

EL HORROR EN LA LITERATURA. HORROR IN LITERATURE

Fernando Darío González Grueso
Tamkang University

ABSTRACT

Being inspired by H. P. Lovecraft's essay «Supernatural Horror in Literature», this study has constructed a coherent descriptive model of the literary genre of Horror with its internal and external relations, which could serve as a starting point for possible expansions. For that reason, several concepts of the key studies on fear have been compared, reviewed, and extended, from Aristotle to the most recent approaches, through Radcliffe, Freud, Delumeau, Kristeva, Carroll, and Jackson, among others; and we have determined the differences between two close genres as terror and horror. The present article will analyse several theoretical approaches in this respect, ranging from the History of Literature, to Psychoanalysis, Psychology and Literary Theory, and will seek common points and develop key theoretical concepts for the demarcation of the Horror genre, and which has long been a perfectly delimited genre.

Key words: Fear, Horror, Terror, theory, genre

RESUMEN

A partir del ensayo «Supernatural Horror in Literature», de H. P. Lovecraft, hemos construido un modelo descriptivo coherente del género literario del horror con sus relaciones internas y externas, y que bien podría servir de punto de partida para posibles ampliaciones. Para ello, hemos cotejado, revisado y desarrollado determinados conceptos de los estudios clave sobre el miedo, desde Aristóteles hasta los más recientes acercamientos, pasando por Radcliffe, Freud, Delumeau, Kristeva, Carroll, y Jackson, entre otros, y hemos determinado las diferencias entre dos géneros tan cercanos como el terror y el horror. El presente artículo

analizará diversos acercamientos teóricos al respecto, que van desde la historia de la literatura, al psicoanálisis, la psicología y la teoría literaria, buscará puntos en común y desarrollará conceptos teóricos clave para la demarcación del género del horror, y que es, desde hace tiempo, un género perfectamente delimitado.

Palabras clave: Miedo, horror, terror, teoría género

Fecha de recepción: 8 de junio de 2017.

Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2017.

Cómo citar: González Gueso, Fernando Darío: «El horror en la literatura», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017): 27-50.
DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>

La idea de género implica ante todo diversas preguntas; [...] He aquí la primera: ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? [...] Pero uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige de la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. De hecho, se señala un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae de ellas una hipótesis general que se verifica luego en otras obras, corrigiéndola o rechazándola. Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, de obras), no estaremos autorizados a deducir de ellos leyes universales; lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría. (Todorov, 1972: 9-10)

INTRODUCCIÓN

El estudio del miedo, de lo siniestro, del terror y del horror en la literatura nos retrotrae a tiempos de la Grecia clásica. Se podría decir que Aristóteles fue el primero que nos presentó el miedo desde múltiples facetas, en varias de sus obras, pues como bien afirma Domínguez (2003: 662-63), Platón, en su *Laques*, nos habla del *Déos* ('temor'), no del *Phóbos* ('miedo'), como sí hará el estagirita en sus obras *De anima*, la *Retórica*, la *Ética eudemia* y la *Ética Nicomaquea*.

El que hayamos comenzado escribiendo en la misma oración cuatro términos, que a priori no deberían encontrarse juntos —o al menos deberían aparecer separados los dos primeros de los dos segundos—, se debe a que los principales estudios al respecto y la evolución de estos elementos en la creación literaria los vehiculan, indefectiblemente, desde un punto de vista temporal y estético sobre un mismo hilo conductor.

Tampoco es casualidad que hayamos elegido la cita de Todorov que abre el artículo. No pretendemos extrapolar leyes universales a partir de un número limitado de casos concretos, como ya advirtiera Popper con sus cisnes blancos (Todorov, 1972: 10), ni tenemos espacio para mostrar una amplia gama de ejemplos, por lo que confiaremos en determinadas ocasiones en la memoria literaria virtual del lector de este artículo. Este trabajo pretende aunar los esfuerzos llevados a cabo en esta materia del miedo en la literatura y encauzarlos hacia una coherente descripción de los géneros del terror y del horror, y que como más tarde

se demostrará, son perfectamente discernibles, aunque la hibridación¹ (Lem, 1984: 31) enturbie las diferentes aguas.

Comenzará el presente estudio con una definición de términos y un posicionamiento teórico en el que se introducirán acercamientos desde la historia, la psicología, el psicoanálisis y la teoría literaria. De ahí, se abordará la no siempre evidente diferencia entre el terror y el horror, para concluir con nuestro modelo gráfico de relaciones entre estos géneros literarios y sus vinculaciones con diferentes tipos de miedos expresados en la literatura escrita universal.

1. EL MIEDO Y LO SINIESTRO

Ante todo, conviene sentar las bases teóricas sobre las que se asienta el presente estudio. Aquí no se va a tratar el miedo desde el punto de vista cultural, psicológico y social, y para lo cual podríamos destacar los trabajos compilatorios llevados a cabo por Domínguez y Jáidar Matalobos, cuyos títulos y fechas de impresión son coincidentes: *Los dominios del miedo*, ambos de 2002. Tampoco se realizará un trabajo extensivo al modo de *Miedo y literatura*², de Martínez de Mingo, sino que este artículo pretende adentrarse en el conocimiento del miedo desde diversos acercamientos y profundizar en su influencia y expresión artística desde el marco que nos ofrece la teoría literaria. De ahí, el artículo enlazará con el miedo a lo desconocido, lo siniestro freudiano y su influencia en la creación literaria.

Homero en su *Ilíada* nos presenta un *phóbos* que no se puede comprender todavía como el «miedo» en su concepción actual. No en vano, tanto aqueos como troyanos veían en el *phóbos* un castigo de los dioses, de ahí que lo divinizaran tanto a él, como a su hermano, *Deïmos* (Delumeau, 1989: 15). En palabras de Homero, el *Phóbos* se identifica con la huida:

A ambos lados de los hombros se echó la floqueada égida
Terrible, cuyo contorno entero estaba aureolado por la Huida;
En ella está la Disputa, el Coraje, el gélido Ataque,

¹ Stanislaw Lem propuso su concepto de hibridación del siguiente modo: «En los comienzos de un desarrollo de diferentes ramas de la literatura, los tipos genealógicos son claramente distinguibles e inconfundibles. Sólo en los estadios más avanzados encontramos la hibridación. Pero algunos cruces están prohibidos siempre. Existe una ley principal de la literatura que podría ser llamada prohibición incestuosa, que es el tabú del incesto genealógico». Traducción del original.

² Martínez Mingo arranca desde los orígenes de la literatura escrita y el miedo a través de lo truculento –hecho que no menciona–, y se centra en la literatura gótica, especialmente en inglés. Señala, eso sí, a Edgar Allan Poe y a H. P. Lovecraft como las figuras clave en el cambio de la configuración del miedo en la estética literaria.

En ella está la cabeza de la Górgona, terrible monstruo,
Espantosa y pavorosa, prodigio de Zeus, portador de la égida. (2000: V 738-42)

El miedo, según del DRAE en su primera acepción es ‘1. m. angustia por un riesgo o daño real o imaginario’. No parece muy precisa la definición al equiparar el miedo a la angustia, ni se le presupone a este diccionario general. No se va a entrar aquí en disquisiciones sobre las diferencias entre estos conceptos, ya Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Freud escribieron largo y tendido sobre este asunto, pero sí vamos a llamar la atención sobre la definición que sobre miedo nos ofreciera Delumeau –que por otro lado, también discute esta diferenciación en su obra–. El miedo, en sentido estricto y como afección al individuo, es una *páthos*, o «emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación» (1989: 18). Es esta definición la que estimamos más acertada desde el punto de vista de la expresión del miedo en la literatura, pues el hecho de la lectura es generalmente individual; como artificio para la creación de escenas y tensión suele presentarse en forma de choque, y casi siempre precedido de sorpresa, especialmente en la literatura anterior al siglo XX; y hace al lector ser consciente del peligro que corre la víctima de la situación concreta que se nos presenta.

Según Aristóteles, la *aretē*, y más concretamente la *aretē ēthikē* –que ha sido traducida como «excelencia», aunque nosotros preferimos emplear «lo medio», tal y como explica Domínguez (2003: 664-65)–, en relación con el miedo, se encuentra entre el exceso y el defecto, la naturaleza de la *aretē* se encuentra en lo intermedio de los extremos, «Así sucede también con la moderación, virilidad y demás virtudes: pues el que huye de todo y tiene miedo y no resiste nada, se vuelve cobarde; el que no teme absolutamente a nada y se lanza a todos los peligros, temerario» (Aristóteles, 1985: 1104a 19-23).

Se alcanza la *aretē* de la *andreía*³ cuando aprendemos a sobrellevar todos los miedos (Aristóteles, 1985: 1104b 1-4). No obstante, Aristóteles advierte de que pese a ser valientes, debemos temer a las cosas malas:

Tememos, pues, todas las cosas malas, como la infamia, la pobreza, la enfermedad, la falta de amigos, la muerte; pero el valiente no parece serlo en relación con todas estas cosas; pues algunas han de temerse y es noble temerlas, y no hacerlo es vergonzoso

³ Este término puede ser traducido como hombría, virilidad, o valentía. Nosotros optamos por el último.

[...] Quizá no se debería temer la pobreza ni la enfermedad ni, en general, los males que no provienen de un vicio ni los causados por uno mismo. Pero tampoco es valiente el que no teme esas cosas. (Aristóteles, 1985: 1115a 10-19)

Muy probablemente, Aristóteles nos esté mostrando la razón última por la que la naturaleza humana se haya sentido siempre tan atraída hacia las cosas que le hacen sentir miedo, y que como bien afirmaba H. P. Lovecraft en su «Supernatural Horror in Literature», la literatura del miedo haya acompañado al ser humano desde sus orígenes (2001: 428). A lo que añade:

The oldest and strongest emotion of human kind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown [...] Because we remember the pain and the menace of death more vividly than pleasure, and because our feelings toward the beneficent aspects of the unknown have from the first been capture and formalized by conventional religious rituals, it has fallen into the lot of the darker and more maleficent side of cosmic mystery to figure chiefly in our popular supernatural folklore. (Lovecraft, 2001: 423-25)

El miedo ante los males que nos son desconocidos, nada familiares, extraños o siniestros⁴, que no son producto de un vicio, ni son causados por uno mismo, como aseveraba Aristóteles, es la más vieja y fuerte emoción del ser humano, y ha sido empleada en la creación literaria desde sus principios, en leyendas sobre los *uthubu*⁵ o las *lilitu*⁶ sumerias, incluso en el Gilgamesh. Los posibles orígenes del miedo a lo siniestro son, como más tarde demostraremos, una de las bases sobre las que se asienta la diferenciación entre los géneros literarios del horror y del terror.

Lo siniestro, o *unheimlich*, como lo denominaba Freud, fue antes analizado por Otto Rank, sin embargo, la concepción de Rank de esta palabra distaba mucho de lo que hoy se conoce, ya que él lo describía como una expresión continua de la necesidad del hombre de situar el miedo en figuras antinaturales (Jackson, 2001: 66). Freud, en su ensayo «Das Unheimliche», después de presentarnos denominaciones de lo siniestro, tras desvincularse de la acepción de Otto Rank que se ha mencionado unas líneas arriba, luego de derribar los presupuestos de E. Jentsch al respecto, y emplear a E.T.A. Hoffmann y su relato «Der

⁴ El *unheimlich* de Freud ha sido traducido al español, en los estudios relacionados al caso como siniestro, desconocido, lúgubre y extraño, principalmente. Nosotros vamos a utilizar el término siniestro para nuestro estudio para no confundirlo con el género de lo extraño de Todorov, ni con lo lúgubre, frecuentemente relacionado con la tristeza. Tampoco usaremos el término desconocido para evitar superposiciones de significados cuando tratemos con bibliografía escrita en inglés que sí diferencia estas dos palabras claramente.

⁵ Precursor del sacamantecas, u hombre del saco, y que se encuentra en gran parte de las culturas del planeta.

⁶ Brujas y/o vampiras.

Sandman» («El arenero») como indudable maestro de lo siniestro en la literatura, ya en el capítulo II, nos presenta los temas que extrae de la novela *Die Elixire des Teufels* (*El elixir del diablo*), escrita por el mismo Hoffmann, y que evocan el efecto de lo siniestro (Freud, 1995: 233). Dichos temas son, a saber: el doble, y el retorno de lo semejante pero de forma involuntaria, ya sea por repetición y/o retorno de una persona a un lugar (Freud, 1995: 234-45), de este modo, en el ejemplo que él emplea, el de «El arenero», el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura de este personaje, o lo que es igual, a la idea de ser despojado de los ojos (Freud, 1995: 230). Como bien señala Freud, lo siniestro en la literatura, las historias y las producciones artísticas es mucho más fértil que lo siniestro de la vida real, aunque, mucho de lo que no es siniestro en la ficción sí lo sería si sucediera en la vida real (Freud, 1995: 249). Esta aparente paradoja la explica arguyendo que si el artista diseña un universo creativo en el que los seres que lo pueblen son seres como demonios o fantasmas, el receptor no sentiría miedo, pero sí en cambio si encontramos uno de esos seres en la vida real (Freud, 1995: 250). Pensemos en los orcos de Tolkien, o en el doble de «William Wilson», de Edgar Allan Poe, por poner dos ejemplos. Por otro lado, si el artista se mueve hacia el terreno de lo que consideramos realidad común, acepta también todas las condiciones que operan para producir el sentimiento de lo siniestro en la vida real, y así se mostrarán en la obra. Y es por eso por lo que el artista puede multiplicar las posibilidades de lo siniestro (Freud, 1995: 250). Para ello, puede ocultarnos la naturaleza precisa de las presunciones en las que se basa su mundo (Freud, 1995: 250), y que dan coherencia a este, o puede evitar ofrecernos la información definitiva, maliciosa e ingeniosamente, hasta el final, o lo que es lo mismo, puede presentar el patetismo de Poe y Lovecraft al que hace mención Borges (Borges; Zemborain, 1999). No obstante, deberíamos señalar que estos dos maestros utilizan los dos métodos especificados por Freud para conseguir sus fines.

Llegados a este punto, podemos afirmar que cuando se considera que los pensamientos primitivos están más íntimamente ligados a los complejos infantiles, no deberíamos asombrarnos de encontrar que, a menudo, la distinción entre lo real y no real sea difusa (Freud, 1995: 249), pues lo siniestro que procede de los complejos reprimidos es más resistente y permanece tan fuerte en la ficción como en la experiencia real (Freud, 1995: 251), mientras que la categoría de lo siniestro que procede de formas de pensamiento superadas retiene su personalidad no solo en la ficción, sino también en la experiencia, en tanto se ubique en el terreno de la realidad material (Freud, 1995: 251). Es por ello que la categoría de lo siniestro que procede de los complejos reprimidos, está en relación directa con el género

del horror, un género que no vislumbra ninguna opción satisfactoria para los personajes, mientras que la categoría de lo siniestro que procede de formas de pensamiento superadas sí se abre a tal posibilidad, ya se nos presente en un abanico que cubra desde lo posible a lo casi imposible. Por tanto, en dicha categoría, la del género del terror, siempre existe una posibilidad de escapatoria, por pequeña que esta sea.

2. EL TERROR Y EL HORROR

Tal y como aventuraba H. P. Lovecraft en su cita anteriormente señalada, el miedo a lo desconocido, y deberíamos añadir, el miedo en general, se ha visto representado en la literatura folclórica mundial desde sus inicios. La literatura tradicional oral se ha servido de esa emoción en multitud de ocasiones, tanto en la literatura sobrenatural, como en los rituales religiosos, o incluso en sus híbridos, y pensemos en las danzas de la muerte, o en los autos de fe. Ya desde los primeros textos recogidos, como el *Gilgamesh*, el miedo a la muerte mueve la mitad de la obra, la muerte de Enkidu, o del mismo rey sumerio. Leyendas, cuentos, mitos, etc, son un buen caldo de cultivo para que la literatura escrita del miedo surja con su esplendor de la pluma de Giovanni Boccaccio con su *Il Decameron*, que vio la luz en 1351, o 1353, y la de los *novellieri* italianos, o más tarde con Geoffrey Chaucer con sus *Tales of Caunterbury*⁷, escrito durante la década de 1380 a 1390. El tratamiento de lo truculento, ‘que sobrecoge o asusta por su morbosidad’, o ‘exagerada crueldad o dramatismo’, así como lo escatológico, y entiéndase aquí relacionado con la ultratumba (D.R.A.E.), se vio repetido en la *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*, de María de Zayas, publicado por primera vez en 1647, y en donde además se introdujo el terror y el horror en los tres Desengaños que llevan por título: «Tarde llega el desengaño», «La inocencia castigada» y «Estragos que causa el vicio» (González Grueso, 2016: 148-53). No sería hasta ciento diecisiete años después, en 1764, que Horace Walpole, con su *The Castle of Otranto*, recogió esta tradición y comenzó un estilo que se ha venido a llamar gótico, y que podría ser definido a nuestro parecer tal y como lo hace Hurley: un género cuyos textos han sido considerados populares, que despliega historias sensacionalistas y de suspense, que practica la narración innovadora pese al uso repetitivo de elementos en su trama, que emplea fenómenos que son sobrenaturales o

⁷ Título original

aparentemente sobrenaturales, que demuestra su antagonismo con el realismo, que busca una respuesta afectiva en los lectores, que versa sobre locura, histeria, ilusiones y en general, estados mentales alterados, y que ofrece a menudo unas representaciones extremas con una alta carga gráfica de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos (Hurley, 2015: 194). También Hurley ofrece una muy completa descripción de las características de lo gótico, y que se hacen pertinentes para separarlo del terror y del horror, aunque como siempre exista hibridación, o como en nuestro caso concreto, estos dos últimos géneros hayan podido surgir del germen de lo gótico. Hurley sostiene que el género gótico se distingue por:

Its supernaturalism content, its fascination with social transgression, and its departure, in formal terms, from the emerging norm of realism [...] the Gothic during these years has been [...] defined in terms of plot (with features stock characters, like the virtuous, imperiled young heroine, and stock events, like her imprisonment by and flight from the demonic yet compelling villain), setting (the gloomy castle; labyrinthine underground spaces; the torture chambers of the Inquisition), theme (the genre's preoccupation with such taboo topics as incest, sexual perversion, insanity, and violence; its depictions of extreme emotional states, like rage, terror, and vengeful), style (its hyperbolic language; its elaborate attempts to create a brooding, suspenseful atmosphere), narrative strategies (confusion of the story by means of narrative frames and narrative disjunction; the use of densely packed and sensationalist, rather than realistic, plotting), and its affective relations to its readership (whom it attempts to render anxious, fearful, or paranoid). (Hurley, 2015: 190-91)

A esta más que completa descripción, habría que añadir las sabias palabras de Thompson cuando afirma que los escritores de lo gótico insisten en el empleo de los símbolos religiosos y las imágenes para representar al ser humano como la eterna víctima, tanto de él mismo, como de lo externo a él (Thompson, 1981: 39). Así, podemos suponer que los demonios, los dioses, los héroes míticos entre otros, junto con los castillos, los cementerios, las catedrales, las tormentas, etc., son todos emblemas de un eterno poder sobrenatural superior al ser humano, y al unísono, expresan la agonía interna de la mente y el espíritu del hombre. Añade, que son metáforas del Yo y de un Otro sin nombre, unidos a la dualidad de la personalidad humana tan arraigada en lo más profundo (Thompson, 1981: 39).

Pese a que el terror y el horror son tan antiguos como el ser humano, y así se muestra en su literatura oral tradicional, y aunque María de Zayas ya los introdujo en la literatura de origen escrito, han sido más profusamente estudiados desde la literatura gótica, e incluso una de las grandes autoras de este género, Ann Radcliffe, es la primera teórica al respecto en época moderna:

Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and wakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first respecting the dreader evil? (Radcliffe, 1826: 150)

Para un gran sector de la crítica académica, hasta hace poco tiempo, el horror venía a estar siempre relacionado, si no necesitado, de lo monstruoso y lo repulsivo⁸. Quizá por la continua fijación parcial de los autores en solo algunas historias de H. P. Lovecraft, que siempre podemos encontrar como referente en estos estudios. Carroll afirma que el horror es un género que se entrecruza con numerosas formas de expresión artística y de los medios de comunicación (1990: 12), y que el horror debe ser algo amenazante e impuro y que proponga una fusión de emociones de miedo y disgusto (Carroll, 1990: 28), o lo que viene a ser lo mismo, que su horror en el arte necesita de la referencia a una entidad, un monstruo, que puede ser tanto físico, como incompleto, o sin forma. Halberstam, por su parte, asocia el horror con la encarnación de lo aberrante (1995: 5), y Mendlesohn con la intrusión de algo no natural dentro del mundo, que lo domaría o destruiría (2003: 2).

Para continuar con la evolución del horror en la literatura escrita, desde su concepción como efecto, hasta un género propiamente asentado, añadiremos que más recientemente, el *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, en su introducción, resume esta diferenciación entre el terror y el horror góticos al afirmar que el terror mantiene a los personajes y al lector en un ansioso suspense sobre las amenazas de la vida y la seguridad, y que la salud mental se mantiene ajena, o en las sombras, o en sugerencias de un pasado escondido; mientras que el segundo enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica, explícitamente demoledora de las normas asumidas, y las represiones, de la vida del día a día con consecuencias chocantes e incluso repugnantes (Hogle, 2015: 3).

Ya ateniéndonos a los dos géneros diferenciados: terror y horror, Botting sostiene que lo terrorífico procede de la energía emocional liberada que estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia (1998: 124). Por otro lado, el horror provoca unas

⁸ Dos muestras preclaras de esta inclinación en muchos estudios académicos son las antologías de trabajos *The Horror Reader* (Gelder (ed.), 2000) y *Speaking of Monsters* (Picart y Browning (ed.), 2012), donde se asocian constantemente las formas de la monstruosidad con el horror y el terror.

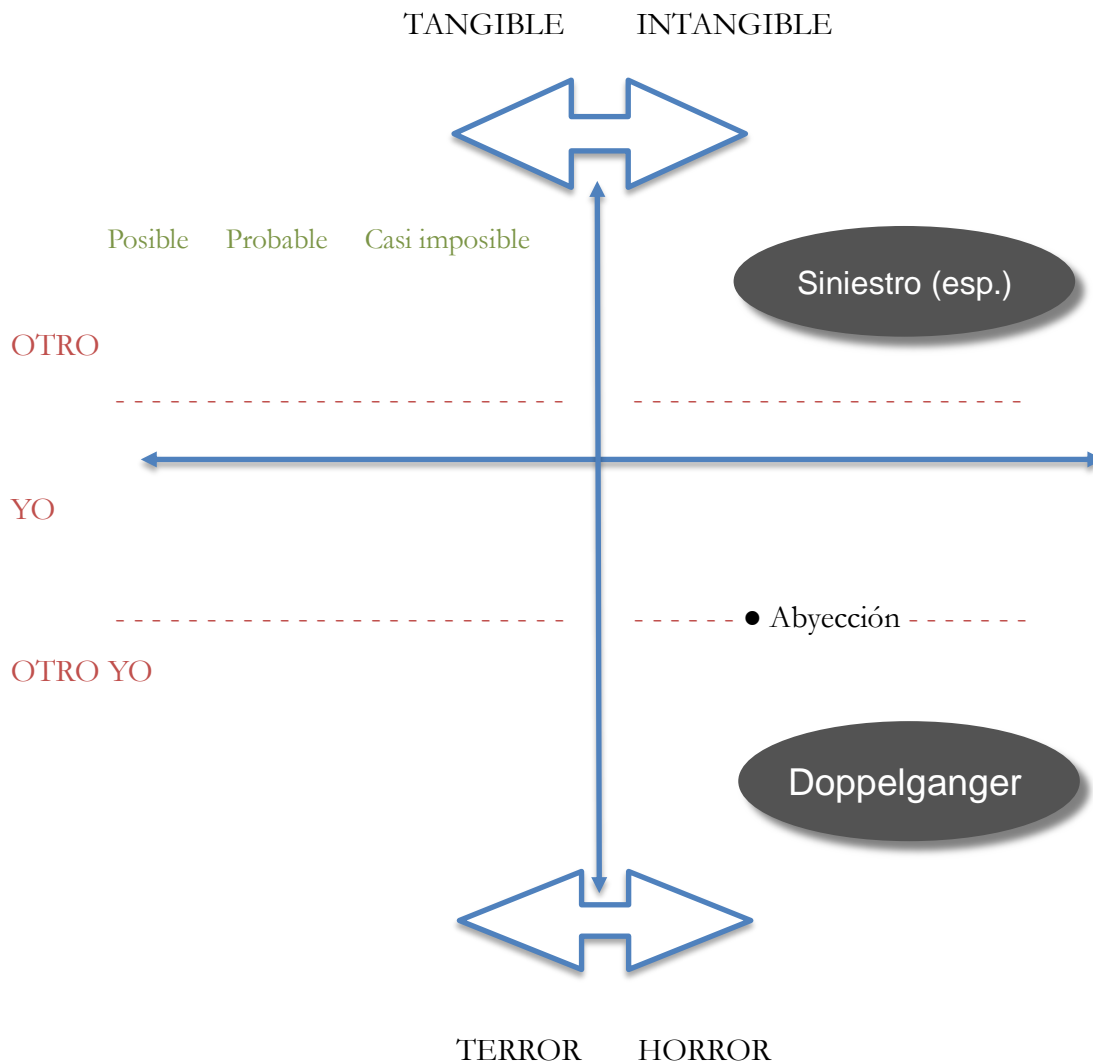
emociones diferentes, al describir un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes de los producidos por el terror. El horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental (Botting, 1998: 124).

A partir de todo esto, pensamos que el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta; de hecho, el empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos, provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación, efectos del horror en los estados tanto preconscientes como en el subconsciente. Por otro lado, creemos que no tendría que ser necesario buscar entre grandes académicos recientes una explicación a este fenómeno si antes hubiésemos revisado los trabajos de uno de los primeros y más grandes de todos: Según Aristóteles, para que sintamos miedo «se requiere que quede una cierta esperanza de salvación por la que sentimos ansiedad (2002: 159)». Si tomamos esta aseveración como válida, el terror, como antes hemos expuesto, se relaciona con el *phóbos* aristotélico, una emoción, o *páthos*, que puede ser sobrellevada, si los personajes de la historia, y/o los lectores durante el tiempo de lectura, y en relación a esta, alcanzamos la excelencia a través de la *aretē ethikē*. En el otro extremo se halla el horror, donde el miedo no nos permite alcanzar, ni a los lectores, ni a los personajes la *aretē* de la *andreía*.

3. HACIA UNA TEORÍA DEL HORROR

A partir de lo establecido hasta el momento y de nuestros juicios expresados, en este capítulo se va a proponer un cuadro descriptivo del horror y del terror en la literatura escrita, principalmente occidental. Una vez presentado, se ofrecerán aclaraciones teóricas y se aportarán varios ejemplos a las diferentes partes.

Tabla 1: Cuadro descriptivo de Terror/Horror



Conviene, en este punto de la exposición, aclarar los términos que aparecen en el gráfico. Se añadirán también conceptos teóricos y la justificación del empleo de los vocablos.

Se comenzará por los ejes: El eje vertical podría ser el miedo, o *phóbos*, que separa elementos tangibles, de intangibles. Es decir, separa el miedo a lo tangible, o '1. adj. Que se puede tocar. 2. adj. Que se puede percibir de manera precisa', de lo intangible, o '1. adj. Que no debe o no puede tocarse'. Hemos optado por no emplear el uso de las palabras real e irreal para evitar inexactitudes. La experiencia empírica, como podría ser denominada la realidad empírica, nos muestra que el hecho de observar la realidad desde el lector no implica que estemos ante una representación de la realidad. Existen filtros que modifican nuestra

percepción de una realidad individual. Es decir, la experiencia empírica pasa el filtro del artista que la observa a través de sus sentidos, tras esto, aparece el filtro de la interpretación del artista, que a su vez expresa esa experiencia a través de otro filtro, y todo ello se repite desde el plano del receptor.

Nos interesa la segunda definición de la palabra «tangible», puesto que hace referencia a la percepción de forma precisa. Es posible escapar de algo que puede ser precisado, como decíamos en el capítulo anterior, pero no de lo que desconocemos, ya que no podemos sortearlo ni comprenderlo. De ahí que el terror figure en el lado de lo tangible y el horror en el de lo intangible. Podemos recordar una frase al respecto que se repite en muchos relatos sobre Conan⁹, de la serie de R. E. Howard, cuando preguntan al protagonista si alguna vez siente miedo, a lo cual siempre responde «yo solo le temo a lo que no sangra». Con esto nos quiere decir el autor que solo le teme a lo horroroso, no a lo terrorífico, porque en este caso, el protagonista es capaz de hacer frente a la amenaza que se cierne sobre él. Cuando Conan se enfrenta a lo intangible es cuando siente miedo, y surge el horror en sus relatos.

El eje horizontal nos presenta la región del YO, hacia arriba y abajo, y en contacto, hibridación, y en ocasiones con influencias confusas, con el OTRO y el OTRO YO, en un plano también horizontal. El miedo, sea cual fuere su fin, parte desde la persona, y se puede reflejar en la misma persona, en otra persona, cosa o idea, y en lo que es similar a nosotros, pero no idéntico. El punto de unión entre estos dos últimos, a saber, el OTRO y el OTRO YO, es el YO, de ahí que lo hayamos posicionado en el medio. Por último, cabría destacar que las líneas entre los tres dominios son borrosas en muchas ocasiones, y es por eso por lo que hemos trazado líneas discontinuas.

En todo el plano izquierdo del eje vertical del miedo hemos introducido las categorías abstractas de lo «posible», lo «probable» y lo «casi imposible», en este orden, y acercándose al horror pero sin llegar a entrar en contacto con él, pues el horror es imposible de sortear. Y a esto es a lo que hacemos referencia, a la posibilidad de salvar el miedo. En el caso de que el obstáculo que nos hace sentir miedo, sea fácil de prevenir o destruir, el terror desaparece, y queda el espíritu de aventura. Es el caso de *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, o la serie sobre Narnia, de C. S. Lewis, ambos ejemplos preclaros de la literatura

⁹ Véanse, entre otros, los relatos publicados en *Weird Tales*: «The Phoenix on the Sword» (vol. 20, diciembre 1932), «The Tower of the Elephant» (vol. 21, marzo 1933) y «Rogues in the House» (vol. 23, enero 1934).

maravillosa contemporánea. En esas obras, no cabe el terror, ni el horror, y la sensación de la existencia de una magia benefactora todopoderosa nos libra de sufrir angustia o miedo por los personajes.

Una vez esclarecido el significado del cuadro, vayamos a las posibilidades que este ofrece. Por un lado, podemos tener miedos relacionados con el YO, el OTRO y el OTRO YO.

En cuanto al primero, el YO, se pueden presentar las siguientes opciones no exclusivas:

a) Miedo a la destrucción del cuerpo / de la mente. Aquí se podría ubicar la penetración, el desmembramiento, el canibalismo, la deformación y la violencia sexual, por un lado, y la locura, el lavado de cerebro, la inducción de ideas, etc, por otro. Este tipo de miedo, junto con los dos siguientes, suelen ser más empleados en el terror que en el horror, puesto que en muchas ocasiones se le puede hacer frente a la causa física existente que es origen del miedo. En los casos en los que la causa es inmaterial, el horror hace mella en los protagonistas. Este es el caso de Zayas y sus desengaños cuarto y quinto, donde, respectivamente, la dama Elena será obligada a beber y a comer de la calavera de su primo, supuesto amante asesinado por su propio marido (Zayas, 1993: 237, 249), y doña Inés, que es forzada sexualmente por don Diego bajo un hechizo que le hace percatarse de todo sin poder impedirlo (Zayas, 1993: 277-78).

b) Miedo a la sustitución del cuerpo / de la mente. Se trata de la sustitución de partes del cuerpo, los implantes, etc, y, por ejemplo, la lobotomía. Este miedo se encuentra muy presente en la literatura de ficción científica, tanto en el subgénero del ciber punk, como en el del horror, y sin embargo, se puede encontrar la primera muestra de ello en la magistral novela de Mary Shelley, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, publicada en 1818, en la que el monstruo creado por el doctor Frankenstein no es otra cosa que la unión de partes y órganos muertos de diferentes personas.

c) Miedo a la ausencia del cuerpo / de la mente. Y aquí destacaríamos la muerte, la desaparición, el aislamiento y la castración, por un lado, y la muerte otra vez, la alienación y la soledad por otro, a modo de ejemplo. Este es el caso de Carla Moran, la madre soltera violada repetidas veces por un incubo en la novela *The*

Entity, de Frank De Felitta, de 1979, llevada al cine tres años después por Sirley J. Furie.

d) En un estadio intermedio entre el YO y el OTRO YO aparecería la abyección, como así es descrito en la gráfica con el punto sobre la línea que separa las dos zonas. Y dentro de esta, el descubrimiento de un pasado borrado de forma consciente o inconsciente, los trastornos producidos por la amnesia, el miedo al rechazo de un grupo y/o sociedad por determinada característica propia, la negación del descubrimiento de la sexualidad, etc. Un caso de horror a lo abyecto lo encontramos en el relato «An Inhabitant of Carcosa», de Ambrose Bierce, publicado en 1886, en el cual, al final de la historia, el filósofo Hali descubre que está muerto y es su espíritu el que vaga en busca de la respuesta a la naturaleza de la muerte (Molina, 1998: 82).

Aquí conviene hacer un aparte. Debemos mencionar que el uso de abyección en este estudio es el que ofreciera Julia Kristeva, no su acepción entendida como lo hiciese Baruch de Spinoza:

XXIX. —La abyección consiste en estimarse, por tristeza, en menos de lo justo.
EXPLICACIÓN: Sin embargo, solemos oponer a menudo la humildad a la soberbia, pero, al obrar así, atendemos más bien a los efectos de ambas que a su naturaleza. Solemos, en efecto, llamar «soberbio» a quien se gloria en exceso [...], a quien, cuando habla de sí mismo, menciona sólo virtudes, y sólo vicios cuando habla de los demás; quiere ser preferido a todos y, en fin, se presenta con la misma gravedad y atuendo que suelen usar otros que están muy por encima de él. Por contra, llamamos «humilde» a quien se ruboriza a menudo, confiesa sus vicios y habla de las virtudes de los demás, cede ante todos y, en fin, anda con la cabeza baja y descuida su atavío. (Spinoza, 1980: 168)

Kristeva entiende la abyección como la separación de uno mismo. Según sus propias palabras, lo abyecto es «algo rechazado de lo cual uno no se separa, y de lo cual uno no se protege a sí mismo como haría con un objeto (1980: 12)¹⁰». A lo que añade que:

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa forcé maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le juet trouve l'impossible en lui-même: lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject. (Kristeva, 1980: 12)

¹⁰ Traducción del original: «I est un rejeté dont on ne se sépare pas, don ton ne protege pas ainsi que d'un object».

Kristeva afirma que la abyección es más diferente y más violenta que lo siniestro, pues se elabora a través del fracaso al reconocer lo más cercano, que nada es familiar, ni siquiera la sombra de una memoria (1980: 13).

La alteridad, o la otredad, tal y como la describe la tradición fenomenológica, y en concreto, Emmanuel Lévinas, es entendida como la entidad en contraste con la cual una identidad es construida. Es decir, el percatarse de que existe una diferencia entre el uno mismo y lo que no es uno mismo, por lo que cabe la posibilidad de que exista un punto de vista alternativo. El OTRO, tal y como lo expresaba la fantasía, fue categorizado como un área oscura y negativa, hasta la irrupción de lo fantástico, que lo reconoció como lo oculto de la cultura (Jackson, 2001: 174). En lo referente a los miedos en el ámbito del OTRO de nuestra gráfica, se encuentran las siguientes posibilidades no exclusivas:

a) Miedo a seres / cosas / lugares reales. Entre los lugares destacan los lugares oscuros, los túneles amenazantes, los espacios abiertos inabarcables, los espacios vacíos, etc. Dentro de los seres podemos diferenciar entre los animales, como las fieras, los insectos, los arácnidos, las serpientes, entre otros, y los humanos, como asesinos, violadores, estafadores... Este miedo suele ser muy utilizado en el terror, y clásico es ya el ejemplo de *The Silence of the Lambs*, de Thomas Harris, publicado por primera vez en 1988, en donde Hannibal Lecter es incluso más terrorífico que el asesino psicópata Jame Buffalo Bill Gumb. El miedo a un objeto real se nos presenta en la novela corta de Clive Baker *The Hellbound Heart*, publicada en 1986, en la que una caja puzle que consigue el protagonista Frank Cotton puede desencadenar todos los horrores imaginables. En lo referente a lugares, podríamos recurrir a María de Zayas y Sotomayor otra vez para ejemplificarlo con su *Desengaño quinto*, en el que doña Inés es emparedada (1993: 283-87).

b) Miedo a lugares / objetos / seres imaginarios. Lugares y objetos imposibles, extraños, ajenos a la lógica, o seres imaginarios. Y aquí deberíamos distinguir entre posibles, como los extraterrestres o seres de otras dimensiones, y los imposibles, como monstruos, fantasmas, demonios... Este tipo cabría ejemplificarlo con la novela de 1931, *At the Mountains of Madness*, de H. P. Lovecraft, en la que un grupo de expedicionarios a la Antártida descubre una ciudad enorme y horrorosa rodeada de una cordillera más alta que el Himalaya (1999: 62-114), y de

la cual deben escapar pues despierta un ser extraterrestre pre-humano que les devuelve a sus horrores primigenios (1999: 127-33). Lovecraft nos sirve de ejemplo otra vez para mostrar el miedo a un objeto, y en este caso, varios: En la novela *The Case of Charles Dexter Ward*, publicada póstumamente en 1941, el retrato de Joseph Curwen, donde parece anidar el alma del nigromante, y las sales esenciales extraídas de sus propias cenizas, son los objetos de horror de la narración (1999: 201-21, 227-28). El relato «El almohadón de plumas», de Horacio Quiroga, y que salió a la luz en 1905, es un buen ejemplo del miedo a un ser imaginario. En él, una bola viscosa de patas peludas escondida en un almohadón extrae la sangre de Alicia hasta que esta fallece (Robbins, 2004: 157).

c) En esta sección es donde encontraríamos lo siniestro a lo reprimido, y cuyo ejemplo nos lo cede el mismo Freud al analizar el papel de lo siniestro en el relato «Der Sandmann» (1955: 227-36), de E.T.A. Hoffmann, publicado en 1816, y sobre lo cual ya se ha tratado en el capítulo uno.

Por último, entraríamos en el ámbito del OTRO YO, estudiado por Freud en su aspecto del *Doppelgänger* en el ensayo hartamente citado ya en este artículo, que por otro lado, también abarca otros conceptos:

a) Miedo al *Doppelgänger*, donde caben las posesiones, la transcendencia, las suplantaciones y trastornos mentales como la múltiple personalidad, el intercambio de mentes, además de otros. Un caso de horror al doble lo tenemos en «Le Horla», de Guy de Maupassant, publicado en 1886, y en 1887 en su segunda versión, donde en el diario que el joven narrador escribe, se nos presenta un ser vampírico que es otra raza, y del cual no sabemos el tiempo que lleva conviviendo con los humanos. Posteriormente, a ese horror hacia lo OTRO que despierta en dicho narrador, nos encontramos con la toma de conciencia de que ese Horla es el causante de sus desequilibrios y del trastorno de sus pensamientos (Robbins, 2004: 108), dando paso así al OTRO YO.

b) Miedo a la destrucción / sustitución / ausencia de los otros seres con los que nos identificamos, y amamos por ello. Aquí el miedo emana del YO, pero el OTRO YO es alguien con quien uno mismo se identifica, y es parte de la conformación del YO. En este punto aparecerían los mismos subtipos que en la

sección sobre el YO, pero aplicados al OTRO YO. Un ejemplo podría ser la novela de Stephen Edwin King, *The Shining*, de 1990, en la que Danny, un niño de 5 años, y su madre, ven cómo el padre de este, Jack Torrance, es poseído por el Hotel encantado *Overlook*, donde este ha aceptado un trabajo de cuidador de invierno. Torrance, su amado padre, al que el niño adora y no quiere abandonar pese a la insistencia de su madre, se convierte en otra persona, incluso llega a auto-desfigurarse de tal forma que el niño no lo reconoce en determinado momento de la historia.

c) Miedo a lo deshumanizado. Aquí nos vamos a permitir la licencia de reducir el amplio abanico de posibilidades que el DRAE ofrece al respecto, y vamos eliminar su frase final: ‘1. adj. Que ha perdido ciertas características humanas, especialmente los sentimientos’. Lo deshumanizado es por tanto lo que ha perdido ciertas características de lo humano, y que en el terror y el horror se emplea en muchos casos como una separación del YO en OTRO YO deshumanizado. Ya sea en su vertiente del terror, como en la novela *Psycho*, de Robert Bloch, publicada en 1959, donde la doble personalidad de Norman Bates es mostrada en su lado más monstruoso; o en su vertiente del horror, con el personaje principal de *The Shadow out of Time*, de H. P. Lovecraft, de 1936, que al final llega a dudar de quién es él, si el extraterrestre que una vez habitó su cuerpo, o Nathaniel Wingate Peaslee, el profesor de economía (2000: 541-44). Aquí cabe hacer la distinción entre lo deshumanizado, lo inhumano, y lo infrahumano, y es que los dos últimos podrían ser rastreados en la categoría del miedo a lo OTRO, ya que en estos no se permite el reconocimiento de uno mismo en esa nueva entidad diferente de lo humano o inferior a lo humano. Es, por eso, un miedo a lo desconocido, que nos parece familiar.

4. CONCLUSIÓN

El miedo a lo desconocido, lo que no es familiar, que no tiene su origen en el vicio, ni es causado por uno mismo, como nos enseña Aristóteles, es la más vieja y fuerte emoción del ser humano, a juicio de Lovecraft. Y añade el escritor de Providence, que recordamos más vívidamente ese tipo de emociones que las beneficiosas. Dejando de lado la

simplificación reduccionista¹¹ de Carroll sobre el atractivo del miedo artístico (1990: 86, 189 y 206), que ya fuera criticada por Gelder¹² (2000: 4), podríamos decir que ese miedo a lo siniestro, si procede de los complejos reprimidos, no suele permitirnos dilucidar si existe una salida, y es por ello por lo que lo asociamos al horror, un género literario que, pese a desarrollarse en el gótico, ha adquirido una entidad suficientemente diferenciada como para considerarse un género en sí mismo. Algo muy diferente del género del terror, que quizá también se desarrollase con lo gótico, aunque hubiera mil y un referentes anteriores –lo cual nos hace dudar de esta afirmación generalmente aceptada–. Se trata pues de un género, como se decía, que parece inspirarse en lo siniestro superado, con lo que existe una posibilidad, más o menos mayor de lograr huir, o derrotarlo.

El miedo, tanto para Lovecraft, como para Caillois, Bellemin-Noël y Bessière, entre otros, es un elemento necesario de lo fantástico (Roas, 2003: 32), aunque Roas puntualiza que quizá debiera hablarse de «inquietud» (Roas, 2003: 30). Ese elemento pasó de ser necesario, a clave, en la creación del horror como género independiente. Es de nuestro parecer, que el horror es un género que ha alcanzado una calidad estética, complejidad retórica y profundidad –Poe y Lovecraft dan buena prueba de ello–, que ya no puede considerarse una categoría inferior a lo gótico. Y con respecto a lo monstruoso, hace ya muchos años que no es parte fundamental del horror, sino solo un elemento más, muchas veces ausente, de todo lo que conforma su identidad.

En la tercera parte de nuestro artículo, hemos expuesto una caracterización y clasificación no excluyente de diferentes tipos de miedo, y cómo estos se reflejan en la literatura. Como ya se expuso al principio, a partir de muestras finitas hemos creado un cuadro que en ningún momento pretende ser completo, pero sí bastante exhaustivo y clarificador de lo que bibliografía consultada ha tratado de forma individual, aunque no por ello de modo menos valioso. En la gráfica que se ha presentado, se pueden encontrar los tres puntos de partida de la percepción del miedo más usados en la literatura, a saber: El YO, el OTRO y el OTRO YO. Después, los hemos separado de acuerdo a las categorías de lo tangible y lo intangible, del terror y del horror. Hemos añadido la gradación de lejanía y proximidad hacia el horror en el cuadrante del terror, conforme a su mayor o menor

¹¹ Carroll identifica determinados estados asociados al horror con la aparición de criaturas imposibles, deja así de lado muchas de las categorías que hemos establecido en este estudio.

¹² Gelder sostiene su ataque contra Carroll afirmando que, según este, todos los textos de horror representan el mismo tipo de tareas.

posibilidad de resolución de la amenaza, y por último, hemos tratado de forma separada tres tipos de miedo ampliamente estudiados, y para lo cual hemos empleado la terminología de lo siniestro, la abyección y el *Doppelgänger*. Además de clasificar, ordenar, añadir subcategorías y emplear ejemplos de obras literarias destacadas en cada subgrupo para refrendar nuestras opiniones con respecto al uso del miedo en la literatura. Hemos creído conveniente añadir el miedo a la destrucción / sustitución / ausencia de los otros seres con los que nos identificamos, y el miedo a lo deshumanizado. Asimismo, hemos querido incluir dicho miedo a lo deshumanizado en el plano del OTRO YO, no solo en el del OTRO, como solía poner en relación la bibliografía sobre el tema, para así poder diferenciarlo de lo monstruoso.

Esperamos que, con esta humilde aportación, hayamos podido contribuir a la evolución del estudio del miedo en la literatura, y a la diferenciación del terror y del horror como géneros independientes, más allá de sus orígenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1985): *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (2002): *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial.
- Baker, Clive (1987): *Night Visions*, London, Legend [1986].
- Bloch, Robert (1999 [1959]): *Psycho*, London, Bloomsbury Publishing PLC.
- Borges, Jorge Luis; Esther Zemborain (1999 [1967]): *Introducción a la literatura norteamericana*, Madrid, Alianza Editorial: http://www.academia.edu/6726156/Introducci%C3%B3n_a_la_literatura_norteamericana (último acceso: 01/02/2017).
- Botting, Fred (1998): «Horror», en Marie Mulvey-Roberts (ed.) (1998): *The Handbook of Gothic Literature*, London, Macmillan Press: 123-131.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, NY/London, Routledge.
- De Felitta, Frank (1979 [1978]): *The Entity*, New York, Warner Books.
- Delumeau, Jean (1989 [1978]), *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- Domínguez, Vicente (ed.) (2002): *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Domínguez, Vicente (2003): «El miedo en Aristóteles», *Psicothema*, 15.4: 662-66.
- Freud, Sigmund (1955 [1919]): *An Infantile Neurosis and Other Works*, London, The Hogarth Press.
- Gelder, Ken (2000): «Introduction: The Field of Horror», en Ken Gelder (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Nueva York, Routledge: 1-10.
- Gelder, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Nueva York, Routledge.
- González Grueso, Fernando Darío (2016): «María de Zayas y Sotomayor, precursora de la ficción gótica», en VV.AA. (2016): *Actas del VXI Simposio Internacional: Santa Teresa y su época*, Taichung, Providence University: 143-157.
- Halberstam, Judith (1995): *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham/London, Duke University Press.
- Harris, Thomas (2002 [1988]): *Silence of the Lambs*, London, Arrow Books.
- Hogle, Jerrold E. (2015): «Introduction: the Gothic in Western Culture», en Jerrold E. Hogle (ed.) (2015): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press: 1-20.
- Homero (2000): *Iliada*, Madrid, Gredos.

- Hurley, Kelly (2015), «British Gothic fiction, 1885-1930», en Jerrold E. Hogle (ed.) (2015): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press: 189-207.
- Jackson, Rosemary (2001 [1981]): *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and N.Y., Routledge.
- Jáidar Matalobos, Isabel (2002): *Los dominios del miedo*, México D.F., Universidad Metropolitana.
- King, Stephen Edwin (1990 [1977]): *The Shining*, New York, Doubleday.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Édition du Seuil.
- Lem, Stanislav (1984), «On the Structural Analysis of Science Fiction», en Stanislav Lem y Franz Rottensteiner (eds.) (1984): *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego/Nueva York/London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers: 31-44.
- Lévinas, Emmanuel (2006 [1995]): *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana.
- Lovecraft, Howard Phillips (1999) : *Omnibus 1. At the Mountains of Madness and Other Novels of Terror*, London, Harper Collins Publishers.
- Lovecraft, Howard Phillips (2000): *Omnibus 2. The Haunter of the Dark*, London, Harper Collins Publishers.
- Lovecraft, Howard Phillips (2001): *Omnibus 2. Dagon and other macabre tales*, London, Harper Collins Publishers.
- Martínez de Mingo, Luis (2004): *Miedo y literatura*, Madrid, EDAF.
- Mendlesohn, Farah (2003): «Religión and Science Fiction», en Jerrold E. Hogle (ed.) (2015): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press: 264-275.
- Molina, Mauricio (ed.) (1998): *Los mejores relatos de terror*, Madrid, Alfaguara.
- Picart, Caroline Joan S.; John Edgar Browning (eds.) (2012): *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*, New York, Palgrave Macmillan.
- Radcliffe, Ann (1826): «On the Supernatural in Poetry», *New Monthly Magazine, and Literary Journal*, 6.1: 145-152.
- Roas, David (2003): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.) (2003): *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros S. L: 7-44.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*, en <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc> (último acceso: 20/09/2017).
-

- Robbins, Victoria (ed.) (2004): *Relatos de vampiros*, Madrid, EDIMAT libros S. A.
- Shelley, Mary W. (1969 [1818]): *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, London, Oxford University Press.
- Spinoza, Baruch de (1980 [1677]): *Ética. Demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Ediciones Orbis S. A.
- Thompson, G. R. (1981): «A Dark Romanticism: In Quest of a Gothic Monomyth», en Peter B. Bookmark (ed.) (1981): *Literature of the occult. A collection of critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall Inc: 31-39.
- Todorov, Tzvetan (1972 [1970]): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial tiempo contemporáneo S. A.
- Zayas, María de (1993): *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.



SOBRE EL AUTOR

Fernando Darío González Grueso

Fernando Darío González Grueso, nacido en Madrid, es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado en varias universidades en Australia, Reino Unido y Taiwán. Desde 2013 es *Assistant Professor* y ha impartido clases de enseñanza del E/LE, Literatura Hispánica y Literatura Comparada, tanto en Grado, como en Máster. Ha publicado un libro titulado *La ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional* y diversos artículos en revistas y libros que aparecen tanto en índices europeos, como asiáticos.

Contact information:

Department of Spanish Language and Literature
College of Foreign Languages
Tamkang University
No. 151, Yingzhuan Rd., Tamsui Dist.
New Taipei City 25137, Taiwán
+886-2-2621-5656 ext. 3231
dariog@mail.tku.edu.tw