UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Juan Alarcón, Clara. *"Te contaré cómo murieron mis hijos". Lo siniestro en "La caída de la casa Usher", de Mike Flanagan.* Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Humanitats). 29 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/336973

under the terms of the CC BY-SA license.

“Te contaré cómo murieron mis hijos”

Lo siniestro en *La caída de la casa Usher*, de Mike Flanagan

Clara Juan Alarcón
Directora: Rebeca Martín



© Robert Swain Gifford

Trabajo Final de Grado
Humanidades
Junio de 2026

ÍNDICE

1. Introducción....2
2. Marco teórico....3
3. Lo siniestro....5
3.1. Elementos que nos evocan lo siniestro....6
4. Lo fantástico....8
5. Lo fantástico y lo siniestro en la obra de Edgar Allan Poe....9
6. La caída de la casa Usher, de Mike Flanagan....11
7. Creación de lo fantástico y evocación de lo siniestro en la adaptación de Mike Flanagan: La caída de la Casa Usher (2023)....12
7.1. El uncanny valley: Verna....12
7.2. El doble: El gato negro....13
7.3. La repetición y lo ineludible....15
7.4. La incertidumbre: las visiones....17
7.5. Deformación de lo familiar: la casa....19
7.6. Capitalismo: uncanny of the commodity....20
7.7. La locura....22
8. Conclusiones....24
9. Bibliografía....27

1. Introducción

La serie *La caída de la casa Usher* (2023), del director estadounidense Mike Flanagan, es una adaptación libre de algunos de los más conocidos relatos fantásticos de Edgar Allan Poe. Tras haber llevado a la gran y a la pequeña pantalla obras de autores de terror que van desde clásicos del siglo XIX como Poe hasta escritores contemporáneos como Stephen King, Flanagan se ha labrado una reputación como uno de los directores actuales más reconocidos del género y ha sido galardonado con diversos premios, entre los que destacan el Premio Bram Stoker a mejor guion en 2022 por *Misa de Medianoche* (2021) y el Premio del Público en el Festival Internacional de Cine de Toronto en 2024 por la película *La vida de Chuck* (2024). Es habitual que Flanagan adapte los relatos en los que se inspira con mucha libertad, a menudo cambiando la época y el escenario en los que se desarrolla la trama, como es el caso de la adaptación que realiza de Poe.

El presente trabajo se centrará en analizar distintos elementos presentes en *La caída de la casa Usher* (2023) desde la categoría estética de lo siniestro, teniendo como objetivo principal entender el origen del efecto que genera cada uno de estos elementos en el espectador y la función que realiza, a este respecto, la actualización de Flanagan en relación a los relatos originales de Poe. Con este objetivo se agruparán los elementos en siete categorías de lo siniestro.

En primer lugar, se analizará la naturaleza transgresora del personaje de Verna a partir del efecto que produce en el espectador la tensión entre su apariencia antropomórfica y sus cualidades sobrehumanas, partiendo del concepto del *uncanny valley*, de Masahiro Mori.

El efecto siniestro del doble se abordará a partir de la duplicidad del gato negro de Leo y Julius y del personaje de Tamerlane Usher. Se parte de la idea de que el segundo gato es una versión malvada del primero y, en este sentido, una personificación de lo siniestro en la medida en que actúa como un vehículo para que lo reprimido pueda retornar y causar daño.

En el apartado sobre la repetición y lo ineludible se indagará en el sentimiento siniestro provocado por la idea de fatalidad. Se partirá de un recorrido por la evolución histórica de la noción del destino, desde las Moiras en la mitología griega hasta el determinismo genético, con el fin de entender el efecto provocado por la inevitabilidad de las muertes de los miembros de la familia Usher.

La reflexión sobre la incertidumbre respecto a la veracidad de la historia se estructurará a partir de la exposición de las dudas que plantea la serie a este respecto. A través de un análisis psicológico del personaje de Roderick Usher, partiendo de la teoría del trauma, se busca argumentar su condición de narrador poco fiable y las implicaciones que este hecho tiene en la capacidad del espectador para decidir si debe o no aceptar la veracidad de los hechos narrados.

En el apartado referente a la deformación de lo familiar, se retomará el concepto freudiano de la psique arquitectónica, expuesto por Marita Nadal, con tal de establecer un paralelismo entre la degradación estructural de la casa de los Usher y la degradación moral de la familia.

La categoría de *uncanny of the commodity*, propuesta por David Punter, se utilizará para estudiar cómo el control ejercido por las élites económicas mundiales, representado en la serie por la farmacéutica Fortunato, despoja a los individuos de su agencia.

El corpus concluirá con el análisis de la relación entre la inmoralidad de Roderick y su degradación mental, rastreando, a través de las aportaciones de Michele Foucault, la visión histórica de la locura y su relación con la moralidad.

2. Marco teórico

El marco teórico de este trabajo está configurado por la antología *Teorías de lo fantástico* (2001), de David Roas, ya que esta ofrece un buen número de aportaciones realizadas por los autores más destacados en el campo de estudio de lo fantástico, así como el clásico texto de Freud sobre lo siniestro "Das Unheimliche" (1919). El apartado de David Punter en *The Routledge companion to Gothic* (2007) sobre lo siniestro y el artículo de Liz Allison "Reading

the Uncanny" (2004) acaban de configurar la bibliografía sobre este concepto. Además, se utiliza bibliografía más específica sobre los distintos elementos fantásticos que se tratan, como *La amenaza del yo: el doble en el cuento español del siglo XIX* (2023), de Rebeca Martín, en el caso del doble, y el artículo del profesor de robótica Masahiro Mori titulado "The Uncanny Valley" (2012).

La elección de la bibliografía sobre Edgar Allan Poe, demasiado extensa para ser tratada en su totalidad, se sustenta en el trato explícito que se da en las obras escogidas de la psicología de los personajes, el trauma que los condiciona (o que encarnan) y el papel que este juega en la eficiencia de las obras de Poe a la hora de evocar el sentimiento de lo siniestro. Finalmente, como base desde la que partir hacia los artículos más especializados, *A Historical Guide to Edgar Allan Poe* (2001), de J. Gerald Kennedy, ofrece un análisis del contexto histórico y vital del autor.

En el artículo "Trauma and the Uncanny in Edgar Allan Poe's 'Ligeia' and 'The Fall of the House of Usher'" (2016), Marita Nadal realiza un análisis exhaustivo de estas dos obras del autor norteamericano desde la teoría del trauma, poniendo énfasis en cómo este se relaciona con lo siniestro a través de conceptos como la psique arquitectónica, el retorno de lo reprimido o lo siniestro histórico. Por otra parte, Bethanie Sonnefeld, en su artículo "The Uncanny Mind: Perpetrator Trauma in Poe's 'The Black Cat'" (2021), aplica un procedimiento similar al análisis de la psicología del narrador protagonista de "El gato negro", dando importancia al concepto de "espíritu de la perversidad", que Poe desarrolla en varios de sus relatos, y al efecto que produce en el lector enterarse de los hechos a través de la perspectiva del narrador.

Las obras específicas sobre la serie de Flanagan *La caída de la casa Usher* (2023) resultan escasas, por lo que la bibliografía que sustenta este aspecto del trabajo representa casi la totalidad de lo que se ha publicado sobre este tema. "El hundimiento de la casa Usher: una mirada interdisciplinar de la readaptación fílmica de la narrativa grotesca de Poe al género de lo fantástico" (2025), de Pau Villagrasa Olivares, hace un recorrido desde la obra original de Poe hasta la adaptación televisiva de Flanagan, pasando por las adaptaciones cinematográficas que, a lo largo de los años, se han realizado de los relatos de este autor. Olivares se centra en evidenciar la aparición de lo fantástico en la serie a través de recursos narrativos y visuales. Mientras que "La casa de Flanagan: Procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar

Allan Poe en *La caída de la Casa Usher* (Netflix, 2023)" (2025) se centra más en la comparación entre los relatos originales de Poe y la adaptación de Flanagan, evidenciando tanto los paralelismos entre ambos como las particularidades de esta última. González Rivas y Lázaro Palencia analizan los mecanismos mediante los cuales Flanagan logra insertar diversos relatos de Poe en el marco narrativo de *La caída de la casa Usher*, que estructura la historia de la serie, así como los cambios que permiten la adaptación de estos relatos, motivos y personajes a un contexto contemporáneo.

3. Lo siniestro

La categoría estética de lo siniestro, planteada por Sigmund Freud en el artículo "Das Unheimliche" (1919), resulta útil para el análisis del efecto producido en el lector por las obras del género fantástico, tal y como define el término David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001), entendido como aquellas obras caracterizadas por desarrollarse en un mundo regido por las mismas leyes racionales que rigen el mundo real, en el que irrumpe un elemento transgresor que no puede ser explicado por estas leyes y que, por lo tanto, nos obliga a cuestionarlas. De esta manera, las obras que se inscriben en este género suelen ir estrechamente ligadas a la categoría de lo siniestro, pues logran evocar una sensación de inquietud y desasosiego en el lector, obligado a enfrentarse a lo desconocido o a lo alguna vez conocido reprimido y vuelto extraño.

La definición que Freud ofrece de lo siniestro parte del análisis del término alemán *unheimlich* (siniestro), que deriva de la palabra *heimlich*. Mediante un estudio etimológico del término, Freud observa que *heimlich* tiene diversas acepciones, entre las cuales se encuentran la de "familiar, hogareño" y la de "oculto, disimulado", siendo la primera el antónimo de *unheimlich*, mientras que la segunda tiene un significado similar. A partir de esta información, deduce que la condición para que algo resulte *unheimlich* es que previamente haya sido *heimlich*, en cualquiera de sus acepciones aparentemente contradictorias; es decir, que lo siniestro proviene de lo familiar que ha dejado de serlo y de lo oculto que ha sido revelado. Esta última definición se corresponde con la de Schelling, que cita en el mismo artículo "Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto… no obstante, se ha manifestado" (Freud, 2020: 17).

Freud dedica la segunda mitad del artículo a todo aquello que es capaz de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro, con tal de aislar la causa y el orígen de esta reacción. Tras analizar diversas fuentes de lo siniestro, acaba por afirmar, partiendo de ideas psicoanalíticas, que este sentimiento proviene o bien del retorno de complejos infantiles o bien de la confirmación de creencias primitivas que creíamos superadas (Freud, 2020: 54-55). Ambas cosas nos son familiares porque existen en nosotros, ocultas hasta que, al ser evocadas por alguna impresión exterior, retornan como algo extraño, pues no las recordábamos o las creíamos extintas.

3.1. Elementos que nos evocan lo siniestro

Una vez definido el término, Freud reflexiona sobre los elementos que nos evocan el sentimiento de lo siniestro, tanto en la vida real como en la ficción. A partir del psiquiatra Ernst Jentsch, quien en 1906 había publicado un artículo dedicado al análisis de lo siniestro titulado "Sobre la psicología de lo inquietante" (1906), introduce lo que, cincuenta años después, Masahiro Mori bautizaría como *uncanny valley*.

Masahiro Mori presenta el término *uncanny valley* en un breve artículo homónimo publicado en 1970. En él, Mori reflexiona sobre las consecuencias de los avances tecnológicos orientados a la fabricación de robots antropomórficos extremadamente similares a los seres humanos. Mori advierte de que este progresivo acercamiento hacia la reproducción exacta de la fisiología humana generará un efecto positivo en las personas solo hasta cierto punto, sobrepasado el cual acabará generando una sensación de repulsión o miedo, una repentina caída en la sensación de afecto y empatía que, en sus estadios menos avanzados, podía generar una figura artificial similar a la humana. Esta caída nos precipitará al *uncanny valley* o valle inquietante y nos evocará el tipo de siniestro que proviene, según Jentsch, de la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (Freud, 2020: 21). En ambos casos, algo que previamente nos resultaba familiar, ya se trate del objeto o del humano, se ha tornado extraño al confundirse el uno con el otro.

Otro de los elementos que Freud identifica como fuente de lo siniestro es el doble, cuya facilidad para evocar este sentimiento achaca a que proviene del retorno de una creencia primitiva que creíamos superada y que, al retornar, nos resulta extraña. “El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el «doble» es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil” (Freud, 2020: 35). Para Freud, el retorno de creencias primitivas nos resulta siniestro porque atenta contra una visión racional del mundo que aún no hemos acabado de consolidar, ya que nos es relativamente reciente.

El factor de la repetición involuntaria, ya se deba a la repetición constante de lo semejante en breves espacios de tiempo, como en el caso de ver el mismo número muchas veces en un mismo día, o al retorno involuntario a un mismo lugar, también constituye una fuente de lo siniestro. Esto se debe a que introduce “la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de «casualidad»” (Freud, 2020: 37), obligándonos a cuestionar si somos realmente dueños de nuestro destino.

La dificultad para discernir entre lo que es real y lo que es ficticio también nos resulta siniestra. Freud aborda este tema cuando habla del realismo como condición para lo siniestro, puesto que, según argumenta, el poeta es libre de elegir las convenciones que rigen su mundo y estas pueden alejarse de las convenciones del mundo real tanto como él quiera. De esta manera, los cuentos de hadas no pueden ser siniestros, ya que todo lo que en ellos acontece es aceptado por el lector como posible en el universo de la historia. Sin embargo, cuando el poeta “aparenta situarse en el terreno de la realidad común” (Freud, 2020: 57), lo siniestro aparece como lo haría en el mundo corriente, aunque con más frecuencia. Para Freud, el sentimiento de lo siniestro es más puro cuanto más duradero es el engaño del poeta, es decir, cuanto más tiempo nos mantiene ignorantes de las convenciones que rigen su mundo.

Por último, la transformación de lo conocido, familiar, en algo extraño es clave en el ensayo de Freud. Esta transformación se produce por el retorno de lo reprimido, que convierte lo cotidiano en algo amenazante. De esta manera, espacios familiares como el hogar se convierten en una de las principales fuentes de lo siniestro, como nos enseña la propia etimología del término *heimlich*, que deriva de la palabra alemana *heim* (hogar).

4. Lo fantástico

Como ya se ha mencionado anteriormente, si partimos de la concepción de lo fantástico que expone David Roas en la introducción de *Teorías de lo fantástico* (2001), en la que lo fantástico surge a partir de la irrupción de un elemento sobrenatural que transgrede las leyes de nuestro universo racional, podemos establecer una correspondencia con el concepto freudiano de lo siniestro (Roas, 2001: 30). Esta correspondencia se establece principalmente a partir de la condición realista que debe cumplir el mundo en el que se sitúa una historia fantástica y del elemento transgresor que trae consigo tanto lo fantástico como lo siniestro. Podríamos afirmar que los relatos fantásticos son, a su vez, siniestros.

> La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector. (…) Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). Y este es un efecto común a todo relato fantástico (Roas, 2001: 30).

Roas hace una distinción entre lo maravilloso y lo fantástico, argumentando que, mientras que en las historias maravillosas lo sobrenatural es parte del universo de la historia y, por tanto, no transgrede ninguna de sus leyes, el relato fantástico está definido por esta transgresión. Esta distinción coincide con la que establece Freud entre los cuentos de hadas, que pertenecerían a lo maravilloso, y las historias que se sitúan en un universo realista, que pertenecerían a lo fantástico. Todorov, en cambio, en "Definición de lo fantástico" (Todorov, 2001) considera lo fantástico como algo mucho más ambiguo, que existe en el limbo entre otras dos categorías: lo fantástico maravilloso y lo fantástico extraño, que se hayan, a su vez, dentro de un espectro cuyos extremos son lo extraño y lo maravilloso. En lo fantástico maravilloso el elemento sobrenatural acaba siendo aceptado como parte del universo de la historia, aunque esto suponga la existencia de leyes desconocidas hasta el momento, mientras que en lo fantástico extraño se le acaba dando una explicación racional que permite mantener las leyes del universo intactas (Todorov, 2001: 48).

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en el género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que

> no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural (Todorov, 2001: 48).

Para Todorov, al igual que para Freud, la pureza del efecto fantástico o siniestro depende de la habilidad del autor para obligar a sus lectores a permanecer, durante el mayor tiempo posible, en un estado de incertidumbre respecto a las convenciones que rigen el universo de la historia.

5. Lo fantástico y lo siniestro en la obra de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe concibe sus relatos fantásticos entre los años 30 y 40 del siglo XIX, en un contexto en el que los románticos reivindicaban la existencia de aspectos de la realidad que se escapaban al intento de explicación científica/mecanicista de la Ilustración (Roas, 2001: 23). Frente a la visión que la Ilustración ofrecía de la realidad, entendida como la consecuencia de una serie de procesos científicamente explicables y reductibles a leyes racionales, el Romanticismo responde dirigiendo la mirada hacia los aspectos más misteriosos de la existencia. Debido a la influencia que tuvo esta visión romántica del mundo, un gran número de autores del siglo XIX escriben obras en las que la concepción racional de la realidad propuesta por la Ilustración es puesta en duda a través de la introducción de elementos fantásticos o de difícil explicación.

> Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos (Roas, 2001: 23).

El Romanticismo pone en el centro de sus obras la complejidad no sólo del mundo sino también de la psique humana, explorando sus más oscuros recovecos y contradicciones. En este contexto surgen obras fantásticas como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley o *El Vampiro* (1819), de John William Polidori, además de los relatos de Poe.

Las obras del autor norteamericano se caracterizan por mostrar aquellas partes de la realidad que, debido a su carácter lúgubre y aterrador, suelen ser ignoradas o consideradas tabú. Poe pone de manifiesto el alcance limitado de la razón en determinados aspectos, pero también explora la ansiedad existencial derivada de la crisis religiosa provocada por el cambio de

paradigma de la Ilustración. En el poema *El cuervo* (1845), el yo poético, afligido por la muerte de su amada, se enfrenta a la realidad que supone un mundo gobernado por las leyes racionales: ella no irá al cielo y él no obtendrá consuelo para su dolor:

> When the speaker in "The Raven"— already anticipating the bird's fateful negation— asks whether there is "balm in Gilead" (spiritual salvation) or whether "within the distant Aidenn" (or heavenly afterlife) he will embrace his lost beloved, he poses the chief anxiety questions of the epoch (Kennedy, 2001: 11).

La presencia de elementos sobrenaturales o fantásticos en su obra, así como la exploración de los aspectos más oscuros de la psique humana, responden al interés romántico por lo misterioso y por lo desconocido. La locura, el doble, el *uncanny valley*, la resurrección, la perversidad y, en definitiva, todo lo que elude una explicación racional completa es clave en la obra de Poe. Además, suele situar sus historias en espacios siniestros en los que lo familiar, como la casa, es deformado hasta convertirse en algo extraño y hostil.

En el artículo "Trauma and the Uncanny in Edgar Allan Poe's "Ligeia" and "The Fall of the House of Usher"" (2016), Marita Nadal relaciona la decadencia de la casa Usher en "La caída de la casa Usher" (1839) con el concepto freudiano de la psique arquitectónica.

> As the narrator explains, the "House of Usher" proves to be a "quaint and equivocal appellation," not only because it "seemed to include . . . both the family and the family mansion" (232), but especially because it conveys the metaphor of the "architectural" psyche that Freud mentions at the beginning of "The Uncanny" (cf. the progression from unheimlich—unhomely—to uncanny, and to haunted) and that Poe evokes in the text through Roderick's poem "The Haunted Palace." (Marita Nadal, 2016: 186).

Según esta interpretación, la decadencia física de la casa de los Usher sería un reflejo de la decadencia psíquica de sus habitantes, ejemplificando, a través de la deformación de lo que una vez fue un próspero hogar familiar, el paso de lo *heimlich* a lo *unheimlich.* De igual manera, la muerte de los hermanos Usher provoca el súbito derrumbamiento de la casa. Esta relación entre la fisicidad del edificio y la psicología de sus habitantes supone la existencia de un elemento transgresor que da paso a lo fantástico, pues no es concebible en nuestra realidad que la solidez de una casa dependa de la vida psíquica de quien la habita.

Nadal también sostiene que el retorno de Madeleine Usher de la tumba para matar a su hermano, quien se había mostrado especialmente agitado y delirante tras su muerte, representa el retorno de lo reprimido como algo hostil, convirtiendo a Madeleine en un símbolo de lo siniestro. "The dénouement is well-known: as the return of the repressed, Madeline comes back from the tomb, and Roderick dies, "a victim of the terrors he had anticipated" (245)." (Nadal, 2016: 186).

Debido a esta utilización ejemplar de los elementos que configuran lo fantástico y que provocan el sentimiento de lo siniestro, la obra de Poe se ha convertido en un referente a este respecto y, como consecuencia, ha sido profundamente estudiada. Cabe destacar que Poe, además de cultivar el relato gótico de terror, es reconocido por ser uno de los precursores de la novela policíaca, habiendo publicado relatos detectivescos de gran éxito protagonizados por el analítico Auguste Dupin como "La carta robada" (1844).

6. La caída de la casa Usher, de Mike Flanagan

Mike Flanagan es un director estadounidense que cultiva el género de terror. Es especialmente conocido por haber adaptado diversas novelas del género gótico al formato televisivo. Algunas de sus obras más populares incluyen *La maldición de Hill House* (2018), adaptación de la novela homónima de Shirley Jackson (1959), *La maldición de Bly Manor* (2020), basada en *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James, y *La caída de la casa Usher* (2023), inspirada en diversos relatos de Edgar Allan Poe. A menudo sus adaptaciones divergen en gran medida de las obras originales tanto para insertar en la narración otras obras del corpus del autor original como para transportarlas a un contexto contemporáneo. De acuerdo con Christan Nancy Botes, la libertad con la que Flanagan trata las historias originales en las que se basa le sirve para enfrentar los miedos que acechaban a las sociedades anteriores con los miedos que enfrentamos hoy en día.

> In these adaptations, Flanagan expanded on the source texts' original use of the trope to address the social anxieties of their time regarding female mental illness and the ambivalence of the domestic sphere by reworking the source texts' narratives and re-contextualising the past's social anxieties to address contemporary society's fears (Botes, 2024: 1).

Esta voluntad de actualizar los miedos y las problemáticas sociales representadas en la obra original queda reflejada en el trato que Flanagan da a los temas y personajes tomados de Poe en *La caída de la casa Usher* (2023). Un claro ejemplo es el personaje de Rodrick Usher y el paralelismo que se establece entre la droga que su farmacéutica, Fortunato, introduce en la sociedad, la ligodona, y la crisis del fentanilo que asola Estados Unidos. Flanagan selecciona elementos de distintas historias de Poe, además de elementos de su propia realidad, y los entremezcla para crear una historia propia que posee, a la vez, el carácter siniestro de los elementos tomados del escritor romántico y el efecto añadido que provoca la historia en su conjunto.

Tomando la condición que exige Freud para que lo siniestro se pueda dar en la ficción (la de que el universo de la historia debe corresponderse con el universo real del lector excepto en algunos elementos, que serían los que lograrían evocar el sentimiento de lo siniestro al volver extraño lo familiar), podemos inferir que la adaptación al contexto del siglo XXI de los relatos de Poe, escritos en el siglo XIX y ambientados en este mismo siglo, contribuye a incrementar el efecto de lo siniestro en el espectador contemporáneo, puesto que sitúa la historia en un mundo actual con el que se siente más identificado.

7. Creación de lo fantástico y evocación de lo siniestro en la adaptación de Mike Flanagan: *La caída de la Casa Usher* (2023)

7.1. El *uncanny valley:* Verna

Verna es la figura demoníaca con la que Roderick y Madeleine firman un pacto tras asesinar al director de Fortunato, Rufus Griswold, cuyo nombre Flanagan toma de un editor con quien Poe rivalizaba. Verna es el principal elemento transgresor de la serie, todos los acontecimientos fantásticos que tienen lugar en la historia son causados por ella. Aparece por primera vez en un *flashback* en el primer capítulo, trabajando de camarera en el bar al que acuden los hermanos Usher después de matar a Griswold, pero no se nos revela nada ni de su origen ni de su identidad. Desde el primer momento en que aparece en pantalla, la manera de actuar del personaje, que parece ser consciente del delito que los Usher acaban de cometer, nos hace desconfiar de sus intenciones y cuestionarnos su naturaleza. A lo largo de la serie,

sus repetidas apariciones para perpetrar los asesinatos de los hijos de Roderick van acompañadas de expresiones exageradas, de sonrisas antinaturales y de ojos ensombrecidos. La tensión entre la forma antropomórfica del personaje y sus extraños rasgos y actitudes apunta a una naturaleza sobrehumana que catapulta al espectador al *uncanny valley*, generando una sensación de inquietud que da paso al sentimiento de lo siniestro.

Paradójicamente, a pesar de la naturaleza aparentemente demoníaca de Verna, la moralidad del personaje es ambigua, ya que se muestra impasible a la hora de asesinar a los hijos de Roderick, ejemplos todos de maldad y corrupción moral, pero cuando le llega el momento de asesinar a Leonor, la única nieta de Roderick y la única Usher que ha logrado eludir la decadencia moral que caracteriza a su familia, Verna muestra compasión y dulzura con la niña, llegando a afirmar que es la parte que menos le gusta de su trabajo. Además, consuela a Leonor hablándole de las causas benéficas a las que su madre dedicará su dinero tras la caída de Fortunato, dando a entender que ese final le complace a ella también. Por lo tanto, más que una criatura demoníaca cuya función es hacer el mal, Verna es la personificación de una fuerza cósmica, el destino, o el karma, que se dedica a cumplir con su función en el mundo.

7.2. El doble: El gato negro

En *La amenaza del yo: el doble en el cuento español del siglo XIX* (2023)*,* Rebeca Martín sostiene que el doble moderno surge a principios del siglo XIX y adquiere especial relevancia en la literatura del Romanticismo (Martín, 2023: 16). Martín distingue entre el doble subjetivo, que "se manifiesta cuando el protagonista se enfrenta a su réplica" y el doble objetivo, que "aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena" (Martín, 2023: 17). Poe cultiva ambas manifestaciones del doble; la del doble subjetivo en obras como "William Wilson" (1839), y la del doble objetivo en otras como "El gato negro" (1843), a partir de la cual se articula este apartado.

La figura del gato negro aparece en el tercer y en el cuarto capítulo de la serie titulados "Los crímenes de la calle Morgue" y " El gato negro" respectivamente. Tal y como ocurre en el relato original de Poe, al principio el gato es la mascota de la pareja protagonista, en este caso formada por Leo Usher y Julius. En el tercer capítulo, tras una serie de altercados con el gato, Plutón, Leo despierta y descubre que lo ha matado. Para que Julius no se entere, Leo acude a

una protectora de animales en busca de otro gato negro que pueda hacer pasar por Plutón. Allí encuentra uno exactamente igual y se lo lleva. Sin embargo, el nuevo Plutón es escurridizo y se esconde. A partir de este momento, tienen lugar una serie de incidentes entre el gato y Leo. La similitud entre el Plutón original y el segundo gato, sumada a la actitud violenta que el animal adopta con Leo, nos hace sospechar que no se trata de otro gato negro, sino de un doble del primero que busca vengarse de su dueño.

En el siglo XIX, la figura del doble era utilizada con frecuencia por los autores románticos para encarnar el lado más perverso del original "materializado por los deseos reprimidos del sujeto o por una maldición o pecado original" (Martín, 2023: 20). En este sentido, se pueden interpretar como personificaciones de lo siniestro. Al igual que Madelaine Usher, que simboliza el retorno de lo repimido al resurgir de la tumba para matar a su hermano, la figura del doble actúa también como un vehículo para que lo reprimido adopte una forma física con la que causar daño. El segundo gato es un doble malvado del primero y, en cierta manera, encarna la culpa de Leo por haberlo matado. Más allá de eso, también encarna la culpa de Roderick, pues la muerte de Leo es consecuencia del pacto que su padre hizo de joven y su destino ya estaba sellado desde el día en que nació.

Por otra parte, en el sexto capítulo de la serie, "Goldbug", Tamerlane Usher también experimenta lo siniestro ligado al doble al no reconocerse a sí misma en los numerosos espejos de su residencia. Cuando la hija mayor de Roderick se mira al espejo, no ve su propio reflejo, sino la imagen de Verna, una presencia hostil contra la que arremete. Al destrozar el espejo que tiene sobre la cama en un intento de acabar con Verna, Tamerlane muere atravesada por los afilados fragmentos de vidrio. La ironía es evidente, la Usher se acaba suicidando accidentalmente como consecuencia de su propia vanidad, que la había empujado a cubrir sus paredes con espejos. Es habitual que Verna utilice los defectos de los hijos de Roderick para tematizar sus muertes. En este caso, Tamerlane, aterrorizada por la maldad que percibe en su propio reflejo, no puede más que experimentar un arrebato autodestructivo, aunque ella crea estar dirigiendo su furia hacia una figura externa.

7.3. La repetición y lo ineludible

La repetida aparición de Verna en todas las escenas de las muertes contribuye a evocar el sentimiento de lo siniestro que nos provoca la repetición y la idea de lo ineludible. Al principio de la serie, los hijos de Roderick ya están muertos, por lo que el espectador sabe que todos los relatos del patriarca de los Usher acabarán con la muerte de uno de sus hijos, además, también sabe que Verna será la causante. Este conocimiento del destino fatídico de los personajes y la función que realiza Verna como personificación del destino o del karma incrementa el efecto siniestro de la serie, pues la idea de que la muerte le puede llegar a una persona antes de tiempo como consecuencia de sus acciones resulta lógica y racional, pero que su prematura muerte fuera inevitable desde antes de su nacimiento como consecuencia de las acciones de su padre es, cuando menos, inquietante, pues está fuera de su control y no tiene cabida en nuestro universo racional.

En la antigua Grecia se consideraba que el destino de cada individuo ya estaba decidido de antemano por un poder superior que se materializaba en la figura de las Moiras, tres divinidades, hijas de la Noche, que se encargaban de tejer los hilos del destino: "Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio, todo humano tiene su moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etc.)" (Grimal, 1989: 364). De las tres hermanas, Cloto se encargaba de tejer cada hilo, Láquesis de medir su longitud y de decidir la fortuna de la persona y Átropos de cortarlo cuando le llegaba el momento de la muerte. En este sentido, el control que el individuo creía tener sobre su propia vida era limitado. Además, a la función de las Moiras le hemos de sumar la creencia en la posibilidad de intervención del resto de divinidades del panteón griego en la vida de algunos individuos y la existencia de figuras, como los adivinos, que tenían la capacidad de ver el futuro y elaborar profecías.

En la Edad Moderna, a raíz de la reforma protestante de Lutero, surgen vertientes como el calvinismo, que defiende la idea de la predestinación, basada en la creencia de que Dios, soberano y providente, ha decidido desde antes de la creación quienes serán salvados y quienes no: "Esto quiere decir que por su soberanía creó el universo y predeterminó todos los

acontecimientos desde la eternidad; y por su providencia se hace presente constantemente para llevarlos a cabo" (Monares Ruiz, 2003: 286).

Pese a que, durante gran parte de la historia, la noción del destino ha estado muy ligada a la concepción que el ser humano tenía de su propia existencia, actualmente ha perdido relevancia, ya que su presencia no puede ser probada científicamente y, como consecuencia, ha quedado relegada a la superstición. No obstante, sí que existen posiciones deterministas que, aunque cuestionables, guardan una cierta relación con la idea del destino. Un ejemplo es el determinismo genético, que considera que factores como el comportamiento o la posición social de un individuo se pueden explicar exclusiva o mayoritariamente en base a sus características genéticas. En este sentido, la teoría del determinismo genético interioriza la fuente del destino, que ya no depende de un elemento externo, como las divinidades, sino de nuestros propios genes, aunque también existe un componente hereditario.

Vemos cómo, desde la Antigüedad, la visión fatalista de la realidad ha ido perdiendo relevancia y, pese al surgimiento de distintas formas de determinismo asociadas a la ciencia, en general la idea del libre albedrío ocupa una posición predominante en la sociedad contemporánea. Cualquier alusión a la idea de fatalidad nos remite a una creencia, que nuestra especie mantuvo durante gran parte de su existencia, en la influencia que ejercen ciertas fuerzas superiores incontrolables sobre nuestras vidas. Esto nos lleva a plantearnos cuestiones como el nivel de agencia que tenemos sobre nuestras decisiones y da paso al sentimiento de lo siniestro en la medida en que hace resurgir la idea de que hay fuerzas desconocidas que mueven los hilos de nuestra existencia. En la serie, la inexorable fortuna de los Usher parece aunar la idea clásica del destino procedente de un elemento externo y sobrenatural, como es Verna, y la idea determinista del destino como algo genético, hereditario, ya que los hijos de Roderick son afectados por la maldición que recae sobre este.

El efecto siniestro que produce la idea de lo ineludible tiene relación con el *uncanny of the commodity* o "lo siniestro de la mercancía", categoría que se desarrollará más adelante, ya que la efectividad de ambos descansa en la insinuación de que no somos dueños de nuestras propias vidas, aunque por motivos muy distintos.

7.4. La incertidumbre: las visiones

Una de las formas en las que lo fantástico irrumpe en el universo de la serie es a través de las visiones de Roderick. Durante toda la conversación entre Roderick y su interlocutor, Auguste Dupin, el peculiar estado psíquico del patriarca de los Usher se hace evidente.

Al espectador se le permite ver la realidad tal y como la ve Roderick, esto incluye lo real, que Dupin también puede ver, y lo fantástico o imaginario, que solo ve Usher. Figuras y sombras vagan constantemente en la penumbra de la habitación, siempre por detrás de Dupin, por lo que, inicialmente, no sabemos si tiene o no la capacidad de verlas. Cuando estas figuras ocupan el centro del plano para atormentar a Roderick, situándose enfrente de Dupin, entendemos que este no las percibe. Son los hijos de Roderick los que se le aparecen de esta forma. Como todos ellos están muertos, la serie plantea la duda sobre si estas figuras son apariciones sobrenaturales o si son fruto de la enfermedad cerebrovascular que Usher padece y que, según explica, le produce alucinaciones. Esta incertidumbre desdibuja la línea entre lo real y lo imaginario. Conforme avanza la historia y lo fantástico cobra cada vez más importancia, el espectador también se inclina hacia la explicación sobrenatural de las visiones.

Según la interpretación de "El gato negro" que ofrece Bethanie Sonnefeld (2019) partiendo de la teoría del trauma, la propia Verna podría ser una creación inconsciente de Roderick para rellenar los huecos de una historia cuya realidad es incapaz de aceptar. En "El gato negro", según argumenta Sonnefeld, el narrador utiliza la influencia de la figura demoníaca del gato en su relato para intentar dar una explicación al asesinato de su mujer, ya que no es capaz de enfrentarse a la realidad de haber cometido un acto tan cruel. Igual que en "El gato negro", en *La caída de la casa Usher,* de Flanagan, el narrador es culpable de actos terribles, que él mismo relata, por lo que ambos son narradores poco fiables. Es posible, partiendo de la teoría del trauma que trata Sonnefeld, argumentar que la historia que narra Roderick no se ajusta a la realidad de lo ocurrido, sino que los elementos fantásticos que en esta aparecen se deben a su incapacidad para asumir su naturaleza cruel y al intento de distanciarse de ella. Es decir, que la responsabilidad que Roderick siente por la muerte de sus hijos, quizá por no haberles brindado el apoyo paterno necesario para solucionar sus problemas, o por haberlos enfrentado entre sí

bajo la sospecha de que uno de ellos estaba filtrando información a Dupin, es lo que le lleva a introducir en la historia un elemento fantástico que le permita asimilar las consecuencias de sus actos. Este hecho, sumado al estado alterado de conciencia en el que se encuentra debido a su enfermedad, nos puede servir para elaborar una explicación racional de su relato que, pese a su fragilidad, nos permite aferrarnos a las leyes de nuestro universo.

Otro punto a favor de la falsedad de la historia de Roderick es también una de las preguntas más inquietantes de la serie: ¿cómo puede ser que Roderick, que solo estuvo presente en la muerte de Victorine, sea capaz de explicar con todo detalle cómo murieron sus otros hijos? Sonnefeld argumenta que el narrador de "El gato negro" no quiere deshacerse de su culpa sino entender qué le ha pasado, pero como no es capaz de aceptar la totalidad de su naturaleza, le acaba atribuyendo al gato una dimensión demoníaca que le permite ignorar su naturaleza violenta. La figura del gato le permite al narrador explicar el asesinato de su mujer sin tener que aceptar la verdad sobre su propia identidad.

> The narrator's story is trying to find a way to un-haunt himself. The narrator wants to discover how to make the events understandable within his self-perception by forcing his flawed self-conception on the events he remembers. (Sonnefeld, 2019: 26)

En el caso que nos ocupa, Verna haría la función del gato. Roderick también muestra una voluntad por explicarle a Dupin, y a sí mismo, las circunstancias vitales y decisiones que, desde su infancia, le han llevado a su situación actual. Con este propósito, explica la traumática historia de la muerte de su madre y, más adelante, introduce el pacto con Verna, que será la culpable de la muerte de sus hijos. En ambos acontecimientos traumáticos encontramos elementos fantásticos; por un lado, la aparente resurrección de la madre y, por otra, la figura de Verna. Según esta interpretación, no se trata de que Roderick no acepte la responsabilidad de las muertes, de hecho en el primer capítulo se declara culpable de ellas, sino que es incapaz de aceptar en qué le convierte esa responsabilidad y acaba recurriendo a explicaciones sobrenaturales de los hechos.

No se trata de hacer un análisis psicológico de Roderick, sino de mostrar una de las posibles explicaciones racionales que la serie admite hasta el último capítulo. Lo fantástico irrumpe

junto con el elemento transgresor, que es Verna. Como la historia es relatada por un narrador poco fiable, que acaba de pasar por el acontecimiento traumático de enterrar a sus seis hijos, y que sabemos que padece una enfermedad cerebrovascular que provoca una visión alterada de la realidad, no podemos estar completamente seguros de que Verna exista de verdad. Esta situación nos lleva a cuestionarnos la veracidad de los hechos narrados, pero no nos permite posicionarnos firmemente a favor de su falsedad, ya que la complejidad y coherencia de la historia nos empuja a aceptar su veracidad. Además, la falta de información no contaminada por la subjetividad del narrador nos impide encontrar una explicación racional a los sucesos que él explica mediante lo fantástico. Por lo tanto, encontramos dos explicaciones; una racional, pero insuficiente, y otra completa pero increíble. Nos situamos en la posición de incertidumbre respecto a las leyes que rigen el universo de la historia que Freud considera necesaria para que se produzca el sentimiento de lo siniestro en el espectador y que Todorov sostiene como base del efecto fantástico. La incertidumbre desaparece en el último capítulo a través de una conversación entre Verna y el abogado de los Usher, Arthur Pym, confirmando la existencia de lo fantástico. Aun así, de acuerdo con David Roas, el fin de la incertidumbre no disipa la sensación de inquietud del espectador, pues la transgresión que provoca lo fantástico ya ha logrado sacudirlo "ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural" (Roas, 2001: 30).

7.5. Deformación de lo familiar: la casa

Ya hemos dicho que el relato original de Poe establece una correspondencia entre la familia Usher y su residencia, utilizando el nombre "Casa Usher" para referirse a ambos. Esta correspondencia va más allá del simple nombre; la casa y la familia están inextricablemente unidas. Tanto en el relato como en la serie, como ya se ha expuesto anteriormente partiendo del análisis de Marita Nadal, la decadencia psíquica y moral de la familia Usher se ve reflejada en la decadencia física de su casa. Según exponen Laura Lázaro Palencia y Ana González-Rivas Fernández en "La casa de Flanagan: Procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar Allan Poe en *La caída de la Casa Usher* (Netflix, 2023)": "Poe establece siempre un claro paralelismo entre el ambiente en el que se mueven los personajes y el estado mental o los conflictos internos de los mismos, lo cual explica la atmósfera pesada, oscura e inquietante que caracteriza su literatura" (Lázaro Palencia y González-Rivas Fernández, 2025:

80). En el mismo artículo, las autoras introducen el término "verticalidad del espacio" para referirse a la correspondencia que existe entre el nivel físico en el que se encuentran los personajes u objetos y el nivel psíquico que ocupan en la mente del protagonista. De esta manera, los espacios subterráneos representarían metafóricamente el subconsciente del protagonista, mientras que lo que en ellos se encuentra se correspondería con lo reprimido en la mente de dicho personaje. En el caso de *La caída de la casa Usher* (2023), el hecho de que Madeleine, que representa el trauma, lo reprimido, fuese enterrada en una cripta subterránea para luego ascender a la planta superior en la que se encuentra Roderick es representativo de este concepto de "verticalidad del espacio". Este recurso es recurrente en los relatos de Poe y lo podemos encontrar en historias como "El gato negro" (1843) o "El barril de amontillado" (1846).

Mientras que en el relato original solo se nos muestra la casa en el presente del narrador, en la serie podemos ver la evolución del estado del edificio a través de las partes del relato de Roderick que hacen referencia a su infancia. Cuando Roderick menciona sus años de juventud, las imágenes de la casa que se nos muestran son las de un hogar normal. Como consecuencia de la muerte de su madre, los hermanos se quedan huérfanos y deben irse a vivir con su tía, dejando la casa abandonada e iniciando el proceso de deterioro estructural. Este abandono de la casa también se puede interpretar como un reflejo del abandono que sienten los hermanos y que inicia su proceso de decadencia moral.

En relación al término *unheimlich*, la muerte de la madre marca el inicio de la decadencia de la casa, que hace que esta pase de acogedora a aterradora, de *heimlich* a *unheimlich*, dando paso al sentimiento de lo siniestro.

7.6. Capitalismo: *uncanny of the commodity*

En el capítulo de *The Routledge Companion to Gothic* (2007) titulado "The Uncanny", David Punter reflexiona sobre los intentos de diversos autores de enumerar las formas que puede adoptar lo siniestro. Tras esta breve recapitulación, rescata la categorización de las formas de lo siniestro que él mismo realizó anteriormente en *Influence of Post-Modernism on*

Contemporary Writing (2005). Según Punter, una de las formas que puede adoptar lo siniestro en un contexto contemporáneo es lo que él llama *uncanny of the commodity*. Este tipo de siniestro deriva de la idea de que nuestras vidas están siendo controladas por un poder oculto, frecuentemente ligado a la élite económica mundial.

> This may operate at the level of the individual commodity; but also, just as some classic Gothic fictions point to the idea of a 'different plot' – stemming from the alchemists, the 'illuminati', the Rosicrucians – which in fact exerts a hidden control over individual lives, so the commodity points us towards the sense that the levers of power are operated 'elsewhere', by a set of overweening corporate entities (Punter, 2007: 135)

El tipo de siniestro que enuncia Punter está estrechamente ligado a figuras como la de Roderick Usher, un gran magnate farmacéutico que, año tras año, se cobra impunemente la vida de miles de personas con el único objetivo de obtener un beneficio económico. Roderick se presenta como un espectro en las casas de miles de personas para llevarse a sus familiares y amigos, actuando al margen de la legalidad y por encima de los poderes políticos.

En *La caída de la casa Usher* (2023), Flanagan equipara la maldición de la familia Usher con el mal inherente al sistema capitalista: el de anteponer el beneficio económico a la vida humana. La desmesurada ambición de los hermanos Usher es el desencadenante de un sinfín de muertes, tanto dentro de su familia como fuera. En el relato original de Poe ya se deja entrever el deseo de mantener intacto el patrimonio familiar, implicitando una tendencia incestuosa para lograr este propósito (Lázaro Palencia y González-Rivas Fernández, 2025: 74).

> También sabía que la estirpe de los Uhser, siempre respetable, no había producido, en ninguna etapa, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre había sido así (. . .) esta ausencia, quizá, de ramas colaterales y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo, del patrimonio junto con el nombre, era la que, al fin, identificaba tanto a los dos (Poe, 2025 : 57).

En la versión de Flanagan, la naturaleza avariciosa de la familia se explora en mayor profundidad, convirtiéndose en la causa incuestionable de su trágico final. Bajo la avaricia de los hermanos subyace una crítica al sistema capitalista neoliberal. Flanagan deja muy claro que no se puede llegar a tener el nivel de poder y riqueza que ostentan los Usher sin dejar de

lado todo principio moral. Por lo tanto, la inmoralidad que caracteriza a los Usher no es solo un atributo personal, sino una consecuencia del sistema en el que viven. En el tercer capítulo de la serie, titulado "Asesinato en la Rue Morgue", Roderick pronuncia un monólogo que funciona a modo de revelación de una verdad oculta: nos muestra cómo el sistema capitalista manufactura la necesidad y el deseo y a costa de qué. Roderick habla de la escasez artificial: "First you roll out a multi-media campaign to convince people lemons are incredibly scarce, which only works if you stockpile lemons, control the supply", de la manipulación de los medios de comunicación: "A media blitz. Lemon is the only way to say «I love you», the must-have accessory for engagements or anniversaries. Roses are out, lemons are in. Billboards that say she won't have sex with you unless you got lemons.", y de la destrucción de la producción local:

> You write a line of genetic code that makes lemons look just a little more like tits… and you get a gene patent for the tit-lemon DNA sequence, you cross-pollinate… you get those seeds circulating in the wild, and then you sue the farmers for copyright infringement when that genetic code shows up on their land.[1]

Este monólogo encapsula la esencia siniestra que deriva de la falta de control sobre nuestras propias vidas, que yacen en manos de las grandes transnacionales. Este es el terror que genera el capitalismo actual: la pérdida de control sobre nuestra propia identidad y la sospecha de que nuestros gustos y deseos están siendo moldeados desde fuera. Flanagan utiliza este miedo para incrementar el efecto siniestro de la serie.

7.7. La locura

Una de las consecuencias de la avaricia desmedida de los Usher es la locura a la que todos se ven abocados. Lázaro Palencia y González-Rivas Fernández encuentran una relación entre la inmoralidad de los Usher y su desgaste psíquico.

> Obsérvese, finalmente, que, tanto en la serie de Flanagan como en el relato de Poe, la locura adquiere una dimensión moral. Por una parte, puede interpretarse que, en el texto original, el incesto fue motivado principalmente por la avaricia de los Usher, quienes deseaban conservar sus propiedades dentro de la familia a toda costa. Por otra parte, los Usher de Flanagan también manifiestan codicia y un afán desmedido de poder y riqueza, lo que lleva a los mellizos a sellar el siniestro pacto con Verna. En

[1] Este monólogo aparece en el capítulo "Asesinato en el Rue Morgue" entre el minuto 22:04 y el 23:17.

> ambos casos, como vemos, se nos plantea la misma disyuntiva sobre qué surge en primer lugar, la corrupción moral o la locura –una incógnita que queda a la interpretación del lector o el espectador– (Lázaro Palencia y González-Rivas Fernández, 2025: 74).

Como la locura adquiere una dimensión moral, el lector o espectador acaba estableciendo una correspondencia entre la locura y la inmoralidad, propiciando la interpretación de que una visión alterada de la realidad equivale a una afinidad con lo maligno. Las visiones de un loco no tienen sentido para los cuerdos, el sentido permanece oculto y es revelado como una moral deteriorada, o como una unión con lo sobrenatural, reafirmando preconcepciones sobre la peligrosidad de la locura, que es vista como una transgresión o bien de las leyes racionales o bien de las morales.

La figura del loco siempre se ha asociado a lo diferente. En la época medieval, esta diferencia, aunque podía ser positiva en la medida en que se consideraba el efecto de una estrecha unión con lo divino, no dejaba de suscitar inquietud y temor.

> Los locos son considerados a menudo como iluminados, profetas, seres que ven lo que los demás no pueden ver, capaces incluso de predecir el futuro y conocer el destino de los hombres. Ante este elegido las sociedades reaccionan con reverencia. Pero por esta misma razón, por ser diferente al resto de los mortales y tener acceso a lo vedado, el loco inspira angustia y repulsión (Peñalta Catalán, 2008: 128).

Otras visiones medievales relacionaban la locura directamente con lo demoníaco: "El loco puede estar poseído por el demonio o ser víctima de un maleficio" (Peñalta Catalán, 2008: 129), lo que incrementaba el temor y el rechazo que producía. Cuando la concepción científica del mundo ya no permite ligar la locura a lo demoníaco o a lo divino, esta sigue conservando una connotación negativa que aún persiste hoy en día y que va ligada a la transgresión de las normas morales. En *Historia de la locura en la época clásica* (1998), Michele Foucault desarrolla el concepto de "sinrazón" para hacer referencia a lo que, a partir del siglo XVII, se considera opuesto a la razón, entendiendo la razón como la norma moral y a la persona razonable como aquella dispuesta a actuar según la moralidad de la época. Así pues, la "sinrazón" ya no es una cualidad solo del loco, sino también del delincuente, del homosexual o del suicida, que son encerrados y reprimidos.

> El sistema de represión por el cual se le sanciona lo libera de todo significado de profanación y, definiéndolo como conducta moral, lo llevará progresivamente a los límites de una psicología, pues corresponde sin duda a la cultura occidental, en su evolución de los tres siglos últimos, el haber fundado una ciencia del hombre sobre la moralización de lo que antaño fuera para ella lo sagrado (Foucault, 1998: 71).

La reflexión de Foucault sobre la respuesta social e institucional ante la figura del suicida le lleva a afirmar que la visión aparentemente racional del hombre que se empieza a establecer a partir del siglo XVIII se basa en la aplicación de juicios morales heredados de la religión a ámbitos científicos como la psicología. Por lo tanto, la locura, que antes podía ser divina o demoníaca, pasa a ser inmoral y, más adelante, adquirirá la categoría médica de patología.

Este breve recorrido histórico por la locura nos permite entender que este concepto ha ido evolucionando a lo largo de los siglos y acumulando significados; la unión con lo sobrenatural, lo inmoral, lo maligno, la enfermedad. En *Lo siniestro. El hombre de la arena* (2020), Freud argumenta que nuestra visión racional del mundo aún no está del todo consolidada, por lo que las creencias pertenecientes a épocas anteriores tienden a resurgir. Como consecuencia, acabamos relacionando lo que ahora es sólo una patología médica con la inmoralidad que se le atribuía en épocas anteriores cercanas y, a su vez, con lo demoníaco, más lejano.

Que Roderick, que es el villano de la historia, esté también "loco" y tenga contacto con lo sobrenatural no es casualidad, sino que sirve para integrar la visión medieval de la locura como afinidad con lo demoníaco con la visión más moderna del loco como desviado, inmoral, incrementando el efecto siniestro de la serie.

8. Conclusiones

El objetivo de este trabajo ha sido analizar los mecanismos mediante los cuales la adaptación de Mike Flanagan logra representar y actualizar las fuentes de lo siniestro presentes en la obra de Edgar Allan Poe. La investigación llevada a cabo demuestra que la eficacia de Flanagan a la hora de evocar el sentimiento de lo siniestro radica en la capacidad de hibridar las fuentes clásicas de lo siniestro utilizadas por Poe y las nuevas fuentes surgidas de los miedos de

nuestra contemporaneidad. La trasposición de los elementos de los relatos originales a un contexto contemporáneo, más familiar para el espectador, sienta las bases del proyecto de Flanagan al permitir una mayor identificación del espectador con la realidad común en la que debe ser situada cualquier historia que pretenda evocar el sentimiento de lo siniestro. Los otros dos pilares en los que se sustenta el efecto siniestro de la adaptación de Flanagan son, por una parte, la introducción del personaje de Verna y, por otra, el mayor desarrollo del personaje de Roderick.

Verna funciona como el elemento transgresor fundamental para que la serie irrumpa en el territorio de lo fantástico. A través de ella se evocan los tipos de siniestro derivados del *uncanny valley*, lo ineludible y el doble, además de ser el desencadenante de la mayor parte de lo siniestro que aparece encarnado en el personaje de Roderick. Por su parte, este funciona como punto de partida para reflexionar sobre fuentes de lo siniestro contemporáneas que no se tratan directamente en la obra de Poe, como la categoría, propuesta por David Punter, del *uncanny of the commodity,* fuertemente ligada al sistema capitalista actual y a la inquietud que nos genera la sospecha de que las élites económicas son las verdaderas arquitectas de nuestro destino, tal y como en la Antigüedad lo fueron las Moiras. A partir de este aspecto, Flanagan introduce una marcada crítica social en su adaptación, más ideológicamente cargada que el material original en el que se inspira. Por otra parte, la recreación de la decadencia psíquica de Roderick, ya presente en el relato original de Poe, y el mayor desarrollo de su degradación moral, dan pie a una reflexión sobre el aspecto moral de la locura e incrementan el efecto siniestro al convertir a Roderick en un narrador poco fiable que siembra en el espectador la duda sobre la veracidad de su relato. Finalmente, la residencia de los Usher es entendida, a través de los conceptos de psique arquitectónica y verticalidad del espacio, como un reflejo de la mente de Roderick y, gracias a su posición de narrador, la casa es presentada a lo largo de su vida en diferentes estados de degradación física que se corresponden con la degradación moral del personaje. Esta manera de abordar la evolución de la casa paralelamente a la evolución de Roderick supone un cambio respecto al relato original, que se limita a mostrarnos a ambos en sus estados finales, y permite entender mejor la relación que se establece entre ellos.

La manera en que Flanagan estructura la historia de *La caída de la casa Usher* (2023), alternando entre tres líneas temporales (el pasado lejano, el cercano y el presente), permite al espectador ir descubriendo el entramado de traumas, delitos y culpa a la vez que va percibiendo las huellas que ha dejado en la frágil y decrépita figura de su narrador y protagonista, cuya última acción será confesar los horrores de su vida. "Nevermore", pronuncia antes de que lo reprimido, personificado en la figura de Madeleine Usher, lo destruya junto con su casa. El espectador, por su parte, permanece unos minutos más junto a August Dupin, quien, tras haber descubierto la verdad sobre el corrupto magnate al que ha dedicado su vida a derrocar, decide mantenerse indiferente ante sus motivaciones, no rechaza ni acepta su historia, no le importa cómo murieron sus hijos, él tiene los suyos propios, y le esperan en casa. Finalmente, Verna recita el poema "Visit of the dead", publicado originalmente por Poe en *Tamerlane and other poems (*1827), para recordarnos que lo siniestro no muere con Roderick, pues su existencia sigue siendo "a mystery of mysteries".

9. Bibliografía

Allison, Liz. (2004). “Reading the Uncanny”. *The Cambridge Quarterly*, pp. 277–81. https://www.jstor.org/stable/42967452

Botes, Christan Nancy (2024). *The haunted house/haunted mind as a Gothic trope in Mike Flanagan's The Haunting Project and source texts: A comparative analysis* [Tesis de maestría, Stellenbosch University]. SUNScholar Research Repository. https://scholar.sun.ac.za

De Boer, Lotte. (2022). “Gothic romance in "The Haunting of Bly Manor": The modern transformation of the Victorian Gothic”. *Inquiries Journal*, *14*(02). http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1938

Fernández Guerrero, Olaya. (2012). “El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega”. *Feminismo/s*, (20), 107-125.

Flanagan, Mike. (2023). *La caída de la casa Usher* [miniserie de televisión por internet]. Netflix/Intrepid Pictures.

Foucault, Michel. (1998). *Historia de la locura en la época clásica* (J. J. Utrilla, Trad.; 2.ª reimpr.). Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund. (2020). *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Madrid: Archivos Vola.

Grimal, Pierre. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Kennedy, Gerald, J. (2001). *A Historical Guide To Edgar Allan Poe*. Nueva York: Oxford University Press.

Lázaro Palencia, Laura., & González-Rivas Fernández, Ana. (2025). “La casa de Flanagan: Procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar Allan Poe en *La caída de la Casa Usher* (Netflix, 2023)”. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, *15*, 63-90. https://www.doi.org/10.14201/16162025156390

Martín, Rebeca. (2023). *La amenaza del yo: el doble en el cuento español del siglo XIX*. Londres: SPLASH Editions.

Monares Ruiz, A. (2003). “Calvinismo, Ilustración y Ciencias Sociales. Providencia absoluta, negación del libre albedrío y leyes de la conducta”. *Persona y Sociedad*, *20*(1), 285-295.

Mori, Masahiro (2012) “The Uncanny Valley”. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, *19*(2), 98-100.

Nadal, Marita. (2016). “Trauma and the Uncanny in Edgar Allan Poe's "Ligeia" and "The Fall of the House of Usher"”. *The Edgar Allan Poe Review*, *17*(2), 178-192.

Peñalta Catalán, Rocío. (2008). Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas. *Revista de Filología Románica*, *25*, 127-138.

Poe, Edgar. Allan. (2025). *Narraciones extraordinarias*. Barcelona: Arpa Editores.

Punter, David. (2007) “The Uncanny”. *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge. 129-136.

Roas, David. (Ed.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

Sonnefeld, Bethanie. (2019). “The Uncanny Mind: Perpetrator Trauma in Poe’s “The Black Cat.”” *The Edgar Allan Poe Review*, 22(2), 329–342. https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.22.2.0329

Villagrasa Olivares, Pau. (2025). «"El hundimiento de la casa Usher": una mirada interdisciplinar de la readaptación fílmica de la narrativa grotesca de Poe al género de lo fantástico», *Brumal,* 13(2), 283–303. https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1090