



“Ces doux frémissements de la terreur”.¹ La adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español

Miriam López Santos
Universidad de León (España)

Resumen

El presente artículo analiza las particularidades del proceso de transferencia genérica de la novela gótica inglesa a la literatura española en el período de entresiglos (1788-1833), que quedan fijadas en una fase de traducción-adaptación especialmente intensa que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XIX, previa a la explosión que coincidirá con los albores del movimiento romántico y que supondrá el ocaso definitivo del género dentro de nuestras fronteras.

Palabras clave: transferencia – géneros literarios – narrativa – novela gótica – terror – traducción

Abstract

The current article analyzes the unique features of the process of genre transfer of the English gothic novel into Spanish literature between

¹Esta cita está tomada del original de la novela gótica española más celebrada: *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*. Dicha colección de cuentos fue adaptada de la obra francesa, en dos tomos, *Les ombres sanglantes, galerie funèbre de prodiges*, escrita en 1820 por P. Cuisin. La elección no resulta casual, pues esta colección se ha considerado hasta la actualidad (Juan Ignacio Ferreras, 1973; Rafael Llopis, 1974; Felipe Pedraza, 1981) como la única representante española del género de la novela gótica. Esta consideración se encuentra sujeta a matices que precisaré a lo largo del estudio.

Olivar N° 15 (2011), 59-73.

La novela gótica inglesa (1764-1820) u “original gothic” (Punter 1996), que ha pasado a la historia de la literatura como un movimiento “inglés en su origen, inglés en sus materiales e inglés por readopción” (Coleridge), basó su éxito en una férrea estructura formulaica⁴, que parecía reducir, en principio, su campo de aplicación y condicionar, en demasía, su desarrollo. Sin embargo, como género de masas que fue y, avalado por este enorme éxito⁵, se diseminó, tal y como era esperable, en otras latitudes y, aunque se adaptó a modo de importación y no de verdadera vivencia, fue adquiriendo, en su proceso de transferencia genérica, características propias, alejadas de los preceptos básicos de la fórmula y vinculadas a las particularidades de los países receptores.

primeras aseveraciones mantenidas durante siglos, porque la novela gótica es algo más, como afirmara André Breton, que un sueño sadomasoquista concebido por las mentes irracionales. Importantes críticos de todas las latitudes, allá por mediados del siglo pasado, comenzaron la ardua tarea de desempolvar libros viejos, arrinconados en bibliotecas, leídos por casi nadie y olvidados por casi todos, convencidos de que la historia de la literatura occidental necesitaba de una pieza más en el rompecabezas que ayudara a entender muchos movimientos literarios; que buscara detrás del canon aquella otra literatura de raíz popular, inseparable de la culta, y siempre en constante dependencia. A los históricos y precursores Lévy, Varma, Killen Summers, o Tarr, les han seguido en las últimas décadas Botting, Punter, Sage, Kilgour, Clery, Davenport-Hines, Davis, Ellis o Frank, entre muchos otros investigadores de prestigio que han dirigido su atención creadora a una época que necesitaba de un estudio pormenorizado, sin mediatizar, libre de prejuicios actuales y pasados y, sobre todo, con una seria base metodológica y un objetivo preciso y claro.

⁴La fórmula de la novela gótica viene a coincidir con la definición que de esta ha pretendido realizar la crítica. Quizás la más interesante sea la que propone F. Frank, en un ensayo más reciente, *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel* (1987). Frederick Frank (1987:437) ofrece nueve elementos que integran el gótico clásico que García Iborra (2007) traduce como: 1. Contención claustrofóbica; 2. Persecución subterránea; 3. Invasión sobrenatural; 4. Arquitectura y objetos de arte que cobran vida; 5. “Posiciones extraordinarias” y situaciones letales; 6. Ausencia de racionalidad; 7. Posible victoria del mal; 8. Artilugios sobrenaturales, artefactos, maquinaria y aparatos demoniacos; 9. Un constante devenir de interesantes pasiones.

⁵El corpus gótico clásico está compuesto por cerca 5.000 obras (aunque Summers en 1941 cataloga unas 2000 entre las publicadas en Europa y EE.UU. entre 1790 y 1820, otros estudios más recientes como Frank, (1987: ix) y Potter (1997:2) ofrecen estas cifras) de las que se conservan alrededor de 1.200, lo que atestigua el indudable éxito de este subgénero literario; de ellas apenas una docena han sido estudiadas con rigor científico por la crítica especializada. Nosotros, sin perder de vista esta realidad, nos centraremos en las novelas cumbres, no solo por ser las que cuentan con un mayor número de análisis teóricos, sino porque en su conjunto asumen los rasgos característicos que el resto de las novelas adoptarán como formulaicos y por lo tanto tenderán a imitar.

En Francia rozó el satanismo más exacerbado y en Alemania adelantó la rebeldía romántica, y ¿España, por qué, una vez más y van muchas, había de ser diferente?

Resulta hasta cierto punto lógico que la crítica considere que la escasa novela gótica que se cultivó en España, a caballo entre dos siglos tan confusos y problemáticos como fueron el XVIII y el XIX, se reduzca casi en exclusiva a traducciones o “malas” adaptaciones de un estilo extranjero.⁶ Sin embargo, no parece concebible que un género tan fructífero, en términos de consumo, fuese olvidado por los escritores nacionales. De igual modo que resulta del todo ilógico que las tendencias llegadas de Europa no encontrasen escritores que se vieran impulsados a la aventura de su creación. Reginald Brown (1953:9) se negaba a creer que los novelistas españoles “no hubieran intentado probar fortuna en este género literario que a sus contemporáneos de otros países de Europa gratificaba tanta fama y provecho”. Su incredulidad esconde una realidad plausible, pero ocultada intencionalmente sin que se comprenda aún la razón última; nuestros escritores cultivaron la ficción gótica y con éxito, desde la aceptación de estructuras aunque también, y es lo que trataré de demostrar en estas páginas, desde la originalidad de motivos y a lo largo de diferentes períodos de la historia de nuestras letras. Pero comencemos por el principio y repasemos algunas ideas clave.

Son varios los errores de base que se esconden tras este capítulo “olvidado” de las letras españolas. La novela gótica, como afirmé en un comienzo, apareció en Inglaterra y es producto indiscutible de esta nación y de sus peculiaridades históricas, sociales y culturales. Su éxito se fundamentó en aquella rígida estructura formulaica que se repetía una y otra vez en cientos de novelas; estructura que sería también la que posibilitara su configuración como subgénero literario.

La novela gótica, en su proceso de transferencia genérica a otras literaturas hubo de acoplarse a las mismas, manteniendo gran parte de la estructura origen, aquella que la configuró como subgénero

⁶Rubio Cremades (1997:614) analiza con cierta precisión la recepción de la novela gótica en nuestro país en el siglo XIX aunque reduce exclusivamente este movimiento a las aportaciones de la literatura extranjera “Salvo en contadas ocasiones, la novela de terror española sólo es capaz de recoger los elementos o motivos aportados por autores extranjeros. Incidencia tardía y de escasa productividad, tal como se puede constatar a través de repertorios bibliográficos referidos a la periodicidad de dichas traducciones”.

autónomo y diferenciado, y sacrificando determinadas propiedades definitorias en función de la distancia cultural y social que la separaba del país receptor, que según fuera de pronunciada provocaría un mayor o menor distanciamiento. Los nuevos aspectos que forman parte del entramado estructural confirmarán la adquisición de nuevos elementos que enriquecen el género en su trasferencia a nuestra literatura. Son aspectos que la fórmula en origen no vislumbraba pero que dentro de nuestras fronteras se añaden a esta, la enriquecen, haciéndola única y original dentro de la repetición. Todo subgénero histórico sufre una evolución intrínseca a partir del momento en el que se deslinda de las circunstancias espacio temporales que lo vieron nacer y acaba por enriquecerse con los nuevos motivos que aporta el país que lo adopta como propio.

Esta explicación se fundamenta en la propia esencia del concepto de subgénero literario. No debemos olvidar que a pesar de que nazcan a la sombra de unas condiciones culturales o literarias que determinan su fórmula, “Los subgéneros no son entes de razón, sino seres históricos que varían al pasar de un país a otro” (Amorós 1979:176). Esta es la riqueza de los géneros y la evolución de la novela gótica puede entenderse mejor gracias a la puntualización de Rodríguez Pequeño (1995:40) al respecto: “unos géneros decaen, algunos desaparecen, los hay que se transforman y otros se revalorizan [...] estos cambios contribuyen a perfeccionar el gusto y, en consecuencia, de lo que se llama el “canon asequible” [...] el cambio en el gusto más el canon literario provoca el cambio genérico”. La amplitud del género emerge como una galería de espejos; cada tipo narrativo crea sus propias convenciones literarias, mundos novelescos que se alimentan de un contexto socio-cultural. Lo gótico como subgénero literario hereda estas propiedades y no puede mantenerse al margen de las mismas; responde a mecanismos intrínsecos y opera en la historia de la estética de esta manera específica.

La novela gótica deberá ser considerada entonces como un subgénero sometido a una estructura formulaica estable, pero al mismo tiempo, evolutivo, híbrido y sobre todo universal, fruto de la transformación e incorporación a otras formas literarias (Botting

1996:14)⁷ y de la adaptación a otras realidades socioculturales, en cuyas convenciones inciden factores literarios, como la noción de obra de arte, culturales del país al que se adapta, como la religión, y políticos, como el nacionalismo o la censura gubernativa e inquisitorial.

Las difíciles y complejas circunstancias, en estos tres ámbitos, que existían en la España del Antiguo Régimen (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX)⁸ no impidieron su adaptación, como ha defendido la crítica, sino que, por el contrario, contribuyeron, en el proceso de transferencia, a enriquecer la fórmula de la novela gótica. Es decir, la conciencia de atraso en la adaptación de las ideas europeas, herederas de una férrea censura inquisitorial y gubernamental, de teóricos y preceptistas condiciona la adaptación de la novela gótica en nuestro país, pero no en el sentido que se juzga, negándole toda capacidad de subsistencia, más bien en la asimilación de su fórmula básica y en la inclusión de nuevos elementos que le son propios, lo que permite hablar de la particularidad hispánica, frente a la forma original, sin arriesgar el juicio de que tanto España como Europa constituyen dos entidades homogéneas y enfrentadas.

Las peculiaridades de este género, fruto de este proceso de transferencia, se definieron, tras una primera fase de asimilación de la nueva estética burkeana de lo sublime, a finales del siglo XVIII, con novelas como *El Valdemaro*, *La Leandra* o *El Rodrigo*⁹, en una fase de

⁷ Desde este punto de vista considero el género gótico como fenómeno cultural o estético (Miles 1993; Keane 1995) y al mismo tiempo como historia y cultura (Botting, en Punter 2000).

⁸ Este aspecto se desarrolla con profundidad en López Santos 2010.

⁹ Los primeros contactos tienen que ver con la asimilación de una nueva estética y aparecen representados por un conjunto relativamente amplio de novelas de finales del siglo XVIII que se apoyaron en los tímidos pero firmes ecos que, desde Francia, patrocinaban un nuevo movimiento literario. Los poetas lúgubres, junto a los preceptos de la teoría burkeana de lo sublime, se dejaron sentir en aquellos últimos años de dicho siglo, favoreciendo un segundo momento evolutivo, que heredaría muchos de los elementos que habían comenzado a forjarse y consolidarse en esta primera etapa, como el abandono de lo sobrenatural, la presencia constante de la religión, la preponderancia de situaciones y escenas macabras o el peso de lo que hemos dado en denominar “lo terrorífico arquitectónico”. Estas primeras obras reflejan el conflicto expreso que heredó la literatura de este período convulso y que no viene sino a responder a la oposición tajante y apenas reconciliable que se dio entre el respeto a las normas ilustradas y los escauceos con la nueva estética que privilegiaba el mundo gótico en su vertiente más terrorífica y funesta. Esto es, dichas novelas se debaten a menudo entre los principios

traducción, especialmente intensa y sorprendentemente productiva, aunque tardía si se compara con el resto de Europa, que abarcó un amplio período de treinta años, aproximadamente, desde el cambio de siglo hasta el fin del reinado de Fernando VII.

El análisis de las mismas demuestra dos realidades hasta este momento negadas o pasadas por alto. Aunque, tal y como era esperable a tenor de esta etapa previa, predominaron las traducciones de la vertiente racionalista (que busca el miedo escondido tras los pliegues de la veracidad histórica), también existieron clásicos de la novela gótica más irracional (horror físico y metafísico)¹⁰ que conocieron varias ediciones y no solo *El Monje* de Lewis, con aquella adaptación de 1822, sino otros autores malditos como fuera el caso de Ireland y su novela *La abadesa*, editada en reiteradas ocasiones. El rastreo a través de bibliotecas y de catálogos demuestra además que el número de obras traducidas que se conocieron en aquel período fue, digámoslo así, bastante abundante si se tienen en cuenta los datos generales de novelas publicadas y de un número amplio de autores, ingleses, franceses e incluso alemanes. Ann Radcliffe¹¹, verdadera baluarte del género en

dogmáticos de moderación, claridad y mesura, que todavía condicionaba el mundo artístico ilustrado o la temática neoclásica y los nuevos preceptos estéticos regidos por la sublimidad que inclinan la redacción hacia lo lúgubre, sombrío y tenebroso que pueda existir tanto en el mundo como en el alma humana, aunque principalmente en aquel. A pesar de que no se pueda hablar de un conjunto de novelas propiamente góticas, estos primeros contactos demuestran y confirman que el cultivo y el gusto por lo gótico comenzaron a producirse con anterioridad a la oleada de traducciones, con las primeras manifestaciones novelescas del siglo XVIII.

¹⁰ Para un conocimiento mayor de estas dos tendencias de la novela gótica véase López Santos 2008; López Santos y López Santos 2009.

¹¹ Se tradujeron cuatro de sus novelas (*Gaston de Blondville*, 1803 (1826) no se tradujo al español probablemente por distanciarse de la línea conservadora que caracterizaba a esta y ahondar en el componente sobrenatural) de las seis novelas que escribió, “lo que indica que el lector español pudo tener un conocimiento bastante completo de la producción de Ann Radcliffe” (Roas 2006:83). Algunas de estas traducciones fueron reeditadas en varias ocasiones: de *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini* (A *Sicilian Romance*, 1790), se conocen seis impresiones desde las primeras valencianas (1818, 1819 y 1822), pasando por la edición francesa (1829), así como la que encontramos como parte integrante del volumen colectivo *Mañanas de primavera* (1837) y hasta 1840, fecha en que, de nuevo, Cabrerizo la publica incluida en su “Colección de novelas”. *El confesionario o los penitentes negros* (*The Italian*, 1797) conoce, sin embargo, hasta nueve ediciones entre 1821 y 1861 (1832, 1835, 1836, 1838, 1843, 1855, 1856). A esta hay que añadir las traducciones de *Adelina o la abadía en la*

nuestro país y responsable del llamado gótico racional, pero también sus seguidores, en Inglaterra, especialmente mujeres, Sophia Lee (*The Recess, or A tale of Other Times*, 1785: *El subterráneo o las dos hermanas Matilde y Leonor*, 1795, 1817, 1818 y 1819), Elisabeth Helme (*Louise or The Cottage on the Moor*, 1787: *Luisa o la cabaña en el valle*: 1797, 1803, 1810, 1819, 1823, 1827, 1831, 1842), Harriet Lee (*The Canterbury Tales*, “The German’s Tales”, 1797-1805: *El asesinato*: 1835), Regina María Roche (*Children of the Abbey*, 1798: *Los niños de la abadía* o también titulada *Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía*: 1808, 1818, 1828, 1832, 1837, 1959, 1868, 1872, 1880, 1882 y 1889), Clara Reeve (*The Champion of Virtue, A Gothic Story*, 1777: *El campeón de la virtud o El Barón Inglés*: 1854), pero también hombres, como Harley (*The Castle of Mowbray. An English Romance*, 1788: *El castillo misterioso o el huérfano heredero. Novela histórica inglesa*: 1830, 1850), y en Francia, Pigault-Maubailarcq (*La Famille Wieland*, 1809: *La familia de Wieland o los prodigios*: 1818, 1826, 1830, 1839), Regnault-Warin (*La Caverne de Strozzi*, 1798: *La caverna de Strozzi*: 1826, 1830 y *Le Cimetière de la Madelaine*, 1800: *El Cementerio de la Magdalena*: 1811, 1817, 1829, 1856 y 1878), P. Cuisin (*Les Ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...*, 1820 y *Les fantômes nocturnes, ou les terreurs des ocupables*, 1821: *La poderosa Themis o Los remordimientos de los malvados*, 1830 y *Galería Fúnebre*, 1831) o Mme Guenard (*Hélène et Robert, ou les Deux Perès*, 1802: *Elena y Roberto, o los dos padres: Novela francesa*: 1818 y 1840 y *Les Capucins, ou le Secret du Cabinet noir*, 1801: *Los Capuchinos o el secreto del gabinete oscuro*: 1837, 1884). Sin olvidar tampoco los responsables del impulso “irracional”, los mencionados Lewis (*The Monk*, 1796: *El fraile o historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* 1821, 1869, 1970) e Ireland (*The Abbess*, 1799: *La Abadesa o las intrigas inquisitoriales*: 1836, 1837, 1838, 1848 y 1854), pero también Horsley (*Ethelwina; or, The House of Fitz-Auburne,*

selva (*Romance of the Forest*, 1791) publicadas en 1830 y 1833 (con el título, esta última, de *La selva o la abadía de Santa Clara*), junto con las dos ediciones de *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries od Udolfo*, 1794), que pese a tratarse de su novela cumbre aparecen en fecha más tardía que las anteriores y en un menor número de reediciones, en concreto tan solo en tres ocasiones, en 1832 y 1854, sin olvidar la de 1848 que aparece incluida en una versión más breve y en forma de cuento dentro de la novela de *El Castillo de Kolmeras* de Mma. de Genlis.

1799: *Etelvina o Historia de la baronesa de Castle Acre*: 1806, 1842, 1843), o el alemán Zschokke (*Abällino, der grosse Bandit*, 1794: *Abelino, o El gran bandido*: 1800, 1802).

El estudio de las mismas revela que estas no pueden considerarse como meras traducciones. Sufrieron un profundo proceso de adaptación que se manifiesta en las páginas iniciales, a través de prólogos, advertencias o introducciones, en los que sus nuevos autores justifican y prestigian su obra, adaptándola a los preceptos teóricos de moralidad y verosimilitud y a las exigencias del decoro y la cultura.¹² La novela renace así y es leída desde una nueva perspectiva, pero mantiene intacta, por otro lado, la sensación constante de terror, que no era sino aquella que el público demandaba, aunque adaptada esta a nuestra realidad, diferente a la de su país de origen.

Los prólogos parecían estar escritos más bien para los censores que para el público, aunque un lector inteligente siempre podía vislumbrar, más allá de la novela pura moral y de costumbres, una corriente nueva

¹² Apoyo dicho argumento, sin embargo, en las reflexiones de Joaquín Álvarez Barrientos (1991), quien ha dedicado una parte de su estudio a matizar el concepto de la originalidad en la traducción para aquel período de entresiglos. No duda en manifestar de manera tajante que gran parte de “las traducciones de novelas (no todas desde luego) no son en realidad tales traducciones sino obras originales en el sentido de que presentan algo que es nuevo en el panorama y en la historia de la literatura española” (Álvarez Barrientos 1991:207). A lo novedoso de la obra se añaden determinadas alteraciones que el autor considera oportuno efectuar; “estos cambios que realice el traductor connaturalizándola, la convertirán en expresión de las costumbres y del carácter nacional, y harán de ella casi un original”. “De esta forma eran originales los traductores que, reescribiendo la historia, la adaptaban al medio español, pero también preparaban a los españoles para lo que venía desde fuera y a los propios escritores para componer obras nuevas” (Álvarez Barrientos 1991:209). La razón es plausible; el concepto de traducción de este período se distancia más que visiblemente del actual. La traducción se entiende como “imitación”, una obra base que el traductor puede modelar a su antojo de acuerdo a “los usos, costumbres, hábitos en los modales asociados a un pueblo” (Barrientos 1991:200). Esta misma tendencia la defiende Joaquín Marco (1969:124) al afirmar que “Las supresiones, añadidos o sustituciones de los traductores tenían como objetivo acomodar las obras al contexto español en razón de criterios morales, ideológicos, literarios o nacionalistas”. Mas no se trataba de un caso aislado sino que era “la manera corriente y generalizada de actuar” (Álvarez Barrientos 1991:202), pues hasta el editor Mariano de Cabrerizo indica específicamente en su *Prospecto a la colección de novelas* que los traductores suprimían y realizaban cuantas variaciones consideraran oportunas para acomodarlas “a nuestras leyes, a nuestras costumbres o a nuestro gusto”.

a la que respondía el cómputo global de la novela, distanciado de los presupuestos que se defienden a ultranza en estos prólogos, pero en consonancia con los mismos, no lo olvidemos. Esta aparente ambigüedad se debe a que los prólogos presentan intencionalmente dos niveles de lectura, opuestos pero necesarios al género, porque de la unión de ambos nacerá nuestra novela gótica, provista de nuevas propiedades: una más utilitaria y moralista y, otra, la conseguida con la lectura, apenas intuida en esta advertencia inicial, que se rastrea más fácilmente a través de una revisión concienciada del relato. Es decir, estos textos disponen, por una parte, de un nivel palmario y visible, destinado a los censores y necesario para pasar el filtro y, oculto tras este primero, aquel que tiene en el público general al destinatario último, un segundo nivel que se recrea en la esencia de la fórmula, en las particularidades del origen que siguen latentes para regocijo de los lectores; sin el primero el texto sería imposible, sin el segundo, la esencia de la novela gótica se difuminaría. En función de estos dos niveles se estudiar y comprender la riqueza de los prólogos y, por extensión, la de las propias novelas góticas españolas.

El nivel externo descubre el prólogo como “advertencia”, como llamada de atención y como modelo ejemplarizante de conducta. Se convierte en una declaración de intenciones al gusto de la época, de sus preceptos teóricos, con el propósito último de superar la censura y aclimatarse a los principios requeridos por esta. Sin la presencia de un prólogo de estas características, estas novelas no habrían podido llegar al público, porque se interpretarían como una blasfemia, contrarias a toda verosimilitud y profundamente enfrentadas al sentir hispano. Añadidos a las mismas, sin embargo, asumen el papel de guías, pues dirigen la lectura hasta tal punto que el relato es leído desde una perspectiva nueva, diferente a lo que pretendían sus creadores. El texto renace a los ojos del lector y adquiere nuevas lecturas, impensables en su origen, pero que, sin duda, enriquecen el género.

Previo a la defensa de la novela como instrumento apropiado de moralidad, los autores tratan de enaltecer un género en parte denostado por la preceptiva. Es comprensible; la dignificación que necesitaba el género novelesco y los problemas que se asociaban ya de por sí a este movimiento, que no resultaban desconocidos para los traductores, obligaban a una defensa implacable, sin tregua, desde su inicio hasta

las palabras finales. Era este apenas el primer paso para convencer a los censores pero, al propio tiempo, un guiño al público y a sus nuevas necesidades literarias, que no eran sino las de los propios autores: un deseo de búsqueda de nuevas formas, de nuevos lenguajes, aptos para amoldarse a las exigencias propias de la expresión estética innovadora que trata de reaccionar, en la medida que le sea posible, frente una tradición establecida e intentar superarla.

En estrecha relación con la necesidad de verter estas obras al mercado español se encuentra su declarada intención moralizante. La defensa general de la novela como género y de la ficción gótica, como subgénero especialmente problemático, nace de su necesaria voluntad moralizante que se muestra en los prólogos de las novelas como el principal precepto estructurador. La problemática moral había invadido completamente el campo novelesco y todos los temas se materializaban, por muy alejados que parecieran en un principio, en función de esta demostración. Pues, a pesar de que existían otras motivaciones, como el convencimiento personal o el insertarse dentro de una tradición ya establecida y sabedora de su éxito, eran secundarias y estos autores intentaban en realidad, con la máscara de la moralidad, sortear las muchas dificultades de la censura; aunque, especialistas como Joaquín Marco (1966:36) no consideran esta posibilidad, ¿qué mejor manera dar salida a aquellas novelas que justificando y enaltecendo sus principios morales, fueran o no estos evidenciables? La inclusión de estas indicaciones por parte de los traductores es mayor en los prólogos, aunque se dejarán notar de manera evidente en ciertos pasajes de las obras, por lo que parecen responder entonces más a una fórmula dedicada a tranquilizar a la censura y quizás a cierto sector del público que a una reducción objetiva de pasajes no aconsejables. Los autores esperaban que las lecciones morales de sus textos, basadas en la realidad verificable, pasaran por buenos ejemplos edificables para sus lectores, especialmente los más jóvenes.

En el fondo late la idea ilustrada bien conocida de que los escritores creían en el poder de los libros para inspirar a los lectores a que hicieran actos virtuosos. El objetivo de controlar las pasiones era un tema común en la literatura y la manera de lograr el dominio sobre el sentimiento se lleva a cabo mediante el ejercicio consciente de la fe, pero también de la razón. Bajo el yugo de la censura, los traductores plantean los

peligros que puede acarrear en la juventud un dibujo desmesurado de las pasiones, una creencia infundada en seres sobrenaturales, un exceso de sublimidad en los comportamientos de los personajes.

Un análisis más detallado y en consonancia con aquella doble lectura, sin embargo, descubre impulsos diferentes. El moralismo que pretenden infundir es fuente constante de ambigüedad y conduce a interpretaciones diversas y hasta contradictorias. Frente a los preceptistas, que piensan en la moral en términos de buenas costumbres, para elogiar la virtud y despreciar el vicio, en estos autores encontramos una moralidad sujeta a matices, y obviamente derivada de los esfuerzos titánicos para convertir, en un texto moral y educador, las subversivas y azuzadoras de conciencias, las blasfemas e incorrectas novelas góticas.

Esta particular condena del vicio es el pretexto ideal para las novelas más perversas que ahondan en temas conflictivos y tremendamente difíciles de sostener sin aquel cambio de visión. Con el aval de este procedimiento queda abierto el camino para justificar la actuación de ciertos representantes del clero nada ejemplarizante, al mismo tiempo que abre una pequeña posibilidad al mantenimiento de determinados episodios sobrenaturales. Serán motivos de condena tajante y voraz pero se emplean como pretextos para obtener lecciones morales y aleccionar a los lectores para que no incurran en vicios semejantes que no son sino la consecuencia de abandonar el camino fijado por la moral cristiana.

Los autores esperaban producir en los lectores actos virtuosos, pero sobre todo, aspiraban a remover viejas emociones y provocar sensaciones desconocidas. Saben que la novela no puede perder su carácter de obra de entretenimiento que envuelva al lector, que debe despertar un interés en este, de lo contrario, la obra no resultaría factible. Y en efecto, “aunque las razones de carácter moral primaban, lo cierto es que las de tono artístico y estético también tuvieron su peso” (Álvarez Barrientos 1994:100), pues como todos sabemos “a los hombres siempre les ha resultado difícil renunciar al placer”.

De este modo, aún filtrada por la moralidad y la verosimilitud, la novela sigue conservando su esencia: el placer del terror, su característica primordial, lo que identifica al género y lo individualiza. El conflicto no deja de estar presente aunque la finalidad sea diferente a los textos en origen y aparezca motivado por la censura y la teoría literaria. Con o sin lección moral, respetando o quebrando el principio de verosimilitud,

el texto consigue el objetivo que se plantearon los primeros góticos, la experimentación con el terror, el juego, la complicidad con el público. Su verdadera pretensión, hacia la que preparan el segundo nivel de lectura del texto, aquella escondida bajo la lección edificante, era deleitar al lector con los nuevos placeres que ofrecía la literatura, mostrarle una atmósfera de terror y, aún respetando la verosimilitud, en la medida que era posible y la pretensión documental y costumbrista fruto de su exigido vínculo con la novela histórica, adentrarse en el campo de lo esotérico, de la maldad humana, en el que la oscuridad se convertía en la tónica dominante. El fin entonces no es sino sacudir los resortes anímicos del lector, provocar en él respuestas estéticas, psicológicas y emocionales, más allá de dichas lecciones que no hacen sino esconder las exigencias impuestas por el régimen, ahondando en nuestros propios miedos y angustias, en nuestros deseos ocultos más febriles y en nuestros temores más atávicos.

En definitiva, la etapa de las traducciones determinará las características de nuestra novela gótica: el mal del hombre y del mundo permanece pero se justifica desde una actitud moralizante como prevención y comportamiento no imitable; lo sobrenatural se diluye en justificaciones de todo tipo o simplemente se evita; la novela se aproxima a la realidad y, en su búsqueda de la verosimilitud abandona parte de su carácter legendario y se envuelve en los modos de vida y las costumbres hispanas, mas sin perder de vista en ningún momento el miedo como hilo conductor del relato y como sentimiento evocador de emociones en el público lector.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid: Júcar.
- BOTTING, F., 1996. *Gothic*, Londres & Nueva Nueva York: Routledge.
- BROWN, R.F., 1953. *La novela española 1700-1850*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional.
- CLERY, E.J., 1995. *The rise of supernatural*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RUBIO CREMADES, E., 1997. "Recepción de la novela gótica y sentimental europea", en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Víctor García de la Concha (ed.), Madrid: Espasa Calpe, 614-618.

- CUENCA, L.A., 1995. "Los vampiros y el Padre Feijoo", en *Bazar. Estudios literarios*, Luis Alberto De Cuenca (ed.), Zaragoza: Lola Editorial, 95-103.
- DAVENPORT-HINES, R., 1998. *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruins*, Nueva York: North Point Press.
- DAVIS, L., 1983. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Nueva York: University of Pennsylvania Press.
- ELLIS, M., 2003. *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FRANK, F.S., 1987. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*, Nueva York: Garland Publishing.
- FERRERAS, J.I., 1973. *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Madrid: Taurus Ediciones.
- GARCÍA IBORRA, J., 2007. *La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- GIES, D.T., 1988. "Larra, *La Galería fúnebre* y el gusto por lo gótico", en *Atti IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Genova: Universidad, 60-68.
- KILGOUR, M., 1995. *The rise of the Gothic novel*, London: Routledge.
- KILLEN, A-M., 1967. *Le roman "terrifiant" ou roman "noir" du Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, París: Champion.
- LÉVY, M., 1968. *Le roman gothique anglais*, Toulouse: Faculté de Lettres de Toulouse.
- LLOPIS, R., 1974. *Esbozo de una Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Ediciones Júcar. La vela latina.
- LÓPEZ SANTOS, M., 2008. "Teoría de la novela gótica", en *Estudios humanísticos. Filología*, 30,187-210.
- , 2009. "La novela gótica: ¿Génesis de la literatura fantástica?", en *Arena Romanística*, 5,98-116.
- , 2010. *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- MARCO, J., 1966. "Notas a una estética de la novela española (1775-1842)", en *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 113-124.
- MILES, R., 1993. *Gothic writing. 1750-1820. A Genealogy*, Londres y Nueva York: Routledge.

- Pedraza, F.B., 1981. *Manual de literatura española. Siglo XVIII*, Pamplona: Cénit Ediciones.
- PUNTER, D., 1996. *The literature of terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, Nueva York: Longman.
- PUNTER, D., 2000. *A companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F.J., 1995. *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- SAGE, V., 1990. *The Gothic Novel: A Casebook*, Londres: Macmillan.
- SUMMERS, M., 1938. *The Gothic Quest*, London: The Fortune Press.
- TARR M.M. (1946): *Catholicism in Gothic Fiction: A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic fiction in England (1762-1820)*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.
- VARMA, D.P. (1957): *The Gothic Flame*, New York: Russell & Russell.