

El poder de la imaginación en las creaciones góticas: literatura y cine

Francisco Javier Sánchez-Verdejo,¹ Francisco López-Muñoz²

¹ Profesor Asociado de Lenguas Extranjeras y Literatura, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Valdepeñas, España.

² Profesor Titular de Farmacología y Vicerrector de Investigación y Ciencia, Universidad Camilo José Cela, Madrid, España.

Correspondencia: Prof. Francisco López-Muñoz, Vicerrectorado de Investigación, Ciencia y Doctorado, Universidad Camilo José Cela, C/ Castillo de Alarcón, 49, Urb. Villafranca del Castillo, 28692 Villanueva de la Cañada, Madrid, España. Correo electrónico: flopez@ucjc.edu

INTRODUCCIÓN

En el campo de los estudios literarios, pocas cuestiones resultan tan obvias y complejas al mismo tiempo como el poder de la imaginación: lo que parece claro en un primer momento resulta luego ser sorprendentemente difícil de aprehender. Esto es concretamente lo que ocurre con la denominada literatura gótica, y, en concreto, con su desarrollo específico en Inglaterra, país donde mejor se delimita su naturaleza y se puede rastrear su desarrollo, sin ser con todo el único país que fuera testigo del furor de este tipo de escritura. Hoy en día, la noción de lo gótico sugiere un inmediato referente: un tipo de literatura que gira en torno a lo macabro, lo misterioso, lo fantástico, lo que va más allá de la razón lógica; y este tipo de literatura se desarrolló con bastante profusión a lo largo de los siglos XVIII y XIX (Davison, 2009; Killeen, 2009; Smith, 2013; Nemes, 2017; Hogle & Miles, 2019).

Al enfrentarse a la literatura gótica, el lector se enfrenta con frecuencia a imágenes cambiantes y borrosas que hacen que comprender los conceptos literarios sea, como mínimo, un reto. Es innegable que la ambivalencia de la ficción gótica se caracteriza por la presencia de pares de opuestos que pretenden delinear los límites; así, lo bueno depende de lo malo, la luz de la oscuridad, la razón de la irracionalidad. El juego propuesto por los autores significa que lo gótico no se sitúa en las tinieblas ni en la luz, no es una delineación de la razón ni de la superstición, no es lo bueno ni lo malo, sino ambos al mismo tiempo (figura 1). Las relaciones tan intrínsecas y tan íntimas –aunque aparentemente tan lejanas– entre lo real y lo propio de la imaginación, lo sobrenatural y lo natural, el pasado y el presente, la civilización y la barbarie, lo racional y lo fantástico se antojan cruciales para la dinámica gótica de la transgresión. Este juego de antítesis produce en la imaginación del lector los efectos y la recep-



Figura 1. La imaginación gótica como excitadora de mentes: Bandidos de España escondidos en unas ruinas góticas. Cromolitografía dibujada por el artista francés Victor Petit (1817-1874), grabada por Pedro Francisco Godard (1768-1838) y publicada en París a finales de la década de 1830.

ción ambivalentes y excesivos de la escritura gótica. Las emociones más típicamente asociadas con las producciones góticas son de igual modo ambivalentes: los objetos de terror y horror no sólo provocan repugnancia, incomodidad y rechazo, sino que también atrapan el interés del lector, atraído por los mismos (Hogle & Miles, 2019).

Los autores pretendían, indefectiblemente, sorprender a un lector que miraba desde la distancia y el escepticismo el paso de las almas en pena, los pactos diabólicos, los aquelarres... La literatura gótica acudió a tradiciones remotas, a divinidades enigmáticas, a seres de otro mundo, a opresivas imágenes y sorprendidas metamorfosis de (y en) seres terribles (Davison, 2009; Killeen, 2009; Smith, 2013; Hogle & Miles, 2019). Por consiguiente, todo el contexto estaba abonando el terreno para favorecer el surgimiento de este tipo de escritura, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado; estaba en ciernes la creación de lo monstruoso (Hayles, 2019).

Los excesos y ambivalencias asociadas con las figuras góticas fueron vistos como distintos signos de transgresión. Estéticamente calificadas de excesivas, las producciones góticas no fueron consideradas naturales, dado que socavaban las leyes físicas con seres maravillosos y eventos sobrenaturales. Al transgredir los límites de la realidad y lo posible, también desafiaban la razón con la abundancia de ideas fantásticas e imaginativas. Al alimentar las creencias supersticiosas, las narraciones góticas subvertían los códigos de comprensión racionales y, al presentar hechos diabólicos e incidentes sobrenaturales, penetraban en el terreno de los ritos arcanos. La intriga, la traición y el asesinato en los escritos góticos parecían aclamar el comportamiento criminal, la violencia, la ambición personal, la pasión desenfadada y las representaciones licenciosas del deseo carnal. Algunos temores, los cuales emergían de un castillo (figura 2) o latían en los siniestros personajes villanos, fueron también una fuente de placer, estimulando una nueva razón y moral y, como temían algunos, alentando la caída de los lectores en la depravación y la



Figura 2. El château Miranda (Celles, Bélgica), a unos 20 km de Dinant, un ejemplo paradigmático de castillo gótico, con sus leyendas de fantasmas.

corrupción. La ficción gótica rescató el terror y el horror, presentó mundos diferentes y más excitantes, en los que las heroínas en particular podían encontrar no sólo la violencia aterradora, sino también la libertad de la aventura (Miles, 1991; Dodworth, 2013; Nemes, 2017; Hogle & Miles, 2019).

Es nuestra intención recorrer y analizar la denominada literatura gótica a lo largo de las producciones británicas, alemanas, francesas y norteamericanas con la intención de presentar, explicar y explorar el concepto del gótico, indudablemente rico y con muchas facetas, a la par que ambiguo y dual (Hogle, 2002). En efecto, es un género que parece estar constantemente inacabado; es un género fácilmente escurridizo, cambiante, pero que permite adentrarse en él con suma facilidad a través de sus puertas y laberintos. Sus fronteras son difusas. De hecho, uno debe adentrarse en él partiendo de una clara suspensión de la incredulidad. Es entonces cuando el lector acepta el reto mental que le propone el artista creador.

EL GÓTICO EN GRAN BRETAÑA

Desde siempre, las Islas Británicas han sido una tierra de fantasmas donde las historias de terror tienen gran calado (Spector, 1984). La Revolución Industrial refuerza indirectamente esta tradición. En la materialista sociedad, donde los únicos valores que obtienen reconocimiento son el trabajo, el dinero y la religión, este género se presenta como un medio idóneo de evasión. La lectura de historias terroríficas, en las que se ridiculiza el orden de las cosas y la moral establecida, se convierte en una liberación colectiva, como lo demuestra, a partir de 1840, el éxito de las *penny dreadfuls*¹ (figura 3).

Al principio, en un primer momento, en el siglo XVIII, la noción del gótico se asocia con lo bárbaro, lo medieval, lo sobrenatural (Killeen, 2009; Botting, 2012; Hogle & Miles, 2019). En el campo estético, lo gótico representaba el exceso de la imaginación a lo largo del proceso creador, frente a la armonía y el equilibrio típicamente neoclásicos (Miles, 1991).

Con *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), subtítulo *A Gothic story*, el público lector del siglo XVIII tuvo su primer acercamiento al término “gótico” (figura 4), con el significado que comenzaría una corriente que a fecha de hoy no ha concluido, e incluso sigue más en auge que nunca. El uso, sin embargo, no era exactamente similar al actual. Durante esa época, “gótico” denotaba la Edad Media, una época oscura, un pasado en el

¹ Las *penny dreadfuls* aparecen en Inglaterra en 1830, siendo unas publicaciones semanales a muy bajo precio. Había dos clases: las revistas, que costaban un penique y estaban especializadas en publicar novelas populares por entregas, y las novelas publicadas por capítulos o en varias partes y que se vendían a un penique cada una, pero todas ellas siempre dirigidas a un público adulto; al ser muy económicas, llegaban a una gran audiencia. En general, estas historias presentaban unas criaturas truculentas.

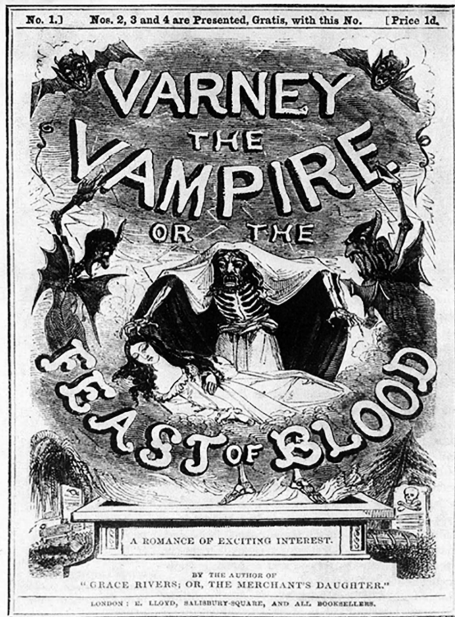


Figura 3. Portada de una reimpresión de *Varney the Vampire* (1845), una de las *penny dreadfuls* más populares en la Gran Bretaña decimonónica.



Figura 4. *The Ghost Scene de The Castle of Otranto* (1764). Acuarela sobre papel de Susanna Duncombe (1725-1812), perteneciente a la Tate Collection (Londres).

que las cosas eran diferentes, donde se vislumbraba la sombra de la Revolución Francesa (Botting, 1996).

Así, *The Castle of Otranto* se asocia indefectiblemente con conceptos como lo monstruoso y lo grotesco. Cuando un ser es mitad humano mitad no-muerto, flotando entre dos mundos, se le puede considerar un monstruo en el significado originario del término (pensemos en Nosferatu). Tal y como Charles Darwin (1809-1882) explica en su *Origin of Species* (1859): “[by] a monstrosity I presume is meant some considerable deviation of structure, generally injurious, or not useful to the species” (Darwin, 1958, p. 59). Esto implica que un monstruo es, de facto, el otro, una desviación de la norma. Un monstruo también engloba la dualidad tan apreciada y explotada por el gótico, en un primer momento como una amenaza exterior y posteriormente proveniente del interior. De hecho, la monstruosidad es grotesca, y lo grotesco ve con buenos ojos, entre otras cosas, una sucesión interminable de monstruos.

Como es lógico esperar de un género literario tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano. Los monstruos y seres sobrenaturales de la literatura gótica tienen su origen en la mente humana (Davison, 2009; Killeen, 2009; Smith, 2013; Hayles, 2019): la dualidad entre el bien y el mal, el miedo a lo desconocido, las leyendas clásicas... son versiones modernizadas de la serpiente del Edén o el mito de Prometeo. Por ello, los espectros y las espantosas y horripilantes apariciones se suceden en la historia de la literatura: *Beowulf* (s.f.), el *Doctor Fausto* (1604), en el que encontramos un espantoso Mefistófeles, las tres brujas en *Macbeth* (1606), el espectro de *Hamlet* (1603) o la atmósfera de *The Tempest* (1611). Teniendo a estos últimos como precedente, el siglo XIX nos ofrece versiones variadas de la atmósfera del escenario gótico; desde *The Rhyme of the Ancient Mariner* (1798), a un más complejo uso de lo gótico en *Wuthering Heights* (1847), pasando por los legados que la literatura dejaría para el cine y el cómic como *Frankenstein* (1818), *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (1886) y *Dracula* (1897).

Está claro que estos seres estremecedores y atractivos al mismo tiempo no son sólo resultado de una demanda meramente comercial, sino de las necesidades de los escritores de personificar angustias, miedos, aspiraciones y temores que han acompañado al ser humano durante la historia. Es más, los monstruos existen realmente, son seres que toman vida propia en nuestra mente y se manifiestan en el ámbito intelectual al principio, y más tarde en el ámbito sensorial. Podría decirse que lo gótico explora el universo de lo irracional, la parte más vulnerable de la Ilustración (Hayles, 2019). Lo gótico se diferencia de lo sentimental en que lo sentimental defiende los sentimientos correctos y aprecia el sufrimiento (valora la pena, la compasión y la benevolencia), mientras que lo gótico explora lo malévolo, lo malvado, los lados oscuros de lo perverso. La novela gótica parte



Figura 5. Ilustración de una edición de 1824 de *The Castle of Otranto*, en la que el duque Manfred ordena que Theodore, el muchacho campesino, sea encarcelado bajo el prodigioso casco de Alfonso el Bueno, bajo el que ha muerto su hijo Conrad (Bodleian Libraries, University of Oxford).

de la Ilustración (período neoclásico), basándose en su rechazo a la razón, el realismo y el decoro (Dodworth, 2013). Recordemos que estas características habían sido algunas de las bases de autores como Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761) y/o Henry Fielding (1707-1754), por citar solamente a unos cuantos.

Para ejemplificar el concepto de monstruosidad en *The Castle of Otranto*, uno puede percibir fácilmente a Manfred, el Príncipe de Otranto, como un monstruo, mitad hombre mitad bestia sedienta de sangre, enloquecida por el sexo, que no se detendrá ante nada para poseer a la hermosa Isabella, sin ninguna preocupación por la naturaleza incestuosa de su intención, dado que ya estaba prometida a su hijo, Conrad. Manfred es descrito como carente de humanidad, tiránico hasta el punto de parecer cada vez menos humano a medida que se desarrolla la historia (figura 5), llegando al clímax del horror cuando asesina a su propia hija a sangre fría. El laberinto y los oscuros paisajes, reflejos del corazón y los retorcidos recovecos mentales de ciertos personajes, así como la arquitectura, gótica en esencia –con el castillo como elemento arquitectónico principal–, representan la mayoría de los medios más conocidos a la hora de interpretar los matices góticos de un texto literario (Wolfreys, Robbins, & Womack, 2006). Como Fred Botting expresa:

“The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards—that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear” (Botting, 1996, p. 2).

Este texto, como un gran número de las producciones góticas, juega con la idea de las muñecas rusas, una historia ubicada dentro de otra, dado que consigue que el lector se identifique tanto con el acercamiento de Manfred a Isabella, como con la búsqueda de Theodore de su padre. La trama concluye cuando las historias convergen.

Los fantasmas de la Revolución Francesa desatarían las tiranías ejercidas por el poder y la opresión en los asuntos cotidianos a lo largo del siglo XVIII. El gótico se convertirá en el medio por el que el autor expresa sus opiniones. Así, *The Castle of Otranto* presenta a un tirano dentro de una compleja trama de poder y abusos, la corrupción de la inocencia y las tensiones sexuales que recorren la narración (recordemos los esfuerzos de Isabella por evitar ser seducida por Manfred o la lucha de Matilda para proteger su amor por Theodore).

Más adelante en el tiempo, *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912), muestra igualmente estos conceptos tan



Figura 6. Fotograma de la película *Dracula* (1931), dirigida por Tod Browning (1880-1962) e interpretada por Béla Lugosi (1882-1956).

escurridizos, pero tan potentes y llenos de energía y fuerza visual. Así, tengamos presente que Jonathan y su prometida representan a los inocentes que son corrompidos. *Dracula* también presenta los escenarios típicamente góticos, con un enorme castillo y sus laberínticas estancias (figura 6), todo ello en un país lejano (y situado al Oriente, que la imaginación de la época asimilaba con lo bárbaro, lo ignoto). Jonathan, mientras explora el castillo, se verá seducido, mientras que el lector se enfrenta a la verdadera identidad diabólica del conde. La atmósfera, llena de oscuridad y desesperación, asfixia igualmente al lector. El texto gótico debe proporcionar “... a claustrophobic sense of enclosure in space, these... dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration” (Baldick, 2009, p. xix). El texto proporciona en toda su extensión un entendimiento de lo que el gótico representa, explotando y explorando la imaginación del lector: “*The world of Gothic fantasy is an imitation of the world of the dream, the hallucination, in which that which is real and which is imaginary fade into one*” (Punter, 2015, p. 273). La suspensión deliberada de la incredulidad debe estar presente cuando el lector se enfrenta a un texto gótico.

EL GÓTICO EN ALEMANIA

Satanás será también otro elemento clave para entender el verdadero significado de cualquier escrito gótico. Según John Milton (1608-1674), Satanás se convierte en una inteligencia que domina el caos. Por tanto, de las tinieblas surge Leviathan; William Blake (1757-1827) lo representa como una serpiente. La figura del mal ha sido marginada, por eso Satanás ha sido relegado a la estética. La criatura fantástica es aquella cuya característica propia es provocar un desorden espiritual: confusión y mal son sinónimos (Miles, 1991; Hayles, 2019).

El mal es la antiestética, que por sí es una estética. A este respecto, conviene tener presente que según Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), la estética no sólo se da en lo bello, el mal aparece en la estética. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) por su lado decía que lo demoníaco es una especie de energía salvaje. Para Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), el hombre siente atracción por el mal. Que la muerte puede ser algo bello como que el mal puede ser algo deseable son dos sensibilidades que definen en gran manera los trabajos de estas épocas.

Después de Milton, el ángel caído adquiere un nuevo esplendor poético; su rebeldía ha sido investida de cualidades heroicas, y se convierte en un nuevo objeto de culto. *Paradise Lost* (1667) despierta el arquetipo de la nueva belleza satánica: rebelde, individualista... Maggie Kilgour describe así al ángel caído de Milton: “*Satan provided an important model for (among other things) the gothic villain*” (Kilgour, 1995, pp. 40-41).

No hubo algo más oculto en el siglo XVIII que el mal. En un tiempo de confianza en la razón y en los valores positivos, el mal se veía como una abstracción de antaño; ni la literatura, ni la filosofía, ni la religión estaban interesadas en él, y lo relegaron a las tinieblas, lo confinaron a un apartado lugar de su realidad. El error consistió en no comprender que el bien y el mal se encuentran inextricablemente unidos. Lo que hicieron no fue sino dejar la realidad carente de una mitad esencial para la propia existencia y supervivencia de dicha realidad. Intentaron neutralizar lo que molestaba, siendo incapaces de observar que, al proceder así, lo que estaban propiciando era un estallido vengativo mayor que sobrevendría en el futuro. Un mundo tan próximo al Edén como el que se colegía de las ideas ilustradas tenía una necesidad inmensa de complementación en su polo negativo. Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) sería uno de los primeros en tomar ese camino, haciendo emerger de manera más catártica lo más oscuro del sexo. Seguirían su ejemplo, en diferentes sentidos, Cloderlos de Lafos (1741-1803) con *Les Liaisons Dangereuses* (1782), Madame Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), a cuya pluma se debe *The Beauty and the Beast* (1756), y Matthew Lewis (1775-1818) con *The Monk* (1796).

Una de las conexiones más evidentes entre el gótico británico y el continente es la adaptación cinematográfica alemana de *Dracula*, la obra de Stoker: *Nosferatu. A Symphony of Horror* (1922). El director Friedrich W. Murnau (1888-1931) aúna innumerables elementos, la imaginería y el terror gótico en esta versión no autorizada de la novela de Stoker de 1897².



Figura 7. El conde Orlok, interpretado por Friedrich Gustav Max Schreck (1879-1936), en la mítica película *Nosferatu* (1922).

Estando mal aconsejado, Jonathan Hutter hace un viaje de negocios a Transilvania con el fin de cerrar un trato con el conde Orlok (figura 7), cuyo castillo, según los habitantes cer-

² Si bien *Nosferatu* se basa en la novela de Stoker, los nombres de los principales personajes fueron alterados en un intento de evitar complicaciones legales. A pesar de esto, los herederos de Stoker demandaron tanto a Murnau como al estudio de cine; afortunadamente, no consiguieron que se destruyeran todas las copias de la película.

canos, está poseído por fantasmas. Hutter deja tras de sí a su joven esposa Ellen, se mofa de todas las advertencias y entra en el castillo de Orlok poseído de ansia de riqueza. Al firmar un trato con Nosferatu, Hutter, sin saberlo, prepara el camino para la monstruosa invasión de su ciudad natal por parte del conde Orlok (inocencia o descuido similar al que presenta el Doctor Fausto en su trato con Mefistófeles), que no es sino una plaga. Solo Ellen, modelo de esposa, plena de inocencia y amor puro, puede derrotar al vampiro sediento de sangre atrayéndolo a la luz del día y provocando su muerte inmediata.

Nosferatu presenta los elementos góticos como es el descenso al abismo, los peligrosos paisajes subterráneos, la amenaza proveniente de la naturaleza en forma de la Transilvania salvaje, y los elementos arquitectónicos demoníacos: el castillo del conde Orlok (figura 8).



Figura 8. Fotograma de la película muda *Nosferatu* (1922), dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931).

Además, la lenta transición del género gótico de peligros ostensiblemente externos hacia amenazas cada vez más psicológicas e internas (Wolfreys, Robbins, & Womack, 2006) se vuelve más obvia a medida que *Nosferatu* viaja desde Transilvania a Alemania (figura 9). Este movimiento tan típicamente gótico, al que Fred Botting se refiere como “*internalization of Gothic forms*” (Botting, 1996, p. 91), adquiere una importancia creciente en el Gótico y el Romanticismo alemán. Habiendo surgido hacia el final de la Ilustración y en parte como reacción al Racionalismo, las semillas góticas crecerán al albur de este terreno fértil cultivado a lo largo del siglo XVIII.

Nosferatu nos ofrece el concepto de la arquitectura gótica, gracias a su puesta en escena expresionista. La cinta nos muestra el castillo de Orlok tanto en tomas de gran angular como en primeros planos, subrayando y enfatizando su apariencia misteriosa y antinatural (figura 10). Imágenes de gárgolas y torres escarpadas se intercalan con las del hé-



Figura 9. Fotograma de *Nosferatu* (1922), mostrando al conde Graf Orlok a bordo de la embarcación que lo traslada a Estocolmo.

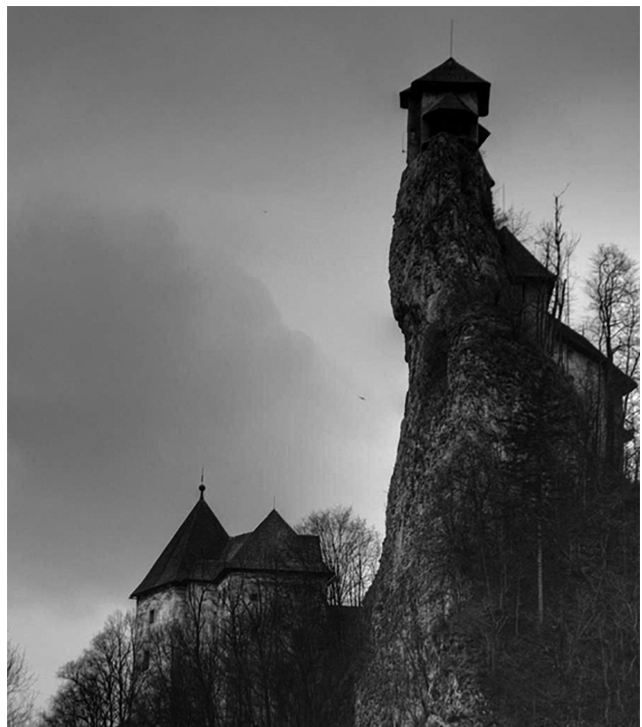


Figura 10. Castillo de Orava, en Eslovaquia, ubicación de la residencia del conde Orlok en la película de 1922.



Figura 11. Las ruinas de la capilla de Holyrood (1824), en Escocia, obra de Louis Daguerre (1787-1851). Ejemplo de las ruinas de edificios tan apreciadas por la literatura gótica.

roe familiarizándose con su nuevo y extraño entorno mientras se acerca al castillo de Orlok —el ensayo filosófico de Goethe, *Von deutscher Baukunst (Acerca de la arquitectura alemana)* (1772), proporciona una excelente visión acerca del efecto que produce la arquitectura gótica—. Por tanto, la arquitectura gótica ayuda a asimilar la idea de que el gótico es una compleja mezcla de lo grotesco y lo etéreo, lo misterioso y lo sublime, lo sagrado y lo demoníaco (figura 11). El gótico ahonda indefectiblemente en esta dicotomía, y el encuentro de Hutter con el castillo de Orlok proporciona el entorno para visualizar y explorar los aspectos de la arquitectura gótica y la ambigüedad.



Figura 12. Escena icónica de la sombra del conde Orlok subiendo la escalera, en la película *Nosferatu* (1922).

Habiendo presenciado la entrega que Hutter hace de sus raíces a las fuerzas destructivas que representa Nosferatu (similar a cuando Fausto vende su alma), la idea de la suspensión de la incredulidad ya ha sido sutil y magistralmente presentada, y el lector ha caído en la trampa. El gótico precisa y potencia esta suspensión de la incredulidad (figura 12). La narración de Adalbert von Chamisso (1781-1838), *Peter Schlemihl. The man who sold his shadow* (1813), ya no parece increíble, y los elementos sobrenaturales fluyen con facilidad³.

A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful (1756) de Edmund Burke (1729-1797) y *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1764) de Immanuel Kant (1724-1804) proporcionan un sólido aparato teórico en cuanto al concepto de lo sublime (figura 13). Burke sugiere que la belleza sólo es estéticamente agradable, mientras que lo sublime, en realidad, combina placer y dolor, un momento de asombro que no solo anticipa el terror inminente, sino que también nos sobrecoge (Hogle, 2002).

Es en el campo de lo estético donde lo gótico se erige en auténtica declaración de principios. Tomando como base tratados de filosofía como el del abogado y miembro del Parlamento Edmund Burke, lo gótico propugna el principio de lo sublime frente a lo simplemente bello: la oscuridad, lo uniforme y la grandeza se convierten en pilares de

³ Más adelante, debemos tener presente el clásico cinematográfico de 1933, *The Invisible Man*, basado en la obra de Herbert George Wells (1866-1946) de 1897, curiosamente el mismo año que se publicó *Dracula*.

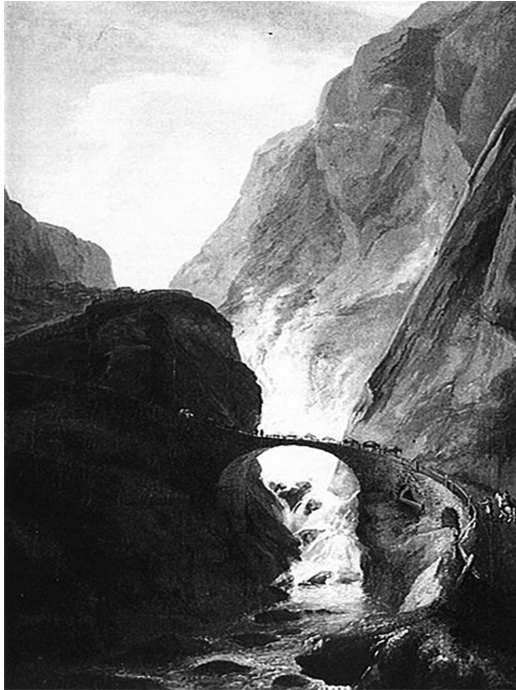


Figura 13. Lo sublime en el arte: *El puente del Demonio en Schöllenen* (1777), obra de Caspar Wolf (1735-1798).

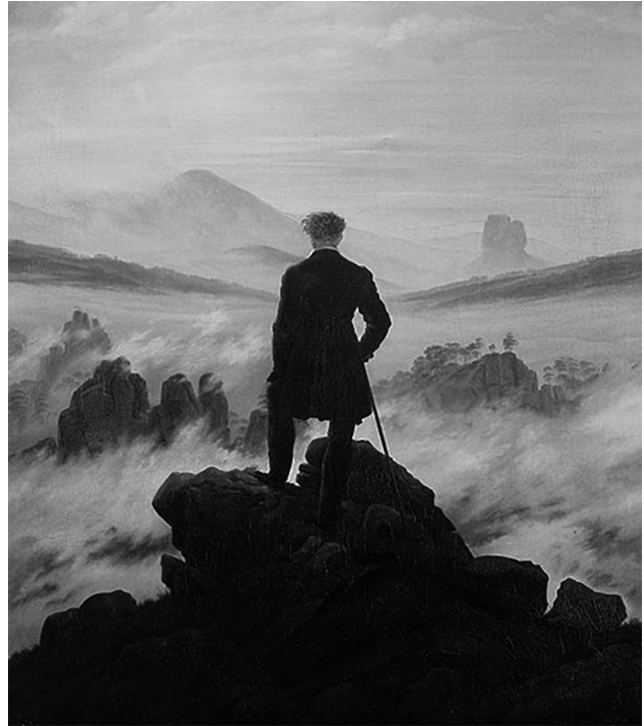


Figura 14. Lo sublime en el arte: *El puente del Demonio en Schöllenen* (1777), obra de Caspar Wolf (1735-1798).

una nueva estética que no sólo se opone a la luminosidad y variedad del arte neoclásico, sino que implican incluso una sensibilidad más refinada, una agudeza intelectual ma-

yor (figura 14). Es entonces cuando se descubre el placer ambiguo y extraño que provocan los sentimientos negativos, tales como la melancolía, la nostalgia o ciertos estados



Figura 15. La manifestación de lo sublime en la naturaleza: *A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound* (1814), obra de Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

depresivos, al tiempo que se los considera propiciadores e inspiradores artísticos frente a la racionalidad y frialdad de la inspiración neoclásica (Miles, 1991).

Para Kant, el poder de la naturaleza a menudo supera nuestra comprensión, resultando un sentimiento de inquietud o de terrible sublimidad⁴ (figura 15). Según expresa Kant en *Critique of the Power of Judgment* (1790), lo sublime se aprecia aún mejor en lo ilimitado o en los objetos carentes de forma definida; de ahí que la narración de *Peter Schlemihl* nos parezca tan fascinante, a la par que espeluznante. La literatura y el cine gótico presentan innumerables ejemplos de presencias sin forma definida, objetos llenos de horror que nos resultan extrañamente familiares, incompletos, inacabados e incluso deformes. Para Cooper “a Gothic fiction is a fiction that primarily represents fear, the fearful, and the abject” (Cooper, 2010, p. 6).

La época gótica es una época de ensoñaciones. La filosofía idealista contribuyó al desarrollo de esta novela, así como la filosofía del francés Jean Jacques Rousseau (1712-1778): el mal, la pérdida de la fe, etc. La belleza racional del neoclasicismo se había derrumbado y lo horripilante es ahora la nueva categoría del gusto, la nueva fuente del placer (Dodworth, 2013).

El gótico puede ser visto como un rechazo a los preceptos de orden, calma, armonía, equilibrio y racionalidad que tan típicos fueron de los cánones del clasicismo francés y del neoclasicismo en particular. También representaba, en cierto sentido, una reacción contra la Ilustración, el racionalismo y el materialismo del siglo XVIII (Hogle & Miles, 2019), así como una continuación del *Sturm und Drang* alemán. El concepto *Sturm und Drang* (1776) fue originariamente el título de una obra de Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831). Los poemas y las obras de este movimiento se caracterizan por unas pasiones rayando lo extravagante. Su influencia en la novela gótica es evidente.

Si bien esta sublimidad tan inherente al gótico es innegable, el horror también puede provenir del interior, del concepto que propone el psicólogo vienés Sigmund Freud (1856-1939). Su teoría de *Das Unheimliche* o lo *uncanny*, lo elusivo, la presentó a partir de *The Sandman* (1817), de Hoffmann. Freud propone que lo *uncanny* se encuentra conectado no con lo desconocido y extraño, sino más bien con lo intenso, que, aun siendo conocido, está lejos de nuestro alcance, fuera de lugar (Freud, 1919). El horror gótico ha pasado por completo de los miedos a los monstruos externos a un terror aún más extraño, un miedo interno más aterrador, del que no hay escapatoria.

⁴ Las producciones del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) proporcionan un excelente ejemplo de este tipo de belleza y maravilla sublime: <https://www.caspardavidfriedrich.org/>

EL GÓTICO EN FRANCIA

La atmósfera y los sentimientos tan extraños propios del gótico alemán pertenecen a la evolución del género dentro de la tradición romántica. Viajando ahora desde Alemania hasta Francia en busca del gótico, nos encontramos que en el país galo el gótico es abordado principalmente desde la óptica de lo fantástico. Lo fantástico difiere del gótico en su sutileza y en el desarrollo de una atmósfera nítidamente más psicológica, alejándose acaso de Otranto. Los textos góticos suelen utilizar la primera persona en sus narraciones, creando así un entorno seguro para que el lector se pregunte si el narrador está cuerdo, despierto o simplemente imagina cosas. En este tipo de narraciones, tanto el narrador como el lector tienden a preguntarse al final exactamente lo que acaba de suceder. A medida que el texto se acerca a su resolución, dos son las posibles soluciones que se presentan: una es potencialmente lógica, mientras la otra pertenece a lo sobrenatural. A continuación, el lector puede elegir cuál tiene más sentido (para él), o puede permanecer indeciso entre las dos. Se evitan los desenlaces evidentes. Un texto fantástico se basa en la dualidad, en la ambigüedad.

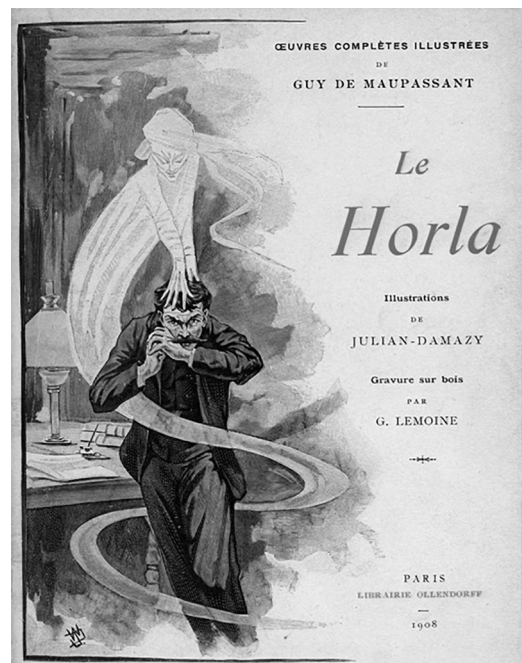


Figura 16. Portada de la edición de *Le Horla* (1908) de las obras completas ilustradas de Guy de Maupassant (1850-1893), ilustrada por Georges Lemoine (1890-1929) y William Julian-Damazy (1865-1910).

Le Horla (1867) (figura 16), de Guy de Maupassant (1850-1893), encarna los principales elementos de lo fantástico y muestra claramente en qué se diferencia de la oscuridad del gótico. En *Le Horla* prevalece la alteridad: el narrador, cuyo nombre permanece oculto bajo la narrativa en prime-

ra persona, se enfrenta a una creciente pérdida de cordura mientras se encara, día tras día, con una criatura que sabe que está a su lado, pero que no puede ver. Escrito en forma de diario, *Le Horla* relata la historia de un hombre, supuestamente cuerdo, que parece incapaz de llegar a enfrentarse a los extraños acontecimientos que ocurren a su alrededor: Su vaso de leche se vacía durante la noche; una rosa levita sin que se vea una mano; y mientras se mira en el espejo, el narrador se ve a sí mismo detrás de un tenue velo (figura 17). ¿Son todos estos signos de la presencia de un personaje invisible, o son simplemente meras ilusiones ópticas? La inclusión de un

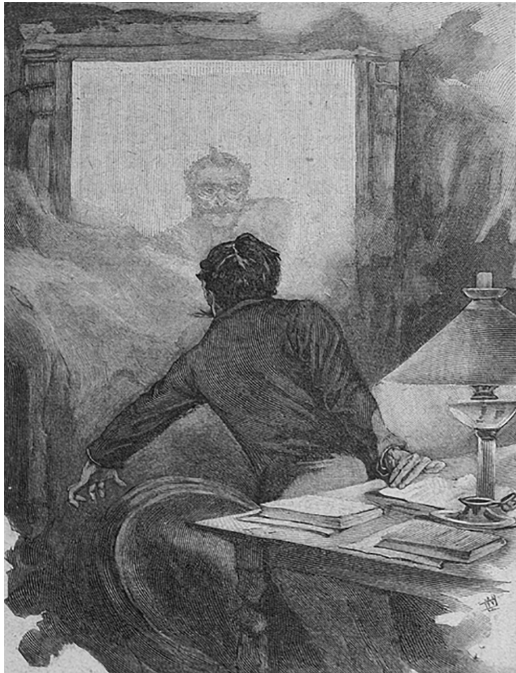


Figura 17. Ilustración de la novela de Guy de Maupassant (1850-1893), *Le Horla* (1908). Xilografía de Georges Lemoine (1890-1929), según un dibujo de William Julian-Damazay (1865-1910).

episodio de hipnotismo y magnetismo animal ayuda a crear una atmósfera cargada de duda. Incluso al finalizar la lectura, el lector, junto con el narrador, no sabe si la historia es real o no, si el narrador está cuerdo o enfermo, y si toda la serie de acontecimientos ocurrieron mientras estaba bajo hipnosis. Esto permite que cada lector haga su propia interpretación (Sánchez-Verdejo & López-Muñoz, 2020).

Como hemos comentado con anterioridad, aquí nos estamos alejando de la oscura atmósfera del gótico británico; ahora, con lo fantástico, el otro se encuentra en el interior (Wolfreys, Robbins, & Womack, 2006). Como en cualquiera de las historias fantásticas, el texto termina con una pregunta, con una doble solución posible: ¿está loco el narrador y lo que ha ocurrido es producto de su imaginación?, o ¿en realidad se está enfrentando a una criatura exótica que desembarcó el día antes que comenzaron los síntomas? Ni

el narrador ni el lector tienen respuesta. Aquí, la suspensión deliberada de la incredulidad es doble, ya que el lector se deja llevar no sólo por los acontecimientos, sino también por el estado de ánimo de la persona que narra la historia. El lector no se enfrenta a demonios, brujas, fantasmas y vampiros, sino a sus propios demonios e incertidumbres, mientras cae en la trampa urdida por el lector.

En última instancia, la narrativa cambia la perspectiva, ya que al lector solo se le ofrece un punto de vista: el de alguien cuya cordura a veces puede ser cuestionada, sin contar con un testigo que pueda confirmar o negar el curso de los acontecimientos. El lector se ve obligado a tomar una decisión sobre lo que ha sucedido, o puede decidir permanecer dentro de ese espacio de indecisión, que constituye el objetivo último de lo fantástico: la aceptación de que puede que no haya una respuesta, que todas las respuestas son al mismo tiempo correctas e incorrectas. De hecho, una resolución objetiva destruiría la esencia misma de lo fantástico.

Hasta donde sabemos, ninguna película se basa únicamente en *Le Horla*, a excepción de *Diario de un loco* (1963), pero que partiendo de la idea de la narración de Maupassant, se aleja del texto. Después de todo, una especificación visual determinada destruiría los elementos principales que subyacen a lo fantástico. Si como lectores viésemos al Horla y comprendiéramos lo que es, se perdería indudablemente la esencia y el efecto de la narración.

EL GÓTICO EN NORTEAMÉRICA

El gótico estadounidense, por el contrario, parece ideal para la representación visual, dado que se aleja de los espectros externos acechantes y evoluciona hacia una experiencia psicológica de los demonios internos (Wolfreys, Robbins, & Womack, 2006). La alteridad se ha internalizado, forma ahora parte de la comunidad, estando dentro de uno mismo, pero al mismo tiempo en lo que rodea al ser fuera. La culpa y la vergüenza, conceptos nuevos dentro de la categorización del gótico, tal como se había manifestado con anterioridad, son rasgos comunes en la vertiente norteamericana de este género. De hecho, los personajes que encontramos deben encontrar su lugar dentro de una comunidad. Lo que Frederick Frank ha llamado el “*collective unconscious of the American experience*” (Frank, 1990, p. ix) se ha manifestado en la literatura gótica estadounidense desde sus inicios. Los primeros ejemplos estadounidenses incluyen a Charles Brockden Brown (1771-1810), Washington Irving (1783-1859), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Edgar Allan Poe (1809-1849) y Henry James (1843-1916), entre otros. No es de extrañar que la literatura del Nuevo Mundo haya tenido tanta propensión a lo extraño, lo aterrador. Este joven país, nacido al albur de la Ilustración y confiando en las virtudes de la democracia y la razón, estaba lleno de

horrores góticos, inseguridades individuales y colectivas, culpa y miedo (Oates, 1996).

En el prefacio de su colección de cuentos, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), Edgar Allan Poe afirma que “*terror is not of Germany, but of the soul, – that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results*”⁵. La conexión con los románticos alemanes está presente, pero, en verdad, el desarrollo de los terrores psicológicos aumenta considerablemente en el Nuevo Mundo (Bloom, 1998).

La culpa y la vergüenza son tradiciones profundamente arraigadas en la cultura del puritanismo y las manifestaciones de estos terrores psicológicos se proyectan tanto en los paisajes literarios como en la apariencia de los personajes (son innumerables las representaciones literarias y visuales

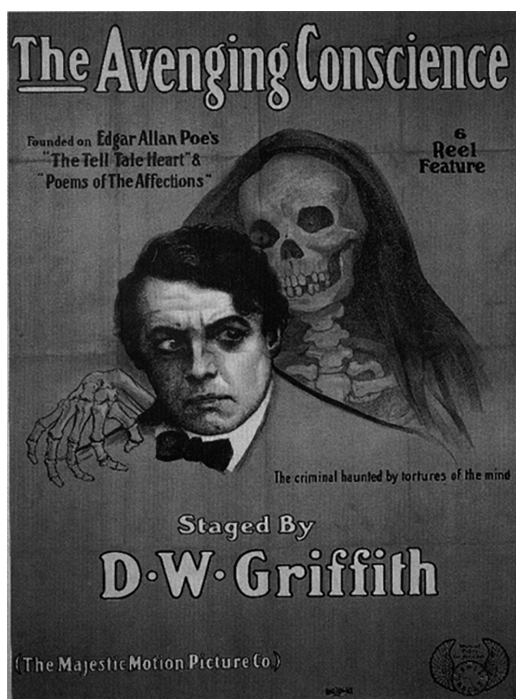


Figura 18. Cartel de la película *The Avenging Conscience* (1914), basada en la obra *The Tell-Tale Heart* (1843) de Edgar Allan Poe (1809-1849).

de la culpa ancestral y la vergüenza). Producto de la conciencia de la culpa y la vergüenza puritana, la idea de la corrupción de los inocentes a menudo proviene de uno mismo, más que de algún mal exterior. Poe define esta cualidad como “*the spirit of perverseness... this unfathomable longing of the soul to vex itself*” (Poe, 1967, p. 292).

La técnica narrativa de una narración en la que no podemos confiar fue acuñada por primera vez por Wayne C. Booth (1921-2005) en su libro de 1983 *The Rhetoric of Fiction*. Según Booth, la distinción entre narradores confiables

y no confiables se basa en el grado y tipo de distancia que separa a un narrador del autor de una obra (Booth, 1983).

Cuando se puede confiar en el narrador, el lector acepta sin duda alguna los hechos y los juicios. Sin embargo, cuando no se puede confiar en el narrador, el lector cuestiona o busca justificación en cuanto a las afirmaciones. Por lo tanto, un narrador poco confiable revela una interpretación de los eventos que de alguna manera es diferente de la interpretación del propio autor de esos eventos.

Además, Booth (1983) agrega que, si un autor quiere que el lector se encuentre confundido, entonces una narración plagada de dudas puede ayudar. Abrams (1993) define este tipo de narrador como aquel cuya percepción, interpretación y valoración de los asuntos que narra no coinciden con las opiniones implícitas expresadas por el autor, quien espera que el lector comparta. Por su parte, Baldick (2009) identifica al narrador poco confiable como aquel cuyo relato de los eventos parece ser defectuoso, engañosamente sesgado o distorsionado. Por lo tanto, se aparta de la verdadera comprensión de los eventos que comparten el lector y el autor.

No es extraño que los narradores de Poe, en algunas ocasiones, afirmen sin ningún atisbo de vacilación que han perdido la cabeza, la mayoría de las veces debido a los extraños hechos que están a punto de narrar. De hecho, el propio Poe, en una carta en la que comenta su sufrimiento tras la muerte de su esposa Virginia Eliza Clemm (1822-1847), sostiene que: “*I became insane, with long intervals of horrible sanity*”⁶. En algunas ocasiones, la alteración psíquica de los personajes propuestos por Poe pueden conducirlos a su propia destrucción, como ocurre en *The Tell-Tale Heart* (1843) (figura 18).

Mentir, ocultar información, juzgar de forma incorrecta y, en consecuencia, confundir la naturaleza de los hechos narrados al lector, forman parte del universo del narrador poco fiable. Podemos interpretar que los hechos asombrosos que están a punto de ser narrados quizás puedan explicarse como resultado de una mente delirante.

Poe pretende construir un mundo lleno de suspense y con el lector sintiéndose totalmente amedrentado a lo largo de la historia. El lector se pregunta qué es verdad y qué no: lo grotesco, lo distorsionado, lo espantoso y lo siniestro están íntimamente conectados.

Lo siniestro aparece como una ruptura de la coherencia universal; se produce una agresión (amenazante) que rompe la estabilidad de un mundo en el que las leyes eran consideradas hasta entonces rigurosas e inmutables (figura 19). Lo imposible ocurre sin previo aviso en un mundo donde se creía que lo imposible era descartado por su propia naturaleza. Caillois (1967) afirma que su esencia es la aparición, lo que no puede suceder y a pesar de todo sucede, en un momento preciso, en medio de un universo conocido y en el que se pensaba que se excluía el misterio. Todo parece estar en paz, sin nada inusual, y de repente se sugiere lo inacepta-

5 Tomado de <https://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm> (consultado el 15 de abril de 2021).

6 Tomado de <https://www.eapoe.org/works/letters/p4801040.htm> (consultado el 15 de abril de 2021).



Figura 19. Ilustración número 14 de Gustave Doré (1832-1883) para *El cuervo* de Edgar Allan Poe (1809-1849), correspondiente a la línea “No hizo la menor reverencia” (1884).

ble o se muestra inesperadamente. Para Barrenechea (1985) se produce una violación del orden mundano, natural o lógico; lo extraño es todo aquello que, a nivel de lo natural o sobrenatural, físico o metafísico, se considera fuera de lo aceptado socioculturalmente.

Algunos críticos (Tatar, 1981; Madden, 1993; Royle, 2003; Reuber, 2004; Schöpp, 2006; Windsor, 2019) sostienen que Poe es capaz de intensificar el impacto emocional del sentimiento de lo siniestro en sus obras hasta límites insospechados. En estos términos, Freud afirma sobre lo siniestro en la vida real y en la literatura: “...many things that would be uncanny if they occurred in real life are not uncanny in literature, and that in literature there are many opportunities to achieve uncanny effects that are absent in real life” (citado en Chieffalo, 2011, p. 15).

La esencia de lo siniestro está conectada al concepto del narrador poco confiable (lo racional *versus* lo irracional, lo natural *versus* lo sobrenatural); son dimensiones que a la vez se entremezclan de manera sorprendente y extraña desde el personaje principal y la perspectiva del lector que vive la experiencia de esa tensión y/o conflicto (Herrero Cecilia, 1997).

Es innegable el hecho de que el ambiente de ese periodo era propicio para la exploración de los dos lados de la humanidad: el pensamiento racional y la creencia en lo sobrenatural. La posición racionalista sostiene que la razón humana es la herramienta suprema para comprender y gobernar el mundo. El hombre, acompañado de la razón, se independiza de Dios y de la religión; además, se rechaza todo lo que evoca

algún postulado o creencia religiosa. Todos los eventos naturales y sociales pueden explicarse solo por la intervención de la razón. Así, muchas de las creencias populares que se han mantenido sostenidamente durante muchos siglos son rechazadas por el racionalismo y son consideradas como simples supersticiones propias de gente ignorante (Botting, 2012).

Ramos González (1988) afirma que en esta época conviven el racionalismo y las creencias irracionales y al mismo tiempo se rechazan, porque su concepción de la realidad es la contraria de una a otra. Y resulta que la segunda tendencia es una reacción contra la visión científica y determinista de la primera. En este sentido, este tipo de literatura es una exaltación de lo irracional, en la que el misterio inexplicable y sobrenatural hace añicos nuestros supuestos sobre el mundo y la realidad, nuestra creencia en las leyes científicas que rigen racionalmente (o al menos eso es lo que se espera) el universo, y abre el abismo, el caos, bajo nuestros pies (Pardo García, 1992).



Figura 20. Capricho número 45, *Mucho hay que chupar* (1799), de la serie *Los Caprichos*, de Francisco de Goya (1746-1828).

Por su parte, como señala Rosemary Jackson, esta literatura trae “something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the human and the real, outside the control of the word and the look” (Jackson, 1981, p. 179). Su estratagema consiste en presentar la alteridad. La aparición de obras donde el doble es fundamental

coincide totalmente con algunas consecuencias que incluyen un deseo de subvertir la realidad (Jackson, 1981).

No podemos evitar referirnos, quizás de forma concisa, a la perspectiva literaria y/o artística que surge como último recurso de la revolución y que impregnó la conciencia durante el periodo que precedió al romanticismo: estamos hablando, obviamente, de la Ilustración. No sería más apropiado que ahora recordar las ideas que expresó Francisco de Goya (1746-1828): “*El sueño de la razón produce monstruos*” (1799).

Es precisamente el afán de comprender y razonar la realidad hasta sus últimas consecuencias, la actitud que favorece el redescubrimiento del género artístico que dominó magistralmente Poe. Esta literatura necesita la implicación del lector, la suspensión de su incredulidad para provocar su miedo. El sueño de la razón produce monstruos literarios en los que podemos evocar los espíritus de los miedos personales. Desde 1793, Goya ejecuta su serie de *Caprichos*, poblados por monstruos amenazadores (figura 20). Sin embargo, la existencia de estos seres no es objetiva: están dentro de nosotros, en lo más profundo de nuestro subconsciente y se alejan de él en cuanto descansa nuestra inteligencia lógica. Para el hombre moderno, los monstruos, en general, no solo son aterradores porque existen, sino porque llevan a cabo sus miedos y sus deseos más secretos.

La literatura de Poe no está dirigida a un público supersticioso que cree en fantasmas y seres sobrenaturales. Sus lectores aceptan las reglas del juego que proponen el nuevo género (“y si fuera cierto que...”).

La palabra alemana *Unheimliche* se considera intraducible. Esta cualidad indescriptible es de hecho una parte integral de la comprensión de las experiencias misteriosas. Estos temas recurrentes que activan nuestros deseos y miedos más primitivos son la verdadera firma de este tipo de ficciones (MacAndrew, 1979).

Según la descripción de Freud, lo siniestro representa “*that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar*” (Freud, 1985, p. 340); es decir, proyecta su terror no sólo a partir de algo externo o externo desconocido, sino, por el contrario, partiendo de algo extrañamente familiar que nos impide separarnos del origen de ese terror. Freud habla de cómo un autor puede evocar una respuesta extraña en el lector cuando ubica la acción entre el límite de la realidad y la irrealidad dentro de la ficción misma; para estos fines, Freud trata lo siniestro como un hecho psicológico y al mismo tiempo literario.

Cuando se narra una historia, uno de los elementos más útiles para hacer que el lector sienta efectos extraños es crear una sensación de desconfianza e incertidumbre sobre si un determinado personaje es bueno o malo, real o irreal, cuerdo o loco, y hacerlo de modo que la atención no se centre directamente en esa duda para que no podamos explicar ese asunto. La vacilación de la certeza sobre lo que se percibe es la esencia de las producciones de Poe. Por un lado,

un personaje ve o piensa que ve cosas extraordinarias que quizás son alucinaciones proyectadas por su propia mente; por otro lado, es posible que algunos elementos comunes escondan bajo la apariencia más banal una segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible.

En primer lugar, el texto obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como un universo de personas reales y le hace dudar de si es una explicación veraz o sobrenatural de los hechos ocurridos. En segundo lugar, esta duda también la experimenta un personaje; de esta forma, el rol del lector se identifica con ese protagonista. Esto explica que una de las técnicas narrativas más favoritas sería la narración en primera persona. En tercer lugar, el lector adopta una actitud decidida hacia el texto: interpretación y explicación realista de los hechos (Todorov, 1970).

La situación cambia en cuanto que el escritor finge moverse dentro del mundo de la realidad común. En este caso, también aceptará todas las condiciones para producir sentimientos extraños en la vida real; y todo lo que podría tener un efecto asombroso en la realidad está presente en su historia. Pero en este caso puede incrementar el efecto –y de hecho multiplicarlo– yendo más allá de lo que podría suceder en la realidad, introduciendo eventos que nunca, o casi nunca, ocurren en realidad. Haciendo esto, está, de alguna manera, entregándonos a la superstición que habíamos superado de manera evidente; nos engaña, prometiendo darnos toda la verdad y, al final, superarla. Reaccionamos a sus inventos como hubiéramos reaccionado a las experiencias reales; pero para cuando nos hemos dado cuenta de su engaño, ya es demasiado tarde y el autor ha logrado su propósito.

Podemos citar las palabras de David Roas, quien se refiere a este tipo de narradores y el efecto que provocan en el texto: “...*la utilización del narrador-protagonista va a causar siempre un mayor efecto emocional sobre el lector que el que pueda generar un narrador extradiegético-heterodiegético*” (Roas, 2011, p. 21).

Las narraciones de Poe nos hacen pensar si lo que percibimos, la ficción, no es, al fin, la realidad (Penzoldt, 1965). Por tanto, se nos presenta un estallido sobrenatural en el mundo real, una intrusión de misterio en la vida cotidiana, una ruptura del orden reconocible, “*una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana*” (Caillois, 1965, p. 36). Poe demuestra que lo macabro puede suceder en cualquier momento y en cualquier lugar.

El verdadero tema es la realidad sobre lo que podemos ver y escuchar: creer o no creer, discernir otro mundo embrujado e infernal detrás de la apariencia diaria. Parece que sus producciones están destinadas a entrar por los ojos y los oídos, para limitarse a una sucesión de imágenes. No es de extrañar que el cine se haya alimentado tanto de estas historias.

Una vez leídas las historias, se observa claramente que uno de los rasgos que destaca, por ser una característica del campo psicológico de los narradores, es la ambivalencia y la dualidad. En palabras de Antonio Ballesteros González,

“el desdoblamiento de la personalidad y sus consecuentes más inmediatos son elementos privilegiados de toda manifestación de la literatura fantástica” (Ballesteros González, 1992, p. 136). Hay que precisar aquí que, en algunos momentos (¿y por qué no en todos los relatos?), la dualidad no solo se circunscribe al relato, sino que en ocasiones también afecta al binomio lector-narrador. Por tanto, el universo de ficción de la obra no se guarda en su interior, sino que se proyecta hacia fuera.

CONCLUSIONES

En la literatura gótica hay una serie de temas recurrentes, como hemos visto en las páginas anteriores: una presencia tiránica –como en *Otranto*–. Igualmente, la dualidad del individuo y su escisión entre su yo personal y el colectivo es innegable. Asimismo, el *Doppelgänger* está presente. El mal suele permanecer y recorrer las producciones góticas. El mito de la resurrección (tan explotado por el séptimo arte): los vampiros, *Nosferatu*, *The Sandman*. El gótico atrae al lector dentro de la narración, exponiéndolo y arrojándolo a continuación a la realidad, obligándole a recorrer la delgada línea entre la realidad y lo irreal. La transformación suele estar asociada con arrastrar al lector hasta el laberinto del alma humana, el suyo propio. La presencia arquitectónica del castillo se confirma, como hemos referido en muchos de los textos góticos –*Otranto*, *Nosferatu*, *Dracula*, *Fausto*–, como un elemento tangible de este viaje, a la par que muchos otros elementos intangibles permanecen ocultos al lector (*Le Horla*) (Baldick, 1992).

El gótico continúa presente, incluso con más fuerza, pues como buen ser proteico, ha sabido adaptarse a cada proceso creador y sus correspondientes demandas (Spoo-ner, 2012); indudablemente, ha cambiado de nombre a lo largo de los siglos y en diferentes países (véase el caso de Poe en Norteamérica), pero los conceptos principales aún prevalecen. El gótico, en la actualidad, presenta “a certain sliding of location, a series of transfers and translocations from one place to another, so that our sense of the stability of the map is – as indeed it has been since the first fantasy of a Gothic castle... forever under siege” (Punter & Byron, 2004, p. 51). Todavía existe una fascinación por lo misterioso, lo de otro mundo y lo sangriento. El éxito de autores modernos como Stephen King (n. 1947), y Joyce Carol Oates (n. 1938) son la prueba de que este gótico es parte de la naturaleza humana, el deseo de tener miedo dentro de la comodidad de nuestros propios hogares.

REFERENCIAS

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
 Baldick, C. (ed.). (1992). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press.

Baldick, C. (ed.). (2009). *The Oxford Book of Gothic Tales*, 2ª edición. Oxford: Oxford University Press.
 Ballesteros González, A. A. (1992). El canon en la literatura fantástica. *Revista del Departamento de Filología Moderna*, Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha, 2-3, 131-134.
 Barrenechea, A. M. (1985). *La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género. El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz.
 Bloom, C. (ed.). (1998). *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. London: Macmillan Press LTD.
 Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
 Botting, F. (1996). *Gothic*. New York and London: Routledge.
 Botting, F. (2012). In *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*. En D., Punter, Ed. *A New Companion to the Gothic* (pp. 13-24). Chichester: Wiley-Blackwell.
 Caillois, R. (1965). *Au Coeur du Fantastique*. Paris: Gallimard.
 Caillois, R. (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
 Chieffalo, A. C. (2011). *Poe, Lovecraft and the uncanny: the horror of the self*, PhD Thesis. Connecticut: Central Connecticut State University.
 Cooper, L. A. (2010). *Gothic Realities. The Impact of Horror Fiction on Modern Culture*. Jefferson and London: McFarland & Company, Inc.
 Darwin, Ch. (1958). *The Origins of Species*. London: Penguin Classics.
 Davison, C. (2009). *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824*. Cardiff: University of Wales Press.
 Dodworth, C. (2013). *Illuminating the Darkness: The Naturalistic Evolution of Gothicism in the Nineteenth-Century British Novel and Visual Art*. PhD Thesis. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln.
 Frank, F. S. (1990). *Through the Pale Door: A Guide to and through the American Gothic*. New York: Greenwood Press.
 Freud, S. (1919). The Uncanny. En D. M., Sandner, Ed. (2004). *Fantastic Literature: A Critical Reader* (pp. 74-101). Westport: Praeger Publishers.
 Freud, S. (1985). *Art and Literature*. Dickson, A. (ed.). Harmondsworth: Penguin.
 Hayles, E. (2019). *Deviant subjectivities: monstrosity and kinship in the Gothic imagination*, PhD Thesis. Reading: University of Reading.
 Herrero Cecilia, J. (1997). Estrategias discursivas y procedimientos narrativos en el relato fantástico. Análisis de *Le Horla* de Maupassant. *Revista del Departamento de Filología Moderna*, Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha 7, 25-46.
 Hogle, J. E. (Ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
 Hogle, J., & Miles, R. (Eds.). (2019). *The Gothic and Theory: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 Jackson, R. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen.
 Kilgour, M. (1995). *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
 Killeen, J. (2009). *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914*. Cardiff: University of Wales Press.
 MacAndrew, E. (1979). *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press.
 Madden, F. (1993). Poe's The Black Cat and Freud's The 'Uncanny'. *Literature and Psychology*, 39, 52-61.
 Miles, R. (1991). The Gothic Aesthetic: The Gothic as Discourse. *The Eighteenth Century*, 32(1), 39-57.
 Nemes, A. (2017). The Social Background of the Literary Gothic. En I., Boldea, Ed. *Literature, Discourses and the Power of Multicultural Dialogue* (pp. 294-399). Tirgu Mures: Arhipelag XXI Press.
 Oates, J. C. (ed.). (1996). *American Gothic Tales*. New York: Plume.
 Pardo García, P. J. (1992). Misterios, prodigios y problemas: Relaciones genéricas entre la ficción fantástica y la policiaca. *Revista del Departamento de Filología Moderna*, Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha, 5, 143-159.
 Penzoldt, P. (1965). *The Supernatural in Fiction*. New York: Humanities Press.
 Poe, E. A. (1967). *Tales of Mystery and Imagination*. London: Oxford University Press.
 Punter, D. (ed.). (2015). *A New Companion to the Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell.
 Punter, D., & Byron, G. (2004). *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing.
 Ramos González, M. T. (1988). *Ficción y fascinación. Literatura fantástica*

- prerromántica francesa*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Reuber, A. M. (2004). *Haunted by the uncanny - development of a genre from the late eighteenth to the late nineteenth century*. LSU Doctoral Dissertations. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/1937
- Roas, D. (2011). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir.
- Royle, N. (2003). *The Uncanny*. New York: Routledge.
- Sánchez-Verdejo, F. J. & López-Muñoz, F. (2020). "Le Horla", de Maupassant: el terror de la locura o la locura del terror. *Estudios Humanísticos Filología*, 42, 235-259.
- Schöpp, J. C. (2006). Vast Forms That Move Fantastically: Poe, Freud, and the Uncanny. *Poe Studies*, 39-40(1-2), 46-54.
- Smith, A. (2013). *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Spector, R. D. (1984). *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley*. Westport & London: Greenwood Press.
- Spooner, C. (2012). Preface. En B., Cherry, P., Howell, & C., Ruddell, Eds. *Twenty First Century Gothic* (pp. ix-xii). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Tatar, M. M. (1981). The House of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny. *Comparative Literature*, 33(2), 167-182.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions de Seuil.
- Windsor, M. (2019). What is the Uncanny? *The British Journal of Aesthetics*, 59(1), 51-65.
- Wolfreys, J., Robbins, R., & Womack, K. (2006). *Key Concepts in Literary Theory*, 2nd. Ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.