

EL TEXTO DE TERROR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX: ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DEL PODER*

Una cita de *El paraíso perdido* de Milton abre la obra de la escritora inglesa Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein* (1818). Inglaterra prácticamente convertida en la primera potencia comercio-industrial en los incios de lo que se define como la "Revolución Industrial", traerá, como es sabido, a la escena social un modo de producción radicalmente distinto al de siglos pasados y, sobre todo, la construcción social de categorías nuevas y una quiebra-fractura en las mentalidades. En un prólogo para su novela, Mary Shelley explicaba qué cosa era su *Frankenstein* (lo que constituye la base de lo que malamente se ha llamado "gothic Tale"):

Una historia que hablase a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza y despertase un horror estremecedor; una historia que hiciese mirar en torno suyo al lector amedentrado, le helase la sangre y le acelerase los latidos del corazón.¹

Y más adelante define dónde está el horror:

*Vi — con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental —, vi al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida, y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del creador del mundo.*²

La novela de terror se produce pues en dos planos: la memoria del lector (huella derrideana), la conciencia, el alma, un hablar a su "yo", y un espacio de representación

* La literatura española del siglo XIX no produjo, como tal, una novela de terror. Existieron imitaciones y traducciones pero no hubo una red de obras que conformase un corpus orgánico formado en un discurso específico. Sí se escribieron, sin embargo, algunos textos narrativos de esta tendencia y así los tratamos aquí, como "enunciados" integrados en narraciones románticas y realistas. El artículo fue leído el 22 de noviembre de 1990 en el Simposio Internacional "Erotismo y terror en la literatura española decimonónica", organizado por la Asociación Hispanista de Estudios Literarios, razón por la cual no incluye su bibliografía ensayos de los tres últimos años.

¹ Mary Shelley, *Frankenstein*; p. 12.

² *Ibid.*, p. 14.

donde confluyen las contradicciones propias de la ideología romántica: positivismo científico y miedo a las categorías instauradas por el poder religioso: Dios, Creador, Mecanismo, etc. Se trata pues de una reacción ante lo infranqueable, lo prohibido según quién lo designe. El horror para Shelley se convierte en un efecto de parálisis (del sujeto y del grupo social). Como lo define Alfonso Sastre:

una imaginación paralizadora: una dilatación abrumadora y asfixiante de la vida: una como tumuración más que una dilatación ensanchadora de nuestro horizonte.³

Pues bien, esta novela de terror aparece justamente cuando la clase burguesa está intentando configurar un nuevo orden: de pensamiento, de acción, de relación, — en definitiva — de producción en todos los niveles. Ese nuevo orden se va a imponer mediante determinados mecanismos de poder. En el proceso de consecución de este nuevo sistema, los románticos tomaron varias posiciones ideológicas, razón por la cual se ha hablado de "romanticismo aristocrático", "burgués progresista" o "burgués reaccionario", entre otras cosas. La novela de terror — o mejor — la creación de espacios de terror tiene que ver con esta postura ideológica adoptada ante estas transformaciones ya que todo arte es finalmente una mediación sobre la realidad (la vida cotidiana). Si bien es verdad que la representación de los espacios de poder-terror han existido en la producción literaria de alguna forma será preciso entonces ver cómo han sido construidos por la burguesía decimonónica.

La cita del prólogo de Shelley vuelve a ser reveladora en este sentido. La construcción de *Frankenstein* inscribe en la literatura el debate entre poder "espiritual" y poder "material". El primero procede de los límites categoriales impuestos por el Antiguo Régimen: la Aristocracia que sustentó el poder político en una monarquía absoluta ligada a Dios, en la persona del Rey; la Iglesia que determina el régimen moral del individuo apoyándose en la "norma divina"; y la pequeña burguesía asimilada. El segundo proviene de una burguesía y pequeña burguesía revolucionaria que consideran que "el reino es de este mundo" y que el control material, el control regido por la Razón, es la única forma de dominación social.

Visto así y entendiendo la novela como "la puesta en escena de una ideología"⁴ deberemos concluir que el discurso narrativo que tratamos será, tal y como se plantea, una lucha entre metafísica y la Razón burguesa y sus respectivas lógicas. Será necesario comprender cómo se articula un discurso terrorista mediante la categoría "racional": esto es, respecto a nuestro tema, entre la representación del terror según qué espacio de poder racional en la novela decimonónica. Así pues, siguiendo la *Crítica de la imaginación* de Sastre, diremos que todo discurso se genera en la imaginación, esto es, introduciendo en la transcendencia (de la vida cotidiana [Lukács]) una "ocurrencia", o un "efecto", "impresión",

³ Alonso Sastre, *Crítica de la imaginación*; p. 299.

⁴ Pierre Macherey, "La literatura como forma ideológica" en *Para una crítica del fetichismo literario*; p. 35.

"imagen", si tomamos el sistema de composición que describe Edgar Allan Poe o Rosalía de Castro.

Tal "ocurrencia" es ya, sin embargo, en la literatura del XIX, un espacio donde se representa lo conocido y lo desconocido pero donde lo primero está categorizado como "mal" o "peligro" probable al que se empiezan a sumar una serie de elementos (serie ideológica⁵) también categoriales que refuerzan las expectativas (tensión) sobre la escena: el inicio de *El clavo* de Pedro Antonio de Alarcón es bien significativo de todo esto.⁶ El terror, una vez terminada la obra, desde su proceso inicial (ocurrencia) hasta su vertebración y conclusión textual, puede ser definido como un "ideologema", en el sentido en que el crítico norteamericano Frederic Jameson da a este concepto: la experiencia social de una ideología y en su constitución formal como una "experiencia social solidificada".⁷ Así entendido, la falsa realidad que crea la ficción estructura un orden de clase. El discurso narrativo es un medio de transmisión ideológica. Los espacios que, en muchos casos, sintetizan la acción, sean simbólicos o reales, serán especificaciones del poder, de un poder material (las clínicas–medicina–psiquiatría–ciencia; la fábrica y la organización del espacio urbano cf. *Metropolis* de Fritz Lang) o de un poder espiritual (la Naturaleza–Dios; la casa–familia, etc.). En ambos casos el espacio narrativo se convierte en espacio de poder por medio de la "sacralización" política o espiritual respectivamente. El romanticismo establece un discurso revelador de los "misterios del alma" y de nuestra naturaleza (como afirma Shelley) pero lo hace a través de lo simbólico, atacando la razón por cuanto ésta desvincula el "alma" de los terrores sobrenaturales o divinos con que se construyó el poder religioso en los siglos "oscuros" y durante nuestro "Siglo de Oro", por lo menos. Ya que

el mundo de lo simbólico es la actividad con que el hombre se apodera de las cosas con el objetivo de someter a los individuos,⁸

y hace confundir así

niveles de realidad "textual" con niveles de verdad. (Zavala, p. 8)

⁵ cf. Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*; págs. 202-203.

⁶ El espacio en este cuento es el medio como se manifiesta la justicia divina. Haremos un breve resumen secuencial del final de la narración: Cementerio: los cadáveres son exhumados – salen y acusan, provocan el misterio: un clavo atravesado por un clavo (ocurrencia), el mismo craneo acusa en la conciencia de la ejecutora del crimen su delito mediante una imagen irracional "como si él mismo (por el marido) saliese de la sepultura" (Pedro Antonio de Alarcón, *La comendadora, el calvo y otros cuentos*, Cátedra, Madrid 1989, p. 51). La providencia empuja las vidas de los culpables: "Reconozco la Providencia! (...) Cumpliré con mi deber, tanto más cuanto que parece que el mismo Dios me lo ordena directamente *al poner* ante mis ojos la taladrada cabeza de la víctima! (Alarcón, p. 144). La *naturaleza* de los sujetos son otras muestras del poder de Dios (en la obra de Pérez Zaragoza se llega a decir que uno de los personajes nació "para el crimen" (Pérez Zaragoza, p. 69), que escamotea en realidad la materialidad social del crimen por la naturaleza moral de todo individuo.

⁷ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*; p. 181.

⁸ Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*; p. 4.

La tesis romántica supone la destrucción de esta realidad, por tanto imposibilita el camino hacia un discurso realista en cuanto que éste (categoría de la ideología burguesa) excluye sistemáticamente la búsqueda de "caminos interiores", únicos caminos hacia la verdad y hacia Dios según la ideología religiosa y romántica, imponiendo la Razón como lenguaje y representación social y humana. El programa idealista romántico pasa por un planteamiento de la "verdad" fundamentado en un reduccionismo de lo real a los escenarios del sueño y a los "espacios del alma":

Debemos romantizar el mundo. Descubrimos nuevamente su significado original [...] dando una elevada significación a todo lo común, una apariencia misteriosa a todo lo ordinario, la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente, el aspecto de infinito a todo lo finito. [...] Si no conseguimos vernos en un mundo de leyenda es por la debilidad de nuestros órganos físicos y de nuestras percepciones (Novalis apud Fischer, p. 71)

Se ha fragmentado la visión total, monológica del mundo y de lo social alienando al individuo una vez más, sumiéndole en un cúmulo de contradicciones sólo negada cuando se atiende a "lo interior" del individuo, aquello que restablece la armonía — el antiguo orden — entre las cosas y los individuos.

En el mundo capitalista "el individuo se enfrenta solo con la sociedad, sin intermediarios, como un extraño entre extraños, como un "yo" aislado opuesto al inmenso "no yo" (Fischer, p. 63). Los escritores románticos más progresistas están sumidos en un caos social provocado por el hundimiento del Antiguo Régimen y las luchas burguesas. Y así

la actitud romántica tenía que ser forzosamente confusa, pues la pequeña burguesía era la encarnación misma de la contradicción social: esperaba participar en el enriquecimiento general pero temía ser aplastada en el curso del proceso, soñaba con nuevas posibilidades pero se aferraba a la seguridad del viejo orden jerárquico, volvía la vista hacia los nuevos tiempos, pero también miraba con nostalgia los "buenos" tiempos de antes (Fischer, p. 62).

Como en el cine de los años veinte en Alemania o la novela de ciencia ficción norteamericana de los años cincuenta,⁹ el terror es una experiencia de la realidad pequeño burguesa, la experiencia de un mundo fragmentado, inconexo, caótico que debe volver a un orden.

El discurso de terror (o el texto) de la literatura española del siglo XIX se va conformando históricamente y en sucesión dialéctica con lo que se produce en la realidad española y de esta manera, el texto de terror de la burguesía asimilada en el período de la Restauración no olvida el texto de terror de la aristocracia o pequeña burguesía reaccionaria que actúa durante los reinados de Fernando VII e Isabel II, ya que:

⁹ Cf. mi "La construcción de un imaginario social en el cine norteamericano de los cincuenta" (en prensa).

una nueva clase no vuelve a iniciar la creación de toda la cultura, desde el principio sino que toma posesión del pasado, lo clasifica, lo retoca, lo readapta y continúa construyendo a partir de ahí.¹⁰

Así las cosas, los espacios de terror/poder que crea esta nueva clase en sus inicios son los espacios de terror/poder del Antiguo Régimen readaptados y enfrentados al nuevo orden burgués: el terror del poder religioso sostenido en la conciencia¹¹ y en las parábolas-milagros-narraciones simbólicas-castigos infernales...

El resultado de que no exista un movimiento burgués hegemónico en la España del XIX, es decir, la ausencia de una transformación del modo de producción (y como consecuencia tampoco de los medios de producción), es la existencia de un falso romanticismo. Los temas, las formas poéticas, narrativas y teatrales propias de esta tendencia estética entran en España por imitación de otras literaturas (el caso de Pérez Zaragoza) y sólo en muy contados casos, Larra o Espronceda, aparece una obra consciente de la necesidad de renovación política y estética. Larra que encuentra una ausencia absoluta de rebelión en los escritores de su época, que desprecia a Pérez Zaragoza sin llegar a confundirlo, como otros, con una muestra del revolucionario espíritu romántico, advierte ya en 1836 en *El Español* que es necesario

echar los cimientos de una literatura nueva para una nueva sociedad, *toda* de verdad. La literatura al alcance de la multitud ignorante aún, enseñando verdades; mostrando al hombre *no como debe ser* sino como es, para conocerle. Literatura expresión de la ciencia de la época, del programa intelectual del siglo.¹²

Y empieza él mismo a construir el texto de terror de un romanticismo radical, que se acabará unos años más tarde, pretendiendo exponer al individuo ante la soledad de un espacio sacralizado por la muerte y la desolación. La transformación espacial de la ciudad-Estado en un cementerio significa el poder absoluto de la destrucción sobre toda la estructura social y cultural, el legado de Fernando VII, que había muerto tres años antes, y las guerras carlistas:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo *espantoso* se apoderó de mí y comencé *a ver claro*. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el supulcro de un

¹⁰ León Trotsky, *Literatura y revolución*; p. 139.

¹¹ Para un análisis de la estructura formal de la ideología religiosa y el problema de la "conciencia" puede verse Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*. México, Siglo XXI, 1989, pp. 138-149.

¹² Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*; p. 466.

acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.¹³

Si bien esto no es más que una señal que nos demuestra cómo en la España del XIX, la literatura de terror *no* procede del romanticismo sino de la readaptación de las *formas* narrativas europeas. Fernán Caballero o Alarcón intentarán mantener las categorías del pensamiento reaccionario del Antiguo Orden por una parte mediante la asimilación-control de la cultura popular (leyendas de terror...), y por la otra, contaminando la mentalidad pequeño burguesa con los miedos aún de la conciencia, enmarcándola en un mundo regido por Dios que castiga en *cualquier lugar* al inmoral, al pecador. La tradición católica aún no ha sido corregida por la razón burguesa. Y lo hacen con los medios textuales de esa nueva clase. Estructuralmente su obra, su texto de terror funciona ideológicamente en el interior de las contradicciones históricas como la novela de terror en la literatura inglesa, por ejemplo.

Como en el período más represivo de la Inquisición, las brujas, sectas y grupos contrarios a las prácticas políticas y sociales son categorizados como espíritus impuros, blasfemos, demoníacos y poderosos: seres terroríficos y ubicados en espacios muy concretos. Pérez Zaragoza o Alarcón, por ejemplo, van a categorizar a los "bandoleros" como seres crueles en espacios de poder "asociales": la tierra, los valles de orografía abrupta, las cuevas... Se trata de subvertir las leyendas populares que loaban a algunos bandoleros para que la imagen del mismo se convierta en "sanguinaria" y *amenazadora*. El ideologema "terror" construye redes imaginarias entre las brujas, los bandoleros, la noche (tiempo privado y no público), la culpa, el peligro porque se necesita identificar el positivo y el negativo de la sociedad, el orden y el desorden como marcas ideológicas.

Ciertamente, la idea es reducir la totalidad social por la totalidad sobrenatural. Elidir el nuevo orden burgués que no acaba de consolidarse y mantener el orden espiritual, susceptible de manipularse precisamente por su inmaterialidad.

La ocurrencia que se generaría para imponer el poder espiritual estaría conformada en primer lugar por la idea de que todo espacio, toda realidad exterior es una expresión del alma. Así pues sólo existe nuestro "interior" y su conciencia (es decir, su presencia ante Dios según la matriz ideológica de la que hablamos.) El exterior y sus elementos son en el texto de terror la manifestación del poder divino o del poder demoníaco. Como explica Robert L. Stevenson en *El doctor Jeckll y Mr. Hyde*:

fue, pues, la exageración de *mis* aspiraciones y no la magnitud de mis faltas lo que me hizo como era y separó *en mi interior*, más de lo que es común en la mayoría, las dos provincias del bien y del mal que componen la doble naturaleza del hombre.

¹³ Mariano José de Larra, *Artículos políticos*; p. 284.

Pero, como él mismo escribe: esas dos ramas opuestas están siempre en las entrañas agonizantes de la conciencia. La misma es, en verdad, un espacio del que no se puede escapar porque es un lugar inmaterial, sobrenatural, imaginario y está supeditada al poder divino por la Providencia ya que Dios es el *espectro* de la conciencia. El destino humano funcionará en el texto de terror por su dependencia de la lógica divina: "la Razón es sólo una y es Dios" dirá Alarcón. Los espacios transmiten el poder de la justicia divina en *El clavo*. El pecado convierte los espacios del alma en espacios tenebrosos:

todo es misterioso y lúgubre en las altas horas de la noche; en esas horas eternas para el que vela, y llena de supersticiones y tenebrosos rumores para el que esconde en su corazón el roedor remordimiento.¹⁴

La naturaleza, los bosques, las montañas, las calles se transforman — transmiten el poder divino o el poder diabólico; advirtiendo que toda certeza se halla en la conciencia, siendo ésta el resultado de la elección de caminos morales, políticos: ideológicos. Según Sastre la conciencia es "el escenario habitado por nuestras representaciones del mundo". Para Alarcón, Pérez Zaragoza, Fernán Caballero o Bécquer, el texto de terror es la representación de las transgresiones morales (ideológicas) de la conciencia. La imposición ideológica del texto expresa esas transgresiones y el resultado del castigo final. El lector queda sometido al temblor (Kirkegaard), al terror y obligado a la observancia del poder espiritual que a lo largo del siglo XIX va a detentar la Iglesia, último baluarte del Antiguo Régimen (temor de Dios que enseña a tener limpia el alma). Se entiende así la lucha de Galdós y Clarín por desmontar las estructuras del terror religioso mostrándolas en su mecánico quehacer.

Se conciben así las descripciones narrativas como redes siniestras. El hombre es puesto, por medio de la palabra, en un lugar-espacio en el que reconoce, se pierde o modifica. La red que crea el espacio se concluye cuando se ponen los elementos propios de la culpa que sacralizan el lugar (una vez más, el espacio se convierte en objeto privilegiado por la novela al ser soporte de la serie ideológica). Por ejemplo, la Naturaleza:

La niebla densa y de un olor acre que de ella se levanta a la hora en que sale el sol, apaga las hermosas tintas de la mañana y cubre *como un sudario* aquella desnuda tierra que semeja una tumba (Castro, p. 36);

pero en *Los pazos de Ulloa*:

Era noche cerrada, sin luna, cuando desembocaron en el soto, tras del cual se eleva la ancha mole de los pazos de Ulloa. No consentía la oscuridad distinguir más que sus imponentes proporciones, escondiéndose las líneas y detalles en la negrura del ambiente.¹⁵

¹⁴ Rosalía de Castro, *La hija del mar*; p. 151.

¹⁵ Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*; p. 15.

El espacio cerrado del Pazo tiene una significación exclusivamente social a pesar de que se utilicen las descripciones e imágenes del terror fundadas por el romanticismo. Es ya literatura de la burguesía que está articulando sus propias instituciones ideológicas. La calle, espacio organizado por la burguesía (ángulos, sombras, luces geométricas) es transformado en espacio de terror cuando al personaje lo acompaña la culpa (Alarcón, *La mujer alta*). El palacio, las casas aun cuando están categorizados como zonas "sin peligro" pueden convertirse en espacios de terror en cuanto en la conciencia culpable del personaje actúen los remordimientos. Así lo explica Pérez Zaragoza:

un temblor penoso se apodera de sus sentidos: sus vestidos colgados de una percha son ya en su espíritu aturdido y aterrado objetos fantásticos que le amenazan con sus miradas. Su gorro y su sombrero adornados de guirnaldas y flores, a través de la sombra de la luz toman la figura de dragones volando (Pérez Zaragoza, p. 62)

El espejo que debiera reflejar la imagen "sin distorsión" se convierte — y así el espacio reflejado — en un signo del poder espiritual:

la enferma se paró delante de un magnífico espejo sobre el cual la lámpara de noche lanzaba su amortiguada luz, y al ver reflejarse en el *fondo sombrío del cristal* su imagen, pálida como un verdadero cadáver, fantástico como una aparición que se movía acercándose a ella y retirándose cuando ella se acercaba o retiraba, quedó de tal modo aterrada que... (Castro, p. 210)

El espacio natural-urbano-privado (el espejo) son, en principio, espacios reales cuyos detalles confirman que el orden que rige el universo sólo puede ser conocido desde la aceptación de la conciencia, del alma, como único transmisor de la verdad: "ver" no es "ver" sino "mirar-ojo" desde la conciencia, desde una construcción específica de la realidad. El atormentado, el loco, el pecador, el culpable, todos los que alteran los espacios sacralizados son castigados. Las representaciones del espacio llegan a su más alto grado de saturación ideológica en el cuento de Alarcón *El amigo de la muerte*, en el que ésta es capaz de hacer ver al protagonista una doble realidad espacial, supeditada, claro está, a su poder:

son cementerios. Estamos encima de París. Al lado de cada ciudad, de cada villa, de cada aldea viva hay siempre una ciudad, un villa o un aldea muerta, como la sombra está siempre al lado del cuerpo. La geografía es doble (Alarcón, p. 94).

Las distancias (en este caso la cercanía de la otra ciudad, el otro-sombra) sirven también para instaurar una "célula" de terror en el texto narrativo. Así ocurre en *La mujer alta* del mismo Alarcón en la que se viola el espacio individual. El terror aparece igualmente cuando ni siquiera existe la posibilidad de huida pues la distancia se ha hecho mínima con la entrada de algo "peligroso" en el interior del cuerpo: la enfermedad, también categorizada: la enfermedad del cuerpo es la enfermedad del alma (o la muerte: la "ejecución" del castigo). El lector queda integrado en el momento en que lo alegórico —

como dice Todorov¹⁶ — es tomado en el sentido literal y así se entiende el intento de Alarcón por encontrar un personaje que cuente en primera persona sus instantes sobrenaturales o de terror, creyendo en lo que dice y vacilando en los esquemas "racionales" previamente categorizados. Induce, pues, al lector.

Para Fernán Caballero, por ejemplo, el terror, el espacio de terror tiene el mismo valor que la palabra. En la obra de la escritora el fetichismo de la palabra (y su ideología) trata de responder a las prácticas lingüísticas y narrativas de la burguesía: justamente con el fetichismo de la imagen alegórica (el rayo de *La familia de Alvareda*). La palabra oculta la práctica social, no muestra; sacraliza, mientras que el escritor granadino conoce ya la práctica narrativa de la nueva clase y desde dentro intenta reorganizar el discurso burgués para asimilarlo: una de las formas, mediante el texto de terror.

A partir de 1864 aproximadamente la burguesía española empieza su definitivo "asalto al poder". El texto de terror se ha convertido sólo en un recurso de la narrativa realista (esto es, ha dejado de ser un ideograma). Autores como Galdós, Clarín, o incluso Emilia Pardo Bazán, están edificando una novela con materiales opuestos a los que cimentan las producciones de la primera mitad del siglo XIX:

el gran defecto de la mayoría de nuestros novelistas, es haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia.¹⁷

Y es capaz de reconocer quiénes serán los lectores—espectadores del futuro inmediato:

la clase media — es hoy la base del orden social.— En ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios.— La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno o malo existe en el fondo de esa clase. (Pérez Galdós, p. 122)

Así pues, lo terrorífico se convierte, en la obra de los novelistas burgueses, en un elemento de relación entre los personajes, algo que sucede porque *lo crean los seres humanos* y no porque exista independientemente de ellos. El terror es producido. Ahora no existen los espacios sacralizados por lo espiritual sino por lo material: los espacios prohibidos rompen la comunicación social, dislocan las relaciones inmediatas. El terror no aparece con la transgresión de lo prohibido sino por el castigo (no está en los objetos sino en los sujetos). En el mismo discurso de la razón se demuestra que sólo la ley conoce la diferencia entre el bien y el mal sociales y que por lo tanto sólo ella puede controlarlos, al igual que el texto de terror de la primer mitad del siglo demostraba que sólo la religión conocía el misterio del alma y que, por lo tanto, sólo ella podía controlarlo.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 1981.

¹⁷ Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*; p. 115.

El terror se genera en el discurso racional por la vigilancia (amenaza) y por el tratamiento de dos nuevos espacios de poder: la clínica y la cárcel. El orden burgués se fundamenta en el tratamiento psiquiátrico y en el tratamiento carcelario, categorizando así que el otro es peligroso, en tanto en cuanto su mente se fragmente o en tanto en cuanto se convierta en un delincuente, agazapado en los lugares en los que la vigilancia es imposible: la oscura calle, el descampado... Pero, lo que es más significativo, consiguiendo legitimar las propias condiciones que lo hacen así. Esto es lo que explica Foucault:

lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una instancia negativa que tiene como función reprimir.¹⁸

Lo que significa que ahora el terror se produce, por ejemplo, en el mismo discurso, en la circulación social de la comunicación, del intercambio comunicativo y que el espacio de todos esos circuitos ya está categorizado por una estructura de poder (pre-juicios). Produce zonas cerradas: la casa burguesa y las relaciones en el interior de la misma pueden hacerse "opresivas" y "obsesivas" (como ocurre en *Madame Bovary*). El palacio burgués del pazo se convierte en un lugar del que hay que huir. La ciudad burguesa, con sus límites, organiza los espacios de representación social clasista y consolida la "norma" vital de sus habitantes. El sujeto está sometido a la amenaza pero, como dicen socialistas y anarquistas,¹⁹ toda barrera es física y el terror del espacio cerrado urbano es la amenaza de la pérdida de libertad, como contrarréplica la búsqueda de los espacios de comunicación social:

Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo y gritó: "¡Ay, mi querida calle del alma!" Extendió y cerró los brazos, cual si ellos quisieran apretar amorosamente todo lo que veían sus ojos. Respiró después con fuerza.²⁰

Pero Galdós, que no necesita hacer de su narración un texto de terror, sí abstrae la imagen real y la inserta en una metáfora bien significativa por su carácter amenazador; ha racionalizado las "células" de terror románticas:

paróse mirando azorada a todos lados, como el toro cuando sale al redondel (Galdós apud Rodríguez Puértolas, p. 92)

¹⁸ Michel Foucault, *Espacios de poder*; p. 9.

¹⁹ Lyly Litvak, *Musa libertaria*; 1981.

²⁰ Galdós apud Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española*; p. 92.

para después describir a qué/quienes se *teme* en la calle: la mirada vigilante de la guardia acivil. Pero a Galdós no le interesa el terror como forma narrativa e ideológica, sino como medio paródico.²¹

La obra del escritor canario y en buena medida la de Clarín es un esfuerzo por destruir los fundamentos ideológicos metafísicos que constituían la narrativa decimonónica hasta ese instante. Todo queda ordenado racionalmente. Los espacios de poder/terror son lugares de encierro pero símbolos de la nueva sociedad, *instituidos* por ella. En el caso de Galdós su discurso los hace bien explícitos. Rodríguez Puértolas los resume perfectamente:

uno, el manicomio de Leganés, donde será internado Maxi. Otro, el convento de las "arrepentidas" de las Micaelas. Otro, el internado donde es educada la hija de Mauricia. El cuarto, en fin, y definitivo, es el cementerio. Pero no sólo eso. Además, y como ha sido visto en todo lo anterior, la cárcel. Y además en el otro mundo, el Infierno. La ley y el orden de la restauración burguesa, pues en efecto, quien manda manda. (Rodríguez Puértolas, p. 102)

Clarín, por su parte, identifica los espacios de poder a los que son sometidos los habitantes de una ciudad de provincia: jerarquizados según apreciamos por la mirada de Fermín de Pas. Pero sin duda Clarín manejó los elementos propios del terror para componer una última página que concluye todo el intento de dominación que se ha generado entre tres personajes de *La Regenta*. Pues todo espacio para la burguesía radical, está dominado por un transimsor ideológico, esto es, todo terror está generado por un ejercicio de poder siniestro que realiza esa transmisión ideológica. El confesario, símbolo para Ana Ozores de la confidencia y de la confianza se ha transformado, debido a Fermín de Pas, en un lugar amenazador:

La Regenta, que estaba de rodillas, se puso en pie con un valor nervioso que en las grandes crisis le acudía y se atrevió a dar un paso hacia el confesionario. Entonces crujió con fuerza el *cajón sombrío* y brotó de su centro una figura larga, larga. Ana vió a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos, como los del Jesús del altar. El Magistral extendió un brazo, dio un paso de *asesino* hacia la regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima.²²

Es la narración la que crea los elementos "terroríficos" y no la percepción de los personajes o una presencia maligna. La literatura, como ha dicho Pierre Macherey, no cesa

²¹ El elemento paródico ya había sido utilizado por P. Martínez López en su libro *Las brujas de Zugarramurdi* (Burdeos, 1835). En sus primeras páginas explica: "¡Empero pocas chanzas, lector, con los espíritus maléficos! Exorciza, anatemiza, conjura, patalea si así lo quieres, y da parte al Santo Oficio de esta hechicera producción, que tú puedes asar, guisar, quemar, cocer, despedazar o tragártela pura, después que la hubieras pagado; más, ¡guárdate de acusarme de impostor! Entonces convirtiéndome en vampiro imploraré el socorro de cuantos cocos aspergea la Iglesia — ad ominia mala evitanda — Te chuparé la sangre bien así como ciertos ministros chupen el dinero al ignorante pueblo,...".

²² Leopoldo Alas "Clarín": *La Regenta*. Alianza, Madrid, pp. 675-676.

de producir sujetos, de insertarlos en el mundo. Transforma a los individuos reales en sujetos y dota a los sujetos de individualidad. Este efecto es el que permite que esa mediación sobre la "transcurrencia" de la vida cotidiana, permita que el texto de terror se imponga finalmente proclamando una obediencia al paralizar la imaginación-conciencia (el terror romántico) o la imaginación-razón (el terror realista).²³ De cualquier forma se trata de suprimir la imaginación dialéctica que permite construir un mundo destruyendo el orden burgués. Se trata, con el texto de terror, de alienar al lector manteniendo la ley y el orden pues como dijo Trotsky:

todo Estado se ha impuesto por la violencia y el terror;

Pero justamente por ello

es preciso establecer claramente qué se está defendiendo, cómo y contra quién, lo estamos defendiendo.

O, cambiando el verbo, qué se está imponiendo con el terror, cómo y contra quién se hacen esos textos en el siglo XIX.

Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de: "*Discurso sobre la moral en el arte*" en Obras completas. Faz, Madrid 1977, pp. 1201-1223.
- Alas "Clarín", Leopoldo: *La Regenta*. Alianza, Madrid.
- Alonso, Cecilio: *Literatura y poder*. Comunicación, Madrid 1971.
- Bollnow, O. Friedrich: *Hombre y espacio*. Labor, Barcelona 1969.
- Castro, Rosalía de: *La hija del mar*. Akal, Madrid 1986.
- Dumas, Claude: *L'Homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et Amérique Latine au XIX siècle*. Université de Lille III, Lille 1985.
- Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*. Península, Barcelona 1985.
- Foucault, Michel: *Espacios de poder*. La Piqueta, Madrid 1985.
- Fraile, Pedro: *Un espacio para castigar*. Serbal, Barcelona 1987.
- Gómez Marín, José Antonio: *Bandolerismo, santidad y otros temas*. Castellote Editor, Madrid 1972.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Bosch, Barcelona 1980.
- Hobbes, Thomas: *Leviatan*. Editora Nacional, Madrid 1983.
- Joseph, Isaac: *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona 1988.
- Larra, Mariano José de: *Artículos políticos*. Taurus, Madrid 1979.
- Lefebvre, Henri: *La production et l'espace*. Anthropos, París 1974.
- Litvak, Lyly: *Musa libertaria*. Bosch, Barcelona 1981.

²³ Evidentemente es necesario distinguir aquí de entre los novelistas burgueses aquellos que evolucionan ideológicamente hacia posiciones críticas frente al sistema (el caso de Galdós, como se ha visto), de aquellos otros que institucionalizan la serie ideológica producida por la burguesía.

- Lovecraft: *El horror en la literatura*. Alianza, Madrid 1989
- Marrast, Robert: *José de Espronceda y su tiempo*. Crítica, Barcelona 1989.
- Macherey, Pierre:
 –*Para una teoría de la producción literaria*. Universidad de Venezuela, Caracas 1974.
 –"La literatura como forma ideológica" en *Para una crítica del fetichismo literario*. Akal, Madrid 1975.
- Novalis: *Himnos a la noche*. Editora Nacional, Madrid 1981
- Pardo Bazán, Emilia: *Los pazos de Ulloa*. Alianza, Madrid 1985.
- Pérez Galdós, Benito: *Ensayos de crítica literaria*. Península, Barcelona 1972.
- Rodríguez Puértolas, Julio:
 –*Historia social de la literatura española*. Castalia, Madrid 1983.
 –«*Fortunata y Jacinta: entre la libertad y el "orden"*» en *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*. Palma de Mallorca 1989, pp. 85-102
- Sastre, Alonso:
 –*Anatomía del realismo*. Seix Barral, Barcelona 1974.
 –*Crítica de la imaginación*. Grijalbo, Barcelona 1978.
- Shelley, Mary: *Frankenstein*. Alianza, Madrid 1989.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona 1981.
- Trotsky, León: *Literatura y revolución*. Akal, Madrid 1976.
- Zavala, Iris M.: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Anaya, Madrid 1971.

Povzetek

GROZLJIVA BESEDILA V ŠPANSKEM ROMANU V 19. STOLETJU: PROSTORI KROŽENJA OBLASTI

Španska književnost v 19. stoletju ne pozna grozljivih romanov, bilo pa je napisanih nekaj besedil s to tematiko, ki so del romantičnih pripovedi. Avtor v svojem članku razmišlja o grozljivkah in grozljivih besedilih, ki nastanejo na dveh ravneh, v zavesti bralca, v njegovi duši, in v prostoru, kjer se srečujejo nasprotja lastna romantični ideologiji. Srhljivke nastanejo v Angliji ravno v obdobju, ko si meščanski razred poskuša ustvariti nov red s pomočjo določenih oblastvenih mehanizmov. Grozljivi romani oziroma grozljiva besedila imajo opraviti z ideološkim stališčem, ki ga avtorji zavzemajo glede na te spremembe. Tudi v španski literaturi grozljiva besedila kažejo na družbeno zgodovinsko stvarnost. Ker v Španiji v 19. stoletju ni pravega, strnjenege malomeščanskega gibanja, ker ni sprememb v načinu proizvodnje, je tudi romantika uvožena in lažna, razen v redkih primerih, pri Larri in Esproncedi na primer. Avtor preučuje srhljiva besedila, vključena v dela španskih romantikov in realistov, ter analizira pomen grozljivih tekstov glede na družbene spremembe v takratni Španiji.