

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

José-María MESA-VILLAR 
jmvillar@ucam.edu
UCAM-Universidad Católica de Murcia, España

Ana GONZÁLEZ-RIVAS-FERNÁNDEZ 
ana.gonzalez-rivas@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid, España

Antonio-José MIRALLES-PÉREZ 
ajmiralles@ucam.edu
UCAM-Universidad Católica de Murcia, España

El presente volumen recoge una selección de estudios de caso que analizan las transformaciones del género gótico en obras posmodernas pertenecientes a los ámbitos de la literatura y las artes visuales. En ellos se trata de dar respuesta a algunos de los debates y dilemas planteados en el I Congreso Interdisciplinar sobre Literatura e Imagen, celebrado en la UCAM – Universidad Católica de Murcia bajo la organización del Grupo de Investigación «Cultura, Literatura y Lenguas Modernas», perteneciente al Departamento de Idiomas de dicha universidad. Esta aventura académica surgió del entusiasmo compartido de un grupo de docentes e investigadores universitarios por evidenciar de manera eminentemente aplicada (que no atórica) y abierta, a un público tanto general como especializado, los cauces diacrónicos de transmisión, influencia, recepción y reformulación de características y tropos de géneros literarios que han servido de base o tejido conectivo a una variedad de creaciones bajo el paraguas

de la posmodernidad. Otro motivo que nos condujo a promover esta iniciativa fue el de animar a nuestros alumnos a no contemplar estas obras a modo de compartimentos estanco, esto es, como partes inertes de un temario que se rescata con el objetivo de superar una determinada asignatura: no se trata simplemente de promover su motivación o suscitar su interés presentándoles estudios sobre películas, libros o series que aún cuentan con relevancia comercial y que pueden tener curiosidad por explorar, sino de hacerles reflexionar sobre el hecho de que una mente creativa no opera sobre el vacío, que las obras literarias y artísticas están condicionadas por factores e influencias medibles, y que conceptos como la durabilidad (Frank Kermode, *The Classic*, 1975) o los desafíos y preocupaciones esenciales del ser humano (Harold Bloom, *The Western Canon*, 1995) no pertenecen exclusivamente a William Shakespeare, Geoffrey Chaucer o John Milton, a quienes los alumnos suelen mantener en un pedestal desde el que les resulta complicado establecer suficiente cercanía para desarrollar un análisis en profundidad. En otras palabras, este emocionante viaje se encuentra destinado a romper una lanza a favor de la pervivencia y, al mismo tiempo, de la transformación de los clásicos literarios, junto al establecimiento de puentes diacrónicos que permitan vislumbrar el calado que géneros con un largo recorrido, tanto en lo académico como en lo popular, poseen en una variedad de obras modernas. Nos situamos así ante un espejo en el que podemos visualizar cómo el germen creativo de todos estos autores ha seguido vivo tanto en sus palabras como en aquellas formuladas por otros. Al aproximarnos a estas creaciones modernas descubrimos una miríada de voces y perspectivas que establecen puentes para una mejor comprensión del pasado y del presente, así como contrastes expresivos, interpretativos y creativos que marcan la diferencia, pero que no por ello se encuentran carentes de procedimientos, ansiedades y dilemas a los que autores de un pasado más remoto fuesen ajenos.

A menudo, en nuestras clases de literatura hemos invitado a nuestros estudiantes a meditar sobre el reflejo que algunas obras literarias ya consagradas tienen en nuestra sociedad contemporánea, y, con frecuencia, hemos encontrado, a final de curso, una expresión de agradecimiento por parte de ellos por invitarles a cruzar ese límite aparentemente no marcado entre su realidad personal (eminentemente visual, al menos para los más jóvenes) y todo aquello que puede ofrecerles la literatura. La recompensa para el docente y para los participantes en eventos científicos como el que constituyó el congreso interdisciplinar «Revisiting the Gothic» es, por una parte, la oportunidad de crear

un espacio de encuentro entre investigadores que, al compartir los resultados de sus trabajos con otros compañeros, con alumnos y con la sociedad, dan pleno sentido a la actividad académica —que de nada serviría encerrada en una torre de marfil. De otra, también lo es que nuestros alumnos comprendan, como señala George R. R. Martin, que quien lee no sólo vive su vida, sino una multiplicidad de existencias, pues, mediante el proceso de lectura, más allá de construir destrezas y conocimientos destinados al espacio de un trabajo futuro, también nos estamos construyendo a nosotros mismos; esto es, estamos examinándonos y estudiando nuestro mundo. Y, de manera no menos importante, estamos reflexionando sobre las motivaciones de la creación artística, nuestra eminente necesidad de comunicar y los modos en que, al encontrarnos con estos autores y obras, nos estamos encontrando como individuos —y en sociedad.

Un vínculo común en esta búsqueda, tanto para el público general como para expertos en la materia, es el desarrollo de las habilidades perceptivas y relacionales al evaluar los vínculos y los contrastes diacrónicos entre obras que comparten un mismo género y que permiten apreciar patrones de apropiación, reutilización y resignificación. Los trabajos que aportamos en este volumen se centran especialmente en obras creadas entre la década de los años setenta del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI. Su marcado interés, tanto por la continuidad como por la diferencia y la matización, persigue igualmente evaluar las relaciones de reflejo, contraste, denuncia o reflexión que muchas de estas obras literarias o cinematográficas han mantenido con los patrones ideológicos, filosóficos, políticos, sociales o éticos en sus respectivas sincronías.

El género gótico resulta especialmente oportuno en este sentido al prestarse en no pocas ocasiones a una suerte de hibridez que ya le caracterizaba durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando surgió al calor de las obras visionarias, sepulcrales, y de reflexión —sobre la existencia humana y el más allá— del prerromántico William Blake, y que ya encontrábamos en parte en la poesía de cementerio de Edward Young o Robert Blair, entre otros. Frente al imperio de la Ilustración, fueron erigiéndose una variedad de movimientos y corrientes artísticas, políticas y de pensamiento que rescataban, como Thomas Percy y otros anticuarios, el sentir y la creatividad de un pueblo desvestido de la afectación neoclásica y de la tradición racionalista. El germen del Romanticismo y el del neomedievalismo, por otra parte, caminó en paralelo a los albores del gótico; y, de hecho, hasta bien entrado el siglo XIX, el término «gótico» se empleaba principalmente para referirse a aspectos esencialmente medievales

(como se advierte desde la misma novela fundacional, *El castillo de Otranto* [*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764] de Horace Walpole) o más cercanos al ámbito cultural e ideológico del mundo anglosajón. Poetas románticos como Samuel Taylor Coleridge o John Keats incorporaron a sus obras elementos claramente derivados del gótico, como la ominosa majestuosidad arquitectónica y el onirismo alucinógeno en *Kubla Khan* (1816) o las presencias succúbicas y fantasmagóricas en *La Belle Dame sans Merci* (1819), respectivamente. Junto a iteraciones de este tipo, la literatura gótica hunde sus raíces en las fortalezas insondables y los latentes misterios de las obras de Horace Walpole y Anne Radcliffe, explorando los límites que conducen a lo irracional, lo visceral o lo inexplicable. Encontramos cuidadas descripciones de entornos y espacios majestuosos e igualmente opresivos, con silencios y penumbras que a menudo esconden un pasado aterrador.

Góticas son también las obras de Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe, Sheridan le Fanu o Bram Stoker, entre muchos otros, donde la presencia de lo monstruoso entra en claro conflicto con la inquebrantable creencia en el progreso del ser humano —o permite explorar el abismo de lo incontrolable e irrecuperable, la amenazadora presencia del extraño o una deformada visión de pulsiones esenciales y deseos irrefrenables. Incluso un «bestseller» decimonónico como Charles Dickens no pudo resistirse a introducir la presencia de espectros en su célebre *Cuento de Navidad* [*A Christmas Carol*, 1843] o en relatos cortos como *El guardavía* [*The Signalman*, 1866]. Tampoco el laureado Lord Alfred Tennyson prescindió de los rasgos góticos en *Maud* (1850) como epítome de la frustración del personaje principal ante las mezquindades e infelicidad en el mundo. Ya en pleno siglo XIX, décadas antes de que las obras que nos ocupan en este volumen fuesen siquiera proyectos sobre el papel, estas creaciones literarias no podían entenderse exclusivamente en sí mismas, pues empleaban estos elementos góticos para aportar valiosas reflexiones sobre los límites de la tecnología y de la ciencia, la fragilidad del concepto de civilización, el temor a la pérdida de la identidad propia o la incapacidad humana de regirse por principios ético-morales inquebrantables. Todo ello proporcionaba un marcado contraste con la creencia constante en el progreso, la percepción del ser humano como esencialmente civilizador o la ilusoria cortina de estabilidad y continuidad que a menudo proyectamos sobre nuestras existencias —como individuos o parte de una sociedad.

Ya en el siglo XX, y pese a la esperanza y la confianza en el progreso depositadas por las generaciones de E. M. Forster, Virginia Woolf o Francis Scott

Fitzgerald, quedan bajo la superficie trazas de decepción —ante el peso de la tradición, la imposibilidad de cumplir los propios sueños, o la horripilante escalada de la sinrazón y la angustia de un futuro incierto. Pese a la invitación al desenfreno de los años veinte, la nueva centuria estaría marcada —durante su primera mitad— por los horrores de las guerras mundiales, la crisis de Wall Street y diversas facciones políticas de carácter totalitario. Durante los períodos de calma, las imágenes de los monstruos surgidos de la literatura gótica —como Drácula, Frankenstein, El Hombre Lobo, o una variedad de apariciones espectrales que capturaron los sentidos de la audiencia— fueron reubicados en un terreno cinematográfico para el culto de masas en un intento por participar de una cultura del entretenimiento que ocultaba las inestabilidades del quehacer diario. Algo similar ocurrió también, décadas más tarde, durante los años sesenta y setenta, con las producciones de Hammer Films y diversas empresas europeas de cine de terror. Si algo aprendió la sociedad de la primera mitad del siglo XX fue que lo monstruoso, lo visceral, lo excesivo, lo inquietante... tan íntimamente relacionados con el género gótico, carecen de sentido en un período bélico donde las personas se convierten en depredadoras de otras. Incluso más adelante, con las secuelas de la Guerra de Vietnam, una multitud de obras reutilizaron elementos góticos ya presentes en la literatura —como *Apocalipsis Now* (1979) de Coppola, que revisaba para una nueva época *El corazón de las tinieblas* [*Heart of Darkness*, 1899] de Conrad. Del mismo modo, incluso los clásicos de la Hammer y obras literarias previas como *La maldición de Hill House* [*The Haunting of Hill House*, 1959] de Shirley Jackson, *La semilla del diablo* [*Rosemary's Baby*, 1967] de Ira Levin, *La feria de las tinieblas* [*Something Wicked this Way Comes*, 1962] de Ray Bradbury, *El resplandor* [*The Shining*, 1977] de Stephen King o *La cámara sangrienta* [*The Bloody Chamber*, 1979] de Angela Carter, no sólo revitalizaron antiguos miedos, sino que apuntaron a las inestabilidades del propio ser humano y de la sociedad en sí. Del mismo modo, conforme se aproximaban los años ochenta, la humanidad seguía sabiéndose consciente de los peores horrores ante la posibilidad de un apocalipsis nuclear, en los últimos estertores de la Guerra Fría.

A medida que nos acercamos al siglo XXI, observamos muestras crecientes de lo que Ann Radcliffe, la dama de la literatura gótica, identificó como el «horror» (una proliferación de representaciones gráficas y explícitas de la muerte, la violencia y la decrepitud) frente al «terror» (mucho más sutil y psicológico en la manera en que infunde miedo en el lector). Pero, junto a la

gran cantidad de filmes de los años ochenta que cultivaron la literalidad del antagonista monstruoso y las secuencias truculentas para mayor lucimiento de los profesionales de los efectos especiales —como en *Pesadilla en Elm Street* [*A Nightmare on Elm Street*, 1984], *Halloween* (1978), *Viernes 13* [*Friday the 13th*, 1980]— esta nueva ficción no dejó de explorar las contradicciones, los secretos, las inestabilidades o la ilusoria seguridad de nuestra sociedad civilizada. Como recuperado de los dilemas éticos explorados en *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, y las aterradoras consecuencias de una industrialización desenfrenada, apreciamos el resurgimiento de claros sentimientos de desconfianza ante la fe ciega en el progreso de la humanidad y su capacidad para trascender fronteras de la mano de la tecnología. Ya a finales de los sesenta y principios de los setenta, autores como Michael Crichton o William F. Nolan, con *Westworld* (1973) o *La fuga de Logan* [*Logan's Run*, 1967], respectivamente, visualizaron los riesgos de una sociedad excesivamente acomodada en la tecnología y entregada a una existencia esencialmente hedonista, guiada solo por la experimentación de una fantasía transgresora o deshumanizante, pero que no tarda en mostrar fisuras que conducen al receptor a reflexionar sobre los supuestos avances que, en nuestra vida cotidiana, se presentan con un afán escapista o que plantean dilemas más profundos bajo una apariencia de mero entretenimiento. Justo en los inicios de los años 90, con *Parque jurásico* [*Jurassic Park*, 1990], poco después llevada al cine por Steven Spielberg (1993), Crichton volvió a explorar el concepto de transgresión en relación a la posibilidad de devolver la vida, gracias a los avances científicos, a criaturas extintas siglos atrás, instando nuevamente a sopesar los conflictos morales en decisiones de tal calibre. Estos mismos temores habían venido aflorando varios años atrás en cintas como *Alien, el octavo pasajero* [*Alien*, 1979] o *Terminator* (1984), donde se ponía en tela de juicio una visión optimista y aparentemente incontestable respecto a las posibilidades de la humanidad en relación a la conquista espacial y los avances tecnológicos. Son aspectos compartidos y heredados desde una dimensión literaria que tanto el cine como la paraliteratura u otros sectores del entretenimiento han ido inoculando repetidamente en nuestro tejido y conciencia social.

Desde los inicios del presente siglo, estas ansiedades han seguido aflorando de diversas maneras en el mundo del entretenimiento, incorporando como sectores adicionales el terreno de las novelas gráficas y el de la industria del videojuego. El incremento de la presencia tecnológica y la inquietud del ser humano ante la posibilidad de ser replicado o imitado con seres artificiales ya tuvo

su germen en el siglo anterior, no sólo a través de personajes de tipo sintético desde los setenta en adelante, sino también en muestras tan tempranas como el clon malvado de María en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang y Thea von Harbou. La sociedad del siglo XXI expresa su desconcierto ante la contradicción de sentirse incomunicada, pese a la existencia de internet o los teléfonos móviles, ante la ausencia de la calidez humana, cuando, en teoría, nos encontramos más cerca que nunca unos de otros gracias al salto tecnológico implantado desde finales del siglo pasado. Las inquietudes del ciudadano actual también van de la mano de ilusiones análogas a las exploradas por Crichton o Nolan, con avances que se antojan una liberación, pero que pueden traer consigo la ruptura de la privacidad o una puesta en cuestión de la propia identidad. Con la amenaza de la guerra nuclear como un recuerdo difuso desde finales de los años ochenta, nuestros temores se han reubicado en un terreno biológico —nuevamente, un tipo de ciencia que supera los límites éticos con terribles consecuencias para la vida humana, como en la saga *Resident Evil* (1995-) de filmes, videojuegos y paraliteratura— y en la inquietud acerca del papel de la tecnología y de su función en nuestras vidas: ¿quedará la técnica al servicio del ser humano o será este último esclavizado en una suerte de nueva revolución industrial? Y, al mismo tiempo, pese a la recuperación de monstruos clásicos como vampiros, fantasmas y hombres lobo en una variedad de obras literarias, comics y filmes contemporáneos, vemos cómo todo este aparato científico-tecnológico no es la única voz en esta renovada (y, al mismo tiempo, continuista) aplicación del gótico, sino que también encontramos una huida hacia nuestro interior y la necesidad no sólo de establecer una comunicación real, sino de descubrir el significado de la propia trascendencia. Podemos concluir, por tanto, que, tal y como ya han afirmado diferentes estudiosos, la literatura gótica ha demostrado ser no tanto un género como un «modo literario» que cada época y cada sociedad ha empleado como vehículo de expresión de sus ansiedades y traumas, y que, en consecuencia, está siempre en constante cambio, adaptándose a las contingencias históricas de cada momento.

Como hemos señalado anteriormente, el presente volumen aporta una selección de estudios de caso, y, por tanto, no persigue aportar una visión totalizadora de los diferentes mecanismos y transformaciones del género en los últimos cincuenta años —un objetivo más abarcable a través de toda una colección de libros, más que en una sola entrega—, pero sí acompañar a lectores, tanto a los más versados en la temática como a los recién llegados a este

ámbito, en una labor de exploración de corte académico que profundizará, en cada capítulo, en varios de estos rasgos que han venido definiendo las necesariamente diversas encarnaciones del género gótico en la literatura y las artes visuales. A continuación, ofrecemos una síntesis de las aportaciones realizadas por nuestros autores, como enriquecedor muestrario de la reutilización y revisión de elementos y patrones del género gótico en obras contemporáneas. Como podrán comprobar nuestros lectores, a la amenaza de la transgresión tecnológica se añade una huida hacia el interior, una necesidad —tan clásica como rabiosamente actual— de redefinir nuestra identidad como individuos y como parte de una sociedad, o de explorar nuestro lugar más allá de la mera existencia física. La literalidad de algunos monstruos va de la mano de una revisión de este término, abriendo la puerta a emplear esta cualidad como metáfora de la diferencia, de existencias suspendidas en los márgenes de la sociedad. También destacan ejemplos donde la permeabilidad entre diversos géneros y medios permite alegatos histórico-políticos de corte revisionista, o planteamientos ucrónicos que emplean la distancia espacio-temporal para devolver un reflejo supuestamente distante, pero más cercano a nuestra realidad de lo que se antoja a priori. Esperamos que estas contribuciones no solo sean de su agrado, sino que les inviten a la reflexión y a nuevas intervenciones en este sector desde la investigación académica.

Contribuciones

El capítulo del Dr. Julio-Ángel Olivares-Merino (Universidad de Jaén) plantea un fascinante recorrido por la reconfiguración y resignificación del espectro en un contexto cinematográfico. Tras considerar el efectismo ilusionista que caracterizó a los aparecidos en los albores del séptimo arte, se destaca la redefinición de los lugares encantados y la creciente opresión psicológica que se advierte en una variedad de muestras elaboradas desde la década de los setenta en adelante, pasando por una mayor corporeización —e incluso humanización— en los ochenta y alcanzando un marcado énfasis por la corrupción y la perturbación en el período finisecular. Sobre la base de esta tradición precedente, el capítulo examina en mayor detalle tres producciones audiovisuales contemporáneas, como muestras de la reflexión sobre la otra vida, que modifican perspectivas y tropos clásicos del género gótico. De manera análoga a las aportaciones de M. Night Shyamalan —*El sexto sentido* [*The Sixth Sense*,

1999]— Alejandro Amenábar —*Los otros* [*The Others*, 2001]— o Guillermo del Toro —*El espinazo del diablo* [*The Devil's Backbone*, 2001]— y las obras de H. P. Mendoza —*I Am a Ghost*, 2012—, Oz Perkins —*Soy la bonita criatura que vive en esta casa* [*I Am the Pretty Thing that Lives in the House*, 2016] o David Lowery —*A Ghost Story*, 2017— proyectan la dimensión espectral sobre el mundo de los vivos para hacer partícipe al espectador de una medida reflexión sobre la existencia más allá de la muerte y conjurar su ansiedad ante la posibilidad de un desvanecimiento gradual de la identidad. La exploración de la conciencia fantasmal y las instantáneas resilientes de una vida anterior permiten diluir las fronteras entre planos existenciales. La insistencia en la permanencia del fantasma y sus recuerdos se transforma en tormentoso eco de una esencia escurridiza, un frustrado ejercicio de auto-aserción que conduce el lamento por el destierro práctico en los espacios previamente habitados, la desesperanza de lo irrecuperable. Se plantea, de este modo, que la revisión actual de la figura del fantasma epitomiza nuestro temor a la indeterminación y establece conexiones inquietantes con una audiencia en agónica reflexión sobre su propio devenir vital.

Nuestra siguiente aportación, a cargo de la Dra. Ana González-Rivas-Fernández (Universidad Autónoma de Madrid) examina nuevos procesos de reconfiguración, esta vez aplicados al mito de Frankenstein, icónico ejemplo de rebeldía y transgresión al tratar de imitar —e incluso usurpar— el poder divino de conferir vida, aspecto ya configurado en el paso de la esfera textual a la visual mediante las aportaciones de James Whale —*Frankenstein*, (1931); *La novia de Frankenstein* [*Bride of Frankenstein*, 1935]— que, pese a sus desviaciones respecto a la obra de Mary Shelley, predominaron en el imaginario colectivo y siguen influyendo hoy día en diversas aproximaciones a la criatura y su hacedor. Estas iteraciones y patrones de reutilización han abierto nuevos debates en torno a aspectos como la (in)fertilidad, la responsabilidad sobre la propia existencia, las fluctuaciones de la identidad y la inquietante penetración de la inteligencia artificial en nuestra vida cotidiana. Precisamente en este sentido apunta el análisis realizado en torno a cuatro series actuales: el arranque de la segunda temporada de *Black Mirror* (2011), «Be Right Back», sume a la audiencia en una medida reflexión sobre la capacidad de la tecnología para forzar la permanencia de la identidad personal una vez nuestro envoltorio físico cruza el umbral de la muerte. Esta perspectiva, vendida inicialmente como bálsamo para los dolientes y casi una suerte de prolongación de la existencia

del ausente, deviene en una tortura que subraya, de un lado, que el ser amado ha partido de nuestro lado irremediabilmente y, de otro, que la biología humana, nuestra carga genética, es la única capaz de perpetuar nuestra esencia. Seguidamente, la Dra. González-Rivas-Fernández examina *Humans* (2015) y *Westworld* (2016) para trazar el paralelismo entre los ecos prometeicos del mito de Frankenstein y el desafío contemporáneo respecto a los límites de las entidades sintéticas y la inteligencia artificial, detallando cómo este discurso hace irrenunciable el estudio de dilemas éticos sobre los límites de la robótica, en consonancia con los postulados formulados por Isaac Asimov. La ansiedad humana ante la finitud de la existencia terrenal reaparece en la aproximación a las temporadas 1, 3 y 4 de *American Horror Story* (2011), que evidencian la potencialidad, durabilidad y carácter proteico de la obra de Mary Shelley para incidir, en línea con las muestras abordadas previamente, en la lucha improductiva del ser humano por conquistar una suerte de existencia sintética en la pretensión de desplazar realidades biológicas irrenunciables. En este sentido, se examina la reutilización de tropos góticos clásicos y su resignificación para abordar ansiedades actuales relativas a la identidad y perpetuidad de nuestra especie, sin dejar de mostrar analogías con la obra de Shelley al subrayar nuestro intento estéril de imitar capacidades esencialmente divinas y nuestra renuencia a aceptar los límites existentes en la naturaleza, aún con vigencia plena hoy día.

La Dra. Miriam López-Santos (Universidad de León) destaca la perspectiva revisionista y desmitificadora adoptada por Tim Burton sobre la herencia del gótico clásico, si bien comparte con esta última un interés constante por explorar los miedos y ansiedades individuales, que encuentran un reflejo en los espacios que habitan. El marcado eclecticismo de películas como *Vincent* (1982), *Pesadilla antes de Navidad* [*The Nightmare before Christmas*, 1993], *La novia cadáver* [*Corpse Bride*, 2005] o *Frankenweenie* (2012) acusa indudables influencias del expresionismo alemán de la década de los veinte del pasado siglo, las perturbadoras historias de Edgar Allan Poe y las correspondientes versiones cinematográficas realizadas por Roger Corman. Sin embargo, Burton disfruta re-articulando esta tradición y aunando el poder de la parodia y lo subversivo a fin de convertir el escrutinio de los dilemas morales o existenciales de los personajes en un preciso análisis del contraste entre apariencias y realidad, al tiempo que una vía poderosa para reivindicar el derecho a la diferencia y fustigar la hipocresía social. En este contexto, el monstruo se humaniza y, pese a no renunciar a la expresión de lo macabro, el cineasta añade dosis sustanciales

de melancolía, pasión o humor que les privan de un carácter amenazante y permiten vehicular un lúcido análisis sobre la superficialidad de las relaciones humanas. Este tratamiento, sugiere la autora del capítulo, supone una diferencia fundamental respecto al gótico tradicional, que resultaba predominantemente etnocéntrico y estigmatizante.

La permeabilidad entre géneros, la combinación de elementos y estilos diversos y el concepto de durabilidad de la obra literaria afloran nuevamente en la contribución de las Dras. María-Isabel Jiménez-González (Universidad de Castilla-La Mancha) y Beatriz González-Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha), quienes proceden a analizar la huella del escritor Edgar Allan Poe en el subgénero de reciente creación conocido como «steampunk», correspondiente al ámbito de la ciencia-ficción. Precisamente, las autoras reivindican y justifican su relevancia en este contexto actual, al tiempo que defienden cómo muchas de sus historias ya planteaban vínculos entre los tropos góticos tradicionales y el incipiente tratamiento de la tecnología. Es en parte debido a esta alineación que la proyección de las obras del autor norteamericano sobre el steampunk resulta especialmente notable, si bien cabe objetar —o incluso lamentar— que este reflejo no haya sido advertido de manera generalizada por una parte sustancial de la crítica. Entre los aspectos rescatados de este maestro del terror y la narración detectivesca, destaca la incorporación del discurso sobre la tecnología y los progresos científicos que podían ya apreciarse en «Manuscrito hallado en una botella» [«MS Found in a Bottle», 1833], «Un descenso al Maelström» [«A Descent into the Maelström», 1841] o «Conversación con una momia» [«Some Words with a Mummy», 1845]. Su insistencia en el uso del vapor es otro de los elementos clave que reutiliza el género del steampunk, junto con el discurso sobre la superación de barreras previas —en términos espaciales o intelectuales— gracias al progreso técnico. «El infundio del globo» [«The Balloon Hoax», 1844], por ejemplo, coincide con el trasfondo tecnológico típico de este subgénero y plantea un claro enlace con los viajes inimaginables de Jules Verne —de hecho, también se menciona cómo Poe prefigura elementos que volverían a aparecer en la obra de H. G. Wells, si bien, nuevamente, son vínculos a menudo obviados en una esfera crítica.

La inquietante posibilidad de que los avances científicos o tecnológicos, como hitos de superación de la especie humana, puedan transformarse o manipularse acarreado efectos perniciosos para el común de los mortales es una constante que acerca el género gótico al de la ciencia ficción. Este pulso, ya

presente en Edgar Allan Poe, reflejaba entonces, al igual que hoy en día, las fluctuantes convicciones de la sociedad y el temor ante una pérdida de control sobre la propia creación o un descubrimiento etiquetado como propio. El temor surge principalmente de la dimensión menos beneficiosa del progreso técnico, aquella que evidencia las limitaciones del ser humano y que alimenta su ansiedad respecto a la posibilidad de saberse limitado, desplazado o incluso suplantado por la tecnología. En este sentido, directamente relacionado con el concepto de identidad personal, Poe ya examinó la amenazante presencia del autómatas en «El hombre que se gastó» [«The Man Who Was Used Up», 1839] y el temor a que nuestra capacidad de procesamiento sea superada por un artefacto fruto de nuestro conocimiento, como ocurre en «El jugador de ajedrez de Maelzel» [«Maelzel's Chess Player», 1836]. Todos estos son factores en consonancia con el tratamiento de personajes sintéticos, o de la captación de la conciencia y las emociones humanas, en el segundo capítulo de nuestro volumen y en una variedad de muestras contemporáneas tanto en el género gótico como en el de ciencia-ficción. Por último, pero no por ello de menor relevancia, las Dras. María-Isabel Jiménez-González y Beatriz González-Moreno redondean su aportación analizando la influencia y transferencia de los suntuosos espacios de «La caída de la Casa Usher» [«The Fall of the House of Usher», 1839] o «La máscara de la Muerte Roja» [«The Mask of the Red Death», 1842] en el contexto del subgénero del steampunk, cerrando así el círculo en torno a su triple orientación y los vínculos establecidos con una variedad de obras de Edgar Allan Poe.

Precisamente el carácter pionero que distingue la aproximación y el análisis desarrollado en el capítulo anterior impregna y anima la contribución del Dr. José-Manuel Correoso-Rodenas (Universidad Complutense de Madrid), que aborda el tratamiento de los tropos góticos en el terreno de la novela gráfica actual y, más concretamente, en los volúmenes 1 a 6 de *Manifest Destiny* (2016-2019), construida en torno a la expansión norteamericana hacia el oeste y que transforma las amenazas, dificultades y agrestes estampas de las tierras de frontera en morada de criaturas monstruosas como vampiros, hombres lobo y muertos vivientes, a modo de manifestación de los desafíos a los que sobreponerse para alcanzar la conquista de lo desconocido tras poner a prueba las habilidades y límites esencialmente humanos. Este aspecto, como destaca el autor, ha sido uno de los rasgos fundamentales del género gótico, que ha venido abordando desde sus inicios desafíos fundamentales para la identidad o la

integridad moral y física de los individuos y/o la sociedad en general. El propio título de la novela gráfica analizada («Manifest Destiny») es la expresión con la que se hace referencia a Estados Unidos como «la nación elegida», estableciéndose así un vínculo con la convicción moral de una parte sustancial del pueblo norteamericano, un sector autopercebido como agente civilizador guiado de la mano de la Providencia Divina hacia un futuro brillante e irrenunciable.

Por otra parte, el transcurso de más de siglo y medio desde que se acuñó el término de «Manifest Destiny» permite a los creadores de la novela gráfica bajo estudio adoptar una perspectiva crítica sobre el mismo, destacando su pervivencia en los Estados Unidos de la actualidad y cuestionando su exaltación del patriotismo. Como señalábamos, la presencia de criaturas monstruosas, que va *in crescendo* a medida que avanza esta serie, sirve para corporeizar los riesgos mortales, las quimeras inalcanzables o los abusos del expansionismo incontrolado en esta progresión hacia el oeste. Por tanto, esta mirada moderna al pasado cuestiona una verdad supuestamente irrenunciable, al tiempo que invita a la reflexión sobre los horrores derivados del fanatismo, la cruda conquista a expensas de otros o la definición de la identidad nacional norteamericana.

Del mismo modo que la contribución previa aborda una etapa icónica para la autopercepción y construcción de una nación, nuestro séptimo capítulo examina otra travesía identitaria, que esta vez parte de una esfera individual para encontrar proyecciones adicionales en la convulsa España de posguerra: la Dra. Gema Navarro-Goig (Universidad Complutense de Madrid) analiza el periplo de Ofelia en el film *El Laberinto del Fauno* [*Pan's Labyrinth*, 2006] de Guillermo del Toro como un proceso de corte iniciático hacia la madurez cuyo sustrato simbólico y reutilización de tropos básicos del género gótico describen un viaje hacia la madurez y la purificación del alma humana. Las muestras continuas de contraste (de lo agradable a lo repulsivo, de lo amenazador a lo hermoso, del terror atenzador al dinamismo del valor) caminan de la mano de una acertada combinación de elementos clásicos de los cuentos de hadas y los aspectos más siniestros del gótico para completar una perspectiva esclarecedora y perspicaz sobre las motivaciones del ser humano y sus manifestaciones (hermosas o grotescas) en dos planos existenciales entre los que transita la joven protagonista. Lo onírico y lo cotidiano se desarrollan en paralelo y convergen gracias a esta particular pasajera entre dos mundos. La reutilización de estos elementos, con claras referencias a los Hermanos Grimm, Lewis Carroll o Lyman Frank Baum, configura una dimensión fantástica que no sólo sirve de refugio ante el caos del

mundo exterior, sino que permite completar un rito de paso que, como campo de entrenamiento personal, conduce al encumbramiento de la rectitud ante la crueldad. La autora, no obstante, señala que este mundo mágico se encuentra repleto de ambigüedades, obligando por tanto a la protagonista a mantener sus capacidades perceptivas y de reacción en alerta permanente. La constancia e inocencia de la protagonista determinan una transfiguración como portavoz de la rectitud y arrojan un valioso mensaje sobre la reconstrucción de la memoria histórica, en línea con aportaciones previas por parte de Víctor Erice o Imanol Uribe.

Las tensiones y conflictos ligados a la reconstrucción de la identidad reaparecen en el capítulo a cargo del Dr. José-María Mesa-Villar (UCAM-Universidad Católica de Murcia) y Francisco-Javier Sánchez-Verdejo-Pérez (Universidad Nacional de Educación a Distancia): en este ejercicio práctico de análisis interdisciplinar se aborda cómo la transición (hacia la madurez y la auto-afirmación) inscrita en *La Cumbre Escarlata* [*Crimson Peak*, 2015] de Guillermo del Toro opera simultáneamente en la línea evolutiva del personaje principal, la experiencia del espectador o la construcción y función de la propia obra cinematográfica. El componente innovador se introduce al situar al fantasma como compañero de viaje, favoreciendo una identificación gradual entre estas almas atormentadas y la joven Edith Cushing. La ansiedad no deriva simplemente de la presencia atenazadora de los espectros, sino del temor a la repetición del malsano patrón posesivo que les condujo a la muerte. La obra no pone en entredicho la figura del fantasma, puesto que plantea un sentido homenaje a la tradición gótica, pero sí moldea y actualiza su naturaleza y motivaciones, concluyendo que existe un mayor peligro entre los vivos. *La Cumbre Escarlata*, a diferencia de otras obras cinematográficas en este volumen, no aborda la temática exclusivamente desde una perspectiva psicológica o ligada al terror efec-tista, sino que convierte al fantasma en un elemento clave en la significación, construcción y evolución del propio filme, del protagonista y de la visión del espectador. Se trata de un intento análogo al que realizó Henry James con *Otra vuelta de tuerca* [*The Turn of the Screw*, 1898] para actualizar las historias tradicionales de aparecidos al contexto de un nuevo siglo. Este aspecto evolutivo resulta constante en la película de Guillermo del Toro, dejando huella en sus elementos constructivos y la descripción de personajes. El marcado contraste cromático entre el blanco de pureza y las variadas —aunque intensas— tonalidades carmesíes refuerzan el sentido de oposición y la agónica lucha entre la

inocencia de Edith y el germen de la corrupción en los hermanos Sharpe. También destaca, a este respecto, un magistral empleo del claroscuro en términos narrativos una vez en los interiores de Allerdale Hall, como epítome de los horrores del pasado y las dobles intenciones de sus habitantes, que tratan de mantenerse ocultas a la intuición, pero que no pueden evadir su ojo vigilante ni las advertencias formuladas por los fantasmas de las anteriores víctimas. Y es precisamente aquí donde se teje un puente entre el mundo de los muertos y el de los vivos —frente a la desconexión o incomunicación en otras obras contemporáneas sobre la existencia fantasmal— a través de la experiencia y de su potencial para repetirse. La función de Edith y de sus espectrales aliadas será la de evitar esto último, quebrando la voluntad de Lady Lucille Sharpe para proceder a la liberación de las almas atormentadas y permitir la evolución final de los personajes principales, que rompen con su papel de víctimas frente a una mente manipuladora y depredadora. Es en esta dinámica de confrontación, latente pero descarnada, que el carácter simbólico de la crisálida alude no sólo a la condición del personaje principal (finalmente victoriosa tras una experiencia traumática que parece inmovilizarla) sino también al efecto catártico del film sobre el espectador y, de manera no menos relevante, a la concepción y elaboración de la propia película, que no puede entenderse como un mero pastiche o mezcolanza de influencias fílmicas y literarias (Poe, Perrault, Stoker, Kubrick, Wise...) sino como una muestra de eclecticismo y reapropiación conscientes que resignifica estos ingredientes y los incorpora de manera ágil y significativa a una visión propia por parte de Guillermo del Toro.

El capítulo elaborado por Sergio Albaladejo-Ortega (UCAM-Universidad Católica de Murcia), completa y expande la perspectiva que el presente volumen adopta sobre la reinterpretación de la figura del fantasma en la actualidad, confiriendo un mayor peso, en este caso, al discurso cinematográfico y a la rearticulación de los códigos narrativos clásicos en *A Ghost Story* (2017) de David Lowery. En primer lugar, examina la bifurcación entre los ya comentados conceptos anglosajones «terror» y «horror» como esferas reservadas a lo sobrenatural y la violencia siniestra, respectivamente, reflejando el concepto de Anne Radcliffe sobre el gótico. Hoy día, sin embargo, se fomenta la permeabilidad mutua entre ambas dimensiones, lo que provoca que el mismo concepto de «género gótico» resulte más complicado de definir y presente una mayor variedad de ramificaciones (imágenes, tramas, estilos o personajes «góticos»). De manera análoga al propio fantasma, los filmes pueden describirse

como espectros o reminiscencias de secuencias que ya han tenido lugar. Las aproximaciones contemporáneas hunden sus raíces en la tradición y guardan conexiones con la vida cotidiana que ya correspondían al género gótico durante el Romanticismo. El autor también amplía la perspectiva sobre la significación de las manifestaciones fantasmagóricas de corte psicológico (un punto de conexión con las contribuciones de Julio-Ángel Olivares-Merino y de José-María Mesa-Villar y Francisco-Javier Sánchez-Verdejo) como instrumentos para abordar nuestras ansiedades o temores, pero no examina este aspecto en sí mismo, sino presentando una profunda y detallada alineación con la naturaleza de la propia obra cinematográfica: en realidad, no sólo se reflexiona sobre la naturaleza del fantasma, sino que se replantea la de la propia obra cinematográfica. El espectro integra expresiones de una multiplicidad de aspectos cotidianos, desde la nostalgia al trauma, sin olvidar la necesidad esencialmente humana de comunicarse con otros o de conectarse al mundo que nos rodea mediante los sentidos. La crisis de separación descrita en el film de Lowery es también un agónico lamento por el desvanecimiento de la propia identidad y de aquello que da sentido a nuestra existencia. Y, al mismo tiempo, indica el autor, se procede a replantear la naturaleza misma de la obra cinematográfica y de la experiencia del espectador, estableciendo vínculos con una dimensión posnarrativa en la que éste cae presa de la inquietud y se identifica igualmente con el espectro, ya que el propio mensaje resulta lo suficientemente abstracto y aporta un sustrato metafísico que no permite una única lectura o conclusión. Se logra así señalar, de manera lúcida y acertada, que estos aspectos identitarios en cualquiera de los planos abordados (personal, social, cinematográfico), todos ellos íntimamente relacionados, quedan pendientes de resolver, como parte ineludible del proceso de reflexión y reconstrucción que se lleva a cabo al realizar la obra y participar de ella mediante el visionado y el retorno a los espacios y a las situaciones impregnados del testimonio de esta presencia fantasmal.

La Dra. Elena Kornilova (Lomonosov Moscow State University) vuelve sobre las novelas posmodernas de Iris Murdoch durante la década de los setenta para analizar cómo mantiene las esencias de la tradición gótica y las resignifica, principalmente en *El príncipe negro* [*The Black Prince*, 1973], *El hijo de las palabras* [*A Word Child*, 1975] y *El mar, el mar* [*The Sea, The Sea*, 1978]. Tras reconocer a la novelista como heredera de autores fundamentales como Shelley, Dickens o Coleridge, la Dra. Kornilova traza puntos en común entre el misticismo romántico y el viaje alucinatorio del gótico posmoderno, que va

más allá de un mero muestrario de efectos sobrenaturales para adentrarse en la exploración de los intrincados recovecos de la conciencia humana, planteando la violencia en sus páginas como representación de los obstáculos ante el desarrollo personal y la obtención de la libertad ansiada. Tras esta introducción, la Dra. Kornilova examina la reutilización de elementos góticos en las citadas novelas de Murdoch: en primer lugar, se enumeran los puntos de conexión con la tradición y las variaciones sufridas en la transición hacia lo neogótico -caracterizado por una mayor permeabilidad y coexistencia de géneros diversos, como el mitológico o el detectivesco, la presencia de lo irracional y la posibilidad de encontrar un narrador no confiable o con una percepción parcial o limitada de los eventos descritos, todos ellos ingredientes claramente posmodernos. Se aborda seguidamente la interconexión espacio-temporal en estas obras, de manera acorde al cronotopo bajtiniano. En las obras de Murdoch, este aspecto se encuentra vinculado al peso del pasado y al papel de los personajes como rehenes (*A Word Child*), o al intento de reconstruir el pasado para escapar del presente no deseado (*The Sea, The Sea*) y terminar comprendiendo que el presente no es sino el resultado de esa dimensión espacio-temporal que se antojaba tan deseada. También se examina el papel de los espacios como reminiscentes de los clásicos del género (Radcliffe, Walpole...), marcados por el aislamiento y la lejanía. Subyacen en estas aproximaciones el papel de un hogar marcado por la indefensión y el sueño de lo irrecuperable. Otro ingrediente puramente gótico reutilizado por Murdoch es el rol de lo monstruoso como una fuerza que estremece y paraliza (*The Sea, The Sea*). El tratamiento de la dimensión psicológica en la novela neogótica reaparece en la obra de Murdoch mediante un tratamiento de la realidad que se describe en términos laberínticos, impregnada de un contraste entre la ambición personal y las inestabilidades del mundo interior. Junto a estos factores, el papel del villano o antagonista resurge y queda proyectado en dos variedades esenciales: de una parte, aquel caracterizado por la pasión destructiva y el afán posesivo y, de otra, aquel que carece de toda compasión hacia quienes caigan víctimas de sus intrigas y maquinaciones. La línea de separación entre maldad y rectitud moral queda no obstante difuminada, reforzando la incredulidad de Iris Murdoch hacia categorías monolíticas o absolutas. Sobre los elementos desgranados a lo largo de su análisis, la Dra. Kornilova muestra esta reutilización de elementos eminentemente góticos por parte de la novelista británica y su adaptación a mensajes contemporáneos propios, con un evidente calado social, psicológico y filosófico.

Como apreciábamos previamente al aproximarnos a las obras de Tim Burton o al devenir de Ofelia en *El Laberinto del Fauno*, existe un claro tejido conectivo entre los tropos fundamentales del gótico clásico y los elementos más tétricos e inquietantes de los cuentos populares. En este sentido, la Dra. Mónica Fuentes-del-Río (Doctora por la Universidad Complutense de Madrid) aborda la expresión de la necesidad de libertad y la reivindicación de lo onírico en el cuento «El castillo de las tres murallas», de Carmen Martín Gaité, como nueva muestra de hibridación entre ambos géneros. Aunque formulado como si se tratase de un cuento para niños, la obra aporta reflexiones claramente pertenecientes al mundo de los adultos y en consonancia con las líneas identitarias de la escritora salmantina. A lo largo de este análisis, se explica cómo el impulso por abrazar la libertad y el amor por parte de Altalé recoge rasgos claramente reminiscentes de las protagonistas de *Entre visillos* (1957) o *El cuarto de atrás* (1978) y adopta el papel de antagonista respecto al afán represivo del tiránico Lucandro. Ante el asfixiante enclaustramiento en el castillo, son la magia, los sueños y el papel del conocimiento los que ofrecen refugio y vía de escape para la joven Altalé. El cuaderno que recibe de Serena contribuye a avanzar en la búsqueda, redefinición y consolidación de la propia identidad femenina ante el monolítico inmovilismo patriarcal representado por la fortaleza y sus amenazantes murallas. El desarrollo psicológico de los personajes se enfrenta a la pesadez de un entorno que les asfixia. De una parte, el análisis aportado por Mónica Fuentes-del-Río desgrana los eventos y personajes clave de la obra en relación a los elementos y la construcción de los cuentos clásicos (el papel de la magia, el empleo de transformaciones, la ubicación espacio-temporal indefinida, etc.). De otra, establece conexiones clave con los rasgos distintivos de la narrativa de Martín Gaité y justifica la clasificación del relato como un cuento gótico, a través de la descripción de espacios, la irrupción de lo inexplicable, el tratamiento otorgado al campo de lo sobrenatural y el análisis de sentimientos y decisiones viscerales de sus protagonistas, entre otros aspectos.

Si previamente reflexionábamos sobre identidad y narrativa de frontera al examinar la novela gráfica *Manifest Destiny* (2016-2019), el capítulo desarrollado por Laura Blázquez-Cruz (Universidad de Jaén) analiza dos filmes dirigidos por Rob Zombie que aportan una nueva vuelta de tuerca a la proyección del gótico sobre relatos ligados a aspectos identitarios. En este caso, el principal objeto de interés es la imagen del viejo sur de los Estados Unidos, descrito como un espacio envilecido y deshumanizado sobre un retrato de marginalidad

y personajes límite en los años 70 del pasado siglo. El horror gótico queda asociado a la degradación racial y a una atroz carencia de valores, empleados para quebrar la imagen de incuestionable progreso comúnmente asociada a Norteamérica. Cruzar el umbral de la residencia de los *Firefly* supone una ruptura con lo racional y lo civilizado: el encumbramiento de la figura del psicópata asesino y la pintura de lo abyecto se plantean de manera descarnada e impactante, impregnando la atmósfera de estos filmes y atrapando a los espectadores de manera análoga a las de sus desconcertadas víctimas. Como experiencias de carácter extremo, cintas de Rob Zombie como *La casa de los 1000 cadáveres* [*House of the Thousand Corpses*, 2002] o *Los renegados del diablo* [*The Devil's Rejects*, 2005] transgreden los límites transformando a las infortunadas víctimas en confecciones aberrantes que, en su retorcida mente, son la glorificación de su distorsión de la realidad o de su propia condición. Si bien los elementos góticos se combinan con este culto al exceso y a la estética gore, ambas creaciones muestran esta degradación extrema —ilógica y de inusitada crueldad— para hacer reflexionar al espectador sobre la delgada línea que a veces separa nuestra sensación de seguridad de la caza, literal, de unos seres humanos por otros, completando una perspectiva en la que el carácter supuestamente civilizado de la realidad queda en entredicho.

El poder de la civilización y de los progresos sociales y científicos eran también una constante en la literatura gótica de finales del siglo XIX. Mientras que *Drácula* (1896) de Bram Stoker examinaba la amenaza latente —pero creciente y definitiva— del extranjero para los valores de la civilización victoriana (un aspecto asimismo reutilizado recientemente en *Crimson Peak* de Guillermo del Toro), *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886] había planteado, con claras reminiscencias de *Frankenstein* de Mary Shelley, el peligro inherente a una exploración científica sin duda avanzada pero que permitía transgredir los límites de la moral o la ética. La novela de Robert Louis Stevenson resultaba tan efectiva como efectista al plantear su trama en términos detectivescos que compartía con autores como Edgar Allan Poe o Sir Arthur Conan Doyle: si bien hoy día su factor sorpresa ha quedado diluido por la enorme popularidad de sus diversas adaptaciones en cine y televisión, quienes leyeron por primera vez la obra en el ocaso del siglo XIX se embarcaban en una búsqueda por descifrar el origen y las motivaciones del despreciable Mr. Hyde, a quien el respetable Dr. Jekyll parecía incluso proteger. En el último capítulo del presente volumen,

Laura Rodríguez-Arnáiz (Universidad Complutense de Madrid) examina la reutilización de los patrones detectivescos de esta obra y su proyección sobre la décima temporada de la serie *C.S.I. Crime Scene Investigation* (2010). Al igual que la trama construida por Stevenson, el desarrollo de la serie permite que el espectador se sienta guiado de la mano del investigador, de manera análoga al lector finisecular por el personaje de Utterson. Los capítulos de la serie que orbitan en torno a esta obra se centran en la figura del patólogo y criminólogo Raymond Langston, que profundiza en el análisis científico de las muestras a su disposición para contribuir a la resolución del caso. Encontramos así claros paralelismos a nivel de trama, evidencias, personajes y situaciones entre los capítulos de la serie y de la obra de Stevenson. La serie también introduce la temática de las identidades múltiples, expandiendo el análisis de la mente del criminal y conduciendo al esclarecimiento de una variedad de asesinatos. Mediante el análisis científico y el empleo de la lógica, el detective continúa representando el triunfo de la razón y la civilización sobre el instinto descarnado, permitiendo de igual modo que el espectador reflexione, como ya lo hacían los lectores con la obra de Stevenson, sobre la posibilidad o imposibilidad de erradicar los aspectos más básicos y las pulsiones más viscerales de nuestra condición humana.

Agradecimientos

No quisiéramos concluir esta introducción sin agradecer a todos los participantes en este monográfico su inestimable colaboración e intensa labor de investigación en la composición de sus respectivos capítulos. El entusiasmo común por las temáticas tratadas, la fluidez en la comunicación y su cercanía constante han resultado de gran ayuda a lo largo de todo este proceso. Esperamos que este volumen conduzca de manera ágil y amena los resultados de sus análisis e investigaciones hacia la sociedad, favoreciendo igualmente una profunda reflexión sobre el género gótico desde diversas perspectivas. Agradecemos igualmente el apoyo recibido por el Grupo de Investigación en «Literatura, Cultura y Lenguas Modernas» del Departamento de Idiomas de la UCAM-Universidad Católica de Murcia, desde cuya línea de investigación 1 (Estudios interdisciplinarios sobre literatura, arte y sociedad) se tomaron los pasos para desarrollar esta propuesta. Extendemos estos agradecimientos, asimismo, a la

UCAM-Universidad Católica de Murcia, por su colaboración en forma de ayuda económica para la publicación del presente volumen. Y, finalmente, gracias, de corazón, a quienes se encuentran al otro lado de estas páginas y cuyo interés por el género gótico les ha traído a compartir este periplo. Bienvenidos a bordo; esperamos que disfruten de esta travesía tanto como nosotros.

