

Londres como texto: reconstrucción histórica y mitológica de la ciudad en From Hell, de Alan Moore y Eddie Campbell

VOLPE, Juan / UBA - juan-volpe@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: ficción especulativa – representación histórica – novela gráfica – From Hell – Londres (neo)victoriano*

› **Resumen**

From Hell explora la relación entre los hechos históricos en torno a los asesinatos de Whitechapel y los renovados esfuerzos por dar con la identidad siempre elusiva de Jack the Ripper. La novela gráfica de Alan Moore y Eddie Campbell toma como base ficcional la desacreditada teoría de Stephen Knight que postula una vasta conspiración masónica encargada de ocultar el nacimiento de un heredero ilegítimo del príncipe Albert Victor y señala a Sir William Gull, médico de la realeza, como el asesino. A partir de una extensa y minuciosa investigación sobre la vida en la Londres de fines del siglo XIX y la documentación histórica sobre los atroces crímenes, la dupla autoral “destripa” a la sociedad victoriana exhibiendo sus peores cualidades. Estos dos elementos – la ficción especulativa y la reconstrucción histórica – conviven a lo largo de los catorce episodios que componen la obra. El objetivo de este trabajo será analizar los modos en que ficción e historia se entrecruzan en la representación de la ciudad de Londres y su relación con los crímenes de Jack the Ripper. Para este propósito, nos centraremos en el cuarto episodio de la serie, "What doth the Lord require of thee?", en el que se representa un recorrido por la ciudad por parte del asesino y su cómplice.

› **Introducción**

Durante las décadas de 1970 y 1980, se reavivó el interés por la figura de Jack the Ripper y los asesinatos de Whitechapel. Tanto es así que por aquellos años se acuñó el término “ripperología” para nombrar a los trabajos e investigaciones ligados con él y quienes se dedican a esa tarea. ¿Cuáles fueron los motivos de ese *revival*? Se podrían ofrecer tres respuestas posibles. En primer lugar, la cercanía temporal con el centenario de los crímenes. También puede explicarse por el arresto de Peter Sutcliffe, “the Yorkshire

Ripper”, en 1981.¹ Una última posibilidad es la mención por parte de la entonces candidata Margaret Thatcher que clamaba por un retorno a los “valores victorianos”.

De todos modos, lo cierto es que los textos de Iain Sinclair, *Lud Heat* (1975) y *White Chapel, Scarlet Tracings* (1987), que dialogan explícitamente con los crímenes de Whitechapel, sirvieron de influencia para que, en 1988, Alan Moore comience a investigar y escribir *From Hell: Being a melodrama in sixteen parts*.² De esta manera, la novela gráfica irrumpe en un momento clave para la ripperología y se ofrece como un cierre a este período.

Su argumento se apoya en la desacreditada teoría conspirativa que Stephen Knight había postulado en *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976): Sir William Gull, miembro de los francmasones y médico real, fue el brazo ejecutor de la reina Victoria en un intento por acallar el escándalo que hubiera supuesto la existencia de una hija ilegítima del príncipe Alberto. A pesar de eso, *From Hell* no es un mero recuento de los sombríos acontecimientos a la manera de una novela policial: la elección de esta teoría conspirativa, así como la elección de la identidad del asesino, “is simply a convenience of fiction [...] What we are more interested in is the attempt to examine in detail the anatomy of a phenomenal human event” (Moore, 1999: 339). Hay en *From Hell* una explícita preocupación por la reconstrucción histórica: el trabajo de archivo llevado a cabo tanto por Alan Moore (guionista) como de Eddie Campbell (dibujante) era inaudito para una historieta. En la introducción al primer episodio, Moore (1999) sostiene lo siguiente:

It's my belief that if you cut into a thing deeply enough; if your incisions are precise and persistent and conducted methodically, then you may reveal not only that thing's inner workings, but also the *meaning* behind those workings. This conviction was shared by the historical personage whose life is central to *From Hell*, although perhaps his beliefs were expressed in a somewhat broader sense than my own. For my part, the thing that I am concerned with cutting into and examining is the stillwarm corpse of history itself. In my chilliest moments, I sometimes suspect that this was *his* foremost preoccupation also, albeit in pursuit of different ends. [...] *From Hell* is the post-mortem of an historical occurrence, using fiction as a scalpel. [...] Theoretically, the events detailed in *From Hell* could have unfolded in just the way we describe them...(338-339)³

De esta manera, la dupla mezcla el trabajo de archivo y el discurso histórico, con la ficción especulativa. La ficción y la historia se imbrican completamente a lo largo de los dieciséis episodios que componen la novela gráfica. El objetivo de este trabajo será analizar los modos en que ficción e historia se entrecruzan en la representación de la ciudad de Londres y su relación con los crímenes de Jack the Ripper. Para este

1

Acusado de asesinar a trece mujeres e intentar matar a otras tantas entre 1975 y 1980. Aparece mencionado en *From Hell* y se lo vincula ya no sólo con Jack, sino también con “the London Monster”, un criminal que aterrorizó las calles de Londres entre 1788 y 1790; y con Ian Brady y Myra Hindley, autores de los asesinatos de Moors entre 1963 y 1965.

2 También, cabría incluir a Peter Ackroyd, cuya novela *Hawksmoor* (1985) es fundamental para entender el simbolismo arquitectónico que se trabaja en la novela. La relación con su obra se vuelve mucho más evidente en *Dan Leno and the Limehouse Golem*, (1995) novela que dialoga explícitamente con los crímenes de Whitechapel.

3 Cursivas en el original.

propósito, nos centraremos en el cuarto episodio de la serie, "What doth the Lord require of thee?", en el cual el asesino y su cómplice recorren la ciudad y su historia. Identificaremos los modos de representación en relación con las estrategias narrativas propias de la historieta como medio visual, así como su impacto dentro del discurso histórico y ficcional.

› **La lección de anatomía, o cómo destripar el archivo**

A fines de 1988, en el centenario de los asesinatos de Whitechapel, Alan Moore, fascinado por un documental acerca de Jack the Ripper,⁴ comienza a investigar y escribir una novela gráfica sobre el tema. Por aquellos años, su nombre estaba en boca de todos en la industria del cómic. Al frente de la llamada "British Invasion",⁵ Moore arribó a los Estados Unidos y cambió por completo el panorama editorial: su etapa en *Swamp Thing* (1984-1987) revitalizó un personaje a la deriva y lo modernizó para un nuevo público lector sediento de historias "refinadas" y "adultas", alejadas de la "inocencia" que todavía permeaba los cómics de superhéroes, género al cual pondría patas para arriba con su siguiente trabajo, *Watchmen* (1986-1987). *From Hell* marcó su regreso triunfal al cómic independiente tras las disputas que lo alejaron de DC Comics.

Sin embargo, este no fue un proyecto sencillo. Moore comenzó su investigación sobre el tema a fines de 1988, pero Campbell no comenzó hasta bien entrado 1989, mismo año de su estreno en las páginas del segundo número de la revista independiente *Taboo*. Allí, su serialización duró poco, solo seis números (del #2 al #7), antes de pasar a editarse en diez volúmenes entre 1991 y 1996, más un apéndice, "The dance of the Gull-catchers", que vería la luz recién dos años más tarde. Cada uno de estos volúmenes trae, al final de los episodios, un cuantioso apéndice en el cual Moore detalla minuciosamente los aspectos históricos que son retratados o discutidos en las páginas de la historia, incluyendo referencias bibliográficas de los libros de los cuales se nutrió.⁶ Sus guiones fueron publicados en 1994, aunque solo vieron la luz los primeros tres. Además de las indicaciones para Campbell, incluían también datos históricos que sustentaban las decisiones artísticas tomadas en la obra. En una entrevista, Moore explica su proceso de investigación:

4 Así lo señala Neil Gaiman, escritor y amigo de Alan Moore, en *The View From the Cheap Seats: Selected Non-fiction* (2016): "I remember Alan Moore in the late 1980s telling me about a documentary he'd seen on TV about Jack the Ripper. And then, over the course of the next few months, telling me about Jack the Ripper books he'd read. By the point where he was asking me to go and find rare and forgotten biographies of possible Ripper suspects at the British Museum, I thought it quite possible that a Jack the Ripper comic would be in the offing. *From Hell* didn't start with Alan going, "I wonder what I'll write about today." It started as an obsession." (248).

5 Después del éxito rotundo que significaron los cómics escritos por Alan Moore, DC Comics empezó a contratar más y más guionistas británicos que pudieran captar el espíritu de la época y, por qué no, el estilo del oriundo de Northampton. Entre ellos se encuentran el escocés Grant Morrison, Neil Gaiman, Jamie Delano y Peter Milligan.

6 Todo este material adicional fue recopilado, luego, como parte de la edición en libro de la serie completa en 1999. En reediciones más recientes, Campbell también agregó material acerca de su propia investigación y proceso de trabajo con los guiones de Moore.

Having defined the purpose and the territory to my satisfaction, I then undertook my preliminary reading of the ground site. By this, I mean that I visited and explored the territory of the murders personally, and also that I explored the landscape of the murders in terms of the literature surrounding the event. By this, I mean that I made a very broad reading and mapping, as if from a considerable distance from the event itself. (Sim, 1997)

Por su parte, para recrear la fisonomía urbana de la Londres de 1888, Campbell no solo recorrió la zona del East End para hacerse de un banco de imágenes y *sketches*, sino que también tuvo que recurrir a fotografías de archivo. El principal desafío de la faz gráfica de *From Hell* radica justamente en que algunos de los monumentos que se ven reflejados en la obra (y en especial durante el cuarto episodio) sufrieron daños irreversibles durante la Segunda Guerra Mundial.

Trazando un paralelismo entre el famoso proyecto de Walter Benjamin de producir un libro sobre París compuesto enteramente por citas, Barish Ali (2005) analiza el uso de la citación en *From Hell*, y sostiene que el acto de citar, de cortar y pegar un fragmento, de introducir un texto ajeno en el propio, de introducir el discurso histórico, es en sí un acto de suma violencia: violencia para el fragmento citado, que es extirpado de su contexto original, y violencia hacia el texto en el cual dicho fragmento se inserta, ya que se trata de introducir un elemento anómalo, ajeno. Pero, al mismo tiempo, es un acto de emancipación: el fragmento escapa de su contexto, se libera y adquiere un nuevo significado. Dice Ali (2005):

A reading of specific panels and pages in *From Hell* will show how this graphic novel mutilates and exhibits the history it purports to represent (...) Yet, the text only does so with the rubble of Victorian history by creating a work -a new structure- that is filled with the terror of a serial killer and the magnificence of London's ancient architecture. (610-611)

De esta manera, su estructura se erige sobre la observación, la investigación y la lectura atenta de las fuentes. Por otro lado, al recorrer y analizar las fuentes y las citas utilizadas por Moore y Campbell, en fin, por la estructura de *From Hell*, esta novela gráfica se vincula con las estrategias de lectura e interpretación del neo-historicismo: la recuperación y la yuxtaposición de textos (y objetos o artefactos que puedan ser entendidos como textos) perdidos; la idea de que el arte no refleja la historia, sino que la produce; y, principalmente, una fascinación por las “occult metaphors of social production and hermeneutics” (Ferguson, 2009: 47). Una de las respuestas que propone *From Hell* para entender el fenómeno Jack the Ripper es el ocultismo. En este sentido, debemos considerar que la novela gráfica puede leerse como una obra de victoria-arcana, un subgénero de la ficción neo-victoriana que...

take the occult as subject matter and incorporate its rituals into their narrative strategies, working not to re-present a pre-existent and ontologically accessible nineteenth century in a linear or "authentic" fashion but rather to *incant* it into being from a series of chaotically assembled textual fragments, loosely defined cultural "energies," and historical detritus. (Ferguson, 2009: 47)⁷

Anteriormente, hemos mencionado la posibilidad de que la resurgencia del mito urbano de Jack the Ripper en la década de 1980 estuviera vinculada de alguna manera con la apreciación de la era victoriana

por parte de Margaret Thatcher. De acuerdo con Elizabeth Ho (2006), las ficciones neo-victorianas⁸ publicadas en los últimos años de aquella década deben leerse a la luz de este contexto político:

Superimposing Margaret Thatcher's face onto the iconic image of Queen Victoria as Empress of India, Peter Kennard's photomontage 'Maggie Regina: Victorian Values' (1983) hints at the cultural anxieties surrounding Thatcher's appropriation of 'Victorian values': whereas Queen Victoria ruled over an impressive empire, Margaret Thatcher came to power at a time when Britain's 'proper place' seemed to be that of 'an increasingly obscure island off the shore of north-west Europe'. (7) (ver fig. 1)

Esto implicaría que *From Hell*, que presenta un diálogo entre los años crepusculares de los siglos XIX y XX, podría leerse como una respuesta a la nostalgia victoriana y al rechazo por parte del thatcherismo de la realidad histórica de la era victoriana (ver fig. 2). En ese sentido, *From Hell*, a partir de la ficción, vendría a corregir (o reconstruir) el tejido histórico desgarrado por la apropiación thatcherista.

› **“A myth? A symbol? History?”: leyendo a Londres**

“It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way.”

Charles Dickens - A Tale of Two Cities

En el cuarto episodio de la serie, William Gull recibe el encargo de la reina Victoria de asesinar a las prostitutas que intentan chantajear a Sickert y, por extensión, a la corona británica. Gull tiene libre albedrío para llevar a cabo esta misión, pero la reina le recomienda que lleve consigo “an accomplice more familiar with this class of person and their habitat” (Campbell, Moore, 2006: 87).

De acuerdo al censo realizado por Charles Booth en 1887,⁹ la población del East End londinense alcanzaba los 908.958 personas, de las cuales 75.992 vivían en Whitechapel. De la misma manera, tal y como se puede ver en el mapa producido también por Booth en 1889 (fig. 3), era el área más pobre de Londres. Desde 1869 empezaron los primeros intentos por “limpiar” los suburbios y los barrios marginales. En 1876 se sanciona la "Artisans' and labourers' dwelling act", que permitía quitar los terrenos a los propietarios para construir nuevos y más modernos edificios; y en 1890, se promulga la "Working classes dwellings act" para mudar a los inquilinos desplazados a nuevos hogares creados para este propósito. Durante estos años, crece también la actividad filantrópica con los efectos de paliar la complicada situación habitacional.

8 Suscribimos a la definición de ficción neo-victoriana propuesta por la autora en cuestión: “I define neo-Victorian fiction in the broadest possible terms as contemporary fiction that engages with the Victorian era, at either the level of plot, structure, or both.” (Ho, 2006: 8)

9 Booth, C. (1888). *Condition and occupations of the people of East London and Hackney, 1887*. *Journal of the Royal Statistical Society*, 51(2), 276. doi: 10.2307/2979109

La dupla autoral representa esta disparidad como solo la historieta puede hacer: durante el capítulo quinto, las vidas de Gull y Mary Ann Nichols aparecen intercaladas viñeta a viñeta. Ambos personajes realizan las mismas acciones de manera simultánea, pero Campbell se vale de dos procedimientos diferentes para marcar la brecha social y urbana que los separa en la Londres de finales del siglo XIX. El primer recurso (ver fig. 4) que utiliza es cambiar el estilo del trazo: las viñetas dedicadas a Gull están dibujadas con acuarelas, lo que produce que las líneas sean difusas y los grises más claros y simples a la vista, mostrando la opulencia de la vida del personaje; en cambio, las viñetas que muestran el día de Mary, siguen el estilo de trazo sucio y “desprolijo” que el dibujante venía utilizando hasta el momento. Pero, además, Campbell utiliza la disposición de las viñetas y el armado de la página para marcar aún más la diferencia entre los mundos de Gull y Mary (ver fig. 5). En este caso, las viñetas que siguen la jornada de Mary se ven relegadas a los márgenes de la página, en un tamaño significativamente menor que las viñetas dedicadas a la rutina de Gull. Así, mientras éste trama su plan junto a su cochero y se reúne con Joseph Merrick, en un oscuro callejón del East End, Mary vende su cuerpo por unas monedas que luego usará para tomar una cerveza en un bar.

Como Mary (y el resto de las víctimas de Gull), Netley, el cochero y cómplice por obligación de los asesinatos, también vive en los márgenes de Londres, en el East End. Es por ese motivo que Gull lo elige como compañero para su plan al comienzo del cuarto episodio, respondiendo a la recomendación de la reina Victoria. Pero, una vez obtenida su misión, y para hacerlo parte necesaria de los hechos que acontecerán en Whitechapel, Gull decide enseñarle a Netley a leer. El cochero, inmediatamente, confiesa que no sabe leer, al menos no de la manera en que Gull espera: él quiere enseñarle a leer la ciudad, a comprender los símbolos que esconden sus monumentos, sus edificios, sus calles, a desenterrar los mitos ocultos y a comprender la ciudad como lo que él cree que es: “By chance, our lesson for today requires of you no further scholarship. The greater part of London's story is not writ in words. It is instead a literature of stone, of place-names and associations. Where faint echoes answer back from off the distant ruined walls of bloody history” (Campbell, Moore, 2006: 93) (ver. fig. 6). En este pasaje, el discurso de Gull expone abiertamente sus intenciones (y las de los autores de la obra): el relato de la “London's story” (de la ficción) y el de la “bloody history” (de la historia). Lo segundo, para Gull, tiene una “arquitectura”: en el segundo episodio de la novela gráfica, Gull dialoga con Howard Hinton, el matemático inglés que acuñó el término “tesseract”, acerca de la “cuarta dimensión” y de la recurrencia de ciertos hitos históricos:

- Fourth dimensional patterns within eternity's monolith would, he suggests, seem merely random events to the third-dimensional percipients, events rising towards inevitable convergence like an archways lines. Let us say something peculiar happens in 1788, a century later, related events take place. Then again, 50 years later. Then 25 years. Then 12. An invisible curve, rising through the centuries.
- Can history then be said to have an architecture, Hinton? The notion is most glorious and most horrible. (Campbell, Moore, 2006: 45)

Para Gull, la arquitectura de Londres esconde un secreto que solo él sabe leer: la ciudad es un campo de batalla entre el mundo de los hombres y el de las mujeres. A lo largo del recorrido, Gull instruye a Netley en la etimología de los nombres de calles y monumentos, en la historia detrás de cada una de sus paradas. Develar la historia oculta de la ciudad¹⁰ es condición necesaria para que Gull pueda realizar su gran obra: no solo es un historiador y un capaz lector semiótico, sino que también aspira a inscribir su marca o, mejor dicho, a escribir su historia:

Do you begin to grasp how truly great a work is London? *A veritable textbook we may draw upon in formulating great works of our own!* We'll penetrate its metaphors, lay bare its structure and thus come at last upon its meaning. As befits great work, we'll read it carefully, and with respect.¹¹ (Campbell, Moore, 2006: 93) (ver fig. 7)

En este sentido, la recorrida de Gull y su interés por los mitos y las leyendas sobre Londres tiene como propósito conjurar una leyenda y un mito de su autoría (Ali, 2005), acerca de su persona y de su gesta patriarcal y misógina: Gull intenta revitalizar la “magia social” que condena a las mujeres a obedecer los designios del hombre: “Our grand symbolic magic chaining womankind thus must often reinforced, carved deeper, yet in History's flesh, enduring 'til the Earth's demise...” (Campbell, Moore, 2006: 109). De esta manera, Gull ya no solo entiende la ciudad como un campo de batalla, sino que además se prepara para transformarla en un altar y sus víctimas, la ofrenda.

› **Conclusiones**

El recorrido concluye con la llegada de ambos hombres a la iglesia de Christ Church de Spitalfields, una de los tantos edificios construidos por Hawksmoor a los que Gull hace referencia. Allí, le pide a un horrorizado Netley que una en el mapa los puntos que previamente habían marcado (cada una de las paradas o puntos de interés visitados), lo que revela un pentagrama que abarcará, luego, cada uno de los asesinatos. Es el mapa de acción, el mapa del ritual de Gull: “Maps have potency; may yield a wealth of knowledge past imagining if properly divined. Encoded in this city's stones are symbols thunderous enough to rouse the sleeping Gods submerged beneath the sea-bed of our dreams...” (Campbell, Moore, 2006: 103). Su lectura, entonces, no produce un texto, sino una cartografía que lo guía, no solo a través del pasado mítico, sino también del histórico, y a través del cual intentará escribir con la sangre de sus víctimas su legado futuro. El mapa es simultáneamente su plan de acción y su objetivo.

Si antes hablábamos de una ciudad escindida en dos, entre el glamour de las clases altas y el mundo de la realeza, y la oscuridad de los callejones, los bares y los albergues que transitan las clases bajas y las

¹⁰ En su análisis de *From Hell*, Elizabeth Ho afirma que a medida que el viaje por Londres avanza, la ciudad pierde su “esencia inglesa” y se aleja cada vez más de su pasado anglosajón: “In *From Hell*, the map traced by Gull provides a geographical and anthropological ‘deep map’ of London, one that allows for the simultaneity in layers of historical formation that can begin to address the ineffable nature of the metropolis. Moore's ‘deep map’ reveals a polyglot, unstable notion of Englishness: the deeper one goes, the more a distinctly non-Anglo Saxon history is revealed.” (Ho, 111)

prostitutas; ahora, después de recorrer junto a Gull y Netley la historia secreta de Londres, no podemos sino pensar en Londres como una posibilidad, como un libro abierto, un signo multifacético, imposible de asir y de ser apropiado, por más que Gull lo intente. Una lectura retrospectiva del capítulo tercero nos muestra la importancia de la arquitectura en uno de los momentos pivotaes de la historia: cuando las compañeras de Mary Ann se deciden a proceder con el chantaje. En el fondo, expectante, se ve la iglesia de Christ Church de Spitalfields (ver fig. 8), la ciudad histórica y la mítica fundidas en una sola.

Bibliografia

- Ali, B. (2005). "The violence of criticism: the mutilation and exhibition of history in *From Hell*", en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, No. 4., 2005, pp. 605-631.
- Campbell, E., Moore, A. (2006). *From Hell: Being a Melodrama in Sixteen Parts*. Georgia: Top Shelf.
- Ferguson, C. (2009). "Victoria-arca and the misogynistic poetics of resistance in Ian Sinclair's *Whitechapel scarlet tracings* and Alan Moore's *From Hell*", en *Literature Interpretation Theory*, 20:45, 45-64, 2009.
- Ho, E. (2006). "Postimperial landscapes. 'psychogeography' and Englishness in Alan Moore's graphic novel *From Hell: A Melodrama in Sixteen Parts*", en *Cultural Critique*, No. 63 (Spring, 2006), pp. 99-121.
- Moore, A. (1999). *From Hell: Book one - The Complete sscripts*. Baltimore: Borderland Press.
- Sim, D. (1997). *Cerebus #217*. Ontario: Aardvark-Vanaheim.

Anexo

Fig. 1 - Kennard, P. (1893). "Maggie Regina: Victorian Values".



Fig. 2 - *From Hell* (C2-18). La Reina Victoria, según Eddie Campbell, pose que imita la fotografía de Kennard.



Fig. 3 - Mapa de la pobreza, Charles Booth (1889). Las áreas en color rojo representan a las clases medias; las de azul claro, a las familias pobres, las de azul oscuro, a las muy pobres; y las áreas en color negro, a los vagabundos y criminales.



Fig. 4 - *From Hell*, capítulo 5.

Fig. 5 - *From Hell*, capítulo 5.

Fig. 6 - *From Hell*, capítulo 4.

Fig. 7 - *From Hell*, capítulo 4.

Fig. 8 - *From Hell*, capítulo 3.

