querido, pues, entrar en valorar calidades literarias

aunque algo se deduzca inevitablemente. Tampoco en consideraciones morales sobre la influencia que pueden tener sobre sus lectores (Ranz y Moreno, 2009: 43-53). Los hemos escogido intentando bucear para llegar al fondo gótico de bastantes obras para jóvenes, atrapados gran parte de ellos por el fenómeno vampírico. En algunos se ve con claridad que su vinculación con lo gótico es superficial y no pasa de ser una moda a la que adherirse; otros muestran mayor conocimiento de estos temas. Hoy superexplotado y casi parece que agotado el vampirismo, le hacen competencia en las sagas de adultos y en las juveniles, ángeles, demonios y entidades venidas de lejos que invaden cuerpos humanos. Nos volvemos a preguntar: ¿se trata sólo de remediar el hartazgo de tanto vampiro?, ¿son estos nuevos tópicos la última deriva de lo gótico?, ¿de dónde proceden?... Pero eso es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

Referencias bibliográficas

- AARNE-THOMPSON (1961). *The Types of the Folktale. FF Communications* nº 184. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ANDERSEN, H. Ch. *La sombra y otros cuentos*. Prólogo de Ana M^a Matute. Selección, traducción y notas de Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- BERMEJO, A. (1998) (coord.). *Guía de Autores*. Madrid: Publicaciones de la Asociación Española del Libro Infantil y Juvenil. Temas de Literatura Infantil, nº 21.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1988). *Vampirismo seguido de El Magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Traducción y prólogo de ----- --. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1992). *Los autómatas*. Prólogo y traducción de ----- . Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor.
- CUENCA, L. A. de (1995). *Orace Walpole: Cuentos jero-glíficos*. Traducción, notas y apéndice de ----- . Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMISSO, A. von (1814). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- FRAZER, J. G. (1922). *La rama dorada. Magia y religión*. "El alma como sombra y como reflejo" (pp.230-235). F.C.E. Ediciones España S.A., 1972.
- FUNKE, C. (1988). *Igraín la valiente*. Barcelona: Destino, 2004, 5ª ed.
- FUNKE, C. (2003). *Corazón de Tinta*. Madrid: Siruela, 2004.
- FUNKE, C. (2005). *Sangre de Tinta*. Madrid: Siruela.
- FUNKE, C. (2007). *Muerte de Tinta*. Madrid: Siruela, 2008. GAIMAN, N. (2008). *El libro del cementerio*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2009.
- GISBERT, J. M. (1994). *Los espejos venecianos*. Zaragoza: Edelvives, 2008 (2ª ed. revisada, 31ª impr.)
- GRAY, C. (2008). *Medianoche*. Barcelona: Randon House Mondadori
- GRAY, C. (2008). *Adicción*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.
- GRAY, C. (2009). *Despedida*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.
- HARRIS, Ch. (2001). *Muerto hasta el anochecer*. Santillana: Punto de Lectura, 2009.
- HOFFMANN, E.T.A. (1819-1820-1821). *Los hermanos de San Serapión*. Introducción de Juan Tebar; traducción de Celia y Rafael Lupiani. Madrid: Anaya, 1986 (2 vols.)
- HOFFMANN, E.T.A. *Vampirismo seguido de El Magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta Editor, 1988.
- LOBATO, A. (10 julio 2010). *Breve historia sobre el cine de vampiros*. <http://www.cervantesvirtual.com/escaparate/cinevampiros.jsp>; n.d.
- LOZANO, D. (2008). *La puerta oscura*. El viajero. Madrid: S.M.
- LOZANO, D. (2009). *El mal*. Madrid: S.M.
- LOZANO, D. (2009). *Réquiem*. Madrid: S.M.

- LLAUGÉ, F. (1993). "Aproximación a Bram Stoker y al príncipe Drácula", introducción a *Drácula*. Madrid: Altorrey.
- LLUCH CRESPO, G. (2005). "Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial" *Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil*, 3, 135-155.
- MARTOS GARCÍA, A. E. (2009). "Sagas y fan fiction, escritura literaria y cultura juvenil" *Lenguaje y textos*, 29, 167-175.
- MEYER, S. (2005). *Crepúsculo. Un amor peligroso*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, Alfaguara, 2007 (9ª ed.)
- MEYER, S. (2006). *Luna nueva*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, 2007 (6ª ed.)
- MEYER, S. (2007). *Eclipse*. Madrid: Santillana/ediciones Generales, 2007 (3ª ed.)
- MEYER, S. (2008). *Amanecer*. Madrid: Santillana/ediciones Generales.
- Narraciones fantásticas. Antología* (1976). Traducción Ramón Hervás-Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Luis de Caralt, 1986 (2ª ed.)
- OCHOA, E. de (1835). "El castillo del espectro". *El Castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (pp.35-43). Selección y prólogo de David Roas. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- POE, E. A. *Método poético y narrativo* (Contiene tres ensayos: "Método de composición", "El cuervo" y "Charles Dickens"). Castellón: Ellago Ediciones, 2001).
- POLIDORI, J. W. (1819). "El vampiro" en L. de Caralt (ed.) *Narraciones fantásticas. Antología* (pp.153-183). Barcelona: Caralt, 1986 (2ª ed.)
- RANZ, N. y MORENO VALCÁRCEL, S. (2009). "La puerta oscura. El viajero". *Lazarillo*, 2009, 1, 43-52.
- ROAS, D. (2002). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Selección y prólogo de ----- . Barcelona: Círculo de Lectores (Col. Raros y Curiosos).
- ROAS, D. (2008). "Reseña" *Revista de Filología Alemana* a Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*, edición de Ana Pérez, traducción y notas de Carlos Fortea. Madrid:Cátedra,2007. <http://revistas.ucm.es/fil/11330406/articulos/RFAI0808110295A.PDF>, n.d.
- RODRÍGUEZ DEL CORRAL, J. L. *Diario de Cádiz*, 22 agosto 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1993). *El príncipe de la niebla*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007 (2ª ed.)
- RUIZ ZAFÓN, C. (1994). *El Palacio de la Medianoche*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1995). *Las luces de septiembre*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- RUIZ ZAFÓN, C. (1999). *Marina*. Barcelona: Edebe, 2007 (16ª ed.).
- RUIZ ZAFÓN, C. (2001). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta.
- SHELLEY, M. W. (1816). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- SHELLEY, M. W. (1831). "Introducción de la autora para la edición de Standard Novels" en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (pp. 9-16). Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- SOLAZ, L. (2003). "Literatura gótica". *Espéculo*. Revista de Estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- SPARK, M. (1987). *Mary Shelley*. Barcelona: Editorial Numen, 1997.
- STOKER, B. (1897). *Drácula*. Madrid: Altorrey. 1993.
- THOMPSON, S. (1946). *El cuento folklórico*. "Vampiros y resucitados" (pp. 70-72). Ediciones de la Biblioteca Central de Caracas, 1972.
- THOMPSON, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature*. Copenhagen and Bloomington: Indiana University Press (6 vols.)
- TOBAR, J. (1996). *Los hermanos de San Serapión*. Introducción de ----- . Madrid: Anaya (2 vols.)
- VILA-SANJUÁN, S. *La Vanguardia*, 28 junio 2006.
- WALPOLE, H. (1772). *Cuentos jeroglíficos*. Traducción, prólogo, notas y apéndice de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial, 1995.