

**“LE HORLA”, DE MAUPASSANT: EL TERROR DE LA LOCURA
O LA LOCURA DEL TERROR¹**

***“LE HORLA”, BY MAUPASSANT: THE FEAR OF INSANITY
OR THE INSANITY OF FEAR***

***«LE HORLA» DE MAUPASSANT: LA TERREUR DE LA FOLIE
OU LA FOLIE DE LA TERREUR***

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ Y FRANCISCO LÓPEZ MUÑOZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Camilo José Cela

Resumen:

Guy de Maupassant nos presenta en “Le Horla” a un narrador que nos ofrece su diario para deleite del lector y desesperación de ambos. Los detalles aparentemente insignificantes con la intención de sorprender al lector, el entorno familiar que se convierte en ominoso, el dramatismo que aumenta con la lectura... todo ello conduce al lector y al protagonista a un sentimiento de angustia en grado extremo, como pocos autores han sabido manejar magistralmente. Frente al inicio casi bucólico, la historia nos lleva rápidamente al mundo de los fenómenos irracionales que desatan el miedo, la angustia y la desesperación del protagonista; y el nuestro. Una presencia invisible le roba la energía, se sienta sobre su pecho, le atormenta. ¿Es una criatura desconocida? ¿Se trata de la locura? ¿Es un vampiro psíquico? Maupassant escribió esta breve pero intensa y magistral narración, ofreciéndonos una entidad amenazante, una presencia que trasciende lo extraño.

Palabras clave: Horla, Maupassant, locura, terror.

Resumé:

Guy de Maupassant présente dans «Le Horla» un narrateur qui nous offre son journal pour le plus grand plaisir des lecteurs et le désespoir des deux. Les détails apparemment insignifiants avec l'intention de surprendre le lecteur, l'environnement familial qui devient inquiétant, le drame qui augmente avec la lecture ... tout cela conduit le lecteur et le protagoniste à un sentiment d'extrême anxiété, comme peu d'auteurs l'ont su gérer si magistralement. Face au début presque bucolique, l'histoire nous emmène rapidement dans le monde des phénomènes irrationnels qui déchaînent la peur, l'angoisse et le désespoir du protagoniste; et les nôtres. Une présence invisible vole son énergie, s'assied sur la poitrine, le tourmente. Est-ce une créature inconnue? Est-ce la folie? Est-il un vampire psychique? Maupassant a écrit cette narration brève mais intense

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Camilo José Cela Correo-e: fjsanchezverdejo@valdepenas.uned.es; flopez@ucjc.edu. Recibido: 22-11-2019. Aceptado: 07-09-2020.

et magistrale, nous offrant une entité menaçante, une présence qui transcende l'étrange.

Mots-clés: Horla, Maupassant, folie, terreur.

Abstract:

In "Le Horla", Guy de Maupassant introduces us a narrator who provides us with his diary to the delight of the reader and despair of both. The seemingly insignificant details intended to surprise the reader, the family environment that becomes ominous, the drama that increases with reading ... all this leads the reader and the protagonist to a feeling of extreme anxiety, as few authors have known to handle masterfully. Faced with the almost bucolic beginning, the story takes us quickly to the world of irrational phenomena that unleash the fear, anguish and despair of the protagonist; and ours. An invisible presence steals his energy, sits on his chest and torments him. Is it an unknown creature? Is it madness? Is it a psychic vampire? Maupassant wrote this brief but intense and masterful narration, offering us a threatening entity, a presence that transcends the strange.

Key words: Horla, Maupassant, insanity, horror.

“¡Lo había visto! Y ha quedado en mi tal espanto que aún me hace estremecer”²
(“Le Horla”)

Redactado bajo la forma de un diario íntimo, con un preciso registro por parte del narrador de fechas y acontecimientos más o menos reales, “Le Horla”, de René Albert Guy de Maupassant³, por un lado, permite explorar la relación del narrador consigo mismo, y por otro facilita que el lector se coinvierta no solo en testigo mudo y silenciado, sino también en confidente y en *voyeur* tanto en cuanto su condición de lector le permite disfrutar de la lectura de manera segura. Al ser un diario personal, consecuentemente en primera persona, el relato⁴ cuenta la historia de un hombre rico que vive en una mansión al borde del Sena, entre El Havre y Ruán, cerca de París. Es decir, el narrador comienza dando cuenta de su sentimiento de arraigo a sus raíces profundas a la tierra, a su casa, a su pasado. Ubicada en una agradable campiña francesa⁵, el narrador inicia su diario prácticamente en pleno verano (la historia se desarrolla entre el 8 de mayo y el 10 de septiembre). En este primer estadio, todo parece referirse al gozo de la existencia, a la abundancia material, a la identidad, en suma, que será precisamente lo que acabe perdiendo el protagonista:

² Esta cita hace referencia a la edición citada en la bibliografía (Maupassant 2002: 126). A partir de este momento, cuando hagamos referencia a dicha obra solo mencionaremos al autor y la página en la que aparece la cita.

³ Autor que por otra parte parece ser el referente de los destellos fantásticos en numerosas obras de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) (Legal 1967-1968: 200; Paredes 1985: 272).

⁴ Consideramos pertinente aclarar que no vamos a entrar en la argumentación de si “Le Horla” se encasilla de manera exacta en la clasificación genérica de cuento. Su extensión –alrededor de treinta páginas, dependiendo de la edición– lo separa obligatoriamente del género más frecuente en Maupassant, que fue el relato corto. A tal respecto, remitimos a Landázuri 2011: 69-70.

⁵ Recordemos que Maupassant, hijo de padres de situación social privilegiada, en su niñez y adolescencia disfrutó de la campiña (llanuras, ríos, bosques...) de la rica región situada al noroeste de Francia. De estas iniciales vivencias extraería en el futuro temas, personajes e historias gracias a su innata curiosidad, agudeza de observación y exuberante vitalidad.

Me encanta esta región, y me gusta vivir en ella, porque aquí tengo mis raíces, esas profundas y delicadas raíces que unen un hombre al lugar donde nacieron y murieron sus antepasados, que lo unen a lo que allí se piensa y se come... a los dichos locales, al acento de los campesinos, a los olores de la tierra, de los pueblos y del aire mismo (Maupassant 99).

Desde el principio queda establecida su posición social (vive con su servidumbre), ignorándose si trabaja. Percibimos, eso sí, de que es un hombre al que le gusta reflexionar. Uno de los grandes aciertos de Maupassant es privilegiar los aspectos ínfimos con el objetivo de sorprender al lector. El entorno que lo rodea es ciertamente familiar, es la región y la casa donde ha vivido. Este dato añadirá mayor dramatismo al hecho de verse acechado en su propia morada, lo cual evoca la expulsión bíblica del paraíso. Así pues, esa sensación tan bucólica irá transformándose en el espacio opresivo, un lugar en el que ya no se está cómodo porque se convive con lo otro, lo extraño, lo ominoso, lo que atormenta (Malrieu 2003: 137-142) y que, por lo tanto, será necesario destruir.

El diario, escrito en lapsos de días, y excepcionalmente cada día, plantea muy pronto el problema: ¿cómo es posible que la misma persona que hoy está cuerda y rebosante de energía, vitalidad y optimismo, se convierta en poco tiempo en otra?⁶ En efecto, de repente, comienza a sentirse arrancado de su realidad y empujado hacia un mundo imaginario que pugna por surgir dentro de sí. El primer signo de su desarraigo es la sensación de extrañeza. Entonces se pregunta:

Todo lo que nos rodea, lo que vemos sin mirar, lo que rozamos inconscientemente, lo que nos encontramos y no reconocemos, ¿ejercerá todo esto efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables sobre nosotros, nuestros órganos, nuestro propio corazón, y a través de ellos sobre nuestros pensamientos? (Maupassant 100)

Y haber elegido la forma de un diario no es hecho baladí: Maupassant decide que es esta la mejor forma de tratar un tema tan delicado como es la presencia de un ser que se apodera del alma y la voluntad de un ser humano (Forestier 2010: 67-72). Así, el protagonista/narrador puede explicar en secreto sus miedos, que de otro modo resultarían inverosímiles a la luz del empirismo más elemental. Gracias a la lectura de un diario, el lector es testigo de la vulnerabilidad y la degradación: la ciencia no sirve aquí (Fortin 2004: 39-47).

En “Le Horla” nada es amable ni risueño. Con independencia de este inicio, en que el narrador describe el escenario, la historia nos zambulle rápidamente y sin posibilidad de reacción en el ámbito de fenómenos irracionales que desatan el miedo, la angustia y la desesperación del protagonista. El narrador nos relata cómo empieza a sentirse perturbado: un día se siente plácidamente feliz y al otro, todo lo contrario, cansado y sin poder si quiera moverse. Algo se lo impide, lo horroriza, apoderándose de él. Una presencia invisible que le roba la energía, que se sienta sobre su pecho por las noches. Ese algo, ese ser es al que nombra el Horla. ¿Es una criatura secreta? ¿O se trata simplemente⁷ de la locura? Ante la posibilidad propuesta tradicionalmente por la crítica de que se trate de una suerte de vampiro psíquico, que succiona la energía

⁶ Acerca de la problematización planteada en la narración, véase Abecassis, 2007: 391-413.

⁷ Aquí usamos el adverbio simplemente a propósito, resaltando la marcada dualidad irónica del adverbio, no siendo por tanto un tema menor.

humana –posibilidad refrendada en varios momentos, como cuando dice: “Anoche sentí a alguien que, en cuclillas sobre mí, con su boca pegada a la mía, se me bebía la vida de los labios” (Maupassant 106)–, el autor propone una amplia gama de posibilidades (a cual más aterradora cada una de ellas si comparada con las otras) a través del **personaje principal**, que es acechado por ese ser invisible al cual atribuye la culpa de sus diabólicas noches, sus angustiosos síntomas y sus incesantes pesadillas.

La crisis nerviosa se empieza a configurar a partir de pesadillas y la sensación de tener una entidad al lado; lo único que percibe de ese ser es la energía dado que no hay nada físico para reconocer a ese otro: consecuentemente, se configura a partir de la presencia generada en el personaje, al tiempo que la dualidad de la escisión del yo se plasma en la manifestación de una entidad totalmente desconocida porque no sabe a ciencia cierta qué es realmente. En el afán de conocer, se buscan explicaciones desde lo racional:

Entonces... yo era sonámbulo; vivía, sin saberlo, esa doble vida misteriosa que nos hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, desconocido e invisible, anima, por momentos y cuando nuestro espíritu está aletargado, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ese otro tanto como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos (Maupassant 107).

“Le Horla”⁸ fue publicado por primera vez en el periódico francés *Le Gaulois* en 1882, y el 26 de octubre de 1886, en el periódico *Gil Blas* (Mortier 1989a: 199). Esa primera versión de “Le Horla” anuncia una gran cantidad de los elementos que componen la versión definitiva, pero su estructura, desarrollo y elaboración es notoriamente más simple que los de la segunda versión, que apareció más tarde el 17 de mayo de 1887, con el peculiar título de “Le Horla”, encabezando y dando nombre a una recopilación de 14 cuentos diversos. (Troyat 1989: 201-204), y que será la que nosotros seguiremos para nuestro estudio⁹.

La prensa recibió el texto con beneplácito y lo consideró, desde el inicio, como una obra de gran calidad. Maupassant consideró “Le Horla” como una de sus creaciones más preciadas y, sin contradecirlo, el tiempo se ha encargado de definirlo como “uno de sus mejores cuentos y contribución esencial a la literatura fantástica de la época” (Maupassant 2002: 26). En efecto, “Le Horla” es sin duda el relato más logrado e importante del libro, y como veremos a lo largo de este estudio, es el resultado de un largo interés de su autor por temas como la locura, el miedo y el desdoblamiento de la personalidad¹⁰.

⁸ El título reverberaría en la mente de los lectores de la época: “*dehors là!*” (ahí fuera). Se ha especulado al respecto, y no se descarta, que el nombre del personaje correspondiera al lugar en el que habita el personaje, es un espacio invisible, sobrenatural, en sentido literal. En francés, el truco del autor podría ser escribir, en una palabra, la pronunciación oral de: “*hors là*”, es decir, fuera de ahí, más allá de, etc., con la que se alude a lo que está más allá de lo natural, es decir, lo sobrenatural. Muchas más explicaciones se han propuesto para explicar el significado de esta palabra; para todas ellas, remitimos al lector a Landázuri, 2011: 99-100.

⁹ Para un análisis comparativo entre las dos versiones, véase Veloso 2002: 64-67, y Malrieu 2018:73-84.

¹⁰ Esta idea, la del desdoblamiento de la personalidad, ha sido reconocido por muchos críticos como un rasgo fundamental de la narrativa maupassantiana. La presencia del otro que atenta contra el individuo, cuyo origen reside a menudo en él mismo, es para Maupassant algo más que una anécdota literaria y pertenece al género fantástico. Un estudio completo sobre el tema se encuentra en Savinio (1983).

El relato ofrece una visión interesante e inteligente del doble que amenaza la identidad partiendo del interior y desplegándose hacia el exterior, delineando pares de opuestos, a saber, dentro/fuera, presencia/ausencia, conocido/extraño, conocido/desconocido, y en última instancia, cordura/locura (Jung 2010: 507-519). La alucinación que sufre, y vive el narrador, incapaz de reconocer al otro, a su otro yo, dentro de sí mismo. Será lo que le acabará costando la vida, hecho del que el propio Maupassant era consciente que le sucedería, como confesó en más de una ocasión a sus amigos el doctor Henri Cazalis y el doctor Fermy (Murat 2011).

El extraordinario talento de Guy de Maupassant (recordemos que integra, junto con Poe y Chéjov, la trilogía de grandes escritores del siglo XIX que serían los padres del cuento del siglo XX) y los síntomas de la enfermedad lo llevaron a escribir esta breve pero intensa y magistral narración, donde se relata la triste experiencia de un hombre que, a raíz de la llegada de un barco procedente de Brasil, comienza a ser poseído por algo así como su doble invisible. Mientras la víctima se empequeñece y se vacía, el ser victimizador se fortalece; el personaje poseído, vampirizado en suma, no tiene fuerzas para librarse. Queda a merced del ser victimario en una actitud pasiva. En definitiva, la historia es resuelta de una forma vaga e inconcreta, creando en el espíritu del lector la duda de la que hablaba Todorov como definitiva de lo fantástico, al dejar patente como la víctima va agotándose paulatinamente hasta la muerte.

Todorov, en su excelente trabajo publicado en 1970, define lo fantástico como la vacilación ante lo racional. Hay que tener en cuenta que en un mundo que es el nuestro (o al menos eso creemos), un mundo sin diablos, ni demonios, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede ser explicado por las leyes de este mundo nuestro y familiar. La persona que experimenta este hecho debe optar por una de estas posibles soluciones: o bien es la víctima de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación (y las leyes del mundo, de su mundo, permanecen invariables, pero probablemente no pueden ayudarle mucho) o bien ese acontecimiento ha ocurrido de hecho, forma parte de la realidad, y entonces la realidad se encuentra controlada por leyes desconocidas para nosotros (1970: 34).

En lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal, se produce una agresión (amenazadora) una agresión que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes eran tenidas hasta entonces como rigurosas e inmutables. Lo imposible sobreviene de improviso en un mundo donde se creía que lo imposible estaba desterrado por definición. Caillois (1967: 9-10) afirma que la esencia de lo fantástico es la aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un momento preciso, en medio de un universo conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio. Todo parece tranquilo, sin nada insólito, y de repente lo inadmisibile se insinúa lentamente o se despliega de improviso (Ramazzina Ghirardi 2015: 13-28; Aquino Sylvestre 2017: 12-26). Para Ana M^a Barrenechea, se produce una violación del orden terreno, natural o lógico. Según ella, la anormal es: “todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión” (1985: 48).

Lo fantástico en Maupassant “se mueve en el terreno de la duda”; su cuento no recurre, pues, a “efectismos irreales”; “prefiere siempre mantenerse en el límite de lo posible, de lo incierto”, de la confusión propia de la pesadilla donde lo real y lo imaginario desconciertan primero y aterran después (Maupassant 2002: 58); “Imagínense a un hombre al que asesinan mientras duerme, que despierta con un cuchillo clavado en un pulmón, que agoniza cubierto de sangre, que no puede respirar y que va a morir sin comprender lo que ocurre” (Maupassant 106-7).

El héroe de este relato es un hombre que vive feliz y goza de buena salud física y mental, hasta que es el azar –siempre nefasto en Maupassant– el que le sitúa frente a otra realidad. Desterrados los castillos encantados y los seres horripilantes, el terror se encarna en los objetos cotidianos: un espejo, una cabellera, una mano... y aún peor en este caso en un ser invisible, presente en su ausencia, visible en su elusividad.

En Maupassant lo fantástico no es algo que se imponga al hombre desde fuera, es producto de sí mismo; surge cuando se desata el miedo, entendido como un choque psicológico a consecuencia de la irrupción de manifestaciones extraordinarias y desconocidas, muchas veces producto de errores sensoriales del propio individuo (Duarte de Brito Drummond 2015: 26-41; González Torres 2017: 29-46), a lo que a menudo se suma ese miedo ancestral y supersticioso de creencias, propias de mitos y leyendas. A menudo basta un acontecimiento imprevisto, un error de percepción auditiva o visual, para que la razón flaquee y el relato se vea inmerso repentinamente en el reino de lo extraño y angustioso (Martíarena 2003: 143-148). Son acontecimientos que siempre tienen lugar en la soledad, principal aliada del miedo. Sin embargo, lo fantástico no radica tanto en la naturaleza de esos fenómenos como en el modo en que se experimenta el miedo, esa fuerza poderosísima que envuelve al hombre, que lo invade y se apodera de él sin que pueda comprenderlo, ni dominarlo.

Al igual que el miedo, la locura es también un estado relacionado con la soledad que queda transformada en enfermedad cuando irrumpe en ella la figura del otro. Pero sucede que ese otro no se resigna a su papel secundario y comienza a usurpar el sitio del señor (Thomas 2001). De modo que asistimos a una intensificación de esa presencia obsesiva hasta convertirse en una verdadera amenaza para el autor, apareciendo entonces acompañada de otros elementos, como el suicidio.

En el texto, la locura obedece a una causa externa –fantástica o no– que convulsiona al individuo y lo destroza psicológicamente. Esa causa provoca la huida hacia otra realidad paralela, la de la enajenación (Fonyi 2006: 93-103). De modo que, a pesar de su carácter trágico, la locura aparece como un refugio donde todo es posible, donde el yo puede recuperar su vida, aunque sea pagando el caro tributo del suicidio.

Recordemos que la esencia de lo fantástico va unida a la tensión y al conflicto entre dimensiones opuestas (lo racional frente a lo irracional, lo natural frente a lo sobrenatural), dimensiones que al mismo tiempo se entremezclan de una manera sorprendente y extraña desde la perspectiva del personaje principal y del lector que viven la experiencia de esa tensión y / o conflicto. “La tensión interna que caracteriza

a la atmósfera de lo fantástico se produce cada vez más dentro del marco de la vida ordinaria” (Herrero Cecilia 1998: 27).

Siendo “Le Horla” un relato magistral y angustioso, no olvidemos que antes de que la enfermedad se manifestara con todas sus fuerzas y de que lo sumiera en un profundo estado depresivo, el escritor francés fue un hombre de una energía vital sorprendente. Y ese poderoso y vigoroso estado contrasta con el hecho de que de repente, una mañana, el protagonista comienza a sentirse mal. No lo relaciona con nada concreto, si bien se siente desconcertado y preso de pavor por una sensación de que algo en el ambiente ha cambiado, algo misterioso y amenazador que no es capaz de identificar, aunque tiene la certeza de que no es nada bueno:

No cabe duda: ¡estoy enfermo! ¡Me encontraba tan bien el mes pasado! ¡Tengo fiebre, una fiebre atroz, o, más bien una excitación febril que afecta por igual a mi alma y a mi cuerpo! Tengo sin cesar la horrible sensación de un peligro que me amenaza, el temor de una desgracia que se cierne sobre mi o de la muerte que se acerca, un presentimiento que es sin duda el efecto de una enfermedad desconocida aún, que germina en la sangre y en el cuerpo (Maupassant 101).

Con las primeras pesadillas, irá convenciéndose de lo terrible que es lo que se avecina:

Duermo largo rato, dos o tres horas; luego un sueño –no, una pesadilla– se apodera de mí. Sé perfectamente que estoy acostado y dormido... me doy cuenta... lo sé, como sé también que alguien se me acerca, me mira, me toca, se sube a la cama, se arrodilla sobre mi pecho y, tomando mi cuello entre sus manos, aprieta... y aprieta... con todas sus fuerzas, para estrangularme (Maupassant 102).

Lo fantástico, en Maupassant, no proviene sólo de su imaginación sino también de sus propias angustias y temores, entre los que se destaca el temor a la locura (Marletta 2020: 41-55). En el París de la segunda mitad del siglo XIX eran muchos los artistas, poetas y escritores que se interesaban por los oscuros caminos de la mente y los plasmaban en sus expresiones artísticas. Pero la predilección de Maupassant por este tipo de fenómenos va mucho más allá de su simple utilización como recurso literario, de modo que los dementes le atrajeron siempre, volviéndose siempre hacia ellos (Murat 2001). De esta forma, la locura, la muerte, el suicidio, la enajenación mental, las fuerzas ocultas en suma, turban la mente de este autor y dominan sus relatos. La genialidad de este autor da sus mejores frutos en la descripción y abordaje del ignoto y misterioso mundo de la locura, donde se convirtió en un verdadero maestro.

Siendo innegable que el autor, a raíz del avance de los problemas mentales que padecía, sería internado en un hospital psiquiátrico (en concreto, acabaría sus días internado en la institución del doctor Blanche en Passy), como le sucedería a su hermano menor Hervé¹¹, y si bien ha habido críticos que han afirmado que este cuento debe entenderse en clave de lectura biográfica acerca de su propia locura, nosotros postulamos una lectura como lo que en verdad es: un magnífico y precursor cuento fantástico, sin que se pueda excluir de manera tajante su realidad personal. Además, no olvidemos que Maupassant desarrolló el mismo argumento de “Le Horla” en

¹¹ Internado en 1889, donde moriría completamente loco a los 33 años; su madre padecía graves trastornos nerviosos que le llevaron al borde del suicidio en 1891 (Mortier 1989b, 6-7; Troyat 1989).

otra versión del mismo cuento, e igual sucede en “Lettre d’un fou” (publicado el 17 de febrero de 1885 en el periódico *Gil Blas*), donde se anticipan elementos que serán repetidos literalmente en las descripciones y los sucesos de las dos versiones de “Le Horla”. La relación entre este cuento y “Le Horla” es más que evidente. Dos son los puntos esenciales: la visión física de la presencia extraña –la cual se interpone entre el narrador y un espejo en el cual él no puede verse reflejado¹²–, y la relativamente extensa explicación del narrador acerca de la debilidad e inexactitud de los sentidos, conclusión a la que llega gracias a su reflexión en torno a una frase de Montesquieu. Algunos párrafos de “Lettre d’un fou” son casi idénticos a los posteriormente articulados en “Le Horla” y la percepción visual del ser percibido es prácticamente similar (véase Maupassant 2002 y Gengembre 1989).

Con independencia de lo anteriormente referido, también debemos tener presente otros argumentos para minimizar el trasfondo biográfico. Por ejemplo, poco antes de los cuentos citados, Maupassant había escrito “Lui?” (publicado el 3 de julio de 1883 en *Gil Blas*), en el que figura un ente invisible asediando al narrador. Otro aspecto a considerar radica en que la temática de los cuentos fantásticos de Maupassant se encuentra sustentada en las ideas en boga en su época, a saber, aquellas que impulsaban la investigación científica acerca del espiritismo, la hipnosis, la telepatía, y de ahí que resulte obvio apreciar creencias relacionadas con Mesmer, Broca y Charcot.

La sociedad de la época estaba obsesionada con la muerte al igual que con el misterio y la resolución del mismo. Así, no es de extrañar el gran auge de movimientos espirituales, el mesmerismo, la hipnosis, la telepatía, el magnetismo, el Darwinismo (en busca de nuestro pasado primitivo) y el furor del Apocalipsis. No olvidemos que otro gran autor, Edgar Allan Poe, también explotó las ideas científicas de su tiempo: en sus escritos encontramos referencias a las nuevas ciencias: las teorías sobre el hipnotismo y el magnetismo animal de Mesmer, los comienzos de la psiquiatría moderna, y la búsqueda médica de la muerte física.

Podríamos considerar el mesmerismo como el conjunto de síntomas, procedimientos y respuestas de conductas asociadas con el médico austriaco Franz Anton Mesmer (1734–1815) y sus discípulos en la era de la Revolución Francesa. Mesmer reclamaba el reconocimiento de una sustancia o fluido invisible, que circulaba entre el operador y el sujeto y que se refiere a los cambios de personalidad, curaciones médicas y percepciones alteradas. El propio Mesmer describió esta sustancia como análoga al poder de los imanes; de ahí la expresión de *magnetismo animal*. Mesmer, quien gozó de gran popularidad entre la aristocracia de la época, utilizó técnicas hipnóticas para curar a sus pacientes, sumiéndolos en una especie de trance.

Por su parte, la hipnosis es un concepto totalmente opuesto al anterior, si bien histórica y culturalmente se deriva del mismo. Acuñado en 1841 por el médico escocés James Braid, describía cómo los efectos idénticos al mesmerismo podían ser logrados con el poder visual de la concentración y la sugestión.

¹² Se trata del famoso pasaje del espejo, repetición casi idéntica del pasaje correspondientes a “Lui?”

Y siguiendo con los aspectos antes mencionados, hay que añadir algunas otras teorías psiquiátricas, como las derivadas del francés Jean Martin Charcot (1825-1893), uno de los principales precursores y maestro de Freud y que usaba la hipnosis como terapia en sus tratamientos a partir de las teorías de Mesmer¹³. También en Francia Maupassant siguió los cursos de este doctor francés en su hospital de Salpêtrière y tomó parte activa en los experimentos de Pickmann, un hipnotizador belga.

“Le Horla” apareció unos años antes de que Sigmund Freud (1856-1939) comenzara sus investigaciones acerca del psicoanálisis. Había abandonado sus trabajos previos sobre la hipnosis, lo que le había proporcionado una gran popularidad. No fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la atención científica y médica volvió a concentrarse en la hipnosis.

En cuanto al estudio del cerebro, las teorías acerca de la dualidad de la naturaleza humana recibieron una base fisiológica: el estudio de Paul Broca en cuanto a la división del cerebro en dos hemisferios (uno encargado de las facultades humanas y otro de las emociones) proporcionó y reforzó la base de la dicotomía de la naturaleza humana. Lo oculto se convirtió en una preocupación.

No en vano, y ahondando en la idea de la investigación, durante el transcurso del relato, el personaje realiza una serie de experimentos con el fin de comprobar si todo lo que le está ocurriendo es producto de su locura. Este punto es necesario destacarlo ya que se enmarca dentro del naturalismo, al cual Maupassant no era ajeno, dado que su obra está influida por el marcado espíritu intelectual de la época. Los rasgos expresados a través de los experimentos¹⁴ que realiza el personaje manifiestan todo el rigor de la ciencia, incluso se podría decir que aplica el método científico para obtener una respuesta a sus cuestionamientos.

El narrador, ante la amenaza de lo externo, se convierte en otro ser, no es lo que era al principio, ni es lo que le acecha, sino una tercera entidad, escindida de su propio yo; pierde la voluntad, y el miedo se vuelve paranoico, neurótico, angustioso, depresivo. El narrador, no obstante, se esfuerza en explicarnos que no está loco, teme caer en ese estado, habiendo sido él un defensor de la ciencia que se ha vuelto vulnerable.

Maupassant pone en boca de su protagonista el rechazo y la indefensión ante lo inútil e imperfecto de la dimensión corporal del hombre, dotado de un sistema sensorial que no detecta ni una mínima parte de la realidad y que es incapaz de apreciar muchos detalles y ver cosas, como el Horla, que son invisibles pero existen:

¡Cuán profundo es este misterio de lo Invisible! No podemos escrutarlo con nuestros mediocres sentidos... ni con nuestros ojos incapaces de percibir lo demasiado pequeño o lo demasiado

¹³ Charcot trabajó como médico en el Hospital de la Salpêtrière a partir de 1862. Sus investigaciones sobre el hipnotismo, iniciadas a partir de 1878, convocaban a un gran número de médicos y curiosos, entre ellos Maupassant (al respecto, véase Mortier 1989: 191).

¹⁴ No debe extrañarnos encontrarnos unos relatos magistrales impregnados del naturalismo heredado de su amigo y mentor literario Gustave Flaubert (1821-1880), a la sazón íntimo amigo de Alfred Le Poittevin, tío carnal, hermano de su madre Laure Le Poittevin.

grande... ni con nuestros oídos, que nos engañan, pues nos transmiten las vibraciones del aire en forma de notas sonoras... ni con nuestro olfato, más débil que el del perro... ¡Ay! Si tuviéramos otros órganos capaces de hacer otros milagros, ¡cuántas cosas podríamos descubrir aún a nuestro alrededor! (Maupassant 100-1)

A la vista de lo anterior, ya no se puede confiar en la experiencia directa ni en lo que dictan los cinco sentidos. La conciencia y lo inconsciente parecen mezclarse y la realidad objetiva no es más que una apariencia, todo lo cual permite explotar la ambigüedad de la duda, logrando transmitir esa angustia que vive el propio personaje y esa alienación en la que quedará sumido. En Maupassant la presencia del inconsciente, el otro, el doble que pone en acción lo no visible... está estrechamente vinculado al tema del encuentro y del descubrimiento de la identidad oculta o de la identidad dudosa (Kaczmarek 2015: 129-142; Razinski 2016: 435-446). Todo tiene sentido, en particular en la encrucijada de dos ejes obsesivos: el deseo y la locura (Leguen 2004/05, p.166).

Esa identidad oculta se aleja del sentimiento racional y se verá dominada por una fuerza a la que no puede resistir. Es la fuerza de la sugestión que es propia de uno de los discursos científicos que circulaban en la época. Incluso el narrador explica un episodio, del que es testigo, relacionado con la hipnosis.

En efecto, otro de los temas frecuentes en sus relatos es la hipnosis y su uso poco riguroso por parte de algunos que, en su época, empezaba a acontecer. En "Le Horla", el protagonista asiste a una sesión de dicha técnica; aunque primero incrédulo y escéptico, los hechos que observa le fuerzan a creer en lo sucedido y llegar a la siguiente conclusión: el hombre es capaz de controlar la mente de otro ser humano. En los últimos párrafos del relato, ya absorto en su locura, arremeterá contra aquellos que han osado jugar con esa poderosa técnica, ya que hacen lo mismo que el Horla, adueñarse de la mente de los seres humanos y someterlos a su voluntad, han banalizado esta capacidad lo cual tiene sus peligros:

(...) el reinado del hombre toca a su fin. Él ha venido. Aquel a quien temían los primeros pueblos en la ingenuidad de sus primitivos terrores, Aquel al que exorcizaban los sacerdotes inquietos y quien invocaban los brujos en las noches oscuras, sin verlo aún aparecer. Aquel a quien los presentimientos de los transitorios amos del mundo han atribuido todas las formas, monstruosas o graciosas, de gnomos, espíritus, genios, duendes y trasgos... Mesmer ya lo había adivinado, y los médicos hace ya diez años que descubrieron de un modo preciso la naturaleza de su poder... Lo han llamado magnetismo, hipnotismo, sugestión... ¡Ay de nosotros! ¡Ay del hombre! Ha venido el... el... ¿cómo se llama?... Parece que me gritara su nombre y yo no lo oyese... el... sí... lo grita... escucho... repite... el... Horla... Lo he comprendido. El Horla... Es él... Es el Horla... ¡Ha venido! (Maupassant 123)

En cualquier caso, Maupassant no dejó de probar todos los métodos conocidos en un intento desesperado por acabar con sus dolencias. Entre otros muchos, probó, igual que el protagonista de "Le Horla", la hidroterapia, aunque ninguno de ellos fue un tratamiento eficaz: "Mi estado se ha agravado aún más. ¿Qué es lo que tengo? El bromuro no me hace nada; las duchas no me hacen nada" (Maupassant 103).

El aspecto naturalista, también es posible que responda al carácter de verosimilitud que inunda gran parte de la narrativa de Maupassant. De sus experiencias en las orillas del Sena y en las afueras de París, plasmadas en muchos de sus cuentos –y en este

en particular- se respira una atmósfera colorida de sensualidad y despreocupación, semejante a la que los pintores impresionistas representan en sus óleos, como ocurrirá al comienzo del relato y que contrastará con el desarrollo final del mismo (Migliori 2007: 51-67). Sus años juveniles transcurren en la época del neoclasicismo en el arte y el romanticismo en la literatura; en los de su madurez refulge el impresionismo en el arte y el naturalismo y el realismo en literatura, movimiento este último en el cual se adscribe¹⁵. Ahondando en el espíritu maupassantiano (permítasenos el término) del relato, también el protagonista de este cuento siente pasión ante la naturaleza y los paisajes:

¡Qué visión, cuando se llega, como yo, a Avranches al caer la tarde! La ciudad se halla sobre una colina. Me condujeron hasta los jardines públicos, al extremo de la ciudad. Di un grito de asombro. Una desmesurada bahía se extendía ante mí, hasta el horizonte, entre dos costas distantes que se perdían a lo lejos en las brumas, y en medio de aquella inmensa bahía maravilla, bajo un cielo de oro y luz, se erigía oscuro y puntiagudo un monte extraño, en medio de las arenas. El sol acababa de ponerse, y en el horizonte aún arbolado se recortaba la silueta de aquel fantástico peñón coronado por un fantástico monumento (Maupassant 104).

Esta descripción se refiere a un viaje realizado por el protagonista al inicio del relato con el objetivo de aliviar sus síntomas. Y esto es algo que también Maupassant hizo (Montaigne 2007). En concreto, a finales de 1880, viajó a Córcega y se reunió con su madre durante unas semanas. Allí quedará maravillado con el paisaje y recuperará algo de su salud deteriorada, aunque igual que en el caso del protagonista del relato, la mejoría no fue más que pasajera (Figuroa y Caigag 2006: 85).

No menos destacable es el hecho de que en la producción narrativa de Maupassant los cuentos fantásticos ocupen un lugar constante en su obra. La gama temática de los cuentos fantásticos de Maupassant, y en general de toda su narrativa, resulta tan amplia que sería demasiado reduccionista considerar “Le Horla” como la descripción subjetiva, y exclusiva, de una enfermedad individual (Abassi & Hosseini 2016: 1-26).

En “Le Horla”, el miedo como amenaza constituye el elemento esencial, “el concepto de miedo aparece siempre subordinado en Maupassant al conocimiento – miedo a lo desconocido–” (Borda 2003, 7). No surge, por tanto, de un peligro visible o racional sino de algo presente y a la vez ausente, o al menos invisible tanto a nuestros ojos como a los del personaje; es incomprendido, es decir, escapa a todo proceso de racionalización. Como ocurrirá en la mayoría de los relatos góticos clásicos y canónicos (y en la mayoría de las producciones, no sólo tradicionales, y no sólo literarias), la noche y la soledad crean las condiciones de emergencia de lo fantástico.

Para ello, puede producirse, un acontecimiento –inesperado en este caso– el paso de un bergantín brasileño, delante de la casa que el protagonista–narrador habita frente al Sena. Así narra: “Detrás de dos goletas inglesas, cuyo pabellón rojo ondeaba en el cielo, venía una soberbia fragata brasileña, totalmente blanca, admirablemente limpia y reluciente. La saludé sin saber por qué, tal era el placer que sentí al verla”

¹⁵ A este respecto, véase Javier Sologuren (s/f, 9), en el ilustrador prólogo a su selección de cuentos de Maupassant, comentando sobre el realismo.

(Maupassant 100). Con el avance del relato, veremos que, aquí, reside para el protagonista el origen de su mal: una epidemia de locura venida del Trópico que llega con el soberbio bergantín:

Una noticia bastante curiosa nos llega de Río de Janeiro. Una locura, una epidemia de locura, comparable a las demencias contagiosas que alcanzaron a los habitantes de Europa en la Edad Media, causa estragos en estos momentos en la provincia de Sao Paulo. Los habitantes, desfavoridos, dejan sus casas, huyen de sus pueblos, abandonan sus tierras, diciéndose perseguidos, poseídos y gobernados cual rebaño humano por unos seres invisibles aunque tangibles, una especie de vampiros que se alimentan de sus vidas mientras duermen (Maupassant 122).

Y agrega:

¡Ah! ¡Ah! ¡Ahora recuerdo, recuerdo muy bien la hermosa fragata brasileña que pasó antes mis ventanas remontando el Sena, el pasado 8 de mayo. ¡Me gustó tanto, tan blanca, tan alegre! ¡El ser iba a bordo, procedente de aquellas tierras que han dado origen a su raza! ¡Y me vio! Vio también mi mansión blanca y saltó del navío a la orilla! ¡Oh, Dios mío! (Maupassant 123)

También, puede surgir un error en la percepción, una extraña falta de la propia imagen en el espejo: “se veía como en pleno día y ¡no me vi en el espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! ¡Mi imagen no se reflejaba en él y... yo estaba enfrente!” (Maupassant 126) Incluso, manifestarse una alteración de los sentidos auditivos –y sobre todo visuales: “Parece que me gritara su nombre y no lo oyese... el... sí... lo grita... escucho... no puedo... repite... el... Horla... Lo he comprendido. El Horla. Es él... Es el Horla... ¡Ha venido!” (Maupassant 123). Ante todos estos acontecimientos, la razón del protagonista se altera y personaje y relato entran en la trampa que nos ha preparado el autor: la de la angustia y lo extraño que conducen a lo fantástico. A ello, se suma que lo fantástico, para Maupassant, parte de lo cotidiano, y como permanece cercano a la realidad, se vuelve más inquietante. Al miedo, provocado por una disfunción de los sentidos, le sucede el terror y la locura, como aparece en la progresión del relato: el protagonista se siente perseguido, espiado, acosado por una presencia invisible, superior y omnisciente: “¿Se irá a acabar el mundo? [] Pero, ¿quién es este ser invisible que me tiraniza? ¿Este ser incognoscible, este merodeador de una raza sobrenatural?” (Maupassant 120) Indudablemente, nuestros sentidos –imperfectos– nos pueden hacer sufrir alucinaciones.

Estos párrafos describen la experiencia sufrida por el personaje de dejar de ser él mismo. El Horla ha devorado su imagen, por lo que no es posible confirmar su identidad a través de ese instrumento tan poderoso que es el espejo. Esta es la señal inequívoca de que otro ser controla su cuerpo –y sobre todo su mente– de que la locura ha hecho ya su incursión total en un yo ahora escindido y disgregado de sí mismo: “¡Estoy perdido! ¡Alguien ha poseído mi alma y la gobierna por completo! Alguien dirige todos mis actos, mis movimientos, todos mis pensamientos. Ya no soy nada en mí mismo, solo soy un esclavizado y aterrado espectador de todas las cosas que llevo a cabo” (Maupassant 119).

El espejo muestra en su inevitable objetividad un terrible doble exterior de la duplicación del yo; el doble interior aumenta la potencia de lo terrible porque es un dominador indomable. Ese otro es un ser engañoso, opresor. Es el doble de la angustiante duplicidad, la diferencia, la extrañeza, aquella que constata un extraño dentro, que se

adueña de la esencia humana (Herrero 2000: 238-258). Lleno de terror, antes de aceptar el doble, nuestro autor llega al extremo de refugiarse en el sonambulismo. Una vez recuperado el equilibrio intenta deshacerse de su doble, cuando afirma:

He debido ser el juguete de mi excitada imaginación, a menos que sea realmente sonámbulo, o que haya padecido una de esas influencias probadas, pero hasta hoy inexplicables, llamadas sugerencias. [] En cualquier caso, mi perturbación rayaba ya en la demencia (Maupassant 108).

La enajenación progresiva continúa inexorablemente. La mente febril del narrador comienza a vivir alucinaciones, visiones imaginarias vividas como reales. La imaginación patológica crea fantasmas que devoran lo dado. Lo que imagina se convierte en real, se transforma en ser, se actualiza (Wickhorst Kiernan 2006: 53-68). Ya no hay fronteras ni límites entre realidad y ficción.

Desde nuestra posición privilegiada de lectores, a salvo, como ocurre en la mayoría de las producciones (literarias y cinematográficas) góticas, fantásticas, de terror... asistimos a la repetición de una ilusión obsesiva sobre una presencia misteriosa que toma la forma inquietante y hostil de otro, ¿un doble?:

Entonces debía de ser que yo era sonámbulo; vivía, sin saberlo, esa doble vida misteriosa que nos hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, desconocido e invisible, anima, por momentos y cuando nuestro espíritu está aletargado, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ese otro tanto como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos (Maupassant 107).

El protagonista es testigo privilegiado de esta existencia misteriosa. Unos ejemplos escalofriantes lo representan: la desaparición del agua y de la leche de su mesa de noche sin que él la beba; el corte de una rosa que vuela por el aire sin que ninguna presencia lo acompañe; las páginas del libro, abierto sobre la mesa, que dan vueltas solas como si alguien las moviera; las reiteradas pesadillas, en las que siente que lo estrangulan, que beben su sangre, que le clavan un cuchillo en el pecho, que absorben su hálito (imágenes éstas reverberando una presencia vampírica, succionadora de su energía).

Esta vez sí que no estoy loco. Lo he visto... lo he visto... ¡lo he visto! No puedo ya ponerlo en duda... ¡lo he visto! Aún estoy helado hasta los huesos... Aún tengo el miedo metido en el cuerpo... ¡Lo he visto!... [] Estaba paseando, a las dos de la tarde, a pleno sol... al detenerme a mirar un *Géant des Batailles*... vi con toda claridad, a mi lado, cómo se curvaba el tallo de una de esas flores, como doblado por una mano invisible, y después lo vi romperse, ¡como si aquella mano lo hubiera arrancado! Luego la flor se elevó... y quedó suspendida en el aire transparente, sola [] Enloquecido, me lancé sobre ella para cogerla. No encontré nada: había desaparecido (Maupassant 116-7).

También se agudiza su angustia y su miedo con el avance de los síntomas de la locura. El protagonista se pregunta si padece un hechizo, si está sugestionado, si él mismo es un juguete de su imaginación o, en definitiva, si ha perdido la razón. Sabe que no puede explicarse las causas y concluye que ante esa ausencia de respuestas la imaginación lo conduce a conjeturar la existencia de misterios y poderes sobrenaturales (Bastien 2010).

El pensamiento delirante es, precisamente, el eje del relato. La intuición pasa a ser certeza tras sufrir tal número de sensaciones y fenómenos inexplicables que no

dejan otra alternativa. Así, tras sufrir la alucinación antes mencionada con la rosa, leemos:

Entonces, entré en casa con la mente trastornada; ahora estoy seguro, tan seguro como de que hay día y noche, de que existe junto a mí un ser invisible, que se alimenta de leche y agua, que puede tocar las cosas, cogerlas y cambiarlas de lugar; dotado, por consiguiente, de una naturaleza material, aunque imperceptible para nuestros sentidos, y que vive como yo, bajo mi techo... (Maupassant 117)

Según el propio Maupassant, el hombre de su tiempo ya no puede creer en las leyendas antiguas, de modo que su percepción sobre lo sobrenatural ha cambiado para siempre. Y esto es debido al hecho de que los progresos técnicos del momento han logrado influir en los individuos y en su visión del mundo. Consecuentemente, el autor de este tipo de relatos debe conseguir provocar la inquietud, la duda y el temor propios del género (Mohr 2017: 217-226). Dicho de otro modo, el autor debe ser ciertamente sutil, resaltando los matices por encima de lo evidentemente terrorífico, terrible, espantoso; manteniéndose en los límites de la realidad, lo plausible, provoca duda, vacilación, indeterminación¹⁶, y en el caso que nos ocupa, nosotros añadiríamos, indefensión.

Maupassant insiste en este cuento en la capacidad del lector de identificar el universo representado como suyo propio, de modo que intenta racionalizar los elementos sobrenaturales que quiebran las leyes del mundo. A tal efecto, y frente a lo que diría Todorov, la presencia del temor en la identificación de este relato es indiscutiblemente importante. Temor que no procede de la capacidad de anticipar hechos y pistas negativas, sino que se basa en moverse en los límites de lo indecible, careciendo de explicaciones racionales ante determinados fenómenos, como ocurre en el cuento que nos ocupa.

El relato de “Le Horla” presenta la historia de un hombre que enloquece a causa de la invasiva presencia de un doble maligno. Para este autor francés, alguna pasión o fuerza irracional puede perfectamente germinar en el lado oscuro de nuestra misteriosa identidad. De ahí la atracción que ejerce sobre Maupassant el tema mítico del doble (Schincariol 2009: 103-117).

Podríamos relacionar este cuento con un concepto freudiano: *Das Unheimliche*, a saber, aquello que debiendo permanecer oculto se manifiesta, según lo refleja Eugenio Trías (2006). La irrupción de *Das Unheimliche* se produce bajo la forma de una entidad amenazante, omnipotente, capaz de doblegar la voluntad del ser humano, (de) mostrando la insignificancia humana ante la posibilidad de otras formas de existencia.

Aquí lo ominoso se presenta en forma de una entidad invisible, un ente que, estando ausente, consigue someter al protagonista. El miedo irracional a enfrentarnos a nuestros propios límites alimenta la psicosis angustiada del narrador-personaje de “Le Horla” que se siente confuso y desconcertado ante la imposibilidad de enfrentarse con un enemigo invisible y desconocido que le acecha. Lo siniestro, según Freud, es lo íntimo y familiar.

¹⁶ Véase al respecto el prólogo de Esther Benítez, edición de 1979.

En ese marco, el narrador asiste no exento de terror al nacimiento de un mundo de fantasmas en su interior. “Le Horla” es un verdadero tratado de la angustia del terror, no el externo, sino el interno, el que (¿puede?) habita dentro de nosotros; a medida que vamos leyendo el miedo va *in crescendo*. Primero es una sensación terrible de un peligro amenazante, que lo conduce al presentimiento de un mal desconocido, esto es, terror ante lo desconocido: sensaciones de extrañeza durante la vigilia, pánico ante el sueño y su ausencia (Miranda & Högl 2013: 578-580), en una dicotomía que lleva al protagonista y al lector a sentimientos de impotencia, a una angustia ante lo extraño. El *crescendo* continúa con la irrupción del terror materializado en la visita nocturna de un personaje. No olvidemos que la subida del narrador al mágico Mont Saint-Michel¹⁷ (lugar extraño envuelto en leyendas y misterio) no hace sino exacerbar sus vivencias (Adachi 2005: 89-105). El monje le demuestra la verdad de las limitaciones humanas, ante la ilimitación de lo invisible existente. Le convence con el ejemplo del viento, invisible pero potente en efectos visibles:

Todo lo que nos rodea, lo que vemos sin mirar, lo que rozamos inconscientemente, lo que nos encontramos y no reconocemos, ¿ejercerá todo esto efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables sobre nosotros, nuestros órganos, nuestro propio corazón, y a través de ellos sobre nuestros pensamientos? (Maupassant 100)

Con respecto al cuento, se puede decir que algo o alguien que debería ser visible y tangible es presentado por el autor fuera del campo de la percepción, causando, no obstante, efectos en la conducta del narrador-protagonista que lo conducirá a la locura. Aquí, por tanto, lo siniestro está representado por el doble, *der Doppelgänger*¹⁸, en alemán “el doble andante”. El término *Doppelgänger* se puede definir como la dualidad de una persona, su gemelo, una sombra, un demonio, que divide su personalidad, todos estos rasgos comunes en el folclore universal (Snodgrass 2005, 83).

Murat (2011) recoge la experiencia vivida y narrada por el propio Maupassant, cuando recuerda una vez que, entrando en su casa, vio a su doble. Abrió la puerta y se ve sentado sobre su sillón; en otros momentos, reconoce haber fijado durante tiempo sus ojos sobre su propia imagen reflejada en un espejo, creyendo en ocasiones perder la noción de sí mismo. La angustia llegará a tal extremo que admite encontrar extraño ver esa cabeza que no reconoce. La agonía en grado sumo le llegará al afirmar que le parece curioso ser lo que es, es decir, alguien (véase igualmente Troyat 1989: 173). El origen de esta figura de alteridad puede rastrearse en las sagas germano-escandinavas, tanto en la tradición pagana como en la cristiana (Lecouteux 2005), estando la visión del doble asociada a la muerte. Sin embargo, en la modernidad lo veremos resurgir con nuevas características: el doble es un monstruo, una figura siniestra que puede cobrar distintas formas y que provoca temor. Así lo encontramos, por ejemplo, en el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, así como en *El retrato de Dorian Gray*, entre otros. Pero en la obra que nos ocupa de Maupassant confluyen elementos inquietantes

¹⁷ Lugar de culto, prisión de alta seguridad o fortaleza, el normando Mont Saint-Michel cautivó a personajes de la talla del renombrado escritor y dramaturgo Victor Hugo, quien decía que el Mont-Saint-Michel es para Francia lo que la Gran Pirámide es para Egipto.

¹⁸ Término utilizado por primera vez por el escritor alemán Jean Paul Richter en 1776.

que no solo describen una transformación estética que ya venía siendo planteada, entre otros, por Baudelaire –magistralmente en su *Les Fleurs du Mal* (1857) –, sino que además explicitan ese doble mítico que ahora es una figura macabra y perturbadora que pondrá de manifiesto una angustiada sensación de *otredad* y extrañamiento.

Dado que la narración que estamos analizando está dirigida y en manos del personaje principal, la visión de los hechos está limitada a lo que el personaje-narrador aporta, siendo por esta razón que personaje y lector mantienen una relación muy estrecha, ya que es por boca del personaje que el lector se va adentrando en la historia. La narración en primera persona es frecuentemente utilizada en los relatos de corte fantástico; esta característica formal de los relatos es utilizada normalmente con el fin de potenciar el efecto o la acción de la vacilación, puesto que al ser el personaje-narrador quien relata la historia, el autor consigue que el lector, de manera consciente o inconsciente, se vaya identificando con el personaje. Maupassant privilegia en sus cuentos al narrador autodiegético, consiguiendo que al contar su propia historia sea el centro de atención, y debido al tema y la forma de abordarlo, el héroe se convierte en víctima. Todorov (1970) señalaba que la identificación entre el lector y el personaje se considera como una regla que generalmente debe cumplirse en los relatos de este tipo. En el caso específico de “Le Horla”, personaje y lector manifiestan al final del cuento la duda, la vacilación.

Ignoramos en todo momento el nombre del narrador, demandando así del lector la confianza ciega en la voz narrativa. Es esta característica autodiegética la que eleva el grado de subjetividad. El autor consigue que el lector se pregunte hasta donde se puede confiar en él, por muy real que parezca, que sea.

La locura, entendida como psicosis, tiene como una de sus características o síntomas principales la alteración de la percepción de la realidad, cuestión que podría reflejarse claramente en la conducta del personaje, quien no sólo se siente acosado y perseguido, sino que también ha perdido el control del entorno que lo rodea, planteándose de manera constante la pregunta de si ha perdido la razón. El que sea el propio personaje quien se cuestiona el hecho de si se ha vuelto loco o no provoca que la duda en relación a los acontecimientos la experimente tanto el personaje como el lector, de modo que el relato efectuado por el personaje ya no tendrá ningún grado de certeza, por lo que el lector quedará sumido en la indeterminación y no podrá llevar a cabo una lectura clara y racional de la obra (Adachi 2004: 41-48).

Resulta sumamente particular que sea el propio personaje quien cuestione su locura, puesto que en determinados momentos considera que sólo ha sido víctima de sus propias alucinaciones y afirma que independiente de éstas, él sigue siendo una persona que razona, motivo por el cual no estaría completamente loco. Aunque el personaje se considera con la capacidad para razonar, de igual modo los acontecimientos que le van sucediendo lo van alejando aún más de la razón; lo que es más, dichos acontecimientos terminan por perturbarlo de manera tal, que ya no le es posible distinguir entre lo que es real o no (Hadlock 2003: 45-54).

En suma, el misterio se basa aquí en la relación del personaje consigo mismo, la fiabilidad de lo que siente y piensa, lo cual remite al *yo* que explica Todorov (1970). La narración se articula en torno a la duda y el relato se hace plausible cuando como lectores admitimos el grado de veracidad que puede tener. Aquí lo fantástico es decidir si se trata de un delirio o de un fantasma.

De alguna manera, el tema de la existencia de una presencia invisible viviendo al lado, o dentro de uno mismo, es un tema persistente en la narrativa fantástica desde sus orígenes literarios. En última instancia, un fantasma también puede incorporarse a esta galería, en cuanto existencia invisible y habitante de lugares que se ve obligado a compartir con seres vivos. Y si como en el caso que nos ocupa, el ser en cuestión realiza actos de vampirismo aunque no extraiga sangre y se limite a succionar el aliento vital de su víctima, también es el clásico vampiro otro personaje que bien podría emparentarse con el Horla. Lo original de la historia de Maupassant radica en la circunstancia de ser una presencia sobrenatural, que absorbe la vida, la voluntad. El Horla es una presencia espantosa, sea por su forma, su manera de existir o la finalidad de su existencia.

En relación con lo referido anteriormente, no es baladí el hecho de encontrar dentro de la literatura fantástica un antecedente como es "What Was It?", de Fitz James O'Brien (1828-1862), publicado casi un cuarto de siglo antes (1859) en los Estados Unidos, por este escritor de origen irlandés fallecido de manera prematura en la guerra de secesión norteamericana. También en este caso es un ente invisible el que ataca al narrador y entabla una lucha mortal con él. En "Le Horla", Guy de Maupassant coincide en el tratamiento del vampirismo con Fitz James O'Brien, ya que el relato de este segundo, "What Was It?", tiene muchos puntos de contacto, aunque los dos ofrecen perspectivas distintas: lo sorprendente es la coincidencia en la invisibilidad de la criatura y en otros detalles. También es cierto que esta magnífica producción de Maupassant evoca la que Gogol escribió a propósito de la locura: *Diary of a Madman* (1835).

En la narrativa, lo fantástico está inexorablemente ligado a la necesidad de distanciarse con respecto a la realidad, la certidumbre. Para ello, en este tipo de relatos, un evento sobrenatural desafía las leyes lógicas que rigen la realidad. Frente a un suceso de esta suerte, los personajes, y con estos el lector, caerán en la trampa preparada por el escritor: ¿cómo asimilar aquello que escapa al funcionamiento natural del mundo? Esta es la esencia de lo fantástico. En su excelente estudio sobre el tema, Tzvetan Todorov nos dice:

[...] lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso [...] lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la 'realidad' tal como existe para la opinión corriente (1972: 34-53).

En el caso que nos ocupa, esta caracterización del género literario está inserta, por supuesto, en un momento histórico; y obedece a dinámicas culturales complejas. Inevitablemente, la literatura no es ajena a la sociedad y el tiempo en que se produce. Lo fantástico es fruto del siglo XIX, una época fascinada con la idea del progreso,

obnubilada por el desarrollo industrial que propugnaba el racionalismo. Del mismo modo que el positivismo, ejemplificado en el filósofo francés Auguste Comte (1798-1857), exaltaba y manifestaba su fe en la ciencia como único medio válido para alcanzar el conocimiento, la literatura proporcionó una respuesta contraria, a saber, hay fenómenos que no se dejan captar, hechos de difícil definición que obligarían a reconsiderar la infalibilidad del método científico. El género fantástico corresponde, por tanto, a este tipo de reacción/creación. En "Le Horla", tanto la actitud del protagonista como el desenlace están ligados a la incomprensión surgida a raíz de una serie de fenómenos que reclaman no pocas explicaciones: el vaso de agua que el personaje deja en su mesita amanece vacío; no obstante, él no tiene conciencia de habérselo bebido. ¿Qué ocurre entonces? Mediante sucesivos experimentos, el protagonista intentará esclarecer los hechos. La incertidumbre que proviene del desconcierto constituye la esencia de lo fantástico, tal como lo explica Todorov (1970).

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos analizado un motivo frecuente y frecuentado en la historia de este tipo de narraciones: la aparición, generalmente de manera invasiva, de una entidad amenazante, cuya esencia tiene un irrefutable carácter indeterminado. Esta entidad ocupa el espacio cotidiano, es una presencia que va más allá de lo extraño, incidiendo en la percepción sensorial del personaje, lo que se manifiesta en una retórica de lo que no tiene nombre (si según Saussure lo que no tiene nombre, no existe, tal vez eso explique el afán del narrador por darle un nombre, al contrario de lo que haría Victor Frankenstein con su creación): "Ha venido el... el... ¿cómo se llama?... Parece que me gritara su nombre y yo no lo oyese... el... sí... lo grita... escucho... repite... el... Horla... Lo he comprendido. El Horla... Es él... Es el Horla... ¡Ha venido!" (Maupassant 123)

La obra gira en torno a la aparición de la locura a modo de invasión, lenta pero segura, de otro ser en la mente de un hombre que nada puede hacer para evitarlo. El resultado será la dominación y anulación absoluta de la voluntad del personaje bajo la influencia de una fuerza tan superior y poderosa que hace inútil cualquier intento de lucha u oposición. "Le Horla" nos invita a reflexionar qué es lo que realmente se apodera del protagonista: ¿algún tipo de vampiro energético, demencia, alucinación o acaso un fantasma?

El escritor hace del cuento algo angustioso de leer (por algo, la obra de Maupassant siempre estuvo marcada por un pesimismo y un nihilismo existencial cada vez más acusados). Lo más aterrador es descubrir dónde se encuentra la verdadera monstruosidad. ¿Es un ser exterior o se encuentra dentro del ser humano?

En la obra que aquí nos ha ocupado hemos podido comprobar la habilidad a la hora de fusionar lo fantástico y la neurosis más obsesiva. Según Ana Casas (2009: 364) esa preocupación por la combinación de ambos elementos hay que entenderla también como producto del interés por los grandes avances que se producen en psiquiatría en la segunda mitad del siglo XIX, como la definición de inconsciente, los estudios

sobre personalidad múltiple, sonambulismo o histeria, que desembocan en las tesis de Freud y Jung. Así, los autores fantásticos del periodo ven cómo la psiquiatría abre nuevas posibilidades para ir más allá del mundo racional, para sumergirse en el lado oscuro de la mente (desde lo onírico y fantástico a lo monstruoso y morboso, el mal y la abyección) y sacar a la luz los miedos, los deseos reprimidos, las frustraciones, con una intención, además, claramente subversiva con relación al plácido y ordenado mundo burgués. Será sobre esa ambigüedad que se edificarán numerosas creaciones fantásticas que cuestionarán las fronteras de lo aceptado hasta entonces como la normalidad, identificando lo morboso, lo monstruoso, la aberración, los nuevos territorios donde había todo un campo por explorar (Lebon 2011: 93-114).

En un desesperado intento de salvación y en uno de los cada vez menos frecuentes períodos de lucidez, el protagonista tendrá claro que ante la presencia sobrecogedora y avasalladora de la locura sólo existe una solución, el suicidio. Es mucho mejor morir que caer rendido ante esa sombra que implica permanecer enajenado, alienado y disgregado de sí mismo. Maupassant hace sentir al lector con fuerza e inquietud la misteriosa realidad de la alineación y de la angustia interior del personaje, ofreciéndonos el extraño universo narrado desde la voz misma del personaje que proyecta la visión incierta, delirante o ambigua de sus miedos, pesadillas y obsesiones (Wickhorst Kiernan 2005: 44-61; Brossillon 2017: 16-30). Bozzetto afirma que “Le Horla” es “un relato de miedo que se apoya sobre la alienación, y que nos es presentado desde la perspectiva de una conciencia que sufre los efectos de una obsesión y nos los cuenta” (2001: 152; la traducción es nuestra).

Ese ser que controla la vida del protagonista del relato y que parece ser inmortal, no puede salir victorioso, no puede poseer su mente y su cuerpo por lo que sólo encuentra una salida a tal dilema: “No... No... No hay duda, no hay duda... No ha muerto. . . Y entonces... entonces... ¡voy a tener que matarme yo!” (Maupassant 129). Después de intervalos alternados de paz, el narrador llega a la caída final: “¡Estoy perdido! ¡Alguien ha poseído mi alma y la gobierna por completo! Alguien dirige todos mis actos, mis movimientos, todos mis pensamientos. Ya no soy nada en mí mismo, solo soy un esclavizado y aterrado espectador de todas las cosas que llevo a cabo” (Maupassant 119).

A través de los puntos en común entre el escritor y el protagonista del relato que aquí nos ocupa puede llegarse a la conclusión de que Maupassant se nutrió de sus propias experiencias y síntomas a modo de inspiración, lo cual no excluye el reconocimiento de encontrarnos ante una mente llena de temores, miedos y síntomas propios de la locura. De hecho, la mente de Maupassant, en el año en que se publicó el relato, apuntaba claros síntomas de una incipiente locura. Ante este hecho, no es menos cierto que el propio Maupassant era consciente de su estado y renegaba de ser tildado loco. Así se lo advierte a su mayordomo Tassart, indicándole que cuando ha acabado de enviar a París el manuscrito de “Le Horla”, vaticina que en breve los periódicos publicarán que está loco. Él desdeña y desprecia tal eventualidad, aseverando que se encuentra sano de espíritu, y que sabía muy bien lo que hacía escribiendo ese relato (recogido en Murat 2001, y Troyat 1989: 203).

No es Maupassant el único que será capaz de mostrarnos lo fantástico manteniendo su mente perfectamente cuerda, como Henry James (1843-1916), quien pertenece a la gran tradición realista de la novela del siglo XIX, siendo su realismo lo que se ha llamado el realismo psicológico: éste se refiere al estudio de estados de sentimientos y de las disyuntivas de la existencia de los seres de sus escritos. En cierto modo podría ser considerado como el predecesor de la novela psicológica moderna. Henry James rompió con la gran tradición victoriana del realismo, en el que un narrador omnisciente narraba hechos y describía personajes que estaban bajo su control. Se volvió hacia la experiencia interna y, consecuentemente, limitada, del narrador.

Teniendo en cuenta que las alucinaciones se convierten en herramienta para construir relatos fantásticos, no debe sorprender que entre las influencias de Maupassant se encuentren también Nerval, Hoffmann, Balzac, Nodier y el propio Poe, cuyas influencias estilísticas en Maupassant son más que patentes, y que apuntamos aquí como posible trabajo futuro de investigación.

El estilo de Guy de Maupassant es sobrio, lineal, con el añadido además de su herencia naturalista: sólo existe una palabra, un verbo, un adjetivo. El propio Maupassant así lo explica: “Sea cual sea lo que queramos decir, existe una sola palabra para expresarlo, un verbo para animarlo y un adjetivo para calificarlo. Por lo tanto, es preciso buscar, hasta descubrirlos, esa palabra, ese verbo y ese adjetivo, y no contentarse nunca con algo aproximado” (en Maupassant, 2010: 21). Gaziella Pogolotti, en su introducción a la antología de Reinaldo García, sintetiza acertadamente las cualidades del modo de escritura de Maupassant. Explica: “Rehuye [sic] la sorpresa y el efecto brillante, acude al adjetivo solo por una exigencia de precisión... cada palabra, cada gesto, cada acción están cargados de sentido” (Pogolotti 1974: XXV).

Efectivamente, el cuento moderno se caracteriza por suprimir las descripciones someras a favor de la búsqueda de palabras precisas y sugestivas para llenar de sentimiento la narración. Una cierta imprecisión a la hora de describir es esencial. M. R. James coincidía también con Henry James en admitir que una descripción vaga e imprecisa puede ser mucho más aterradora que una que fuera precisa. De ahí la transformación de una situación cotidiana en algo trascendental, gracias a la pluma de un escritor capaz de concebir (Cortázar 2010). “Le Horla” presenta una redacción cargada de intensidad, por medio de palabras exactas que no dan cabida a las descripciones que no son necesarias. Y más aún interesante sería un análisis semántico del vocabulario empleado por Maupassant; la atmósfera de incertidumbre y acecho del ser que amenaza con destruirlo se incrementa gracias a la selección del vocabulario: miedo, peligro, inminente, melancólica, gris, gótico, negro, invisible, terror...

Maupassant pone el énfasis en la impersonalidad, en la relatividad de los puntos de vista narrativos. En ninguno de estos atributos se distancia en exceso su estilo del de Poe; todo lo contrario, se acerca en gran medida al de éste por cuanto Poe fue para él una influencia efectiva: la obra de Poe le aportó una original pasión por el análisis y por el género narrativo breve, la atmósfera, la noción de que lo inquietante convive con lo cotidiano, aunque escape a la razón (Forestier 1974; Mortier 1989a: 186).

“Le Horla” es una historia tan rica en posibilidades, que cada lector ha de hacer su propia lectura, aunque esta lectura sea totalmente diferente a las que se han hecho antes. Las múltiples lecturas del cuento (ese tópico medieval, por otro lado) se deben al hecho de que la acción no es lineal, no es clara, no está suficientemente explicada por el narrador de la novela, ni parece residir en la voluntad del autor.

Sin embargo, “Le Horla” va más allá: Maupassant logra que su historia comience a operar en un nivel más profundo que lo convencional; crea un mundo oscuro y siniestro, terrible e intangible. Como en la tradición gótica, las apariciones son más *realistas*, simplemente aparecen y permanecen ahí, de día o de noche. Maupassant fue más allá del terror o, quizás mejor, que empleó el terror para abrirnos la puerta hacia nuestra otra existencia, hacia la vida de ese doble que todos llevamos dentro. Cada uno de nosotros tiene sus propios fantasmas, pero éstos son individuales e intransferibles. Todos nosotros llevamos dentro, parece decirnos Maupassant, los demonios más insospechados. Convivamos con ellos y descubriremos facetas insospechadas de nosotros mismos.

Las apariciones siguen visitando al hombre de hoy, siguen perturbando su existencia como lo hicieran antaño. Ya no son los fantasmas cargados de cadenas que habitaban en los castillos medievales, tal como relataban los cuentos góticos del romanticismo. Se trata ahora, como expone Maupassant en “Le Horla”, de presencias, invisibles a veces pero siempre efectivas, que inciden en nuestras vidas. Lo extraordinario lo es mucho más si nos ocurre a uno de nosotros.

“Le Horla” es uno de los mejores cuentos de Maupassant y una contribución esencial a la literatura fantástica de la época. El cuento es, en cierta medida, un ejercicio catártico respecto a sus miedos, angustias y amarguras. Supone la exposición de ese tema del otro vinculado estrechamente al de la locura, a lo que se añade la fatalidad del destino del hombre, juguete en las manos de fuerzas desconocidas que lo manipulan. La única solución para recuperar el yo desahuciado es asesinar a ese invasor, pero ese asesinato tiene siempre la forma de suicidio.

Al terminar la lectura, el lector se siente, como el personaje, atenazado por el miedo que experimenta el personaje central cuando cae en crisis nerviosas, capaz de llevarlo a reflexiones profundas y permitiéndole indagar sobre cómo el ser humano teme a lo desconocido e intenta dar justificación por medios científicos a los sucesos no comprensibles, los cuales causan un pavor extremo. “Le Horla” permite y obliga al lector a indagar, pensar, reflexionar acerca del miedo a lo desconocido y lo sobrenatural.

Tal vez aún no hemos conseguido descifrar los mecanismos creativos de sus obras y nuestra única alternativa sea dejarnos subyugar por la obra de estos grandes autores, como es el caso de Guy de Maupassant.

BIBLIOGRAFÍA

- Abassi, Ali & Hosseini, Gholam Hossein. 2016. "[Les aspects narratifs dans *Horla* de Guy de Maupassant](#)", *Recherches en Langue et Littérature françaises*, Revue de la faculté des lettres [Tabriz University, Iran], vol. X, n°17, p.1-26.
- Abecassis, Jack. 2007. "On reading Maupassant's *Le Horla* problematologically", dans *Revue internationale de philosophie*, n°242, Problematology: a new paradigm for though [Groeninghe, Bruxelles], p.391-413.
- Adachi, Kazuhiko. 2004. "Le Trajet vers *Le Horla*: La «folie» dans les contes «fantastiques» de Maupassant", *Gallia, bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Osaka*, n°43, p.41-48.
- Adachi (Kazuhiko), «Le Trajet vers *Le Horla*: La «Peur» dans les contes «fantastiques» de Maupassant», *Études de langue et littérature françaises* (Japon), LXXXV-LXXXVI, mars 2005, p.89-105.
- Aquino Sylvestre, Fernanda. 2017. "[Uma leitura do insolito nos contos «O Horla», de Maupassant e «O Visitante» de Victor Giudice](#)", *Revista Araticum*, vol. XV, n°1, p.12-26.
- Barrenechea, Ana M^a. 1985. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz.
- Bastien, Sophie. 2010. "[Le Horla](#)" de Maupassant: la folie à la croisée des courants et des savoirs", *Voix Plurielles* [En ligne], vol. 7, n°1.
- Borda, J. M. 2003. "Maupassant y la representación del otro en sus cuentos" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [consultado el 01-03-2019] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/otro.html>>.
- Bozzetto, Roger. 2001. *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-En-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Brossillon, Céline. 2017. "[The figure of the 'Horla' in Guy de Maupassant's short stories: from isolation and alienation to annihilation](#)", *Dix-Neuf, journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, vol. XXI, n°1, p.16-30.
- Caillois, Roger. 1967. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Casas Janices, Ana. 2009. "El cuento modernista español y lo fantástico", en López Pellisa, T. & F. A. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid, Universidad Carlos III, 358-376.
- Cortázar, J. (10 de noviembre de 2010). *Aspectos del cuento*. Ciudad Seva [consultado el 01-03-2019] <<https://ciudadseva.com/texto/aspectos-del-cuento/>>.
- Duarte De Brito Drummond, Ana Luiza. 2015. "O fantástico em 'A noite' e 'Horla'", *ArReDia*, Vol. nbsp;IV, n°6, p.26-41.
- Figuroa Denche, Noemí y Cagigas, Ángel. 2006. "La locura de Guy de Maupassant" en *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 27, núm. 2/3, 81-88.
- Fonyi, Antonia. 2006. "Délire et connaissance fantastique de la réalité: *Aurélia* de Nerval et *Le Horla* de Maupassant", dans *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*,

- sous la dir. de Francis Cransac et Régis Boyer, Rencontres de l'Aubrac 2004, [s.l.], Publications Orientalistes de France, Association A la Rencontre d'Ecrivains, p.93-103.
- Forestier, Louis. 1974. "Introduction" en MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Paris, Gallimard.
- _____. 2010. "D'une lettre et du Horla", *Plaisance, rivista di letteratura francese moderna e contemporanea* [Rome, Italie], n°20, p.67-72.
- Fortin, Jutta. 2004. "The Diary as a Transitional Object in Maupassant's 'Le Horla'" (1887)», *Australian Journal of French Studies*, XLI, n°3, p.39-47.
- García Ramos, Reinaldo (selección y edición / Prólogo de Graziella Pogolotti). 1974. *Cuentos de Guy de Maupassant*. La Habana, Ediciones de Arte y Literatura.
- Gengembre, Gérard. 1989. "Au fil tu texte", en Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Paris, I-IV (Pocket Classiques, n. 6002).
- Gonzalez Torres, Elizabeth. 2017. "[Una mirada desde la psicocritica a 'El Horla' de Guy de Maupassant](#)", *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. XVIII, n°54, p.29-46.
- Hadlock, Philip G. 2003. "Telling Madness and Masculinity in Maupassant's *Le Horla*", *Esprit Créateur*, XLV, n°3, p.45-54.
- Herrero Cecilia, Juan. 1998. "Estrategias discursivas y procedimientos narrativos en el relato fantástico. Análisis de *Le Horla* de Maupassant", en *Revista del departamento de Filología Moderna*, N° 7. Ciudad Real, Ediciones de la UCLM.
- _____. 2000. *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la UCLM.
- Jung, Johann. 2010. "Du paradoxe identitaire au double transitionnel: *Le Horla* de Guy de Maupassant", *Revue française de psychanalyse*, vol. LXIV, n°2, p.507-519.
- Kaczmarek, Anna. 2015. "[Le jeu du même et de l'autre: Le Horla de Guy de Maupassant, un récit «dédoublé» en deux versions](#)", *Roczniki Humanistyczne*, Vol. LXIII, n°5, p.129-142.
- Landázuri, Andrés. 2011. *La Fractura Realista. Lenguaje y Realidad en el relato El Horla, de Guy de Maupassant*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing/Editorial Académica Española.
- Lebon, Stéphanie. 2011. "*Le Horla* ou les frontières du réel", *Revista de Linguas Modernas*, n°15, p.93-114.
- Legal, N. 1967-1968. *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés, Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur de 3me Cycle*. Montpellier, Université de Montpellier, 4 volúmenes (inédita).
- Leguen, Brigitte. 2004-2005. "Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida" en *EPOS*, XX-XXI, 161-169.
- Malrieu, Joël. 2003. "*Le Horla* de Jean-Daniel Pollet. Une narration de l'étrange", *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°13, p.137-142.
- Malrieu (Joël), «D'un fantastique à un autre: les deux versions du *Horla*», *Cahiers Flaubert-Maupassant*, n°36, 2018, p.73-84.
- Marletta, Isabella N. M. 2010. "*Le Horla*: le fantastique ou la folie, la vie réelle ou l'imagination?", *Plaisance, rivista di letteratura francese moderna e contemporanea* [Rome, Italie], n°20, p.41-55.

- Martiarena, Martine. 2003. "L'espace et le temps dans *Le Horla* de Jean-Daniel Pollet", *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°13, p.143-148.
- Maupassant, Guy de. "Le Horla" [consultado el 01-03-2019] <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/docs/Horla.pdf>>.
- _____. 1979. *El horla y otros cuentos fantásticos*. Selección, prólogo y traducción de Esther BENÍTEZ. Madrid, Alianza Editorial.
- _____. 1979. *Le Horla and Others* [consultado el 01-03-2019] <<http://www.gutenberg.org/files/10775/10775-h/10775-h.htm>>.
- _____. 2002. *El Horla y otros cuentos*. Madrid, Cátedra.
- _____. 2010. *Pierre y Jean* (traducción de Pedro Darnell Gasco). Madrid, Veintisiete letras.
- Migliori, Tiziana. 2007. "Essere naturalisti. Maupassant e Dubuffet tra 'Le Horla' e 'L'Hourloupe'", *Il Verri*, LII, n°33, p.51-67.
- Miranda, Marcelo et HÖGL, Birgit. 2013. "Guy de Maupassant and his account of sleep paralysis in his tale 'The Horla'", *Sleep Medicine*, vol. XIV, n°6, p.578-580.
- Mohr, Manuela. 2017. "'Et si l'histoire plaisantait?' 'Le Horla', entre le rire et l'inquiétude", *Autour de Vallès*, n°47, p.217-226.
- Montaigne, Jean-Marc. 2007. *Guy de Maupassant et les voyages dans la nacelle du Horla*, textes et documents inédits, réunis, annotés et présentés par Jean-Marc Montaigne, Rouen, ASI Editions.
- Mortier, Daniel. 1989a. "Dossier historique et littéraire", en MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, pp. 171-208 (Pocket Classiques, n. 6002).
- _____. 1989b. "Préface", en MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Paris, 5-11 (Pocket Classiques, n. 6002).
- Murat, L. 2001. *La Maison du docteur Blanche*. Paris, Editions Jean-Claude Lattès.
- Paredes Núñez, J. 1985. "Maupassant en Espagne: D'une influence concrète du Horla" en *Revue de Littérature Comparée*, 235, 3, 267-279.
- Ramazzina Ghirardi, Ana Luiza. 2015. "O insolito recriado: 'Le Horla' de Maupassant em linguagem", *Revista de letras*, Universidad Estadual Paulista [Sao Paulo], vol. LV, n°2, p.13-28.
- Razinski, Liran. 2016. "'Rien qu'un spectateur'. Image de soi, corporalité et sentiment d'existence dans 'Le Horla'", *Studi Francesi*, Anno LX - fasc. III, n°180, p.435-446.
- Savinio, Alberto. 1983. *Maupassant y «el otro»*. Barcelona, Bruguera.
- Schincariol, Andrea. 2009. "Double reflet. Présence(s) du double dans la nouvelle 'Le Horla', de Guy de Maupassant", *Il Bianco e il nero*, XI, p.103-117.
- Sologuren, Javier (selección y nota preliminar) (s/f). *Guy de Maupassant. Cuentos escogidos*. Lima, Editorial Universo.
- Snodgrass, Mary Ellen. 2005. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Nueva York, Facts on File.
- Thomas, Olivier. 2001. *Une lecture du Horla de Guy de Maupassant: la présence de l'autre dans le délire*, thèse d'exercice, Médecine, sous la direction de Daniel Delot, Université du Droit et de la Santé de Lille II.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Editions de Seuil.
- _____. 1972. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

- Trías, Eugenio. 2006. *Epígrafe de lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires, Editorial Ariel, tercera edición.
- Troyat, Henri. 1989. *Maupassant*. Paris, Flammarion (Le Livre de Poche, n. 7348).
- Veloso, Isabel. 2002. "Introducción", en MAUPASSANT, Guy de. *El Horla y otros cuentos*. Madrid, Cátedra, 7-95 (Letras Universales, n. 330).
- Wickhorst Kiernan, Katherine D. 2005. "L'entre-moi: *Le Horla* de Maupassant, ou un monde sans frontières", *Littérature*, n°139, p.44-61.
- _____. 2006, «Entre le moi et le monde: la question des frontières dans *Le Horla*», *Les Cahiers naturalistes*, n°80, 2006, p.53-68.