

## INTERTEXTUALIDADES SINIESTRAS ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: CIENTÍFICOS LOCOS, *FEMMES FATALES*, *DOPPELGÄNGERS* Y MUTILACIONES CORPORALES

SINISTER INTERTEXTUALITIES BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: MAD DOCTORS, *FEMMES FATALES*, *DOPPELGÄNGERS* AND BODY MUTILATIONS

**Lourdes SANTAMARIA BLASCO**

Universidad Miguel Hernández de Elche  
msantamaria@goumh.umh.es

**Resumen:** El ensayo *Lo siniestro* de Freud (1919), creado para analizar el cuento de E. T. A. Hoffmann *El hombre de la arena* (1817), es una revisión del concepto de lo siniestro de Schelling, definido por el filósofo como «todo aquello que debería haber permanecido oculto, pero que finalmente ha salido a la luz». El psicoanálisis reconvierte lo siniestro freudiano en una categoría estética que permite analizar la parte más perturbadora del arte: lo monstruoso, lo abyecto, lo grotesco, lo informe, lo obsceno, lo ominoso, lo espeluznante, etc. Los factores siniestros se manifiestan en las siguientes obras literarias y películas analizadas: *La isla del doctor Moreau* (H. G. Wells, 1895) / *Island of Lost Souls* (E. C. Keaton, 1932) y *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886) / *Doctor Jekyll and Sister Hyde* (R. W. Baker, 1971).

En ellas aparecen intertextualidades entre la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, el cine, la crónica de sucesos reales y los experimentos de la ciencia más escalofriantes. Y sus protagonistas son encarnaciones del factor siniestro: los científicos locos, las *femmes fatales*, los *Doppelgängers* y las mutilaciones corporales.

**Palabras clave:** ominoso, inconsciente, Freud, H. G. Wells, terror gótico, Jekyll y Hyde.

**Abstract:** Freud's essay *The Uncanny* (1919), created to analyze E. T. A. Hoffmann's tale *The Sandman* (1817), is a review of Schelling's concept about The Sinister, defined by the philosopher in «everything that should have remained hidden, but has finally come to light». Psychoanalysis converts the sinister Freudian into an aesthetic category that allows us to analyze the most disturbing part of art:

the monstrous, the abject, the grotesque, the formless, the obscene, the ominous, the horrifying, etc. Sinister factors are manifested in the following literary works and films analyzed: *The Island of Dr. Moreau* (H. G. Wells 1895) / *Island of Lost Souls* (E. C. Keaton, 1932, and *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886) / *Doctor Jekyll and Sister Hyde* (R. W. Baker, 1971).

They include intertextualities between literature, philosophy, psychoanalysis, cinema, the chronicle of real events and the most chilling experiments of science. And its protagonists are incarnations of the sinister factor: crazy scientists, *femmes fatales*, *Doppelgängers* and body mutilations.

**Keywords:** ominous, unconscious, Freud, H. G. Wells, gothic terror, Jekyll and Hyde,

## **E**l factor siniestro en la literatura gótica y el cine de horror psicológico

El ensayo *Lo siniestro* de Freud de 1919, creado para analizar el cuento de E. T. A. Hoffmann *El Hombre de la Arena* (1817), es una revisión del concepto de lo siniestro de Friedrich Schelling (1775-1854) sintetizado por el filósofo en «todo aquello que debería haber permanecido oculto, en secreto, pero que finalmente ha salido a la luz». El concepto fue retomado por Ernst Jentsch en *La Psicología de lo siniestro* (1906), relacionándolo con lo sublime misterioso y sobrecogedor del Romanticismo negro alemán. Según su significado etimológico, la palabra alemana *Unheimlich* ('siniestro' u 'ominoso') es el antónimo de lo *Heimlich* o 'familiar', por tanto, sería lo no-familiar que causa una extrañeza inquietante. Lo siniestro es un término repleto de significados que se deslizan entre sus sinónimos y sus antónimos ya que fascina y repugna al mismo tiempo. Freud diseccionó el término y depuró el concepto filosófico aplicándolo tanto al psicoanálisis como a la estética. El presente texto analizará las intertextualidades siniestras que se manifiestan en estas obras literarias y en sus correspondientes versiones cinematográficas: *La isla del doctor Moreau* (H. G. Wells, 1895) / *Island of Lost Souls* (E. C. Keaton, 1932) y *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886) / *Doctor Jekyll and Sister Hyde* (R. W. Baker, 1971).

Según Freud, la emergencia de lo siniestro se produce por la aparición de varios factores, de los cuales sintetizamos los cuatro que más conciernen a este estudio por su relación con las obras escogidas:

1.º La apariencia de vida en seres inanimados: autómatas, muñecos, cadáveres resucitados, o cuando lo inorgánico o lo no humano cobran apariencia de vida humana y provocan incertidumbre intelectual, dislocación de la realidad, fascinación y horror al mismo tiempo. Este factor siniestro fue desarrollado también en 1970 por el experto en robótica Masahiro Mori con el término del valle inquietante, aplicado especialmente a la creación de androides, seres antropomórficos artificiales, animados de forma tan realista que causan rechazo y repugnancia.

2.º El retorno de lo reprimido, o cuando lo familiar (*das Heimlich*) muestra su otra cara oculta y secreta y se manifiesta de forma sobrecogedora y violenta al ser activados por una persona, experiencia (*déjà vu*) u objeto que reactivará el trauma. Los estudios de Freud en París con el neurólogo doctor Charcot y sus estudios sobre la histeria fueron esenciales para analizar la parte maldita y asfixiada de la psique humana y elaborar la teoría del inconsciente y los complejos reprimidos, sobre todo, los de índole sexual.

3.º La mutilación asociada a la castración; ojos cegados y fragmentos del cuerpo amputados que cobran vida ajena al cuerpo resultan especialmente angustiantes y

perturbadores. El mito de Edipo, automutilado al atravesar sus ojos con alfileres por su incesto y parricidio, fue convertido en arquetipo por Freud para nombrar al complejo de deseo incestuoso y castración neurótica, ya que los ojos están simbólicamente asociados a los miembros masculinos. Los ojos cegados por la arena del cuento de Hoffmann, basado en la leyenda popular celta del Arenero, y el mítico Morfeo, fueron revisados por Neil Gaiman en la serie de novelas gráficas *The Sandman* (1988-1996).

4º El Otro, el Doble o el *Doppelgänger* que se materializa mediante imágenes especulares, formas disociativas y duplicativas como espejos, sombras, gemelos, repeticiones de situaciones, intervenciones del destino, predestinaciones funestas... El Doble es la encarnación simbólica del Ello freudiano, el *alter ego* dionisiaco y excesivo que anula todos los tabúes e interdictos morales y sociales que atenazan al Yo, y causa las mayores desgracias. *Mister Hyde* es el paradigma del Doble siniestro auto reprimido por Jekyll que emerge de forma catártica y demoniaca.

El psicoanálisis reconvierte a lo siniestro freudiano en una categoría estética que permite analizar la parte más perturbadora del arte: lo monstruoso, lo abyecto, lo grotesco, lo informe, lo obsceno, lo ominoso, lo espeluznante, etc. Los factores siniestros se manifiestan en mayor o menor medida en las siguientes obras literarias y películas analizadas: *La isla del doctor Moreau* (1895) /*Island of Lost Souls* (1932) y *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886) /*Doctor Jekyll and Sister Hyde* (1971). En ellas aparecen intertextualidades entre la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, el cine, la crónica de sucesos reales, las innovaciones y experimentos de la ciencia más escalofriantes, e, incluso, el cómic. Y sus protagonistas son encarnaciones paradigmáticas del factor siniestro: los científicos locos, las *femmes fatales*, los *Doppelgängers* y las mutilaciones corporales.

En la literatura gótica aparece de forma recurrente y destacada el factor siniestro, trasladado de forma hiperbólica en sus versiones cinematográficas. Por ello, este trabajo establece un análisis comparativo de dos dobles casos de estudios y una intertextualización entre ambos discursos y narrativas, la textual y la visual, resaltando sus semejanzas y sus diferencias, e interrelacionándolos con otros discursos teóricos, literarios y culturales. Nuestra hipótesis pretende destacar la emergencia de lo siniestro en estos ejemplos artísticos como un reflejo de lo siniestro de las diferentes épocas y contextos políticos y socioculturales donde fueron formulados y creados, íntimamente relacionados con las inquietudes, obsesiones, filias y fobias de sus creadores.

En esta aproximación a este género literario partimos del ensayo de Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica* (1980), y de los artículos de Miriam López Santos, «Teoría de la novela gótica» (2008), «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?» (2010) para destacar las características del género gótico y diferenciarlas de otros géneros de la literatura fantástica. Los ensayos de Eugenio Trías, *Lo Bello y lo Siniestro* (2006) y, fundamentalmente, el de José Miguel Cortés, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997), son nuestros

referentes conceptuales, ya que revisan, amplían y aplican el concepto de lo siniestro para desentrañar los misterios de las obras del arte y la literatura, y de la llamada máquina de los sueños: el séptimo arte.

Dentro de los Estudios Culturales, entendidos como la interdisciplinariedad de todos los discursos socioculturales productores de significados, resaltamos por su importancia en esta investigación la exposición celebrada en Londres de la Biblioteca Británica titulada *Terror and Wonder: The Gothic Imagination* (2014-2015), para conmemorar los 250 años de la literatura gótica. La exposición y su catálogo contienen numerosos artículos de investigadores especializados en literatura gótica, como el comisario de la exposición Greg Buzwell. La exposición intertextualiza desde la alta cultura a la cultura popular, pasando por las noticias de la prensa sensacionalista victoriana, para destacar los cambios y mutaciones del gótico desde sus orígenes en el siglo XVIII, y resaltar los múltiples significados y manifestaciones del gótico a través del tiempo y su vigencia en la cultura gótica contemporánea.

Para desentrañar la figura del científico loco protagonista de las novelas analizadas, ha sido especialmente relevante el análisis de auténticos científicos, con experimentos descabellados o muy avanzados para su época, titulado *El «científico loco». Una historia de la investigación en los límites* de Garlascheli y Carrer (2017), y el recopilatorio de artículos de diversos autores sobre los científicos de las películas: *Mad doctors. El sueño de la razón* (2016). Entre otros estudios cinematográficos destacamos el de Pedro Porcel, *Cine de Terror 1930-1939. Un mundo en sombras* (2018) y el de Vicente Quirarte, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes* (2005).

A la hora de abordar las características de la literatura gótica y de lo siniestro freudiano encontramos las formulaciones establecidas por Todorov (1980) que diferencia varios subgéneros dentro de la literatura fantástica: «extraño puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso, maravilloso-puro» (p. 33). En lo que concierne a este estudio nos centramos únicamente en el término de lo extraño puro, que es el equivalente a lo siniestro como Todorov especifica:

Junto a estos casos, en los que nos encontramos en lo extraño un poco a pensar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoiévsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño). Según Freud, el sentimiento de lo extraño (*das Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro). La pura literatura de horror pertenece a lo extraño. Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes). La otra serie de elementos que provocan la impresión de extrañeza no se relaciona con lo

fantástico sino con lo que podría llamarse una «experiencia de los límites», y que caracteriza el conjunto de la obra de Poe. (1980: 35, 36)

Todorov considera que el concepto de lo extraño / siniestro es amplio e impreciso, que no es un género bien delimitado, aunque lo diferencia de lo maravilloso y de lo fantástico al que califica de «género siempre evanescente» (Todorov, 1980: 32). Asimismo, destaca que no hay una perfecta coincidencia entre ese término (lo siniestro freudiano) y el suyo: lo extraño. Sobre la novela gótica la inscribe dentro de lo extraño y lo maravilloso:

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo «extraño», por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo «maravilloso»), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan solo los géneros que le son próximos. (Todorov, 1980: 32)

Miriam López se interroga sobre algunos aspectos de la tesis de Todorov y otros autores sobre la literatura fantástica, centrándose específicamente en la reivindicación de la literatura gótica frente a lo fantástico:

[...] desde su origen la novela gótica ha mantenido una estrecha relación con el denominado género fantástico. Gran parte de la crítica (Todorov, Caillois, Jackson Siebres o Roas, entre otros) sostiene que en la base de todo este género que «se origina hacia 1800» (Jackson 1981: 79) encontramos, indudablemente, a la literatura gótica y que por lo mismo se debería considerar *El castillo de Otranto* (1764) como la primera manifestación literaria de dicho género fantástico. El problema surge a la hora de establecer el verdadero vínculo que existe entre ambos, porque el punto de vista del que se parte al sostener esta afirmación es efectivamente el fantástico y no se tiene en cuenta la riqueza y la ambigüedad que envuelven a la novela gótica clásica. ¿Dónde incluir entonces el modo gótico?, ¿se puede considerar lo fantástico como paralelo a lo gótico?, ¿podremos, acaso, circunscribirlo a una pequeña parte de ese todo que es lo fantástico? o, por el contrario ¿no se encontraría, aplicando ciertos análisis, ni siquiera englobado en el mismo? Por ese motivo, proponemos un estudio que parta de la ficción gótica y, a partir de este, un análisis de las relaciones y los puntos en común entre ambos géneros literarios, aunque siempre teniendo en cuenta, como veremos, que la novela gótica adolece de determinadas premisas, más que necesarias, imprescindibles, que impiden la completa identificación con este movimiento y que justificarán nuestra posterior teoría. (López, 2010: s/n)

López concluye: «Adscribir el género gótico, por tanto, a la literatura fantástica supondría negarle parte de su riqueza y su complejidad, su esencia, en definitiva y por qué no, su legado a la historia de la literatura» (López, 2010: s/n). Aunque estas diferencias y semejanzas entre estos teóricos, términos y catalogaciones taxonómicas sobre la literatura fantástica y la literatura gótica sobrepasan los límites de este artículo, destacamos precisamente la permeabilidad y ambigüedad de los géneros y subgéneros que ellos mismos señalan, y resaltamos, en cambio, el mestizaje o *crossover* entre ellos, lo que enriquece y abre nuevas variaciones del género para la novela gótica.

El género del gótico es una familia de textos particularmente extraña y perversa que está llena de familias extrañas, irrigadas con escenas de violación e incesto, y rodeadas de miembros marginales, inciertos e ilegítimos. Nunca está del todo claro qué es o no un miembro legítimo de la ahora enorme familia gótica,

compuesta no solo de novelas, poemas e historias, sino también de películas, música, videojuegos, ópera, cómics y moda. Pero tienen algunos rasgos importantes en común. (Bowen, 2014: s/n)

No hay géneros puros, están atravesados por los contextos de cada época en la que fueron escritos y por las circunstancias personales de cada escritor, por ello la vigencia de la literatura gótica en la época contemporánea es una muestra de su adaptabilidad a los tiempos y de la vigencia de los arquetipos y contenidos que se establecen en sus estructuras:

La ficción gótica, en su pretensión última, recurrió a todo el repertorio conocido de elementos para representar lo horrible, lo sangriento, lo doloroso y el resultado fue una literatura hecha de atmósfera, atmósfera irrespirable: espacios tenebrosos, paisajes sublimes, descripciones horribles y agobiantes, escenas macabras porque más que transgredir o problematizar nuestra concepción de lo real, su principal objetivo para provocar terror era polemizar sobre los temas tabú, aquellos que tenían que ver con los deseos anulados por la religión, los que eran reprimidos por la luz de la Ilustración o simplemente los que no encajaban en los esquemas mentales al uso del lector neoclásico (la maldad humana, los deseos ocultos, las perversiones sexuales, el contacto con el más allá [...]). (López, 2010: s/n)

La literatura gótica muestra las múltiples metamorfosis sobre los temores del ser humano desde sus inicios en 1764 con la novela *El castillo de Otranto* de Horacio Walpole, subtulado como «Una historia gótica». Sin ánimo exhaustivo destacamos las más paradigmáticas: *El monje* (Mathew Lewis, 1796); *Los elixires del diablo* (1815) y *El hombre de la arena* (1817) de E. T. A Hoffmann, esta última sobre todo por su relación germinal con lo siniestro; *Frankenstein. El moderno Prometeo* (Mary Shelley, 1818), *La caída de la casa Usher*, de E. A. Poe (1839) y prácticamente toda su producción literaria, hasta la posterior evolución del género en la época victoriana, donde se inscriben nuestros dos casos de estudio: *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), y *La isla del doctor Moreau* (H. G. Wells, 1895), novelas góticas coetáneas de *El retrato de Dorian Gray*, (Oscar Wilde, 1891) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897). Es preciso sintetizar algunos de los aspectos más significantes y recurrentes en esa familia de textos particularmente extraña y perversa del género gótico por su analogía con lo siniestro; destacamos los concernientes a nuestros dos casos de estudio:

Arquitecturas de lo siniestro: Espacios con edificios tortuosos, con mazmorras o habitaciones ocultas, mansiones decadentes o de doble fachada, como metáforas de la dualidad del ser humano, como la mansión de Jekyll, con su fachada principal victoriana impoluta y su puerta trasera en un callejón miserable de uso exclusivo de Mr. Hyde, o lo consciente visible y lo inconsciente subterráneo. También el complejo de casas, cabañas, celdas y laboratorio del doctor Moreau.

Irrealidad e incertidumbre intelectual: lugares extraños, misteriosos, exóticos y/o amenazadores para los protagonistas. Como la isla del doctor Moreau, donde la atmósfera agobiante de los trópicos provoca la locura, la incertidumbre y la duda sobre la realidad de lo visto y percibido como sobrenatural o contranatural a su protagonista y narrador, Edward Prendick, arquetipo del héroe inmerso en estos universos ominosos. En *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde*, es su amigo, el abogado Mr. Utterson, el que tiene que discernir si lo que ven sus ojos pertenece a lo sobrenatural o es un delirio de su propia mente en un lugar conocido y familiar, la mansión de su amigo Jekyll, convertida inesperadamente en el escenario de una transformación terrorífica.

Tecnologías de lo ominoso y creación de seres artificiales, partiendo del personaje de Hoffmann en *El hombre de la arena* (1817), el profesor Spalanzani, creador de la autómatas Olympia con vida aparente: Los laboratorios donde los científicos realizan sus experimentos abominables, el doctor Frankenstein y su criatura biotecnológica; el del doctor Jekyll con su poción liberadora de su Hyde oculto, y el del doctor Moreau y sus híbridos bestia-humana. Estos tres creadores de criaturas artificiales que cobran vida pertenecen a la estirpe del mítico Pígameo y su Galatea de mármol, y al arquetipo del creador que desafía a los dioses y al orden establecido y es destruido por la rebelión de su criatura. La innovación es la utilización de la tecnología y ciencia (real o ficticia) de su época al servicio de lo monstruoso. Todos estos elementos: científicos locos, creación de seres artificiales y ciencia imaginada *ad hoc* podrían considerarse como proto ciencia ficción, ya que prefiguran y anticipan un futuro de avances y riesgos sobre los trasplantes de órganos, biogenética, y fármacos neurológicos liberadores de inhibiciones.

Estos elementos científicos y tecnológicos hacen que consideremos a nuestros dos casos de estudio como novela gótica proto ciencia ficción. No nos referimos a la totalidad de la literatura gótica, con múltiples variaciones según las épocas, sino exclusivamente a estos dos casos de estudios; aunque existen otras, como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) y *Drácula* (1897) como señala Bowen<sup>1</sup> (2014):

Sigmund Freud escribió un famoso ensayo sobre *The Uncanny* (1919), que definió como «esa clase de miedo que conduce a lo que se conoce de viejos y familiares». Las novelas góticas están llenas de efectos tan extraños, a la vez atemorizantes, desconocidos y también extrañamente familiares. Un pasado que debería terminar y de repente estalla en el presente y lo trastorna. Esta es una de las razones por las que el Gótico ama la tecnología moderna casi tanto como a los fantasmas. Un fantasma es algo del pasado que está fuera de su tiempo o lugar apropiado y que trae consigo una demanda, una maldición o una súplica. Los fantasmas, como los góticos, perturban nuestro sentido de lo que está presente y lo que es pasado, lo que es antiguo y lo moderno, razón por la cual una novela como *Drácula* está tan llena de la tecnología moderna de su época (máquinas de escribir, taquigrafía, máquinas de grabación) como de vampiros, destrucción y muerte. (2014: s/n)

Aunque existan disensiones entre teóricos ortodoxos, como Todorov que no lo considerarían así, pero recordemos que el mismo Todorov es impreciso y ambiguo, y su postulado está abierto a diferentes interpretaciones no canónicas, ya que señala que «Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño» (Todorov, 1980: 31). Y sigue comentando: «nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente» (Todorov, 1980: 32). La evolución y el deslizamiento entre los géneros literarios es una constante en la literatura, así como la apropiación de varios elementos clave de uno u otro género, ya

---

<sup>1</sup> «John Bowen es profesor de literatura del siglo XIX en la Universidad de York. Su principal área de investigación es la ficción del siglo XIX, en particular el trabajo de Charles Dickens, pero también ha escrito sobre poesía y ficción moderna, así como ensayos sobre teoría literaria» (Bowen, 2014: s/n).

sea el género gótico o el de ciencia ficción. La adaptabilidad a los contextos de cada época es la contaste de los géneros para sobrevivir, así nos lo remarca Buzwell<sup>2</sup> (2014a):

Durante siglos, la ficción gótica ha proporcionado a los autores formas imaginativas para abordar los miedos contemporáneos. Como resultado, la naturaleza de las novelas góticas ha cambiado considerablemente de una generación a la siguiente. La ficción gótica siempre ha tenido la capacidad de adaptarse a su entorno. Muta para reflejar los tiempos en que vive, y el *fin de siècle* victoriano, con sus estetas y dandis y Mujeres Nuevas; sus temores como las implicaciones del darwinismo se resolvieron por sí mismos; sus teorías sobre las clases criminales y las consecuencias de la vieja y decaída Europa que acecha a la nueva Gran Bretaña en forma de inmigración; todo esto permitió que la ficción gótica alcanzara nuevas alturas de imaginación y terror. (2014a: s/n)

Los Estudios Culturales contemporáneos, que también utilizamos para el análisis de nuestros casos de estudio, realizan otras interpretaciones tal vez menos canónicas y estrictas de la literatura, pero no por ello menos relevantes, y consideran otros aspectos a tener en cuenta, desde el contexto político y sociocultural hasta cuestiones de género y sexualidad, pasando por las complejidades psicoanalíticas de las obras analizadas y su influencia en la cultura y subculturas contemporáneas, ya que todos esos discursos multidisciplinares aportan otras lecturas polisémicas como vamos a ver a continuación.

### ***La isla del doctor Moreau, o la Casa del Dolor y la Vivisección***

El escritor y periodista H. G. Wells (Browmley, 1866–Londres, 1946), aunque se inscribe dentro de la literatura gótica, también cultivó otros géneros, y es uno de los autores pioneros en el género de ciencia ficción distópica victoriana o decimonónica, junto con Julio Verne.<sup>3</sup> Las aportaciones de Wells al género de la ciencia ficción son innegables, y consideramos que su novela *La isla del Dr. Moreau* (1896) tiene elementos tanto de ciencia ficción como de gótico victoriano y de factores siniestros, como hemos señalado anteriormente en «Tecnologías de lo ominoso y creación de seres artificiales». Luckhurst,<sup>4</sup> especialista en literatura victoriana tardía, literatura y cine gótico y de ciencia ficción y en la historia de lo sobrenatural, lo incluye dentro del género «scientific romance» (en el original):

Aunque el término «novela científica» apareció en la década de 1880 para describir un nuevo tipo de literatura popular, fue el enérgico y joven escritor H. G. Wells (1866-1946) quien desarrolló los contornos de este género en la década de 1890. Publicó una serie de textos más vendidos, comenzando con *La máquina del tiempo* (1895) e incluyendo *La guerra de los mundos* (1898). Con mucho, el más impactante y controvertido de estos textos fue la espeluznante fantasía *La isla del Dr. Moreau* (1896) que fue condenada

<sup>2</sup> «Greg Buzwell es conservador de archivos literarios contemporáneos en la Biblioteca Británica. Ha comisariado conjuntamente tres exposiciones principales para la Biblioteca: *Terror y maravilla: La imaginación gótica; Shakespeare en Ten Acts* and *Gay UK: Love, Law and Liberty*. Su investigación se centra en la literatura gótica del fin de siglo victoriano. También ha editado e introducido colecciones de cuentos sobrenaturales de autores como Mary Elizabeth Braddon, Edgar Allan Poe y Walter de la Mare» (Buzwell, 2014: s/n).

<sup>3</sup> H. G. Wells, Julio Verne y el escritor y editor Hugo Gernsback son considerados como los padres de la ciencia ficción. Los premios Hugo, en honor a Gernsback, se entregan anualmente, desde 1953, a los mejores escritos y revistas sobre este género, entre los que destaca Isaac Asimov, que lo obtuvo dos veces.

<sup>4</sup> «Roger Luckhurst es profesor de literatura moderna en el Birkbeck College de la Universidad de Londres. Es autor de *Science Fiction* (2005), *The Mummy's Curse* (2012) y editor de las ediciones de Oxford World Classics de *Jekyll and Hyde*, *Dracula* y *HP Lovecraft*» (Luckhurst, 2014: s/n).

tras su publicación por el *Daily Telegraph* como «una aberración mórbida de la curiosidad científica». El propio Wells más tarde lo llamaría «un ejercicio de blasfemia juvenil». Es un libro que explora sentimientos de disgusto y, a su vez, a menudo ha provocado tales sentimientos. (2014: s/n)

Wells y Verne tenían un enciclopédico conocimiento de las filosofías humanistas, las teorías evolutivas y políticas sociales progresistas, y de los descubrimientos científicos, tecnológicos e industriales de su época, y los supieron proyectar en sus obras futuristas de una forma premonitory y visionaria yendo aún más lejos que sus coetáneos. Wells, en la mayoría de sus novelas, se sitúa entre dos espacios temporales, su presente victoriano y un futuro incierto y distópico, y entre dos mundos enfrentados, civilización y barbarie, donde se reproducen, eterna y fatalmente, los mismos temores y errores del ser humano. Para Wells la ética tenía que estar unida a la ciencia y en sus novelas nos advierte del peligroso uso del poder, de la ciencia y de la tecnología en manos inapropiadas y soberbias.

La ciencia ficción victoriana conjuga la nueva ciencia y los viejos terrores góticos y es la gran creadora de los mejores monstruos, científicos locos, experimentos aberrantes, mutaciones genéticas y máquinas inimaginables. El género de la ciencia ficción, en la que inscribimos también a Mary Shelley y su *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818), siempre ha sido precursora de los descubrimientos del futuro, y en las novelas de Wells vemos sus advertencias: *La máquina del tiempo* (1895) demuestra el fracaso de las utopías a través de la visión de injusticias políticas en viajes alucinantes en el tiempo, marcadas jerarquías sociales y raciales y civilizaciones futuras con hábitos infrahumanos y horrores caníbales. En *El hombre invisible* (1897) reflexiona sobre los límites éticos de los investigadores científicos; y en *La guerra de los mundos* (1898) utiliza una invasión alienígena como metáfora y crítica del imperialismo británico, invasor de otros países a sangre y fuego. La ciencia sin ética, el colonialismo del hombre blanco, el darwinismo social y las estructuras jerárquicas convertidas en ley divina son elementos que se repiten con diferentes matices en *La isla del doctor Moreau* (1896). Darwin y su libro *El origen de las especies* (1859) es la referencia científica más evidente, ya que la novela narra cómo la biología evolutiva y la selección natural darwiniana es utilizada y pervertida por el doctor Moreau en sus atroces investigaciones genéticas con animales humanizados, o bestias-hombres. Es preciso contextualizar al autor en su época, con los factores socioculturales, científicos e ideológicos más destacados que le influyeron y que se intertextualizan en sus creaciones literarias. Como indica Buzwell (2014):

La sociedad victoriana tardía estaba obsesionada por las implicaciones del darwinismo. Las ideas esbozadas en *El Origen de las especies* de Charles Darwin (1859) y *El descenso del hombre* habían sido asimiladas en la década de 1880 y 1890, inicialmente por la comunidad científica y luego por gran parte del público en general. Para muchos, el equilibrio entre «fe» y «duda» se había inclinado inquietantemente a favor de esta última, y las preguntas sobre los orígenes, la naturaleza y el destino de la humanidad se habían convertido en asuntos para la ciencia, más que para la teología. (2014: s/n)

No deja de ser paradójico y contradictorio que Wells, antirracista y anticolonialista, fuera un seguidor de las teorías pseudocientíficas de la eugenesia de su época, consideradas como una solución genética de mejora de la raza y defendida por científicos, políticos como Roosevelt y Churchill, e intelectuales de Norteamérica y Europa a finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, como

indica Huguet (2012: s/n). La aplicación de la eugenesia selectiva y sus políticas racistas y clasistas condujeron a la esterilización forzosa de enfermos mentales, de pobres y analfabetos, y a la condena de los matrimonios interraciales para evitar la degeneración de la raza blanca, con las consecuencias que conocemos sobre el genocidio nazi y las campañas de esterilización forzosa incluso en Suecia hasta los años noventa.<sup>5</sup>

Inciendo en estos aspectos raciales y eugenésicos aparecieron los llamados zoos humanos en las principales capitales europeas, exhibidos en zoológicos o en ferias internacionales, como muestra de la supremacía blanca que consideraba a otras razas y poblaciones colonizadas como seres exóticos al mismo nivel que los animales del zoológico, con los cuales a veces coexistían, y eran mostradas resaltando su diferenciación racial y cultural. Estas degradantes exhibiciones en ambientes tribales reconstruidos se denominaron «exposiciones etnológicas» o «poblados negros» y desde 1879 hasta mediados del siglo XX<sup>6</sup> difundieron entre el público europeo los estereotipos racistas que justificaban el dominio y poder colonial; los nativos eran mostrados como salvajes antropófagos, paganos hipersexualizados, violentos e incivilizados. El reparto entre las potencias europeas de las colonias de diferentes países alentó la caza y captura del otro, del diferente, exhibido como un animal disecado como demostración de las políticas de exterminio llevadas a cabo por dirigentes sádicos, como el genocida Leopoldo II de Bélgica en el Congo Belga, su propiedad absoluta. A finales del siglo XIX existía un movimiento social que Wells apoyaba en contra de la cruenta práctica de la vivisección de los animales. Por lo tanto, la paradoja en Wells persiste, ya que las operaciones de vivisección del doctor Moreau, que el escritor condenaba, parecen una metafórica condensación de las aberrantes teorías eugenésicas que Wells defendía, practicadas para mejorar y transformar la raza, pero esta vez con animales salvajes en el microcosmos de una isla muy lejana, con un zoo privado de bestias humanas donde se reproducen igualmente los peores vicios del colonialismo.

Wells se había entrenado en ciencias y escribió periodismo científico en la década de 1890. Por lo tanto, pudo captar muchas preocupaciones humanistas y religiosas sobre los avances científicos. El Doctor Moreau es un personaje construido a partir de los temores ingleses sobre los nuevos tipos de ciencia médica experimental continental. Cuando estas ideas llegaron a Inglaterra en la década de 1870, hubo una vigorosa campaña contra la vivisección de animales en laboratorios. (Luckhurst, 2014: s/n)

Pero no todo es ciencia en la novela *La isla del doctor Moreau* (1896), también hay otros referentes literarios de viajes de aventuras y descubrimientos: El protagonista de la novela es Edward Prendick, un caballero que representa los valores conservadores de la clase alta británica, atrapado en una isla desconocida que ni siquiera aparece en las cartas marítimas. Ecos de *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719), de *Los Viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726) y de *La isla misteriosa* de Julio Verne (1875) se perciben en esta historia del hombre occidental enfrentado a la naturaleza salvaje, a los

<sup>5</sup> La política de esterilizaciones de Suecia afectó a 230.000 personas y se prolongó hasta 1996. Esterilizaciones parecidas tuvieron lugar también en Francia, Canadá, EE. UU., Suiza, Austria, Finlandia y Dinamarca. Y todavía se siguen practicando en regiones de América Latina, la India, o con los aborígenes de Australia.

<sup>6</sup> Hasta 1946 se exhibieron en España tribus africanas de la Guinea española en las ferias de muestrario franquistas. Tras la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948 se prohibieron, aunque incluso en 1958 seguían mostrándose ante el público en Bélgica.

nativos y a las bestias y que sobrevive para contarlo. También hay ciertas reminiscencias con el pasaje de *La Odisea* en el que Ulises encontró a Circe en la isla de Eea, donde la maga transformó a sus hombres en bestias, aunque se invierte el género de la maga, reconvertida en científico loco y la especie: son los animales convertidos en una caricatura monstruosa de un ser humano. Y, sin duda, la influencia más determinante en cuanto al ambiente de terror gótico y la creación de seres artificiales es la novela de Mary Shelley, que creó una forma científica como respuesta a la forma sobrenatural: Moreau es el reverso gótico-tropical del doctor Victor Frankenstein, pero sin un punto de anclaje con la normalidad (Frankenstein tenía una novia), ni remordimientos. La construcción de estos personajes y sus criaturas forman parte del imaginario colectivo sobre los terrores acerca de las mutilaciones corporales o la emergencia del factor siniestro:

Después de *Frankenstein* o el *Prometeo moderno* (1818), de Mary Shelley, se han escrito otros muchos libros sobre la construcción en el imaginario de formas humanas híbridas, sin identidad, inclasificables, que se sitúan fuera del sistema simbólico y que engendran una mezcla de repulsión y de miedo. Quizás, una de las más importantes haya sido *La isla del doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells, quien dio vida a criaturas igualmente inenarrables, con una vaga forma humana resultado de horribles mutilaciones efectuadas en cuerpos humanos y metamorfoseadas con seres animales. (Cortés, 1996: 17)

Al abordar este caso de estudio, *La isla del doctor Moreau*, se ha escogido analizar e incidir en los fragmentos más relevantes de la trama, haciendo énfasis en su prosa, por cuanto en el desarrollo de su narrativa van surgiendo tanto las obsesiones de Wells y de la sociedad de su época, como los factores siniestros de forma sutil y casi imperceptible al principio para ir crescendo hacia su desenlace. Como en la narración de Hoffmann, *El hombre de la arena* (1817), vamos asistiendo a los indicios de emergencia de lo siniestro sin creer que lo que se nos narra sea real o un producto de la imaginación.

La historia se inicia cuando Prendick, náufrago delirante por la fiebre, es recogido de su bote salvavidas en el océano por un carguero, el *Ipecacuanha*, que transporta animales salvajes enjaulados y entabla amistad con Montgomery, el encargado de los animales y que tiene un siervo nativo, M'ling, con una apariencia deformada, grotesca y bestial que perturba a Prendick sin saber bien el porqué. Este es el primer indicio de la emergencia de lo siniestro, surgido ante la apariencia de vida en seres inanimados: autómatas, muñecos, cadáveres resucitados, o cuando lo inorgánico o lo no humano cobran apariencia de vida humana y provocan incertidumbre intelectual, dislocación de la realidad, fascinación y horror al mismo tiempo. Sin saber que no es un hombre, sino una bestia transformada en ser humano, Prendick siente la perturbación ante una forma que es y no es al mismo tiempo humana. Respecto al personaje protagonista, la sombra de una duda (el canibalismo) se cierne sobre él, y así lo destaca Luckhurst (2014):

Wells también recogió historias sensacionales de los rincones más remotos del Imperio Británico para darle a la historia un tono gótico completo. En este caso, Prendick está particularmente amenazado por un Hombre-Leopardo, seguramente una referencia a los intentos de las autoridades coloniales británicas de tratar de acabar con las sociedades secretas de «caníbales» en Sierra Leona, conocidas como el culto del Hombre-Leopardo. *La isla del Dr. Moreau* plantea en repetidas ocasiones el espectro del canibalismo como el último tabú que distingue al humano de sus otros: Prendick es sospechoso desde el principio de sobrevivir solo en el bote salvavidas del *Lady Vain* bebiendo la sangre de sus desaparecidos compañeros de barco. (2014: s/n)

Cuando Pendrick llega a la isla conoce al doctor Moreau, que recibe con entusiasmo el cargamento de animales, pero no tanto al náufrago rescatado, aunque al saber que es biólogo señala que todos en esa isla lo son. Moreau y su ayudante Montgomery son dos exiliados de Inglaterra, repudiados por la comunidad científica por sus prácticas aberrantes con animales desveladas por un periodista en un artículo titulado *Los horrores de Moreau*.<sup>7</sup> Pendrick recuerda su caso: «Sin embargo, y especialmente para otro hombre de ciencia, la vivisección no era tan horrible como para justificar tanto secreto» (Wells, 2014: 51). El secreto es la base del misterio del relato gótico, así como el presentimiento de una crueldad soterrada y la intuición de la existencia de horrores sobrenaturales y transgresores del orden moral y social. Por otro lado, lo siniestro, como nos recuerda Trías (2006): «La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su representación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo que se revelará ficción». No obstante, en la novela de Wells, lo siniestro va subiendo de intensidad hasta desembocar en la exhibición pura de la monstruosidad.

En la isla se reproducen las rígidas jerarquías racistas y coloniales con Moreau como dueño y señor que detenta el poder absoluto, rayano en la divinidad, sobre sus súbditos: los monstruosos y desgraciados seres híbridos que ha creado, esclavos tratados con el menosprecio y superioridad moral que los occidentales sentían hacia los nativos de los pueblos colonizados. El campamento está formado por la casa de Moreau, cabañas, jaulas y por un enigmático y siniestro laboratorio llamado la Casa del Dolor. Moreau se resiste a contarle la naturaleza de sus investigaciones:

Siento ser tan misterioso, señor Pendrick, pero recuerde que nadie lo ha invitado. Nuestro establecimiento encierra un par de secretos; en realidad es una especie de cámara de Barba Azul. Nada terrible para un hombre en su sano juicio. Pero aún no sabemos quién es usted. (Wells, 2014:47)

En estas arquitecturas de lo siniestro se practican las tecnologías de lo ominoso y la creación de seres artificiales; la referencia a Barba azul presagia el cuento de horror gótico que se cierne sobre el curioso. Pero no por ello Pendrick deja de deambular por la isla haciendo descubrimientos cada vez más inquietantes, pasando del terror (intuido, pero no evidente) al horror (atrozmente explícito): Cuando entra en la Casa del Dolor descubre al doctor Moreau en una vivisección tortuosa sobre un cuerpo que Pendrick confunde con el de un ser humano, aunque es un puma que aúlla en pleno proceso de transformación, y huye del laboratorio aterrorizado por si el doctor pudiera experimentar también con él. Los gritos del puma enervan a Pendrick: «Los aullidos me resultaban cada vez más conmovedores, hasta que se convirtieron en tan exquisita expresión de sufrimiento que se me hizo insoportable [...] Parecía como si todo el dolor del mundo se hubiera concentrado en una sola voz» (Wells, 2014: 56). Wells va incrementando la tensión para provocar el horror tanto en Prendick como en sus lectores:

---

<sup>7</sup> En la novela esa es la causa del rechazo al doctor Moreau, sin embargo, la vivisección era practicada en Inglaterra sin problemas en aquella época, al igual que las lobotomías, mutilaciones corporales y experimentaciones genéticas de diversa índole.

¿Por qué los lectores disfrutaban tanto de las descripciones góticas de eventos aterradores y horribles, y podría haber algo mal o inmoral al hacerlo? La pionera novelista gótica Ann Radcliffe estaba particularmente preocupada por estas preguntas y al tratar de responderlas, hizo una distinción importante entre «terror» y «horror». El terror, que pensó que caracterizaba su propio trabajo, podría ser moralmente edificante. No muestra cosas horribles explícitamente, solo las sugiere. Esto, piensa, «expande el alma» de los lectores de sus obras y les ayuda a estar más alertas ante la posibilidad de cosas más allá de su vida cotidiana y su comprensión. El horror, por el contrario, argumenta Radcliffe, «congela y casi aniquila» los sentidos de sus lectores porque muestra cosas atroces demasiado explícitamente. (Bowen, 2014: s/n)

La selva donde se esconde está llena de ruidos inquietantes y de figuras grotescas entrevistas y huellas ensangrentadas: «Cada forma oscura cobraba bajo aquella luz un aspecto siniestro, con su peculiar sensación de alerta» (Wells, 2014: 67). Las figuras tienen apariencia humana, pero algo indefinible en ellas provoca la repulsión en Pendrick, como la que siente al ver a M'ling: son seres que andan extrañamente sobre piernas retorcidas, sus miembros están desproporcionados, sus movimientos son forzados, su piel es demasiado rosada o tienen demasiado vello corporal, sus rostros son informes, sus voces son sonidos guturales que apenas pueden definirse como humanos, y se pregunta: «¿Qué significa todo aquello? Un recinto cerrado en una isla solitaria; un vivisector de mala fama y esos hombres tullidos y deformes» (Wells, 2014: 42). Bowen (2014) resalta la incertidumbre como elemento consustancial al relato gótico, situando al protagonista y a los lectores dentro de una trama detectivesca sobrenatural:

El gótico es, por lo tanto, un mundo de dudas, particularmente dudas sobre lo sobrenatural y lo espiritual. Busca crear en nuestras mentes la posibilidad de que pueda haber cosas más allá del poder humano, la razón y el conocimiento. Pero esa posibilidad está constantemente acompañada de incertidumbre. La incertidumbre que acompaña al gótico es muy característica de un mundo en el que la creencia religiosa ortodoxa está disminuyendo. Existe un interés exagerado en lo sobrenatural y la posibilidad constante de que incluso cosas muy sorprendentes resulten explicables. Esta duda intelectual está constantemente acompañada por los afectos o emociones más poderosas que el escritor puede invocar. Está claro que el gótico tiene la intención de darnos la experiencia de lo sublime, para sacarnos de los límites de nuestra vida cotidiana con la posibilidad de cosas más allá de la razón y la explicación, en forma de personajes increíbles y terroríficos, e inexplicables y eventos profundos. (Bowen, 2014: s/n)

Lo siniestro emerge igualmente con la repulsión experimentada ante los animales convertidos en crueles parodias de un ser humano, y el pavor surge ante la mutilación causada por el doctor Moreau, ya que Pendrick piensa que será el próximo en ser torturado:

[...] era un quejido, interrumpido por sollozos y suspiros de angustia. Esta vez no se trataba de un animal. ¡Estaban torturando a un ser humano! [...] Un aterrorizado galgo de caza gañía y se retorció de dolor. En el fregadero había sangre, sangre oscura, mezclada con sangre escarlata, y percibí el inconfundible olor del ácido fénico [...] vislumbré algo dolorosamente atado a una estructura, lleno de cicatrices, rojo y vendado [...] y tras la tortura la más terrible degradación que imaginarse pueda: abandonarme como a una bestia, como a un alma perdida, junto al resto de los Salvajes. (Wells, 2014: 73, 74, 75)

Moreau le cuenta a Pendrick el objetivo de sus experimentos: las criaturas que había visto que no eran hombres, sino animales humanizados, monstruos viviseccionados y vueltos a esculpir modificando sus estructuras para darles nuevas formas, incluso uniendo a dos bestias como la Osa-

Zorra o el Cerdo-Hiena, sin importarle el dolor que padecieran. La preocupación de Wells y sus coetáneos por el tema de la vivisección es recurrente en la trama:

La imagen del viviseccionista extranjero un poco loco, indiferente al dolor animal, quedó fijada en la mente del público inglés por el testimonio de Emmanuel Klein ante una Comisión Real en 1875. Klein era un austríaco que trabajaba en el Hospital Barts de Londres y profesaba ser totalmente indiferente al dolor animal, explicando que rara vez usaba anestesia. La reacción pública a este testimonio dejó a muchos hombres de ciencia temerosos de que la ciencia médica experimental nunca se estableciera en Inglaterra. La Casa del dolor de Moreau es un descendiente directo de estos retratos de médicos locos. (Luckhurst, 2014: s/n)

Pendrick, en su incursión a la selva, descubre los métodos de Moreau para controlar física y mentalmente a sus abominaciones: el castigo y la oración. El castigo refuerza las leyes y normas civilizadas impuestas del hombre blanco y se simboliza con el látigo y la pistola que Moreau lleva continuamente, amenazando a sus criaturas rebeldes con llevarlos de nuevo a la Casa del Dolor. Wells era ateo y creó una parodia de la religión y de Dios a través de los rituales que deben seguir los bestias-hombres, con oraciones que refuerzan la Ley y la obediencia al doctor, como un dios sanador y castigador al mismo tiempo. La Ley es dictada por un recitador, como si fuera un sacerdote declamando los mandamientos: «No caminarás a cuatro patas; ésa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres? [...] Suya es la Casa del Dolor. / Suya es la Mano que hiera. / Suya es la Mano que cura» (Wells, 2014: 86). Los bestias-hombres luchan contra sus instintos primitivos cada vez más apremiantes:

Porque todos deseamos el mal. Continuó el recitador de la Ley [...] Algunos quieren perseguir a las cosas que se mueven; acechar y atacar; matar y morder; morder profundamente y succionar la sangre... Eso está mal. No cazarás a otros Hombres; ésa es la Ley. ¿Acaso no somos Hombres? (Wells, 2014: 86)

Las violentas diferencias de poder (amo-esclavo-monstruo-animal-subordinado), los encierros y aislamientos, la desubicación espacial, las acciones crueles, la complacencia en el mal y en el crimen, las amenazas extremas y el fracaso del racionalismo son elementos constitutivos de la narrativa gótica. El poder, la ley y el orden están contruidos para ser transgredidos, y la transgresión de los subordinados o monstruos constituye igualmente el temor colonialista a la rebelión de los esclavos.

Finalmente, Moreau rompe su propia ley al matar al puma, siendo a su vez mutilado mortalmente por su criatura. Los bestias-hombres se rebelan y destruyen la Casa del Dolor y matan a Montgomery. Pendrick escapa y se esconde hasta que puede huir de la isla maldita hacia su país. El recuerdo de sus traumáticas experiencias le hace rechazar la vida en sociedad, convencido de que bajo la apariencia civilizada se esconde la violencia de la bestia humana.

La vuelta a la animalidad de las bestias destruye la frágil capa de civilización que han adquirido, como una toma de conciencia de su verdadera naturaleza reprimida y que lo contranatural es la pretensión dolorosamente impuesta de comportarse como seres humanos, como decía Moreau: «Vuelven a sus orígenes. En cuanto aparto mi mano de ellos, la bestia comienza a deslizarse sigilosamente, a afirmarse de nuevo» (Wells, 2014: 113). Las bestias y la selva vuelven a su naturaleza original, demostrando el fracaso de la civilización colonialista impuesta a sangre y fuego, y

cuestionando la pretendida superioridad del ser humano sobre otros seres vivientes y el mismo planeta. La rebelión también puede interpretarse como una revuelta social de los esclavos o del proletariado contra la tiranía de un amo o estado.

Pero los elementos clave de la historia derivan de la teoría de la degeneración que tanto preocupaba a la intelectualidad de fin de siglo. El *Origen de las especies* de Charles Darwin había trastornado la Gran Bretaña de la mitad victoriana, pero el libro realmente terminó con una exhortación extremadamente positiva de que el hombre estaba evolucionando siempre hacia la perfección. Para la década de 1880, el mensaje no era tan optimista. Uno de los maestros de zoología de Wells, Edwin Ray Lankester, argumentó que, si era posible avanzar en la escala evolutiva, era igualmente posible declinar, pasar de lo complejo a lo simple. Esta teoría biológica sonó con pánico moral sobre el declive de la civilización y el patrón de «declive y caída» que perseguía al Imperio Británico, incluso en su mayor extensión. *La isla del Dr. Moreau* cuenta una historia sombría sobre la impermanencia de los avances morales e intelectuales y la inevitabilidad del declive. Sin Moreau para mandar a los Hombres Bestia, todos inevitablemente se deslizan por la escala, de regreso a su origen bestial. La implicación es que nunca estamos muy por encima de los orígenes bestiales. Que los hombres de ciencia ahora puedan manipular el límite entre lo humano y lo animal solo difumina aún más las líneas. (Luckhurst, 2014: s/n)

Partiendo de las teorías de la evolución de las especies la novela nos plantea la duda de si el ser humano conserva una animalidad oculta que podría aflorar si se despojara de esa capa represora de civilización compuesta de normas morales, leyes restrictivas, tabúes sexuales e interdictos sobre el crimen. La novela, que nos ha mostrado lo destructivo de la ciencia sin ética, del colonialismo y de las estructuras jerárquicas convertidas en ley divina, es una advertencia sobre la soberbia (*hybris*) del hombre que se cree un dios y de cómo la ciencia puede pervertir su fin de sanar para convertirse en instrumento de tortura. Como Pendrick reflexiona al final de su odisea:

Anteriormente, aquellos monstruos habían sido bestias, con sus instintos perfectamente adaptados al entorno, y eran felices como como cualquier ser vivo. Ahora habían topado con los grilletes de la humanidad y vivían en constante temor, atormentados por una Ley que no acertaban a comprender [...] Y todo ¿para qué? Era la crueldad del conjunto lo que me sublevaba. (Wells, 2014: 137)

La primera adaptación de la novela de H. G. Wells fue la película muda francesa *L'Île d'Épouvante* (Jöe Hamman, 1911). Pero la mejor adaptación cinematográfica fue la película *pre-code* *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932). El Código Hays, nombrado así por su creador, el republicano Will Hays en 1934, supuso una brutal censura para la industria de Hollywood. Las películas de *gansters*, con su carga de violencia, drogas y sexualidad ilegal, fueron su principal objetivo, aunque ningún género cinematográfico escapó de su férreo control. No obstante, las películas anteriores al código, las denominadas *pre-code*, no tuvieron esta censura y eso permitió que los directores del cine de todos los géneros trataran historias atrevidas de delirios romanos con esclavas cristianas semidesnudas, *gansters* sanguinarios, *femmes fatales*, científicos locos, mujeres pantera, vampiros y monstruos recompuestos con trozos de cadáveres que arrasaron las taquillas durante la era de la gran depresión norteamericana. Especialmente destacadas fueron las películas de terror y ciencia ficción o las de horror gótico de la Universal, como *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *Drácula* (Tod Browning, 1931), o la MGM, con producciones como *Freaks* (Tod Browning, 1931). La

Paramount Pictures rivalizó con la Universal con la adaptación de la novela de R. L. Stevenson con el título homónimo de *Dr Jekyll y Mister Hyde* (Robert Mamoulian, 1931), y de la novela de H. G. Wells, cambiando su título por el de *La isla de las almas perdidas* (*Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1932).

Philip Gordon Wylie, escritor de revistas *pulps*, de misterio y ciencia ficción, fue uno de los guionistas de esta película que adaptó el terror inglés victoriano a los gustos norteamericanos acentuando el sadismo y locura de Moreau, aunque siguiendo en líneas generales la trama de la novela. Las principales divergencias con la historia de Wells se centran en la incorporación de dos mujeres: la novia del protagonista y la mujer pantera como reclamo sexual para el público. Es de destacar el desarrollo del personaje del doctor Moreau que gracias a la interpretación de Charles Laughton alcanzó unas dimensiones de monstruosidad superiores a las de sus criaturas. El caballero victoriano Edward Prendick se convirtió en el prototipo de joven americano aventurero, pasando a llamarse Edward Parker (Richard Arlen), un protagonista un tanto anodino, sobre todo comparado con el británico Charles Laughton que convirtió al doctor Moreau en una mezcla dual (casi Jekyll-Hyde) entre un *dandy* atildado y sudoroso en medio de una isla tropical, con sus elegantes trajes coloniales blancos y sus ademanes amanerados en su mansión donde toma refinadamente el té, y un científico sádico y cruel con su látigo y armas, gobernador tiránico de su isla y sus creaciones, en un ambiente repleto de elementos góticos:

Quebrantamiento del orden divino; encuentro con lo animal, lo irracional, con nuestra parte negada y reprimida; jungla impenetrable que rodea la lujosa mansión como metáfora de lo salvaje frente a lo civilizado; el mismo científico tratando a latigazo limpio a sus discolas creaciones... elementos que van construyendo una atmosfera que parte de lo realista para adentrarse en una locura cada vez más pronunciada, la que Moreau contagia a cuanto le es cercano. (Porcel, 2018: 188, 189)

El Moreau cinematográfico es el arquetipo de científico loco: sin ética ni moral que impida sus experimentos científicos en su afán de conocimiento fáustico. Es el amo de la Casa del Dolor y de la Ley, el investigador bio-antropológico de híbridos entre bestias y humanos como la mujer pantera y los hombres cerdos/lobos/simios/felinos, y las quimeras entre especies, cerdos-hienas, monos-cabra, etc. creados en su quirófano de los horrores mediante «cirugía plástica, transfusiones de sangre, extractos de glándulas y baños de rayos».<sup>8</sup> Sus experimentos son semejantes a los del científico ruso Ivanov, que afirmó en 1910 que podría crear híbridos entre seres humanos y orangutanes y chimpancés (Garlaschelli, y Carrer, 2019: 66, 67).

Moreau, denigrado y desterrado por la comunidad científica británica por sus vivisecciones,<sup>9</sup> nos recuerda a un Robinson Crusoe imponiendo la ley del hombre blanco en una isla de «seres inferiores», y también al enloquecido Kurtz,<sup>10</sup> el jefe de una explotación de marfil en el Congo belga de la novela

<sup>8</sup> Frase del Doctor Moreau en la película *La isla de las almas perdidas* (Kenton, 1932).

<sup>9</sup> Su mesa de operaciones es como el lecho del personaje mítico Procasto, el posadero que estiraba o mutilaba a sus invitados hasta acoplarse a las dimensiones de su lecho; cuando Teseo llegó a su posada le hizo lo mismo que él hacía a sus víctimas.

<sup>10</sup> Este personaje fue interpretado por Marlon Brando como el coronel Kurtz en *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1972). Brando interpretó al doctor Moreau en una fallida adaptación titulada *La isla del doctor Moreau* (J. Frankenheimer,

de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* (1899), donde denunciaba el racismo y la destrucción ejercida por las potencias coloniales con los nativos y recursos naturales de África, experiencias que Conrad conoció durante su estancia en esa colonia atrocemente diezmada por Leopoldo II.

Volviendo a los nuevos personajes femeninos de la película vemos la función diametralmente opuesta de cada una de ellas. La novia del protagonista, Ruth Thomas (Leila Hyams), encarna los valores tradicionales idealizados de la virginal mujer americana blanca o WASP (*White, Anglo-Saxon, Protestant*). Aunque solo aparece al final de la película su recuerdo es la contención de Parker ante las provocaciones de Lota (Kathleen Burke), la mujer pantera que es todo lo contrario: morena, salvaje, peligrosa y lujuriosa. Parker la confunde con una mujer real, pero incluso cuando descubre que es una de las criaturas de Moreau siente una mezcla de repulsión y atracción hacia ella. Lota es una mujer artificial, de carne, pero artificial, no humana; como la autómatas Olimpia de *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann (1817), creada por Spalanzani, que provoca los deseos de Nataniel según señala Freud (2008). Lota provoca la emergencia de lo siniestro ya que su presencia es la de un ser no humano que cobra apariencia de vida humana y provoca fascinación y horror al mismo tiempo:

En el arenero aparece aún el tema de la muñeca aparentemente viva, que Jentsch señalaba. Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. (Freud, 2008: 22, 23)

Lo que Moreau pretende es llevar a cabo una experimentación genética con ambos, emparejándolos para ver qué criaturas pueden engendrar con una curiosidad científica, amoral y *voyeur* al mismo tiempo, ya que espía sus escarceos, y así exclama: «¿Viste eso, Montgomery? Ella era tierna como una mujer. Oh, cómo esa pequeña escena estimula la imaginación científica hacia adelante [...] Me pregunto cuán perfecta es Lota como mujer. Es posible que me entere con Parker». <sup>11</sup> Pero el rechazo de Parker saca a la pantera que Lota lleva dentro: «¡Es la terca carne de bestia que se arrastra hacia atrás!», <sup>12</sup> advierte Moreau, que instiga a Lota para consumir su acto antinatural con el ser humano. Al no conseguirlo incita al simio Ouran a violar a Lota, a la que en cierta manera considera como su hija, su criatura más lograda. Al introducir este personaje femenino, una desdichada *femme fatale animal*, la película adquiere otras dimensiones más perversas y siniestras, como el miedo colonialista al mestizaje, la zoofilia y/o el amor entre un hombre y una bestia, la violación y la insinuación de una relación incestuosa entre Lota y el impotente Moreau, siempre armado de su látigo como sustituto fálico. Esta relación paterno-filial, amo y esclava, creador y criatura, son todo un muestrario de los tabúes que causan el malestar en la civilización:

Wyle y Young introducen el personaje de Lota, la Mujer Pantera, inexistente en el texto literario y sobre quien va a gravitar realmente la acción. Creada a partir de un felino es la obra maestra del enajenado doctor, mujer espléndida en las antípodas de las deformidades de sus compañeros de infortunio. Ella será

---

1996).

<sup>11</sup> Frase del Doctor Moreau en la película *La isla de las almas perdidas* (Kenton, 1932).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

quien encarna la tríada sexo-animalidad-monstruosidad, con su figura exótica y su rostro extraño y hechicero, siempre medio desnuda, cándida en sus intentos de aparearse con el forzado huésped de la isla, imagen invertida de la mujer debidamente recatada que representa la prometida del protagonista [...] El empeño de Moreau de aparearla con el humano convierte al bestialismo en meollo incomodo de la trama, transgrediendo con la relación de atracción-repulsión que se establece entre la el hombre y la criatura animal uno de los tabúes más sólidamente asentados en nuestra mentalidad. Lota es puro sexo sin freno, algo que siempre da mucho miedo al hombre civilizado. Un argumento que gusta hurgar en lo prohibido. (Porcel, 2018: 189-190)

Recordemos cómo López (2010) incide igualmente en las claves de la ficción gótica, desde la atmósfera irrespirable y opresiva de sus escenarios hasta la exhibición de los temas tabúes referentes a la represión de la sexualidad, la religión y las pulsiones de muerte.

La relación de Moreau con sus otras criaturas se atiene a la trama de la novela, destacando en la película el protagonismo del Recitador de la Ley, un lobo-hombre interpretado por Bela Lugosi, que dirige y reúne a todas las bestias en los salmos de adoración al dios que impone la ley, padre, dueño y señor de la Casa del Dolor: el doctor Moreau, el hombre blanco portador de los valores de la civilización a los nativos, aborígenes y bestias humanas.

El otro personaje femenino es la arquetípica novia del héroe, Ruth Thomas, que lo ha buscado incesante por los mares hasta llegar a la isla en una goleta con el capitán Donahue (Paul Hurst). Cuando desembarcan son recibidos por Montgomery (Arthur Hohl) y se convierten en los cautivos del Dr. Moreau. Y es cuando se precipitan los acontecimientos que desencadenan la tragedia final, con variaciones destacadas respecto a la novela original sobre la muerte de Moreau: De nuevo el doctor manda al simio Ouran (que parece ser su *alter ego* salvaje y lujurioso y el que resuelve vicariamente su pulsión escópica y su impotencia sexual) a violar a Ruth, interesado en conseguir otra experimentación genética *contra natura*. El doctor Moreau es el arquetipo del villano, criminal y transgresor característico de la ficción gótica:

Malditos, obscenos o satánicos, parecen capaces de romper normas, leyes y tabúes a voluntad. La diferencia sexual está, por lo tanto, en el corazón del gótico, y sus argumentos a menudo están impulsados por la exploración de cuestiones de deseo sexual, placer, poder y dolor. Tiene una libertad que mucha ficción realista no tiene para hablar de la sexualidad erótica, particularmente ilegítima o transgresora, y está lleno de deseo, perversión, obsesión, *voyeurismo* y violencia sexual entre personas del mismo sexo. (Bowen, 2014: s/n)

Moreau infringe su propia Ley al mandar a Ouran a matar a Donauhe que ha defendido a Ruth de ser violada. Finalmente, Ruth y Parker pueden huir con una balsa hacia la goleta con Montgomery y Lota, perseguidos por el simio Ouran, aunque este es descubierto y atacado por Lota, que muere defendiendo a su hombre y vengándose de su violador. El destino de las criaturas es permanecer en la isla, vivas o muertas.

La infracción de la ley, no matar ni derramar sangre, es vista por los bestias-hombres serviles como el detonante perfecto para liberar sus instintos animales reprimidos y vengarse del causante de sus torturas en un clímax final catártico. Liderados por Recitador de la Ley arrastran a Moreau, que no puede contenerlos con su látigo, hasta la Casa del Dolor donde ejecutan su venganza comportándose con la misma crueldad que su padre. Este acto sucede fuera de pantalla, solo se oyen los gritos de

Moreau, rememorando los aullidos de sus criaturas: esos hijos bestiales, que aprendieron en su lacerada carne las civilizadas artes quirúrgicas y el uso de los bisturíes, ahora los utilizan para practicarle la vivisección a Moreau, como una parodia sangrienta de las tesis darwinistas. Matar al padre totémico y violar al tabú (la ley del padre/dios) nunca fue tan explícito como en esa secuencia final de reminiscencias freudianas.

H. G. Wells consideró que la película traicionó el significado filosófico y psicológico de su historia (Porcel, 2018: 185), quedando oculto bajo los elementos de terror sangriento y las motivaciones sexuales, despreciándola como si fuera una historia solo digna de una revista *pulp*. Sin embargo, la novela de Wells acabó convertida realmente en *pulp*, ya que la revista *Famous Fantastic Mysteries* (1946) reprodujo el texto original, aunque su portada exageró más las figuras monstruosas siguiendo su línea editorial para atraer ávidos lectores fanáticos del terror.

Hasta 1958 la película no se exhibió en Inglaterra, debido a las escenas de vivisección, ya que se prohibía representar la crueldad contra los animales. La vigencia del tema de la biogenética sigue de plena actualidad: «En el siglo XXI, con la manipulación genética que hace que los híbridos animal-humanos sean una posibilidad real, la exploración incómoda de Wells de los límites del ser humano en esta sátira provocativa mantiene el libro increíblemente relevante hoy en día» (Luckhurst, 2014: s/n).

Diferentes versiones cinematográficas de la novela con Burt Lancaster (*La isla del doctor Moreau*, 1977) y Marlon Brando (*La isla del doctor Moreau*, 1996), interpretando ambos al doctor Moreau, no alcanzan los niveles de *La isla de las almas perdidas* de 1932. Destacamos una delirante y atrevida versión de la novela en un cómic titulado *The Island of Dr. Moreau* (Roy Thomas, 2002), donde se nos muestra a las bestias, reconvertidas en super mutantes, que han viajado desde la isla a Londres y se enfrentan a un experimento fallido del doctor Moreau: un orangután que escapó y se convirtió en Jack el Destripador, matando al estilo de *Los crímenes de la calle Morgue*, de E. A. Poe (1841). Solo los guionistas de cómic se atreven con semejantes intertextualidades siniestras: E. A. Poe, H. G. Wells y Jack el Destripador interactuando juntos como si hubieran subido, ellos y sus criaturas, a la máquina del tiempo de Wells.

### ***Doctor Jekyll and Sister Hyde, o el outing de Jack el Destripador***

Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Escocia, 1850–Apia, Samoa, 1894), escritor, ensayista y poeta, padeció durante la mayor parte de su vida de tuberculosis, tuvo relaciones conflictivas con su padre, y era consumidor habitual de fármacos, alcohol y drogas desde su juventud. Este hecho influyó tanto en su estado físico y mental como en el desarrollo del elemento clave de su novela emblemática, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886). El alcohol y las drogas como el opio, la morfina, el láudano y la cocaína eran legales en esa época y su uso indiscriminado era habitual entre muchos escritores, como E. A. Poe y el mismo Freud. La pócima indefinida que toma Jekyll es la entrada al mundo de su inconsciente, que le permite liberar a su Hyde. Debido a su mala salud Stevenson se trasladó desde Londres con su familia a las islas de Samoa donde murió con el

reconocimiento y afecto de los aborígenes de la isla y el éxito de sus obras en el resto del mundo. Su relación con los aborígenes, que lo llamaron Tusitala ('el que cuenta historias'), le hizo tomar conciencia de cómo el colonialismo afectaba negativamente a la vida de los nativos, escribiendo una crítica en la prensa británica para denunciar esta situación.

Stevenson escribió *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886) después de tener ensoñaciones febriles en las que se le aparecieron escenas clave de esta historia sobre la dualidad del ser humano. Los relatos bíblicos de la religión presbiteriana que su familia practicaba influyeron en la noción de la dualidad entre Caín y Abel y la dicotomía entre el bien y el mal a través de estos relatos que le horrorizaban y fascinaban al mismo tiempo en su niñez. En la mayor parte de sus novelas de aventuras que escribió aparece esa dualidad en sus personajes, como el John Silver de *La isla del tesoro* (1883) o en los dos hermanos en eterno conflicto en *El señor de Ballantrae* (1888). Así nos lo indica en su novela sobre Jekyll y Hyde:

Fue por el costado moral y en mi propia persona donde aprendí a reconocer la dualidad primitiva y total del hombre; a propósito de las dos naturalezas que contendían en el campo de mi consciencia, me percaté que aun suponiendo que pudiera ser correcto decir que yo era cualquiera de ellas, eso sería sólo porque yo era radicalmente ambas. (Stevenson, 2017: 162)

El interés del escritor por la dualidad del ser humano cristalizó en el personaje de Jekyll y Hyde. El ser dual de Stevenson prefigura los estudios de Freud sobre el aparato psíquico o estructura de la mente a través del Yo, dividido entre sus dos tendencias antagónicas: el Ello, el inconsciente con sus pulsiones sexuales y agresivas que solo busca satisfacerlas, y el Super Yo, el juez o figura paterna moralista, represora y censora. Hyde simboliza la emergencia del Ello, de lo siniestro a través de la figura del doble o *Doppelgänger*. Con una intuición casi profética nos lo describe Stevenson (2017):

Día tras día y desde las dos dimensiones de mi inteligencia, la moral y la intelectual, me fui acercando así cada vez más a esa verdad por cuyo parcial descubrimiento he sido condenado a tan horrible naufragio: que el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos. Digo dos, porque el estado actual de mi conocimiento no me permite ir más allá. Otros seguirán, otros llegarán más lejos que yo en el recorrido de esas mismas líneas; y yo me aventuro a conjeturar que a la postre se sabrá que el hombre es una mera sociedad de múltiples habitantes, incongruentes e independientes entre sí. (162)

Según Buzwell (2014b), «la novela se relaciona con debates contemporáneos sobre evolución, degeneración, conciencia, homosexualidad y psicología criminal» (s/n). La novela de Stevenson es el paradigma de lo reprimido prefreudiano subyacente en un relato de misterio con algunos elementos de ciencia ficción *sui generis*, mostrando cómo el horror gótico victoriano es el lado oscuro del positivismo decimonónico, y su personaje dual funciona como alegoría de la hipocresía de la época y su doble moral.

La ficción gótica había examinado la idea del siniestro *alter ego* o doble en muchas ocasiones, pero el genio de Stevenson con *Jekyll y Hyde* era mostrar la naturaleza dual no solo de un hombre sino también de la sociedad en general. A lo largo de la historia, la respetabilidad se duplica con la degradación; abandonarse a los sentidos con la moderación; honestidad con falsedad. Incluso Londres tiene una naturaleza dual, con sus calles respetables coexistiendo con áreas notorias por su miseria y violencia. (Buzwell, 2014b, s/n)

No obstante, el tema del doble fue un tema recurrente en la literatura que emergió fundamentalmente en el siglo XIX, durante el Romanticismo negro y el decadentismo (Praz, 1999), siendo también un elemento clave del género gótico. En 1914 Otto Rank publicó su libro *El Doble*, donde hizo una aproximación psicoanalítica al tema valiéndose de textos literarios para explicar el concepto del *Doppelgänger*, palabra acuñada por Jean Paul Richter en 1796 y que significa «el que se mira a sí mismo» (Quirarte, 2005: 60). Especialmente relevante es el escritor E. T. A. Hoffmann que trata de la pérdida de la identidad, del desdoblamiento del yo y de las alucinaciones al borde de la locura en *Los elixires del diablo* (1816), como vemos en este extracto de su novela contenido en *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Cortés, 1997):

«Mi propio «yo» era objeto cruel de un destino caprichoso [...] ¡Yo mismo me desconocía! [...] Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido! [...] Mi doble estaba ante mis ojos... ¡No era el ilusorio y horrible diablo de la locura quien me perseguía, quien como un monstruo brotaba de mi interior desgarrado y saltaba sobre mis hombros! (99-100)»

Esta obra de Hoffmann reflejó los elementos claves que obsesionaron a otros escritores, como E. A. Poe en *William Wilson* (1839), Dostoievski en *El doble* (1846), y Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* (1890), y al mismo Stevenson, que cuestionaron la identidad del ser humano en sus obras, donde «el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadas: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.» (Cortés, 1997: 94). Las intuiciones de los escritores mencionados anticiparon las teorías de Freud sobre el retorno de lo reprimido, y el psicoanalista fue muy consciente de ello. La novela *Los elixires del diablo* (1816) de Hoffmann junto con la de *El hombre de la arena* (1817) fueron consideradas por Freud como un ejemplo clarividente de la emergencia del *Doppelgänger*, como nos indica Cortés (1997): «Nos hallamos así, ante todo, con el tema del doble o del otro yo, es decir [...] con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo» (100).

La novela de Stevenson no se centra en los horrores exteriores y sobrenaturales de la narrativa gótica, sino en los horrores del ser humano mismo, ocultos en lo íntimo de su ser, en una evolución de las ideas planteadas por Mary Shelley: «El monstruo de Stevenson, sin embargo, no se crea artificialmente a partir de partes del cuerpo cosidas, sino que emerge completamente formado del lado oscuro de la personalidad humana» (Buzwell, 2014a, s/n). La evolución y la degeneración, cercana a la abyección, están en la base del dilema, más allá de la dicotómica entre el bien y el mal:

Más tarde aún, en la época victoriana de *fin de siglo*, la escena cambia de nuevo: ya no es el paisaje físico el que proporciona la ubicación de los cuentos góticos, sino más inquietantemente el cuerpo humano mismo. Funciona en Robert Louis Stevenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886); Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* (1891); *El gran Dios Pan*, de Arthur Machen (1894); H. G. Wells en *La máquina del tiempo* y Bram Stoker en *Drácula* (1897), todos exploraron el tema de la mente humana y el cuerpo que cambia y se desarrolla, mutando, corrompiéndose y en descomposición, y todo lo hacen en respuesta a las teorías evolutivas, sociales y médicos que estaban surgiendo en el momento. (Buzwell, 2014a: s/n)

A la hora de analizar la narrativa de la novela y la de la película hemos optado por intertextualizar fragmentos de la novela dentro de la trama cinematográfica, para establecer una relación implícita y explícita entre ambas, incluyendo también noticias de prensa y otros documentos que contextualizan las dos diferentes épocas y contextos: 1888 y 1971. Se trata, si se nos permite el atrevimiento, de duplicar, cortar, injertar y reconstruir a la manera del doctor Frankenstein, un hipertexto monstruoso.

Entre las numerosas versiones cinematográficas del doble siniestro de la novela de R. L. Stevenson, se ha seleccionado la película *Doctor Jekyll and Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971), ya que rompe el canon tradicional de interpretación del personaje masculino y da al personaje una vuelta de tuerca al transformar, o transexualizar, al científico en una *femme fatale*, dándonos una lectura *queer* en la que Sister Hyde, el *Doppelgänger* femenino de Jekyll, es también una encarnación de Jack el Destripador. La película es la tercera adaptación de la productora británica Hammer, después de la comedia de terror *The Ugly Duckling* (1959) y de *Las dos caras del Dr. Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960). En esta versión, aunque las diferencias de género son notables, las argumentales se mantiene fieles al espíritu y época de la novela, y tal vez por ser una producción de la Hammer el turbio ambiente victoriano está cuidadosamente recreado. Es posiblemente la película que más infielmente ha adaptado la novela de Stevenson y al mismo tiempo la que ha permanecido más fiel a su espíritu, y vamos a analizarla, como hemos mencionado, interrelacionando las frases más emblemáticas de la novela con algunas de las secuencias más relacionadas con la emergencia del factor siniestro.

La novela se publicó en 1886 y el éxito fue tal que se adaptó como obra teatral, interpretándose en Boston en 1887 y en agosto de 1888 en el West End de Londres. Entre abril y octubre del mismo año se cometieron los crímenes de Jack el Destripador, el paradigmático asesino en serie al que nunca pudieron atrapar, ya que era «un asesino que se parece a todos los demás» (Flanders, 2014, s/n). Entre los sospechosos de los crímenes de Whitechapel estaba incluso Richard Mansfield, el actor que interpretó a Jekyll/Hyde aportándole una vertiente lujuriosa y sádica, incluyendo una novia de Jekyll asesinada por los celos de Hyde.

En agosto de 1888, se abrió la adaptación más famosa, con Richard Mansfield en el personaje dual. Se transformó frente a los ojos del público fascinado, cambiando la postura, la marcha (y probablemente la iluminación). Cuando, tres semanas después, una prostituta fue asesinada en Whitechapel, el comienzo de la serie de asesinatos conocidos como los asesinatos de Jack el Destripador, muchas personas conectaron al respetable Dr. Jekyll y al asesino Mr. Hyde con el asesino invisible del East End. Los periódicos se referían habitualmente al asesino como el Sr. Hyde. Un miembro del público incluso envió a la policía una carta denunciando a Mansfield: «Yo debería ser el último en pensar que cuando un hombre toma una forma triste, por lo tanto, es malo, pero cuando fui a ver al señor Mansfield tomar la forma del Dr. Jekyll y del señor Hyde inmediatamente sentí que él era el hombre buscado. No creo que haya un hombre capaz de disfrazarse en un momento» (Flanders, 2014: s/n)

Stevenson nunca especificó cuáles eran las pulsiones sexuales tanáticas de Hyde y cómo las satisfacía, solo vemos las agresivas, debido a las presiones que tuvo de su editor y de su esposa para escribir una obra para todos los públicos. Pero, aunque estaba velada la naturaleza de depravación

sexual del asesino literario, sí que estaba implícita, sobre todo si la situamos en el contexto de la sociedad victoriana, donde tras su aparentemente respetable e hipócrita fachada se ocultaba la corrupción, el crimen y la miseria a todos los niveles:

El aspecto frontal de la casa del Dr. Jekyll presenta un «gran aire de riqueza y comodidad» (cap. 2). Mientras tanto, se ve al Sr. Hyde [...] entrando en un edificio que muestra un aire de «negligencia prolongada y sórdida» (cap. 1). El giro es que el frente de buena reputación y la parte trasera deteriorada forman dos lados de la misma propiedad. Stevenson no solo hace hincapié en que lo respetable y lo deshonesto a menudo existen muy cerca, sino que también una fachada respetable no es garantía contra los oscuros secretos que acechan en su interior. (Buzwell, 2014b: s/n)

La apuesta de la Hammer fue arriesgada al incluir la historia real de Jack dentro de la trama cinematográfica y al mismo asesino como otro *alter ego*, gracias al guion de Brian Clemens que añadió además como una ucronía a los ladrones de tumbas y asesinos Burke y Hare, que cometieron sus crímenes en Edimburgo entre 1827 y 1828, como un posible guiño al origen escocés de Stevenson. La película se convierte en un palimpsesto sobre el que se superponen diferentes espacios temporales y relatos reales y ficticios sobre asesinos en serie para lograr lecturas y significados inéditos y una complejidad psicológica nunca vista en los personajes de Stevenson. La película sintetiza la intertextualidad no solo entre la literatura y el cine y la crónica de sucesos de la vida real, sino también la de estos tres iconos de lo siniestro: Jekyll & Hyde ya no es un Jano bifronte, sino una triada transexual, perversa y criminal compuesta de Jekyll y Sister Hyde y Jack/Jackie el Destripador.

La historia se inicia con el doctor Henry Jekyll (Ralph Bates), un médico que intenta encontrar un remedio contra las enfermedades que diezman a la humanidad. Su amigo el profesor Robertson (Gerald Sim) es el equivalente a Mr. Utterson en la novela y, al ver sus experimentos le desanima al decirle que necesitaría vivir una eternidad para conseguirlo, por lo que decide centrar sus investigaciones en conseguir el elixir de la vida eterna. La mayor longevidad de las mujeres le induce a sintetizar estrógenos para lograrlo. Para conseguir esas hormonas femeninas necesita cuerpos de mujeres, y contrata a Burke y Hare (Ivor Dean y Tony Calvin), los ladrones de tumbas donde encuentran los cuerpos. Esta era una práctica habitual en la época, debido a la alta demanda de cadáveres para la investigación de los científicos. Burke y Hare deciden matar a mujeres cuando no pueden encontrar cadáveres recientes y finalmente son atrapados y linchados por una multitud enfurecida por sus crímenes.

El doctor Jekyll, que ha comprobado que sus experimentos funcionan y no ha tenido escrúpulos al permitir a Burke y Hare que consiguieran esos cuerpos de esa forma tan cruenta, debe ensuciarse las manos y buscar esas valiosas hormonas femeninas por su cuenta. El descenso de Jekyll a la depravación crece metafóricamente con el espesor de las neblinosas, laberínticas y sucias calles de Whitechapel donde comete los asesinatos que, sin embargo, no se muestran explícitamente, apenas se vislumbran fuera de campo, entre las sombras, en la niebla o en la oscuridad. Y es cuando entra en escena el tercer *alter ego* en disputa, Jack el Destripador, y, aunque Jekyll asesina y destripa siguiendo (o creando) su *modus operandi* con las prostitutas, no lo hace por placer, sino porque es capaz de

cualquier cosa por su investigación. En Jekyll, Burke y Hare hay ecos de Victor Frankenstein y su ayudante Fritz profanando tumbas para construir a su criatura y también, de nuevo, la obsesión fáustica del científico loco que no duda en utilizar cualquier medio, por ilegal e inmoral que sea para conseguir sus fines.

La representación de la casa del Dr. Jekyll posiblemente se basó en la residencia del famoso cirujano John Hunter (1728-1793), cuya respetable y reconocida casa en Leicester Square a fines del siglo XVIII también tenía un secreto. Para enseñar y obtener conocimiento sobre la anatomía humana, Hunter requirió cadáveres humanos, muchos de ellos suministrados por «hombres de resurrección» que robaron tumbas frescas. Estos fueron llevados, generalmente de noche, a la entrada trasera de la casa, que tenía un puente levadizo que conducía a las salas de preparación y al teatro de conferencias. (Buzwell, 2014b: s/n)

Mientras Burke y Hare le consiguieron los estrógenos el doctor Jekyll comenzó a experimentar con ellos, y aplicando su síntesis hormonal con una mosca macho lo consiguió, sin advertir que también se había transformado en hembra y puesto huevos. Ignorando estos efectos secundarios, Jekyll probó su elixir y se convirtió en una esplendorosa mujer con el fascinante rostro vampírico de Edwina Hyde (Martine Beswick). Nos detenemos en la secuencia de su primera transformación, tras beber la pócima que le causa «los más atroces dolores: un triturar de mis huesos, una náusea mortal, y un horror del espíritu» (Stevenson, 2017: 162). La metamorfosis siempre es un proceso doloroso del que emerge su *Doppelgänger* femenino Hyde, que se contempla ante el espejo llevando solo un batín masculino que le viene grande y lo deja caer para admirar embelesada y erotizada su nuevo cuerpo, al que acaricia con deleite recorriendo sus nuevas formas y representando fielmente las palabras y sensaciones que se describen en la novela, aunque con un inesperado cambio de género en la versión cinematográfica:

Había algo de extraño en mis sensaciones, algo indescriptiblemente nuevo y, por su misma novedad, increíblemente dulce. Me sentí más joven, más ligero, más feliz en cuanto al cuerpo: en cuyo interior era yo consciente de una embriagadora temeridad, de un salvaje torrente de sensuales imágenes que se arremolinaban tumultuosamente en mi imaginación, una disolución de los vínculos de la obligación, una desconocida, aunque no inocente, libertad del alma. Desde el primer aliento de esta nueva vida me supe más perverso, diez veces más perverso, un esclavo vendido a mi mal original. (Stevenson, 2017: 164-165)

Los rostros de Ralph Bates y Martine Beswick comparten rasgos similares, por lo que la transformación se hace perfectamente creíble. El Hyde femenino es doblemente perverso, ya que en ella se inscriben visualmente varios arquetipos, condicionados por la actriz que la encarna, Martine Beswick, con su rostro de mujer fatal, más la perversidad intrínseca de Hyde actuando como Jack el Destripador. En la novela original el espejo es parte fundamental de la trama, ya que Jekyll lo necesita para vigilar los efectos de esas transformaciones:

[...] había dejado en aquel cuerpo una impronta de deformidad y decadencia. Y, sin embargo, cuando vi reflejado en el espejo a aquel horrible ídolo, no tuve consciencia de sentir repugnancia, sino algo así como un sobresalto de bienvenida. Ése también era yo. Parecía natural y humano. A mis ojos poseía una imagen más viva el espíritu, parecía más singular y definido que aquella imperfecta y dividida semblanza que hasta entonces yo me había acostumbrado a llamar mía. (Stevenson, 2017: 166)

El espejo evidencia la angustia, temor y odio del ser hacia su *alter ego* que lo atormenta, unido indisolublemente a la fascinación siniestra y el amor narcisista hacia la propia imagen. De nuevo vemos la advertencia sobre los peligros irreversibles de la ciencia, y cómo ese elixir de inmortalidad tiene unos efectos secundarios que han propiciado la emergencia de lo reprimido, del *Doppelgänger*, que recordemos significa «el que se mira a sí mismo» y, en este caso, podríamos decir que el monstruoso doble bicéfalo es él/ella. A diferencia del Jekyll literario, el cinematográfico no busca liberar a su doble, pero, una vez ha surgido inesperadamente su Hyde femenino le permitirá a Jekyll explorar sus deseos ocultos, reprimidos y tal vez desconocidos por él mismo.<sup>13</sup> Stevenson apenas se detiene en describir los aspectos sexuales de Jekyll/Hyde, sin embargo, los califica como placeres indignos y depravados (Stevenson, 2017: 168).

En un primer borrador del libro, Stevenson le confiesa al Dr. Jekyll «Desde temprana edad me convertí en secreto en esclavo de ciertos apetitos». Tal observación inevitablemente nos lleva a preguntarnos cuáles podrían haber sido esos «apetitos». Para algunos, como los otros personajes del libro, así como para los primeros lectores del libro, sin darse cuenta de que Jekyll y Hyde son la misma persona, la relación entre los dos debe haber parecido desconcertante. ¿Por qué el respetable Jekyll otorgaría al vil Hyde acceso gratuito a su casa, y mucho menos alteraría su voluntad para que en caso de muerte o desaparición Hyde heredara? Para el señor Enfield solo puede haber una respuesta: «Chantaje, supongo; un hombre honesto que paga por la nariz algunas de las alcarraras de su juventud» (cap. 1). Stevenson, debido a la época en la que estaba escribiendo, no pudo hacer referencias específicas a la homosexualidad. (Buzwell, 2014b: s/n)

El chantaje no se refería a las relaciones sexuales con mujeres, aunque fueran prostitutas, algo más que habitual entre los caballeros victorianos y en absoluto mal visto o motivo de chantaje, a no ser que el caballero estuviera casado, lo que no era el caso de Jekyll, sino que era una manera eufemística de nombrar lo innombrable. Recordemos cómo Oscar Wilde fue chantajeado para no revelar su homosexualidad y su negativa lo llevó a un juicio en 1895 que lo condenó a la cárcel y al exilio:

La homosexualidad y el chantaje se vincularon con frecuencia en este período. El artículo 11 de la Ley de enmienda de la ley penal de 1885 (el año en que Stevenson estaba escribiendo su novela) convirtió la «indecencia grave», un término nebuloso que no se definió con precisión, como una actividad criminal. En la práctica, la Ley se usó principalmente para enjuiciar a los homosexuales con la evidencia más débil y se la denominó «Carta del Chantajista». El Dr. Jekyll es soltero; de hecho, toda la historia se desarrolla entre un pequeño círculo de hombres solteros. Como lo implican comentarios como el del Sr. Utterson «Me enfurece pensar en esta criatura [Hyde] robando como un ladrón al lado de la cama de Harry», la homosexualidad (ya sea como un secreto del pasado del médico o como una relación actual entre los jóvenes Hyde y el solitario Jekyll) es un tema muy poco velado (cap. 2). Incluso el comportamiento del anciano diputado Sir Danvers Carew, quien se encuentra con su muerte a manos de Edward Hyde después de «abordar a Hyde de una manera muy bonita» una noche junto al río, adquiere una nueva luz una vez que el lector se da cuenta de la homosexualidad como corriente subyacente en la historia (cap. 3). En esta historia de doble vida, nadie es exactamente lo que parece ser inicialmente. (Buzwell, 2014b: s/n)

Existe un elemento sexual inquietante y subyacente en toda la película y que cruza los límites entre la homosexualidad, la bisexualidad, el travestismo y la confusión de géneros. Lo vemos en la relación que Jekyll y Hyde, a la que presenta como su hermana Edwina, viuda de Hyde, entablan con

<sup>13</sup> Diversas fuentes consultadas explican el origen del nombre Jekyll, como una contracción de Jekyll (yo mato) y de Hyde por su fonética con la palabra inglesa *hide* ('oculto').

sus vecinos, también hermanos. Jekyll siente cierto afecto despojado de sexualidad por Susan Spencer (Susan Brodrick) que está enamorada de él, mientras que Hyde desea al hermano de Susan, Howard (Lewis Fiander), fascinado vampíricamente por la extraña viuda a la que espía como un *voyeur*. No sabríamos si definirlo como un triángulo amoroso o una morbosa relación de parejas con tintes incestuosos por partida doble que oculta los verdaderos deseos de Jekyll, cuando en su forma de Hyde acaricia el rostro de Howard sin darse cuenta de que ha vuelto, inesperadamente, a su apariencia masculina de Jekyll. Como en la novela, a veces la transformación sucede sin que intervenga la fórmula química, aflorando el doble según la fuerza dominante del momento.

Jekyll es el arquetipo de arrogante caballero inglés, con toda la carga de represión e hipocresía social y personal que conlleva su doble moral victoriana, y Hyde podría interpretarse como la metáfora de su homosexualidad. Las interpretaciones son múltiples y ambiguas, ya que aportan a la reflexión moral de Stevenson sobre la dualidad otra lectura sobre la identidad sexual reprimida, recordemos que el Hyde de la novela no manifiesta claramente sus pulsiones sexuales, solo sus pulsiones agresivas, pero algo siniestro se deja entrever en estas palabras de Jekyll en la novela:

Los placeres que me apresuré a buscar bajo mi disfraz eran, como ya he dicho, indignos; no quisiera emplear un término más duro. Pero en las manos de Edward Hyde pronto comenzaron a girar hacia lo monstruoso. Cuando volvía de aquellas excursiones, con frecuencia quedaba sumido en una especie de pasmo ante mi vicaria depravación. (Stevenson, 2017: 168)

El Jekyll cinematográfico no se cuestiona sobre el bien o el mal, sino entre aceptar su homosexualidad y/o travestismo (estigmatizada por la sociedad victoriana y rechazada por él mismo) o su confortable misoginia que le lleva a matar por necesidad, pero sin remordimientos, a prostitutas que son solo un simple medio para conseguir sus fines, aunque no sabemos bien si son fines científicos o para satisfacer sus pulsiones tanáticas sexuales. Los atroces crímenes hacen que los hombres sean cada vez más sospechosos y vigilados y Jekyll, acuciado por su adicción al elixir, manda a su hermana a las calles vestida para matar, ya que es la cobertura perfecta. Sin embargo, su hermana Hyde, no solo mata, sino que disfruta enormemente con ello, ella es la verdadera encarnación de Jack el Destripador, y en su figura se unen la *femme fatale* vampírica con tintes lesbianos (ya que arrebató la esencia vital de las mujeres a las que seduce) y el asesino victoriano real, paradigma y arquetipo de los asesinos en serie.

Jekyll / Hyde se vuelven cada vez más adictos al elixir y cada uno lucha por el dominio de un único cuerpo para dos almas divergentes entre sí. La historia cinematográfica y la literaria representan metafóricamente a través del doble bicéfalo al trastorno psiquiátrico conocido como trastorno disociativo de la identidad o personalidad múltiple.

Jekyll cada vez está más aterrorizado por la fuerza de su *alter ego*, y por el descubrimiento que su amigo, el profesor Robertson, ha hecho sobre la similitud entre los asesinatos del Destripador y los experimentos de Jekyll, a quien acusa de estos. Sin embargo, Robertson tiene una debilidad por la fascinante señora Hyde, lo cual será fatal para él ya que ella no puede permitir que destruya sus planes

y lo apuñala. Hyde intenta tomar el control absoluto del cuerpo dual que comparten, y planea matar también a Susan, por la que siente celos, aunque Jekyll consigue recuperar el control de su cuerpo.

La evolución hacia la disociación y la locura es ineludible y, a pesar de su mutua y morbosa dependencia, ninguno puede ganar la batalla. Intentando controlar a Hyde, Jekyll vuelve a matar a una mujer para conseguir su pócima, pero es descubierto y perseguido por la policía por los tejados de unos edificios. Hyde vuelve a surgir y su menor fuerza hace que caiga de la repisa a la que se sujeta. El cuerpo que encuentran en la calle está deformado, no solo por los efectos de la caída, sino porque es un monstruoso híbrido masculino y femenino. Jekyll en la novela opta por el suicidio, ya que no puede soportar al otro (al ello) independiente e incontrolable, no solo reprimido por la sociedad, sino fundamentalmente por el mismo Jekyll, incapaz de asumir la parte más extraña, oculta y siniestra de sus pulsiones: su Hyde, el doble mensajero de la muerte.

En la novela, Hyde es un ser masculino, brutal e incivilizado, un ser simiesco de rasgos grotescos casi como el paradigma de *El hombre delincuente* del antropólogo Lombroso (1876), donde establece un patrón de rasgos comunes de los delincuentes asociados con fealdades casi monstruosas. En la película, su versión femenina es de una belleza deslumbrante, pero de una maldad superior al original literario, como toda *femme fatale* arquetípica que se precie. Tal vez no haya sido solo una vuelta de tuerca o licencia argumental atrevida la elección de convertir a Hyde en una mujer, sino que posiblemente refleje tanto los temores masculinos, victorianos o contemporáneos, hacia la homosexualidad y hacia la Nueva Mujer que surgió a finales de la época victoriana, considerada como masculinizada, amenazadora y sexualmente independiente, sobre todo viendo su evolución en los años setenta, cuando se realizó la película, con los inicios del feminismo. Los temores y fantasmas más profundos y reprimidos del individuo son el reflejo de su sociedad y crean monstruos, fascinantes, inquietantes y destructores al mismo tiempo.

Concluimos volviendo a nuestra hipótesis inicial, donde pretendíamos señalar la emergencia de lo siniestro en estas creaciones artísticas como un reflejo de lo siniestro de las diferentes épocas y contextos políticos y socioculturales donde fueron formulados y creados, íntimamente relacionados con las inquietudes, obsesiones, filias y fobias de sus creadores. Como Stevenson con *Jekyll y Hyde* para mostrar la naturaleza dual no solo de un hombre, sino también denunciar la doble moral, represión e hipocresía de la sociedad victoriana. O el mismo Wells, con el verdadero monstruo de la historia: el doctor Moreau. Ambos son el paradigma del científico loco castigado por su *hibrys* y al mismo tiempo son una denuncia de la ciencia sin control, ambos son arquetipos ficcionales góticos, pre- y postfreudianos.

Hemos visto la evolución de los monstruos exteriores reconvertidos, tras una mirada abismal hacia el interior del ser humano, en un reflejo de los demonios de la perversidad que acechan la mente; y cómo el miedo hacia lo desconocido, hacia al otro, de otra raza, credo o condición sexual los convierte física y socialmente en monstruos, como una condensación de odios, temores y fobias socioculturales. La figura metafórica del monstruo se convierte en un cuestionamiento del orden racional: el monstruo deja de ser una imagen irreal, impensable, fantástica o sobrenatural, y se

convierte en metáfora de aquello en lo que nos podemos transformar, en vivir incómodamente con el cuerpo de los otros, los diferentes, los marginados, los cuerpos que escapan al orden racional. ¿Pero quién es el monstruo? Las criaturas del Doctor Moreau son más dignas de lástima que de horror, son parodias del darwinismo social y del menosprecio que los colonialistas sentían por los seres de otras razas; y ya hemos mencionado el temor hacia la homosexualidad y hacia las mujeres que según nuestra lectura se desprenden de las novelas de Stevenson y de Wells. Es significativa la nula presencia de mujeres de relevancia en ambas novelas; las ausencias son tan significantes como las presencias. En sentido inverso, el protagonismo de las mujeres absolutamente sexualizadas, con instintos bestiales y perversos en sus versiones cinematográficas, enfatizan ese mismo temor y la expresión siniestra de los deseos reprimidos que cuestionan o incitan la sexualidad de los protagonistas, ya sean héroes, villanos o monstruos. Podríamos decir, partiendo del lema «Lo personal es político», que lo siniestro no solo refleja las pulsiones del inconsciente individual, sino de la sociedad en su conjunto, ya que la represión de las pulsiones forma parte de las biopolíticas represoras de la sociedad a través de sus reglas morales e interdictos sexuales, o lo siniestro como síntoma del malestar sociocultural.

#### **Referencias bibliográficas y filmografía**

- ABAD, J., et al. (2016). *Mad Doctors: El sueño de la razón*. Madrid: T&B Editores.
- BAKER, R. W. (director). (1971). *Doctor Jekyll and Sister Hyde* ('El doctor Jekyll y su hermana Hyde') [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.
- BOWEN, J. (15 de mayo de 2014). «Gothic Motifs», British Library. (Recuperado, 01-06-2020, <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/themes/the-gothic>>).
- BUZWELL, G. (15 de mayo de 2014a). «Gothic fiction in the Victorian fin de siècle: mutating bodies and disturbed minds», British Library. (Recuperado 05-06-2020, <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-fiction-in-the-victorian-fin-de-siecle>>).
- BUZWELL, G. (15 de mayo de 2014b). «Man is not truly one, but truly two: Duality in Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*», British Library. (Recuperado, 03-06-2020, <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/duality-in-robert-louis-stevensons-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde>>).
- CORTÉS, J. M. (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- CORTÉS, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, Colección Arte, Estética y Pensamiento.
- FLANDERS, J. (15 de mayo de 2014). «Jack the Ripper», British Library. (Recuperado, 03-06-2020, <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/jack-the-ripper>>).
- FREUD, S. (2008). «Lo Siniestro», en *El Hombre de la arena* (pp. 8-35), E. T. A. Hoffmann. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- FREUD, S. (1976-1991). *Tótem y Tabú y otras obras*, vol. 13 (1913-14). Buenos Aires: Amorrutu editores.

- GARLASCHELLI, L., y A. CARRER (2019). *El «científico loco»: Una historia de la investigación en los límites*. Madrid: Alianza editorial
- HUGUET, M. (2012). *La derrota del progreso: especie y género en los discursos científico-sociales (de los siglos XIX al XX)*. Universidad Carlos III de Madrid. Biblioteca. (Recuperado, 05-06-2020, <[https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/-10016/14104/progreso\\_huguet\\_2012\\_pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/-10016/14104/progreso_huguet_2012_pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>).
- KENTON, E. C. (director). (1932). *Island of Lost Souls* ('La isla de las almas perdidas') [Cinta cinematográfica]. E. U.: Paramount Pictures.
- LÓPEZ, M. (2008). «Teoría de la novela gótica», *Estudios humanísticos. Filología*. V (30), p. 187-210. (Recuperado, 15-06-2020, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3332661>>).
- LÓPEZ, M. (2010). «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?», *Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. s/n. CDU: 821.134.2-312.9.09. (Recuperado, 01-06-2020, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k2w1>>).
- LUCKHURST, R. (15 de mayo de 2014). «An introduction to *The Island of Dr. Moreau*: science, sensation and degeneration», British Library. (Recuperado, 04-06-2020, <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-the-island-of-doctor-moreau-science-sensation-and-degeneration>>).
- PEDRAZA, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PRAZ, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- PORCEL, P. (2018). *Cine de terror 1930-1939. Un mundo en sombras*. Valencia: Desfiladero Ediciones. Colección Moviola.
- QUIRARTE, V. (2005). *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- STEVENSON, R. L. (2017). *El Doctor Jekyll y Mister Hyde*. Madrid: Cátedra.
- WALKOWITZ, J. R. (1995). *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Madrid: Cátedra. Feminismos.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona: DeBOLS!LLO.
- TODOROV, T. (1980). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: PREMIA editora de libros.
- WELLS, H. G. (2014). *La isla del Dr. Moreau*. Madrid: Alianza Editorial.