

## “With Friends Like These”: una reescritura (gótica y contemporánea) de “Le Horla”<sup>1</sup>

### “With Friends Like These”: A Contemporary, Gothic Re-Writing of “Le Horla”

José Manuel Correoso Rodenas<sup>2</sup>   
Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España  
jcorreos@ucm.es

Recibido: 22/6/2023. Aceptado: 26/7/2023.

#### RESUMEN

En 1886, el escritor Guy de Maupassant publicó la narración “Le Horla”. En ella, se narra el descenso a la locura del protagonista. De acuerdo con sus palabras, el joven se siente acosado por una misteriosa presencia a quien da el sobrenombre de “Horla”. En 2011, los creadores de la serie *Criminal Minds*, como parte de su sexta temporada, incluyeron un episodio titulado “With Friends Like These”. Al igual que ocurriera en la narración del normando, este capítulo muestra la espiral de locura por la que desciende un joven de Portland. Asimismo, al igual que ocurriera con el cuento de Maupassant, el protagonista se siente acosado por la presencia de unos seres espectrales que torturan su existencia.

**Palabras clave:** “Le Horla”, “With Friends Like These”, literatura gótica, adaptación.

#### ABSTRACT

In 1886, the writer Guy de Maupassant published the narration entitled “Le Horla.” There, it is described how the protagonist follows a descent into madness. According to his own words, the character feels assaulted by a mysterious presence which receives the name of “Horla.” In 2011, the creators of the TV series *Criminal Minds*, within the sixth season of the series, included an episode entitled “With Friends Like These.” As it had happened in Maupassant’s narration, this episode shows the descent into madness of a young man from Portland. In a similar way, the protagonists feels harassed by the presence of some spectral beings that torture his existence.

**Keywords:** “Le Horla”, “With Friends Like These”, Gothic Literature, Adaptation.

<sup>1</sup>Este artículo forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación “Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI” (Universidad Complutense de Madrid) y “Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte -LyA” (Universidad de Castilla-La Mancha). El presente artículo fue completado durante los meses que pasé como investigador visitante en la University of Nebraska at Omaha. En consecuencia, me gustaría expresar mi agradecimiento a dicha institución, más concretamente a su Department of English. Asimismo, me gustaría expresar mi agradecimiento hacia el Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura de la Universidad Complutense de Madrid, por hacer posible esa estancia.

<sup>2</sup>Doctor en Filología Inglesa por la Universidad de Castilla-La Mancha. Actualmente es Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Complutense de Madrid, donde está acreditado a la figura de Profesor Contratado Doctor. Su campo de estudio se centra en la literatura gótica, tanto europea como norteamericana, así como en sus interrelaciones y sus conexiones con la cultura histórica de ambas regiones. Además, tiene interés en los Estudios Nativo-Americanos.

En 1886, el escritor francés Guy de Maupassant (1850-1893) publicó uno de los relatos más perturbadores de la segunda mitad del siglo XIX, titulado "Le Horla". En él, se narra el descenso a la locura del protagonista (y narrador)<sup>3</sup>, quien recoge sus experiencias en el diario que compone el cuento. De acuerdo con sus palabras, el joven se siente acosado por una misteriosa presencia que habita su hogar y a quien da el sobrenombre de "Horla". Entre otras características, este misterioso ser, que sólo el narrador percibe, presenta la cualidad de absorber la energía vital del protagonista, como si de un vampiro espectral se tratase. Con un estilo propio del género de terror psicológico de los siglos XX y XXI, Maupassant concibe una historia en la que la realidad nunca es plenamente visible, sino que la ambigüedad narrativa, entre la locura y la presencia demoníaca, cobra toda su plenitud.

El 30 de marzo de 2011, los creadores de la serie televisiva *Criminal Minds* (CBS, 2005-)<sup>4</sup>, como parte de su sexta temporada, incluyeron un episodio titulado "With Friends Like These" (dirigido por Anna J. Foerster y con guion de Janine Sherman Barrois)<sup>5</sup>. Al igual que ocurriera en la narración del normando, este capítulo muestra la espiral de locura por la que desciende un joven de Portland, llegando incluso a cometer una serie de asesinatos. Asimismo, al igual que ocurriera con el cuento de Guy de Maupassant, el protagonista (antagonista en este caso) se siente acosado por la presencia de unos seres espectrales que torturan su existencia. Como el narrador francés, no importa cuántas acciones lleve a cabo para librarse de ellos, nunca lo consigue. Finalmente, la duda acerca de si nos encontramos ante una presencia real o ante un caso de esquizofrenia queda latente<sup>6</sup>, especialmente tras la escena que cierra el episodio, dejando un campo de especulación bastante amplio, como se verá más adelante.

Para el análisis que se pretende llevar a cabo, se van a evaluar diferentes aspectos concomitantes en ambos relatos. Por ejemplo, una de las características más importantes a las que tiene que atender es la presencia de la locura, y qué papel juega este hecho partiendo de la tradición literaria gótica. Desde los orígenes del género, la mente perturbada de buena parte de los protagonistas de la novela gótica ha sido uno de los elementos centrales de las tramas. Sin ir más lejos, ejemplos como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis (1775-1818) o *Wieland* (1798), de Charles Brockden Brown (1771-1810), deben buena parte de su trascendencia a la locura o, cuanto menos, la perturbación de las facultades de sus villanos. Tanto Manfred como Ambrosio, aunque no suelen ser clasificados como personajes sujetos a la locura, comparten parte de las características del perturbado, del personaje que desciende por los senderos de la locura hasta desembocar en el crimen y, consecuentemente, en la propia destrucción. La inclusión de Thodore Wieland en esta lista reviste una especial importancia, pues su historia sí que está marcada por los tintes de la locura (aunque este hecho no llegue a confirmarse jamás). Las misteriosas voces que le llevan

<sup>3</sup>Como bien afirmara Ishwor Poudel: "His [Maupassant] short stories are marked by psychological realism. And many of them include the elements of gothic horror. His characters are the unhappy victims of their own greed and vanity, and the narrator presents them in the most sordid way possible that has space for the details of their lives". (2008, p. 23)

<sup>4</sup>Uno de los pocos estudios pormenorizados sobre esta serie televisiva es el de Emily Ann Legros (2010).

<sup>5</sup>Dado lo peculiar del medio (televisivo) en que se encuadra esta producción, quizá sea conveniente no perder de vista los postulados de Helen Wheatley, quien afirma lo siguiente: "Defining Gothic television presents further problems. Unlike Gothic literature, Gothic television is not a category which is utilized by television industry professionals to define their programmes, nor one which exists in everyday parlance (and is therefore not regularly used by viewers in categorising their viewing habits). Nor is the term found in the generic shorthand employed in listing guides to describe new series [...]. However, none of this precludes us from discussing the Gothic as a recognisable and separate category of television fiction". (2006, p. 2).

Asimismo, el concepto de voyerismo aplicado a la tarea del espectador también es pertinente, como ponen de manifiesto Zhanna Bagdasarov, Kathryn Greene, Smita C. Banerjee, Marina Krcmar, Itzhak Yanovitzky y Dovile Ruginyte (2010).

<sup>6</sup>Enlazándose así con lo expuesto por Maria Beville (2013) acerca de lo innombrable del monstruo.

a asesinar a su familia (con o sin el concurso del fatídico Carwin) son el detonante de la locura del protagonista, como lo serán la corbeta brasileña en el caso de "Le Horla" y las sombras que Ben Foster ve durante toda su vida en "With Friends Like These"<sup>7</sup>. Conforme avanza el desarrollo del género comienzan a aparecer nuevas publicaciones que ahondan en el concepto de la locura y en cómo esta influencia tanto los actos de los personajes como las propias tramas. Títulos como *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin (1782-1824), *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg (1770-1835), o buena parte de los relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849), tienen la locura, más allá de los personajes, como protagonista. Hasta las páginas finales de la novela de Maturin, el relato de Monçada oscila entre la realidad y la más abyecta locura. Del mismo modo, las introducciones de relatos como "The Black Cat" (1843)<sup>8</sup> o "The Tell-Tale Heart" (1843)<sup>9</sup> ponen, desde sus líneas inaugurales, la locura en el centro de la platea del desarrollo narrativo<sup>10</sup>. El segundo de estos ejemplos es especialmente relevante, pues enlaza directamente con el sentido del oído, como se verá, uno de los principales involucrados en el caso televisivo que se va a analizar. Buenos testimonios de esta relación de lo gótico con la locura los ofrecen David Punter (1998) o Angela Wright (2007), entre otros. Como se ha aducido comúnmente, a medida que el género avanza, éste se imbrica más y más con el desarrollo literario del siglo XIX, llegando a su eclosión a finales de la centuria.

Comenzando, pues, con el ejercicio comparatista en que se basa este estudio, lo primero que debe tenerse en cuenta es la organización estructural de ambas composiciones. Esta característica se alza como el primer nexo de unión entre "Le Horla" y "With Friends Like These". En ambas historias, el lector y espectador se introducen en las tramas a través de los ojos (perturbados o no) de los protagonistas, y es esta visión la que acompaña toda la narración. No obstante, debido a las particularidades del formato televisivo que presenta el episodio de *Criminal Minds*, en determinados segmentos, la perspectiva heterodiegética suple a la homodiegética, como cuando la Unidad de Análisis de Conducta ofrece el perfil del sospechoso. Por un lado, tenemos la forma de diario que Maupassant eligió para su cuento y, por otro, la presentación de Tony, Matt y Yolanda que se ofrece en la escena inicial de "With Friends Like These"<sup>11</sup>. En ambos casos, el receptor debe confiar en la percepción del protagonista, lo que supone magistrales ejemplos de lo que la crítica anglosajona ha denominado como "unreliable narrator"<sup>12</sup>. No obstante, en el capítulo dirigido por Foerster acaba descubriéndose que esta percepción está distorsionada por una enfermedad mental o algo peor.

<sup>7</sup>Todo ello perfectamente asimilable al doble o "doppelgänger", un elemento narrativo muy característico de la literatura gótica. Sin embargo, un análisis pormenorizado del mismo excedería los límites y objetivos de este artículo. Al respecto, puede consultarse una amplia gama de textos académicos, como por ejemplo Eran Dorfman (2020). En nuestro país, quizá el más relevante, aunque no focalizado en lo gótico, sea el de Antonio Ballesteros (1998).

<sup>8</sup>"For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not – and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified – have tortured – have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror – to many they will.

<sup>9</sup>"TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story". (2000, pp. 792; énfasis en el original)

<sup>10</sup>Una interesante relación entre los recursos narrativos del bostoniano y del normando, es la establecida por Martín Urdiales Shaw (2015).

<sup>11</sup>Más adelante se descubre que estos personajes son las primeras víctimas mortales de Ben. Al ser asesinadas, se asimilan a las sombras que han atormentado al joven desde su nacimiento, haciendo el escenario mucho más tenebroso.

<sup>12</sup>Para más información, véase Dorrit Cohn (1978), Ansgar Nünning (1997), Per Krogh Hansen (2007), Alice Jedličková (2008) o David S. Miall (2012), entre otros muchos.

Otra similitud importante en cuanto a la recreación de la trama francesa en la estadounidense es el hecho de que los creadores de ambas recurriesen a comenzar sus historias *in medias res*. Sin embargo, aunque este recurso se aprecia claramente en el trabajo de Foerster y Barrois, no ocurre lo mismo en el de Maupassant. En el capítulo televisivo, desde el primer momento, la trama se presenta como ya comenzada: el espectador sabe que Ben ya ha cometido otros asesinatos antes de que el FBI entre en escena. Más adelante también se ve que la inclusión de los actantes secundarios que lo llevan a la comisión de sus crímenes (Tony, Matt y Yolanda), también tiene su origen en un hecho anterior. En este caso, además, se trata de un hecho intrínsecamente ligado a la literatura gótica y, en especial, a la literatura gótica norteamericana en particular (de la que beben los creadores de "With Friends Like These"): la presencia de la religión. Además, la escena en la que Ben llama a su madre en busca de ayuda (min. 15.45 a min. 16.52) recuerda a oscuros pasajes de, entre otros, el Gótico Sureño. La madre de Ben podría perfectamente haber sido concebida por la pluma de autores como Flannery O'Connor (recuérdense las terribles madres de, entre otros, "The Life You Save May Be Your Own" -1955- o "Good Country People" -1955-)<sup>13</sup>. Por otro lado, la escena inicial de "Le Horla" no arroja esa misma sensación de escena truncada, sino todo lo contrario:

8 mai. – Quelle journée admirable! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce país, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pensé et à ce qu'on mange, aux usages comme aux mourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. (Maupassant, 1986, p. 25)

No obstante, conforme avanza la lectura de la breve narración, se va apreciando que el germen de lo que el protagonista y narrador está viviendo ya ha tomado cuerpo en un plano cronotópico distinto al del cuento. Así, se hace ver (enlazando con las entradas iniciales del diario) que Brasil ya ha sido víctima de los fatídicos efectos que ahora acucian al francés<sup>14</sup>:

19 août. – Je sais... je sais... je sais tout! Je viens de lire ceci dans la *Revue du Monde scientifique*: "Une nouvelle assez curieuse nous arrive de Rio de Janeiro. Une folie, une épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses qui atteignirent les peuples d'Europe au moyen âge, sévit en ce momento dans la province de San-Paulo. Les habitants éperdus quittent leurs maisons, désertent leurs villages, abandonnent leurs cultures, se disant poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invi-sibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en outre l'eau et du lait sans paraître toucher à aucun autre aliment<sup>15</sup>."

M. le professeur Don Pedro Henriquez, accompagné de plusieurs savants médecins, est parti pour la province de San-Paulo, afin d'étudier sur place les origines et les manifestations de cette suprenante folie, et de proposer à l'Empereur les mesures qui lui paraî-tront les plus propres à rappeler à la raison ces populations en délire. (Maupassant, 1986, p. 59)

<sup>13</sup>Para más información acerca de la relación de la obra de Flannery O'Connor con la literatura gótica (José Manuel Correoso Rodenas, 2020a y 2021).

<sup>14</sup>Para una más acertada y completa aproximación a la relación de la literatura gótica con Brasil, véase Cilaine Alves Cunha (2016), Sandra Guardini Vasconcelos (2016), Rita Terezinha Schmidt (2016 y 2018) o Daniel Serravalle de Sá (2016), entre otros.

<sup>15</sup>Una histeria colectiva equiparable a la narrada por Mario Vargas Llosa (nacido en 1936) en su novela *La guerra del fin del mundo* (1981).

Más arriba se ha mencionado la presencia de la religión como uno de los ejes encaminadores de "With Friends Like These"<sup>16</sup>. Sin embargo, se ha aducido a ella como algo abstracto. A pesar de que es cierta esta presencia, también lo es el hecho de que exista un ente religioso que se materialice en ambas historias: el agente de la religión o sacerdote. Esta adición merecería un análisis más pormenorizado debido a las múltiples implicaciones que alberga. Como es bien sabido, la inclusión de eclesiásticos en la literatura gótica ha sido un *leitmotiv* desde que Horace Walpole incluyera a su Friar Jerome en *The Castle of Otranto*. Desde ese momento, con más o menos acierto, los representantes de la religión han poblado las páginas de la novela gótica, como ha estudiado, entre otros, María Purves (2009, pp. 170-203). Por otro lado, al tratarse de agentes de la religión, se torna necesario recurrir a valoraciones de índole más teórica, como las que puede ofrecer, entre otros, Mircea Eliade (1907-1986). Así, en su obra *Das Heilige un das Profane*, afirma lo siguiente:

Die Aufnahmeriten der Männerbünde bedienen sich derselben Prüfungen und Initiationsszenarien. Doch, wie wir schon sagten, setzt die Zugehörigkeit zu den Männerbünden bereits eine Auslese voraus: nicht alle, die die Pubertätsinitiation hinter sich haben, gehören zum Geheimbund, obgleich alle dazugehören möchten. (2020, p. 166)

Lo que indica claramente cómo el hombre de religión ha pasado a una categoría epistemológica superior que le da unos tintes específicos para con su protagonismo literario.

Los relatos que aquí nos ocupan no han sido ajenos a la tendencia de servirse de la inclusión de elementos religiosos, aunque bien es cierto que han hecho una particular adaptación del motivo. Si en la mayor parte de las narraciones góticas el eclesiástico suele estar revestido de un aura de negatividad, o incluso perversión<sup>17</sup>, tanto en "Le Horla" como en "With Friends Like These" los sacerdotes aparecen, casi siempre, como faros morales e, incluso, intelectuales. Por ello, los protagonistas de ambas narraciones acuden en su busca para hallar respuestas. Sin embargo, estas respuestas no siempre son satisfactorias para unas mentes en las que se ha sembrado la semilla de la locura. Partiendo de la obra de Maupassant, cuando el anónimo narrador se ve acuciado por la presencia del "Horla", uno de sus impulsos es alejarse de la casa donde vive<sup>18</sup>. Estas excursiones, que se analizarán más adelante, le llevarán a lugares como París, Ruán o el Mont Sant-Michel. Será allí donde conozca a un fraile con el que sostendrá una interesante conversación metafísica<sup>19</sup>. Buscando una respuesta razonable para los fenómenos que han tenido lugar en su

<sup>16</sup>Se volverá sobre este tópico más adelante.

<sup>17</sup>Recuérdense obras como *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe (1764-1823), las ya mencionadas *The Monk* y *Melmoth the Wanderer*, o la española *Cornelia Bororquia* (1804), obra de Luis Gutiérrez (1771-1808), entre otros muchos ejemplos.

<sup>18</sup>Una característica compartida con algunos de los textos más interesantes del decadentismo y el pre-modernismo decimonónicos, como *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) o *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) de Oscar Wilde (1854-1900).

Un caso similar al de Huysmans, pero más apegado a la literatura gótica, es el que expone Eric S. Rabkin: "The most common of the marks by which we recognize a work that has passed through the world of Fantasy is the vision of escape. As the fantastic involves a diametric reversal of the ground rules within a narrative world, a narrative world itself may offer a diametric reversal of the ground rules of the extra-textual world. If those external ground rules are seen as a restraint on the human spirit – be they, for instance, the belief that there is no excitement in life, the belief in the decline of man, the belief in the lawlessness of the universe – then a fantastic reversal that offers a narrative world in which these ground rules are diametrically reversed serves as a much-needed psychological escape". (1977, p. 42).

<sup>19</sup>Muy en consonancia con otros ejemplos de la literatura gótica, como pone de manifiesto el mencionado Charles Brockden Brown: "In answer to my inquiries, he informed me that, three years before, he was a traveller in Spain. He had made an excursion from Valencia to Murviedro with a view to inspect the remains of Roman magnificence, scattered in the environs of that town. While traversing the scite of the theatre of old Saguntum he lighted upon this man, seated on a stone, and deeply engaged in perusing the work of the deacon Marti. A short conversation ensued, which proved the stranger to be English. They returned to Valencia together". (2011, p. 54)

Las primeras traducciones francesas y españolas de Wieland (1808 y 1818, respectivamente), incluso expanden este tema, hasta hacerlo uno de los ejes temáticos del tercer volumen. Al respecto, véase José Manuel Correoso Rodenas 2019 y 2020b.

vida en las últimas semanas, formula la siguiente pregunta: "S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions-nous point depuis longtemps; comment ne les auriez-vous pas vus, vous? comment ne les aurais-je pas vus, moi?" (Maupassant, 1986, p. 31) La respuesta arrojará más sombras que luces sobre el tema:

Est-ce que nous voyons la cent millième partie ce qui existe? Tenez, voic le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, - l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir? Il existe, pourtant. (Maupassant, 1986, p. 32)

Un periplo similar seguirá Ben Foster en "With Friends Like These". Ante lo desesperado de su situación, y frente a la negación de ayuda por parte de su madre, se decide a ir en busca de respuestas a una iglesia. Sin embargo, existe la particularidad de que, en su caso, ya había existido un contacto previo con la religión y sus representantes, un contacto negativo más propio de la literatura gótica clásica: un exorcismo (min. 20.45 a min. 21.30)<sup>20</sup>. Como considera que aquella acción tuvo un efecto beneficioso aunque temporal, pide al sacerdote actual que la repita, a lo que éste le da la peor de las respuestas: "What you have is a medical problem, not spiritual" (min. 21.40) y "Churches don't perform exorcisms anymore" (min. 21.45). En cualquier caso, resulta ilustrativo el hecho que las presencias que atormentan a ambos personajes no tengan acceso a los recintos sagrados<sup>21</sup>.

Otra de las características comunes de ambos relatos, patente desde sus respectivos comienzos, es la presencia de la comida y la nutrición. La segunda escena de "With Friends Like These" (min. 00.28 a min. 01.43) transcurre en un supermercado, en el que Ben y sus visiones (aunque en ese momento aparecen presentados como personajes reales<sup>22</sup>) están comprando comida. Más adelante, cuando se profundiza en el exorcismo que le fue practicado de niño, se habla de la importancia de la sal en el ritual. Asimismo, como se ha visto en los pasajes anteriormente referenciados, la relación del "Horla" con el alimento es crucial. Por un lado, el narrador da una importancia extrema a la tierra y lo que ella produce, poniendo especial énfasis en la comida y, por otro, la presencia "ataca" los alimentos más primarios, como pueden ser la leche y el agua<sup>23</sup>, como si de un estado no evolucionado de la Humanidad se tratase. Aunque la relación entre alimento y literatura gótica está poco estudiada, académicos como Lorna Platti-Farnell han intentado aproximarse al tema, con afirmaciones como:

<sup>20</sup>Algo que enlaza con el concepto de ritual, también intrínsecamente ligado a la literatura gótica, como prueban los recientes estudios de Derek William Hughes (2007), de Isabella Van Elferen (2012) o de la mencionada María Purves (2014).

<sup>21</sup>Lo que también guarda una estrecha relación con otra obra clave de la literatura gótica finisecular decimonónica: *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James (1843-1916). En esta *novella*, la institutriz, atormentadora de los niños, nunca llega a entrar a la iglesia que se encuentra cercana a Bly, como apunta José Manuel Correoso Rodenas: "A lo largo de la novela aparecen otras tipologías espaciales que también merecen atención. Por ejemplo, hay una iglesia, único lugar fuera de Bly que los personajes visitan. Sin embargo, la parroquia que se muestra en *The Turn of the Screw* es descrita como un lugar ajeno a las vidas de los habitantes y a los sucesos que están teniendo lugar en el señorío. También se debe tener en cuenta que la iglesia, por su carácter exorcista, de intercesora entre el mundo terrenal y el divino y de protectora contra las 'fuerzas del mal', quizá fuera el único medio para librarse de las 'apariciones', pero debe recordarse que la institutriz nunca llega a entrar al templo, sino que se queda paseando y meditando su conversación con Miles en los alrededores de éste, lo que lleva a formular la pregunta de si de verdad hay tales apariciones o si, en caso de que las haya, la joven quiere verse librada de ellas. No debe olvidarse que, ya al principio de la narración, se comenta que, cuando va a solicitar el puesto de trabajo, queda 'prendada' del que va a ser su jefe y que desea, por encima de cualquier cosa, volver a verlo" (2015, p. 399).

<sup>22</sup>Sólo se llegará a la conclusión de que no son reales cuando la Unidad de Análisis de Conducta interroge a uno de los empleados del supermercado (min. 10.32 a min. 11.33).

<sup>23</sup>También de una gran carga simbólica, tanto en la tradición cristiana y literaria occidental como por su asociación con la vida y la fertilidad.

Indeed, there is a certain unavoidable Otherness about the very process of eating. Food, an external, foreign matter, enters our bodies. In order to gather nourishment, we must process it, assimilate it: in short, we must make it part of ourselves. While eating is commonplace, and foods can be either known or unknown, there is a layer of unfamiliarity that is intrinsic to consumption: when food is outside of our bodies, it is inevitably “not us”, it is something that -conceptually and physically- does not belong to us. It is alien, strange, different, even if, commonly, it is not openly considered to be so. (2017, p. 4)

Mediante esta asimilación de la comida y lo *uncanny*, Piatti-Farnell abre la vía para una más profunda interpretación gótica de “Le Horla” y “With Friends Like These”.

La última característica a la que se va a prestar atención en este análisis es aquella de la evasión, manifestada en una doble vertiente: el viaje y el sueño. Volviendo a los orígenes del género, la evasión de los personajes y las tramas ha de entenderse, de nuevo, como una de las primeras características que cobraron entidad. La propia existencia de la novela gótica se puede entender como una evasión frente a la ola de racionalismo imperante en la Europa del siglo XVIII. Asimismo, fruto de un doble acto de evasión (de las convulsiones políticas y de las fatigas del día)<sup>24</sup>, Horace Walpole concibió *The Castle of Otranto*. Así se abría la puerta a la evasión cronotópica como ente argumentador del gótico. Con este *leitmotiv* de la evasión surgió una de las obras más características de la primera generación de novelas góticas: *Vathek* (1786), de William Beckford (1760-1844), que muestra el viaje del califa homónimo hasta los infiernos islámicos<sup>25</sup>. Conforme avanza el siglo XIX, el concepto de evasión va cobrando nuevos tintes, y nuevos actantes entran en juego. Por ejemplo, a partir de obras como la ya mencionada *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* o *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), de Thomas De Quincey (1785-1859), la adicción se convirtió en otro recurso ampliamente utilizado por los autores de narraciones góticas, como Carol Margaret Davison apunta: “Similarly characterized by excess and transgression, engaged with the joint issues of self control and the politics of self identity, and ‘grounded on the terrain of hallucination’, the Gothic and addiction go virtually hand-in-glove, joined at the hip like Dr Jekyll and Mr. Hyde” (2018, p. 1). Por otro lado, a través de las parodias herederas de *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen (1775-1817), la propia lectura también se convirtió en un medio de evasión. A este respecto, Angela Wright afirma: “This evasion is rendered all the more forceful in *Northanger Abbey* by the centrality of Catherine Morland’s reading experiences” (2009, p. 73). En las dos obras que aquí se están tratando, la evasión juega un papel crucial. Comenzando con el sueño, vemos que los dos protagonistas recurren a este bálsamo como medio para hacer desaparecer, aunque sea momentáneamente, a los demonios que los atormentan. En la obra de Maupassant, el momento del sueño, sin embargo, juega un doble rol, pues no sólo es el único momento en el que el narrador se halla libre de la presencia del “Horla” en su casa, sino que es también el momento en el que la misteriosa e infausta presencia se manifiesta en toda su crudeza, tomando los alimentos dejados sobre la mesilla e, incluso, estrangulando al protagonista:

Je dors –longtemps– deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m’êtreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu’un s’approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s’agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m’étrangler. (Maupassant, 1986, p. 28)

<sup>24</sup>A este respecto, véase Alice Davenport (2016).

<sup>25</sup>No debe olvidarse que, aunque la crítica no ha prestado especial atención a este hecho, *Vathek* sirvió de influyente referencia a capitales obras posteriores, como la mencionada *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans o la también mencionada *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) de Oscar Wilde.

O

4 juillet. – Décidément, je suis repris. Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quel-qu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer. (Maupassant, 1986, p. 32)

En el caso de Ben Foster, el sueño sí que es la medicina espiritual que el joven necesita. Aunque al igual que en "Le Horla", esta medicina también esconde un doble filo oculto, pues es utilizada como chantaje por las visiones para que lleve a cabo los crímenes que les satisfacen, como se pone de manifiesto en la escena del supermercado a la que se ha aludido anteriormente, en la que uno de los seres dice: "Let's do this; then you can sleep" (min. 01.31). Este efecto propiciador aunque desesperado del sueño llega a su clímax cuando Ben duerme junto al cadáver de una mujer a la que acaba de asesinar: "He slept here" (min. 28.45)<sup>26</sup>. En el caso de "Le Horla", la evasión no sólo llega a través del sueño, sino que también lo hace mediante el recurso del viaje. Efectivamente, el protagonista y narrador abandona su casa en cuatro ocasiones (dos veces al Mont Sant-Michel, una a Ruán y una a París, como se ha mencionado más arriba). En todos estos momentos recibe un momentáneo alivio al saberse alejado del ente que lo atormenta. Sin embargo, tanto en su viaje a París como en su primera visita a la abadía, sus temores adquieren nuevos vuelos. En la capital francesa será testigo de un espectáculo de hipnotismo, y en el monasterio mantendrá la ya citada conversación sobre las cosas invisibles. En ambos casos, los testimonios que recibe sirven para abrir nuevas "vías de investigación" a su mal<sup>27</sup>.

Finalmente, fijaremos nuestra atención en el desenlace de ambas historias. Como se ha apuntado más arriba, no existe una salida clara ni para el anónimo personaje y narrador de Guy de Maupassant ni para Ben Foster. En ambos casos, un hecho (interno -la decisión de quemar la casa- y externo -su detención e internamiento-, respectivamente) les lleva a la momentánea convicción de que su pesadilla ha terminado. Una de la de las últimas escenas de "Le Horla" nos muestra al protagonista, quien acaba de quemar su casa hasta los cimientos con la esperanza de destruir a su nocturno visitante. Desgraciadamente, tarda poco en descubrir que ha dejado a sus criados dentro, quienes perecen pasto de las llamas<sup>28</sup>:

Deux autres fenêtres éclatèrent aussitôt, et je vis que tout le bas de ma demeure n'était plus qu'un effrayant brasier. Mais un cri, un cri horrible, suraigu, déchirant, un cri de femme passa dans la nuit, et deux mansardes s'ouvrirent! J'avais oublié mes domes-tiques! Je vis leurs faces affolées, et leurs bras qui s'agitaient!... (Maupassant, 1986, p. 55)

<sup>26</sup>Paralelamente con la mencionada novela brasileña de Mario Vargas Llosa: "Juró que no había sido algo planeado por él sino por el demonio posesionado de su compañero de infancia. Él conducía el coche, silbando entre dientes, pensando en los dulces del Convento de la Encarnación y, de pronto, João Grande le ordenó frenar. Cuando la señorita Adelinha preguntaba por qué paraban, João Meninho vio a su compañero golpearla en la cara con tanta fuerza que la desmayó, arrebatándole las riendas y espolear a los caballos hasta el promontorio donde el ama subía a ver las islas. Allí, con una decisión tal que João Meninho, pasmado, no se había atrevido a enfrentársele, João Grande sometió a la señorita Adelinha a mil maldades. La desnudó y se reía de ella, que, temblando, se cubría con una mano los pechos y con la otra el sexo, y la había hecho corretear de un lado a otro, tratando de esquivar sus pedradas, a la vez que la insultaba con los insultos más abominables que el Meninho había oído. Súbitamente, le clavó un puñal en el estómago y, ya muerta, se encarnizó con ella cortándole los pechos y la cabeza. Luego, acezando, empapado en sudor, se quedó dormido junto a la sangría. João Meninho sentía tanto terror que las piernas no le dieron para huir" (1981, p. 38).

<sup>27</sup>Incluyendo la lectura del tratado de Hermann Herestauss.

<sup>28</sup>Lo cual abre un nuevo interesante campo de debate, pues nos encontramos ante la temática de las relaciones de poder y la voluntad subrogada, siguiendo la teoría de los cuerpos dóciles de Michel Foucault (1926-1984) (1975, pp. 147-171). Una aproximación más contemporánea puede extraerse de Richard A. Posner (1988).



Cuando Ben Foster es apresado e internado en una institución psiquiátrica, la terapia electro-convulsiva a la que se le somete, supuestamente, le libraría de sus visiones: "You shouldn't hear the voices now" (min. 40.49). Sin embargo, como se aprecia poco después, esta afirmación está lejos de la realidad, pues las visiones vuelven, y Ben reconoce que han estado ahí desde su mismo nacimiento: "No. Our spirits've been with you your whole life, Ben" (min. 41.45). Una vez que ambos personajes tienen que enfrentarse al fracaso de sus métodos de curación, tan sólo una vía de escape aparece: la muerte, el suicidio. No obstante, esta posibilidad sólo es reconocida abiertamente por el narrador normando: "Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est past mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi!..." (Maupassant, 1986, p. 56). No obstante, Ben no llega a admitir que la muerte es lo único que le puede librar de Tony, Matt y Yolanda. Por ello, queda abierto un resquicio a imaginar que la continuación de sus asesinatos, tras un período de falso arrepentimiento, es también una solución para él. En cualquier caso, el empleo del final truncado y abierto hace que estos dos relatos sean excelentes partícipes de la literatura de terror psicológico que se fragua en la segunda mitad del siglo XIX<sup>29</sup>.

En conclusión, aunque alejadas en tiempo, espacio y formato, las dos narraciones que aquí se presentan ostentan un interesante ramillete de similitudes, tanto entre sí como con los paradigmas de la literatura gótica. La locura, la evasión o los desenlaces abiertos y que dejan más preguntas que respuestas son sólo algunas de las características de ambos relatos. Los creadores de "With Friends Like These", como los de la serie *Criminal Minds*, buenos conocedores de la literatura (como prueban las constantes referencias y citas que incluyen en sus episodios), bien pudieron haber tenido en mente el más famoso de los relatos de Guy de Maupassant para construir su paralelo en la costa noroeste de Estados Unidos. Como gusta de decir la crítica centroeuropea, es cierto que no existe el "arma humeante" de este crimen. Sin embargo, los paralelismos y similitudes entre ambas creaciones hacen pensar que existe más que una relación de casualidad, y que nos encontramos, por ende, dentro del campo de la reescritura. Si no criminal, es de sobra conocido que la mente de Maupassant sí que, lamentablemente, sufrió de perturbación debido a su condición de enfermo de sífilis (Ishwor Poudel dirá a este respecto: "[...] it has always been debatable how far literary texts can be autobiographical or can the stories be treated as the reflection of the writer's personal experiences" -2008, p. 22-). Los horrores que el normando pudo padecer no se alejarían de la presencia de lo sobrenatural que acompaña a su *alter ego* literario, o de las atrocidades (basadas en hechos reales) que se transmiten a través de la pequeña pantalla en la serie norteamericana.

## Referencias

- Alves Cunha, C. (2016). Sepulchral Beauty in Brazilian Romanticism. En Edwards J. D. y Vasconcelos S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas* (pp. 177-197). Routledge.
- Austen, J. (2003). *Northanger Abbey*. Norton.
- Bagdasarov, Z., Greene, K., Banerjee, S. C., Krcmar, M., Yanovitzky, I. y Ruginyte, D. (2010): "I Am What I Watch: Voyeurism, Sensation Seeking, and Television Viewing Patterns". *Revista Television Viewing Patterns. Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 54(2), 299-315.
- Ballesteros, A. (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<sup>29</sup>Con ejemplos tan magistrales como la mencionada *The Turn of the Screw* o los relatos del norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849).

- Beville, M. (2013). *The Unnameable Monster in Literature and Film*. Routledge.
- Beckford, W. (2013). *Vathek*. Oxford University Press.
- Benítez, E. (2010). Prólogo. En Maupassant G. *El Horla y otros cuentos fantásticos* (pp. 7-11). Alianza.
- Brown, C. B. (2010). *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. Norton.
- Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (ed.). (2018). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press.
- Correoso Rodenas, J. M. (2021). *Flannery O'Connor y la literatura gótica*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Correoso Rodenas, J. M. (2019): "La edición perdida de *Wieland* en España (ca. 1818)". *Revista Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 25, 609-628.
- Correoso Rodenas, J. M. (2020a). *La literatura gótica llega al nuevo Sur: Influencias y re-formulación del gótico en la obra de Flannery O'Connor*. Fundación Universitaria Española.
- Correoso Rodenas, J. M. (2015): "Nuevas concepciones espaciales en *The Turn of the Screw*". *Revista Epos. Revista de Filología*, XXXI, 389-404.
- Correoso Rodenas, J. M. (2020b): "The Lost Translation of *Wieland* by Luis Monfort (Spain, 1818)". *Revista Early American Literature*, 55(1), 209-221.
- Davenport, A. (2016). "Beauty Sleeping in the Lap of Horror": Landscape Aesthetics and Gothic Pleasures, from *The Castle of Otranto* to Video Games. En Yang S. R. y Healey K. (ed.). *Gothic Landscapes. Changing Eras, Changing Cultures, Changing Anxieties* (pp. 71-103.) Palgrave Macmillan.
- Davison, C. M. (2018): "The Gothic and Addiction. A Mad Tango". *Revista Gothic Studies*, 11(2), 1-8.
- De Quincey, T. (2013). *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Oxford University Press.
- D'hoker, E. y Martens, G. (ed.). (2008). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. De Gruyter.
- Dorfman, E. (2020). *Double Trouble. The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*. Routledge.
- Edwards, J. D. y Vasconcelos, S. G. (ed.). (2016). *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas*. Routledge.
- Eliade, M. (2020). *Das Heilige un das Profane. Vom Wessen des Religiösen*. Inser Verlag.
- Fermigier, A. (1986). Péface. En Maupassant G. *Le Horla* (pp. 7-22). Gallimard.
- Foerster, A. J. (dir.). (2011). "With Friends Like These".
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.
- Guardini Vasconcelos, S. (2018). Machado de Assis's Nightmarish World: Displacements of the Gothic in Brazil. En Casanova-Vizcaíno S. y Ordiz I. (ed.). *Latin American Gothic in Literature and Culture* (pp. 57-70). Routledge.

- Guardini Vasconcelos, S. (2016). Tropical Gothic. José de Alencar and the Foundation of the Brazilian Novel. En Edwards J. D. y Vasconcelos S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas* (pp. 198-217). Routledge.
- Gutiérrez, L. (2005). *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*. Cátedra.
- Hansen, P. K. (2007): "Reconsidering the Unreliable Narrator". *Revista Semiotica*, 165(1-4), 227-246.
- Hogg, J. (2010). *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford University Press.
- Hughes, D. W. (2007). *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*. Cambridge University Press.
- Huysmans, J.-K. (1977). *À rebours*. Gallimard.
- James, H. (1998). *The Turn of the Screw and Other Stories*. Oxford University Press.
- Jedličková, A. (2008). An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory. En D'hoker E. y Martens G. (ed.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (pp. 281-302). De Gruyter.
- Legros, E. A. (2010). *Unsubs and Profilers: Reality or Fiction? Depictions of Criminal Profiling in the Television Series Criminal Minds* [MA Thesis. Boston College].
- Lewis, M. G. (2014). *The Monk*. Oxford University Press.
- Maturin, C. R. (1998). *Melmoth the Wanderer*. Oxford University Press.
- Maupassant, G. (2010). *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza.
- Maupassant, G. (1986). *Le Horla*. Gallimard.
- Miall, D. S. (2012): "How Does It Feel?: Attending to the Unreliable Narrator". *Revista Fictions*, XI, 41-58.
- Nünning, A. (1997): "'But why 'will' you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction". *Revista Arbeiten Aus Anglistik und Amerikanistik*, 22(1), 83-105.
- O'Connor, F. (2008). *The Complete Stories*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Piatti-Farnell, L. (2017). *Consuming Gothic. Food and Horror in Film*. Palgrave Macmillan.
- Poe, E. A. (2000). *Tales and Sketches*. Illinois University Press.
- Posner, R. A. (1988). *Law and Literature*. Harvard University Press.
- Poudel, I. (2008). *Gothic Horror in Maupassant's Short Stories* [MA Thesis. Tribhuvan University].
- Punter, D. (1998). *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*. Macmillan.
- Purves, M. (2009). *The Gothic and Catholicism. Religion, Cultural Exchange and the Popular Novel, 1785-1829*. University of Wales Press.
- Rabkin, E. S. (1977). *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press.
- Radcliffe, A. (2017). *The Italian*. Oxford University Press.
- Serravalle de Sá, D. (2016). The Strange Case of Brazilian Gothic Cinema. En Edwards J. D. y Vasconcelos S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas* (pp. 240-253). Routledge.

- Terezinha Schmidt, R. (2016). Difference and Subversion. Gothic Migrations in Nineteenth-Century Latin American Novels. En Edwards J. D. y Vasconcelos S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas* (pp. 218-239). Routledge.
- Urdiales Shaw, M. (2015): "Disturbed Minds in the Nineteenth Century. The Tales of Edgar Allan Poe and Guy de Maupassant". *Revista Mètode. Science Studies Journal*, 5, 124-129.
- Van Elferen, I. (2012). *Spectral Liturgy. Transgression, Ritual and Music in Gothic*. Routledge.
- Vargas Llosa, M. (1981). *La guerra del fin del mundo*. Seix Barral.
- Wallace, D. y Smith, A. (ed.). (2009). *The Female Gothic. New Directions*. Palgrave Macmillan.
- Walpole, H. (1998). *The Castle of Otranto*. Oxford University Press.
- Wheatley, H. (2006). *Gothic Television*. Manchester University Press.
- Wilde, O. (2008). *The Picture of Dorian Gray*. Norton.
- Wright, A. (2009). Disturbing the Female Gothic: An Excavation of the *Northanger* Novels. En Wallace D. y Smith A. (ed.). *The Female Gothic. New Directions* (pp. 60-75). Palgrave Macmillan.
- Yang, S. R. y Healey, K. (ed.). (2016). *Gothic Landscapes. Changing Eras, Changing Cultures, Changing Anxieties*. Palgrave Macmillan.