Universitat Autònoma de Barcelona

POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: FERNANDO IWASAKI, DAVID ROAS Y PILAR PEDRAZA

Ángel del Río Rodríguez

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: http://es.creativecommons.org/blog/licencias/

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Programa de Doctorado en Teoría de la literatura y Literatura Comparada.

TESIS DOCTORAL

POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: FERNANDO IWASAKI, DAVID ROAS Y PILAR PEDRAZA

Tesis de doctorado presentada por:

Ángel del Río Rodríguez

Directora de la tesis:

Dra. Teresa López-Pellisa

Tutor de la tesis:

Dr. David Roas Deus

Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2020

A todos los monstruos,
que en alguna ocasión me aterrorizaron.

A mi padre,
quien merece mucho más que esta dedicatoria.

POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA: FERNANDO IWASAKI, DAVID ROAS Y PILAR PEDRAZA

RESUMEN

El principal objetivo de esta tesis doctoral es establecer una poética sobre la figura del monstruo contemporáneo, de género fantástico, partiendo de nuestra hipótesis en la que sostenemos que, en la ficción posmoderna, se cultiva y se acude a un tipo de figuras monstruosas caracterizadas por unos rasgos evolutivos, diferentes a las formas tradicionales o clásicas empleadas por la ficción fantástica. Asimismo, profundizamos en el análisis de 4 seres monstruosos que consideramos significativos en lo que refiere al uso y a la presencia de estas criaturas, para observar cómo funciona el cultivo de una tipología seleccionada de monstruos posmodernos: el vampiro, el licántropo, el *revenant* y el doble. De tal forma que podremos evaluar si se produce una modificación en clave posmoderna.

El siguiente objetivo consiste en aplicar nuestra propuesta teórica sobre el monstruo posmoderno, con la intención de observar su funcionamiento en la narrativa breve fantástica de tres autores que habitualmente acuden al uso del monstruo: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza. La elección de los autores está estrechamente vinculada con su alta producción de figuras monstruosas fantásticas.

Por lo que respecta a Fernando Iwasaki, hemos advertido un singular cultivo del monstruo en su obra *Ajuar Funerario* (2004), donde observamos cómo se manifiesta un interesante juego paródico y de revisión de temas y motivos tradicionales de lo fantástico. En cuanto a *Papel Carbón* (2012), hemos detectado el uso del monstruo, desde una vertiente más vinculada con las cuestiones de identidad y de exploración de la memoria cultural.

En cuanto a David Roas, además de tratarse de la principal voz teórica de lo fantástico en nuestro país, podemos observar cómo se manifiestan sus investigaciones en su faceta como autor, a través de la exploración de gran parte de sus relatos, donde acude habitualmente a seres monstruosos y fantásticos pertenecientes a la tradición. En el caso de David Roas, analizamos los relatos donde el monstruo posea un papel destacado, en tres de sus títulos de narrativa breve, *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010) e *Invasión* (2018). Asimismo, podremos observar cuál es la evolución ficcional del autor, en cuanto al uso de esta figura fantástica.

Finalmente, en lo que respecta a Pilar Pedraza, se trata de una de las autoras más relevanteses de lo fantástico en nuestro país. Su cultivo del monstruo está estrechamente vinculado con el cuestionamiento del género y, sobre todo, de las estructuras de poder, marcadas por las estructuras heteropatriarcales. Los relatos de Pilar Pedraza ofrecen una revisión de las figuras tradicionales y ahonda en su marcada simbología y, en especial, en cómo producen un efecto crítico frente a la realidad. Las obras de narrativa breve seleccionadas son *Necrópolis* (1985) y *Arcano 13* (2006).

Todo ello ha sido cotejado con obras de narrativa breve de otros autores que habitualmente cultivan el género fantástico como Ángel Olgoso, Patricia Esteban Erlés, Félix J. Palma, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, David Jasso, Santiago Eximeno o Manuel Moyano, tratando de identificar las variaciones, los métodos constructivos y el distanciamiento existente entre el monstruo clásico y el monstruo posmoderno en estas narraciones. En este sentido, se esboza un recorrido historiográfico sobre el uso del monstruo y sus representaciones a lo largo de diferentes épocas o etapas históricas.

POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA EN EL SIGLO XXI: FERNANDO IWASAKI, DAVID ROAS Y PILAR PEDRAZA

AGRADECIMIENTOS……...…...9

INTRODUCCIÓN…….…..…11

1. GENEALOGÍA DEL MONSTRUO EN OCCIDENTE……..…….....17

1.1. El monstruo prehistórico y antiguo……..……18

1.1.1. El monstruo maravilloso antiguo: rito y superstición…….……..21

1.1.2. El monstruo maravilloso antiguo: Tiamat y el Wendigo……..……26

1.2. El monstruo maravilloso grecolatino…….…...33

1.2.1. El monstruo maravilloso: Grecia y Roma……...….36

1.2.2. El monstruo maravilloso grecolatino: la Esfinge y las Harpías……..…..42

1.3. El monstruo en la época medieval……48

1.3.1. El monstruo maravilloso medieval: libros de caballerías y poemas épicos…….....53

1.3.2. El monstruo maravilloso medieval: el Demonio…….…….58

1.4. El monstruo moderno……...61

1.4.1. El monstruo fantástico moderno: Drácula…….……...67

1.4.2. El monstruo de ciencia ficción moderno: Frankenstein……...…….74

2. TEORÍA DEL MONSTRUO……..……..84

2.1. El monstruo como sujeto de estudio…….84

2.2. Revisión teórica del monstruo……...88

3. POÉTICA DEL MONSTRUO……..……102

3.1. Definiendo al monstruo……..102

3.2. ¿Qué es el monstruo?.....103

3.3. La funcionalidad del monstruo……..112

3.3.1. La función del monstruo como discurso de lo humano…….....115

3.4. La construcción del monstruo……...……118

3.4.1. La construcción del monstruo: Como desestabilizador anómalo de nuestra realidad……..……118

4. POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO……...…….124

4.1. ¿Existe un monstruo posmoderno?.....124

4.2. Aproximación a la posmodernidad…….....125

4.3. El monstruo posmoderno. Rasgos formales y temáticos……135

4.3.1. La propagación del monstruo……...…....139

4.3.2. La voz del monstruo……...149

4.3.3. La parodia……..159

4.3.4. El monstruo: uno más en la familia……168

4.3.5. La domesticación del monstruo……...176

5. EL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA……...186

5.1. La narrativa breve española de género fantástico y su evolución hacia la posmodernidad……...186

5.2. El vampiro……...199

5.3. El hombre lobo……...210

5.3. El *revenant*…….….223

5.4. El doble……...240

6. EL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI……..…….251

6.1. Fernando Iwasaki……..…..252

6.2. David Roas……277

6.3. Pilar Pedraza…….…….307

7. CONCLUSIONES……..323

8. BIBLIOGRAFÍA……..…...……..340

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estas líneas iniciales, quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a las personas que, de un modo u otro, han contribuido y formado parte en la consecución de este proyecto de investigación. Han sido cinco años de mi vida y en cada uno de ellos, los encuentros, las charlas, los apoyos, los ánimos y la ayuda han sido imprescindibles para poder afrontar un trabajo de tanto esfuerzo y dedicación. Por este motivo, es un verdadero placer poder utilizar este apartado para ser justo y consecuente, expresando mi agradecimiento.

Sin lugar a dudas, debo agradecer de manera muy significativa y especial a la Dra. Teresa López-Pellisa por aceptarme para inicar este viaje bajo su dirección. Ha sido constante el aprendizaje que he obtenido de ella y, sin duda, ha trascendido mucho más allá de este proyecto. El apoyo y sus constantes aportes me han servido para encauzar una correcta orientación, hecho que se ha converitdo en una clave del buen trabajo que hemos realizado. Le agradezco su inquebrantable presencia durante todo el desarrollo, cómo ha facilitado y aportado material propicio para la construcción de la tesis y, sobre todo, por la extrema paciencia que ha mostrado. Muchas gracias, una y mil veces, porque nunca serán suficientes.

Quiero agradecer a dos figuras imprescindibles para mí, a la hora de elegir este laborioso camino. En primer lugar al Dr. Gonzalo Pontón Gijón porque fue una figura clave durante mi formación universitaria. Su presencia y consejo resultaron imprescindibles para que tomase este camino que culmina aquí. Asimismo, debo agradecerle que me devolviera la pasión por la literatura. Algo que por desgracia parecía haberse esfumado. En segundo lugar, quiero agradecer al Dr. David Roas Deus las herramientas analíticas y de investigación que me ha otorgado, a lo largo de estos años. Descubrir que existe la posibilidad de profundizar académicamente en lo fantástico supuso encontrar, finalmente, la perfecta unión entre la pasión y el estudio. De la misma manera, debo agradecerle el apoyo en la realización de esta tesis doctoral.

Asimismo, agradezco el apoyo y la ayuda del Dr. Fernando Iwasaki Cauti, cuya colaboración especial permitió una correcta aportación de datos bibliográficos y de referencias imprescindibles, para afrontar uno de los apartados indispensables en la investigación. Su accesibilidad y cordialidad son rasgos a destacar en su figura.

De la misma manera, debo agradecer al Grupo de Estudios de lo Fantástico de la UAB, el buen trato que siempre me han ofrecido, la facilitación de libros y de otras

publicaciones relevantes para mi investigación. Asimismo, debo reconocer su amabilidad y aceptación a la hora de poder participar activamente y de difundir lo fantástico, mediante los congresos desarrollados en la UAB o a través del club de lectura, destinado a los estudiantes.

Quiero expresar mi gratitud a los doctorandos que, a lo largo de estos años, hemos coincidido y compartido lágrimas, hastíos y alegrías. Algunos de ellos, con el paso del tiempo, han conseguido convertirse en doctores. En especial, quiero destacar a la Dra. Ada Cruz Tienda, al Dr. Alfredo Guzmán Tinajero, al Dr. Sergio Hernández Roura y a Consuelo Sella. No puedo pasar por alto las innumerables horas de charlas, hasta llegar la hora de los monstruos, con Toritaka Tokumei, un gran apoyo y, sin lugar a dudas, un enorme refuerzo positivo durante mi investigación.

Mi reconocimiento se extiende hacia dos de mis grandes amigos y compañeros durante la universidad: Albert Orri y Eugeni González han sido (y siguen siendo) unos perfectos camaradas en mi desarrollo académico. El apoyo que siempre me han ofrecido es fundamental para haberme mantenido fiel al camino que elegí.

Por último, aunque no menos relevante, quiero agradecer con toda mi alma a mi familia por haberme ofrecido todo lo que tengo a día de hoy. Sin su guía, constancia, esfuerzo, dedicación y correcta orientación no hubiese podido culminar mi formación académica ni personal. En especial, debo agradecer a mi madre Ángeles y a mi hermano Josep que siempre hayan velado por mí y que me apoyasen. Debo incluir a Arán, mi sobrina, quien asimismo siempre es un gran apoyo y una figura clave en mi bienestar. Mención imprescindible merece mi padre José quien, por desgracia, no pudo ver cómo terminaba este camino. Espero que, de algún modo, pueda recibir mi agradecimiento. Y, finalmente, gracias a Sara Ruíz, mi pareja, por su ánimo incondicional y por sacar de mí siempre una mejor versión; por tratar de alcanzar mejores cotas y, sobre todo, por sentirte orgullosa de mi trabajo.

INTRODUCCIÓN

Goya, en uno de sus más conocidos y significativos grabados, afirmó, a modo de sentencia, que el sueño de la razón produce monstruos. La presencia de estas figuras pertenecientes al horror y a la pesadilla surge como una oposición necesaria frente a la razón. Los espacios y las isoglosas no permeadas por el pensamiento racional se convierten en zonas donde el monstruo y la creencia mágico-religiosa o folclórica, poseen un lugar relevante en nuestra cultura, en general, y del pensamiento, en particular. En este sentido, el monstruo es una construcción ficcional que, a merced del imaginario colectivo y del propio uso de la imaginación, rellena los espacios que no han sido conquistados por el pensamiento científico-racional.

De la misma manera, en el grabado de Goya observamos una interesante dualidad binómica, surgida del conflicto entre el sueño y la razón, estableciendo un paralelismo entre lo nocturno y obscuro y la proliferación de pesadillas y monstruos. Así, cuando el pensamiento racional cede, el monstruo prolifera y se instaura en la realidad del ser humano. Este ser, comprendido como una proyección de nosotros mismos, aparece como vía para cuestionarnos nuestra realidad, nuestro concepto de mundo y, por supuesto, a nosotros mismos, como un tenebroso y horrendo reflejo del yo.

El monstruo se presenta como una extraña y fascinante sombra que reside en el rincón más oscuro de nuestro imaginario. Desde lo más profundo de ese inhóspito lugar, en ocasiones surge a la superficie para demostrarnos que nuestro mundo no es tan seguro como pensábamos y subvertir nuestra realidad. El monstruo representa el caos frente a la norma, el desorden y lo amenazador, frente a los sistemas de regulación y ordenación. Es un artefacto o una herramienta que empleamos para profundizar y analizar lo humano y, asimismo, proyectar las inquietudes y las angustias que nos caracterizan.

El creciente interés del género fantástico y de sus múltiples manifestaciones, donde evidentemente debemos señalar al monstruo como una de sus principales figuras claves, se evidencia gracias a la notoria proliferación de estudios, publicaciones académicas y organización de congresos que está experimentando. Este aspecto refuerza la pervivencia y el creciente interés de lo fantástico, tanto en el ámbito editorial, como en el universitario. En este aspecto, resulta imprescindible señalar el papel y la función desarrollada por el Grupo de Estudios de lo Fantástico (GEF), de la Universidad

Autónoma de Barcelona y dirigido por David Roas, como vía para profundizar y analizar la evolución de lo fantástico y de sus múltiples vías de representación, poniendo énfasis en cómo se produce el cultivo del género en nuestro país. Dentro de este espacio, capaz de ofrecer un importante cuerpo teórico para desarrollar futuras investigaciones, es donde registramos nuestra tesis doctoral.

Lo cierto es que la figura del monstruo ha cambiado a lo largo del tiempo y es necesario que se establezca una revisión atenta sobre cómo han sucedido esos cambios. Ana Casas, en el prólogo de la antología *Las Mil caras del monstruo* (2012), hace hincapié en esta idea de la mutabilidad que sufre la criatura monstruosa, advirtiendo que:

> no es un ser estático, sino que evoluciona con el correr de los tiempos, cambia según sea una u otra su localización histórica o geográfica. Aunque concentra miedos atávicos que nos acompañan desde el origen de la humanidad, es extremadamente dúctil y pone de manifiesto hasta qué punto varían los temores dominantes dependiendo de la época y la cultura en la que nos encontremos (Casas, 2012: 10).

De ahí nuestro interés en el monstruo posmoderno y en la necesidad de actualizar los códigos y directrices que regían el paradigma del monstruo clásico, el monstruo mítico y el monstruo moderno. La mayoría de los trabajos académicos se centran en el monstruo clásico y en el monstruo moderno, y por tanto, carecemos de estudios sistemáticos sobre el funcionamiento del monstruo fantástico posmoderno y de una poética que defina y establezca una adecuada interpretación sobre esta reciente tipología de la criatura (aunque hay estudios previos a tener muy presentes como los de David Roas, 2011).

Nuestra investigación se origina a través de una cuestión inicial: ¿existe un monstruo posmoderno que difiere de sus versiones tradicionales? Sirviéndonos de esta premisa tratamos de buscar y de comprender los posibles reajustes que pueda haber cultivado la ficción fantástica española en el siglo XXI, en torno a este recurrente motivo. Consideramos y sostenemos que existe un nuevo tipo de formas y de representaciones del monstruo que difieren del cultivo tradicional de esta criatura, que se contrapone con el modelo clásico. Evidentemente, no indicamos que únicamente existan estos modelos posmodernos, sino que hemos detectado la presencia de monstruos que difieren considerablemente de estos modelos. Esta variante contemporánea apunta hacia una evolución en la que parecen difumarse las fronteras que separan lo abyecto del ser humano, sufriendo unos particulares procesos de humanización y de naturalización, que logran modificar los tópicos y los clichés

tradicionales de los diferentes monstruos. En cuanto a estos procesos de renovación, nos hemos servido, como punto de partida, de los estudios e investigaciones desarrollados por David Roas (2001), (2006), (2008), (2011a), (2011b), (2012), (2013), (2016) y (2017).

El objetivo principal de esta tesis es compensar el vacío crítico que existe en torno a la clasificación y conceptualización de una poética del monstruo posmoderno en la narrativa fantástica. Para ello, realizaremos un detallado trabajo de investigación que se extiende más allá de la documentación básica que pueda estar presente en las bibliografías elementales. Tras el acopio bibliográfico, sostendremos la existencia de una variante posmoderna del monstruo, la cual constituye una serie de rasgos formales y temáticos que nos permiten construir una poética de funcionamiento y análisis de la figura fantástica. Asimismo, esta poética nos ofrecerá la posibilidad de observar la evolución en cuanto al cultivo de sus formas tradicionales, en contraposición con las formas posmodernas.

Para demostrar este objetivo básico y primordial, se analizará en profundidad la narrativa breve de tres autores contemporáneos que habitualmente acuden a lo fantástico, David Roas, Fernando Iwasaki y Pilar Pedraza, estudiando los métodos y las estructuras que emplean, así como las diferencias y similitudes que hallemos respecto a los motivos y formas cultivadas tradicionalmente. De la misma forma, aplicaremos nuestra poética en los relatos de otros autores representativos de lo fantástico posmoderno, con la intención de observar y de analizar variantes representativas de las criaturas monstruosas.

El siguiente objetivo de nuestra investigación es establecer una definición propia del monstruo. Comprendemos que debemos establecer una propuesta particular, sostenida en las principales aportaciones teóricas de autores como Kristeva (1983), Cohen (1996), Carroll (2005) Cortés (1997) o Herra (1999), además del uso de algunos de los principales diccionarios. Así es como elaboraremos una descripción y una exposición sobre lo que consideramos que es el monstruo. Este proceso inicial se convertirá en un eje sobre el que sostendremos nuestra propuesta del monstruo posmoderno. Puesto que, a pesar de existir una notable evolución de la figura, consideramos que la definición del monstruo, en nuestra cultura y aquello que supone su presencia, no sufre una mayor alteración. Evidentemente, en este aspecto no queremos referirnos a procesos de humanización o de naturalización, sino de la propia transgresión y vulneración del orden que propicia la irrupción del monstruo.

No debemos pasar por alto la inclusión de un apartado propedéutico o estado de la cuestión, donde realizaremos una revisión historiográfica de las principales épocas en que se divide la historia del ser humano: prehistoria, época clásica, Edad Media y modernidad. El objetivo que tratamos de desarrollar, sirviéndonos de esta panorámica, es tratar de descubrir los rasgos propios del monstruo a lo largo de la tradición, haciendo hincapié en cómo se produce su evolución y su comprensión cognitiva y hermenéutica, partiendo desde su inclusión en el mundo, bajo una concepción propia del género maravilloso, hacia una conversión de la criatura en un ser imposible y fantástico.

Cabe destacar que, con la finalidad de acotar nuestra investigación, realizaremos una sistematización de los textos analizados según cuatro motivos tradicionales cultivados en la ficción fantástica. Dedicaremos una aproximación hacia las figuras del vampiro, el licántropo, el *revenant* y el doble, como medio para clasificar algunas de las vías en que se manifiestan los monstruos en la narrativa breve fantástica posmoderna.

El principal motivo por el que realizamos nuestra investigación reside en la necesidad de construir y de sistematizar una poética sobre el monstruo posmoderno fantástico, cuya funcionalidad sirva como punto de referencia para extrapolarla en el estudio de otras formas monstruosas, no trabajadas o analizadas en nuestra tesis doctoral. Así, nuestra propuesta desea ser de utilidad para futuras investigaciones que deseen profundizar en el estudio de las formas y motivos en que el monstruo posmoderno continuará siendo cultivado. De la misma manera, nuestra poética puede ser comprendida como un primer intento de sistematizar a la figura del monstruo contemporáneo, amparada en el género fantástico. A pesar de esto, nuestra propuesta podría ser de utilidad, como una base teórica, sobre la que sustentarse posteriores investigaciones que giren en torno al análisis y la sistematización de las diversas formas y los motivos en que el monstruo es cultivado en otros géneros no miméticos, como la ciencia ficción, el realismo mágico o lo maravilloso.

Nuestra tesis doctoral se vertebra siguiendo una estructura en la que pretendemos explorar, a medida que avanzamos en su atenta lectura, en la comprensión de lo que supone el monstruo para el ser humano, nacido como una necesidad ficcional que nos permite explorar nuestras preocupaciones y nuestra propia identidad o idea de cultura. En la primera parte de nuestra investigación proponemos un panorama historiográfico, tal y como advertíamos previamente, donde nos detendremos en diversas etapas clave de la historia de nuestra cultura, en occidente. Para construir este

primer capítulo, hemos seguido una estructura que hemos prolongado a lo largo del estado de la cuestión. Consideramos que se trata de un apartado imprescindible para construir los siguientes apartados.

En la segunda parte aportaremos nuestra propia definición de qué consideramos que es el monstruo, haciendo hincapié en sus rasgos constructivos. Todo ello, evidentemente, está cotejado con la revisión de teóricos imprescindibles que han investigado en la figura del monstruo. Tras la revisión bibliográfica, hemos considerado oportuno crear un apartado en que se detallen los métodos constructivos del monstruo, siguiendo unos métodos que ponen en relevancia la anómala e insólita anatomía biológica del monstruo.

El cuarto capítulo de nuestra tesis ahonda en la construcción de los rasgos que definen al monstruo posmoderno y, por tanto, en la creación de su poética. Para desarrollar este apartado hemos rastreado y analizado cuáles son los principales preceptos que establece la posmodernidad, sosteniendo nuestra discurso y nuestra argumentación en autores como Lyotard (1986), Baudrillard (1978), Vattimo (1994), Eagleton (1997), Zeroui (2000), Hutcheon (1988), Foster (1985) o Fokkema (1984). Tras la comprensión de los criterios que sigue la posmodernidad, estableceremos nuestros rasgos de ajuste formal y temático del monstruo. Este apartado es uno de los principales de nuestra investigación, puesto que funciona como otro de los ejes clave para realizar nuestro estudio y nuestra investigación. Las características del monstruo posmoderno que proponemos son *la propagación*, *la dotación de voz del monstruo*, *la parodia*, la conversión del *monstruo en familiar* y, finalmente, *la domesticación*.

A lo largo de los siguientes apartados, nos dedicamos a comprobar la correcta funcionalidad de la poética. En primer lugar establecemos un breve repaso dedicado a cómo se produce la manifestación de lo fantástico en la narrativa breve española, sin perder de vista su evolución hacia la posmodernidad. Tras esta panorámica, realizaremos la división del monstruo en cuatro figuras monstruosas, de las que realizamos un breve análisis de cada uno de los motivos tradicionales. En cada uno de estos apartados comprobaremos cómo se manifiestan y son cultivadas las criaturas monstruosas por los autores contemporáneos de lo fantástico español del siglo XXI. Resulta imprescindible señalar que la investigación se enmarca en la narrativa breve fantástica española de esta época tan determinada. Motivo por el cual, no extrapolaremos el análisis del monstruo a otras literaturas.

Finalmente, aplicaremos la poética en los tres principales autores sobre los que hemos decidido centrar nuestra investigación: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza. Realizando un amplio y profundo acopio bibliográfico, de su narrativa breve fantástica, señalaremos y analizaremos los principales relatos en que el monstruo posmoderno tiene un peso significativo. Asimismo, nuestra intención será la de observar cómo cada uno de los autores acude al ser monstruoso de un modo completamente diferenciado.

Se debe afirmar que nuestra investigación surge como un aporte teórico, que pretende ofrecer la posibilidad de generar un análisis exhaustivo de los métodos en que los autores contemporáneos cultivan las figuras del vampiro, el licántropo, el *revenant* y el doble. De la misma manera, la elaboración de esta tesis pretende aportar datos cualitativos y significativos que permitan explorar y comprender mejor las vías empleadas por lo fantástico posmoderno para continuar sorprendiendo al lector y, sobre todo, ofrecer múltiples lecturas y revisiones del monstruo.

1. GENEALOGÍA DEL MONSTRUO EN OCCIDENTE

Escúchelos. Los hijos de la noche. ¡Qué música la que entonan!
(*Drácula*, Bram Stoker, 1897)

«Every age embraces the vampire it needs» (Auerbach, 1997: 145). Tal y como advierte Nina Auerbach, en su obra *Our Vampires, Ourselves* (1997), el vampiro –y, por extensión, el monstruo en general– desempeña un papel fundamental en la cultura del ser humano. Funcionan como salvaguardas, como herramientas que permiten aderezar las preocupaciones que acompañan al hombre. Han servido como proyecciones que pretendían hacer referencia a los miedos del hombre antiguo (frente a posibles invasiones de pueblos rivales o de depredadores, frente a la naturaleza desconocida o frente a los poderes místicos que se creía que le rodeaban). Han sido empleados por el hombre de la época clásica, en sus relatos mitológicos, como herramientas ficcionales que advertían del poder de los dioses (como figuras reguladoras de la mala praxis del ser humano) y, a su vez, como criaturas situadas en los límites de las ciudades, como guardianes de parajes remotos (custodios para situar y regular los umbrales que separaban la razón, de lo mágico y supersticioso), hasta los temores modernos ante las epidemias globales, las crisis económicas y sociales o los cambios producidos por los desarrollos tecnológicos.

Es por este motivo que, a lo largo de las distintas épocas históricas del ser humano, los monstruos han permanecido junto a nosotros, encarnando un rol esencial en las representaciones artísticas. Como bien advierte el teórico del monstruo Jeffrey Jerome Cohen: «Monsters must be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literary-historical) that generate them» (Cohen, 1996: 5). En este sentido, podemos comprender que «le monstre est un miroir du monde, un miroir magique qui montre non pas le reflet d'une partie mais une image globale artificiellement créée et voulue par l'esprit, et donc une image qui *appartient* à son auteur» (Kappler, 1980: 284).

El ser humano ha tenido la necesidad de proyectar, de manifestar y de expresar sus ansiedades y preocupaciones como medio para (auto)exorcizarse, frente a aquello que le pudiera inquietar. No debemos pasar por alto que el monstruo, en todos los casos, funciona como una vía para que el ser humano se exprese, reflejando la influencia de los cambios culturales, históricos y sociales que afectan al hombre. La necesidad de acudir

al monstruo se respalda en nuestra propia necesidad de situarnos frente al mundo y de comprenderlo. Por este motivo, el origen del monstruo debe vincularse con el del ser humano. Desde el instante en que hemos tenido capacidad de imaginación y necesidad de representar formas amenazantes, hemos otorgado formas a seres imaginarios que, basándonos en estructuras biológicas de la realidad (los seres humanos, los animales o la naturaleza), hemos manipulado y alterado sus rasgos constitutivos, para crear a unas criaturas que se alejaban de los conceptos y de las estructuras básicas de la naturaleza. Entes anómalos creados y diseñados artificialmente por nuestra imaginación que se instauraron poblando la realidad humana, traspasando las fronteras que separan la realidad de la ficción.

A continuación, realizaremos un recorrido a través de la historia del ser humano, deteniéndonos en el mundo antiguo, en la época clásica, en la edad media y en la época moderna, donde el monstruo ha tenido un papel fundamental y ha sido cultivado bajo diferentes formas, viéndose representado de diversos modos. Esta aproximación pretende ayudarnos a comprender qué elementos empleamos para idear y diseñar a los monstruos, a la vez que trata de reflejar las constantes evoluciones que la criatura ha sufrido a lo largo del tiempo, viéndose afectado –tal como indicábamos– por los cambios culturales, históricos y sociales que han influido al ser humano.

1.1. El monstruo prehistórico y antiguo

Según afirma el historiador del arte paleolítico André Leroi-Gourhan: «"monstrous forms" decorate the walls of prehistoric caves throughout southern France and Spain. These strange visual forms begin to appear in the early Magdalenian period (approximately 25,000 - 20,000 years ago) just after the advent of *Homo sapiens* in western Europe» (citado por D. Gilmore, 2003: 24). Es cierto que en esa primera edad de la humanidad, nuestros ancestros tenían la necesidad de racionalizar (de un modo u otro) y de representar lo desconocido y las fuerzas de la naturaleza:

> the forces of nature that threatened them as well as a way of mastering the frightening forces within […] Western peoples seized upon the most obvious metaphor for explaining the power of the unknown by attributing it to superhuman creatures combining the most frightening traits of members of the animal kingdom, including the most frightful, man himself (Gilmore, 2003: 23-24).

El hombre era consciente de la existencia de fuerzas que iban más allá de su conocimiento y, empujado por la necesidad de otorgarles una forma a esos temores,

trataba de representarlos en las paredes de las cuevas «para dominarlos de algún modo» –tal y como afirmaba Gilmore–. El ser humano comienza a crear seres monstruosos dotados de atributos propios de su entorno más próximo. Incapaz de otorgar forma a lo desconocido, comienza a trazar figuras a través de los rasgos constitutivos propios de otros seres humanos, de animales o de parte de la naturaleza que conoce (como por ejemplo sucede con el enigmático *Hechicero* de la gruta de Trois-Frères[1]). Así, mediante un proceso de fragmentación y recombinación imaginaria, distintos elementos de la realidad eran extraídos, para verse (posteriormente) reensamblados como una entidad autónoma imaginada (Cohen, 1996: 11). Como bien advierte Durand (1981: 98): «El «monstruo» es, en efecto, símbolo de totalización, de suma completa de las posibilidades naturales y […] conjunto monstruoso».

A través de esta primera ingeniería genética de lo monstruoso, el hombre primitivo comenzó a trazar las vías representativas que funcionarían como elementos clave, para el diseño de los monstruos. Su inquietud se reflejaba en los esbozos que cubrían las paredes de las cuevas, donde además de presenciar escenas de caza o de celebraciones tribales, podían representarse seres ajenos a la realidad. El temor frente al no conocimiento del ser humano y la deformidad o alteración de la realidad, hacia lo monstruoso (provocado por el miedo a los depredadores), serían esenciales para que el hombre comenzase a generar un (proto)imaginario colectivo, basado en un proceso de imaginación y de atribución simbólica. De esta manera, el hombre primitivo sería capaz de dar forma a: «(the) primitive people's awe of man-eating wild animals and the inimical forces of nature» (Gilmore, 2003: 24). Así, comenzó a crear nuestros miedos más atávicos[2].

En distintos períodos protohistóricos y en sus diversas culturas, el ser humano diseña monstruos, debido a la necesidad humana de comunicar sus inquietudes. En la antigua Mesopotamia existía la monstruosa Tiamat, encarnada como una criatura de género femenino, mitad deidad, mitad demonio, representada (en el poema épico *Enûma Elish*) como: «a composite behemoth […] with a scaly reptilian body, bird's legs and talons, and the horns of a bull […] The changeful Tiamat was the tip of demonic iceberg

[1] Se trata de una criatura antropomórfica, que posee (a su vez) rasgos humanos y animales; para más información, se recomienda consultar el dominio web:
http://www.historiadelarte.us/prehistoria/el-hechicero.html [3/11/2015].

[2] Pese al incalculable valor histórico que poseen estas figuraciones, no nos detendremos a analizar las representaciones del período primitivo, puesto que nos harían caer en errores interpretativos y en malas praxis hermenéuticas.

in Mesopotamia, surrounded on all sides by lesser ogres, gargoyles, and apparitions» (Gilmore, 2003: 31)[3]. Junto a la monstruosa Tiamat, en el imaginario mesopotámico creían en la existencia de otra criatura denominada Pazuzu. Se trataba de un enorme ogro alado, con poderosas garras y una cabeza deformada (Gilmore, 2003: 31). En ambos casos el monstruo aparece fuertemente vinculado a la religión y las creencias.

Continuando con este breve repaso cronológico, la cultura egipcia se erige como una gran creadora de criaturas monstruosas. A la hora de observar las descripciones y los modos de representar a sus deidades, podemos encontrar una gran variedad de criaturas que, mediante un proceso de ensamblaje entre el ser humano y el animal, da como resultado la construcción de seres monstruosos. De hecho, esa anormalidad o monstruosidad se traduce en la adquisición de un rol divino, en la asunción de fuerzas sobrenaturales y en la vinculación de la magia y de la superstición con la presencia de estas criaturas. Recordemos, por ejemplo, que el dios Anubis –dios funerario del antiguo Egipto–, suele ser representado mediante la recombinación de un chacal (debido posiblemente a la asociación de este tipo de carroñeros con la función psicopómpica) y la forma corpórea de un ser humano. Esta fuerte vinculación del dios Anubis, aludiendo directamente a su construcción biológica (a su aspecto cánido) y, en especial, a las funciones que desarrollaba en la religión egipcia, se atribuye a la creencia de que en algunas culturas el chamán se encarga de conducir a las almas, hacia el otro mundo. Más allá de las divinidades egipcias, existe una gran variedad de criaturas monstruosas que pueblan el imaginario colectivo del Antiguo Egipto, como por ejemplo la androesfinge:

> It is usually presented as a composite beast with a woman's head atop a mélange of dangerous animal parts, often with lion's claws or eagle's talons. It always looks fierce and forbidding, often guarding some treasures or sacred object. In ancient times there were numerous kinds of sphinxes. The most familiar was the androsphinx, a lion with a human head, usually female (Gilmore, 2003: 26-27).

De la misma manera, las tribus nativas norteamericanas creían en la existencia de temibles monstruos mitológicos que los acechaban, como el Wendigo –un gigante devorador de hombres, con un corazón de hielo que aterroriza a los Algonquianos, los Ojibwa y los Cree; el Wo-gey –un horrendo demonio homicida, ideado por los Yurok;

[3] En el apartado dedicado al *Monstruo Maravilloso: Tiamat y el Wendigo* (1.1.2.) retomaremos el mito de Tiamat y el del Wendigo, con la intención de profundizar en su construcción monstruosa, para observar a qué remite su figura.

o, una gran variedad de reptiles gigantes devoradores de niños, en los que creían gran variedad de tribus indias[4].

Como hemos observado, el hombre primitivo y antiguo concibe, por completo, su realidad bajo la influencia de lo místico y del ritualismo. No es posible disociar la superstición y la fe, de sus prácticas habituales del día a día. Puesto que «toda religión no es otra cosa que el modo que tienen de reflejarse fantásticamente en las mentes de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana; es un reflejo en el que las fuerzas terreas asumen la forma de fuerzas sobrenaturales» (Propp, 1974: 23). En este sentido y tal y como afirma Bronislaw Malinowski (1985: 9): «(El hombre primitivo) al toparse con las limitaciones del poder de su magia (esto es, de sus ritos y conjuros), se dirigirá a seres superiores, con miedo o con esperanza, en súplica o en desafío; tales seres superiores serán demonios, espíritus de los antepasados o dioses», hecho que reflejará la gran presencia de criaturas monstruosas que invaden el imaginario colectivo y cultural –en diversas épocas y pueblos–. Este mecanismo, empleado por los primeros seres humanos, funcionaba como medio para realizar:

> una expresión directa de lo que constituye su asunto; no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos. El mito cumple, en la cultura (primitiva) una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre (Malinowski, 1985: 114).

1.1.1. El monstruo maravilloso antiguo: rito y superstición

El monstruo maravilloso es una criatura que funciona para situar los límites entre lo conocido y lo desconocido, entre lo explicable y lo inexplicable y entre lo civilizado y lo no civilizado. El monstruo maravilloso, presente en gran cantidad de relatos míticos, remite a la explicación mágico-supersticiosa de una realidad velada e influenciada por la creencia en los poderes divinos. De tal modo que, a la hora de tratar de comprender determinados accidentes geográficos o ambientales, se recurre a la figura del monstruo como el causante de las fuerzas de la naturaleza. Estos elementos propios de la realidad

[4] Para una mayor y más detallada información sobre este tipo de criaturas, se aconseja la consulta de la obra del antropólogo David D. Gilmore (2003), especialmente el capítulo I, «*Why study monsters*».

serán asociados a la influencia que determinadas figuras monstruosas pudieran propiciar.

Previamente a que nos adentremos en el análisis del monstruo maravilloso, trataremos de definir qué comprendemos por *lo maravilloso*, puesto que se trata de un término que resultará imprescindible para ahondar en el posterior estudio que expondremos. En la definición que proponemos del género maravilloso o de *lo maravilloso*, nos basaremos en las teorías que proponen autores como Caillois (2004), Malinowski (1985), Risco (1982), Roas (2011) y Zapata (2007). Observemos, para comenzar, cómo lo define Zapata:

> Podemos decir que el *mundo mágico*, de donde provienen los *cuentos maravillosos*, tiene una gran relación con el mundo de la magia, motivo propio de culturas primitivas, una de las funciones más enaltecedoras que desde el punto de vista humano puede tener la *magia*, es la de ser una marejada de optimismo y de ilusión para vencer con ella las dificultades propias de la existencia […] la magia es para el primitivo un asidero de momentos de peligro, en las distintas situaciones en las que el azar puede causar alguna desgracia o un riesgo muy alto. La magia aparece allí donde el hombre no puede obtener a través de los medios que conoce un control absoluto de la situación (Zapata, 2007: 45-47).

Tal y como podemos destacar en la propuesta de Zapata, el relato maravilloso se vincula, a la perfección, con la necesidad del hombre primitivo y antiguo de explicar y de comprender su realidad mediante el uso de lo ritual, de lo mágico o de la superstición como herramientas para superar las adversidades existenciales. Como afirma Malinowski (1985: 113): «no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos». Más allá de esta primera concepción del relato mítico y de su relación con *lo maravilloso*, aquello que –por encima de todo– caracteriza a este género no mimético es que:

> Su presencia en el relato nos sitúa en otro lugar y en otra época. Nos lleva a un pasado indeterminado, a una dimensión distinta del mundo real, fuera del tiempo, en el que las leyes de la vida cotidiana ya no son válidas. Estas expresiones introductorias permiten, además, que quien escuche o lea el cuento, reconozca el tipo de género literario con el cual va a interactuar para que se sitúe frente a él, activando los esquemas mentales requeridos en su comprensión (Pacto de ficción). Como por ejemplo, aceptar como verosímiles los acontecimientos que allí se narran, o consentir la coexistencia en el cuento de hadas de la vida real y de hechos sobrenaturales (Zapata, 2007: 153).

Por este motivo, resulta habitual que en este tipo de relatos exista la presencia de elementos fantasiosos o maravillosos, de criaturas mágicas que posean habilidades sobrenaturales o, incluso, la presencia de parajes mágicos:

> Dejándonos seducir por lo maravilloso, nos dejamos arrastrar de manera natural, generosa, casi instintiva […] por las propiedades inverosímiles de los mundos posibles que nos sugiere por ejemplo: una sortija mágica, un árbol encantado […] una alfombra que nos lleva a un país oriental, un animal conversador que con su astucia o solidaridad se transforma en un ameno y querido compañero […] Cuando un texto nos permite leer así, sintiendo como posibles todas estas maravillas (Zapata, 2007: 65).

En este sentido, *lo maravilloso* se define, tal y como advierte Risco (1982: 36), como: «la modalidad que invita al lector a un exilio total en un mundo otro, regido por leyes diferentes al suyo». De hecho, el género maravilloso pretenderá mediante sus particulares elementos narrativos: «desarmar al lector, despojarlo de su material crítico y así conseguir que vaya aceptando los más sorprendentes fenómenos sobrenaturales sin darse cuenta» (Risco, 1982: 64). De esta manera, lograremos que se cree una distancia entre la realidad intratextual de la obra y la extratextual del lector, tal y como advierte Irène Bessiere:

> En el cuento de hadas, el «érase una vez» sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impide toda contaminación. Por el contrario, el fantasma, la «cosa innombrable», el aparecido, el acontecimiento anormal, insólito, imposible, lo incierto, en definitiva, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo, todo «deslizamiento» parecían imposibles e inadmisibles (Roas, 2011 : 47).

Comprendemos, por tanto, que *lo maravilloso* o el relato maravilloso, es aquél que nos introduce dentro de una realidad intratextual completamente ajena a la nuestra (y que, por tanto, nos permite cuestionarla), habitualmente amparado en mundos paralelos, dentro de los cuales la inclusión de elementos (que para nuestra realidad extratextual serían tachados de imposibles) no causan ningún tipo de anomalía o transgresión. Son posibles. En *lo maravilloso* tiene cabida el uso de la magia, la presencia de elementos sobrenaturales o de criaturas como los dragones, las hadas, los dioses o los demonios. La obra o el relato maravillosos no cuestiona la posibilidad de que existan estos seres, ni tampoco persigue que surja el extrañamiento del lector. Persigue la aceptación de todo cuanto acontece en el relato. Como indica Ana María Barrenechea: «*Lo maravilloso*, como una singularidad de los textos que nacen en un mundo que no se rige por el concepto de contradicción. Los seres o fenómenos

milagrosos que estos textos plantean, conviven tranquilamente con "el orden natural, sin provocar escándalo, ni plantear problemas"» (Zapata, 2007: 67). Tal y como señala Roas:

> El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes –y el narrador– asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo normal, *natural*. Y, a su vez, el lector lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real […] son mundos autónomos que no ponen en cuestión nuestra noción de realidad. No hay en ellos posibilidad de transgresión ni, por tanto, efecto fantástico sobre el receptor (Roas, 2011: 47).

Por tanto, el relato maravilloso tratará de establecer un pacto de ficción –tal y como advertía Zapata (2007: 153) –, mediante el cual el lector aceptará todo cuanto acontece en él, a nivel intratextual. La naturalización de los elementos imposibles, mágicos o fantásticos es un hecho recurrente en este tipo de relatos. Puesto que con la aceptación de las reglas internas del texto, la confrontación que persigue el relato fantástico no se producirá. En cambio, *lo maravilloso* buscará el escapismo que permite la imaginación sin límites, sin restricciones o confrontaciones. Como bien apunta Caillois:

> El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontada y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la ausencia de orden de las cosas (citado por Zapata, 2007: 68).

Entendemos, por tanto, que *lo maravilloso* o el *relato maravilloso*, nos introduce dentro de una realidad intratextual completamente ajena a la nuestra (y que, por tanto, no permite establecer un cuestionamiento de ésta). No existen limitaciones para lo fabuloso o imposible, ni para la magia o la presencia de los poderes divinos. En *lo maravilloso* todo tiene cabida. Como bien afirma Bruno Bettelheim:

> los personajes que contienen estos relatos sean brujas, ogros, animales feroces, hadas o personajes de inteligencia y astucia sobrenaturales, o héroes o personajes que indican su clara condición humana, dado que pertenecen a un mundo maravillosos, que aparece como corriente ante nuestros ojos, pero que no es factible, ofrecen imágenes simbólicas fantásticas (maravillosas) para que el lector vea reflejados en ellos sus esperanzas y sus temores, las contradicciones propias de su naturaleza existencial con las que tiene que enfrentarse, para dar solución adecuada a su problemas […] Hadas y brujas, gigantes y madrinas carecen igualmente de nombres, facilitando así las proyecciones e identificaciones (2012: 47).

Es habitual encontrar el relato maravilloso o mítico en las primeras leyendas y narraciones descritas por las culturas protohistóricas, debido a la amplitud imaginativa que permite el género. Sin duda, la fuerte presencia de las creencias mágico-religiosas y de las supersticiones sobrenaturales que conformaban la realidad de las civilizaciones antiguas, permitían la construcción de relatos maravillosos que narrasen los orígenes fundadores de su propia cultura. Como bien apunta Propp:

> La coincidencia de la estructura de los mitos y de los cuentos con la sucesión de acontecimientos que se desarrollaban durante la iniciación hace pensar que los ancianos contaban a los jóvenes lo que les sucedía, pero se lo contaban refiriéndolo al antepasado fundador de la estirpe y de las costumbres, el cual, nacido de modo milagroso, de su estancia en el reino de los osos, de los lobos, etc., había traído el fuego, las danzas mágicas […] Las narraciones revelaban al neófito el sentido de los actos a que era sometido, le hacían semejante a aquél que era su protagonista; eran parte del culto y estaban sometidos a la prohibición (1974: 527).

Dentro de estos parámetros, en los que la aceptación de lo narrado –pese a tratarse de fenómenos sobrenaturales– es aceptado con total naturalidad y credibilidad, la presencia de lo imposible y de lo mágico no resulta transgresora ni extraordinaria. Lo fabuloso se convierte en parte de la realidad, en otra estructura más de las leyes que ordenan ese mundo ficcional. En estos relatos, el monstruo maravilloso funciona como una naturaleza portentosa que participa del *statu quo* de la ficción, sin provocar ningún tipo de transgresión o extrañamiento. Simplemente es un elemento más. De ahí que en los relatos maravillosos podamos encontrarnos habitualmente con dragones, sirenas, elfos o espíritus, como otros elementos más de la naturaleza o como personajes totalmente naturalizados y que, únicamente, funcionarán como: «una prueba efectiva de la existencia de leyes desconocidas por el hombre» (Anderson Imbert, 1979: 246). En cualquier caso y cómo indicábamos, pese a la existencia de fuerzas desconocidas por el ser humano, el monstruo maravilloso no será jamás puesto en cuestionamiento, porque la realidad extratextual del hombre antiguo permite que la magia y la superstición sean elementos clave para explicar su realidad. Frente al desconocimiento de la naturaleza, el humano construye entidades que representen esos poderes. El monstruo maravilloso será parte de la realidad, pero únicamente se encontrará más allá de los lugares conocidos por el hombre, más allá de los espacios comunales:

> Hallamos magia allí donde los elementos de azar y accidente y el juego de emociones entre la esperanza y el temor ocupan un lugar amplio y extenso. No encontramos magia donde los logros están asegurados, donde puede contarse con ellos y se sitúan bajo el control de métodos racionales y de procesos tecnológicos. Además, la magia existe donde el elemento de peligro está de manifiesto. No la encontraremos allí,

> donde una absoluta seguridad elimina todo elemento de aprehensión (Malinowski, 1985: 163).

1.1.2. El monstruo maravilloso antiguo: Tiamat y el Wendigo[5]

Observemos, a continuación, cómo funcionan dos monstruos representativos de diferentes culturas como son la criatura Tiamat, para la civilización mesopotámica, y el Wendigo, para las tribus indias norteamericanas[6]. Tiamat es una diosa monstruosa perteneciente a la mitología mesopotámica y, en particular, a la cultura babilónica, pese a que su presencia se extiende –de la misma manera– en Sumeria, Asiria y Acadia. La criatura aparece por primera vez en el poema épico anónimo *Enûma Elish*, datado en el 1200 a. C. El relato, que en acadio significa «en lo alto», narra cuál fue el origen del mundo, previo a la aparición del ser humano. Tiamat es una diosa creadora y el principio de lo femenino: *Ti*, significa vida; *ama*, madre. Representa el origen de la vida y de la creación, previa a la aparición de la segunda generación de dioses babilónicos, anterior a la aparición de la tierra y el mar y, por extensión, a la civilización. Tiamat encarnaba el poder del caos originario y de lo malvado. Habitualmente se la vinculaba al mar, como un elemento relacionado con la fuente de la vida. De hecho, tal y como se recoge en el *Enûma Elish*, Tiamat –junto a Apsu, dios del agua dulce, mezclando sus aguas– engendró a la familia divina:

> When on high no name was given to heaven,
> Nor below was the netherworld called by name,
> Primeval Apsu was their progenitor,
> And matrix-Tiamat was she who bore them all,
> They were mingling their waters together,
> No cane brake was intertwined nor thicket matted close.
> When no gods at all had been brought forth,
> None called by names, none destinies ordained,
> Then were the gods formed within these two.
> Lahmu and Lahamu were brought forth,
> were called by name (Hinnels, 2007: 183).

[5] El motivo de la elección de estos monstruos se debe adiferentes motivos: en el caso de Tiamat, comprendemos que se trata de la presencia de la primera criatura monstruosa, dentro de un ámbito cultural, como es la construcción mágico-religiosa de las creencias mesopotámicas; en el caso del Wendigo, su origen ancestral, propio de una época imposible de catalogar y, seguramente, propia de las primeras manifestaciones del pensamiento mágico, en las tribus indígenas norteamericanas, reflejan un interesante sujeto de estudio. De la misma manera, nos permite observar cómo se construye un ser monstruoso en el extremo occidental.

[6] Pese a que podríamos incluir a la Esfinge, como monstruo maravilloso del mundo antiguo, hemos considerado que juega un papel más destacado en los relatos de época clásica –Grecia y Roma–, donde tiene una presencia más interesante para su análisis.

Apsu, tras engendrar al resto de dioses, decidió exterminar a su progenie y estos, a modo de venganza, asesinaron al dios fundador. Paralelamente, Ea –descendiente de Apsu y Tiamat– engendró a Marduk, quien fue nombrado dios de Babilonia. El dios neonato Marduk se enfrentó a Tiamat, quien –junto a un ejército de demonios– trató de vengar la muerte de Apsu, y la derrotó. De la mitad superior del cuerpo de Tiamat se creó el cielo, mientras que de la mitad inferior, dio forma a la tierra firme. Sus lágrimas se convirtieron en los ríos Tigris y Éufrates, los cuales sirvieron para que se produjese el nacimiento de las civilizaciones mesopotámicas hace más de siete mil años.

Detrás de esta genealogía, y de este mito fundador que se repite en muchas otras culturas –como sucede en las de *Vitrá* en la mitología hindú, con *Cipactli* de la religión Azteca y en el mito de *Tifón* en la mitología griega–**,** nos encontramos con la presencia de seres sobrenaturales vinculados a las fuerzas de la naturaleza que el ser humano no es capaz de comprender. La creencia en poderes portentosos que rigen y ordenan el mundo, sumado a la poca capacidad del hombre antiguo para aproximarse a estos conocimientos, provocan que el ser humano especule con la posibilidad de que existan unos seres sobrenaturales capaces de controlar las fuerzas de la naturaleza. Como advierte Propp (1974: 23): «Toda religión no es otra cosa que el modo que tienen de reflejarse fantásticamente en las mentes de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana; es un reflejo en el que las fuerzas térreas asumen la forma de fuerzas sobrenaturales».

A lo largo del poema se destaca, por encima de todo, la constante tensión existente entre los binomios de orden y caos, provocados por la confrontación existente entre las criaturas divinas. Tiamat, pese a funcionar como una diosa creadora, a su vez es comprendida como un ser que posibilita y que persigue el caos. A lo largo del poema se establece una alteración en la figura de Tiamat. La diosa monstruosa parte como un ente creador o como la esencia fundadora/primigenia y deriva hacia lo transgresor y destructivo. Por tanto, hacia lo caótico que representa el monstruo. De hecho, en el instante en el que se produce la inversión funcional en Tiamat, Marduk –el dios neonato– será el encargado de restablecer el orden[7]. La victoria de Marduk (y del orden)

[7] Este tipo de estructuras narrativas en las que el monstruo, representante del caos, es derrotado por el héroe, que restablece el orden, es muy habitual encontrarlas en los relatos mitológicos de la época antigua y clásica. De hecho, la función del héroe como mecanismo constructivo del relato, que permite reordenar el caos producido por el monstruo, se mantendrá intacta hasta la época moderna.

es comprendida como la superación de las fuerzas básicas, creacionales de la naturaleza, representadas por los antiguos dioses Tiamat y Apsu. Mediante este proceso de substitución de las figuras divinas, en el relato se establece el alzamiento de una nueva estructura divina, donde las fuerzas de la naturaleza ceden ante la creación del mundo, ante la posibilidad de explicar el mundo sin la presencia de seres que representen el poder de las fuerzas sobrenaturales y, sobre todo, orientando sus relatos mitológico-creacionales hacia una vertiente más antropomórfica, en la que los monstruos –como Tiamat y Apsu– no tienen cabida.

Tiamat representa la fuerza originaria del mundo, previa a la aparición de los dioses mesopotámicos y, a su vez, anterior a la presencia de un orden regulador, que permitiese el nacimiento del hombre. Podríamos afirmar que la creación y el uso de una criatura como Tiamat remitirían a la necesidad de hallar un principio creador, en el que basar el origen de la civilización mesopotámica. Evidentemente, esta asimilación de Tiamat con la madre creadora (o con la esencia primigenia) se debe a la influencia que proyecta la religión y sus particulares métodos para explicar el mundo –basada en ritos, en magia y en la superstición–, en los relatos fundacionales y, en especial, sobre la cultura antigua.

Tiamat, pese a simbolizar y encarnar a la madre creadora, continúa funcionando como el caos. Debido al enfrentamiento entre Tiamat y el resto de dioses neonatos, la madre creadora se torna en un ente destructivo que persigue mantener el estado original, dominado por las fuerzas de la naturaleza y por las esencias primigenias. Tras la derrota de Tiamat, a manos de Marduk, el hombre antiguo mesopotámico creía, firmemente, en la posibilidad de que las fuerzas del caos podrían regresar y que, en ese instante, se derrocaría el orden establecido por los dioses. Tal y como advierte el historiador Brendan Nagle:

> Despite the gods' apparent victory, there was no guarantee that the forces of chaos might not recover their strength and overturn the orderly creation of the gods. Gods and humans alike were involved in the perpetual struggle to restrain the powers of chaos, and they each had their won role to play in this dramatic battle. The responsibility of the dwellers of Mesopotamian cities was to provide the gods with everything they needed to run the world (Nagle, 2009: 115).

Mediante este proceso de atribución de responsabilidades y de contención del caos primigenio –que deben cumplir los dioses mesopotámicos, para asegurar la pervivencia del orden–, los seres humanos se encargarán de honrar y de cumplir con las necesidades que soliciten los dioses. El rito, la plegaria, los himnos, las festividades y la

creencia en el poder divino se establecerán como métodos para frenar el temor ante el posible regreso del caos, de Tiamat. La configuración del entramado religioso, fuertemente adherido a la cotidianeidad, cumplirá con una función indispensable –volviendo a citar a Malinowski–, como medio que: «expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre» (1985: 114), funcionará como principio regulador de la cultura mesopotámica y, a su vez, como método que sostiene la pervivencia de las estructuras religioso-divinas.

Tiamat se convierte en una criatura imprescindible para la estructuración de la (proto)cultura mesopotámica. Actúa como principio configurador del mundo conocido por el hombre antiguo, como una de las esencias fundacionales que provocan el nacimiento de los dioses, y posteriormente de la civilización. Su presencia resulta necesaria para originar la genealogía del mundo mesopotámico, como madre creadora. Por otro lado, su particular reminiscencia al caos y a la preservación de las fuerzas de la naturaleza, oponiéndose al desarrollo de la civilización, convierten a la criatura en un ser ineludible en la formación del entramado religioso. Tiamat funciona como el caos al que los ciudadanos temen, como el ente que debe ser contenido por sus dioses, para evitar la destrucción. Los hombres deben honrar a sus dioses para que estos contengan a Tiamat. El rito se establece como método para organizar las estructuras sociales y religiosas del hombre antiguo.

En cuanto al Wendigo, es una criatura perteneciente al folklore y a las supersticiones de los pueblos nativos norteamericanos, de forma predominante entre los Algonquianos, los Anishninaabe (Ojibwe[8]) y entre los relatos Cree. Es habitual que, en los relatos recogidos por estos pueblos autóctonos, se refieran a él como Wendigo, Windigo, Whitiko, Atchen o Chenoo. En todos los casos se trata de un *manitou*[9] o espíritu malvado, caracterizado por un irrefrenable apetito de carne humana, que no puede ser satisfecho. Tal y como advierte Jackson Eflin, en su ensayo Incursion into, Wendigo Territory:

> Called Wendigo, Windigo, Whitiko, Atchen, Chenoo, or a host of other names by different peoples, the legend of the cannibal spirit who brings snow and hunger in its

[8] Tal y como advierte LeGarde (2009:18), el término Ojibwe (o sus variantes: Ojibwa, Ojibway, Chippewa) es empleado para determinar a los poblados indígenas del centro de Norte América. En cambio, Anishinaabe se refiere a todos los poblados indígenas, en general.

[9] Por *manitou*, comprendemos a los espíritus de la naturaleza.

> cloven gait was just as terrifying to settlers as it was to natives, and so attempts to settle it persist (Eflin, 2014: 9).

Se trata, por tanto, de una criatura que está fuertemente relacionada con los espíritus de la naturaleza, vinculada con el frío y el hambre. Hecho que podría estar correspondido con las duras épocas de invierno en las que la escasez de alimentos supusieran una dificultad para abastecer a las antiguas tribus indias norteamericanas. En este sentido, resulta habitual que en los relatos donde el Wendigo aparece se repitan, de manera casi idéntica, unos elementos clave:

> In the stories, a tribe's village will often be having trouble feeding itself due to the scarcity of game or other machinations of a Wendigo in the area. The Wendigo will use a wide repertoire of tricks, from vanishing the meat off of still-living game to mimicking the face or voice of a hunter, to lure prey away from home, where it will eat or possess them, causing them to «go Wendigo» (Eflin, 2014: 10).

El Wendigo funciona como un símbolo de la insuficiencia, cimentado sobre las necesidades reales de los poblados indios. No debemos olvidar que para los antiguos indios norteamericanos, el mundo estaba gobernado y ordenado por los espíritus de la naturaleza. Todos los elementos de la fauna y la flora estaban fuertemente relacionados con los *manitous* que regulan el orden natural. De ahí que, cuando el pueblo tuviese problemas para alimentarse, se configurase toda una mitología en torno al Wendigo y a los efectos que produce su presencia en un territorio determinado. Resulta interesante señalar que –como advierte Eflin– el Wendigo es capaz de emplear trampas y engaños para alejar a los cazadores de sus poblados y, en el instante en que los aísla por completo, los posee o los devora.

Las variantes representativas del Wendigo resultan cambiantes y muy diversas, dependiendo del territorio desde el cual se narran las historias. Aunque, de un modo general, tiende a pensarse que el Wendigo es una criatura gigantesca, con corazón y cuerpo de hielo. Tal y como indica Chris Hibbard:

> many sources describe the Wendigo spirit as being a giant, a gigantic skeleton made of ice. In these stories, the Wendigo may have a tall and lanky body made of flexible ice, ranging in size from «higher than the treetops» to «twenty feet above the highest mountaintops». Others describe it as a walking corpse with long, stringy hair; and still more as with jaundiced skin covered in pale fur and even with a star on its forehead. In one variation of the story, the creature could only be seen if it faced the witness head-on, because it was so thin that it was invisible from the side. That few of the descriptions of the giant form of Windigo are identical may perhaps be due the «blind fear» that is supposed to overcome anyone who encounters such a horrific beast. […] A more common description of the Wendigo is as such: humanoid in appearance,

> twenty to thirty feet tall with long arms, no lips, jagged teeth too big for its mouth (or yellowish canine fangs), an extended tongue and wicked claws on each hand. Very repulsive, this human-like Wendigo is said to be naked, covered in tree sap, moss and other swamp detritus, with skin stretched too tight over an emaciated frame and a from which huge red eyes glow like embers. The Wendigo fiend's visage is manlike but horrible beyond all imagining, so much so that to look directly upon it is to faint or be killed instantly. If not composed entirely of ice, then it either has a heart made of ice or ice flowing through its veins (Hibbard, 2008).

Como podemos observar, el Wendigo se presenta como una criatura con gran variedad de representaciones iconográficas, dependiendo de cuál sea la procedencia del relato. La descripción más común del monstruo tiende a ser admitida como una criatura antropomórfica, de tamaño gigantesco, con poderosas garras y dotado de unas enormes fauces. En todos los casos, el Wendigo es una criatura que procede de lo humano (de ahí su apariencia humanoide) pero que ha dejado de serlo, para convertirse en una criatura monstruosa mitad-hombre / mitad-bestia y asociado con el frío, el hielo y lo salvaje. De hecho, tal y como advierte Eflin (2014), además del temor ante la aparición o presencia del monstruo, uno mismo puede convertirse en Wendigo o ser poseído por la temible criatura. En el instante en que sintamos el deseo irrefrenable de devorar carne humana, nos estaremos convirtiendo en Wendigo: «Wendigos use their tricks to isolate a person, a manifestation of a very real fear of losing your way while hunting, and the danger of a lost hunting party turning to cannibalism if unsuccessful» (Eflin, 2014: 10). Como bien advierte Eflin:

> In both of these interpretations, the Wendigo is responsible for the radical upsetting of properly defined lines, both in landscape and social structure. The Wendigo carries the fear of consumption in two ways, both the simple fear of being eaten but also the fear of "going Wendigo" yourself, being possessed or infected, the Wendigo getting into you. Either way, someone is where they do not belong, and this trespass is terrifying. The Wendigo's connection to territory goes back to when colonists (Eflin, 2014: 10).

En este sentido, se establece una fuerte identificación del Wendigo con las partidas de caza y, en especial, con los peligros y temores de los cazadores, ante la posibilidad de no regresar a la tribu. Durante las épocas de escasez alimenticia, ligadas a las temporadas invernales, los hombres antiguos debían partir en busca de recursos y existía una gran posibilidad de que no regresasen, ya sea porque fuesen devorados por algún animal salvaje, por fallecer ante las bajas temperaturas climatológicas o, en el peor de los casos, por perder la razón. Estos temores, muy relacionados con los miedos atávicos, provocan que se configure al Wendigo como una criatura representativa de la escasez, de la muerte o de la pérdida del raciocinio. De hecho, el Wendigo es una

metáfora o símbolo iconográfico que cobra vida cuando los tabúes frente al canibalismo son transgredidos. Esta asociación axiomática, entre los principios reguladores morales y el monstruo, se refuerzan con el propio modo de proceder del Wendigo, el cual:

> Ever hungry, they craved human flesh, which is the only substance that could sustain them. The irony is that having eaten human flesh, the Wendigoes grew in size, so their hunger and craving remained in proportion to their size; thus they were eternally starving (Johnston, 1995: 247).

Es posible que el Wendigo funcionase como un principio regulador de las antiguas tribus norteamericanas, ante los miedos de ser devorado y, del mismo modo, de devorar a otro igual. Se trata de una criatura que encarna la pérdida de la razón del ser humano ante la falta de recursos, ante la merma de los principios culturales que dictan cómo debemos actuar en sociedad. Sumado a ello, funciona como la aproximación hacia lo salvaje, hacia aquello que se aleja de los límites del conocimiento y que permanece más allá de la tribu. Esto explicaría el porqué de su apariencia humanoide, transgredida por la recombinación con lo animal y con lo salvaje.

Por tanto, el Wendigo es una figura que resulta necesaria para la formación de la mitología de los pueblos indígenas norteamericanos y, del mismo modo, para la construcción de sus reglas ético-morales. La asociación del monstruo, con el frío y la insuficiencia, podría ser clave para asentar los métodos organizativos de los ciclos de caza y de recolección, de las tribus indígenas norteamericanas, quienes se encargarían de administrar sus reservar ante la proximidad del cambio estacional, de la dificultad para obtener recursos y, del mismo modo, ante la posible aparición del espíritu del Wendigo.

Por otro lado y como indicábamos, el Wendigo es un principio moral que advierte de los peligros provocados por transgredir los tabúes ético-morales. Volviendo a citar a Malinowski (1985: 113): «no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos».

Como hemos podido observar, tanto Tiamat como el Wendigo son monstruos provenientes de la superstición y del rito, que poseen una gran repercusión y son de gran necesidad para nutrir la construcción de los imaginarios colectivos del hombre antiguo. La construcción de estos monstruos maravillosos se asocia a las necesidades del hombre antiguo para entender y ordenar un mundo, una realidad próxima que

ordenada sirviéndose de criaturas que encarnan las fuerzas de la naturaleza que, a su modo de entender, lo posibilitan. De hecho, cuando el ser humano:

> […] trata de expresar e interpretar las fases de la Luna, o el curso regular y, sin embargo, cambiante del Sol por el firmamento, el primitivo construye rapsodias personificadas que son símbolos. Para los estudiosos de tal escuela todo mito contiene, como núcleo o última realidad, éste o aquel fenómeno de la naturaleza, elaboradamente urdido en forma de cuento hasta un punto tal que en ocasiones casi lo enmascara y borra (Malinowski, 1985: 108).

El monstruo maravilloso, y el propio relato maravilloso o mítico, tratarán de formar y de reconstruir la realidad que el hombre no sea capaz de comprender mediante sus capacidades cognitivas, ni de controlar, ya sea por el azar, por su falta de conocimiento, por los temores ante lo desconocido o, simplemente, por puros accidentes causales. De la misma manera, en cuanto a los territorios alejados de la civilización, es habitual que las tribus o los poblados y su delimitación territorial, marcarán hasta dónde se extiende el conocimiento y la razón y dónde comienza el territorio alejado de la civilización, donde la inclusión de la magia, de la superstición y de los ritos cobrarán fuerza. A su vez, esos mismos límites indicarán a partir de dónde empieza lo maravilloso y lo monstruoso, puesto que se convierten en lugares de aprehensión, de peligro. Es en estos lugares donde el ser humano se dirige «a seres superiores, con miedo o con esperanza, en súplica o en desafío; tales seres superiores serán demonios, espíritus de los antepasados o dioses» (Malinowski, 1985: 9), quienes se encargan de formar parte del organigrama y de la estructuración del mundo, y de la realidad, del hombre antiguo.

1.2. El monstruo maravilloso grecolatino

Tal y como advierte G. S. Kirk, en su obra *La Naturaleza de los mitos griegos* (1992: 18), al tratar de ahondar en la etimología del término «mito», hallamos una serie de significaciones que remiten a métodos de expresión, del hombre griego –y, por extensión, del romano–:

> *Mythos,* en griego significaba básicamente 'expresión', algo que se dice. Más adelante significó lo que se dice en forma de cuento, de historia […] En una evolución distinta de su significado, se utilizó también *mythos,* para designar lo contrario a *logos*. Este último es un término que constituye uno de los elementos del compuesto *mytho-logia: mitología.* […] De este contraste surgió el exagerado concepto de 'mito' como algo 'no verdadero', concepto que debe abandonarse; lo cual no significa que los mitos no

> tengan predominantemente un carácter de ficción, de creación imaginativa más que el de pura narración de hechos. Los *mythos*, en cualquier caso, llegaron a poseer una significación de 'historias' más que de 'informaciones', y cuando los griegos hablaban sobre los *mythoi* se referían casi siempre a las historias tradicionales de dioses y héroes, lo mismo que nosotros ahora (Kirk, 1992: 18-19).

Los mitos hacen referencia al conglomerado de narraciones y cuentos, de carácter tradicional, que tratan de explicar –de manera fabulosa– la era de la creación. Una época protohistórica: «en la que las cosas se fueron desarrollando y ordenando. El hecho de que los mitos traten de temas profundos como los orígenes 'sagrados' o sobrenaturales de las cosas es lo que les confiere su aura especial» (Kirk, 1992: 19). En este sentido, la función del mito es la de transmitir el pasado mítico y de mantener el orden y las creencias, que sirvieron como mecanismo constructivo de las estructuras culturales, para ordenar las sociedades antiguas. Los mitos proceden de un estadio oral de la cultura, fechados entre el origen de las civilizaciones antiguas y el 600 d. C., y, en la gran mayoría de ellos, podemos encontrar rastros históricos de los primeros períodos del hombre.

Una enorme cantidad de mitos sirven como medio para explicar o referirse a fenómenos naturales, meteorológicos o cosmológicos. Es muy probable que todos estos relatos se asociasen a sucesos (como los ciclos lunares, las épocas de cosecha o la muerte) que aconteciesen en el mundo real, pero que –mediante la habitual fabulación que caracterizaba a los mitos– tratasen de explicar cuáles fueron las causas y los motivos que los posibilitaron, a modo de protociencia:

> Los relatos sobre dioses que representan o controlan el cielo, la tierra, las lluvias y la meteorología son sólo una de las categorías dentro de los mitos relacionados con la naturaleza, incluso aparte de complejas historias sobre la desaparición de las deidades de la fertilidad […] Podemos suponer que ciertos aspectos de la naturaleza, como el trueno o las tempestades en el mar, eran aterradores y que los hombres los domesticaban atribuyéndoles motivaciones casi humanas de modo que confiaban en que acabarían calmándose o intentaban sobornarlas con regalos y apaciguarlas con plegarias o adulaciones. Podríamos también sugerir que los hombres en un cierto estadio de desarrollo están tan centrados sobre sí mismos que ven la totalidad de su experiencia exterior como algo similar a ellos. Puede argüirse que la reverencia que sienten frente a la naturaleza es comparable a la reverencia que sienten por sus propios padres, y así, el dios climatológico es para ellos como un padre sobrehumano (Kirk, 1992: 36-41).

En los mitos existía una constante divinización y personificación de las fuerzas de la naturaleza. Estos dioses, gobernantes del Monte Olimpo, se encargaban de construir y de mantener el devenir de los acontecimientos, pese a que este acontecer

viniese fuertemente condicionado por su voluntad, capaz de alterar los fenómenos que ordenaban el universo. La presencia de los dioses y, por extensión de las creaciones y criaturas divinas (como los semidioses, los héroes o los monstruos), actuaban como herramientas constructivas para nutrir las narraciones de los relatos mitológicos y, así, poder cumplir con tres funciones, que consideramos básicas:

- Lúdico-narrativa: Los mitos eran relatos que perseguían el deleite y el goce del público. Recordemos que, originariamente, son de procedencia oral y, por tanto, sería habitual que la transmisión de estas historias la realizasen los rapsodas, quienes narrasen las maravillas que se extendían más allá de las tierras conocidas.
- Reiterativa: Los mitos, de manera cíclica, emulaban y repetían una serie de sucesos, muchos de ellos asociados a la vida rural o a las ceremonias iniciáticas de los jóvenes. Estos mitos se vinculaban, de manera directa, con los ritos o los cultos a las divinidades.
- Hermenéutica: A través del mito se trataba de dar explicaciones válidas a cuestiones que, los hombres de época clásica, no eran capaces de comprender: como el origen de la civilización, el de las instituciones, el motivo de la muerte o de dónde procede el hombre.

En todos los casos, los monstruos funcionaban como avisos ante los peligros que podría sufrir el hombre de la época antigua. Eran un ejemplo de aquello que no debía repetirse, porque su monstruosidad reflejaba el error cometido o irresuelto, por transgredir las normas morales o cívicas[10]. De este modo, a través de estas criaturas monstruosas es posible contraponer el ámbito familiar, acogedor y ordenado de lo propio, el que habita nuestra lengua con ese mundo salvaje, extraño e inhóspito, en el que habita el monstruo:

> an un-accomplished transition will turn the initiands into structural misfits –the human, 'social' analogues of the incongruous creatures living on the margins: belonging fully neither to the human *oikos* nor the bestial *agros*, they will remain forever fixed on the slippery interface between the two (Atherton, 1998: 56).

[10] Es imprescindible indicar que no todos los monstruos son creados como reflejo del castigo, aunque en la mitología es recurrente el uso del castigo divino, como método para la conversión en monstruo.

Evidentemente, en el pensamiento antiguo (un mundo que no ponía en cuestión la coexistencia del hombre, con dioses y héroes) se creía en la existencia de toda esta serie de seres que hoy día categorizaríamos como imposibles e irreales. A pesar de ello, la creación de monstruos (como los centauros, las erinias o las sirenas) remite a la necesidad de representar una serie de miedos que funcionaron como elementos configuradores y reguladores de las estructuras socioculturales.

No obstante ello, es imprescindible indicar que, pese a las funciones destructivas que puedan cumplir algunos de los monstruos mitológicos (como el Minotauro, las Gorgonas, Cerbero o el cíclope Polifemo), los *prodigium* eran criaturas que carecían de atribuciones peyorativas o perversas. Habitualmente estos seres eran custodios de lo remoto y de lo ancestral. La inclusión de estas bestias, se asociaba a la protección de grandes verdades que no podían ser reveladas al ser humano o de parajes únicamente destinados para las criaturas divinas.

De la misma manera, es necesario indicar que algunos de estos monstruos se mostraban como seres bellos y que, en algunos casos, socorrían a los héroes en sus relatos: por ejemplo, como sabemos, el caballo alado Pegaso ayudó a Belerofonte, a derrotar la Quimera. Por este motivo, pese a que la apariencia de las Parcas nos pueda parecer más monstruosa que la de las ninfas, y aunque ambas figuras son monstruosas (por la construcción biológica y las capacidades especiales, que las definen), en ningún caso se las puede definir como monstruos por su aspecto. Sino que, en el mundo clásico, la monstruosidad se define por las acciones y, por tanto, por aquello que provocan:

> C'est pourquoi dans l'Antiquité, on peut hésiter à considérer comme monstre ou merveille les Titans, les Sirènes, les faunes ou meme les cyclopes. Polyphème, que rencontre Ulysse n'est pas perçu d'emblée comme monstrueux par son aspect, pourtant terrible, de cyclope, car l'on sait qu'il est le fils du Dieu de la mer, Poséidon. Il ne devient monstrueux dans le regard des hommes qu'en s'excluant des règles de la civilité qui lui fait violer les codes humains de l'entraide, et laisse apparaître son appétit cannibale. Sa figure le donne à voir comme merveille fascinante, mais ses actes le rendent horrible (Bozzetto 2001: 115).

1.2.1. El monstruo maravilloso: Grecia y Roma

Según los relatos de Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, durante la juventud del futuro emperador Claudio, le sirvieron como ofrenda el cuerpo sin vida de un centauro, embalsamado en miel. Recordemos que el emperador Claudio perteneció al siglo I d. C., cuando el mundo se comprendía bajo la lógica del *logos*. A pesar de esto, el documento

de Plinio el Viejo, sobre la existencia del centauro –y, por extensión, del resto de monstruos– otorga una salvaguarda al cosmos maravilloso, imaginado por los pueblos griegos y romanos, y a la posibilidad de que estos monstruos pudieran habitar en el mundo.

El pensamiento en la época clásica ordena su realidad mediante la inclusión de monstruos, que cumplen una función organizativo-creadora, para el diseño del cosmos y de la polis, pese a que –de la misma manera– sea un principio no-regulador de la vida en comunidad, de la razón, de lo ordenado y de lo humano. Puesto que el monstruo se sitúa en los límites humanos. Su función es la de expresar el territorio desconocido, que se extiende más allá del conocimiento del hombre y que podríamos nombrar como el territorio de lo *Otro*. Mediante esta categorización e identificación del monstruo con lo ajeno, con lo caótico y con lo salvaje, se contraponía todo aquello que representa el hogar como espacio hospitalario, placentero y ordenado. El monstruo se caracteriza por el hecho de estar habitualmente alejado de la sociedad que lo construye, puesto que este siempre va a representar lo opuesto a la vida en la polis.

Bajo la concepción del mundo antiguo no existe un espacio –más allá de la *polis*– en el que no habitase algún ser monstruoso. La realidad de las zonas salvajes como la montaña, el mar, la cueva o los bosques, se ideaba mediante la inclusión de monstruos, quienes se encargan de poblar los espacios denominados limítrofes, que indican cuáles eran los fines del mundo conocido. En la literatura clásica, podemos encontrar con facilidad criaturas monstruosas como Escila y Caribdis, Polifemo, el Minotauro, las Gorgonas o las sirenas. Todas estas criaturas se hallaban en los límites conocidos del mundo, poblando unos territorios fabulosos, que se extendían más allá del mundo humano. Habitualmente, este tipo de criaturas estaban ubicadas entre la barrera que separa lo conocido y lo desconocido. Es por ello que mediante su inclusión, se tratase de limitar el deseo humano de conocer más allá de sus fronteras. Cohen advierte al respecto sobre la condición limítrofe del monstruo:

> The monster resides in that marginal geography of the Exterior, beyond the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous: simultaneously «exorbitant» and «quite close» […] a domain of unliveability and unintelligibility that bounds the domains of intelligible effects (Cohen, 1996: 20).

Los relatos míticos y las crónicas de los viajeros, quienes se aventuraban por tierras inhóspitas alejadas de la civilización, acostumbraban a ofrecer: «un Occidente todavía a medio camino entre la geografía mítica y las escuetas referencias reales que

empezaban a dibujar un difuso mapa imaginario de aquellos confines del orbe» (Gómez Espelosín, 1994: 167). De hecho, existió una clara búsqueda del ser humano por la idealización del espacio geográfico, que se justificaba en contraposición a una realidad insatisfactoria y frustrante, en la que vivía el hombre antiguo. Tal y como afirma Gómez Espelosín:

> La imaginación del hombre griego siempre voló en busca de tierras fabulosas, ideales, míticas o fantásticas que compensaran las miserias y limitaciones de una existencia real, por lo general mucho más insatisfactoria y efímera que discurría en medio de un paisaje ciertamente singular pero duro y difícil para la vida diaria. Con escasos cursos de agua de cierta entidad y una vegetación más bien pobre, el hombre griego tendía a imaginar escenarios idílicos a la manera de verdes praderas surcadas por cauces de aguas trasparentes o de lugares boscosos en los que abundan los árboles de toda clase. Unos lugares ideales en suma que permitieran llevar en ellos una vida placentera y feliz […] Sin embargo, a pesar de la importancia de estas necesidad de tipo trascendente que ayudaran a soportar una vida difícil y llena de tribulaciones que culminaba de forma brusca con la muerte, la búsqueda obsesiva de esta clase de paraísos irreales se basaba a veces tan sólo en simples ansias de escapismo de una realidad opresiva y alienante. Estos deseos se traducían en la fabricación de tierras ideales allende los confines del mundo, lejos del todo del alcance de los hombres, o de forma algo más realista, en las regiones extremas del orbe, donde algunos privilegiados podían encontrar respuesta a sus más íntimas aspiraciones. Se dibujaba de este modo toda una geografía mítica y fabulosa que trascendía del todo los límites y fronteras del mundo real, si buen utilizaba a su favor algunas de las informaciones de que se disponía por aquel entonces sobre las zonas más apartadas, objeto de una exploración todavía incipiente y problemática, y sujetas por tanto a las más atrevidas y fantásticas especulaciones (Gómez Espelosín, 1994: 104).

Observemos a una de estas criaturas para poder ahondar en esta idea. Tomaremos, por ejemplo, a las sirenas, las cuales como bien sabemos son seres mitad mujer mitad pájaro, cubiertos por completo de plumas, que poseen garras de ave rapaz y rostros de bellas mujeres. Se trataría de una criatura a medio camino entre la mujer y la bestia[11], cuya descripción, a su vez, recuerda a otros monstruos mitológicos como las Erinias, las Furias o las Harpías (asemejadas con la representación del engendro aviforme). En todos los casos se trata de seres monstruosos, vinculados regularmente con el Hades, puesto que su habitual caracterización con unas alas, les atribuían capacidades psicopómpicas*:* es decir, poseían la capacidad de acompañar el alma de los difuntos al reino de los muertos. Sumado a todo ello, cabe indicar que las sirenas eran criaturas antropófagas. Devoraban a los marineros incautos que se aproximaban lo suficiente como para escuchar su hermosa voz y así quedar seducidos para, posteriormente, naufragar contra los escollos rocosos de su isla y servirles de alimento.

[11] Descripción obtenida a través de distintos manuales de mitocrítica. (Grimal, 1992:483-84)

Las sirenas estaban situadas en una isla (cerca de Sorrento, en la parte sur de Italia), aguardando en su cubil, descrito como un desolado paraje compuesto por restos humanos, praderas de huesos *cubiertos de piel seca*, un lugar de horror y muerte. Tanto en la *Odisea*, como en el relato de *Jasón y los Argonautas*, las sirenas se situaban en islas alejadas de la civilización. Habitualmente, estos territorios eran concebidos como:

> un lugar apartado en extremo, fuera de las rutas habituales y por ello mismo lejos del alcance de la mayor parte de los mortales. Esta sensación de distancia, más o menos acentuada, convirtió a las islas en lugares ciertamente excepcionales en los que cabían toda clase de prodigios y maravillas al haber permanecido separadas del desarrollo histórico habitual de las tierras continentales (Gómez Espelosín, 1994: 108).

Los espacios alejados de la civilización y de la polis permitían la creación del universo fabuloso que recogemos en los mitos. La hostilidad del entorno salvaje y la dificultad para acceder a los parajes remotos acostumbraban a ser custodiados por monstruos, que el ser humano creaba. La relación entre el cubil de las sirenas y la remota isla de Sorrento se debía, por un lado, a la dificultad de acceso y de circulación que propiciaban esas rutas marítimas y, por otro lado, como bien señala Gómez Espelosín:

> el significado es muy probable que se trate de la traducción a nivel literario de viejas obsesiones marineras que hablaban de apariciones de mujeres que trataban de desviarles de su ruta mediante cantos armoniosos que anonadaban el espíritu. La sensación de peligro ante lo desconocido, el cansancio de las largas jornadas en soledad, la añoranza de la patria y el hogar, y rumores más o menos infundados, acerca de seres misteriosos con forma de mujer colaboraron sin duda a recrear el mito, que fue luego adaptado a los requerimientos y exigencias del relato de viajes (Gómez Espelosín, 1994: 130).

Para el hombre griego y romano, la realidad se ordenaba basándose en la proyección y la reelaboración de un mundo completamente fabuloso, donde la magia, los poderes divinos y los monstruos maravillosos tenían un lugar significativo e imprescindible. El estrecho vínculo existente entre las creencias del pensamiento clásico –basadas en la elaboración de una geografía mítica, habitada por los dioses olímpicos, por héroes semidioses y por criaturas monstruosas– y la elaboración de mitos, que trataban de explicar la realidad (a modo de proto-ciencia) demostraban que el hombre griego, y por extensión el romano, creían en la existencia de un pasado remoto, originado por seres fabulosos. Como bien advierte Kirk (1992: 41), en su obra *La Naturaleza de los mitos griegos*: «podemos suponer que ciertos aspectos de la naturaleza, como el trueno o las tempestades en el mar, eran aterradores y que los hombres los domesticaban atribuyéndoles motivaciones casi humanas de modo que

confiaban en que acabarían calmándose o intentaban sobornarlos con plegarias». Nuevamente, como ya pudiéramos observar en el caso del hombre de época antigua, los mitos funcionan como vías y relatos que perpetúan las instituciones y las conductas sociales, justificadas sobre la transmisión de las costumbres, de las creencias y de las actitudes sociales del pueblo.

De manera significativa, es durante este período cuando el monstruo adquiere una mayor carga simbólica y se estrechará su relación con lo religioso. Los dioses del Olimpo serán los encargados de dar vida a los monstruos, convirtiéndolos –en muchos de los casos– en sus enviados o en sus propios vástagos. Tal y como afirma Herra:

> Hay una extraña síntesis simbólica entre el monstruo sagrado y las bestias depositadas por la conciencia. Las concepciones más antiguas asocian al monstruo con la divinidad. *Teras* es un signo enviado por los dioses. […] *seméia kai térata* […] signos extraordinarios, presagios pavorosos, portentos sagrados en su horrenda desnudez, como las tormentas marinas, los pollos de lana, los hipopies, los pájaros Roc, los cafres, los puercos con cabeza humana, el grifón y los dragones, signos de Dios. *Monstrum* es un término religioso. Significa prodigio, advertencia de la voluntad divina; por ello es un objeto de carácter sobrenatural: *monstra dicuntur naturae modum agredientia, ut serpens cum pedibus, auis cum quattuor alis, homo duobus capitibus, iecur cum distabuit in coquendo* (Festo 146, 32). El denominativo *mostro*, al pasar a la lengua latina común, tardíamente, significa mostrar, designar, indicar; en otras palabras, *monstro* es signo (una realidad que está por otra y ciertos códigos que rigen la función) (Herra, 1999: 62).

Según se ha podido consultar en diferentes manuales de carácter etimológico, el término monstruo, se puede hallar bajo la forma latina mōnstrum, -ī [mŏnĕō], definida como: «hecho prodigioso [‘advertencia de los dioses’]; prodigio, maravilla monstra narrare, referir cosas prodigiosas ‖ cosa o hecho extranatural; monstruo, monstruosidad: m. horrendum, monstruo horrible ‖ cosa funesta; desgracia, azote, plaga, crimen» (Segura Munguía, 2001: 472). A pesar de ello, según otras fuentes consultadas, parece ser que en la época clásica, existió un debate sobre cuál era el origen etimológico de *monstrum*; para Cicerón, en *De divinatione I, 93*, monstruo deriva de *monere* (verbo que significa advertir) y lo relacionaba con *portentos* y *prodigios*[12]. Cicerón y otros pensadores lo asociaban al significado de *monstrare*, es decir, mostrado; por tanto, se le llamaba monstruo a aquel ser que se mostraba como un modo de advertencia o de revelación[13]. A su vez, se produce una vinculación del verbo monere con un carácter religioso para referenciar, así, una *advertencia proveniente de los dioses*. El monstruo

[12] «Quia enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur» (Crivăţ, 2011: 261).
[13] *Thesaurus Linguae Latinae, s.v. “monstrum”.*

era una demostración divina, una creación milagrosa carente de maldad o de bondad, se trataba de una muestra del absoluto poder divino. Como advierte Herra (1999: 62): «el denominativo *mostro*, al pasar a la lengua latina común, tardíamente, significa mostrar, designar, indicar; en otras palabras, *monstro* es signo (una realidad que está por otra y ciertos códigos que rigen la función)».

De la misma manera, la criatura monstruosa se empleaba como medio para reflejar o mostrar la amenaza y el peligro que pudieran suponer las transgresiones de las normas culturales. Como propone Cohen al respecto, el monstruo es un mecanismo empleado como advertencia, frente a la posibilidad o la llegada de una amenaza que atenta contra los sistemas civilizados:

> Monsters structure the boundaries of cultural space by marking a cultural break, reminding one of the limits of a culture's self-definition and of the consequences of transgression. Indeed, monsters are warnings (L. *monere*) that, as spatial objects and their temporal representation, in a sense predict their own arrival, the arrival of a thing at one unthought and actively menacing (Cohen, 1996: 281).

De algún modo, los monstruos –en tanto que criaturas ancestrales, previas a la aparición de los humanos– funcionan como elementos constructivos de la cultura humana, herederos del conocimiento antiguo, del pasado mítico y, a su vez, de la naturaleza. De hecho, en las cosmogonías del mundo griego, los monstruos son una raza que poblaba el mundo, antes de la llegada del hombre. La presencia de estas criaturas, fuertemente emparentadas con los dioses creadores del mundo antiguo, es necesaria para estructurar y diseñar los sistemas de ordenación y de regulación de las conductas sociales y rituales, sobre los que se construyen las civilizaciones griega y romana. Los seres monstruosos, y los relatos mitológicos en los que aparecen, son métodos y vías para conservar la transmisión de los saberes y los ritos en la época clásica.

Muchos de los seres monstruosos propios de la mitología griega, en definitiva, habían sido creados tras desafiar el poder de los dioses. En esta línea, Herra propone una interesante reflexión, indicando una relación entre el monstruo, la religión y el propio ser humano:

> el monstruo, el prodigio, el portento, en el sentido en lo que se muestra por sí solo, también haya significado *hombre pernicioso* en la lengua latina. Quizá debió decirse desde antiguo que el único monstruo posible por generación propia es el hombre; todos los demás, las bestias fabulosas, son rostros ficticios, resumen de cierta obra humana, signo de sus huellas, metonimia de sus fantasmagorías, símbolo de su propio horror. Lo monstruoso no es un signo divino, *sino el oscuro signo humano que suele esconderse a sí mismo, dando un rodeo por las rutas de la divinidad* (Herra, 1999: 70).

En este sentido, no podemos olvidar que el monstruo no deja de ser una construcción puramente humana que responde: «as systems of classifications are humanly constructed, they are bound to reflect the social and ideological patterning of the particular culture which has fashioned them» (Atherton, 1998: 64). Con la intención de establecer patrones ideológicos y modelos apropiados de conducta se realizaban estas construcciones ficcionales e imaginarias, de aspecto monstruoso, para advertir a los ciudadanos sobre las posibles consecuencias fatales que provocaban los actos considerados como inapropiados o inconcebibles en la época clásica.

El mundo clásico estaba ordenado y diseñado bajo la idealización de una geografía fabulosa, en la que los monstruos y los prodigios eran parte de ella. De ahí podemos deducir que durante esta época priman las criaturas maravillosas. Los monstruos, presentes en los relatos mitológicos, en las crónicas de los viajeros y en las obras de autores como Homero, Ovidio o Virgilio, formaban parte de la *realidad* del ser humano, como elementos propios de su mundo, bajo el prisma de la idealización y de la imaginación. Cabe indicar que, como bien sugiere Gómez Espelosín:

> Puede decirse que la visión del mundo romano es algo más real que la griega, como evidentemente era de esperar, pero no puede olvidarse en este mismo contexto que en la literatura latina persistió la idea de la existencia de algunos lugares fantásticos y fabulosos, o cuanto menos distintos (Gómez Espelosín, 1994: 308).

Sea como fuere, estos monstruos no suponían una transgresión, ni una vulneración, puesto que –como sucede en lo maravilloso– son aceptados como elementos propios que pertenecen a su concepción de lo real. Así, la presencia de monstruos, en los textos y narraciones del hombre antiguo, era aceptada como habitual.

1.2.2. El monstruo maravilloso grecolatino: la Esfinge y las Harpías

Tenemos un amplio conocimiento de la Esfinge, fruto de la constante revisión del monstruo, donde ha sido representada tanto en las artes plásticas como en la literatura. Como sabemos, se trata de una criatura perteneciente a las mitologías egipcia, griega y romana, pese a que fuese en la cultura helénica donde adquirió una mayor carga simbólica y un gran peso específico. Tal y como advierte Pilar Pedraza, respecto a esta monstruosa figura, en su obra ensayística *La Bella, Enigma y Pesadilla* (1991):

> Las primeras fueron masculinas: los egipcios, que por otra parte carecían de una palabra semejante a la nuestra para designar a sus Esfinges –a las que llamaban *Rwty*–, representaban como impresionantes leones androcéfalos a sus propios faraones, una vez muertos (Pedraza, 1991: 17-18).

Se establecía, así, un nexo de unión (y de atribución de funciones) entre la Esfinge y los ritos funerarios. Resultaba habitual que la Esfinge se presentase como una guardiana de las tumbas y de los palacios. Las Esfinges gobernaban los templos, como una muestra del poder que aún sostenía el faraón, pese a haber realizado su paso hacia el otro mundo. La inclusión de estos monstruos, en las entradas de estas construcciones funerarias, funcionaba como método para alejar a los incautos que tratasen de introducirse en ellos y para demostrar que la grandeza del faraón se extendía. Como bien afirma Borges (1990: 69): «La Esfinge de los monumentos egipcios (llamada 'Andro-esfinge' por Herodoto, para distinguirla de la griega) es un león echado en la tierra y con cabeza de hombre; representaba, se conjetura, la autoridad del rey y custodiaba los sepulcros y templos». Era símbolo y protector de vivos y de muertos, de la creencia en la resurrección del alma como clara referencia a la divinización del faraón. De ahí que el león se atribuya como criatura que refleje la fortaleza y la ferocidad del difunto monarca.

Por lo que respecta a la Esfinge griega y romana, la criatura comienza a ser representada como un monstruo femenino: «la Esfinge griega tiene cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, y cuerpo y pies de león. Otro le atribuyen cuerpo de perro y cola de serpiente» (Borges, 1990: 70). Es interesante observar la biología monstruosa que construye a la Esfinge, puesto que entre sus rasgos constitutivos destacan elementos que remiten a la muerte, como son las garras de depredador y el cuerpo de león. De la misma manera, tal y como sucede con las Harpías o las Sirenas, la atribución de alas a la criatura tiene que ver con las funciones mortuorias asociadas a los monstruos alados, comprendidos como: «genios funerarios raptores, ladronas de almas que arrebatan a los muertos y los llevan al más allá» (Pedraza, 1991: 24).

En torno a esta idea que asocia a la Esfinge con lo funerario y con el más allá, es interesante observar la propia etimología de la palabra que denomina a la criatura, la cual significaría «aquella que aprieta, oprime o ahoga». La Esfinge es un monstruo que persigue a sus víctimas hasta exterminarlas con su opresión. El hecho de asociar esta figura monstruosa con el abrazo mortal, contribuyen a establecer una atribución de alto componente erótico que gira en torno a la Esfinge, como criatura femenina dominadora. La Esfinge funciona como la representación de la *femme fatale* bestializada que atentará

contra el hombre. El monstruo femenino representa el binomio *eros/thanatos*, a través de la figura de una criatura hermosa y seductora, pero –a su vez– bestial, depredadora y monstruosa. Como bien indica Pilar Pedraza:

> Conviene reparar en el hecho de que el de la Esfinge es un abrazo activo, en el que la hembra se extiende sobre el macho, le cubre con su cuerpo y le oprime con su peso. Y es de destacar que no hay representaciones griegas –ni apenas posteriores– de mujeres atacadas por Esfinges. Es, pues, la Esfinge un íncubo femenino que mata abrazando, sofocando (Pedraza, 1991: 24).

De hecho, es recurrente que en las pinturas sobre cerámica (de la época clásica) se represente a la Esfinge mientras asalta a jóvenes. El abrazo mortal de la Esfinge es placentero y sexual. La atracción que simboliza el monstruo, como encarnación de lo satisfactorio y de lo lujurioso se contrapone con lo mortal que demuestra mediante sus ataques letales. Frente al asedio letal de la criatura se creía que no existía oposición y que, en el caso de no poder escapar de ella, lo ideal era someterse ante su voluntad, de modo placentero (Pedraza, 1991: 25).

Centrándonos en el análisis de este ser monstruos es imprescindible que nos detengamos a observar la Esfinge tebana del relato mitológico de Edipo. Como bien sabemos, el mito del héroe gira en torno a las revelaciones que desvela el Oráculo de Delfos, sobre el futuro de la familia real de Tebas: Edipo asesinará a su padre, Layo, y se casará con su madre, Yocasta. La profética sentencia del Oráculo provoca que ninguno de los personajes del relato pueda escapar de su destino, los cuales se ven evocados a reproducir la advertencia délfica.

Resulta interesante observar en el relato la función que cumple la Esfinge, quien –tras la llegada del héroe parricida a Tebas– será la encargada de hacer cumplir la segunda parte de la profecía. Como sabemos, el monstruo está situado en las puertas de la ciudad, como si se tratase de un guardián, devorando a todo aquel que no sea capaz de responder acertadamente su adivinanza. Se desconoce cómo ha llegado hasta aquél lugar, cuál es el motivo que la ha llevado a proteger la entrada de Tebas o si únicamente aguardaba a Edipo, devorando a todos los que tratasen de cumplir con el cometido que le aguardaba al héroe. En este sentido, tal y como advierte Pedraza:

> Tal vez la más sugestiva de las posibilidades […] sea la prefiguración del incesto y, al mismo tiempo, la personificación del *Doble* perverso y fálico de la propia Yocasta. Yocasta, la mujer fértil en cualquier circunstancia familiar, la esposa, madre y madre-esposa (y madre-abuela), tiene como contrafigura a la Esfinge, la doncella cantora que no sólo es estéril, sino destructora de los jóvenes, de los que abusa hasta consumirlos, acarreándoles una muerte prematura. […] en el fondo se trata de las dos caras de la

> feminidad temida y deseada, cuya angustia asfixia al varón. Edipo, aunque logra vencer a una de ellas, acaba cayendo en las garras de la otra (Pedraza, 1991: 31-32).

Pese a que Edipo logre derrotar al monstruo, se ve asfixiado ante el destino que le espera y debe sucumbir ante la fatalidad que le aguarda. Es posible que la Esfinge funcionase como aviso ante el triste sino que acechaba a la ciudad de Tebas, como representación de la vulneración de la familia y como la transgresión que provocan el parricidio y el deseo posterior de sucumbir ante el incesto. La Esfinge simboliza el binomio placer/muerte encarnado en su monstruosa biología, que pretende avisar al ciego héroe sobre qué le aguarda tras las puertas de Tebas. Puesto que, pese a que derrote a la criatura, resolviendo el enigma planteado, es apresado por su destino.

La Esfinge, en el relato mitológico, es una criatura que pretende funcionar como un aviso, frente al temor hacia la mujer. Como hemos observado, la Esfinge se construye mediante la unión de una doncella y de una bestia, adquiriendo de ambas criaturas los rasgos que la definen. De esta manera, pese a que se nos presenta como atractiva y seductora, también es mortal y salvaje. La Esfinge es un símbolo del temor del hombre ante la mujer liberada, incapaz de ser sometida. Tal y como sucede en el caso de la mujer vampiro, este tipo de monstruo funciona para dar rienda suelta a las representaciones del deseo y de la muerte, encarnados en la figura de la *femme fatale*.

En cuanto a las Harpías, a diferencia del origen antiguo de la Esfinge, propia del antiguo Egipto, se trata de una criatura perteneciente a la cultura clásica. Su presencia se extiende más allá de los relatos mitológicos, llegando a ser referida en dos de las grandes obras del período clásico: la *Odisea*, de Homero, y la *Eneida*, de Virgilio. Las Harpías eran criaturas monstruosas aladas, en ocasiones vinculadas con las divinidades aladas y fuertemente relacionadas con las tempestades y el viento. Tal y como advierte Borges: «Para la *Teogonía* de Hesíodo, las Arpías son divinidades aladas, y de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos» (Borges, 1990: 22). De la misma manera que sucediese en la *Odisea*, donde se las representaba como genios o divinidades que cantaban con la llegada de los temporales y de las tormentas, mostrándose apenadas, con el buen tiempo. Para Hesíodo eran dos las Harpías, Aelo, «la tempestuosa», y Ocípeta, «la del rápido vuelo». Homero añadió a una tercera, llamada Podarga, «la de los blancos pies» y, finalmente, Virgilio, en su infierno, sitúa a la cuarta criatura, Celeno «la sombría». No obstante esto, y según la tradición mitológica, las harpías acostumbran a verse referidas como criaturas provenientes del Hades. De hecho, Harpía, en griego, significa «la que rapta, la que arrebata». Hecho que

vuelve a relacionarse con las sirenas y con la Esfinge, como mensajeras y acompañantes de los difuntos en su camino hacia el más allá.

Por lo que respecta a su representación iconográfica resulta habitual que, en las descripciones sobre las Harpías, se las confunda con las sirenas-pájaro, puesto que ambas poseen una ingeniería biológica similar. Observemos, a continuación, cómo las describe Virgilio en la *Eneida*:

> No hay monstruo más terrible que ellas [las Harpías], ni se levanta de las olas del Estige una peste y una cólera de los dioses más cruel. El rostro de estas aves es de doncella, las deyecciones de su vientre son repugnantes, sus manos corvas y su faz siempre lívida de hambre (citado por Pedraza, 1991: 140).

Tal y como podemos observar, mediante la descripción del poeta romano, resulta interesante señalar que la biología monstruosa de las Harpías guarda mucha relación con la de las sirenas-pájaro. A pesar de que, en el caso de las Harpías era habitual que tuviesen cola de serpiente o un aguijón de escorpión, como diferencia biológica más notable. Es posible que esta semejanza entre ambas criaturas se debiera a la fuerte vinculación que guardan con su carácter funerario e infernal, como encargadas de arrebatar el alma a los hombres. De hecho, recordemos que el poeta Dante Alighieri, en la *Divina Comedia*, situó a las Harpías en los Infiernos.

Más allá de las capacidades psicopómpicas de estas criaturas y de su fuerte vinculación con lo infernal, las Harpías fueron definidas y caracterizadas mediante otros rasgos que las identificarían a lo largo de la tradición. Se trata de la relación que guardan con lo macilento, con la podredumbre y con el hambre que no puede ser saciada, tal y como aparecen representadas en el mito de Fineo:

> Fineo, viejo adivino ciego y rey de Tracia, es acosado –por castigo divino– por las Harpías, que, cada vez que se sienta a la mesa, salen del mar y le arrebatan los alimentos o los ensucian con sus repugnantes deyecciones […] lo importante en esta historia es la naturaleza del castigo, consistente en una continua frustración alimentaria, como en el caso de los otros dos grandes hambrientos de la mitología griega, Midas y Tántalo. Pero la ilustración de Fineo no se debe, como la de éstos, a un prodigio impersonal y automático, sino al ataque de unos monstruos femeninos rapaces, voraces, pálidos de hambre no saciada (Pedraza, 1991: 141-142).

Resulta recurrente que se establezca una fuerte asociación de las Harpías con la insatisfacción y con la avaricia, tal y como se puede observar en los mitos en las que tienen presencia. De hecho, en el relato de Fineo, las Harpías se encargan de representar el castigo divino, como mecanismos de tortura constante, frente a la incapacidad de Fineo por alimentarse. Las Harpías siempre tienen hambre y, por ese motivo, son las

encargadas de infligirle el tormento eternamente. Respecto a la voracidad de estos seres monstruosos, es interesante detenernos en la descripción que, a continuación ofrece Pilar Pedraza, para comprender el estrecho vínculo existente entre la Harpía y el hambre, que ha mantenido la tradición:

> Sabemos que sus lágrimas son de lejía, que vomitan ácido sulfúrico y que cuando escupen, hacen grandes agujeros en los sueños. Es su risa sonora, hueca y poco profunda, generada en la bóveda del paladar y no en el pecho, o bien fina y como de falsete […] Sabemos también el porqué de su hambre sempiterna, que hace que sus tripas rujan como cañerías: se debe al hecho de que los ácidos de sus estómagos son tan corrosivos que disuelven los alimentos apenas los engullen. A ello se une la circunstancia del tremendo vacío que hay en el interior de su ser, que –a modo de gran bostezo– fagocita y aniquila sin descanso […] Las Harpías son la viva estampa del estreñimiento, y sus deyecciones, escasas, hieden espantosamente (Pedraza, 1991: 145-146).

La Harpía se construye como una criatura a medio camino entre la mujer y la bestia. Es evidente la notoria relación de los rasgos degradantes y ofensivos que caracterizan al monstruo con la evidente misoginia que caracterizaba al pueblo griego. El hecho de diseñar a la Harpía como un monstruo femenino que representa la avaricia insatisfecha y una hambre perpetua parece tratar de advertir, al hombre de la época clásica, de los peligros que acarrea cierto tipo de mujer. Recordemos que en el caso de las sirenas existe una asociación axiomática entre lo dañino y lo femenino y, tal y como hemos podido observar con la Esfinge, podría ser que existiese una constante pauta que se emulara y repitiera a la hora de construir a los monstruos maravillosos de esta época.

De nuevo, como sucediese con la Esfinge, la Harpía es referida como una criatura monstruosa empleada por los dioses para castigar a los hombres que sobrepasan sus limitaciones. Este será uno de los rasgos que definirá al monstruo de época la clásica, como enviado divino, como creación ficcional que pretende restringir lo maravilloso de lo real. De algún modo, estos monstruos funcionarían como guardianes de las tradiciones y de las creencias del mundo clásico, puesto que la vulneración, el desafío o el cuestionamiento de estas normas culturales se reflejaban a través de la amenaza del monstruo. El temor a sucumbir frente a una de estas criaturas, o de convertirse en una de ellas, funcionaría como principio regulador y perpetuador para reforzar los cultos a las divinidades (y sus respectivos ritos), de la misma manera que diseñarían las estructuras sociales y organizativas de las primeras polis y ciudades de la época clásica.

1.3. El monstruo en la época medieval

Comprendida como una época en la que se produjo una gran proliferación de prodigios y de seres maravillosos, los monstruos se extendieron entre los siglos V y XIV, debido a que se trataba de: «un mundo lleno de leyendas, cuentos, y canciones populares es un campo propicio para el desarrollo de seres monstruosos que sirven de apoyo a una literatura geográfica y científica» (Pertíñez López, 2015: 9). Este proceso de idealización de los territorios –que pudimos observar en el apartado dedicado al monstruo de la época clásica– se extendió, mediante la inclusión de seres maravillosos que poblaron los espacios y zonas no habitadas por el hombre, como sucediese con las tierras lejanas o alejadas de la civilización y, de la misma manera, sucedió con los lugares de difícil acceso. El imaginario colectivo del hombre medieval concebía su realidad como un mundo en el que los monstruos eran parte de los elementos que lo constituían. De hecho, durante esta época es cuando se comenzaron a elaborar los bestiarios de animales maravillosos y los tratados de monstruos, en los que –con una intención completamente enciclopedista– se trataba de reflejar la gran variedad de criaturas imaginarias que el ser humano había ideado dentro de su topografía maravillosa. El *Liber monstrorum,* atribuido a Aldhelmus de Malmesbury alrededor del año 700, fue el primero de estos tratados medievales que buscaban reflejar la naturaleza del monstruo, estableciendo una clasificación y ordenación de todas estas criaturas, en los que incluyeron tanto descripciones biológicas de sus anómalas anatomías, como las localizaciones donde podían hallarse.

A mediados del siglo XIII, Thomas de Cantimpré –un dominico de origen flamenco– se basó en el contenido que ofrecía el *Liber monstrorum* para redactar un nuevo tratado sobre monstruos, *De natura rerum,* donde el autor: «advirtió la necesidad de introducir a los monstruos en dos ocasiones. Al ocuparse del hombre en los libros I y II, reservó un tercero para referirse a los hombres monstruo […] Entre los libros dedicados a los animales (IV-IX) reservó el sexto a los *monstra marina*» (Cirlot, 1990: 176).

Junto a la difusión de *De natura rerum,* fueron hallados mapas de representación del mundo en los que el monstruo estaba presente. Es interesante observar el plano realizado por Hereford, hacia el año 1300, diseñado de la siguiente manera:

> todo el hemisferio inferior dividido entre Europa (a la izquierda) y África (a la derecha). En el centro la Jerusalén celestial. En el límite de Asia y África corre el océano y junto a la franja de mar se han ido situando las razas monstruosas. El espacio otorgado al monstruo se ha convertido en una realidad geográfica proyectada en el mapa. Los seres monstruosos ocupan las zonas límites, las fronteras del mundo natural. Tierras que comenzarán a ser visitadas sin descanso por los viajeros (Cirlot, 1990: 181).

Son muchos los documentos que remiten a la creencia en monstruos, como seres totalmente posibles para el mundo medieval. De hecho, podemos pensar que existía una naturalización del monstruo, dado que era posible su existencia, no cabía la sorpresa ni el miedo y se trataba de un elemento más dentro de su concepto de realidad, tal y como ya sucediera en el mundo clásico. Este modo de comprender al ser monstruoso, como una raza o criatura posible, se extiende hasta la llegada del siglo XVIII, en el instante en que irrumpe la Ilustración. De esta manera:

> no hay espacio de la cultura medieval en el que no aparezca el monstruo. Lo encontramos en los pórticos de las iglesias, en los mapas, en las iniciales miniadas y en los márgenes de algunos manuscritos. Aparecen dibujados y descritos en los bestiarios, en las enciclopedias y tratados eruditos, pero también en la literatura. No hay género literario que le resulte extraño: la epopeya y el *roman* narran los combates que sostienen con ellos los héroes, la literatura de viajes les dedica amplio espacio y las crónicas no pierden ocasión de hablar de algún nacimiento extraordinario. El analfabeto descubre criaturas fabulosas en las esculturas de las iglesias. Se oía hablar de monstruos en los sermones, pues se mencionaban en la Biblia, y en algunos escritos de los padres de la Iglesia (Rubio, 2006:121).

A su vez, en el arte medieval encontramos gran cantidad de grabados, esculturas y esbozos en los que se representa a las llamadas *grylles* (seres anómalos humanoides, que carecían de testa, o en su defecto, eran únicamente cabezas con ojos y demás tipo de deformidades), o cómo no, en las esculturas que encarnaban a las monstruosas gárgolas que desde lo alto de los campanarios imperaban distantes. Además de ello, existen documentos que hablan de la existencia de hombres con cabeza de animal –habitualmente, se trata de santos o figuras religiosas del Medievo pertenecientes a salmos[14]–, o en otros casos, como explica Cristóbal Colón en sus viajes:

> Domingo, 4 de noviembre de 1492: *El comandante de la Pinta dixo que avía hallado árboles de canela. Fue el Almirante luego allá y halló que no eran. Mostró el Almirante a unos indios de allí canela y pimienta, parez que de la que llevava de Castilla para muestra, y cognosciéronla, diz que, y dixeron por señas que cerca de*

[14] Un claro ejemplo de este tipo de seres, lo podemos encontrar en la representación de *St Christopher as one of their number* (Byzantine and Christian Museum, Athens; Greek icon, 1685)*;* el hombre medieval localizaba a este tipo de seres en distintos lugares del mundo, debatían su naturaleza híbrida, sin saber si tratarlos como seres humanos o no. (Véase Bartlett, 2006)

> *allí avía mucho de aquello al camino del Sueste. Mostróles oro y perlas y respondieron ciertos viejos que en un lugar que llamaron Bohío avía infinito y que lo traían al cuello y a las orejas y a los braços y a las piernas, y también perlas. Endendió más, que dezían que avía naos grandes y mercaderías, y todo esto era al Sueste. Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían hombres, y que en tomando uno lo degollavan y le bevían la sengre y le cortavan su natura (...) Dize más el Almirante: 'Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como tengo dicho, sin armas y sin ley"*[15](de la Cruz, 1992: s.p.).

Resulta interesante señalar las revelaciones de Colón en su viaje por las Indias, al atribuir capacidades y rasgos monstruosos (bebedores de sangre, con hocicos de perro, con semblante de cíclope, etc.), a los pobladores de estos parajes remotos. En este tipo de descripciones se pueden observar las características que ya habíamos destacado al referirnos a la construcción de monstruos, como seres basados en un proceso de hibridación hombre-animal, construidos mediante la deformidad o debido a la falta de algún atributo por reflejar su anormalidad. De este modo, como advierte Calleja (2005: 18) existirá un: «distanciamiento de los otros como reafirmación de la propia imagen revalidada, cierta conmiseración por la mala suerte de esos desdichados semejantes con un alto grado de complacencia por la propia», y por tanto, la figura del *otro* se verá *monstruoficada* –si se nos permite el término– y en ella se verterán todos los rasgos que resultan impropios de nuestra cultura. Se tratará de un sistema: «a kind of proto-anthropology with racist and political overtones» (Gilmore, 2003: 61), una visión degradante y distorsionada del *otro,* establecida por los descubridores del *Nuevo Mundo* y demás exploradores europeos en tierras remotas.

Los monstruos de la época medieval mantuvieron intactos los rasgos limítrofes, viéndose situados en parajes remotos, ofreciendo la posibilidad de que la ficción construyese a estos prodigios y maravillas en territorios desconocidos. De esta manera, los enclaves alejados funcionarían como espacios reservados para la elaboración de leyendas y de cuentos maravillosos, en los que existiese una bestia que causaban el terror y la destrucción.

A pesar de ello, la influencia del cristianismo y el creciente poder de la Iglesia Católica dentro de todos los estamentos sociales que rigen el modo de organización social como en el pensamiento, la cultura y el poder, produjeron una importante recesión constructiva y significativa con el monstruo, tratando de otorgar: «una

[15] Fragmento extraído de: C. Colón, *Cuadernos de viaje.* (ed. C.Varela, p.89), en: *Las ideas medievales de Cristóbal Colón en su viaje a la India*, por el doctor Óscar de la Cruz. Para consultar el texto completo se recomienda consultar el dominio web: http://www.hottopos.com/mirand8/colon.htm.

significación religiosa a estos elementos. No se trataba de suprimirlos o eliminarlos, sino más bien de dotarlos de otro significado, más acorde con el poder eclesiástico y eliminar de ellos todo lo que pudiera ser pagano» (Pertíñez López, 2015: 8). La nueva realidad del ser humano permaneció imbuida por la presencia y el control de lo católico, que trataría de ofrecer una particular y subjetiva interpretación de todos los elementos propios de la naturaleza, basándose en sus métodos y preceptos reguladores. Tal como afirma Aurelio Pretel Marín, respecto a la autoridad y al mando que ejercía la Iglesia:

> De todos los poderes que hacen y deshacen la Historia de la Europa medieval, la Iglesia es, quizás, el más omnipresente y el que con más constancia mantiene y reproduce una mentalidad –la feudal– imponiéndola dentro de su ámbito propio y también fuera de él, ya que no se detiene ante los señoríos de carácter seglar ni ante los dominios de realengo. Al contrario, se inserta y se solapa dentro de estas otras estructuras sociales y políticas, imponiendo unos ritos, ministros e intereses […] a la larga acaba impregnándolo todo –la cultura, la guerra, el poder (Pretel Marín, 2000: 45).

Dentro de este contexto imbuido y dominado por la fe cristiana, es evidente que el monstruo debía sufrir una serie de alteraciones, respecto a la criatura recogida en la tradición clásica, en relación al prodigio divino que funcionaba como advertencia para con el ser humano. Los monstruos medievales –de la misma manera que el resto de representaciones artísticas– fueron dotados de una significación religiosa, con la intención de que sirviesen como mecanismos interpretativos y demostrativos que reflejasen la tensión existente entre los comportamientos y los vicios y virtudes cristianas. Los monstruos recogieron la carga simbólica, maniqueista, propia de la Edad Media y se convirtieron en agentes vulneradores de las instrucciones ético-morales que establecía la Iglesia. Por tanto, en criaturas que atentan contra los sistemas de organización, de clasificación y de las buenas praxis cristianas:

> Los grandes animales son, con frecuencia, motivo inspirador de milagros estupendos protagonizados por los santos, que se enfrentan a ellos y los vencen con la fuerza de su virtud, liberando a las gentes sencillas del peligro representado por estos seres monstruosos. A menudo la aparición de animales fantásticos o extraños está relacionada con el demonio, que en algunos casos los origina, o se sirve de ellos como instrumento para tentar a los hombres, o se introduce en su cuerpo sometiéndolos a la posesión diabólica, con lo que hace mucho más terrible su condición (Garrosa, 1985: 77-78).

El monstruo se convierte en una criatura representativa de las fuerzas del mal, de aquello que atenta contra la buena moral cristiana y que transgrede las normas y los tabúes que normativizan la sociedad cristianizada medieval. Se extendió una concepción acerca del monstruo para entenderlo como: «essentially evil, as sworn enemies of God,

and, speciafically in light of Christian eschatology, as descendants of Cain or emissaries of the Devil, antediluvian remnants of pagan sinfulness that had to be wiped out by warriors of the cross» (Gilmore, 2003: 47). El monstruo se relacionó con lo opuesto a Dios, y, por tanto, como una criatura que representa la maldad (Gilmore, 2003: 50). En términos generales, como elemento simbólico representativo del mal que habita en el mundo y contra el cual se debe luchar, para no caer en la tentación del Diablo. Bajo esta concepción religiosa de la realidad, el monstruo ejerció un papel significativo, como criatura que: «existed in reality, and their purpose in God's plan to remind us of our sins» (Gilmore, 2003: 52). La criatura monstruosa se entendió como un artificio para encarnar lo peligroso que conlleva actuar en contra de la moral y la ética cristiana, y se convirtió en el reflejo de lo que puede suceder a los que han sucumbido ante el mal y se han alejado de la virtud cristiana.

> El hombre *necesita* el mal para afirmarse como bueno. También parece ocurrir que esta necesidad no se satisface sin artificios. Cuando uno quiere disponer del bien, el mal debe poder existir y, si no existe, es preciso fingirlo. El hombre suele arreglárselas siempre, con ideologías, religiones, éticas y estéticas, para situar al mal fuera de sí y jugarse la partida del bien, y entonces pretende que el bien, y sólo el bien, marque y por lo tanto purifique la totalidad de sus actos […] El monstruo, como el protagonista, actúa en el drama del bien y del mal. Es un actor secundario, sí, pero importante, siempre enmascarado (en realidad es *sólo* máscara) (Herra, 1999: 25).

De este modo, el monstruo asume los rasgos propios de una entidad maligna, dañina, transgresora y caótica, mientras que el ser humano representa al héroe que debe enfrentarse contra el mal, puesto que así lo dictan las normas cristianas. El monstruo funciona como una máscara que refleja los temores y las fascinaciones que el ser humano proyecta sobre un ente imaginario, vinculado con los vicios y el pecado, quien se encarga de representar, a modo de purga o de liberación, aquella serie de rasgos que no son aceptados comúnmente. Así, el ser humano quedaría exculpado a través de este chivo expiatorio que sería el monstruo, quien debe ser destruido por tratarse de un agente desestabilizador del orden. Respecto de esta idea, Eco advierte sobre la necesidad del ser humano para construir un enemigo y, a su vez, definirnos a nosotros mismos, poniendo a prueba nuestro sistema de valores culturales:

> Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo (Eco, 2012: 14-15).

A raíz de configurarse la atribución de lo malvado con el monstruo, en la Edad Media se creía que las criaturas cuya apariencia mostrasen rasgos impropios, deformantes y grotescos, era debido a una conducta pecaminosa y alejada de la virtud. Puesto que estos lo aproximan a la maldad y la maldad se refleja como «un animal que no ha perdido por completo su apariencia humana» (Calleja, 2005: 43), es decir como una signo del pecado o como una transgresión de las normas establecidas y de la noción de normalidad. Tal y como afirma Kappler (1980: 218): «L'imperfection se manifeste dans le désordre, or le désordre est une image du mal […] le monstre, fils du désordre, image de difformité, est aussi très souvent considéré comme l'ennemi du Beau». La vinculación del monstruo con el maligno y con el concepto de deformidad (debido a las acciones impuras de sus actos), junto al hecho de tratarse de una criatura que debe ser destruida porque pone en jaque el orden moral establecido, fueron las principales características que permanecerán como rasgos constitutivos del monstruo. La tradición recogió estas características del monstruo medieval para encarnar a estas criaturas terroríficas en las siguientes épocas.

> In moral terms, for instance, monsters signify the condition into which an individual might degenerate, the result of the interior becoming as horrible as what was imagined to be exterior. In this the monster forces a double understanding of identities formation: identity emerges through exclusionary means, over and against the monster who is posited as radically other; yet the monster, residing in interstitiality, also leads back to, and comes to inhabit, the intimate place of identity (Cohen, 1996: 281).

1.3.1. El monstruo maravilloso medieval: libros de caballería y poemas épicos

Tal y como advierte Marín Pina, en su artículo (1993: 27): «[el] oficio del caballero cristiano medieval es el mantenimiento de la justicia y la defensa de los débiles y de la Iglesia. Idéntico empeño guía a los héroes de los libros de caballerías […] que se enfrentan contra los agresores de las normas sociales y morales, y contra el paganismo y las fuerzas del mal». De tal forma que el caballero de estos relatos debe enfrentarse a los agentes propagadores del caos y de la maldad.

Es recurrente hallar, tanto en los Libros de Caballería, como en los poemas épicos o en los relatos hagiográficos, monstruos que juegan un papel destacado en las narraciones de los héroes medievales. Acostumbran a ser prestados directamente de las descripciones de los bestiarios medievales –como pudimos observar con el caso del

Liber monstrorum o del *De natura rerum*–, de los relatos de los viajeros o basados en biologías anómalas monstruosas. En estos textos encontramos bestias de gran variedad como gigantes, hidras, dragones, quimeras, grifos o demonios. Una enorme cantidad de estos seres: «cuentan tras de sí con una larga historia que puede rastrearse desde la antigüedad a través de las obras de Ctesias, Megástenes y, sobre todo, las de Plinio y Solino, cuya impronta se percibe con tanta claridad en las de los escritores medievales» (Marín Pina, 1993: 27). Los autores del Medievo emplearon a las criaturas monstruosas –ampliamente conocidas por el imaginario colectivo de la época y las provenientes de la época clásica– para otorgarles un sentido y una carga simbólica y alegórica, que expresen el motivo de su presencia. Habitualmente, la irrupción de una criatura de estas características tenía que ver con la presencia del mal o con la desestabilización del orden[16]. De la misma manera, la construcción biológica del monstruo era un motivo recurrente, entre los pensadores cristianos, que se vinculaba a la unión impura de criaturas de diferentes reinos naturales (entiéndase por estas asociaciones los binomios animal/ hombre, monstruo/ser humano o monstruo/animal), que reflejasen la corrupción de sus naturalezas. Por ejemplo, en el *Amadís de Grecia* (2004) encontramos a diversos monstruos, como los gigantes Cinofalo y Mostruofurón, o al centauro Sin Piedad. En el *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo, 1987) podemos hallar criaturas híbridas como el Ardán Canileo (monstruo asemejado a los cinocéfalos medievales, con rostro canino y cuerpo de hombre), o del Endriago (monstruo creado mediante un proceso de recombinación entre un ser humano, una hidra y un dragón), como principal enemigo de Amadís y, sin duda, como perfecta encarnación de los rasgos ético-morales diabólicos a los que debe enfrentarse el héroe. Rubio Tovar (2006: 140) advierte sobre el modo en que son representados habitualmente los seres monstruosos: «es frecuente que el anuncio de la presencia de la criatura se anuncie con el relato de su origen y su descripción. Luego asistiremos a un verdadero concierto de bramidos y resoplidos de toda especie».

Los monstruos de estos relatos se conciben como la representación del diablo, bajo una de sus muchas formas o, en todo caso, como una obra engendrada por este. La atribución y la relación existente, entre el monstruo y el diablo, se proyecta como un

[16] Cabe indicar que la estructura de los *roman* y de todas las obras pertenecientes al Ciclo Artúrico, de la misma manera que sucediese con los libros de caballería, funcionan basándose en una estructura interna que se repite constantemente: Parten de una armonía inicial que se verá transgredida por la irrupción de un agente caótico (como por ejemplo un monstruo o una facción enemiga), quien instaurará el caos, hasta que se produce la llegada del héroe que vuelva a estabilizar la armonía inicial.

mecanismo ineludible a la hora de emplear a las criaturas monstruosas en estos relatos. Se comprende que el monstruo es una criatura bestial y amenazante, que provoca terror y la destrucción a su paso. La impureza de su naturaleza y los actos que se le asocian, no pueden tener un origen divino, sino demoníaco. De tal forma que, cuando se produce el enfrentamiento del héroe con el monstruo medieval, encierra: «un trasfondo alegórico que los personajes se encargan de subrayar cuando identifican a su agresor con el diablo. Su combate se convierte entonces en la lucha contra el enemigo de Dios, contra el Mal, y cobra una dimensión alegórica» (Marín Pino, 1993: 31).

En cuanto a la presencia del monstruo en los poemas épicos, es interesante observar a la criatura Grendel, perteneciente al poema anónimo *Beowulf*, escrito entre los siglos VIII y XII. Como es bien sabido, se nos presenta a la criatura (junto a su madre) como vástago de Caín y, por tanto, como agente transgresor y hostil a Dios (v. 107, 711, 786, 811, 1978). Grendel es la encarnación del caos y de la destrucción, como se ejemplifica a través de sus acciones bélicas constantes contra los pueblos daneses a los que azota. Fruto de ello es que se erija como un elemento quebrantador del bien y del orden, que debe ser destruido. Recordemos que la criatura ataca la corte del rey danés Heorot, como muestra de oposición frente a la comunidad ordenada y a los principios de regulación social. De la misma manera, en las descripciones que el narrador ofrece sobre Grendel, podemos observar unos rasgos físicos anómalos propios del monstruo:

> he is physically different. He looks like a human being though of a gigantic size and strength. He differs also from what is considered to be normal in the fact that he does not wear clothes […] Another characteristic that defines Grendel as a monster is his taste for human flesh. As Cohen says (1992, 61), "cannibalism is the ultimate violation of the divinely ordained hostguest relationship. The graphic depiction, down to catalogue of devoured bodily fragments, increases the deviance of the actions by creating an extended visualization of the scene". Thus, cannibalism here plays an important role as the monster's taste for human flesh drives him to eat one of Hrothgar's warriors and to drink his blood. This monstrous action violates human identity, in this case the warrior's one, because (according to Christian religion) our body is buried so that it may resurrect later on and in the meantime, the soul is released from the body; instead, if our body is eaten by a monster our identity is transferred to that of the monster (Siverio González, 2015: 20).

Grendel es una criatura a medio camino entre lo humano y lo bestial. Tal y como sucediese con el Wendigo, de las tribus norteamericanas, Grendel es un ser que parte desde lo humano (como podemos observar en su descripción física), para verse distorsionado hacia lo monstruoso: tanto por el proceso de magnificación que sufre su

físico, hasta llevarlo a un estadio anómalo propio del monstruo; como por la violación de las normas sociales y morales que encarna. Recordemos que es un caníbal que goza fagocitando a los soldados del rey, sin permitirles guardar sepulcro una vez fallecidos. De la misma manera, Grendel atenta contra las estructuras sociales propias de la corte y de la sociedad medieval. Su naturaleza monstruosa no es capaz de aceptar el orden organizativo y siempre tratará de quebrantar la armonía.

En la obra de Dante Alighieri, *La Divina Comedia* (1321), asistimos al viaje que realiza el poeta a lo largo de los tres reinos que componen el más allá, *Inferno, Purgatorio y Paradiso,* en clara alusión alegórica a la búsqueda de la virtud y de la fe. La estructuración que introduce Dante, en su obra, sirve como método moralista para ejemplificar las consecuencias que el pecado o la vida virtuosa acarrean. Durante el descenso al *Inferno*, a través de los nueve círculos infernales, Dante se encuentra con representaciones monstruosas que aluden a la figuración de lo pecaminoso y de las consecuencias de atentar contra la moral cristiana. El poeta florentino reflejó los pecados capitales y los castigos relacionados o las pertenecientes condenas (reflejada a través de la ley del *contrapasso*, explicada a lo largo del Canto XI, del *Inferno*), mediante los diversos encuentros que se producen entre Dante y los habitantes del Más Allá.

Además de esta carga simbólica y de su estrecha vinculación con la violación de los pecados capitales, es interesante el método que siguió Dante para introducir los prodigios y portentos mitológicos, es decir, a los monstruos de la época clásica, convirtiéndolos en demonios y guardianes infernales: el rey Minos se encuentra en el segundo círculo infernal, representado como un diablo, cuya función es juzgar cuál es el castigo que le espera a las nuevas almas y de decidir hacia qué círculo deben descender:

> Allá está Minos rechinando horrible.
> Las culpas examina en el ingreso;
> y como se relía juzga y manda.
> Digo que cuando el alma mal nacida
> llega ante él, de todo se confiesa;
> Y aquel definido de los pecados
> ve el puesto del infierno que merece:
> se ciñe tantas veces con la cola,
> cuanto escalón desea que la hundan (Dante Alighieri, 2015: 109).

En la *Comedia*, podemos observar cómo Dante sitúa a otras criaturas monstruosas como las harpías, una gran diversidad de demonios menores, la bestia Cerbero o, incluso, a los gigantes y a los centauros, dotándolos de una gran carga

alegórica y simbólica. Tal y como advierte Luís Martínez de Merlo: «para representar el mundo infernal, Dante no podía eliminar las representaciones literarias del clasicismo, y debían estar también incluidas en el círculo de las divinidades infernales; de ahí su elección de confiar a los persones mitológicos la tarea de custodios de los círculos» (*ápud*, Martínez, 2013: 33). A pesar de ello, la figura más significativa del *Inferno* de Dante, que gobierna desde el último círculo –en el que se encuentran los castigados por traición–, es Lucifer. Debido a la polarización binómica del mundo medieval, entre el bien y el mal, resulta inevitable la presencia de Lucifer como el monstruo más trascendente:

> Si igual de bello fue como ahora es feo,
> Y contra su hacedor alzó sus ojos,
> De él con razón nos viene cualquier luto.
> ¡Qué asombro me produjo tan enorme
> Al verle la cabeza con tres caras! […]
> Bajo las tres salía un gran par de alas,
> Tal como convenía tanto pájaro:
> Velas de barco no vi nunca iguales
> No eran plumosas, sino de murciélago […]
> Con seis ojos lloraba, y por tres barbas
> Corría el llanto y baba sanguinosa.
> Troceaba en cada boca con los dientes
> A un pecador, como una agramadera,
> Así es que a tres atormentaba así (Dante Alighieri, 2015: 293-294).

El monstruo maravilloso, de la Edad Media, funciona como una criatura imprescindible para la construcción ético-moral medieval de las estructuras culturales de la época. El monstruo medieval contenía una importante carga simbólica representativa del mal y de lo diabólico, ejerciendo una medida de control sobre el hombre. El terror de la condena eterna y de la perdición del alma, mediante la figura monstruosa de Lucifer, sirvieron para reelaborar las características que representaría el monstruo y su vinculación con el miedo y la maldad.

No debemos pasar por alto que el monstruo maravilloso medieval continúa siendo una figura que existe en el mundo cotidiano del ser humano. Tal y como hemos indicado, las crónicas de los viajeros, junto con los tratados teratológicos y los bestiarios, permitieron construir cierta familiaridad del ser humano con el monstruo, configurando unos espacios geográficos en los que era posible la presencia de estas criaturas, más allá de los límites de la sociedad.

1.3.2. El monstruo maravilloso medieval: el Demonio

«El Mal, como problema filosófico-moral, es un fenómeno que toda sociedad parece construir y enfrentar. Una vez definidas las directrices que codifican lo que es malo, cada grupo infiere comportamientos y sanciones, causas que lo provocan o efectos y consecuencias que de él derivan» (Vacas, 2008:198), estableciendo una singularidad y una distinción calificativa, sobre el concepto de maldad. La construcción de un ente capaz de personificar el mal, la tentación y la perdición, junto con la necesidad de explorar lo opuesto a Dios y a la virtud, darían como resultado la encarnación: «teratológica donde la anormalidad anatómica, una grotesca conjunción de rasgos animales y humanos con monstruoso resultado, reforzaría su función evocadora de todo lo abyecto y horrible que la imaginería cristiana concebía según sus cánones morales y religiosos» (Vacas, 2008: 198). Esta figura es la que el demonio encarna.

El demonio, bajo diferentes nombres que lo representan –y que corresponden a las diversas manifestaciones del mal y del pecado– se convirtió en un ser temido por el hombre, contra el cual únicamente siguiendo las pautas religiosos podría evitar su influencia condenatoria y pecaminosa. De este modo, partiendo de la concepción filosófico-moral del mundo medieval, completamente regida por los maniqueísmos binómicos reguladores del bien y del mal, el demonio adquiere una dimensión mayor como:

> ente autónomo, emancipado de la mentalidad creativa humana, objeto elemental e inmutable que lejos de comprenderse como producto sociocultural más se observa como una realidad animada independiente. El mal se mistifica. Adquiere calidad de sujeto dotado de actuación propia (Vacas, 2008: 198).

Como es bien sabido, el demonio, también llamado Satanás[17] o Lucifer[18], es originariamente una figura celestial. Se trata de un ángel al servicio de Dios, encargado de informarle sobre los pecados que comete el ser humano. Lucifer se muestra celoso ante el hombre y se rebela ante el Dios Creador. La soberbia y codicia de Lucifer es pagada con la expulsión del recinto celestial y con la caída del ángel –arrastrando a

[17] El nombre Satanás proviene del término en hebreo *Ha-Satan*, que significa «enemigo» o «adversario». Debido a la elaboración de un relato antagonista, que establece una pugna entre el bien y el mal, con el ser humano como criatura central, la forma *ha-satan* se transforma en el nombre propio de la criatura que será contraria al hombre y, por tanto, al bien y a Dios.

[18] El nombre Lucifer es originario del latín *lucem ferre*, que significa «el que sostiene o transfiere la luz», denominación que alude a la estrella de la mañana. Era el nombre originario del ángel que cayó, tras desafiar a Dios. Tras su caída, cambió su nombre por el de Satán o Satanás.

otros seres celestiales, semejantes a Lucifer– hacia el mundo terrenal. La caída de Lucifer provoca la creación de las profundidades infernales. En la *Divina Comedia* se nos plantea una topografía mística basada en el pasaje de la expulsión de Lucifer, quien tras su rebelión cae, provocando una grieta subterránea en la que se edifica el infierno como hogar del demonio, en clara oposición a la ascensión divina. De tal forma, se trazarán dos conos opuestos, que simbolizarán la ascensión de la virtud y la caída del pecado, en cuyos extremos se hallarán Dios y Satanás, respectivamente.

Es interesante observar cómo los estamentos eclesiásticos construyen un relato que gira en torno a la creación del mal, ejemplificándolo mediante la figura del demonio. Este relato, partiendo desde el Dios-Creador, trata de mostrar que incluso los seres divinos, como los ángeles sirvientes de Dios, pueden caer en la tentación y ceder ante el pecado. La creación de esta figura ejerce un papel fundamental para el hombre medieval como regulador de la conducta cristiana. El demonio aglutina lo peligroso, lo dañino, lo tentador y lo malvado, remitiendo hacia la necesidad de proyectar unos males concretos que el hombre medieval debe temer. La figura demoníaca es un ente que encarna las consecuencias de la no virtud. No es un hecho aislado que, en clara contraposición con el paraíso y con la construcción del idílico recinto celestial divino, se edificase la morada infernal como un espacio topográfico donde la condena eterna, el dolor y lo horrendo configurasen el área reservada al pecado.

De la misma manera, la codificación tradicional del demonio acostumbra a referirlo como un ser de: «estructura semihumana o semianimal que deriva de la mitología tardoantigua de los faunos, de lo sátiros, de Pan y, en general, de todos aquellos habitantes de los bosques o de las soledades que la polémica cristiana había transformado en demonios» (Di Nola, 1992: 375). Esta conversión de la figura mitológica pagana, en un ente demoníaco, explicaría la axiomática atribución de los rasgos cabríos que acostumbran a caracterizar al demonio. No debemos olvidar que la fealdad, así como estos andamiajes monstruosos citados (a medio camino entre el hombre y el animal o como amalgama de diversas bestias) es un recurso habitual para mostrar las secuelas del pecado y del castigo divino. En este mismo sentido, el hecho de que se represente al demonio, basándose en una biología anormal y antinatural –empleando un sistema configurativo de recombinación biológica– demuestra la corrupción y la impureza de la criatura. Como bien advierte Elena Núñez:

> Es negro porque «contrasta con la blancura inmaculada de los ángeles, y representa el mal y la impureza»; de ahí que se le haya llamado Mefistófeles, es decir «el que no

> ama la luz», y está desnudo porque de esa forma «conecta con la idea del pecado». La suciedad del color y la degradación de la falta de vestimenta se vinculan así de manera indisoluble con la figura demoníaca […] Asimismo el color rojo y el verde se identifican con la imagen del Diablo. El primero de ellos tiene una historia curiosa, por cuanto incluso la Naturaleza, dicha tonalidad se relaciona con aviso de peligro. Es más, muchos de los seres vivos más dañinos o venenosos poseen esta coloración. El verde podría tratarse de un recuerdo más o menos tácito de los dioses de la fertilidad […] Otros son también los rasgos diabólicos: es típico su cuerpo peludo, su cabello llameante y su enorme boca abierta. Asimismo se caracteriza en ocasiones por llevar alas, tener pezuñas, rabo, lengua prominente y cuernos […] Además, hacía que se escondiese tras apariencias diferentes como el Anticristo, gigantes, dragones, fantasmas, monstruos o enanos, siendo incluso capaz de transformarse en cosas inanimadas (2007: 40-41).

Con el fin de establecer una criatura que provoque temor y que sirva como método disuasorio para amedrentar al hombre medieval, se le atribuyen capacidades sobrehumanas como la posesión, la metamorfosis, la ubicuidad o la posibilidad de arrebatar el alma (Vacas, 2008: 201). La asimilación y atribución de todos estos rasgos y capacidades que definieran al demonio lo enaltecerían como la figura temida de la época medieval. Tal y como podemos observar, el demonio se construye como un símbolo para reforzar el peso de la Iglesia y el control que ejerce la fe cristiana, puesto que éste ejemplifica la condenación del alma. El temor ante un tormento eterno, tras el fallecimiento del cuerpo, junto con el pánico de sucumbir en el infierno, consolidan el papel legislador que ocupa la iglesia y el cristianismo en el Medievo, como piezas fundamentales para la ordenación de las normas ético-morales de la sociedad.

Como hemos podido observar, durante la época medieval, el monstruo continuaba funcionando como un elemento más de la realidad: «la figura del Diablo era algo constatado y atestiguado por todo tipo de documentación jurídica. Su existencia era incuestionable, pues de ello había pruebas irrefutables» (Moreno Mendoza, 2009: 149). De hecho, la configuración del demonio, como ente malvado, y la oposición que representa frente a la fe cristiana, como una clara construcción maniqueista, resultan imprescindibles para comprender el funcionamiento de una realidad que se articula sobre los binomios de virtud y pecado. Por este motivo, el demonio debe ser comprendido como una criatura que habita en la realidad, porque ejemplifica los riesgos de atentar contra lo divino. Su presencia permanece relegada a lo sombrío y a lo nocturno (en clara contraposición con lo celestial y con la luz). Asimismo, se configuraría como un agente representante de la maldad (demostrado mediante sus rasgos monstruosos y horrendos) y como la principal fuente de temor. Estos rasgos, que

definirían al demonio, serán extraídos y retomados a la hora de configurar al monstruo en las construcciones que en adelante se realizarían.

1.4. El monstruo moderno

Si por algo se caracteriza la época moderna (y es evidente ya en su propia denominación) es por tratarse de un período de renovación. El inicio de la época Moderna acostumbra a verse asociado con el año 1453, cuando se produjo la toma de Constantinopla –última fortaleza del imperio bizantino–, por Turquía, y con el descubrimiento de América, por parte de Cristóbal Colón, en 1492. Es cierto que, para la visión del hombre moderno, el Medievo había supuesto una etapa oscura e inmadura, débil y caracterizada por tratarse de un periodo de interferencia, entre las dos épocas trascendentales: la clásica y, por supuesto, la Edad Moderna. Por tanto, no es de extrañar que lo medieval, tal y como afirma Alberto Tenenti:

> sobrevino de un modo desde luego tardío, casi en la segunda mitad del siglo XVII, y de una manera deliberadamente neutra no exenta de connotaciones negativas. Se consideró «medieval», en efecto, aquel bloque de siglos que había transcurrido entre el glorioso final del mundo antiguo y la afirmación de la vanidosa Edad Moderna […] La noción de Medievo fue desde el inicio –y siguió siendo durante mucho tiempo– una noción débil y conceptualmente subalterna […] El Medievo aparece en primer lugar como un contenedor de materias diversas y moderadamente congruentes (Tenenti, 2000: 8).

La Edad Media sobrevino condicionada por sus descendientes modernos, quienes menospreciaron las virtudes y los valores del Medievo, tachando este período de oscuro y bárbaro, en un intento de ensalzar y potenciar al nuevo hombre moderno. Se trató de una época de gran brillantez y de desarrollo intelectual, donde la razón y el conocimiento destacaban como los valores principales. El modo de pensamiento del ser humano, en su manera de observar su realidad, y, sobre todo, en el posicionamiento del hombre frente al mundo se vieron condicionados por la imposición de la Razón como única verdad objetiva. Habían quedado atrás las concepciones religiosas de la Edad Media y la búsqueda de sus preceptos para tratar de explicar la realidad. En su lugar, la exploración de la Naturaleza y el antropocentrismo cobraron relevancia y se manifestaron como los motivos de estudio, tanto en los tratados científicos, como en los filosóficos o literarios. Se imponen el humanismo y el racionalismo como principales fuentes de conocimiento, y el hombre como un individuo pensante y racional. De la

misma manera, la concepción de la vida dejó de ser comprendida como un tránsito, hasta alcanzar la virtud celestial, para perseguir la felicidad terrenal, estableciéndose un nuevo desplazamiento antropocéntrico, donde el hombre alcanzase su realización. El ser humano, citando al sofista Protágoras, se convirtió en la medida de todas las cosas.

La llegada de la Edad Moderna trajo consigo cambios en cuanto a los modelos de organización y de distribución de clases. Si bien, hasta el fin de la Edad Media, el feudalismo había prevalecido como el sistema de marco social, la revolución moderna terminaría por debilitar al feudalismo. El aumento y la especialización de las artesanías, el creciente comercio y las nuevas vías comerciales, la creación de manufacturas y de productos específicos (alejándose de lo ganadero y rural) y el desarrollo de la producción industrial prestaron atención a las ciudades como principales motores del mundo moderno. A ello debemos añadir que los descubrimientos geográficos realizados durante la época moderna, haciendo especial hincapié en los continentes asiático y americano, propiciaron la expansión del comercio a escala mundial. Desafortunadamente, el hallazgo de estas nuevas rutas comerciales y de los nuevos continentes provocaría que se estableciesen las primeras colonias en los países africanos, asiáticos y americanos. La explotación de los recursos autóctonos, a manos de los países colonizadores, junto con la conversión de la población autóctona en esclavos, se traduciría en un aprovechamiento y enriquecimiento de los grandes imperios, a merced de los estados pobres.

Dentro de este renovado escenario, el monstruo tendría su particular participación en el mundo moderno. Durante una primera época, comprendida entre los siglos XV y XVIII, los monstruos recobraron su relevancia y –alejados de la concepción medievalista y de su relación con lo demoníaco– se profundizó en el estudio de estas criaturas gracias a los tratados de teratología.

> Los grandes tratados sobre monstruos del siglo XVII llevados a cabo por médicos y cirujanos de la época nos muestran toda una batería de deformidades anatómicas investidas con el componente de lo maravilloso. Son extraordinarias, responden en numerosas ocasiones a lo sobrenatural y atrapan la mirada fascinada de nuestra modernidad. Será la época ilustrada la encargada de secularizar al monstruo, de neutralizar completamente su componente fascinante a través una taxonomía teratológica de la anormalidad anatómica (Fortanet, 2014: 2).

Durante este primer período de la modernidad, es imprescindible destacar la figura de Ambroise Paré, como uno de los principales anatomistas y cirujanos de la época, quien, en 1573, realizase uno de los tratados más relevantes sobre el estudio

teratológico de los monstruos: *Monstruos y Prodigios*. Su obra se presenta como una colección de cuerpos monstruosos y de deformidades anatómicas, observadas desde una óptica más próxima a la visión científica. De hecho, es interesante la definición que Ambroise Paré propone sobre el monstruo, al definirlo como: «choses qui apparoissent contre le cours de la Nature» (citado por Kappler, 1980: 216). Junto con la obra de Paré, existirían una gran cantidad de obras y de estudios que se centrarían en la figura del monstruo, aunque, como veremos, apuntarán hacia la figura del monstruo desde diversas perspectivas o acercamientos:

> Así, los tratados modernos de la primera mitad del siglo XVI, desde el *De Prodigis de P.Vergilius* en 1531 hasta el primer *Wunderzeichen de Fincelus* en 1556, constituirían un primer grupo que se definen por el intento de interpretar el prodigio sobrenatural que es el monstruo. La interpretación es, en todos los casos, sobrenatural, siguiendo el esquema clásico que, desde la Edad Media con Isidoro de Sevilla y Tomás de Aquino, había concebido al monstruo o bien como un signo que advierte del porvenir o como un signo del diablo. Un segundo grupo de tratados se inauguraría con el *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* de Lycosthenes en 1557, contaría con los textos de Boaistuau y Paré y se definiría como un intento de compilación de las figuras monstruosas que comienza a utilizar los caminos médicos para iniciar la naturalización de lo monstruoso. Un tercer grupo de tratados, que ahondan en la naturalización de la monstruosidad, se inaugura con la obra *Thaumatographia naturalis*, del naturalista polaco J. Jonstonus en 1632. Estos estudios desembocan, ya en 1832, en la última figura de los tratados monstruosos, ya plenamente naturalizados y por ello mismo condenados a su propia desaparición: el *Traité de Tératologie*, de I. Geoffroy Saint-Hilaire. En España, destacan los tratados sobre monstruos de A. Torquemada, *El Jardín de Flores Curiosas*, en 1575, *Curiosa y oculta filosofía*, de E.Nieremberg en 1643, *El ente dilucidado*, de A. Fuentelapeña en 1643 y *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos* publicado en Lima por el Dr. José Rivilla y Bonet en 1695 (Fortanet, 2014: 8).

Hasta este instante, dentro del horizonte de expectativas del hombre moderno, no se ponía en tela de juicio la existencia de seres monstruosos, sino que continuaban siendo materia de estudio. Como bien afirma David Roas, sobre la convergencia existente entre los diversos modos cognitivos y hermenéuticos de aproximarse a la realidad:

> lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del ser humano. Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de su concepción de la realidad. Y esto es así porque hasta el siglo XVIII conviven diversas explicaciones de lo real que se interconectan sin demasiados problemas: ciencia, religión y superstición (Roas, 2006: 17).

Con la llegada del siglo XVIII y, en especial, con el auge y el acrecentamiento de la racionalidad científica, dictaminados por la Ilustración, las concepciones de cariz supersticioso, mágico y sobrenatural dejaron de ser consideradas como válidas. Tal y

como advierte Antonio Mestre (1993: 9): «desde esta perspectiva desparece lo prodigioso y los valores de la fantasía, al tiempo que se rechaza el sentido tradicional de la moral y se impone un nuevo sentido de la relatividad ante los conocimientos y convicciones del mundo occidental». La llegada de este racionalismo: «quería mostrar al hombre la necesidad de una lucha contra los residuos de una mentalidad ligada a los valores consagrados de la tradición, y la validez de una oposición sistemática a la metafísica cristiana […] con las «luces de la razón» (Mestre, 1993: 9). Como Thomas L. Hankins indica en su obra, *Ciencia e Ilustración,* (1988: 9): «La búsqueda más virtuosa de todas sería la creación de una ciencia del hombre que, a través de la razón, destruyese el prejuicio y la superstición y construyese una nueva sociedad sobre principios científicos objetivos». Se impuso un sistema sustentado en el uso de la razón como elemento principal y principio regulador de la realidad del hombre moderno:

> El universo era un cosmos creado ordenadamente, según un plan divino, en el que el hombre tenía un lugar privilegiado; todo formaba un mundo vivo, interrelacionado, y Dios, en su corte celestial, atento y amoroso al devenir de la creación. El siglo XVIII rompe con este esquema, implantando un modelo analítico de inteligibilidad del universo. Éste es una suma de fenómenos aislados, cuya cohesión está garantizada por un determinismo que la ciencia tiene por objeto descifrar. Esta visión intelectualista se pretende llevar a todos los órdenes, y así todo lo que no cabe dentro de la línea del experimentalismo positivista, no merece más que desprecio (Ramos Gómez, citado por Roas, 2006: 17).

El irrefrenable avance de la razón establece un nuevo paradigma. La ciencia y la búsqueda y comprensión racional de la realidad terminó por «desencantar el mundo». La consecuencia de ese proceso mecanicista, dio como resultado el desplazamiento de la superstición (como modo de creencia o de explicación de la realidad) frente a las explicaciones científicas y religiosas. La constante tensión entre las creencias populares –irradiadas por la magia y la superstición– y el cada vez más asentado conocimiento científico, terminó por resolverse con la llegada de la Ilustración y el consiguiente rechazo de todo lo que la razón no podía explicar.

> El rechazo de lo sobrenatural se tradujo también en la condena de su uso literario y estético. Las preceptivas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII enarbolaron los conceptos de verosimilitud y mímesis como armas fundamentales para desterrar la presencia de lo sobrenatural y lo maravilloso de los textos literarios por su falta de verdad, por su inverosimilitud. Lo que la razón no podía explicar era imposible y, por tanto, mentira, y no tenía lugar en la narrativa de la época, orientada fundamentalmente hacia el didactismo y la moralidad (Roas, 2011: 17).

De este modo, toda aquella serie de manifestaciones en las que el monstruo tuviera presencia, dejaron de poseer relevancia, puesto que al tratarse de una

construcción imposible y no amparada por la razón, no tenía cabida en la nueva realidad. El monstruo quedó sepultado bajo la atenta mirada de la razón, encerrado en las folclóricas creencias que sustentaba el imaginario colectivo y en la imaginación como único refugio. El monstruo abandonó su papel representativo en el mundo y ya no era comprendido como hasta el momento había funcionado. Dejaría de funcionar como una figuración de la alteridad y de la criatura que construimos para encarnar nuestros temores. Al carecer de verosimilitud demostrable y de no ser un elemento mimético, racional y, por tanto, real, pasa a lo literario y artístico, porque no puede tener cabida en en el mundo ordinario (Roas, 2006: 24). Únicamente sería posible hallar al monstruo en publicaciones o apariciones sobre prodigios y maravillas:

> catálogos de portentos, historias de la monstruosidad y cronologías de hechos extraordinarios: es ingente la producción impresa de libros, hojas, panfletos, pliegos y *pagallae* con xilografías que reproducen, describen, interpretan y difunden los prodigios más insólitos y espantosos. Son, todos ellos, textos que dicen levantar acta puntual de profecías vivas o de extraordinarias manifestaciones divinas, y que afirman explícitamente que es su propósito compilar, ordenar, describir, explicar o interpretar los monstruos y prodigios particulares (Roas, 2006: 17).

De algún modo, estos relatos de divulgación, carentes de rigor científico eran: «presentados como mandatos de la voluntad divina para amonestar a una humanidad pecaminosa: así, junto a su evidente atractivo (por su carácter insólito), debían también infundir miedo o respeto a los lectores» (Roas, 2006: 50). A pesar de esto, se extendió la creencia fehaciente de que este tipo de manifestaciones debían ser catalogadas –tal y como advierte Ceserani–, como una postura y actitud poco crítica, inculta e inferior:

> Cuando los filósofos de la ilustración empezaron a ocuparse de las supersticiones y de las falsas creencias en la magia y en lo sobrenatural, se estaba dando un cambio notable en los sistemas culturales de la época. La creencia en la existencia de fantasmas se convierte en algo culturalmente inferior, en una pseudociencia, sobre todo para la cultura científica oficial. O, dicho de otro modo, aquel peculiar sistema de creencias fue relegado del nivel de la cultura oficial a dos niveles aparentemente inferiores (…) el nivel de la cultura infantil (…) y el de la cultura literaria. […] Se trata de un cambio que hunde sus raíces en la vida social, en la nueva necesidad de controlar los ímpetus y los impulsos instintivos (1999: 143).

En contraposición a la búsqueda y explicación científica de la realidad, proliferaron una serie de manifestaciones literarias que buscaban un espacio donde representar las inquietudes del ser humano. La represiva razón: «no impidió el desarrollo de ciertas formas narrativas y teatrales que jugaban con lo sobrenatural y que reflejaban esas nuevas inquietudes estéticas que empezaban a desarrollarse en el siglo

XVIII: lo sublime, lo macabro, el placer del miedo» (Roas, 2011: 114-115). La literatura se convirtió en un territorio donde el ser humano podría cultivar lo sobrenatural, lo monstruoso y lo mágico. Así, el placer por aquello que la razón no era capaz ni deseaba explicar halló un espacio donde resguardarse. De esta manera, con la llegada de los autores románticos, se produjo el decisivo paso para albergar, en la ficción, a lo extraordinario y a lo sobrenatural:

> algunos creadores españoles de relatos fantásticos utilizaron motivos, temas y argumentos extraídos de cuentos populares (españoles y extranjeros, sobre todo orientales), que luego reelaboraron literariamente. Pero la intención de estos autores es diferente a la de los recopiladores (por llamarles de algún modo): los escritores fantásticos utilizaron todo lo que había de sobrenatural en los cuentos folklóricos con la intención de presentar ante el lector una serie de hechos insólitos y provocar en éste una reacción psicológica por el valor de ese hecho sobrenatural en sí mismo (Roas, 2006: 46).

Con este proceso de adopción y de integración de los motivos mágico-tradicionales, se producirá –en la ficción– la irrupción de lo fantástico con mayor virulencia, en un intento de reflejar todo aquello que el hombre moderno era incapaz de mostrar mediante el uso de la razón. De este modo, todas aquellas criaturas monstruosas que durante siglos habían reinado en el imaginario colectivo, abandonaron la realidad para buscar refugio dentro de la ficción literaria, donde podrían ejercer su papel a la perfección como catalizadores del miedo. Los monstruos, dentro de un nuevo territorio en el que ejercían un papel clave y fundamental, aguardaban a los lectores ávidos de sentir el más puro terror[19], para estremecerlos y sobrecogerlos. Como Roas advierte:

> Si bien, el desarrollo del racionalismo eliminó la creencia en lo sobrenatural, eso no supuso la desaparición de la emoción inquietante que producían los fantasmas y el resto de fenómenos sobrenaturales como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido (un sentido de lo sobrenatural ajeno al que exploraban las formas de lo maravilloso). […] La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura. […] El interés estético por lo sobrenatural coincide (y no por casualidad) con el desarrollo del gusto por lo horrendo y lo terrible, una nueva sensibilidad –lo sublime– que toma el horror como fuente de deleite y de belleza (Roas, 2006: 59).

Mediante este traslado de lo monstruoso hacia la ficción, se retomarían toda una serie de monstruos provenientes del imaginario colectivo (de diversas culturas), que sufrirían una reformulación en clave fantástica. Estos seres monstruosos se convertirían

[19] Roas (2011: 18) advierte: «ya a principios de siglo, Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación* (1712) estudia las nociones de lo bello, lo sublime y lo pintoresco, advirtiendo cómo el placer estético puede surgir también de lo desproporcionado, lo grande o lo extraño. Resulta muy iluminadora su reflexión sobre lo terrorífico cuando plantea la posibilidad de sentir placer ante un objeto terrible si estamos seguros de no recibir daño alguno».

en la encarnación de seres imposibles que representarían todo aquello que se consideraba artificioso, falso, ilusorio e irracional (a ojos de la razón), como respuesta ante nuestra incertidumbre y duda, frente a la realidad. En definitiva, se establecerá una reformulación que transforma al *prodigium*, a la maravilla, al ser proveniente del folclore y de los cuentos o leyendas, en algo totalmente imposible. El monstruo será un ser capaz de transgredir, mediante su irrupción, los conceptos y las leyes que configuran la realidad del ser humano. Como afirma Roas (2006: 68): «Los seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre».

Para comprender con mayor profundidad los rasgos característicos de estos monstruos modernos, nos detendremos a observar los métodos de funcionamiento de los géneros fantástico y de ciencia ficción, surgidos en la época moderna. De la misma manera, analizaremos a dos de las criaturas más representativas de la ficción literaria fantástica y de ciencia ficción: *Drácula* (Bram Stoker, 1897) y *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818). El motivo de la elección de ambos monstruos tiene que ver con el hecho de que se trata de las principales figuras representativas de cada uno de los géneros. De hecho, en el caso del vampiro observaremos su evolución y cultivo contemporáneo; mientras que en el caso de la criatura de Frankenstein, podremos observar cómo se manifiestan los *revenant*, comprendiéndolos como esos seres que regresan del más allá.

1.4.1. El monstruo fantástico moderno: Drácula

Basándonos –principalmente– en las teorías de Campra, *Territorios de la ficción* (2008), y Roas, *Teorías de lo fantástico* (2001) y *Tras los límites de lo real* (2011), comprendemos cómo opera lo fantástico. Observemos, en primer lugar, cómo define David Roas lo fantástico:

> La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real (Roas, 2001:8).

Para que funcione lo fantástico debe originarse: «en un mundo (intratextual) que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (Todorov, 1994: 24). Así, tal y como advierte Campra (2008: 133): «Lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad». Es decir, partiremos de una realidad que debemos reconocer como próxima a la nuestra, con la finalidad de que se produzca una identificación, entre ambas realidades (intratextual y extratextual). Para obtener este diálogo, y con la finalidad de que el lector sea capaz de identificar su realidad (dentro del texto) es preciso que se produzca *la idea de reenvío*, que define Campra:

> Lo que confiere «realidad» es el procedimiento de nominación en sí, la idea de reenvío –aunque se trate de un reenvío ficticio. Todo nombre –una calle, el título de un libro, el apellido de un personaje– da materia a la realidad del texto por un efecto de referencia, independientemente de la existencia o no de una calle, un libro o una persona a los que esos nombres sean adjudicados en la realidad extratextual (Campra, 2008: 72).

Estableceremos una asimilación con el lector sobre una realidad que, aunque no le sea próxima, le es posible reconocerla como la suya propia. Como apunta Ferreras (1995: 21): «El relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y de demostrar que el elemento sobrenatural es tan inaceptable para el mundo representado como para el nuestro». Será dentro de ese campo ficcional donde introduciremos un elemento imposible que no tiene cabida en esta realidad, para que transgreda y subvierta nuestro mundo. Su presencia provocará una ruptura cognitiva y, sobre todo, una sensación inquietante al hacernos comprobar que nuestro mundo no es tan seguro como creíamos: «la enmarcación de lo fantástico en un mundo verosímilmente real es la que enfatiza la irrupción de lo extraordinario en lo ordinario y le concede el inquietante impacto de lo sobrenatural casual que pude afectar a cualquiera y a todos» (Erdal Jordan, 1998: 116). Como advierte Roas (2011: 34): «El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas […] en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos». El efecto causado por la introducción de un elemento imposible provocará que:

> una superposición, o entrecruzamiento de los órdenes (de realidad) represente una transgresión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría

> en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia (Campra, 2008: 27).

De este modo, mediante la incorporación de un segundo nivel de realidad, perteneciente a lo imposible y sobrenatural, provocará: «el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador» (Roas, 2011: 36). La problematización de lo real y la amenaza provocada por la convergencia de otros niveles o elementos extraños es, sin dudas, el principal rasgo que persigue lo fantástico como género literario. Lo fantástico trata de poner en tela de juicio la arbitrariedad y la asunción colectiva del concepto de realidad. Como afirma Roas (2011: 36): «la poética de la ficción fantástica no solo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto».

El monstruo funciona a la perfección como un elemento de transgresión fantástica, puesto que se trata de una criatura inadmisible que irrumpe en nuestra realidad para subvertirla y provocarnos una problematización con lo real. El monstruo fantástico siempre va a remitir a una imposibilidad (debido a sus características físicas y metafísicas) que no tiene cabida en nuestro mundo. Se trata de una figura que desestabiliza y desautomatiza las leyes que rigen lo real, mediante su irrupción en un contexto que el lector identifique como (próximo o directamente) el suyo.

Tras haber establecido las bases del funcionamiento de lo fantástico, consideramos que es interesante analizar la figura del vampiro, en *Drácula* (1897), de Bram Stoker, para observar los mecanismos que emplea el monstruo moderno fantástico. Debido a la notoria influencia de la cultura popular (cine, televisión y cómics) conocemos perfectamente la encarnación tradicional del no-muerto que se alimenta de la sangre de los vivos mientras estos duermen. Como es bien sabido, esta criatura fantástica acostumbra a ser representada con una tez pálida, poseedor de una mirada hipnótica y unos ojos inyectados en sangre, grandes colmillos y una vestimenta negra. Esta imagen del vampiro, construida sobre las bases de una estructura monstruosa, emplea la unión de naturalezas opuestas o distantes, que permiten dar forma a la aberrante figura del no-muerto: recordemos que el vampiro se constituye a través de los binomios vida-muerte (puesto que es un no-muerto que regresa de la tumba) y hombre-animal (debido a sus característicos colmillos y garras). La figura del

vampiro se extiende por el imaginario folclórico de diversas culturas[20], aunque fue codificado, en una aproximación del vampiro que a día de hoy conocemos, mediante *The Vampyre* (1818), de John William Polidori –sirviéndose del semblante de Lord Byron, para diseñarlo–, estableciendo unas primeras bases constructivas. Sin embargo, finalmente se impuso la adaptación del vampiro que propuso Bram Stoker en *Drácula* (1897). En su obra, el autor irlandés realiza una sistematización de los principales rasgos que debe poseer el vampiro (pese a que en muchos de los casos, tomó como referencia atributos provenientes de diversas tradiciones)[21] y que, en adelante, le caracterizarán. Bram Stoker definió y codificó el modo en que debía ser representado este monstruo. Como bien advierte David Roas:

> John W. Polidori, médico y secretario personal de Lord Byron, publicó en 1819 un interesante relato breve, «The Vampire», texto que inauguró la larga tradición vampírica de la narrativa fantástica occidental, pues que en él diseña la que será la imagen clásica del vampiro literario (y cinematográfico): un aristócrata malvado y seductor (una figura inspirada en Byron) que vive de chupar la sangre de sus víctimas. (A parte) el cuento de Polidori es célebre también por su composición a raíz de la famosa velada del 18 de junio de 1816 en Villa Diodati, en la que Lord Byron, Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley y el propio Polidori llevaron a cabo un juego: escribir un cuento de fantasmas[22] (Roas, 2006: 123).

Es posible que, gracias a esta primera sistematización del vampiro de Polidori, el monstruo sea habitualmente representado como un noble diabólico. Sea como fuere, y como hemos indicado, fue Stoker quien dictó cómo iba a ser representado el vampiro, desde *Drácula* en adelante, estableciendo la imagen que caracterizaría al conde vampiro: tanto la apariencia del príncipe de las tinieblas, como sus poderes y debilidades. Para ello, seleccionaría algunos rasgos propios, provenientes de las creencias tradicionales vinculadas al vampiro, mientras que otras serían incorporadas en cada nueva representación de la criatura. Observemos cómo describe Stoker a su

[20] De hecho, existe una gran variedad de mitos en los que el vampiro tiene presencia; por ejemplo, en el continente africano existen los *asanbosam* (se alimentan al morder el dedo pulgar de sus víctimas) o los *owenga*; en la región de los Balcanes, los conocidos como *vlokoslak* o *murony* (no sólo beben la sangre de sus víctimas, sino que también se alimentan de ellas); en Roma, eran los llamados *estric* o *estrix*, conocidos como quebrantahuesos (reencarnaciones de personas malévolas). Véase: Lazo (2004: 66-67).

[21] G. Lenne hace referencia a esta idea: «Cuando irrumpe Drácula, el vampirismo consolida por vez primera sus manifestaciones en una mitología coherente, o sea, codificada […] Retuvo una serie de «modalidades» en el plano de las señales detectadas (herida en el cuello), de la defensa (luz del día, ajos y crucifijo) y de la destrucción (estaca)» (Lenne, 1974: 104).

[22] Siruela (1992: 44) expone que al respecto de la configuración del vampiro: «Para la creación del vampiro, Polidori se sirvió de elementos de *Glenarvon*, la novela autobiográfica escrita por una antigua amante de Byron, lady Caroline Lamb, en la que "se retrata vengativamente a Byron como el diabólico Ruthven Glenarvon"»

monstruo, a través del diario que redacta Jonathan Harker, mientras es hospedado por su siniestro anfitrión:

> Su rostro era marcadamente aguileño, de nariz delgada con el puente muy alto y las aletas arqueadas de una forma muy peculiar; la frente era alta y abombada y los cabellos, escasos en las sienes, eran abundantes en el resto de la cabeza. Sus cejas, muy pobladas, casi se unían por encima de la nariz y eran tan espesas que parecían rizarse por su misma abundancia. La boca, a juzgar por lo que se podía ver bajo el grueso bigote, era firme y más bien cruel, y sus dientes, particularmente blancos y afilados, sobresalían por los labios, cuya rubicundez denotaba una vitalidad asombrosa para un hombre de su edad. Por lo demás, sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas; el mentón era ancho y fuerte, y las mejillas firmes, aunque hundidas. La impresión general que daba era de una palidez extraordinaria (Stoker, 1993: 120).

En la primera descripción que se nos ofrece sobre Drácula se evidencian una serie de rasgos anormales que denotan su naturaleza monstruosa, como son sus dientes afilados, la extraordinaria palidez de su piel o sus puntiagudas orejas, que en ningún caso remiten a una descripción humana. Asimismo, en un fragmento de los que recoge Mina Murray en su diario, nos relata la siniestra visión que alcanza a observar del conde mientras se alimenta de su amiga Lucy. En esta descripción –al contrario de la que narraba Harker– se potencian sus rasgos fantásticos y monstruosos, ya que somos testigos (junto a Mina) de la naturaleza real del monstruo:

> Sin duda había algo, un bulto alargado y oscuro, inclinado sobre la figura blanca medio recostada. Grité asustada: « ¡Lucy! ¡Lucy!». Aquella cosa levantó la cabeza y, desde donde yo estaba, pude ver un semblante pálido y unos ojos rojos relucientes (Stoker, 1993: 221).

Al referirse a Drácula, Mina no indica si se trata de un hombre o de una bestia, sino que lo describe como un bulto oscuro y alargado, con ojos rojos, como una sombra que se proyecta más allá de lo que es capaz de describir. Esta es sin duda una de las más interesantes descripciones de la obra, que nos permite relacionarlo con la idea del monstruo fantástico: se trata de la representación de un ser imposible que irrumpe en la realidad, para transgredirla, subvertir los códigos que ordenan lo real y que remite a nuestros temores y deseos más atávicos. El bulto oscuro, sin forma determinada, es un método suspicaz para representar lo desconocido, aquello que la Razón es incapaz de definir de algún u otro modo. Además, el hecho de atribuirle «unos ojos rojos relucientes» y unos enormes caninos, muestran una anómala biología constructiva, en oposición con la humana, puesto que como bien sabemos es imposible que un humano posea ese tipo de coloración del iris o unos colmillos propios de un depredador salvaje, algo que sí que puede encontrarse en algunos animales. El vampiro de Stoker supone

una transgresión constante para nuestras capacidades cognitivas: es una criatura que pervive entre la vida y la muerte, algo impensable para nosotros; se trata de un ser antropomórfico que es capaz de alterar su apariencia (en un lobo, en una sombra, en humo o en un murciélago); y posee unas cualidades físicas a medio camino entre el hombre y el animal, que lo convierten en la encarnación terrorífica de una criatura que nos acecha para exterminarnos. En resumen, un ser inconcebible para nosotros, puesto que es capaz de reproducir las dualidades hombre/bestia y vivo/muerto en una misma figura. Por este motivo supone, tanto para los personajes de la obra como para el lector, una criatura monstruosa.

Existen otros rasgos que se pueden observar en diferentes vampiros que se presentan en escena, como es el caso de las tres vampiresas que atacan a Harker, pese a que –en este caso–se ven alteradas las características terroríficas, por otras de carácter sexual muy marcadas: «Dos de ellas eran morenas, tenían la nariz aguileña como el conde, y grandes y penetrantes ojos oscuros, que parecían casi rojos en contraste con la palidez de la luna […] Las tres tenían los dientes blancos y relucientes, que brillaban como perlas sobre el rubí de sus labios voluptuosos» (Stoker, 1993: 150). Tanto las vampiresas (incluida Lucy), como Drácula, poseen un poder capaz de hechizar a sus víctimas y de someterlas a su voluntad, a la tentación y al cumplimiento de su deseo. De hecho, el influjo que suscitan se convierte en un terrible e irrefrenable atractivo para sus víctimas. Una vez han sido atacadas y mordidas por el monstruo, no pueden desvincularse de la atracción que les produce. Hecho que se relacionaría con el miedo a caer en el pecado carnal, verse imbuido por los placeres de la carne y caer preso de alguna enfermedad de carácter sexual[23]. El vampiro encarna, además de estos miedos citados, unos tabús propios de la represiva época victoriana, reflejando la liberación del placer y, en especial, del sexo como una vía para explorarlo. Debemos hacer hincapié en que la agresión del no-muerto, ejecutada mediante la mordedura a sus víctimas con los caninos (como claros elementos fálicos), es realizada tanto a hombres como a mujeres. En este sentido, existe una interesante lectura sobre el ataque del vampiro que puede girar en torno a la sexualidad liberada, oponiéndose a las normas y a las sociedades cimentadas sobre los sistemas de organización patriarcales y heterosexuales, permitiendo la exploración de lo homosexual, de lo lésbico y de la poligamia. La

[23] Recordemos que ya en la época en que Stoker redactó *Drácula*, existía un temible terror a ser infectado de sífilis; enfermedad infecciosa transmitida por vía sexual que podía llevar a la muerte. El vampiro, como representación de un monstruo de carácter sexual fue asociado a la causa del gran brote de peste y de sífilis que barrió Europa. Véase Quirarte (2005: 152).

relevancia de Drácula, como una criatura transgresora, se manifiesta al atentar contra los códigos éticos de la moral victoriana que ordenan esa realidad tan determinada, donde las conductas sexuales que se alejaban de la monogamia heterosexual eran perseguidas y concebidas como monstruosas. Resulta lógico que la criatura que encarna la liberación del placer y del sexo, oponiéndose a unos sistemas de autoridad sexo-políticos, basados en la organización de unas clases y géneros dominantes (ejemplificado mediante la figura del hombre blanco occidental), sea considerado como un monstruo.

Por otro lado, no debemos pasar por alto el hecho de que Drácula, además de ser un monstruo, es un ser despiadado carente de escrúpulos y misericordia, un buen ejemplo de su maldad la podemos observar mientras ofrece el cuerpo de una criatura raptada a las vampiresas o, al enviar a una manada de lobos a que despedacen el cuerpo de la madre del pequeño. El vampiro de Stoker consigue inquietar a lo largo de la novela (tanto al lector como a los personajes de la obra), ya sea por sus actos viles o por el continuo poder y la dominación que causa a sus víctimas lo largo de la novela. Este hecho se vincula estrechamente con la asimilación del monstruo con la maldad y el terror, construida durante la época medieval. En el caso de *Drácula*¸ el no-muerto perpetúa esa condición característica. De hecho, en ocasiones, el vampiro es nombrado como un demonio.

Cabe hacer hincapié en una particularidad que consideramos imprescindible destacar, de la obra del autor irlandés, para que podamos observar las cualidades fantásticas de Drácula. Se trata del hecho de situar al monstruo alejado del espacio folclórico reconocible al que pertenece –como puedan ser los Balcanes o el Este de Europa– y situarlo en el corazón de Londres, ciudad que representaría a la perfección el modelo de civilización moderna, opuesta al territorio de lo maravilloso y de lo mágico, donde la creencia en este tipo de seres tendría cierta cabida. Stoker, permitiendo que el vampiro tome las calles de Londres provocará el principal efecto que persigue lo fantástico moderno, creando un espacio, reconocible y familiar al del lector, que se verá transgredido por un fenómeno que lo trastornará. De este modo, el vampiro de Stoker funciona como perfecta representación de aquello que encarna el monstruo fantástico y, sobre todo, del efecto fantástico (producido por la introducción del vampiro) respecto a la realidad que está resquebrajando y subvirtiendo. Campra, en su obra ensayística *Territorios de la ficción* (2008), describe perfectamente los efectos del vampiro para con lo fantástico y nosotros, como lectores:

> Así pues, si el lector (o la lectora) aún hoy se deja fascinar por ciertos señores de caninos anormalmente agudos, no es sólo porque el vampiro puede ser descifrado como una perversa metáfora sexual, sino también, o sobre todo, porque manifiesta, literalmente, el horror de la indeterminación entre la vida y la muerte. […] Como preliminar a lo fantástico, pues, aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad a / b (en donde / indica una antinomia insuperable), la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite. Por esto lo fantástico se configura como acción, es decir como un proceso que pone en contacto los dos términos contradictorios: $a \rightarrow b$; o bien: $b \rightarrow a$ (en donde → indica el traslapamiento) (Campra, 2008: 28-29).

El vampiro es un ser que se alimenta de nuestra sangre, succionando poco a poco nuestra vida. Es un depredador que se nutre del ser humano y, por tanto, supone una amenaza para nosotros. De la misma manera, Drácula es un no-muerto, un ser que se halla entre la vida y la muerte. Habitualmente, existe la creencia que este tipo de seres a medio camino entre vivos y difuntos, provocan un gran terror puesto que están asociados a la muerte, como si en cierta manera, fuesen un preámbulo de aquello que le aguarda a quien que se encuentre con ellos.

Como afirma David Roas (2012: 442), nos transmite: «el miedo al ser que transgrede el tabú de la muerte (como ocurre con el fantasma y otros *révenants*), así como el deseo de inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer a la muerte». El vampiro provocaría en nosotros un terror metafísico frente a un ser que es capaz de regresar de entre los muertos, para terminar con nuestra existencia y, en el peor de los casos, (si no somos devorados) anular nuestra identidad, convirtiéndonos en sirvientes suyos o en otro vampiro. Por otro lado, mediante su figura somos capaces de soñar con el deseo de perdurar más allá de la muerte. La trascendencia de la vida y el deseo de existir eternamente siempre han atraído al ser humano. Es por ello que el vampiro nos resulta tan fascinante y atractivo, porque proyectamos en él aquello que desearíamos experimentar.

1.4.2. El monstruo de ciencia ficción moderno: Frankenstein

Del mismo modo que hiciéramos en el caso de lo fantástico, a continuación (y para una mayor comprensión) definiremos qué es lo que comprendemos por ciencia ficción, como género literario. Una vez definidos los rasgos que definen a la ciencia ficción, tomando a autores como Moreno (2010), Novell (2008), Suvin (1979) y Solé (1995), y

posteriormente analizaremos a la criatura de Frankenstein, con la intención de observar los rasgos de este monstruo moderno.

Veamos cómo describe Darko Suvin lo que comprende como la CF[24]: «SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal devise is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Suvin, 1979: 8). Resulta interesante la propuesta de Suvin, aunque no nos resulta completamente satisfactoria, puesto que no se refiere al efecto que suscita la CF, en el lector, más allá de un extrañamiento (que podría ser confundido con el efecto que persigue lo fantástico). Fernando A. Moreno advierte sobre qué debe de ser comprendido como CF y qué no debería:

> La literatura de ciencia ficción es literatura. Nada existe en el género que niegue este hecho, por lo que emplear argumentos científicos para juzgar la estética de una novela resulta, como poco, ingenuo. Las grandes obras de la ciencia ficción lo son por la construcción de un mundo que posibilita un tipo particular de catarsis, un efecto poético, como el de cualquier otra obra literaria (Moreno, 2010: 20).

Moreno (2010: 106) define la CF como una: «Ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales o literatura no realista basada en elementos no sobrenaturales». Como podemos observar, la definición de Moreno hace un particular hincapié en que se trata de una ficción basada en «elementos no sobrenaturales», hecho que alejaría a este tipo de ficciones de las fantásticas, que hemos observado. Respecto de esta distinción entre literatura fantástica y de CF, Noemí Novell indica:

> La diferencia crucial entre la literatura fantástica y la CF radica en que mientras que la literatura fantástica depende de una confrontación textual con la realidad empírica, la ciencia ficción construye otro mundo a partir de ésta, que no se confronta textualmente con ella […] Lo que ocurre en los mundos de ciencia ficción no confronta la realidad empírica a la manera de lo fantástico, no desestabiliza a los personajes ni al lector (Novell, 2008: 144).

De hecho, la CF pretende (mediante la creación de otros mundos, universos, realidades) reflejar, poner en duda, estudiar e incluso criticar los modelos que rigen nuestro mundo y, por supuesto, ponernos frente a nosotros mismos. Como bien indica Novell (2008: 26): «la intención de estos autores [Shelley, Verne, Wells] parece ser, pues, desvincularse de lo sobrenatural y crear una ilusión de realismo en sus obras, en aras de la credibilidad y la verosimilitud». Evidentemente, no es el único factor influyente en la genealogía de la CF, puesto que se trata de un tipo de literatura no

[24] A partir de este instante cuando hagamos referencia a la ciencia ficción, emplearemos la forma CF.

realista que, más allá de la substitución de lo imposible (sobrenatural) por el desarrollo científico, el género: «se sitúe en una especie de limbo entre la fantasía, lo maravilloso y lo realista» (Novell, 2008: 27). De hecho, la CF es un tipo de ficción donde lo imposible es amparado por una explicación racional, por el desarrollo tecnológico o por la elaboración de un experimento científico que ha permitido la posibilitación de lo inadmisible.

A diferencia de lo que sucede con lo fantástico, una de las particularidades de la CF es el hecho de que se trate de una ficción que permite la existencia de lo imposible, otorgándole una explicación racional (siempre hablamos del mundo intratextual) para que lo ampare. Mientras que lo fantástico se basa en una realidad que le es próxima al lector, ordenada a través de las mismas leyes que establecen su mundo, en la CF no es algo imprescindible. De hecho, muchas de las obras de CF tienen lugar fuera de nuestro mundo real extratextual. Únicamente es necesario que el lector acepte las coordenadas internas –campo de referencia interno que propone Moreno (2010)– que rigen el pacto de ficción. Este pacto de ficción se establece entre el narrador, la obra y el receptor. En el instante en que se transgreda ese pacto, no seremos capaces de concebir una obra de CF, como tampoco el mundo de ficción interno desarrollado: «Este mundo alternativo sólo es tomado en cuenta desde su relación moral o, al menos, su relación abstracta con nuestro mundo empírico. Pues, como afirma Eugenio Trías: «El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad» (Moreno, 2010: 154). Y por tanto: «Cada mundo posible deberá ser analizado desde el contrato de ficción que lo fundamenta y desde sus propias reglas de funcionamiento» (Moreno, 2010: 143). Así, dentro de estos campos de referencia interna (CRI)[25], siempre que aceptemos el pacto de ficción, podríamos ser capaces de devolver la vida a cuerpos inertes mediante la criogenización, podríamos desarrollar extrañas pociones capaces de alterar la conducta humana –hasta convertirlos en temibles monstruos– o podríamos recibir alguna inesperada visita alienígena. Como afirma Novell (2008: 145): «El texto de ciencia ficción se acoge a las reglas del mundo empírico pero las extiende y dilata», hecho que permite la materialización de lo imposible, custodiado por un: *what if?*, es decir, «qué sucedería si…».

[25] Para explicar el significado del CRI, véase: Moreno (2010: 173), en referencia a «Campo de referencia Interno». (CRI; el construido por el propio texto literario, el cual establece sus propias reglas de un modo autorreferencial.

Cabe destacar que, además de este rasgo tan propio de la CF, existe otra característica que le es propia al género literario. Se trataría del concepto denominado por Darko Suvin como *novum*, que define de la siguiente manera:

> SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional «novum» (novelty, innovation) validated by cognitive logic. […] A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality […] It is possible to distinguish various dimensions of the novum. Quantitatively, the postulated innovation can be of quite different degrees of magnitude, running from the minimum of one discrete new «invention» (gadget, technique, phenomenon, relationship) to the maximum of a setting (spatiotemporal locus:, agent (main character or characters), and/or relations basically new and unknown in the author's environment (Suvin, 1979: 63-64).

Como advierte Moreno, se trata del: «principio racional, pero innovador desde un punto de vista de nuestra realidad, que impulsa todo el desarrollo poético de cada texto. En sí mismo, como veremos, reside una fuerte potencialidad poética, que sustenta el mayor peso de la forma interior de la obra» (2010: 40). De este modo, la criatura reanimada criogénicamente, la alteración del yo mediante una poción o la llegada de los alienígenas serían los *novum* reguladores de la obra que darían pie a la posterior problematización, que siempre busca reflejar la CF: «Un libro no es de ciencia ficción porque aparezcan robots, naves espaciales u holocaustos nucleares; lo es por la manera en que todo es tratado, por las cláusulas ficcionales que lo sustentan» (Moreno, 2010: 58). La CF siempre buscará ahondar en la comprensión del ser humano y en su forma de concebir la realidad, amparándose en la exploración de otros mundos, mediante la creación de otros seres monstruosos o empleando *novums* que nos posibiliten indagar en nuestra propia naturaleza. Como bien advierte Jordi Solé, sobre qué busca reflejar la CF:

> Podríem dir que la ciència ficció esdevé el mirall més punyent ja que ens mostra la realitat humana més completa: la present i la futura, és a dir, allò que podria quedar amagat darrera de la quotidianitat i els maquillatges interessats del present, queda subratllat, ampliat, en la visió del futur. Tot el que queda ocult en una visió immediatista del present, emergeix en la visió de l'anticipació novel·lada (Solé, 1995: 21).

A continuación, con el fin de comprender el funcionamiento del monstruo moderno de CF, hemos considerado interesante analizar a la criatura de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Previamente a analizar, con mayor detenimiento la figura creada por la autora británica, es necesario que hagamos referencia al origen del relato de Shelley, el cual se comenzó a redactar el 18 de junio de 1816 en Villa Diodati, en la que Lord Byron, Percy Shelley, John Polidori y la propia Mary Shelley: «una noche de

lluvia en la que habían estado leyendo un volumen de cuentos alemanes titulado *Fantasmagoriana*, Lord Byron propuso que cada uno de ellos escribiese un «cuento de fantasmas» […] los dos ilustres poetas [Byron y Percy] renunciaron pronto a su tarea» (Shelley, 1996: 37). En cambio, tanto Polidori como Shelley continuaron con la elaboración de los relatos. Polidori creó: «una especie de idea horrible sobre una mujer con cabeza de calavera que había sido castigada por mirar a través de un agujero» (Shelley, 1996: 37), lo que daría lugar a su *The Vampire* (1819). Por su parte, Shelley: «escuchó una conversación entre Byron y Shelley acerca de los últimos experimentos del doctor [Erasmus] Darwin, quien había sido capaz de «preservar en una caja de cristal un trozo de *vermicelli* hasta que, por algún medio extraordinario, éste comenzó a moverse por voluntad propia» (Shelley, 1996: 38), que le permitió comenzar con la redacción del capítulo IV de su *Frankenstein*, donde un joven estudiante de ciencias naturales le devuelve la vida a un cadáver monstruoso, mediante un experimento científico. Es imprescindible destacar que, de esta manera, la novela de Shelley se convirtió en la obra fundacional del género de CF, pese a que algunos historiadores la sitúen a caballo entre la novela naturalista de iniciación, lo gótico, lo fantástico y la CF.

A partir del instante en que se publicó *Frankenstein*, hemos asistido a continuas adaptaciones de la novela de Shelley, primero en representaciones teatrales y, más tarde, en adaptaciones cinematográficas. Sin lugar a dudas, al imaginar la fisonomía de la criatura a nuestra mente acudirán las encarnaciones del monstruo por parte de Charles Ogle (en la primera versión cinematográfica de *Frankenstein*, dirigida por Searle J. Dawley en 1910), pese a que la codificación cultural la estableciese el modo en que Boris Karloff interpretara al monstruo (en la versión de *Frankenstein* de James Whale en 1931). Como sucediera con el caso del vampiro, el engendro creado por Victor Frankenstein perpetuaría su imagen a partir de ésta representación cinematográfica, en la cultura popular, como: «el símbolo conmovedor de un ejército de sumisos y abandonados trabajadores, incluidos detalles como sus ropas de laborero y sus botas de peón caminero» (Skal, 2008: 194).

Regresando a novela de Shelley, nos interesa observar cómo la propia autora describe a su monstruo. La primera descripción del monstruo es la que brinda el propio Victor Frankenstein, mientras relata su historia al capitán Robert Walton:

> ¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!:¡santo

> cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios (Shelley, 1996: 169).

A lo largo de la novela diversos personajes se refieren a la criatura como un ser de gigantesca figura, una criatura desgraciada, como un demonio infame, un aborrecible monstruo, etc. Habitualmente, la imagen de la criatura es detallada como atroz, desproporcionada y desagradable, pese a que el propio científico escogiese para la creación de su criatura «miembros [que] estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos» (Shelley, 1996: 51). Tal y como el propio monstruo indica: «[yo] debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha» (Shelley, 1996: 51). Es cierto que la criatura de Frankenstein nace sin ningún tipo de maldad; al contrario, según él mismo cuenta en su relato, se trataba de un ser que precisaba afecto y comprensión, pero que constantemente se ve rechazado, en gran medida debido a su monstruosidad física. Fruto de ese constante repudio, la criatura jurará venganza para con su creador y todos los familiares y amigos de Frankenstein. Hasta que, definitivamente, se vean desatadas sus capacidades monstruosas y sus acciones abandonen la bondad y la candidez, para convertirse en un ser destructor. «Doquiera que mire, veo la felicidad de la cual sólo yo estoy irrevocablemente excluido. Yo era bueno y cariñoso; el sufrimiento me ha envilecido» (Shelley, 1996: 51).

La criatura de Frankenstein es un ser postergado por la sociedad. Su semblante anómalo y extraordinario no es aceptado por los seres humanos, quienes lo consideran como a un monstruo, una aberración, pese a que se trate de un ser capaz de reflexionar, de poseer sentimientos puramente humanos y de poseer una destacada habilidad para el aprendizaje, no deja de tratarse de una criatura que se ve rechazada por la anormalidad y la alteridad que representa su anatomía. Su apariencia perpetúa la transgresión del orden y pese a que encarna a la perfección el ideal del hombre moderno (cultivado, con buenos modales y reflexivo), su físico deformado acentúa la monstruosidad identitaria de la criatura, sin reparar en las capacidades intelectuales o en la humanidad que posea. Como bien afirman Martín y Pichel:

> El monstruo resulta una imagen molesta, porque se asienta justamente en el límite de lo antropológicamente endógeno. Aunque se comprende como una criatura que no tiene formas humanas, siempre late en el fondo la angustia de que se parezca demasiado a uno de nuestra especie (Marín y Pichel, 2007: 82-83).

El monstruo de Frankenstein encarna la condición de criatura fronteriza, situada más allá de los límites que definen al ser humano. Pese a que sea capaz de desarrollar la adquisición de conocimientos y de comprender cuáles son los métodos y las normas que organizan la vida en comunidad o sociedad, continúa siendo un monstruo creado artificialmente y, por tanto, una aberración y representación de lo abyecto, que no tiene cabida junto al ser humano. La criatura funciona como representación de «nuestra naturaleza animal como residuo» (Martín y Pichel, 2007: 83), donde evidenciamos la irrupción de una materia extraña, de un cuerpo anómalo, en un mundo ordenado por los ideales del orden. El monstruo está fabricado con diversos tejidos humanos, como una entidad fragmentaria que carece de identidad y de historia propia. Es una construcción realizada a través de retazos que forman un cuerpo. La anatomía de la criatura, después de cobrar vida, refleja la segmentación de lo humano, causante de un aspecto desnaturalizado y horrendo. Porque representa aquello que debía estar muerto, pero vive.

Lo interesante de la obra surge mediante la búsqueda que realiza la criatura de su propia significación, de su existencia, de su particular origen monstruoso. Recordemos que incluso carece de un nombre que lo defina. A través del rechazo de Víctor, la criatura busca la realización de su propio relato y la construcción de una existencia propia que se fundamente en la diferencia respecto a su creador. Sin embargo, el creador priva al monstruo de este derecho negándose a ofrecerle una figura paterna y, posteriormente, una compañera con la que perpetuar su estirpe. Tras la negativa de Víctor, el monstruo destruye (mediante la violencia y el asesinato) las diferencias entre ambos personajes, convertidos en entidades duplicadas, en seres incapaces de exterminarse el uno al otro y condenados a la imposibilidad de disociarse incluso en la muerte.

En la criatura evidenciamos nuestros constantes procesos de aprendizaje, mientras somos principales espectadores de los descubrimientos físicos, lingüísticos e históricos del monstruo. Además de ello, observamos cómo experimenta la necesidad del afecto, de sentirse acompañado y de estar en sociedad, cómo conoce la tristeza y el dolor, y el resto de sentimientos humanos. De hecho, el monstruo de Frankenstein es «una metáfora visual de todos los dramas de la existencia humana» (Martín y Pichel, 2007: 83). Mientras avanzamos en la lectura de la novela, asistimos a un extraño proceso de humanización de la criatura, que irremediablemente nos acerca a ella. Mientras que, por el contrario, nos sentimos cada vez más alejados de los seres

humanos (presentes en la obra). De algún modo, mediante el aprendizaje del monstruo evidenciamos la conversión de un conjunto fragmentario de tejidos humanos, de diversos orígenes, en un sujeto.

Más allá de este tipo de consideraciones, uno de los temas que destaca en *Frankenstein* es la dotación de vida. Desde la antigüedad hasta la Época Moderna, la capacidad de otorgar vida a lo inerte ha sido un motivo reiterado al que la tradición literaria ha recurrido, inducida por el desconocimiento de nuestro origen como especie y que evidenciamos en la construcción de los relatos mitológicos, sobre la creación. Sea como fuere, el hecho es que desde el titán Prometeo, quien otorgaba vida a los hombres con arcilla, pasando por el mito de Pigmalión o el relato del *Golem*, hasta el homúnculo –también emparentado con el monstruo de Shelley– creado por Wagner, en el segundo acto de la segunda parte del *Fausto* de Goethe, el ser humano siempre ha tenido la necesidad de crear a otro semejante. En todos los casos citados, el origen de la vida viene marcado por la irrupción de poderes que se sitúan más allá de lo humano[26]. En el caso de Frankenstein, la creación de la vida viene amparada por el uso de la ciencia. Como bien advierte Novell:

> quizá la innovación de *Frankenstein* no es la fabricación de una criatura artificial, sino los medios por los que el científico la crea. Al incorporar el uso de la ciencia –inexacta e imposible, pero no sobrenatural–, Shelley se aleja de los medios más característicos del género gótico –los fantasmas, los espíritus, la mera imaginación o la proyección psicológica– y crea un monstruo nacido en su época, de los avances científicos, de la Revolución Industrial y del pensamiento ilustrado (2008: 30).

La creación del monstruo se alejará de la tradición literaria, vinculada con el uso de la magia y de la divinidad, empleando como medio para su génesis los conocimientos de las ciencias naturales de Víctor Frankenstein. De tal modo que el científico se erige como el ser capaz de sobrepasar la frontera que delimita la vida y la muerte y, mediante la explicación científica, manifiesta el fenómeno imposible de otorgarle vida a un cuerpo inerte. Un *novum*, que el propio Víctor describe en el relato:

> Tras noches y días de increíble labor y fatiga, conseguí descubrir el origen de la generación y la vida; es más, yo mismo estaba capacitado para infundir vida en la materia inerte […] Cuando me encontré con este asombroso poder entre mis manos, dudé mucho tiempo en cuanto a la manera de utilizarlo. A pesar de que poseía la capacidad de infundir vida, el preparar un organismo para recibirla, con las complejidades de nervios, músculos y venas que ello entraña, seguía siendo una labor

[26] Como bien es sabido, Prometeo, como titán, posee facultades sobrenaturales; en el relato de Pigmalión es Venus quien otorga su poder para dar vida a la estatua; el Golem es creado por magia; y, por descontado, Mefistófeles, el Diablo, es quien está presente en la creación del homúnculo.

> ardua y difícil. En un principio no sabía si bien si intentar crear un ser semejante a mí o uno de funcionamiento más simple; pero estaba demasiado embriagado con mi primer éxito como para que la imaginación me permitiera dudar de mi capacidad para infundir vida a un animal tan maravilloso y complejo como el hombre (Shelley, 1996: 164-165).

A pesar de esto, y como resulta habitual en la tradición literaria, los personajes que tratan de sobrepasar los límites de lo humano o de aquello que trasciende sus capacidades, acostumbran a ser castigados por sus actos (recordemos el castigo al que somete Zeus a Prometeo, quien tras ofrecerles el fuego a los hombres, es encadenado a una columna y cada amanecer, durante el resto de la eternidad, un águila le devorará el hígado). De hecho, la referencia es evidente, puesto en el subtítulo de la obra de Shelley, alude al «El moderno Prometeo». En el caso de Víctor Frankenstein sucedería algo similar. Su deseo de mostrarse como creador y padre de una especie, convirtiéndose en un Dios capaz de otorgar vida y muerte a su voluntad, mediante el uso de la ciencia, termina por verse severamente castigado, por atentar contra las leyes que dicta la naturaleza. Como le sucediera a Prometeo, se precipita a un suplicio y a una tortura que no se detienen hasta que el propio Frankenstein fallece y su abominación desaparece consigo:

> La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz por nuestro tenebroso mundo. Una nueva especie me bendeciría como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia. Ningún padre podía reclamar tan completamente la gratitud de sus hijos como yo merecería la de éstos (Shelley, 1996: 165).

Víctor encarna al ser transgresor que pretende sobrepasar los límites que encorsetan a lo humano y que, indudablemente, acaba sucumbiendo ante su conducta desafiante. En cierta manera, la propia criatura de Frankenstein figura como el catalizador de una infracción que violenta y transgrede el orden, como un monstruo que pretende desestabilizar la realidad y que, por tanto, debe acabar siendo destruido para que ese orden se restablezca. Como advierte Ferreras, respecto a la CF:

> La posición de la CF frente a las ciencias suele ser generalmente negativa, con lo que podríamos concluir paradójicamente que la CF es anticientífica, y que de todos modos las ciencias y las técnicas para la CF no son otra cosa que *temas*, coordenadas necesarias para materializar un problema que no suele tener nada de científico (1972: 184).

A través de la figura de Frankenstein se esconden las fuertes críticas que Shelley pretendió mostrar sobre el comportamiento del ser humano cuando se *ve amenazado*, por la irrupción de algo que no es capaz de comprender ni controlar. Sin

duda, uno de los grandes temores del hombre (y que perfectamente encarnan los monstruos de la CF como los extraterrestres o los mutantes) es la pérdida de nuestro lugar de privilegio en el mundo, viéndonos desplazados a un segundo lugar o, en el peor de los casos, a una destrucción causada por una nueva civilización o por una raza superior. El monstruo de Frankenstein es una criatura monstruosa que representa la alteridad y que, a pesar de ello, está estrechamente relacionada con nosotros mismos.

2. TEORÍA DEL MONSTRUO

Ten cuidado; pues no conozco el miedo y soy, por tanto, poderoso
(*Frankenstein*, Mary Shelley, 1818).

2.1. El monstruo como sujeto de estudio

El amplio catálogo de monstruos que nutre nuestro imaginario colectivo, reflejado en la extensa ficción literaria y cinematográfica que retoma el motivo del ser monstruoso, se debe –de manera significativa– a una larga tradición heredada desde los antiguos mitos de la época clásica. Gran parte del bestiario procedente de la mitología occidental traspasó las fronteras del espacio y del tiempo para trascender en los relatos de la época moderna o, si se nos permite el término, en la elaboración del *bestiario moderno*. Sumado a este proceso de adaptación y de recuperación, a lo largo del tiempo se han adherido tradiciones provenientes de Oriente, de la América precolombina y de África, desde donde han proliferado mitos e historias sobre monstruos.

Pese a que podríamos indicar que la supervivencia del monstruo, a lo largo de todos estos siglos que nos separan desde la tradición greco-romana, pudiera deberse (principalmente) a la herencia cultural que el imaginario colectivo ha logrado mantener, es cierto que estos monstruos han sido enriquecidos mediante las particulares visiones y revisiones que la literatura, la tecnología y la ciencia o el cine, han realizado sobre estas criaturas. Pensemos, por ejemplo, en cómo son representados los terrores nocturnos, que habitualmente habían sido encarnados por monstruos de carácter fantástico –como el vampiro, el súcubo o el hombre del saco–, pero que, debido a la constante revisión y el cultivo de unas mismas formas–, con la intención de perpetuar el efecto ominoso que producen estas figuras, es recurrente que se hayan cultivado y que se sigan haciendo.

De igual modo, el monstruo sigue funcionando como una creación ficcional que nos debe permitir enfrentarnos o representar nuestros principales temores y las fuerzas detractoras de la alteridad. La diferencia se halla en las condiciones históricas y culturales que influyen para acudir y representar a un determinado monstruo, en un instante preciso. Recapacitemos acerca de la propagación de películas de terror contemporáneas en las que la existencia de un virus provoca el despertar de una horda de difuntos revenants o, por ejemplo en los efectos producidos por la carrera espacial. Muchas obras girarán en torno al descubrimiento de nuevas formas monstruosas,

propiciadas por la evolución humana. Los cambios producidos en la realidad histórica y cultural resultan imprescindibles para la creación y la revisión de los monstruos. Pensemos que la propagación de monstruos, en la ficción, está fuertemente vinculada con los instantes de preocupaciones o de crisis que desestabilizan al ser humano.

Del mismo modo sucedería con hechos históricos como la tragedia vivida por los exterminios nazi, la situación emergente de posguerra tras las Guerras Mundiales, el terror que suscitaba el hecho de ser atacado por un arma similar a la bomba atómica y, cómo no, por la influencia de la Guerra fría. Los monstruos de la época de entreguerras se presentaban como «mutaciones gigantescas y arrolladoras, productos directos de las pruebas atómicas, e invasores alienígenas, en ocasiones también hipertrofiados, pero habitualmente empeñados en algún tipo de lavado de cerebro o de control ideológico» (Skal, 2008: 308-309). De este modo, se produce un desplazamiento constante de los *viejos* monstruos por los nuevos monstruos, puesto que las generaciones que no vivieron los años 30 y la Gran Depresión, no podrían responder del mismo modo a sus representaciones monstruosas y, por tanto, a los traumas sociales y económicos de una época ya pasada. Como bien advierte David Skal (2008: 316): «El horror de los cincuenta pensaba implacablemente con el hemisferio derecho del cerebro y estaba obsesionado con la tecnología; muy raramente se explotaba un tema directamente sobrenatural».

El *bestiario moderno* está caracterizado por una amplia cantidad de criaturas que, por un motivo u otro, han proliferado con la intención de representar las preocupaciones y los temores del hombre en cada una de sus épocas. Sin duda, la pervivencia del monstruo y la actualización de sus rasgos característicos se mantienen a salvo, gracias a nuestra propia necesidad de recurrir a su figura mítica. La construcción del monstruo moderno viene producida por la influencia de una serie de aspectos que proceden de los relatos míticos, que a continuación señalaremos.

a) *La herencia proveniente de los relatos grecolatinos.* Afortunadamente, para la pervivencia del monstruo, los mitos clásicos fueron recuperados por los copistas, los autores y los pensadores del Renacimiento. Gracias al regreso hacia los orígenes que propulsaban las directrices renacentistas, se originaría un enorme impacto en la cultura occidental y, en especial, en las construcciones de las teogonías modernas, altamente influenciadas por las creencias cristiano-judaicas. De ahí que se configure al demonio como el principal monstruo que atenta contra nuestra propia cultura y contra nuestro orden moral y vital. Del mismo modo, a través de esta vinculación del monstruo con el

demonio, la criatura monstruosa adquiere los rasgos de maldad propios del antihéroe cristiano.

b) *Teratología*. Con la llegada del desarrollo científico, se trata de realizar compendios dónde se describían las ubicaciones y los relatos conocidos de cada monstruo específicamente. Se trata de realizar una taxonomía de las criaturas que el folclore recogía, como método para amparar al conocimiento mágico-sobrenatural –muy presente y habitual para dar explicación a aquello para lo que el ser humano no tenía respuesta– como otra vía de conocimiento.

Debido a la –constante y cada vez más accesible– capacidad del ser humano para ampliar sus descubrimientos geográficos, se obtuvieron conocimientos de otras culturas y de otros parajes, completamente ajenos que funcionarían como *materia prima* para la elaboración de nuevos relatos y de nuevas criaturas. Recordemos las crónicas que describe Colón en sus diarios y, en especial, las descripciones de las criaturas con las que se encontraba. Estos procesos propiciaron que no tardasen en aparecer bestiarios y compendios de zoología descriptiva, altamente influenciados por la presencia de elementos fantásticos, de magia y de creencias folclóricas.

Sin duda, estos elementos fueron clave para mantener la pervivencia del monstruo y, en especial, para lograr una actualización de los códigos representativos y funcionales del ser monstruoso. Pero no podemos olvidarnos de lo imprescindible que es la realidad histórico-cultural, para construir y codificar a los monstruos. Recordemos que la figura monstruosa ha acompañado nuestros pasos desde el origen de la antigüedad, hasta la época contemporánea y postmoderna; desde las harpías y las sirenas, hasta las vampiras y las nuevas variantes del monstruo contemporáneo; desde los relatos propios de la teogonía, pasando por los relatos literarios, hasta las antologías, las películas y los cuentos de terror. El monstruo sigue intacto en nuestra cultura porque seguimos necesitando de su presencia. Porque, de algún modo, no deja de ser un elemento que nos resulta imprescindible. Es un ser que nos permite aproximarnos a aquello que no comprendemos y que funciona como salvaguarda frente a lo que nos inquieta y frente a aquello que no somos capaces de definir. Por este motivo acudimos constantemente a su encuentro y lo visitamos con asiduidad, para que nos permita situarnos frente al mundo, frente a nosotros mismos y para que expresemos nuestras inquietudes.

A continuación, tras realizar esta breve aproximación a la criatura que someteremos a la elaboración de nuestra poética, realizaremos una revisión teórica de

los principales autores que teorizan sobre el monstruo. Previamente a ello, realizaremos una breve recapitulación de los rasgos que consideramos que definen al monstruo, con el fin de esclarecer sus principales rasgos característicos:

1) *El monstruo como criatura caótica*. Se trata de una criatura que siempre va a funcionar como respuesta a un sistema de valores establecido. El monstruo no entiende de normas y/o leyes que le puedan calificar, definir, identificar o someter. Su naturaleza ficcional está constituida como vía de escape frente a la limitación y a la ordenación de conceptos, porque se nutre de la anomalía y de lo caótico. Siempre va a ser una anomalía que fractura nuestro mundo ordenado (por leyes biológicas, físicas, termodinámicas) y nuestros métodos de organizarnos culturalmente (ética, moral, razón). (Kappler, 1980; Cohen, 1996; Cortés, 1997; Herra, 1999).

2) *El monstruo nace como proyección del ser humano*. Se trata de una criatura que diseñamos y a la que acudimos como constructo ficcional, a modo de representación de nuestras inquietudes, de nuestras angustias y de nuestros miedos más ancestrales. El monstruo es un medio que empleamos para expresar las inquietudes que surgen del ser humano. Es un reflejo de la vulnerabilidad del hombre, representado mediante la construcción de binomios contrapuestos, entre los que destacan el miedo (a la muerte, lo desconocido, el mal, la pérdida o lo diabólico), mientras que –en el otro extremo– nos encontraríamos con una criatura que tiene la posibilidad de realizar todos sus deseos, sin privaciones ni limitaciones. (Cortés, 1997; Carroll, 2005; Casas, 2012).

3) *El monstruo como criatura limítrofe*. Resulta habitual que el monstruo se sitúe en los márgenes del mundo humano, funcionando como custodio del umbral que separa nuestra realidad conocida y racional, de esa otra realidad fantástica y mágica en la que los monstruos tienen cabida. Además de esto, el monstruo como criatura que permanece en los límites de lo que el hombre conoce, le permite emplear su figura para trascender las isolíneas del conocimiento humano, permitiendo una exploración de nosotros mismos y de nuestra realidad. (Pedraza, 1991; Cohen, 1996; Gilmore, 2003).

4) *El monstruo como encarnación de la alteridad*. El *Otro* habitualmente se ha visto convertido en monstruo, viendo deformados sus rasgos característicos o sus propias conductas culturales, en el instante en que nuestro sistema de valores se pueda ver cuestionado por la llegada de otro, tenderemos a realizar este procedimiento. El *Otro monstruoso* puede ser tanto el poblado vecino, como un depredador acechante, sin olvidar a la mujer, como alteridad recurrente desde los orígenes de la humanidad, siempre entendiéndola desde la perspectiva del hombre. El análisis del monstruo como

criatura que encarna la alteridad es un medio para reflexionar acerca de nuestra naturaleza y de nuestra propia identidad, en contraposición con el *Otro*. (Kappler, 1980; Cohen, 1996; Cortés, 1997; Herra, 1999; Carroll, 2005; Casas, 2012).

A continuación, tras haber determinado estos breves rasgos que consideramos claves para concretar al monstruo, trataremos de definir qué es el monstruo.

2.2. Revisión teórica del monstruo

Los seres humanos tienden a organizarse y estructurarse a través de la regulación del orden en sociedad. La construcción de una comunidad y de los grupos sociales, nos permiten establecer unas normas y unos axiomas coercitivos que rigen los sistemas sobre los cuales se sustenta su cultura, la cual establece qué es lo correcto y qué no lo es; dónde están los límites alcanzables por un miembro de la comunidad y dónde se sitúan las fronteras infranqueables. En definitiva, a qué tipo de modelo debe ajustarse un ser humano, acatando las leyes culturales que se establezcan en la comunidad, sin poner en duda los preceptos que la ordenan. Ya que la transgresión de alguno de ellos significa la automática conversión del habitante de la comunidad en un ser extraño, en una criatura que transgrede los conceptos lógicos y culturales que ordenan esa realidad (aceptada por todos y de manera incuestionable). Por tanto, en una anomalía.

En este sentido, todo aquello que para nuestros sistemas jerarquizados de cultura nos resulte extraño, transgresor o caótico no tendrá cabida dentro de la comunidad y deberá ser expulsado automáticamente, puesto que estaría poniendo en jaque las normas de ordenación y de clasificación. De ese modo, el ser humano necesita establecer una estabilidad a su alrededor, donde se sienta seguro frente a los peligros externos. Fruto de esto precisa de una serie de sistemas, de valores culturales, que le permitan diseñar un concepto de normalidad y de buena conducta, que le sirvan como báculo de medición con todos los miembros de la comunidad. En este sentido, «se construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajuste a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no turbe estos supuestos» (Cortés, 1996: 18).

Haciendo hincapié en esta idea, tal y como advierte la antropóloga Mary Douglas en su ensayo *Pureza y peligro* (1991: 35): «Nuestro comportamiento de

contaminación es la reacción que condena cualquier objeto o idea que tiende a confundir o contradecir nuestras entrañables clasificaciones». La cultura dominante se encargará de sesgar y señalar aquello que le resulte inapropiado (porque tropiece o entre en conflicto con sus leyes reguladoras) y que no tenga cabida dentro de sus sistemas de ordenación y de normativización, ya que se les considera elementos dañinos para la integridad y el orden de la jerarquía de valores que la sustentan. De este modo, todo aquello que transgreda, cuestione o fracture alguna de «nuestras entrañables clasificaciones» –volviendo a citar a Mary Douglas–, será tachado de extraño, de insólito, de contaminado e impuro.

Cuando una anomalía provoca una brecha dentro de las leyes de uniformidad que ordenan y gobiernan en nuestro mundo y, especialmente, en nuestra cultura, nos estremecemos al ver que algo que no consideramos como aceptable dentro de la comunidad, algo que no somos capaces de categorizar e identificar, transgrede y violenta los límites de nuestra concepción de la normalidad y del orden. El ser humano teme no encontrarse dentro de un sistema estable. Como es evidente, la vulnerabilidad que puede acarrear la presencia de una anomalía transgresora resulta gravemente dañina para los sistemas de regulación y de legislación humanos. Ello provocaría un desajuste en los métodos cognitivos y hermenéuticos que construye el ser humano y demolería los escenarios culturales que ha construido para organizarse en comunidad. Por este motivo, cuando el hombre se haya frente a algo que no es capaz de comprender o que pueda poner en cuestión sus conceptos de normalidad, de orden y de estabilidad, debe expulsarlo por temor a que esa anomalía se propague y contamine, poniendo en cuestión su lugar de privilegio, su control y su orden.

El análisis de la diferencia, refiriéndonos a la ancestral segmentación entre el yo y el otro, interpela y crea un diálogo sobre los conceptos de asociación y de agrupación social. Evidentemente, debemos comprender que estas agrupaciones que establecemos entre iguales se deben a nuestra necesidad de pertenencia comunal, comprendida como «un sistema de interpretación del mundo; este sistema de interpretación visto como una red de significados que permea, orienta y dirige la vida de la sociedad, tanto en el ámbito individual como grupal, se constituye en lo que se ha denominado "imaginario social"» (Mora Alvarado, 2007: 7). A su vez, este imaginario es definido por el filósofo costarricense Alexander Jiménez como una: «reconstrucción simbólica, operada y desplegada en instancias comunicativas, de los horizontes éticos, estéticos y cognoscitivos de la vida cotidiana» (citado por Mora Alvarado, 2007: 7).

Comprenderíamos, por tanto, que el imaginario funcionaría como una herramienta de conciencia colectiva que se encargaría de regular nuestra colectividad mediante dos métodos. Por un lado, se encarga de reflejar la identidad y los métodos cognoscitivos de un determinado pueblo, sociedad, grupo; mientras que, por otro lado, funciona como herramienta reguladora de los conceptos que barajan la normalidad, la pureza, el orden y la ley. Este imaginario colectivo funciona como principio regulador, diseñado por unos patrones y esquemas éticos, encargados de determinar dónde se sitúan los márgenes de actuación, de regulación social y se encarga de establecer cuáles son los preceptos morales, que debe seguir nuestra comunidad.

En torno a esta idea de una identidad constructiva, Umberto Eco realiza una interesante reflexión, en su ensayo *Construir al enemigo*, al referirse a la necesidad de crear nuestra identidad, mediante el diseño del *otro*: «Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo» (2012: 14-15).

Tildamos de enemigo a todo aquél que no sigue nuestras costumbres, hábitos, tradiciones o, por algún distinto aspecto, en que difieren de nuestros conceptos de regulación. El *otro* puede presentarse como un pueblo vecino, como un integrante de nuestra misma sociedad, que por algún motivo discrepe con nuestro sistema de valores e, incluso, como un invasor que nos resulta desconocido. Todos estos casos siempre van a suponer una amenaza frente a nuestro imaginario colectivo y frente a nuestra ordenación grupal de la sociedad, puesto que la llegada de alguien con diferentes ideas, leyes y parámetros cognitivos, supone una pugna frente al sistema imperante. Por este motivo, la llegada de un extraño o de un pueblo rival puede suponer un traumático encuentro, donde existirá el recelo hacia los recién llegados, de los cuales se teme que deseen imponer un nuevo sistema de jerarquización a la comunidad. No debemos pasar por alto que el ser humano siempre ha temido aquello que no ha podido someter bajo su control, aquello que no ha sido capaz de definir y de ordenar, y que escapa de sus métodos de clasificación. De la misma manera, el encuentro frente a situaciones que puedan resultar traumáticas y amenazadoras, como puede ser la presencia de un depredador, la llegada de la muerte, el encuentro ante lo desconocido o la irrupción de un fenómeno extraño, provocan que los temores se reactiven, puesto que (como sucedía con el caso de la conciencia colectiva y de los rasgos de identidad) también forman

parte del imaginario colectivo heredado, porque no dejan de funcionar como los principales y más atávicos temores que siempre han acompañado al ser humano.

Resulta habitual que estos miedos que citábamos hayan sido introducidos dentro de nuestra cultura, mediante la inclusión de relatos míticos y en la construcción de las teogonías o de las narraciones fundacionales. En todos los pueblos existen fábulas y mitos que se centran en los orígenes de las culturas y de las colectividades. Tal y como advierte Amador (1999: 62): «El mito ha sido la forma de saber más importante de la formación de la vida colectiva de las sociedades origen y fundamento de las costumbres, las prácticas y las instituciones sociales. El mito está presente en todas las formas que constituyen la identidad, tanto en el nivel grupal como en el individual», estableciendo unos nexos de unión y de interpretación hermenéutica entre la realidad mundana y el relato mítico. Comprendemos, como indica Barthes (1997: 199), que: «el mito es un habla […] Su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer». Se trata de un modo de regresar a las estructuras ordenativas que rigen las culturas y, en especial, los grupos dominantes, sirviéndonos de la ficción para construir narraciones y cuentos que perpetúen los sistemas de organización,

Entendemos que en el relato mítico se producen una serie de modificaciones de la realidad mundana, de la realidad objetiva, estableciendo fábulas y narraciones en las que la magia, lo maravilloso y, en especial, lo religioso tenían un peso destacado. No debemos pasar por alto que el inicio de las organizaciones sociales y de los pueblos acostumbra a estar fuertemente vinculado con una presencia destacada de lo sagrado. Las teogonías suelen ser los principios ordenadores de estas culturas, en los cuales se articulan y se establecen unas estructuras de conocimiento y de regulación ético-moral, que terminan por introducir una «simulación de la memoria, que deviene en memoria real, en estructura de significados» (Mora Alvarado, 2007: 20), las cuales pasarán a formar parte del origen de esos pueblos, donde se relatarán estas narraciones fundacionales. En el caso de los relatos mitológicos, tal y como hemos podido observar en el apartado dedicado al monstruo maravilloso, recogen las habituales narraciones de deidades y héroes, ambientadas en un pasado mítico, que poco tenía que ver con la realidad, pero que –indudablemente– cumplían con su función ético-moral constructiva: otorgar unos parámetros de conducta e identidad.

Es en estos relatos donde el ser humano comienza a despertar toda su imaginación y a reconstruir su realidad adhiriéndole construcciones narrativas que giran en torno a un relato maravilloso. Una realidad repleta de parajes exóticos, de dioses que

se disfrazan e interactúan con los seres humanos y, por supuesto, de hostiles criaturas que aguardan más allá de los límites de la geografía conocida. La presencia de relatos míticos se convierte en un elemento recurrente, con la finalidad de narrar todo aquello que carecía de una explicación posible, veraz o, incluso, lógica.

El ser humano siempre ha temido a aquello que desconoce. Es habitual que haya dado forma a criaturas que representen nuestros principales y más atávicos temores. En un intento de otorgar forma a lo desconocido, lo extraño, lo diabólico, o el mal, damos forma a una serie de construcciones ficcionales que emergen desde nuestra concepción de la naturaleza, en un intento de representar a lo extraño, lo anómalo y lo insólito. Puesto que la angustia sin forma resulta más amenazadora que algo a lo que podemos dar representación, y por supuesto, identificar. El monstruo aparece como la principal criatura representativa de lo extraño.

Como advierte Kappler (1980: 207): «Le monstre se définit *par rapport à* la norme, celle-ci étant un postulat du sens commun ; la pensée n'attribue pas facilement au monstre une existence *en soi* alors qu'elle l'accorde spontanément à la norme. Dès lors, tout dépend de la manière dont on définit la norme», una criatura que, como afirma Esteban Sánchez se define por tratarse de: «cualquier ser configurado de manera distinta (y desproporcionada) al orden regular y/o evolutivo de la naturaleza» (1994: 314). De manera que, como sugiere Ana Casas: «el monstruo rehúye de toda clasificación y, por tanto, se sitúa en los márgenes, es decir, fuera de lo comúnmente considerado "lo normal"» (2012: 7). Así, el monstruo se configura como una criatura a la que acudiremos para enfrentar y vulnerar nuestros sistemas de valores (ampliamente marcados por la diferencia de clases, de género y de razas) y –a su vez– para definirnos a nosotros mismos.

El monstruo es «un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza» (Cortés, 1997: 18). De hecho, como advierte Cohen (1996: 6): «they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions». El monstruo remite a aquello que no posibilita una clasificación, porque se construye como un ser incoherente, que escapa a todo tipo de racionalización e identificación. Como bien afirma Claude-Claire Kappler:

> Les monstres sont avant tout, pour l'homme normal, des *formes* différentes de lui. Ces formes sont le fruit d'une organisation inhabituelle des éléments de composition ordinaires ou d'un pétrissage différent de la matière initiale. Il y a bien des manières de créer un monstre : ce sont ces procédés de fabrication que nous voulons maintenant analyser (1980: 116).

Es por esto que el monstruo ha sido una criatura recurrente en el imaginario colectivo del ser humano. Cuando el hombre se siente amenazado tiene la necesidad de recurrir a la construcción de estas criaturas monstruosas, puesto que se originan y les damos forma cuando somos incapaces de otorgar una explicación lógica y racional a los elementos o hechos que se desarrollan en nuestro entorno, que no somos capaces de comprender. De hecho, el monstruo «puede surgir de cualquier parte o condición de que se solicite su presencia. Si se desea, si lo llamamos, ni el espacio ni las vías de acceso serán un problema. Todo se someterá, dócilmente, a las reglas del imaginario» (Boia, 1997: 35), porque es el hombre quien lo construye con el fin de establecer una división entre las estructuras cognitivas que conoce y aquello que escapa de su conocimiento. Como bien señala Rafael Herra, el monstruo:

> es artificial desde sus orígenes representativos, es representación sin representado, signo sin referente en la realidad física, pues nace ya como ente ficticio, y no existe en ninguna parte, salvo en las fantasmagorías de la imagen representada –o como tormento fundacional, ahí donde el monstruo es incubación, semilla de sí mismo, vaga larva que en las emociones humanas precede al monstruo visible (Herra, 1999: 74).

Entendemos, por tanto, que el monstruo únicamente puede tener cabida en nuestra imaginación. En tanto que criatura construida mediante unos parámetros totalmente imposibles, y sometido a nuestros conceptos de la realidad, se estructura como un constructo ficcional que atenta contra la normalidad, el orden y la norma. El monstruo es un ser configurado con la necesidad de remitir, siempre, a aquello inclasificable y caótico, tal y como sucede con las «choses qui apparoissent contre le cours de la Nature» (Kappler, 1980: 216). Esta dificultad de clasificación que posee el monstruo, y que lo define como principal rasgo constitutivo. De nuevo, ponemos de manifiesto los discursos de ordenación y de pureza, frente a la figura de un ser que es capaz de poner en jaque esta serie de preceptos, únicamente con su presencia, ya que la anormalidad que caracteriza al monstruo, la imposibilidad de análisis que nos dificulta realizar y, sobre todo, sus capacidades metafísicas, vulneran la clasificación y la regulación. El monstruo, como anomalía construida por el ser humano, nos permite ver qué sucedería si alguien transgrediera esos límites culturales, sin la necesidad de que el ser humano los transgreda. De hecho, mediante la construcción de esta serie de

criaturas, tratamos de diseñar herramientas ficticias que nos permiten explorar qué supone la anomalía, el caos, la no-clasificación:

> los monstruos, maravillas, portentos, bestias, prodigios, signos y milagros sedimentan en ficciones frecuentemente definidas como reales ciertas amenazas que el hombre percibe o instituye. La condición misma del monstruo es ambigua: se *finge su realidad* tal vez *para que no exista.* […] ante la emanación verdadera de lo terrible, el horror, lo ingobernable y lo caótico, el sujeto a punto de desplomarse en la incertidumbre absoluta desvía el impulso angustioso y lo diluye en bestias de ficción (Herra, 1999: 23-24).

El monstruo equivale a nuestra capacidad imaginativa de proyectar y de construir unas criaturas ficticias que se encargarían de funcionar como: «artefactos salvadores, substitutos resistibles de la realidad irresistible» (Herra, 1999: 24). El monstruo, en tanto que elemento ficcional construido para y por nosotros, posee la facultad de liberar y de explicar nuestras emociones, poniéndolas de manifiesto mediante la figura de un ser que sea capaz de encarnarlas. Tal y como advierte Jeffrey Jerome Cohen:

> The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the *monstrum* is etymologically "that which reveals", "that which warms", a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again (1996: 4).

De hecho, tal y como indica Cohen, el monstruo es aquél que revela, aquél que pone de manifiesto o que muestra alguna necesidad de expresión humana. No debemos pasar por alto que el monstruo tiene sentido para el ser humano, en tanto que representación expresiva de la propia necesidad de plasmar unas inquietudes o dudas, que pueda generarle su vinculación con el entorno. En este sentido, el monstruo va a constituirse como un método de comunicación y de representación del desasosiego humano. Como bien advierte Kappler: «*Le double mécanisme de projection des fantasmes et de re-création de la réalité* s'illustre dans le monstre: celui-ci est une manière de voir à la fois ce qu'on ne voit pas ordinairement et ce qu'on voudrait voir: angoisse et désir s'y conjuguent» (1980: 259).

En torno a este concepto de desazón, que nos provoca el monstruo, resulta habitual que su propia configuración y construcción encarne una significación más profunda, puesto que el monstruo es creado como medio de expresión y de representación de nuestros sentimientos humanos. Entenderemos, por tanto, que el monstruo se encarga de *mostrar* aquello que permanece oculto dentro de nosotros

(como pueden ser nuestros terrores, nuestros deseos o nuestras angustias) y que, mediante su constante revisión, podemos tratar de explicarlo o, mejor dicho, de explorarlo.

De hecho, desde tiempos remotos, el monstruo siempre ha sido una figura que ha caminado junto al ser humano, ya sea bajo la forma de un temible depredador, como un ser intangible que lo acosa y perturba o, simplemente, como un miembro de otra raza y/o tribu que, por el hecho de ser diferente a él (es decir, a la comunidad imperante), ha sido deformado y convertido en monstruo. Detengámonos por un instante en las palabras del antropólogo Wiktor Stoczkowski:

> El Otro puede vivir en las antípodas, pero también puede ser el vecino del rellano: basta con que no sea como yo. El Otro lleva su diferencia marcada a fuego: poco tardamos en encontrarla escandalosa. Esa diferencia sorprende, incomoda, agrede. Resulta natural, de puro espontáneo, juzgar al Otro según nuestra propia escala, la cual condena al limbo del absurdo todo aquello que se aparta de lo conocido, de lo común (Calleja, 2005: 1).

Es desde la concepción del ser humano como un *yo observador*, desde la que se proyectan hacia el exterior, o mejor dicho, desde donde creamos monstruos. En el instante en el que algo nos parece extraño o diferente: «el Otro se vuelve *monstruo* a nuestros ojos si su aspecto choca con el nuestro, si sus ideas y comportamientos distan del canon establecido (por nosotros mismos), si su desdicha nos advierte de que también a nosotros puede sobrevenirnos un día» (Calleja, 2005: 11-12). De hecho, este sistema de *monstruificación* –si se nos permite el término– tiene mucho que ver con la construcción de las identidades propias de la cultura (y del mismo individuo). Mediante ellas podemos establecer unos límites que señalan y que codifican cuáles son los rasgos particulares que deben caracterizarnos, exiliando y –por qué no indicarlo– señalando a aquel *Otro*, que es tan distinto a nosotros, puesto que: «son distintos de nosotros y siguen costumbres que no son las nuestras» (Eco, 2012: 16).

Esta idea enlaza con el concepto junguiano de *sombra*, comprendido como ese *otro yo* censurable, embarazoso y que nos acarrea vergüenza, la personalidad negativa y la suma desagradable de todo aquello que desearíamos ocultar. Por tanto, una conducta que sería tachable de anómala, de monstruosa incluso. Como si de algún modo, tratásemos de proyectar todos aquellos rasgos que consideramos desechables, reemplazables y negativos en la figura de un *otro*, que va a funcionar a modo de *alter*

ego, de *doppelgänger*[27] y de nuestro oponente malvado (puesto que el mal también lo desechamos). Un buen ejemplo que ilustra este proceso de desdoblamiento y proyección lo podemos observar en el film *El estudiante de Praga* (Stellan Rye, 1913), donde presenciamos una duplicación entre Balduino y su imagen reflejada en el espejo. Evidentemente, el *otro* yo, del espejo, encarna las pulsiones e instintos malignos reprimidos del joven. La sombra de Balduino funciona como la sombra que define Jung, caracterizándose por aquellos rasgos adversos a lo que Balduino no es. Así, el *Otro* deviene una criatura que encarna todo lo que el ser humano concibe como anormal, como extraño y como aquello que no tiene cabida dentro de nuestros códigos culturales. La sombra de Balduino representaría, a su vez, todas las pulsiones internas que habitarían en el interior del estudiante de Praga.

> Este proceso se inicia con la división –sancionada por los mitos y los medios de comunicación de masas- entre el «buen» Yo (con el que nos identificamos conscientemente) y el «mal» Yo (que reprimimos y proyectamos inconscientemente sobre nuestros enemigos). Mediante esta artimaña escamoteamos de la conciencia aquellos aspectos inaceptables de nuestro Yo que Jung denomina «sombra» (la envidia, la crueldad, el sadismo, la hostilidad, etcétera) que, a partir de entonces, sólo reconocemos como cualidades de nuestros enemigos (Zweig y Abrams, 1993: 290-294).

En esta misma línea de análisis, Néstor Braunstein, psicoanalista y psiquiatra, en referencia a lo que considera que: «El monstruo no es una creación exterior a su creador. El monstruo está ahí, está siempre ahí, porque surge del interior, es una proyección, es una manera de conjurar por expulsión lo más íntimo que el ser integra» (citado por Herra, 1999: 11). Resulta habitual que se establezca una vinculación directa entre el monstruo y nuestro subconsciente o mundo interior. El monstruo acostumbra a ser concebido como: «ces cauchemars, qui engendrent chez les individus que nous sommes, des séquences angoissantes pleines d'horreur et de terreur» (Bozzetto, 2001: 111). Es cierto que, sobre todo, en la cultura popular y en la inmensa cantidad de productos culturales engendrados por los *massmedia* (literatura, cine, videojuegos o cómics), se ha establecido una asociación, casi axiomática, que vincula al monstruo con nuestras pesadillas y con nuestros terrores. Aunque también es cierto que sería injusto delimitar únicamente las capacidades representativas del monstruo a lo terrorífico y, por extensión, a nuestras pesadillas. Tal y como advierte Louis Vax, al respecto:

> [el monstruo] representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo

[27] Retomaremos, con mayor profundidad, el tema del doble en las páginas 247-257.

> y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran. El más «allá» de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que creemos venido del más allá. Entonces traducimos ese escándalo «moral» en términos que expresan el escándalo «físico». La razón distinguía las cosas y subdividía el espacio, cede su lugar a la mentalidad mágica. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural puesto que el monstruo está en nosotros (Vax, 1973: 11).

En torno a esta idea, existe una marcada ambivalencia en lo que se refiere a la figuración del ser monstruoso. Habitualmente ciframos a estas criaturas a través de recurrentes y contrapuestos binomios constructivos, tales como temor/deseo, angustia/fascinación o rechazo/atracción, sobre los que nos basamos en el instante de atribuirle sus rasgos constitutivos (como por ejemplo los labios carnosos del vampiro y su semblante seductor o la imagen terrorífica de una difunta que oculta su rostro detrás de una larga y maltrecha melena). Cuando nos referimos al monstruo existe una marcada ambivalencia, una dicotomía entre el terror que nos puede entrañar –puesto que se trata de un ser que remite a lo desconocido y habitualmente a la muerte– y un extraño deseo o atracción, que nos suscita su enigmática figura, ajena a todo tipo de categorización, caótica (en resumen) y libre para actuar sin necesidad de acatar las normas que rigen nuestros sistemas culturales–. El monstruo encarna la vulnerabilidad del ser humano desde estas dos vertientes: por un lado, como un ser que pretende transgredir nuestra realidad o exterminar nuestro mundo y a nosotros mismos. Es un ser que busca la destrucción, como ser anárquico que es; y, por otro lado, como una figura que libera la pulsión interna que mantenemos reprimida, que silenciamos bajo los reglas morales y éticas, pero que aún así poseemos. El monstruo, en tanto que criatura desenfrenada –en todos los aspectos– tiene la posibilidad de realizar todos sus deseos, sin privaciones ni limitaciones, porque el monstruo no puede ser condicionado. Es una criatura bestial, salvaje y acultural, no es posible someterlo con las reglas, porque se origina como respuesta a ellas y porque proviene de los límites del entendimiento, por tanto, de los límites de la razón y de la regulación, a diferencia de lo que observaremos que sucede con el monstruo posmoderno. Como bien afirma Cohen:

> The monster also attracts. The same creature who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasies; the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint. […] We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair (1996: 16-17).

La constante y marcada duplicidad (basándose en dos esquemas diferenciales) que genera el monstruo, nos permite ser capaces de traspasar los límites humanos que nos sujetan a cierto tipo de limitaciones y condicionantes restrictivos (poseer habilidades mágicas, vivir eternamente y no envejecer o, simplemente, no tener que obedecer cualquier tipo de norma prohibitiva y condicionante). En este contexto, el monstruo deviene una liberación de aquello que desearíamos ser capaces de alcanzar, de poseer y de que –en definitiva– nos caracterice. Bajo este esquema constructivo, el monstruo es un mecanismo que nos permite eludir las rígidas ataduras físicas y racionales que nos mantienen ligados, tanto física como culturalmente.

Por otro lado, como es evidente y no debemos olvidar, el monstruo viene para recordarnos cuáles son y a qué remiten nuestros terrores más ancestrales, encarnándolos bajo su terrorífica figura. Desde tiempos remotos, siempre hemos temido a los depredadores que nos acechan en comunidad, a la posibilidad de la llegada de una raza que nos suprima y que, por tanto, nos desplace de nuestro lugar de privilegio en el mundo, sin olvidar –claro está– el miedo que nos caracteriza durante los primeros años de vida y aprendizaje: el miedo frente a lo desconocido. El monstruo va a funcionar como un mecanismo que emplearemos para exteriorizar aquello que desechamos de nuestro interior, evocándolo en la figura de una criatura imaginaria, que:

> is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of certain cultural moment –of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence (Cohen, 1996: 4).

Como bien sabemos, y (a su vez) señala F. Gómez Espelosín: «El hombre tiende a materializar de una forma imaginaria sus temores o pesadillas, a buscar aquello que anhela o a encontrar una explicación fantástica a aquello que no puede demostrar con la razón» (1994: 312). Es por esto que el monstruo ha sido una figura recurrente para encarnar lo que el ser humano no ha sido capaz de descifrar de la naturaleza, mediante el uso de la razón. De hecho, resulta habitual presenciar, en el mundo antiguo y medieval, cómo se vinculaba al monstruo con grandes y devastadoras acciones catastróficas causadas por la naturaleza (como terremotos, inundaciones o tempestades). Se creía que la criatura monstruosa era la causante de las devastaciones que asolaban lo humano, como sucedería por ejemplo en la mitología griega, con la criatura Tifón[28]

[28] «Según una de las tradiciones, Tifón o Tifeo, es un ser monstruoso, hijo menor de Gea y del Tártaro. En otra de las versiones, se le vincula con Hera y Crono. Se dice que, Gea, tras la derrota de los gigantes, engañó a Hera, quien solicitaría ayuda a Crono, para vengarse. Crono entregó dos huevos impregnados de

(recordemos que uno de los rasgos que acompañan al monstruo es su identidad caótica, o mejor dicho, transgresora del orden). Algo similar sucedería con la asociación de lugares remotos e inhóspitos con la presencia de criaturas monstruosas. Estos, como custodios, no aprobarían el acceso al lugar, porque se sitúa más allá de los límites humanos. Por tanto, si no se permitía la travesía hacia estos lugares era debido a la presencia de un monstruo que lo impedía, pese a que realmente se tratase de algún tipo de accidente geográfico o físico. De ahí la imposibilidad de su acceso. En este sentido, el monstruo funcionaba como criatura limítrofe, encargada de custodiar los lindes que distancian las tierras conocidas, la comunidad o el conocimiento humano y de establecer fronteras con las tierras desconocidas, peligrosas, no exploradas e inhóspitas:

> Resulta curioso que todas aquellas tierras donde el hombre puede hacer realidad sus máximas aspiraciones siempre presenten un inconveniente a la hora de pretender alcanzarlas: el difícil acceso por la insularidad o los accidentes geográficos y los guardianes; obviamente todo tiene una explicación: puesto que era necesario mantener la ficción, era también necesario crear, al tiempo que la fantasía, los impedimentos (Gómez Espelosín, 1994: 324).

El monstruo nos permite proyectar nuestra imaginación más allá de nuestra realidad próxima y ordenada, generando espacios no explorados, frente a la *existencia* de parajes remotos y fabulosos (habitualmente idílicos), en los que se «compensan las limitaciones de una existencia real, por lo general mucho más insatisfactoria y efímera que discurría en medio de un paisaje ciertamente singular pero duro y difícil para la vida diaria» (Gómez Espelosín, 1994: 103). El monstruo se encarga de custodiar el umbral que separa lo fabuloso de lo racional, lo idealizado de lo real y terrenal. Así, situando a esta serie de monstruos, permitimos mantener vivas las fronteras que, de alguna manera, funcionaban como simples ansias de escapismo de una realidad opresiva y alienante, como proyecciones de lugares mejores revestidos por un aura mítica. Evidentemente, pese a imaginar con parajes idílicos, el hecho de recrear una geografía poblada de criaturas monstruosas trataba de provocar que los miembros de estas comunidades o polis, no deseasen alejarse de ellas, puesto que el deseo de ir más allá de los límites de lo conocido, significaba correr el peligro de verse devorado por alguna de estas criaturas.

> From its position at the limits of knowing, the monster stands as a warning against exploration of its uncertain demesnes. The giant of Patagonia, the dragons of the Orient, and the dinosaurs of Jurassic Park together declare that curiosity is more often

---

su propio semen: una vez enterrados, darían nacimiento a un genio capaz de destronar a Zeus. Este genio fue Tifón» (Grimal, 1981: 516).

> punished than rewarded […] The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual), delimiting the social spaces through which private bodies may move. To step outside this official geography is to risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become a monster oneself […] The monster resides in that marginal geography of the Exterior, beyond the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous: simultaneously «exorbitant» and «quite close» […] a domain of unlivability and unintelligibility that bounds the domains of intelligible effects (1996: 12-20).

Comprendemos que se trata de una criatura que «trastorna los límites de lo comúnmente aceptado» (Casas, 2012: 15), tanto a nivel cultural como a nivel natural o biológico –siempre partiendo desde nuestra noción de realidad, entendida como un mecanismo que pertenece a la cultura–. Pero, por encima de todo, entenderemos al monstruo como una criatura que se caracteriza por representar una proyección anómala de lo humano. El monstruo es un medio para seguir interrogándonos y (en última instancia) someternos ante la mirada crítica de nuestros ojos, frente a un espejo, y observar que ese *Otro* monstruoso reflejado, al fin y al cabo, es una proyección de nosotros mismos: «le monstre est un miroir du monde, un miroir magique qui montre non pas le reflet d'une partie mais une image globale artificiellement créée et voulue par l'esprit, et donc une image qui *appartient* à son auteur» (Kappler, 1980: 284). Es un ser que, mediante su naturaleza insólita, nos permite deteneros en nuevas vías para explorar lo real. Es por esto que el monstruo, como afirma Lenne, es aquel:

> que infringe las leyes de la normalidad. Unos se apartan de las normas de la naturaleza, normas temporales o espaciales, otros de las normas sociales. […] Hemos definido al monstruo, ante todo, como la expresión de lo anormal. Ahora bien, la a-normalidad se sitúa necesariamente en relación con una normalidad: la monstruosidad siempre reposa sobre una oposición dicotómica de este tipo (1974: 25).

El monstruo es un ser nacido en el imaginario colectivo, al que acudimos para dar forma a la anormalidad, a lo extraño, a aquello que se escapa de la lógica y de la razón, a lo insólito, al miedo y, por supuesto, al deseo. Con la intención de otorgar forma a estas necesidades de expresión humanas, acudimos a estas construcciones ficcionales para someter nuestros sistemas culturales a análisis, mientras estudiamos el funcionamiento de nuestro propio mundo y, por extensión, de nosotros mismos. Partiendo desde estos conceptos, que consideramos imprescindibles para comprender cuál es el funcionamiento del monstruo, cabe destacar que –por encima de todo– el monstruo es un ser que creamos como análisis de la realidad y de nuestros métodos de conocimiento y estructuración del mundo. Necesitamos la constante referencia al ser monstruoso como medio para explorar nuestra naturaleza, porque nos permite ahondar

en ella, mediante una serie de mecanismos completamente distintos (a los propios del ser humano), que nos ofrece su naturaleza anómala. De esta manera, somos capaces de someter a análisis nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos, sirviéndonos de una criatura que logra transgredir lo humano y situarse más allá de nuestros limitados medios de conocimiento humanos. Como bien advierte Ana Casas:

> La figura del monstruo, por lo tanto, sigue interpelándonos. Como lleva sucediendo desde sus inicios, su presencia –chocante, amenazadora, inquietante– trastorna las fronteras de lo comúnmente aceptado, haciendo que nosotros, los lectores nos interroguemos acerca de nuestra propia normalidad. Por diversas vías –en los casos más felices, distintas de las tradicionales– el monstruo sigue perturbándonos, pues al abrir brechas en las leyes de uniformidad que rigen nuestras sociedades (da igual en qué lugar o en qué momento nos encontremos) nos pone frente a frente con nuestros temores, deseos e inseguridades (2012: 15).

Tras haber rastreado los principales rasgos que definen al monstruo, tratando de localizar, en todo momento, su relación y vinculación con el ser humano, a continuación me detendré en proponer mi propia definición de qué es el monstruo y cómo funciona. Es decir, propondremos una poética del monstruo, basándonos en las teorías de los principales teóricos y en los conceptos barajados sobre el monstruo.

3. POÉTICA DEL MONSTRUO

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo.
(*Más allá del bien y del mal,* Friedrich Nietzsche, 1886).

3.1. Definiendo al monstruo

A lo largo de este apartado trataremos de exponer una poética, de propio cuño, en la que elaboraremos una propuesta de definición sobre qué es esta extraña y enigmática criatura. Tras la revisión de los conceptos formulados por lo principales teóricos del monstruo, con los que hasta el momento hemos trabajado, realizaremos una asimilación y selección de los rasgos que consideramos más destacados e imprescindibles. De esta manera, podremos emplear los conceptos y las tesis trabajadas por otros teóricos, como fundamentos básicos a la hora de definir al monstruo.

Resulta un hecho habitual y recurrente que, cuando se trata de definir al monstruo, hallemos definiciones centradas –únicamente– en la descripción de unos rasgos físicos anómalos y, reiteradamente, deformados. Ciertamente, existe una vinculación axiomática entre la categorización de semblantes monstruosos, con la deformidad o la extrañeza hallada en la configuración de cuerpos o de elementos de la naturaleza: «l'imperfection se manifeste dans le désordre, or le désordre es une image du mal […] le monstre, fils du désordre, image de difformité, est aussi très souvent considéré comme l'ennemi du Beau» (Kappler, 1980: 218).

Retornando a las definiciones que podemos encontrar sobre el monstruo, hallamos propuestas interesantes de destacar, como bien afirma Calleja (2005, 43): «el monstruo es un ser castigado, perseguido, proscrito por la colectividad. En una palabra, es *el diferente*, o por abusar una vez más del término, *el otro*». Tal y como advierte (2005: 47): «en las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural […] rompen las normas de la propiedad ontológica propuestas por los personajes humanos». En este sentido, el monstruo se presenta como una criatura extraordinaria y diferente, que ingresa en una realidad donde no tiene cabida y donde causa estupor, temor y transgresión[29]. Como

[29] Cabe indicar que las capacidades subversivas del monstruo, únicamente, se producen en obras que tratan de emplear un alto grado de mímesis con la realidad. Por tanto, en las obras de género maravilloso, el monstruo sería parte del universo narrado y, funcionaría como otro personaje ordinario, sin subvertir los conceptos de normalidad u orden.

bien afirma Cohen (1996: IX): «The monster is a *problem* for cultural studies, a code or a pattern or a presence or an absence that unsettles what has been constructed to be received as natural, as human». Por este motivo, el monstruo es un problema para nuestros métodos de comprensión y conocimiento de la realidad, porque escapa de ellos.

Antes de proceder con las cuestiones semióticas y constructivas que giran en torno al monstruo, y que son parte de esta poética, es imprescindible que tratemos de responder a la primera de las grandes cuestiones que giran en torno a esta extraña criatura:

3.2. ¿Qué es el monstruo?

Con la intención de lograr una definición que nos pueda satisfacer y para realizar una propuesta apropiada, nos detendremos a observar las entradas que recogen los principales diccionarios, a la hora de referirse al monstruo[30]. Nuestro propósito es el de realizar una revisión de las fuentes bibliográficas disponibles, para elaborar una propuesta de definición. Según señala El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la criatura monstruosa se define como:

> [Del lat. monstrum, con infl. de monstruoso].
> 1. m. Producción contra el orden regular de la naturaleza.
> 2. m. Ser fantástico que causa espanto.
> 3. m. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea.
> 4. m. Persona o cosa muy fea.
> 5. m. Persona muy cruel y perversa.[31]

Si prestamos atención a las definiciones de la RAE, debemos destacar cómo describe la primera de las acepciones, la cual guarda una enorme relación con las tesis revisadas de los principales teóricos. Del mismo modo, podemos observar que se define al monstruo como un ser fantástico que remite al terror o que lo provoca y, finalmente, como un ente desproporcionado en cualquier aspecto. Es decir, una criatura que remite a la anormalidad. Rasgo que, a su vez, indicábamos como una de sus principales

[30] Resulta imprescindible indicar que la selección de diccionarios realizada se basa en la utilización de aquellos que nos han resultado más interesantes y apropiados para nuestra investigación, desechando otros que distaban de nuestro objetivo o idioma que no comprendemos.
[31] Esta definición de *monstruo* ha sido extraída del dominio web: www.rae.es.

características básicas para referirnos al monstruo[32]. Por tanto, comprenderíamos que la criatura monstruosa se define como un ser de cariz fantástico, producido (o imaginado) como medio para atentar contra el orden natural, de nuestra realidad, e ideado como una figura extraordinaria, en todos los aspectos.

Por su parte, el Oxford English Dictionary, define al monstruo ampliando la significación, que hallásemos en el DRAE, del siguiente modo:

> 1. A large, ugly, and frightening imaginary creature: 'a monster with the head of a hyena and hindquarters of a wolf', 'a world of fable, inhabited by other-worldly monsters'.
> 1.1. An inhumanly cruel or wicked person: 'he was an unfeeling, treacherous monster'.
> 1.2. [humorous] A rude or badly behaved person, typically a child: he's only a year old, but already he's a monster'.
> 2. A thing of extraordinary or daunting size: 'this is a monster of a book, almost 500 pages'.
> 3. A congenitally malformed or mutant plant or animal[33].

En las propuestas del Oxford English Dictionary (OED), como sucedía en el caso del DRAE, podemos encontrarnos con dos interesantes acepciones que vuelven a remitir hacia las capacidades anómalas propias del monstruo (acepciones 2 y 3). E, incluso, se hace referencia a lo extraordinario de la criatura, señalándola como algo fuera de la norma, malformada o mutante. Más allá de las demostradas coincidencias que hallamos entre las propuestas del OED y del DRAE, resulta interesante hacer hincapié en la primera de las definiciones que recoge el Oxford Dictionary, refiriéndose al monstruo como: «una grande, fea y terrorífica criatura del imaginario, un monstruo con cabeza de hiena y parte trasera de lobo». Debemos detenernos en esta acepción porque refiere a un rasgo que, hasta el momento, no hemos señalado y se debe, principalmente, al singular método constructivo que empleamos para dar forma al monstruo, basado en la combinación o unión de diversos animales, seres o identidades que convergen en un mismo cuerpo, obteniendo una nueva criatura[34].

Por su parte, en el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC), encontramos una serie de entradas referidas al monstruo, que guardan gran similitud con las definiciones de los anteriores diccionarios:

---

[32] Pese a que las acepciones 4. y 5., son interesantes, debemos desecharlas de nuestro estudio, ya que se trata de una atribución metafórica de los rasgos del monstruo a una persona y nuestra investigación discierne de ello.

[33] Definición del término *monstruo* presente en la versión digital del diccionario de Oxford, obtenida a través del dominio web: www.oxforddictionaries.com.

[34] Este proceso de engranaje y de construcción biológica del monstruo nos servirá de utilidad, para la elaboración del apartado *3.4.*, de nuestra investigación, dedicado a: *La construcción del monstruo.*

1 1 *m.* [LC] [AN] Ésser fabulós que presenta una conformació contrària a l'ordre natural, com és ara una combinació d'home i de bèstia, o de dues o més bèsties diferents.
1 2 *m.* [LC] [MD] [ZOA] Persona, animal o fetus de conformació contrària a l'ordre natural.
2 1 *m.* [LC] Ésser d'una grandària extraordinària. *Els monstres marins.*
2 2 *m.* [LC] [usat adjectivalment en forma invariable] De proporcions extraordinàries.
3 *m.* [LC] Persona d'una excessiva lletjor, deformitat, dolenteria, crueltat.
4 *m.* [ZOR] *monstre de Gila* Rèptil saure de la família dels helodermàtids, robust i de moviments lents i feixucs, que té glàndules verinoses a la mandíbula inferior i dents acanalades a les dues mandíbules, de manera que la inoculació de verí és relativament difusa (Heloderma horridum)[35].

Por lo que respecta a las acepciones que presenta el DIEC, resulta muy interesante la primera de ellas, en la que nos expone que el monstruo es un ser fabuloso, contrario al orden natural (al orden físico y biológico, entendemos), en el que se produciría una composición de criaturas de diversa naturaleza. Este concepto es el que señalábamos en el OXE y que, nuevamente, recuperamos ampliando el proceso de construcción física del monstruo. Si reparamos en ambas descripciones, podemos observar que –mientras que el OXE hablaba, únicamente, de la mezcla de animales diversos para obtener a una nueva criatura– en la acepción que recoge el DIEC se nos expone que la combinación monstruosa se basa en la unión de elementos propios de diversos reinos.

En cuanto a la descripción que obtenemos del monstruo, en uno de los principales diccionarios de lengua francesa, *Trésor de la Langue Française*, nos hemos visto obligados a seleccionar las acepciones que consideramos más interesantes, debido a sus extensas entradas:

MONSTRE, subst. masc.
I**.** [En parlant d'une pers.]

- A. Individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres. *Elle éleva son monstre qu'elle haïssait d'ailleurs d'une haine sauvage et qu'elle eût étranglé peut-être, si le curé, prévoyant le crime, ne l'avait épouvantée par la menace de la justice* (MAUPASS., *Contes et nouv.*, t.2, Mère aux monstres, 1883, p.369). *Les monstres doubles sont, en fait, des jumeaux incomplètement séparés* (*Hist. gén. sc.*, t.3, vol.2, 1964, p.636):
- B. 1. [Sur le plan physique] Personne qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité. 2. [Sur le plan moral] : Personne qui suscite la crainte par sa cruauté, sa perversion.

II. ― [En parlant d'une créature imaginaire]

- A. ― Créature légendaire, mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire. *Les Centaures, la Chimère, le Minotaure, les Cyclopes étaient des*

[35] Explicación del término extraída de la versión digital del Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans: http://dlc.iec.cat/

monstres (*Ac.* 1878-1935). *L'hydre qui soufflait sur les eaux, le dragon qui vomissait du feu, le griffon qui était le monstre de l'air et qui volait avec les ailes d'un aigle et les griffes d'un tigre* (HUGO, *Misér.*, t.2, 1862, p.430)[36].

Nuevamente –si prestamos atención a la segunda de las definiciones que ofrece el *Trésor de la Langue Française*–, tal y como sucediera con el DIEC y el OED, nos encontramos con una entrada (referida al monstruo) en la que es definido como una criatura de carácter legendario o mítico, compuesto por elementos diversos, pertenecientes a diferentes seres de la realidad humana. La biología del monstruo, como criatura construida siguiendo un proceso de andamiaje, vuelve a aparecer referida como un elemento clave. El hecho de hallar este proceso de ingeniería biológica, producido por la imaginación, en diversos diccionarios supone un elemento destacado que, sin lugar a dudas, debemos indicar como clave para con la génesis del monstruo.

En todas las acepciones, vertidas por los diccionarios citados, podemos percibir cierta similitud. El monstruo es definido como un ser fabuloso, imaginario o mítico, caracterizado por presentar una estructura biológica contraria al orden natural de la naturaleza y ajeno a las construcciones humanas, diseñado como un amalgama de diversos elementos de los reinos naturales (humanos, animales o cosas). De la misma manera, encontramos otro rasgo que se repite constantemente a la hora de referirse al monstruo, se trata de su habitual remisión al terror y al espanto que inspira en el ser humano. Como hemos indicado en el anterior apartado, el monstruo es un ser al que acudimos para representar el miedo. La deformación de la realidad, alterada por el enfrentamiento ante lo desconocido, genera en el hombre la necesidad de construir criaturas que puedan representar y dar forma a esos temores. Este sistema de arquitectura de la imaginación y de diseño fantástico es imprescindible para que podamos afrontar nuestras preocupaciones.

Por otro lado, si retomamos la definición que ofrecen los diccionarios sobre el monstruo y las propuestas teóricas que hemos revisado, resulta evidente la bidireccionalidad de términos que se repiten en ambos casos. Recordemos la propuesta que otorga el DIEC, definiendo al monstruo como: *un ser fabuloso que va contra el orden natural y que puede suponer una combinación de hombre y bestia*. Aquí nos encontramos frente a una de las descripciones más interesantes sobre el monstruo: por un lado, nos habla de una criatura fabulosa, por tanto, que no pertenece a nuestra

[36] Fuente obtenida a través de la consulta online, de la obra de referencia *Trésor de la langue française*. http://atilf.atilf.fr/

realidad y que es concebida mediante nuestra imaginación. Una idea que conectaría muy adecuadamente con los conceptos que hemos ido barajando sobre la creación de una criatura que es capaz de dar forma a nuestros deseos, sueños, temores y fascinaciones –como sugerían Casas (2012), Vax (1973), Herra (1999) y Cohen (1996); asimismo, observamos que la misma definición habla de un ser que va contra el orden natural. Entendemos, por tanto, que es una anomalía capaz de poner en cuestión nuestros conceptos ordenados de realidad y cultura, propuesta que ya recogíamos mediante las ideas de Kappler (1980), Lenne (1975), Cortés (1997) y Esteban Sánchez (1994), comprendiendo que:

> The monster resides in that marginal geography of the Exterior, beyond the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous: simultaneously "exorbitant" and "quite close" […] a domain of unlivability and unintelligibility that bounds the domains of intelligible effects (Cohen, 1996: 20).

Finalmente, encontramos otro rasgo interesante dentro de la misma acepción: nos habla de una combinación hombre y bestia. Como sabemos, la recombinación entre seres de distintos reinos es una práctica habitual para la concepción y para la representación de seres monstruosos, como sucedería con las sirenas, con el minotauro, con los vampiros o los licántropos[37]. Propuesta que comparten las fuentes consultadas y que, de esta manera, parecen establecer un consenso sobre las arquitecturas biológicas que empleamos para diseñar a los monstruos. Por tanto, nos encontramos frente a un ser que nace desde nuestra imaginación, como respuesta a una serie de normas y leyes que rigen nuestra cultura –y de forma idéntica nuestro modo de comprender el mundo–. Una criatura que va a seguir un extraño proceso de construcción basado en el ensamblaje de diferentes naturalezas, dentro de un mismo cuerpo –hecho que, nuevamente, hará hincapié en su carácter insólito.

Tal y como hemos podido observar en los casos citados por los principales diccionarios, las definiciones proponen similitudes que, seguramente si consultásemos otros diccionarios, volverían a emularse una y otra vez, lo cual nos hace comprender y observar la universalidad de esta criatura, presente en un imaginario colectivo y que, en la mayoría de los casos, definen de un mismo modo. Observamos, por tanto, que existe un marcado consenso a la hora de describir y de definir al monstruo. A pesar de ello, en ninguna de estas aproximaciones o propuestas halladas en los diccionarios encontramos

[37] Este proceso lo trataremos, con mayor detenimiento, cuando observemos el apartado dedicado a la construcción del monstruo, como desestabilizador anómalo de nuestra realidad. Apartado: 3.4.1.

un significado pleno capaz de definir al monstruo, o mejor dicho, no en todos los aspectos que consideramos primordiales. Es por esto que, desde la redacción de esta investigación, realizaremos nuestra propia definición de este ser fabuloso, intentando dar respuesta a cuestiones como ¿qué es el monstruo? ¿Cuáles son sus características? ¿Por qué tenemos la necesidad constante de representarlo y revisarlo? ¿Se trata, posiblemente de algún hecho vinculado con su propia definición etimológica, al ser una criatura que se muestra, que nos enseña?

Para la definición del monstruo que proponemos, nos sostendremos en las teorías que brindaban autores como Cortés (1997), Kappler (1980), Carroll (2005), Kristeva (1988), Wood (1986), Herra (1999), Lenne (1975) o Calleja (2005), sobre la figura del ser monstruoso, cuya función es provocar una violación de las normas y del *status quo* imperante. Tal y como lo define Derrida:

> A monster is also that which appears for the first time and, consequently, is not recognized. A monster is a species for which we do not yet have a name, which does not mean that the species is abnormal, namely, the composition of hybridization of already known species. Simply, it shows itself [elle se montre] –that is what the word monster means– it shows itself in something that is not yet shown and that therefore looks like hallucination, it strikes the eye, it frightens precisely because no anticipation had prepared one to identify this figure… But as soon as one perceives a monster in a monster, one begins to domesticate it, one begins, because of the "as such" –it is a monster as monster– to compare it to the norms, to analyze it, consequently to master whatever could be terrifying in this figure of the monster (citado por Levina y T. Bui, 2013: 6).

El monstruo equivale a un discurso que pretende que nos preguntemos sobre nuestra realidad y así –volviendo a citar a Casas (2012: 15)– «trastornar las fronteras de lo comúnmente aceptado, haciendo que nosotros, los lectores nos interroguemos acerca de nuestra propia normalidad». Como advierte Esteban Sánchez (1994: 314), el monstruo actúa: «*contra* el orden natural de las cosas y la *monstruosidad* sería un desorden grave en la *proporción natural* o *regular* de las cosas». De algún modo, como bien propone Sara Martín (2002: 12): «el monstruo no es nunca una imagen vacía de significado –un puro icono o mero capricho– sino el producto de las reglas que demarcan el concepto de normalidad física o moral». La anormalidad, propiciada por el monstruo, se confronta con nuestros modos de comprensión y nuestros sistemas culturales, porque ése es su cometido, alzarse contra las restricciones y las limitaciones del hombre, representando a una criatura nacida en la imaginación humana, capaz de funcionar como un discurso que vehicule las preocupaciones y los temores de una sociedad o de un individuo en un lugar y en un momento histórico determinado.

En este sentido, el concepto de *lo abyecto*, que defiende Julia Kristeva en su obra *Poderes de la Perversión* (1988), establece unos puntos de conexión con el monstruo que consideramos interesantes a destacar. Según Kristeva, lo abyecto se relaciona con:

> El surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un «algo» que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y me aplasta. En el linde de la existencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras (1988: 8).

Kristeva nos habla de un límite o franja que se sitúa entre la existencia y la alucinación, entre la realidad y lo simbólico. Lo abyecto se relaciona con todos aquellos aspectos que nos pertenecen –en tanto que seres humanos–, pero que debemos desechar o eliminar debido a las restricciones culturales hegemónicas. Por tanto, lo abyecto se define como aquello que íntimamente nos pertenece, pero de lo que nos vemos obligados a despojarnos, debido a que no puede ser comúnmente aceptado por las reglas impuestas por la cultura. Es una criatura creada por nuestra imaginación que responde ante las necesidades de manifestar lo diferente. Así, se convierte en una herramienta indispensable en los estudios culturales, porque posibilita el análisis de la condición humana lejos del sometimiento de los grupos comunales. Lo anómalo y lo caótico del monstruo atenta –en palabras de Bourdieu– contra «las estructuras de dominación, proceso que se vehicula mediante la legitimización del poder económico y político que yace en la base de estas estructuras» (citado por Altamirano, 2002: 38), tratando de explorar los espacios que permanecen apartados de lo hegemónico. Nos referimos, en este caso, a la supremacía de unos grupos opresivos. En este sentido, es interesante que nos detengamos a observar, según propone Gramsci, en los modos que la hemonía emplea para expresarse: «como dominio y como dirección intelectual y moral, como dominante de los grupos adversarios y dirigente de los grupos aliados, en una primera distinción conceptual entre dominación y dirección como componentes de la hegemonía» (citado por Altamirano, 2002: 117).

El monstruo resulta un problema para estos sistemas de control porque encarna lo extraño y lo caótico. Se presenta como una vulneración de lo hegemónico otorgando un discurso a lo dominado y a lo deslegitimizado. La codificación de la criatura con lo anómalo y con lo transgresor resulta una herramienta ficcional interesante para poner en

duda nuestros códigos cognitivos y, sobre todo, la dirección intelectual y moral que imponen los grupos dominantes.

El ente monstruoso, siguiendo las palabras de Kristeva, se vincula con lo abyecto, en tanto que es una criatura sin cabida dentro de los sistemas de ordenación y de clasificación de la cultura. El monstruo es una categoría incompleta, caótica y desordenada, es la extrañeza opaca que permanece en los márgenes y a la que acudimos para liberarnos del sometimiento constante de nuestras propias restricciones. De ahí que permanezca en la franja limítrofe que separa la realidad de lo imaginario y la existencia de lo simbólico, aguardando para irrumpir cuando precisemos de sus capacidades subversivas.

En torno a esta idea y deteniéndonos en aquello que implica y caracteriza al monstruo, desde un enfoque representacional, Robin Wood argumenta que el ser monstruoso representa el retorno de lo reprimido o, en todo caso, el retorno de nuestros deseos colectivos reprimidos por la cultura, quien se encarga de dictaminar qué debemos reprimir. En palabras de Clifford Greetz, este proceso represivo se articula sobre la sistematización de unos patrones culturales «(sistemas organizados de símbolos significativos) que dirigen el comportamiento humano como una suerte de «mecanismo de control» (Altamirano, 2002: 38). Así, tal y como advierte Wood, al respecto:

> it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the monster. One might say that the true subject of the horror genre is the struggle recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression (citado por Levina y Buy, 2013: 4).

Resulta imprescindible que cuando tratemos de explorar nuestra naturaleza humana lo realicemos mediante el uso de una criatura que no puede ser sometida. El monstruo como no-clasificación, como no-norma, como no-categoría posee la facultad de obviar los márgenes situados entre lo reprimido y el deseo liberado. La naturaleza transgresora del monstruo permite que vulneremos nuestros límites y que exploremos qué se oculta más allá de las barreras infranqueables de los distintos sistemas de control que nos someten. El monstruo es un método o medio que nos emplaza a conocernos a nosotros mismo y, de la misma manera, para conocer las fronteras que permanecen veladas o silenciadas de lo humano. En consonancia con esto y, recuperando el discurso de Rafael Ángel Herra, sobre la función purgadora de la criatura monstruosa: «El

monstruo, depositado fuera de mí, metaforiza mi interioridad y plasma muchas de mis fantasías, me salva de ellas o me auxilia en la manera de representármelas cuando las encuentro ya elaboradas por mi sociedad, por la industria de imágenes» (1999: 61).

A través de estos rasgos constitutivos citados es cómo concebimos nuestro concepto de monstruo, el cual lo comprendemos como un artefacto o construcción ficcional de una criatura imposible y anómala, cuya naturaleza provoca una transgresión en todos los niveles epistemológicos y cognitivos del ser humano; tanto de las leyes que ordenan nuestro mundo, como de los códigos culturales mediante los cuales organizamos nuestra realidad. Mediante el uso de este elemento ficcional, podemos ser capaces de trascender los límites humanos y explorar tabúes que nuestra sociedad silencia. Además de ello, el monstruo se presenta como una anomalía frente a todos los sistemas que traten de clasificarlo y catalogarlo, porque nace como respuesta al sometimiento y como agente infractor de éstos. Su naturaleza aberrante escapa de las limitaciones humanas y, por ese motivo, nos resulta tan pavoroso y tan fascinante. Es una categoría de lo no-clasificable, de lo no-ordenado, de lo que permanece suspendido en un espacio de interferencias sin posibilidad de domesticar. Siempre equivaldrá a una transgresión contra las directrices de un sistema o de un individuo, es «un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza» (Cortés, 1997: 18). Asimismo, el monstruo quebranta el mundo ordenado, construido y definido por el hombre, puesto que no se ajusta a los modelos que abundan en su construcción. La irrupción de criaturas monstruosas alude a la manifestación de la cara oculta y oscura que no tiene cabida en ese mundo perfectamente ordenado y legislado. El monstruo: «problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. Todo ello tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales» (Cortés, 1997: 19).

La incursión de un monstruo nos lleva a un estadio donde nuestras construcciones dictaminadas y nuestro mundo han dejado de ser los que eran y comienzan a resquebrajarse, demostrando que no hay un modo para restablecer la nueva realidad que se revela como extraña e inquietante. Como advierte Fernando Savater (1985: 20): «el monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el Orden, alarmándole desde dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica», demostrando que existe una

tensión latente entre el monstruo y esta subversión que provoca su presencia. De manera que, mediante la irrupción del monstruo, la realidad ha dejado de ser la que conocía el lector, puesto que ha permitido alojarse en ella a un ser que ha perturbado su equilibrio y su estabilidad.

Por tanto, definimos al monstruo como una herramienta ficcional, transgresora y anómala, que propaga sus capacidades caóticas, vulnerando la norma, empleado como ruptura y cuestionamiento de los límites humanos.

3.3. La funcionalidad del monstruo

A la hora de hablar del monstruo y del efecto que este provoca, resulta imprescindible que tratemos de aproximarnos a la principal condición que lo caracteriza, por encima de todo, la subversión. Comprendida como aquello que le es particular al monstruo y que, en palabras de Cortés (1997: 18), el monstruo genera un conflicto frente:

> a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, […] que también adquiere otras dicotomías como vida/muerte, instinto/razón, orden/desorden, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia o humano/mecánico. Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión.

Este aspecto, relacionado con la fractura provocada por su irrupción y, sobre todo, por el efecto que nos produce, es definido por Roman Gubern como:

> una categoría de la anormalidad y la anormalidad, a su vez, es un concepto de fundamentación estadística. Es anormal lo que no es normal y corriente, es decir, regularmente estadístico. Y lo anormal inquieta y asusta, especialmente cuando se trata de la grave anormalidad que comúnmente llamamos monstruosidad (1979: 39).

El monstruo desencadena la fractura de todos nuestros principios reguladores de orden y estabilidad. Su subversión se manifiesta tras aparecer como un elemento que explora tabúes o patrones estáticos y dogmáticos. El uso del monstruo se fomenta cuando remite ante esta capacidad de cuestionar lo real. Frente al monstruo no existen herramientas útiles para su observación y análisis, porque se postula contra las regulaciones humanas y su razón de ser es destruirlas. Como advierten Gerhard Unterthurner y Erik M. Vogt:

> classifications begin to fall apart, order turns into disorder, normality bleeds into abnormality and the very ground of the human starts to give way. This is the ever-present fear that forces thought to not only harden itself against monstrosity, but also, and perhaps more importantly, compels thought to infuse its monsters with the type of unassailable fantasmatic consistency this volume throws into question (2012: 7).

Hablamos, por tanto, –en palabras de Foucault (2001: 63)– de una: «transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata de eso», de una transgresión que pone en duda todos los niveles cognitivos y organizativos del ser humano. El monstruo es un ser capaz de desestabilizar simplemente con su presencia y, cuando decide irrumpir, la monstruosidad que le segrega es comprendida como:

> una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. El derecho está obligado a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o a callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia o, por último, a inventar una casuística. El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho (Foucault, 2001: 65).

El monstruo es una herramienta clave para lograr esa desestabilización que pretendemos alcanzar. Su no-clasificación, su indeterminación, su imposibilidad natural y, sobre todo, el efecto que provoca como agente del desorden y del caos son los rasgos monstruosos que segrega y que, en consonancia, estimulan en nosotros un efecto de inseguridad y de temor, debido a que un elemento que no somos capaces de controlar y que nace como el necesario desorden ha ingresado en nuestro mundo conocido. Como bien advierte Rosemary Jackson (1981: 4), sobre la función subversiva de la literatura fantástica y, por extensión del monstruo –como criatura representativa de lo fantástico–: «The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'».

Resulta más que evidente el efecto que puede provocar el vampiro de Stoker, la criatura de Shelley o la irrupción de un *revenant*. Los conceptos que barajábamos anteriormente, unidos al terrorífico aspecto de estos seres y, en el caso del vampiro y del zombi, de sus intenciones de destruir nuestro ser, potencian el efecto que la monstruosidad y la subversión nos producen, viéndose acrecentadas. La irrupción de estas criaturas provoca una mayor y más traumática sensación de terror y de desasosiego para el ser humano.

Por otro lado, no debemos olvidar que lo anómalo y excepcional, puede originarse mediante la extrañeza que nos produzca lo bello y lo sublime. Un claro ejemplo de la belleza monstruosa lo podemos observar en el relato *Belle* (*Fabulario*, 1983), de Eduardo Gudiño Kieffer. En la obra, el protagonista se encuentra con una joven, de gran hermosura, en el cementerio Père-Lachaise. El protagonista, cautivado por su belleza, decide seguir a Belle hasta su casa. La atracción que suscita la joven al protagonista del relato le induce a besarla, quedando convertido en uno de los cuantiosos gatos que habitan en la casa de la mujer, como una nueva víctima. En *Belle*, se retoma el motivo de la brujería mediante la figura de la joven y de sus capacidades sobrenaturales, para metamorfosear a sus víctimas en gatos. Belle, como ya indica su propio nombre, se sirve de la belleza como mecanismo para atraer y seducir a los hombres. Es una criatura monstruosa, en tanto que anómala e irresistible, como evidencian el resto de víctimas de la bruja que han terminado padeciendo la misma fortuna que el protagonista. Tal y como Circe ejemplificase, en *La Odisea*. Lo significativo de este relato es detenernos en cómo se presenta la subversión que provoca la joven, caracterizada por una belleza anómala. El énfasis de esta criatura se materializa en el efecto seductor que produce a sus víctimas. De tal forma que la apariencia toma una importante relevancia en cómo atribuimos la categoría, si debiera de ser calificado como una categoría, a algo monstruoso.

En contraste con esta idea, recordemos el modo en que es percibida la criatura de Frankenstein. Su apariencia física supone un conflicto para con todos los personajes, principales o secundarios, con los que se encuentra. En este caso, la monstruosidad, como un calificativo propio de la fealdad, funciona como una subversión inquebrantable y discriminatoria. No debemos pasar por alto el hecho que, tradicionalmente y seguramente debido a cómo se ha producido la construcción biológica y estética de figuras malvadas, como el propio demonio, la fealdad se relaciona con conceptos como el horror, el rechazo o la incomodidad. Esta construcción del cuerpo, basada en la articulación de los conceptos de bondad/maldad o incluso virtud/vicio, ha servido para establecer los mecanismos estéticos, empleados por la ficción, para reforzar la subversión que produce el monstruo. No debemos pasar por alto cómo tanto en la Edad Media, como en el Renacimiento, se perpetúa la idealización de la belleza ideal y, en el caso de la época moderna, en la proporción del cuerpo. Ambas figuras manifiestan la tensión existente entre belleza y fealdad. El binomio de estas ideas es capaz de generar,

tanto a los personajes como al lector, la caracterización estética y la construcción biológica del monstruo.

Lo cierto es que para producir el efecto subversivo no es necesario el análisis de un monstruo temible (como puede ser el vampiro de Stoker), que evidencie una transgresión y una subversión de los sistemas de ordenación, sino que, incluso, una criatura con capacidades anómalas, no amenazantes y de apariencia no terrorífica, puede lograr suscitarnos el mismo efecto. Observemos qué sucede con el hombre que vomita compulsivamente conejos, de *Carta a una señorita en París*, de Julio Cortázar (*Bestiario,* 1987), las extrañas y siniestras extraterrestres que atormentan al capitán Moctaur (León Arsenal, 2010, *Besos de Alacrán*) o la inquietante abuela del relato de Félix J. Palma, *Arácnidos* (2010). En todos estos casos nos encontramos frente al reflejo de un orden que se ha visto transgredido, no importa que en alguno de los casos hablemos estrictamente de monstruos (como el caso de las *caravenig* extraterrestres o el de los difuntos), porque el hombre que vomita conejos también nos puede resultar monstruoso. Pese a no poseer unos rasgos terroríficos marcados, su conducta se ha visto alterada y, aunque aún se trate de un ser humano, en parte ha dejado de ser un hombre corriente y se ha visto convertido en un monstruo, debido a su anómala condición vomitoria. En todos ellos encontramos un nexo de unión idéntico: son criaturas que provocan el desorden (ya sea por su chocante naturaleza biológica, por sus capacidades sobrenaturales o por la transgresión frente a los sistemas de control que implica), escapan de toda posibilidad de razonamiento lógico y dejan entrever que existe una realidad más allá de la que conocemos o que esta no es cómo pensábamos.

Entonces, si el monstruo supone para nosotros una fractura del orden y de la estabilidad que compone nuestro sistema cultural, ¿por qué tenemos la constante necesidad de acudir a su representación? ¿Es posible que tratemos de utilizar al monstruo como agente anómalo para poner en jaque nuestros sistemas de valores y ponerlos a prueba? ¿Se trata, más bien, de una constante necesidad de alejarnos de los sistemas de regulación que sujetan al ser humano y sentirnos, de esta manera, liberados?

3.3.1. La función del monstruo como discurso de lo humano

Como bien advierte Herra, el monstruo debería ser comprendido como una criatura que está estrechamente vinculada con la psique humana y con la exteriorización de su

mundo interior. En este sentido, la idealización de estas figuras atiende a la siguiente caracterización:

> Así, los monstruos, maravillas, portentos, bestias, prodigios, signos y milagros sedimentan en ficciones frecuentemente definidas como reales ciertas amenazas que el hombre percibe o instituye. La condición misma del monstruo es ambigua: se *finge su realidad* tal vez *para que no exista.* […] ante la emanación verdadera de lo terrible, el horror, lo ingobernable y lo caótico, el sujeto a punto de desplomarse en la incertidumbre absoluta desvía el impulso angustioso y lo diluye en bestias de ficción. Estas ficciones son artefactos salvadores, substitutos resistibles de la realidad irresistible; nacen para que el hombre sobreviva y acaban incorporadas al reino de las bellas artes (Herra, 1999: 23-24).

Al acudir al monstruo, podemos rebasar: «the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous: simultaneously "exorbitant" and "quite close" […] a domain of unlivability and unintelligibility that bounds the domains of intelligible effects» (Cohen, 1996: 20), alcanzando un estadio que se extiende más allá de lo humano. Es gracias a esta particularidad única del monstruo, junto con su condición de criatura que se sitúa en los límites de la razón y, por tanto, más allá de las barreras de lo humano –Cohen (1996) –, emplearemos al monstruo para lograr expresarnos escapando del hermetismo cultural que nos rodea. Como apunta J. L. Fisher, en su obra *Pioners, Seetlers, Aliens, Exiles* (2010) y afirma Cortés, según palabras del crítico de arte Eduard Cirlot: los monstruos son una necesidad u objeto cultural (y psicológico). En este sentido, el monstruo trata –por encima de todo– de establecer un discurso de lo humano:

> [los monstruos] son símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico. Simbolizan el desbordamiento afectivo de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras. […] Lo monstruoso es un discurso, y su finalidad, su destino, vendrá dado por aquello que quiere decir. […] Por tanto, las formas monstruosas ya no serían analizadas como el resultado de una actividad combinatoria. No aparecerían como un producto, sino como una intención de hablar (Cortés, 1997: 25).

Esta es, sin lugar a dudas, la segunda de las grandes funciones que se le atribuyen al monstruo: servirle al ser humano como medio de expresión. Si enlazamos esta idea con el concepto de anormalidad, que tratábamos en el anterior apartado –donde recogíamos que el monstruo es un ser que nos permite sobrepasar nuestras limitaciones (debido a su extraña naturaleza) y explorar que se extiende más allá–, obtendríamos a una criatura caracterizada por funcionar como un discurso de lo humano.

El monstruo se encarga de representar y de vehicular lo humano –como bien advertía Vax (1973: 11)–, mientras logra poner a prueba (o en jaque) los sistemas culturales que nos mantienen ligados. Como bien afirma Martín (2000: 8): «el aspecto

más enigmático del monstruo no se halla en su propia naturaleza, sino en nuestra constante necesidad de su presencia», el monstruo deviene, así, un ser al que acudiremos para una constante revisión de nuestras directrices y para conocernos a nosotros mismos.

Si nos detenemos en la figura del zombi, como una criatura recurrente en la ficción fantástica y de CF, observaremos que su figura propone una serie de lecturas y análisis interesantes. Recordemos en películas como *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, Romero, 1968) o *Zombi* (*Dawn of the Dead*, Romero, 1978) el uso que Romero le otorga al zombi, como una crítica a una sociedad norteamericana que se halla en plena transformación, apuntando hacia un sistema orientado al consumismo. *La noche de los muertos vivientes* narra cómo los difuntos (tras unos extraños influjos provocados por un satélite que gravita alrededor de Venus) vuelven a la vida para alimentarse de los vivos, funcionando como una encarnación del temor a que la raza humana sea capaz de aniquilarse a sí misma. Aunque será especialmente en *Zombi* donde nos encontramos con el significativo uso del *revenant* por parte de Romero. En la película, tras la plaga producida por los monstruos (del anterior film), cuatro supervivientes tratan de escapar del apocalipsis, con el uso de un helicóptero. Después de padecer unos problemas con el combustible, decidirán aterrizar en un centro comercial, el cual se convertirá en su refugio. En el mismo instante en que los supervivientes se hallan en el interior se dedican a visitar los comercios, ajenos a la situación que se está produciendo en el exterior, con la oleada zombi. Evidentemente, el mensaje de Romero resulta esclarecedor: el reflejo y la visión crítica del sistema capitalista se materializa con la propia elección del espacio físicio. El centro comercial como principal eje sobre el que avanza el film. De la misma manera, la visión del *revenant* o del zombi hollywodiano, reconocido por funcionar como una manada, donde prima el conjunto y la individualidad queda reprimida, es una interesante metáfora del consumismo y de cómo la sociedad contemporánea pierde ese aspecto propio de lo particular.

No debemos pasar por alto uno de los grandes hitos históricos en Época Moderna, como es la gran revolución sexual que tuvo lugar entre los años 60 y 70: «El 11 de mayo de 1960, la U.S. Food and Drug Administration aprobó, tras cuatro años de pruebas, una píldora para controlar la natalidad […] El control de la natalidad mediante la química cambió la sexualidad de manera drástica y sutil, y fue básica para la 'revolución sexual' de los sesenta y los setenta» (Skal, 2008: 358). Como consecuencia

y (en especial), tras los extraños efectos secundarios que provocaron estos primeros fármacos experimentales en fase de desarrollo[38], aparecieron una serie de películas que trataron de reflejar la estrecha relación que existía entre la revolución sexual, vivida en Occidente, y la peligrosidad que podía conllevar el sexo libre. Estas películas mostraban una dura crítica reaccionaria, ante la despreocupación del sexo no-seguro y de las consecuencias que acarreaba. El modo particular de estos films, posicionándose tanto a favor como en contra de la liberación sexual de las mujeres, se reflejó mediante la conversión del embarazo y de los propios niños en algo monstruoso. Un claro ejemplo, de este tipo de monstruosidad, lo encontramos en la clásica película *El pueblo de los Malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960), donde un grupo de mujeres británicas acaban siendo fecundadas por fuerzas del espacio y dan a luz a un grupo de inquietantes niños rubios y ojos azules con poderes psíquicos.

El monstruo es una criatura repleta de significación. Es cierto que, basándonos en los ejemplos que hemos utilizado, lo emplearemos como medio para expresar nuestra inquietud, como exploración discursiva sobre nosotros mismos y de los cambios sociales que se producen en cada época. La criatura monstruosa, nacida como una herramienta ficcional que se opone y desafía las regulaciones humanas, se construye como confrontación frente a las estructuras y normas que rigen la realidad humana.

3.4. La construcción del monstruo

Con la intención de lograr una mayor comprensión, hemos decidido profundizar en los procedimientos que seguimos para lograr la construcción del monstruo, en relación a su biología anómala. Para ello, distinguiremos los modos constructivos de la criatura entre las propuestas de Carroll (2005) y Cortés (1997).

3.4.1. La construcción del monstruo: como desestabilizador biológico anómalo de nuestra realidad

Como ya hemos señalado, el monstruo es una criatura que –debido a su extraña presencia anómala– no tiene cabida dentro de una realidad ordenada a través de una

[38] Si desean ampliar la información al respecto, recomendamos que consulten sobre la *talidomia* y sus efectos, en: David Skal (2008: 357-382).

serie de leyes y normas biológicas que regulan nuestra realidad, o mejor dicho, las leyes y normas biológicas que cada realidad social y cultural dicta. Pensemos, ejemplificándolo, qué supondría la irrupción de un espectro atravesando paredes: en primer lugar, chocaría irremediablemente con los preceptos que sentencia la física, quien asegura la imposibilidad de que cualquier cuerpo (incluso aunque se trate de un estado gaseoso) sea capaz de traspasar una superficie sólida; y, en segundo lugar, como es evidente, la biología sentencia la imposibilidad de que una criatura que ha fallecido vuelva a la vida, para atormentar a los vivos. En este caso, el espectro vulneraría dos leyes que ordenan y clasifican la naturaleza. Vulnera y subvierte la realidad mediante sus capacidades paranormales, mostrando que no puede ser sometido por los marcadores biológicos o físicos que regulan los principios de funcionamiento de nuestro mundo. El monstruo es capaz de transgredir los códigos cognitivos que regulan lo real mediante su propia construcción –o mejor dicho– gracias a su codificación biológica. Esta será la encargada de dictaminar que un minotauro deba ser representado como un ser a medio camino entre un hombre y una bestia o, como sucede en el caso de los *revenants*, a medio paso entre la vida y la muerte.

Si nos detenemos a observar cómo se configura la biología de algunos monstruos, con mayor cultivo en la ficción, nos encontraremos con criaturas que siguen una extraña lógica de ordenación y de ensamblaje de elementos de diverso origen, dentro de un mismo cuerpo (como sucedía en el caso del minotauro). De esta manera y, como se puede observar en gran cantidad del bestiario y de las codificaciones de los monstruos –y, en especial, en el caso del monstruo de la época clásica–, es habitual que su representación esté compuesta por diversas características morfológicas de origen independiente, de diversos cuerpos o reinos a los que pertenecen, y que, a la hora de construir a los monstruos, se juegue con ellas mezclándolas e intercambiándolas:

> Las partes que componen siempre se corresponden a partes bien delimitadas de los diversos seres vivos conocidos por la cultura. Es su suma biológica lo que lo hace monstruo, no las partes por separado (*lo maravilloso* aquí está en el arte de componer o *sumar* partes) […] Así, p.e., tenemos seres que consisten en un hombre con «manos y pies de buey», un niño con «cara de rana», hombres de «solo un pie» o con el rostro «en el tórax», un perro con «cabeza de gallina», un pez con «cabeza de obispo» o los humanos con «cabeza de perro» (Esteban Sánchez, 1994: 327).

En esta misma línea, es interesante observar las palabras del antropólogo Claude-Claire Kappler, en su obra *Monstres, demons et merveilles à la fin de Moyen Age*, quien advierte que los monstruos son ante todo, para el hombre normal, las *formas*

diferentes respecto a él, fruto de una organización inhabitual de los elementos de organización ordinarios o de un amasado diferente de la materia original (Kappler, 1980: 116), mientras que para el también antropólogo Gilbert Durand (1982: 98), el monstruo es: «símbolo de totalización, de suma completa de las posibilidades naturales». Propuestas similares a la que propone el antropólogo David D. Gilmore (2003: 23-24) y el teórico J. Jerome Cohen (1996: 11) apuntando que: mediante un proceso de fragmentación y recombinación imaginaria, en el cual distintos elementos de la realidad eran extraídos, para verse (posteriormente) reensamblados como una entidad imaginada, es como creamos a los monstruos. Es decir, el ser humano es capaz de crear a sus monstruos mediante la combinación de elementos que le son familiares o que conoce de su entorno, de su naturaleza. A este efecto, tomará elementos de diversa procedencia, recombinándolos para construir biológicamente a seres que escapan de toda lógica y de categorización posible. Se trata de medios para: «experimentar *lo que habitualmente no se ve*: la oscuridad por la que pasa el ser humano en la búsqueda de sí mismo» (Esteban Sánchez, 1994: 328).

Siguiendo este proceso de combinación, de confección y de construcción de la monstruosidad, cuya única limitación para codificar un tipo de representación reside en los elementos que desconocemos de nuestro entorno. En cambio, a través de este proceso combinativo de elementos propios de su realidad, el hombre es capaz de moldear lo desconocido, lo diferente, lo anormal, lo insólito y, en definitiva, al monstruo. De hecho, es interesante hacer hincapié en que la mayoría de los monstruos clásicos, siguen un mismo modelo de codificación y parten de una genealogía fisionómica muy estricta, que se repite constantemente, tal y como hemos observado en los apartados dedicados al *monstruo clásico*.

Mediante la combinación de criaturas, nuestra imaginación construye seres fabulosos e imposibles que no tienen cabida en la realidad y los cuales son fruto de una constante necesidad humana de imaginar y de fantasear con las posibilidades que ofrece la naturaleza. Criaturas como la sirena, el grifo o el centauro resultan atractivas para nuestra mirada marcada por la constante presencia de la razón, porque nos resultan exóticas y nos ofrecen la posibilidad de fantasear, sobrepasando los límites cercenadores de lo humano. Es evidente que estos seres, debido a su anómala construcción, no pueden habitar en algún lugar más allá de nuestra imaginación, porque atentan de frente contra cualquier tipo de orden biológico. Pero, ¿acaso no es eso lo que persigue el

monstruo y, sin duda, lo que debe representar? ¿No es el monstruo una anomalía frente a todo tipo de regularizaciones, leyes y órdenes?

Es cierto que, aunque este método combinativo sea uno de los procesos constructivos habituales para ingeniar y confeccionar a los monstruos, no se trata del único medio que seguimos para construirlos. En su obra ensayística *Filosofía del Terror o Paradojas del corazón* (2005), Noël Carroll propone una teoría sobre los métodos empleados para construir criaturas monstruosas, a través de cinco procesos de figuración de la anormalidad física sobrenatural:

1) Fusión: la construcción del monstruo por fusión se comprende como el proceso establecido cuando observamos criaturas que, dentro de un mismo espacio temporal unificado y continuo, combinan categorías distintas o que suponen un conflicto directo, como por ejemplo los binomios vivo/muerto, insecto/hombre, carne/máquina. Así, los no-muertos, los espectros y las mutaciones tipo Seth 'Brundle-Mosca' o T-1000 entrarían dentro de esta primera categoría, puesto que en todos los casos aluden a un ser que está compuesto de un modo continuo (en el mismo espacio y tiempo) de dos naturalezas (o más) imposibles de unificar, que se ven fundidas en un cuerpo homogéneo.

2) Fisión: se provocaría un proceso similar al de la fusión, aunque únicamente sucedería mediante la figuración de naturalezas opuestas que no convergen en un mismo espacio temporal, sino que ambas se van alternando simultáneamente, como el mismo Carroll afirma: «la fisión temporal –de la que es ejemplo de escisión entre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde– *divide a los personajes en el tiempo*, mientras que la fisión espacial –el caso de los *doppelgängers*, por ejemplo– *multiplica los personajes en el espacio*» (Carroll, 2005: 111-112). Algunos ejemplos de monstruos construidos por fisión serían por ejemplo los dobles, los alter-ego o los hombres lobo.

3) Magnificación: únicamente se trataría de estimular las dimensiones de un ser que posea características fóbicas y repugnantes para nosotros o nuestra cultura, como por ejemplo las arañas, los gusanos o todo tipo de seres escurridizos y grimosos. Un ejemplo claro lo podemos observar en *Tarántula* –una araña de dimensiones gargantuescas– (Jack Arnold, 1955) o en la clásica película del temible tiburón, *Jaws* (Steven Spielberg, 1984) o como podemos observar en *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

4) Masificación: en este caso, se trataría de incrementar el número de un tipo de seres fóbicos que suscitarían terror, no por sus dimensiones sino por la gran cantidad

de criaturas amenazantes. En este caso, films como *Them* –un ejército de hormigas asesinas– (Gordon Douglas, 1954) o *Arac Attack* (Elory Elkayem, 2002), dos tipos de films en los que los insectos sembrarán el terror entre los seres humanos.

5) Metonimia terrorífica: enfatizan la naturaleza impura de la criatura monstruosa, asociándole entidades y objetos fóbicos que resultan repulsivos (ciertas partes del cuerpo, esqueletos, inmundicia), o también puede ser el caso de olores y/o elementos que remitan a la criatura. Este procedimiento lo podemos observar, por ejemplo, en la tendencia axiomática de relacionar a los vampiros con seres que propagan la enfermedad, como las ratas, y que acostumbran a merodear por los territorios que ocupa el vampiro.

Mediante la propuesta de Carroll sobre la construcción biológica del monstruo, podemos observar por qué el monstruo supone una anomalía siempre que tratamos de representarlo, ya que esta serie de procesos descritos siempre van a entrar en conflicto con las normas que ordenan nuestra realidad. Siempre obtendremos la construcción de una criatura que va a resultar imposible y que, mediante su monstruosidad física, va a provocar una fractura epistemológica y cognitiva en todos los niveles.

En esta misma línea, Cortés (1997), propone unos medios para abordar y clasificar las formas representativas del ser monstruoso, a través de unos procesos diferenciados. En este caso, nos resulta interesante –debido a la similitud con la propuesta de Carroll, Cohen y Kappler– el primero de los tres procesos[39]: *El monstruo como combinación de seres y/o formas*:

> la creación de monstruos sería algo así como ejercer una actividad combinatoria […] Es una tarea de bricolaje, de combinación de formas que no se han creado. Generalmente, la combinación que se efectúa, los elementos que constituyen la nueva realidad están predeterminados: es decir, unas patas pueden sustituir unas piernas, unos cuernos se sitúan sobre el cráneo (Cortés, 1997: 22-24).

Dentro de este proceso combinativo, Cortés establece seis categorías de construcción de la monstruosidad biológica, que guardan gran similitud con los procesos descritos por Carroll:

1) Por confusión de géneros: (humano-animal): criaturas que poseen habilidades opuestas a las que puedan tener en nuestra realidad: estatuas que caminan (animado-inanimado) por su propio pie o árboles y animales que hablan y reflexionan. Esta propuesta nos recuerda al concepto que introducía Carroll, sobre la fusión.

[39] El resto de las catalogaciones de Cortés nos servirán para ilustrar el siguiente de los apartados, que hace referencia al monstruo como desestabilizador del orden cultural.

2) Por transformación física: como sucedería con el caso de los gigantes, los enanos o los ogros, alterando las dimensiones normales de un ser (magnificación y enanismo), persiguiendo el reflejo de la monstruosidad.

3) Por el desplazamiento, la multiplicación, la supresión, el desarrollo o la representación de órganos aislados del cuerpo humano, obteniendo un reflejo anómalo, como en el caso de los cíclopes o las *grylles* medievales. Aludiendo al concepto de masificación de Carroll.

4) Por la composición de nuevos seres formados con elementos animales y humanos (fusión): dentro de esta categoría situaríamos a las sirenas, los centauros o los sátiros. Remitiría, a la perfección, al proceso de fusión de Carroll.

5) Por indeterminación de formas: a partir de formas sólidas, devendrían en líquidas o disueltas. Este sería el caso del *Blob* (Irvine H. Millgate, 1958), introducido como una masa viscosa de origen extraterrestre o, por ejemplo, en el relato «The Raft», perteneciente a *Creepshow 2* (Michael Gornick, 1987), en el que una extraña mancha –de origen desconocido y con vida propia– fagocita a los seres humanos que invaden su territorio.

6) Por metamorfosis o fisión; viendo alterada su composición física y dinámica del ser, como en el caso de los licántropos, tal y como advertía Carroll sobre la fisión, por ejemplo.

Así, el monstruo deviene una criatura compuesta por elementos constitutivos de diverso origen, tomando las diferentes partes que lo forman de una procedencia variada (cuerpo de caballo, cabeza de toro, cuerpo de león, patas de cabra, cuerpo de roca, etc.). Se trata de una actividad de creación en la cual no existe ningún tipo de restricción, más allá de la que pueda imponer nuestro propio conocimiento. Siempre tomaremos elementos que conozcamos de nuestro entorno y, habitualmente, los utilizaremos para configurar criaturas siguiendo un *modus operandi* similar –como el descrito en la construcción de la sirena o como sucedería con el grifo–. Obtendremos, así, un bestiario imaginario construido mediante este proceso de substitución y de recombinación de sus partes constitutivas, como si se tratase de un tipo de amalgama combinatoria de los reinos humano, animal y vegetal, como un juego calidoscópico que nutre la imaginación humana.

4. POÉTICA DEL MONSTRUO POSMODERNO

El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer.
Y en ese claroscuro surgen los monstruos.
(Antonio Gramsci, 1981-1937)

4.1. ¿Existe un monstruo posmoderno?

Tal y como hemos podido observar a lo largo de la primera parte de nuestra investigación, mediante el acopio documental realizado previamente y, sobre todo, en la poética del monstruo, afirmamos que la criatura monstruosa ha sufrido variaciones constantes a lo largo de las diversas épocas. Ha funcionado como recurso ficcional para representar las fuerzas de la naturaleza, como ente primigenio y fundador genealógico de la cultura, como aviso de los poderes divinos y regulador de malas praxis, como una criatura vinculada con el mal y, finalmente, como una figura que representa la fractura entre dos órdenes de realidad, lo real y lo imposible.

Tras rastrear los principales rasgos que definen y caracterizan al monstruo, es imprescindible que, a continuación, regresemos a nuestra tesis inicial y reformulemos si –como sospechábamos al iniciar nuestra investigación– existe una reelaboración del monstruo tradicional, apuntando hacia una reconfiguración de la criatura en la posmodernidad. Hemos detectado que, en las constantes revisiones posmodernas, la criatura monstruosa ha sufrido unas modificaciones que lo hacen diferir de su forma clásica[40], alejándolo de su habitual caracterización y, en algunos casos, de su vinculación con los seres que encarnan nuestras pesadillas. Dicho de otro modo, los monstruos fantásticos cultivados a lo largo de la tradición literaria, sufrirán una serie de cambios respecto a los modelos que tradicionalmente habían sido visitados. El monstruo, en la era posmoderna, redefine sus rasgos para adaptarse a las necesidades estéticas y poéticas que impone la posmodernidad. Así, los monstruos que habían residido en los relatos fantásticos, funcionando como representaciones de la alteridad y de nuestros temores, como herramientas ficcionales que nos permitían fracturar y subvertir los códigos reguladores y ordenadores de nuestro mundo, escapan de las tradicionales representaciones monstruosas, para encajar con las exigencias

[40] Al referirnos a su forma clásica no pretendemos señalar al monstruo perteneciente a la época clásica, sino al monstruo tradicional, que hasta el momento había prevalecido.

posmodernas. De tal forma, la criatura monstruosa posmoderna adquiere nuevos rasgos y nuevas vías para continuar explorándolo, estudiadas al detalle por David Roas (2011:), entre cuyas características estarían: la adquisición de voz y, por tanto, la posibilidad de conocer su relato en primera persona; la deslocalización del monstruo, dentro de sus contextos o territorios habituales, producida por el acercamiento del monstruo a lo humano, para observar cómo funciona en los nuevos espacios; la parodia como nueva ruta para analizar y aproximarse al monstruo; o, por ejemplo, la multiplicación de estas criaturas, ahondando en la búsqueda de nuevas formas para representar lo monstruoso y evitar el posible agotamiento del monstruo, como criatura subversiva y amenazante (Roas, 2011).

Estos rasgos que hemos señalado (sumado a otros que incorporaremos), y a los que regresaremos a lo largo de nuestra poética posmoderna, entendemos que funcionan como elementos clave para rediseñar y recodificar al monstruo, basándonos en las exigencias que impone la ficción posmoderna. El nuevo paradigma de monstruo se nos presenta como una variación frente a los esquemas constitutivos clásicos, como medio para explorar y renovar las vías interpretativas que la criatura debe generarnos, en tanto que herramienta ficcional. Previamente a que ahondemos, con mayor profundidad, en la investigación del monstruo posmoderno, consideramos que es imprescindible tratar de definir qué es la posmodernidad y qué representa. Esta aproximación pretende ayudarnos a comprender qué elementos empleamos para idear y diseñar a los nuevos monstruos. De la misma manera, nos permitirá reflejar la influencia que los cambios culturales, históricos y sociales, propios de la posmodernidad, han tenido lugar para lograr la alteración del monstruo.

4.2. Aproximación a la posmodernidad

La posmodernidad, como advierten diversos autores y pensadores –que tratan de aproximarse a una definición de este movimiento–, se entiende como una etapa que reajusta o que sucede a la modernidad. Tal y como indica el propio término, sirviéndose de su prefijo *post-*, ofrece un sentido de renovación o de superación, respecto a la modernidad. Como sabemos, la modernidad se caracterizó por girar en torno a: «la racionalidad, poniendo el acento en diferentes elementos de la misma: [lo] filosófico, [lo] sociológico, [la] emancipación […] la modernidad se caracterizó por un optimismo

acerca de la razón, del hombre y de la historia; y por una esperanza en un futuro mejor» (Berciano, 2002: 4). Si comprendiésemos que la posmodernidad se basa y articula en la fractura y en la sucesión de los conceptos que baraja la modernidad, sería evidente que estaríamos estrechando y comprimiendo la significación real que supone la llegada de la posmodernidad, puesto que se trata de un fenómeno complejo que permea sobre diferentes disciplinas, como el arte, la historia, la arquitectura, el lenguaje o la literatura. En este sentido, si señalamos que la posmodernidad es únicamente una fractura o una sucesión podría problematizarnos a la hora de comprender las capacidades totales que implica la llegada de lo posmoderno. De hecho, si partiésemos desde ese punto de vista caracterizado por la fractura, no seríamos capaces de ahondar en el discurso real que pretende reflejar la posmodernidad. La modernidad debe ser comprendida como un estado previo, desde el cual parte la posmodernidad, para renovar sus preceptos y axiomas configuradores. Tal y como advierte Terry Eagleton (1997: 13): «"posmodernismo" no significa exactamente que se haya dejado atrás el "modernismo" sino que desde éste se ha llegado a una posición profundamente marcada por él». En este sentido, como sugiere Omar Nieto, en su obra *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*:

> Lo posmoderno, como etapa filosófica y por ende estética, no es una ruptura o superación con respecto a la modernidad, sino un estadio de «relativización» de los presupuestos de verdad clásicos y modernos y, en un sentido muy general, se refiere a la «erosión del sentido de realidad» (2015: 201-202).

Lo posmoderno, o la posmodernidad, permeó sobre diferentes ámbitos culturales, haciendo especial hincapié en la filosofía, en la literatura y en el arte. Tal y como advierte Iñaki Urdanibia, el término posmoderno fue acuñado, por primera vez: «en 1971 por Ihab Hasan, que lo empleaba a propósito de la literatura, [y que] ha ganado enseguida el campo de las ciencias sociales, la semiología, la filosofía, después la arquitectura […] y la historiografía» (citado por Vattimo, 1994: 54). Por otro lado, como advierte Berciano (2002: 5), lo posmoderno pudo ser empleado, dentro del ámbito de la crítica literaria, por Irving Howe, en 1959, para definir a la literatura que se caracterizaba por una notoria falta de innovación, estableciendo una diferenciación entre la literatura moderna y la posmoderna, caracterizada por no poseer una misma fuerza creativa. Asimismo, Leslie Fiedler definió lo posmoderno: «como calificativo de una literatura de masas, sentimental y popular, a diferencia de la literatura moderna, más intelectual y propia de las élites» (citado por Berciano, 2002: 5). Resulta interesante, no

obstante, que tal y como defiende Víctor Fuentes, en su ensayo «De la vanguardia a la posmodernidad», el término posmodernidad fue empleado desde principios de los años 30 y que, en la literatura de ámbito español, fue Federico de Onís quien acuñase la palabra posmodernismo, en 1934, para diagnosticar la crisis de la modernidad y la irrupción de las vanguardias (Fuentes, 1992: 112). Finalmente, y extrapolando el uso de la expresión posmoderna a otros ámbitos:

> la posmodernidad nació el 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde en Saint Louis Missouri, Estados Unidos, cuando fueron dinamitadas varias manzanas que habían sido construidas en los años cincuenta siguiendo los cánones modernos de zonificación, colosalismo y uniformidad, pues tal evento significó que la maquinaria moderna aplicada al hombre dejó de funcionar (Nieto, 2015: 206).

Tal y como podemos observar, no existe un consenso que determine cuando se produce el origen de la posmodernidad, de la misma manera que no existe un hecho histórico que germine y extrapole el uso del término. Progresivamente se introduce el cuestionamiento, el decaimiento y la pérdida del optimismo moderno, que caracteriza a la posmodernidad. Como bien indica Nieto (2015: 206): «la posmodernidad es en resumen una pérdida de confianza en los proyectos de transformación de la sociedad». Surge como respuesta a las aspiraciones del hombre moderno, en el instante en que: «se empieza a tener conciencia de que ya no es válido el proyecto moderno. Éste es el punto de partida, no entenderíamos de manera adecuada a la posmodernidad si no percibimos que está hecha de desencanto» (Zeroui, 2000: 245).

La posmodernidad, comprendida como una manifestación o forma de cultura y no como una etapa o época, trata de poner en conflicto y de cuestionar los preceptos que ordenaban y otorgaban de un sentido pleno, al hombre moderno. De tal forma que, algunas cuestiones imprescindibles de la modernidad como: «el optimismo de un progreso tecnológico ineluctable, sobre un sentido de la historia, sobre un dominio racional y democrático de un real entregado a las diferentes utopías revolucionarias de un futuro emancipado» (Vattimo, 1994: 44), entran en crisis y terminan por ser cuestionados. Mediante el cuestionamiento de estas verdades absolutas, que tanto definían a la modernidad, aparece la noción de posmodernidad, la cual, como advierte Lyotard (1986: 5): «designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a las crisis de los relatos». Con el fin de comprender cómo se produce una transformación tan profunda en la cultura, partiendo desde los ideales emancipadores que perseguía la Modernidad,

hacia el cuestionamiento y la crisis que caracterizan a la posmodernidad, es imprescindible partir del hecho de que los relatos o discursos que habían prevalecido, como grandes verdades, dejan de tener el peso que tenían. Como bien expone Vattimo, en relación al sentido de la historia, como entidad unitaria:

> En la hipótesis que yo propongo –por múltiples razones– desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. Nosotros concebimos la historia como ordenada en torno al año del nacimiento de Cristo, y más específicamente, como una concatenación de las vicisitudes de las naciones situadas en la zona «central», del Occidente, que representa el lugar propio de la civilización […] La filosofía surgida entre los siglos XIX y XX ha criticado radicalmente la idea de historia unitaria y ha puesto de manifiesto cabalmente el carácter *ideológico* de estas representaciones. Así, Walter Benjamin, en un breve escrito del año 1938 («Tesis sobre la filosofía de la historia»), sostenía que la historia concebida como un decurso unitario es una representación del pasado construida por los grupos y las clases sociales dominantes […] No exista una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista (Vattimo, 1994: 10-11).

La imposibilidad de explicar un sentido histórico, comprendido como un eje dinámico y progresivo, y su incongruente construcción, realizada por los grupos y clases dominantes, termina por desembocar en un cuestionamiento y en una incredulidad, que se muestran insuficientes a la hora de determinar la existencia de un flujo temporal real. Únicamente podremos hallar relatos narrados por los grupos dominantes, manteniendo a las minorías y a los conjuntos dominados sin la posibilidad de exponer sus verdades, que permanecen silenciadas. Por tanto, si comprendemos que la historia es solamente un relato construido, sometido ante los conflictos que generan los poderes dominantes, no puede existir una idea de progreso que defina el decurso de la historia, porque esta ha sido diseñada bajo un único punto de vista. En este sentido, nos encontramos ante la imposibilidad de aceptar la historia como una disciplina veraz y se convierte en un nuevo relato. Como respuesta ante esta elaboración fragmentaria, la posmodernidad emerge como vía para explorar los relatos que habían sido silenciados. Tal y como advierte Lyotard: «en el posmoderno, es la legitimación de lo verdadero y de lo justo lo que viene a faltar» (citado por Vattimo, 1994: 53).

Si partimos del hecho de que la modernidad se caracterizó por tener un punto de vista amparado en un concepto de historia, basado en los principios normalizadores de progreso y superación, en el instante en que estos órdenes reguladores entran en conflicto, nuestra experiencia histórica se desestabiliza y comienza a ser cuestionada, entrando en una etapa de *post-historie*, de no historicidad. Por tanto, entenderíamos que

la historia es: «[un] proceso objetivo dentro del cual estamos insertos y la historicidad como un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso» (Vattimo, 1986: 13). De la misma manera que la historia entra en crisis y se cuestiona su completa veracidad, el progreso y la superación, como principales órdenes reguladores y mecanismos socioculturales que conciben la unidad lineal y progresiva del tiempo, se ven relativizados hasta convertirse, tal y como Vattimo sostiene, se termina convirtiendo en *routine*. Perdiendo, de este modo, el sentido de continuidad y de progresión:

> El progreso se convierte en *routine*: la capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza se ha intensificado y aún continúa intensificándose hasta el punto de que, mientras nuevos resultados llegarán a ser accesibles, la capacidad de disponer y de planificar los hará cada vez menos «nuevos». Ya ahora en la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios), está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de «revolucionario», ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. Existe una especie de «inmovilidad» de fondo en el mundo técnico que los escritores de ficción científica a menudo representaron como la reducción de toda experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes (Vattimo, 1986: 14).

Este concepto de Vattimo, basado en el concepto nitzscheano del eterno retorno, termina por desembocar en una época en la que la superación ha llegado a su fin, puesto que constantemente nos encontramos con una situación que se repite. De esta manera: «al volverse el progreso una realidad constante, el espíritu de la novedad se pierde, derivando en una "era postindustrial" (como llama Lyotard a la época contemporánea)» (Nieto, 2015: 209), donde la novedad ha perdido su valor de relevancia y se convierte en un elemento constante y desvalorizado, «el progreso se vuelve rutina y cae en la disolución del progreso mismo» (Nieto, 2015: 210-211).

De la misma manera que sucediese con el cuestionamiento de la historia y con la crisis de la fe en el progreso y la superación, la controversia posmoderna se extendió hacia otros campos científicos, que trataban de comprender y explicar la realidad. La física, comprendida como una ciencia capaz de analizar lo real, basándose en leyes objetivamente válidas e incuestionables, se convirtió en un método analítico en el que la subjetividad del observador poseía gran relevancia. Esta conversión sufrida por la física se debe, principalmente, a la *Teoría General de la Relatividad*, de Albert Einstein (publicada y presentada en la Academia de Ciencias Prusiana, en 1915). La tesis, que propuso el físico alemán, «abolió la visión del tiempo y del espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos: pasaron

a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y del movimiento del observador» (Roas, 2012: 21). De esta manera, se relativizaron y pusieron en duda los preceptos universales y válidos –basados en las teorías newtoneanas– que, hasta la llegada de Einstein, habían explicado el funcionamiento de la realidad, introduciendo la probabilidad y lo aleatorio como elementos a considerar en las fórmulas físicas:

> No es posible predecir *exactamente* lo que va a suceder en cualquier circunstancia. […] la naturaleza, tal como la entendemos hoy, se comporta de tal modo que es *fundamentalmente imposible* hacer una predicción precisa de *qué sucederá exactamente* en un experimento dado. […] solo podemos encontrar un promedio estadístico de lo que va a suceder (Roas, 2012: 21).

El desgaste de las ciencias, orientadas en «la matematización de la naturaleza y el control experimental de los fenómenos» (Diéguez, 2006: 178), provocan que la nueva ciencia posmoderna no pueda excluir la incertidumbre, lo especulativo y lo subjetivo. Con el fin de comprender el trasvase producido por la mecánica[41] clásica hacia la mecánica cuántica, tuvo un papel significativo *la paradoja del gato*, propuesta por Erwin Schrödinger, en 1937, para demostrar la indeterminación de la ciencia para postularse y determinar una solución válida. *La paradoja del Gato* se expone de la siguiente manera:

> Supongamos que introducimos una ampolla con cianuro dentro de un gato (por ejemplo se la damos de comer dentro de sobrasada). La ampolla es muy frágil y puede romperse si es golpeada por partículas radiactivas. Al lado del minino ponemos una pequeña fuente radiactiva (Uranio, Radio…) que emite partículas subatómicas (pongamos por caso partículas alfa) que podrían perfectamente atravesar la piel del gato para golpear la ampolla, romperla y producir la consiguiente desgracia para el pobre gato. Supongamos ahora que dejamos al gato, con la fuente al lado, dentro de una caja negra. Lo encerramos e intentamos entender físicamente cual sería la suerte del animal. Si analizamos el problema con las ideas clásicas o con las nuevas ideas que surgieron en la época encontraremos dos explicaciones muy diferentes del fenómeno, que conforman la paradoja (Gómez Navarro, 2006: 2).

Lo interesante que propone la paradoja de Schrödinger es plantear la incapacidad de conocer el estado del gato, si ha muerto o si sigue con vida y, por tanto, la superposición de ambos estados incompatibles. Únicamente la intervención de un observador nos podría explicar la solución del experimento, mientras que la lógica y las leyes físicas serían incapaces de resolver la incógnita. Esto produciría la proliferación de la probabilidad, como elemento indispensable en la ecuación resolutiva, de la misma

[41] La mecánica se comprende como una rama científica, de la física, que trata de estudiar y de analizar el funcionamiento de las fuerzas, tanto en movimiento como en reposo, bajo la acción de las fuerzas.

manera que la subjetividad interpretativa y la especulación. Por tanto, volveríamos a poner en cuestión los principios científicos, universales y objetivamente válidos, que tratarían de explicar lo real. Comprenderíamos que el discurso científico moderno entra en duda y, por tanto, deriva en otra vía explicativa de lo real, en otro relato, como advertía Lyotard (1984).

La proliferación de teorías subatómicas y, por extensión, de la mecánica cuántica terminan por derogar las leyes científicas que proponía la Modernidad. La validez de sus métodos empíricos queda relegada y cuestionada. Como respuesta se imponen nuevos discursos que ahondan en la proliferación de nuevos relatos, que permitan explicar y aproximarse a lo real, desde diferentes vías exploratorias. La incertidumbre, provocada por los nuevos métodos científicos para analizar la realidad, transforma al discurso científico en otro de los múltiples relatos empleados para comprender el mundo, disipando la legitimidad que lo había caracterizado en la Modernidad, como afirma Lyotard (1984: 74): «una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento de poder», convirtiéndose en otro de los relatos, en un discurso perteneciente a la sociedad postindustrial, empleado como una herramienta de poder de los grupos dominantes, tal y como sucediese con la historia.

Las principales disciplinas que habían ayudado a comprender el funcionamiento de la realidad se ponen en entredicho, estableciéndose un estallido de controversia que permea sobre lo político, lo social y lo cultural. Como advierte Linda Hutcheon, citando a Lyotard y Habermas, mediante la interpelación y el cuestionamiento entramos en un estado de crisis de la legitimización, cuyo objetivo será «a rethinking and putting into question of the bases of our western modes of thinking what we usually label, perhaps rather too generally, as liberal humanism» (Hutcheon, 1988: 8). Los discursos encargados de regular el concepto de lo real se comprenden como construcciones ideológicas, útiles como herramientas de control para luchar y hacer frente al dominio de la información y de la comprensión cognitiva, como indica Lyotard (1984: 6): «el saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su "valor de uso"». Frente a la manipulación de estas disciplinas y, debido al descrédito que han sufrido, se establece una deslegitimización de estos relatos, como agentes clave para comprender el funcionamiento de la realidad (posmoderna). De tal forma que, como advierte Lyotard:

> En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.
> Se puede ver en esa decadencia de los relatos un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines […] Estas búsquedas de causalidad siempre son ilusorias (Lyotard: 1984, 35).

La crisis de los relatos y la deslegitimización de las disciplinas, empleadas con fines cognitivos y hermenéuticos, ha propiciado que nuestro concepto de lo verdadero sea comprendido como algo inestable, como un evento circunstancial y completamente subjetivo. La existencia de los grandes preceptos y axiomas reguladores carecen de sentido con la llegada del descrédito y de la crisis del pensamiento posmoderno. De tal forma que, nuestra noción de realidad o de lo que comprendemos como lo real, se manifiesta a través de simulacros. Tal y como defiende Baudrillard, en su obra *Cultura y simulacro*:

> [Entramos en un] espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes […] con una resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo […] lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse (Baudrillard, 1978: 7).

Si comprendemos que nuestra realidad se configura por ejemplos y simulacros de, aquello que consideramos como, lo Real, toda experiencia verdadera se desvanece. No es necesaria una relación directa y sensible con la realidad, puesto que se ha transgredido la necesidad de comprenderla, de un modo absoluto. Partimos desde construcciones, que refieren a modelos reales, que funcionan como simulacros. Tal y como sucediese con los discursos históricos y científicos, se produce un distanciamiento del observador frente al relato o al elemento simulado. Este distanciamiento es el que permite la entrada a la subjetividad interpretativa, como la principal herramienta cognitiva posmoderna. Se imponen la capacidad de conocimiento fragmentario y de lo arbitrario, frente a lo sistemático y universal. De la misma manera que se perderá el referente mimético sobre el que se sustentaban los relatos modernos y, por tanto, el consenso en una verdad única, objetiva y dominadora.

Una de las consecuencias de este nuevo concepto de lo real, amparado en el fragmentarismo y en la proliferación de múltiples discursos subjetivos, es la irrupción

de los medios de comunicación (*mass media*) como vías representativas y configuradoras de la coexistencia de formas de pensamiento diversas, opuestas y válidas todas ellas. Aspecto que tendrá mucho que ver con la gran posibilidad de perspectivas y de voces narrativas que provengan del lado del monstruo. Como advierte Vattimo, sobre la influencia de los *mass media*, en nuestra realidad:

> La lógica misma del «mercado» de la información postula una ampliación continua de este mercado y exige en consecuencia que «todo», en cierto modo, venga a ser objeto de comunicación… Esta multiplicación vertiginosa de las comunicaciones, este número creciente de sub-culturas que toman la palabra, es el efecto más evidente de los medios de comunicación (Vattimo, 1994: 14).

Como resultado ante la difusión y la variedad de voces que tienen capacidad para manifestarse, se produce una expansión y una liberación de múltiples culturas y de los grupos que habían sido dominados, pluralizando los discursos de las minorías. De tal forma, la realidad se colma en una multiplicidad de relatos que desestabilizan las nociones objetivas. Frente a tal pluralidad, la realidad se presenta más compleja y fracturada.

> La realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y «contaminarse» las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación «central» alguna […] En la sociedad de los medios de comunicación, en lugar de un ideal de emancipación modelado sobre el despliegue total de la autoconciencia […] se abre camino un ideal de emancipación que tiene en su propia base, más bien, la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del mismo «principio de realidad» (Vattimo, 1994: 15).

El vértice de realidad se desestabiliza y permite la liberación de la diversidad y de lo heterogéneo. La multiplicación de horizontes de pensamiento y la coexistencia de realidades dispares propone que, para trazar unas líneas de análisis orientadas hacia la comprensión de lo real, se establezca un relativismo cultural que permea lo político, lo social, lo artístico y lo histórico-científico. Se impone el *multidiscurso*, como medio para explorar y explicar la fragmentada realidad, imponiéndose «un cierto "todo vale" ("anything goes") histórico-cultural» (Vattimo, 1994: 30), que favorecen la incursión de la incertidumbre, del cuestionamiento frente a lo real, ante la imposibilidad de hallar discursos verdaderos a los que sujetarse. Como bien advierte Iñaki Urdanibia:

> Nos hallamos, pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la fragmentación, la crisis…, aspectos que conllevan, en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el *collage*, una posición escindida y esquizofrénica que

> lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos (citado por Vattimo, 1994: 69).

La posmodernidad introduce una nueva forma de pensar, fragmentaria y orientada hacia la multiplicidad, incapaz de concebir la existencia de verdades universales e incuestionables. De hecho, tal y como advierte Hal Foster (1985), la posmodernidad trata de expandir los límites de la Modernidad, a fin de rediseñar las líneas características que la definían, para deconstruirla y «desafiar sus narrativas dominantes con el discurso de los otros» (Foster, 1985: 10). Es una respuesta –desencantada– frente a los supuestos de verdad, que había permeado todos los ámbitos, surgida como desgaste ante los discursos universales y como representación del deterioro del sentido uniforme de lo real. A continuación señalaremos algunos de los rasgos o principios básicos que definen a la posmodernidad, recogidos por Nieto:

> 1. La Posmodernidad se entiende como la decadencia de una potencia unificadora por los grandes relatos legitimadores.
> 2. La realidad es concebida como un discurso, como un «juego del lenguaje».
> 3. El saber sólo merece su nombre en tanto se reitera. Entendido esto, el saber queda revelado como una construcción arbitraria.
> 4. El lenguaje es visto como «una vieja ciudad: una laberinto de callejas y de plazuelas, casa nuevas y viejas y casas ampliadas de épocas recientes» (Wittgenstein).
> 5. Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos (Lyotard).
> 6. Se registra la existencia de un número indeterminado de juegos del lenguaje que obedecen a reglas diferentes.
> 7. No es la verdad científica universal la que rige la vida cotidiana, sino las distintas «verdades» individuales, conviviendo con la primera.
> 8. Existe interdisciplinariedad en cuanto al uso de distintos discursos dentro de otro, dada la deslegitimación de los primeros como entidades absolutas y puras.
> 9. La teoría cuántica contribuye a la destrucción de la idea del positivismo y el progreso lineal. Es una metáfora de la posmodernidad: destruir la idea de la trayectoria constante y previsible, dando origen a la incertidumbre del comportamiento, dados los sistemas inestables.
> 10. Por último, se puede asegurar que existe un carácter positivo del espisteme posmoderno: «una política en lo cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido» (Nieto, 2015: 207-208).

Por tanto, nos encontramos frente a una condición –según palabras de Lyotard– fuertemente caracterizada por su «intelectual scepsis and detachment» (Fokkema, 1984: 42), frente a las grandes verdades que habían explicado y ordenado nuestro concepto de lo real. Como bien advierte Douwe W. Fokkema, en su obra ensayística *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984):

> Whereas the Modernist aimed at providing a valid, authentic, though strictly personal view of the world in which we lived, the Postmodernist appears to have abandoned the attempt towards a representation of the world that is justified by the convictions and sensibility of an individual. […] The Postmodernist may have his private views, but

> sees no justification for preferring them to views held by others. He rejects the intellectual hypotheses of the Modernist as arrogant and arbitrary, and therefore irrelevant. […] The Postmodernist does not discrimínate (1984: 40-41).

El descrédito y el cuestionamiento, surgido frente a los relatos tradicionales, se impone como método para poner en duda las disciplinas que habían explicado una realidad –que se presentaba como– estable y ordenada. Con la llegada de la posmodernidad, la amplitud y multiplicación de discursos, junto con la diversificación de los ejes subjetivos de verdad, se expande convirtiendo nuestro concepto de lo real en algo líquido, incluso caótico, y difícil de comprender. La posmodernidad se presenta como un estado o una forma cultural contemporánea que «desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación» (Eagleton, 1997: 11), que comprende la realidad como circunstancial, eventual, heterogénea e indeterminada. Se trata de «un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas» (Eagleton, 1997: 11).

4.3. El monstruo posmoderno. Rasgos formales y temáticos

Tal y como advierte Ana Casas, el monstruo –en tanto que criatura ficticia, creada como medio para reflejar el temor y las preocupaciones de cada período histórico– debe actualizar las coordenadas y las directrices que lo construyen, con el fin de verse adaptado a los nuevos modos en los que la ficción literaria posmoderna se ha visto transformada «El monstruo no es un ser estático, sino que evoluciona con el correr de los tiempos […] es extremadamente dúctil y pone en manifiesto hasta que punto varían los temores dominantes dependiendo de la época y de la cultura en que nos encontremos» (Casas, 2012: 10). Reajustándose a las necesidades y a las exigencias de referencialidad ficcional, que impone la posmodernidad, es moldeado con la intención de derivar su monstruosidad hacia las nuevas vías de representación contemporáneas.

Partiendo desde la concepción de que la posmodernidad es una manifestación cultural que cuestiona y desconfía de las nociones clásicas de verdad y razón, así como de los sistemas y disciplinas que organizan nuestro concepto de lo real, la ficción posmoderna trata de reflejar la extrañeza surgida frente al desencanto posmoderno. De esta manera, como bien indica David Roas (2012: 155): «la narrativa fantástica

contemporánea no intenta abolir la referencia extratextual ("será siempre el límite a través de cuya transgresión se define"), sino que lo que hace es crear nuevos sistemas referenciales o "mundos alternativos" que, al ser homologados a "la realidad", cuestionan la vigencia de esta noción».

Así, el monstruo –como uno de los motivos habituales de la narrativa fantástica– debe funcionar como vía para explorar el nuevo concepto de realidad que nos designa la posmodernidad. En la ficción posmoderna fantástica, se cultivan dos formas básicas para representar lo monstruoso: por un lado, «a través de figuras de origen natural» (Roas, 2017: 3), mediante la irrupción hostil de criaturas del reino animal, en cintas como *Naked Jungle* (Byron Haskin, 1954), *The Birds* (Alfred Hitchcok, 1963), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) o *Aracnophobia* (Frank Marshall, 1990); y, por otro lado, a través de la criatura fantástica e imposible. En cuanto a esta última forma de representar la monstruosidad, existen dos principales vías para acudir al monstruo: una de ellas perpetúa la codificación y el cultivo de su forma tradicional (como un ente representativo de la alteridad y de la amenaza inquietante). En estos casos, el monstruo mantiene intactas las directrices que establecía el modelo clásico, es decir, continúa poseyendo sus capacidades transgresivas y anómalas recurrentes –como los que hemos observado, durante la primera parte de nuestra investigación–. Se presenta como una figura característica de la alteridad y de lo anómalo. Junto a estas formas se evidencia la presencia de seres sobrenaturales que han sufrido una variación respecto a los modelos en que tradicionalmente se habían cultivado. Estos serán nuestros sujetos de estudio, como resulta evidente.

Por otro lado, en las nuevas figuraciones del monstruo, observaremos un deslizamiento de sus rasgos modernos apuntando hacia un proceso de humanización y de naturalización (Roas, 2011). Este proceso, puramente posmoderno, se realiza mediante la renovación formal y temática del monstruo. Con la intención de ajustar los rasgos característicos de la criatura monstruosa, las nuevas formas en que es representado tratan de crear inéditos sistemas estructurales para redefinirla. Para lograr esta modificación partiremos de la noción del monstruo moderno, es decir, del ser que comprendemos como un artefacto o construcción ficticia, cuya función es la de transgredir los niveles epistemológicos y cognitivos del ser humano (y de su realidad). Esta manera de comprender al monstruo implica la necesidad de situar, tanto al lector como a los personajes de la obra, dentro de una realidad comprensible y estable. En el instante en que cuestionamos la vigencia de lo real, el monstruo necesita de otros

parámetros sobre los que sustentarse para permitirnos explorar nuestra propia humanidad y nuestro concepto de mundo. Así, y pese al desajuste posmoderno –encargado de relativizar los conceptos de normalidad, verdad y orden–, el ser monstruoso debe continuar funcionando como un elemento subversivo. No obstante esto, a su vez, aparecen nuevas formas y modos de acudir al ser monstruoso, que discrepan y se alejan de las vías de representación tradicionales del monstruo. Como advierte David Roas:

> Así, nuevas formas, motivos y estilos conviven con las figuras clásicas. El monstruo se adapta al universo en el que vive: si bien los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, de esta manera, causar la inquietud del lector. Ello explica que en muchos casos ya no se juegue obsesivamente con el aspecto físico del monstruo (a diferencia de las encarnaciones clásicas, que exacerbaron su deformidad y fealdad), lo que impide reconocerlo por su exterior, sino que se potencie –por medios diversos– la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad (y lo que ello implica para el receptor) (2013: 8-9).

El nuevo tipo de formas monstruosas posmodernas se distancian del monstruo clásico y se despojan, en gran medida, de su naturaleza fantástica, con la intención de disipar los límites que separan lo real de lo fantástico. Fruto de esta evolución estilística y poética –propia de la posmodernidad– se produce una «lectura más comprensiva, más cercana del monstruo, es decir, se ha ampliado el interés por dar espacio a lo que se encuentra fuera de los márgenes y fomentar la identificación con el otro lado» (Casas, 2012: 13), que representa el monstruo. De tal modo que se establece una aproximación del monstruo hacia lo humano, mediante la adquisición de rasgos humanizantes, introduciendo elementos como la familiaridad o la inserción del ser anómalo en contextos humanos –propios de la cotidianidad y de la naturaleza del hombre–, en contraposición con la singularidad del monstruo. Esta reformulación del monstruo provoca que la alteridad (que lo caracteriza), se transforme en cercanía y, como resultado, podamos explorar su naturaleza monstruosa de un modo más cercano. Lo característico de las nuevas formas y motivos en que se representa al monstruo posmoderno es que se distancia del monstruo clásico y comienza a aproximarse al ser humano. De tal manera que se estrecha el acercamiento con la postura del lector, creándose un distanciamiento y un proceso de desligamiento de aquellos rasgos que caracterizan al monstruo clásico. La criatura monstruosa comienza a ser capaz de reflexionar sobre sí misma, sobre su existencia y sobre su papel en el mundo,

atribuciones hasta ese instante impensables en la habitual categorización del *otro*, quien había sido percibido únicamente como un ser desestabilizador y transgresor de la realidad. En definitiva, se trata de un ser más cercano a nosotros mismos:

> porque nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. Dicho de otro modo, el vampiro se humaniza. Éste es uno de los grandes cambios que se producen en las reelaboraciones posmodernas del vampiro, y que explica varios de los caminos por los que discurren la literatura y la ficción cinematográfica y televisiva en los últimos veinte años (Roas 2012: 446).[42]

A pesar de ello, es importante destacar, como bien advierte Casas (2012: 14), que: «la mayor proximidad del monstruo no debe hacer que este pierda su naturaleza ominosa», puesto que debe seguir provocando turbación y desasosiego en el lector. Sino que se produce un trasvase entre géneros, provocado por el efecto que el monstruo genera, pasando de lo fantástico a lo maravilloso o, incluso, al realismo mágico. Este cambio viene, sin duda, producido por la humanización y la naturalización del ser sobrenatural. El monstruo, pese al ajuste constitutivo que sufre en las revisiones posmodernas, funciona como elemento interrogativo e inquietante creado en y para la ficción literaria.

De la misma manera que sucede con la adecuación que impone la poética y la estilística de la ficción posmoderna, la criatura monstruosa solicita la renovación de los tópicos y de los motivos tradicionales –que lo configuran– para evitar que la funcionalidad del ser monstruoso se automatice y termine por perder sus capacidades anómalas y subversivas. Tal y como advierte Ana Casas (2012: 11), en las ficciones contemporáneas se realiza una revisión de la imagen tradicional del monstruo: «bajo una nueva luz […] juegan con las expectativas del lector, dan una vuelta de tuerca a las historias de monstruos de toda la vida. Para ello, emplean la ironía y el distanciamiento, profundizan en aspectos formales en busca de originalidad expositiva y exploran la alteridad monstruosa acercándonos al "otro"». Precisamos de una revisión constante de los elementos constructivos del monstruo y necesitamos actualizar las directrices y coordenadas –es decir, la sensación de inquietud y de subversión– que nos debe transmitir. De esta manera, no puede afectar al lector/espectador de un mismo modo el vampiro, encarnado por Christopher Lee, en *Horror of Dracula* (Terence Fisher, 1958) –tras haber sido visitado y revisado–, como el espectro oriental que se nos presenta a los

[42] Si bien Roas habla sobre la evolución del vampiro, es posible que nos sirva para una extrapolación hacia el monstruo en general. En todo caso, trataremos de observar si así sucede al concluir nuestra investigación.

pies de nuestra cama en *Ju-on: The Grudge* (Takeshi Shimizu, 2002). Necesitamos actualizar continuamente los códigos constitutivos del monstruo con la intención de perpetuar la generación constante de terror, de fascinación o de inquietud que debe producirnos. Como indica David Roas, respecto al reajuste de los miedos, cuyo procedimiento debe padecer, de la misma manera, el monstruo:

> si bien es innegable que los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector (2011: 94).

Para realizar el reajuste posmoderno, que indicábamos, hemos detectado la existencia de unos rasgos constitutivos que el monstruo contemporáneo ha adquirido y que lo alejan de sus modos de configuración tradicionales. A continuación detallaremos cada uno de estos aspectos, como parte de nuestra elaboración de una poética del monstruo posmoderno, deteniéndonos en cada uno de los términos que proponemos: la *propagación*, *la voz del monstruo*, *la parodia*, *el monstruo como familiar* y *la domestiación* del monstruo.

4.3.1. La propagación del monstruo

El cultivo de lo fantástico posmoderno ha llevado a la exploración de nuevas vías para reflejar la monstruosidad. Más allá de los monstruos con una mayor tradición literaria y cinematográfica –como sucede en el caso del *revenant*, del vampiro o del licántropo– existen nuevas representaciones monstruosas que pretenden revitalizar y reformular lo anómala y fantástica que resulta nuestra realidad, mediante la irrupción de seres que cuestionan los límites cognitivos del ser humano. Tal y como advierte David Roas (2017: 8): «el monstruo fantástico mantiene ciertas constantes esenciales que se combinan con variantes que surgen en función del momento histórico y del horizonte cultural». Esto provoca que, con la intención de que los monstruos continúen funcionando como mecanismos que nos permitan inquietar al lector y poner en cuestión su realidad, tengamos la necesidad de «emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos» (Roas, 2017: 9).

La ficción fantástica posmoderna, frente al posible agotamiento de los motivos tradicionales y de las constantes representaciones de los monstruos con mayor tradición, ha tenido la necesidad de construir nuevos monstruos fantásticos que se ajusten a los

«paradigmas estéticos y filosóficos que definen el mundo contemporáneo» (Roas, 2017: 9). La monstruosidad y, por tanto, la clasificación de lo anómalo, de lo imposible y de lo subversivo se extiende hacia otros seres que hubiesen sido clasificados como no-monstruosos, pero que tras las necesidades de renovación de lo fantástico acaban por convertirse en monstruos y, por extensión, en criaturas más allá de la norma (como viésemos en *Carta a una señorita de París*, de Cortázar). Frente a este cambio de paradigma, en cuanto a las búsquedas y al cultivo de la monstruosidad fantástica en la ficción posmoderna, hemos detectado que la *propagación* del monstruo es una de las vías que permiten su renovación.

Por *propagación* comprendemos el rasgo formal, de adaptación de lo monstruoso, que propaga las características determinantes del monstruo, con mayor tradición literaria y fílmica (imposibilidad, transgresión, subversión y otredad), hacia otros elementos o personajes no-monstruosos, adquiriendo estos su dimensión imposible y anómala. Evidentemente, esto no quiere decir que la *propagación* destierre al resto de formas monstruosas tradicionales, sino que funciona como una herramienta para renovar y explorar las capacidades de lo fantástico posmoderno, aludiendo a la propagación o traslación de sus rasgos. Un claro ejemplo de este procedimiento representativo lo podemos encontrar en el relato «El libro de Arena», de Jorge Luís Borges (*El libro de Arena*, 1975). En él, un hombre recibe la visita de un vendedor de Biblias. Entre todos los libros que posee, el vendedor destaca uno, que denomina como sagrado, adquirido «en los confines de Bikanir», otorgándole un aura de misticismo. Después de que el hombre inspeccione el libro, el vendedor le advierte con tono amenazador: «Mírela bien. Ya nunca la verá más» (Borges, 1977: 52). El libro, en realidad, es infinito. Tal y como sugiere el vendedor, se llama el Libro de Arena «porque ni el libro ni la arena tienen fin» (Borges, 1977: 53). Sin éxito, el hombre trata de comprender cuál es el funcionamiento del libro y de su infinidad, hasta que finalmente concluye aceptando la naturaleza anómala y monstruosa del libro: «comprendí que el libro era monstruoso […] Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad» (Borges, 1977: 54). «El libro de Arena», mediante la percepción del protagonista, frente a lo monstruoso que supone la presencia de un libro infinito evidenciamos la sensación de desasosiego y de angustia. En el instante en que el hombre del relato, junto con el lector, son conocedores de la existencia del libro infinito, sus realidades se ven subvertidas por la irrupción de un objeto amenazador. Percibimos cómo se produce la propagación de lo monstruoso, tras

comprender el tormento que le provoca al protagonista. El libro, tras la adquisición de los rasgos anómalos (propios de una criatura fantástica), se convierte en un objeto de pesadilla, en un ente monstruoso capaz de mostrar una vía representativa de la monstruosidad y de las múltiples formas en que la ficción posmoderna es capaz de cultivarla. En este sentido, es preciso indicar que, a lo largo de la tradición fantástica, siempre han existido objetos mágicos o talismanes, objetos poseídos o demoníacos. Un ejemplo evidente es el que aparece en «La pata de mono» (W. W. Jacobs, 2000), donde la extremidad cercenada de un simio, posee capacidades sobrenaturales. Así, observamos que este rasgo tradicional, se mantiene en el cultivo de lo fantástico actual. A pesar de esto, el uso de nuevas vías para problematizar lo real, ahondan en la búsqueda de mecanismos que refieran a la época contemporánea. Para potenciar este efecto propio de la narrativa fantástica, se trata de actualizar el tipo de objetos que adquieren su capacidad de malditos o de sobrenaturales, a través del uso de elementos modernos, pertenecientes a nuestra realidad contemporánea. A través de este mecanismo podremos lograr que lo subversivo se produzca en nuestros espacios de proximidad y que, por tanto, se produzca la transgresión de lo familiar en algo monstruoso.

Un ejemplo de este tipo de objetos, donde podemos advertir el uso de la *propagación*, lo encontramos en el relato «La familia y uno más», de Raúl del Valle (*Las mil caras del monstruo*, 2012), se plantea un mecanismo similar para reflejar la monstruosidad, mediante objetos o seres no-monstruosas, propios de nuestra cotidianeidad, que han adquirido los rasgos amenazantes y anómalos del monstruo. La narración comienza cuando el narrador homodiegético nos explica que él, junto con su pareja (Laura), han adquirido un robot aspirador *Roomba*, por su vigésimo aniversario de matrimonio. El robot posee un simple modo de empleo: «lo dejas enchufado al cargador y programado para que entre en funcionamiento a determinada hora y se detenga a otra» (del Valle, 2010: 131). Tras observar que funciona con aparente normalidad, una noche Laura es atacada por el aspirador *Roomba* –llamado Pedrito, en la intimidad, por los personajes– e inmediatamente se lo comunica a su pareja. Ante la imposibilidad de que Pedrito altere su programa de limpieza y de que posea voluntad propia (para atentar contra Laura), el narrador decide limitar el uso del aspirador, para que no coincida cuando la pareja se encuentre en casa. No obstante ello, el protagonista termina por generar una atracción hacia Pedrito, que lo lleva a necesitar encender al robot por las noches, mientras Laura duerme, y observar su avance por el comedor. Tras

unos días, Laura desaparece: «lo cierto es que desapareció sin más. Una mañana se quedó en casa alegando que no se encontraba bien y cuando volví por la noche se había esfumado. Sin llevarse nada, sin dejar una triste nota» (del Valle, 2010: 133). El narrador naturaliza la desaparición de su pareja y trata de apaciguarla encendiendo y observando al robot *Roomba*, durante dos semanas ininterrumpidas. Finalmente, el narrador –después de regresar a casa– observa (finalmente) que Pedrito posee una autonomía propia y que se trata de un objeto amenazante:

> Hoy, al entrar en casa, le he sorprendido golpeando con insistencia la base de la estantería de los libros hasta hacer caer un volumen del estante superior. Cuando lo ha tenido en el suelo, ha empezado a succionarlo despacio, como una araña deshaciendo la coraza de un insecto con su saliva.
> Ha tardado en darse cuenta de mi presencia pero, en cuanto lo ha hecho, se ha precipitado hacia mí con una violencia que nunca le hubiese imaginado. Por suerte, en un acto de reflejo y tres zancadas, he conseguido ganar el baño y echar el cerrojo. Lleva tres horas golpeando sin parar pero la puerta es resistente (del Valle, 2010: 133).

Tras revelarse las intenciones reales del robot aspirador *Roomba*, observamos cómo el narrador comienza a otorgarle rasgos propios de un monstruo: describe a Pedrito como una araña, aludiendo a las capacidades fóbicas y depredadoras que poseen estos arácnidos; de la misma manera que se ha convertido en un objeto monstruoso, que ha cobrado vida, violento y amenazador, que busca atentar contra el narrador. En «La familia y uno más», la monstruosidad se forma mediante la *propagación* del monstruo, propagando su efecto subversivo en un robot aspiradora, un objeto recurrente en la realidad humana, y al otorgarle una naturaleza dañina, que trate de atentar contra sus propietarios. Pedrito se manifiesta como un ente imposible y subversivo que vulnera nuestro concepto de lo real, convirtiéndose en un monstruo que desea exterminar a los seres humanos.

En torno a las líneas de significación que aporta «La familia y uno más», resulta significativo el particular uso que observamos en el relato «El regalo», Núria C. Botey (2004), reflejando la monstruosidad mediante la atracción que genera a uno de los personajes la irrupción de una muñeca de porcelana. Lo que resulta llamativo del relato, además del particular uso del juguete como algo monstruoso, es la capacidad que emplea Botey para transformarlo en un objeto de deseo, haciendo hincapié en ese rasgo fundamental que caracteriza al monstruo, a lo largo de la tradición. En «El regalo», después de que una joven pareja –Equis y Ortzi– adquiera una muñeca de porcelana, Ortzi queda fascinado por su belleza. Ante la aparente atracción generada por la muñeca, Equis comienza a inquietarse y detecta en su compañero una conducta

completamente alterada, puesto que permanece completamente absorto por Dorita, la muñeca de porcelana. Resulta significativo el diálogo que podemos establecer entre Dorita y la autómana de Hoffmann, en «El hombre de Arena» (1996), como figuras artificiales que, tras cobrar vida, subvierten el orden racional y cognitivo. Observamos cómo se produce una actualización de los códigos constructivos de la autómata, en la muñeca de Botey. Ortzi atiende las *necesidades* que Dorita, a quien –incluso– lava su vestido, repara sus zapatitos de charol y la somete a un delicado baño, con el propio champú de Equis. La fascinación generada por la muñeca aborda al resto de personajes que intervienen en el relato, quienes sucumben ante la belleza y gracia de Dorita. Equis, en cambio, observa cómo se produce un constante distanciamiento con Ortzi, quien parece haber establecido un proceso de substitución de su pareja, Equis, por Dorita, la muñeca:

> Porque si Ortzi no había puesto a Dorita encima de la cama, ¿quién lo había hecho? […] Pero, ¿con qué fin? Aquello no tenía sentido. ¿Por qué iba a querer reírse de ella, hacerle daño de un modo tan cruel? Se suponía que estaban enamorados… ¿O no? Sí, claro que lo estaban. Pero él había cambiado el fondo de pantalla de su móvil por una foto de la muñeca, y le había lavado el vestido, y le había limpiado los zapatos, y le había arreglado el pelo… ¿Cuándo le había ayudado a ella a peinarse, vamos a ver? (Botey, 2004: 265).

El deslizamiento, producido por la fascinación que crece en Ortzi, se comprende como un reemplazo que desajusta los códigos que ordenaban la relación entre Ortzi y Equis. De esta manera, queda reemplazada después de generarse una tensión que la conduce hacia la atracción del *otro*, en este caso de Dorita. Por tanto, la muñeca se convierte en un objeto de deseo. Este tipo de seducción que sufre el protagonista del relato debe comprenderse según la noción que establece Platón, en *Fedro*, al referirse al término «amor-posesión». Según el filósofo griego, este tipo de conducta se produce cuando el amante anhela poseer al objeto que genera su amor, en todos los aspectos. Podemos observar cómo la autora refiere a la agalmatofilia, es decir, la atracción y el deseo generado hacia muñecos y estatuas, como vía para profundizar en la fascinación y atracción del ser humano por objetos extraños. Tal y como advierte Julia Kristeva, la conducta de Ortzi lo lleva hacia un «estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro» (1983, p. 4). En consecuencia, el deslizamiento del deseo y, sobre todo, la conversión de Dorita en un objeto de fascinación, en detraimiento de Equis, se entiende como un método de

control y de sometimiento que genera la criatura extraña e insólita, monstruosa, en el ser humano.

> Con la mayor delicadeza posible, Ortzi depositó a Dorita en la cama, y se tendió a su lado. En aquella posición parecía tan bonita como la primera vez que la vio. Sus ojos azules, sus rizos dorados, sus manos delicadas, sus zapatitos de charol… Ortzi besó suavemente la punta de sus uñas sonrosadas, y el medio lado descascarillado, resquebrajado, mutilado y deforme del rostro de porcelana esbozó una sonrisa (Botey, 2004: 269).

La fascinación que genera la muñeca fantástica, sirviéndose de fuente del deseo del personaje, incapacita las capacidades cognitivas y hermenéuticas de Ortzi, quien únicamente puede quedar seducido por la belleza de Dorita[43]. Este tipo de sentimiento generado hacia la criatura que representa alteridad y que se caracteriza por poseer ciertos rasgos anómalos, es habitual hallarlo –significativamente– en monstruos femeninos como sucede con las sirenas, las vampiras o las ogresas[44] o las máquinas de amar[45].

Mediante estos relatos hemos podido observar cómo la monstruosidad, o las formas monstruosas, han sido revisadas y reajustadas mediante la introducción de los rasgos propios del monstruo en objetos que resultarán fantásticos, a pesar de que pertenezcan a nuestra cotidianeidad, y originariamente los asumamos como completamente normalizados. No es necesario que irrumpan vampiros o licántropos para que un monstruo subvierta nuestra realidad y que nos atemorice, puesto que la multiplicación de representaciones en que la monstruosidad puede ser cultivada se extiende hacia las formas más comunes de lo cotidiano. Para lograr que estos elementos nos parezcan monstruosos los dotamos de excepcionalidad, de imposibilidad, convirtiéndolos en anomalías que desestabilizan el orden y la lógica, a través de la atribución de rasgos impropios: recordemos que «El libro de Arena» y Dorita se vuelven un objeto de pesadilla y que Pedrito desea devorar a sus propietarios. Tanto el libro infinito, como la muñeca de porcelana, como el robot aspirador-depredador se manifiestan como objetos monstruosos, ajenos a sus naturalezas originarias, que alteran la realidad más próxima de los personajes y del lector. En este sentido, la *propagación* de representaciones monstruosas se presenta como un rasgo formal imprescindible para

[43] Al referirnos a las capacidades del monstruo por generar deseo y atracción, nos habíamos referido anteriormente, mediante el relato Belle (1983), de Eduardo Gudiño Kieffer.

[44] A fin de ampliar esta información recomendamos la lectura de Pedraza, Pilar (1991).

[45] Recomendamos la revisión del título *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial* (Pedraza, 1998), para ahondar en estas cuestiones.

cuestionar lo real contemporáneo, permitiendo actualizar cómo se produce lo monstruoso, sirviéndose de objetos modernos o contemporáneos, y basándose en los esquemas que se cultivaron en las formas tradicionales fantásticas. De esta manera podremos potenciar el efecto de lo fantástico y reflejar lo anómalo y extraño que resulta nuestro (concepto de) mundo. Como bien advierte David Roas, sobre la relación existente entre la exploración de la realidad más cotidiana y el uso de la literatura fantástica posmoderna:

> Frente a una realidad regida por certezas matemáticas y, por ello, ordenable, incluso predecible (la visión newtoniana), este nuevo paradigma concibe la realidad como una entidad inestable, caótica, inexplicable por sí misma y, lo que es esencial, sujeta a la percepción del individuo. Nosotros no percibimos la realidad, la *construimos*.
> Así, vivimos en un universo descentrado, sin verdades generales, sin puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a la realidad (y a nuestra propia identidad), lo que se traduce en un permanente cuestionamiento de ésta […] ahora ya no se trata simplemente de postular excepciones al orden de lo real (como se planteaba a lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX), sino de revelar su anormalidad, en muchos casos a través de mínimas alteraciones que provocan que lo que hasta ese momento se presentaba como normal, familiar, derive hacia la más pura e inquietante transgresión (Roas, 2011b: 178).

En este sentido, y para ejemplificar su teoría, Roas menciona el ejemplo del relato «Venco a la molinera» (1998) de Félix J. Palma, donde nos encontramos con un interesante método que reajustar un objeto propio de nuestra realidad más próxima, substituyéndola por una entidad completamente ficticia que se convierte en un objeto de pesadilla para el narrador. En el cuento, Ernesto, el protagonista, tras realizar un viaje en avión, con ciertas turbulencias, y regresar a su hogar averigua que ha irrumpido en un mundo paralelo, donde una criatura tan habitual de nuestro mundo, como es el pollo, no existe. En cambio, el venco es un elemento frecuente y usual, para el resto de personajes que aparecen en el relato. El venco se convierte en un elemento fantástico y monstruoso, que subvierte las capacidades cognitivas de Ernesto. La aparición de este objeto provoca la extrañeza y la perturbación emocional/mental de Ernesto, quien es incapaz de comprender el funcionamiento de su realidad, marcado por la ausencia metonímica del pollo y, sobre todo, por la presencia de algo que no debía pertenecer a ella, pero que –además– se ha convertido en un elemento habitual. De hecho, en la descripción del venco, se establece una interesante isotopía en relación con el pollo, puesto que ambas representaciones son prácticamente idénticas. Pese a los múltiples y fallidos intentos por buscar referencias, que apunten hacia la existencia del pollo, Ernesto (y el lector) únicamente encuentran un vacío de significado –recordemos que el protagonista,

incluso, recurre a una enciclopedia para buscar el término pollo y, entre Pollino y Pollock, no encuentra la palabra–.

> El pollo no existía ahora, al parecer nunca había existido; en su lugar, aunque menos discreto, había algo llamado venco, aquello que Berta, respetando mis ruegos de simplicidad, me había recomendado cocinar. Aceptar eso suponía, sin embargo, admitir que aquella realidad no era la mía, que me encontraba en otro mundo, quizá en una de esas dimensiones paralelas tan de moda en televisión, una réplica exacta en todos sus detalles, salvo en el ya mencionado (Palma, 1998, 247).

Así pues, en el relato asistimos a la eliminación y la substitución de un elemento que nos resulta recurrente y normal, incluso indiscutible, en nuestra realidad más próxima, como un ejemplo del monstruo cotidiano. La ausencia metonímica del pollo, en detrimento del venco, se traduce en un reajuste de los códigos hermenéuticos y cognitivos que ordenan la nueva realidad en la que se halla Ernesto, estableciéndose un discurso metalingüístico entre la ficción intratextual y nuestro mundo extratextual. El venco se convierte en una figura turbadora, en el reflejo opuesto a un vacío epistemológico que atormenta a Ernesto generándole inquietud y, sobre todo, la revelación siniestra de que ha quedado atrapado en una dimensión ajena a la suya.

Mediante los ejemplos citados hemos comprobado que existe un desplazamiento de la monstruosidad y de las representaciones de lo monstruoso, partiendo desde lo otro tradicional, hacia lo cercano y cotidiano contemporáneo. El objetivo perseguido por estas formas y figuras fantásticas es el de reflejar que nuestra realidad más próxima es, en sí, extraña y anómala. No es necesaria la subversión originada por monstruos como los vampiros o los dobles, puesto que –en una realidad que no alcanzamos a comprender– lo monstruoso puede ser representado bajo una de las formas normalizadas de lo real. En el relato «Medusas», de Ismael Martínez Biurrun (*Aquelarre*, 2010), volvemos a observar la conversión de una criatura no-monstruosa en un ser amenazador y anómalo, mediante la alteración de las costumbres alimenticias de las gaviotas, quienes se han convertido en criaturas devoradoras de niños. Mediante el relato que introduce Paulo, un médico dedicado a practicar abortos en la clandestinidad de su hogar, nos es revelado cómo las aves engullen los fetos humanos desechados que son arrojados al mar. En ese instante comprendemos qué son en realidad las medusas, cuando asimilamos la monstruosidad de los pájaros, quienes se tornan en seres amenazadores que persiguen fagocitar a los hijos del protagonista. «Medusas», se pone en claro diálogo con la película *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), atribuyéndole rasgos monstruosos y depredadores, a unos animales que devoran a los fetos humanos.

La naturaleza de las gaviotas se modifica, convirtiéndola en excepcional, con la intención de que funcionen como elementos agresores y que, sobre todo, desestabilicen las coordenadas de lo real.

Por otro lado, y retomando el relato «Medusas», es interesante observar otro método que emplea la ficción fantástica posmoderna para enfatizar la *propagación* de formas de lo monstruoso. Recordemos que este principio lo recoge Noël Carroll (2005), mediante el concepto de la *masificación*. Este recurso se manifiesta, a su vez, incrementando el número de monstruos que aparecen en los relatos, a diferencia de lo que sucediese en la ficción fantástica tradicional, donde era habitual que nos encontremos con un único monstruo amenazador, como pudimos ver que sucediese, a su vez, en «El observador de caracoles» (Patricia Highsmith, 2006). En la ficción fantástica contemporánea ya no podemos hablar de un vampiro que asola Londres o de un espantoso espectro que nos aterroriza, sino que la monstruosidad se puede manifestar bajo múltiples formas monstruosas que coinciden dentro de una misma realidad, la historia. En este sentido, la *propagación* de representaciones del monstruo apunta hacia la exploración que va más allá de lo físico, de lo terrorífico, que había imperado en su imagen tradicional, ahondando en la búsqueda de otras formas de figuración de lo monstruoso. Así, la *propagación* de monstruos funcionaría como un mecanismo para reajustar la subversión y el efecto que debe producir la criatura imposible. En el microrrelato «Exilio», de Patricia Esteban Erlés (*Casa de Muñecas*, 2012), un narrador homodiegético nos explica que, tras realizarse un cónclave entre las muñecas, se ha decidido que ella no tenía cabida dentro del grupo de juguetes: «Fueron ellas. Las muñecas me echaron de mi cuarto sin más contemplaciones. Una dama parisina de porcelana me comunicó que se había decidido por unanimidad, en el último cónclave. Lo siento, pero no saber quedarte tan quieta como deberías. No eres lo suficiente eterna» (Esteban Erlés, 2012: 25).

Resulta interesante observar cómo se nos introduce dentro de una comunidad, compuesta por criaturas inanimadas, y reunidas en un concilio para decidir sobre el futuro de su agrupación. En «Exilio» se puede prestar atención a dos formas de reflejar el reajuste monstruoso posmoderno de la *propagación*: en primer lugar, mediante la dotación de vida a objetos inertes y, además de ello, de otorgarles la capacidad de raciocinio y de organización. Por tanto, aludiendo a la exploración de la cotidianidad como búsqueda de nuevas formas de representación de lo monstruoso; y, en segundo lugar, a través de la masificación, propuesta por Carroll (2005), como método para

multiplicar la sensación de inquietud del lector, al hallarse frente a una comunidad de seres monstruosos. Este mismo procedimiento lo podemos encontrar en el microrrelato «La Ratonera», de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario*, 2004), donde la protagonista –tras perder el último autobús y deber de esperar al siguiente, que pasa a medianoche– se sorprende del aspecto del resto de viajeros, a quienes asemeja con roedores. Como advierte David Roas (2011b: 195): «Iwasaki juega aquí de nuevo con el recurso de la literalización de las comparaciones», convirtiendo a los viajeros en animales monstruosos. A través de este recurso de transgresión lingüística, que conlleva a una transformación en monstruo, Iwasaki nos introduce en el interior de un contexto perfectamente reconocible, como es un autobús, en el que se produce la alteración de la realidad mediante el discurso de la protagonista.

> Cuando pagué al conductor me sobrecogió su mirada de peluche triste, como de oso venido a menos o de rata que quiere ir a más. Pensé en que así sería la cara desconsolada del gato de Cheshire y me senté ensimismada en el primer asiento que encontré. El ruido que hacía una señora frente a mí me arrancó de mis ensoñaciones.
> Aquella señora aspiraba el aire a través de los incisivos, arrugando la nariz y levantando el labio superior. Su expresión era desagradable, como de ardilla enferma de obesidad. A su lado un niño de enormes paletas tragaba voraz un tarro de palomitas. ¿Cómo podía zamparse tanta comida por el hocico? Parecía un hámster con el pescuezo inflado de guisantes. Poco a poco advertí con inquietud el insólito aire de familia de los pasajeros del autobús: todos tenían la nariz húmeda de sudor, los pómulos hinchados, la cabeza más bien redonda y unos dientes preparados para roer y destrozar. Uno recordaba a un gorila aconejado, el otro miraba ratonil con sus pequeños ojos de vidrio y una marmota llena de collares se hurgaba entre las uñas hasta ponerse en carne viva sus dedillos como lombrices. Pensé en la mirada afelpada del conductor, oí la respiración dental que retumbaba en el autobús y decidí bajarme de aquella ratonera en la siguiente parada.
> El niño de las palomitas quiere ser el primero en morder (Iwasaki, 2004: 81-82).

A medida que avanza en sus descripciones se produce un deslizamiento de los niveles de realidad, permitiendo la irrupción de lo fantástico. Los viajeros comienzan a transformarse en monstruos mientras ella continúa relatando sus comparaciones. Ello concluye con la transformación final de los pasajeros en criaturas monstruosas que atacan a la protagonista. En «La Ratonera» podemos observar cómo, mediante la literarización de las comparaciones empleadas por Iwasaki, se cultiva la proliferación de seres monstruosos, transformando a los viajeros tras cada palabra. La descripción de la protagonista se convierte, por tanto, en el umbral capaz de sobreponer los dos niveles de realidad que confluyen en el relato y que, sobre todo, permiten que se produzca el aumento en número de formas monstruosas. La protagonista es quien otorga la

monstruosidad a los viajeros y quien distorsiona sus naturalezas, hasta convertirlas en anómalas e imposibles.

Hemos observado que los roedores-monstruos de «La Ratonera», las muñecas de «Exilio» y las aves depredadoras de «Medusas» se caracterizan por representar una *propagación* del ser monstruoso en la literatura fantástica contemporánea. Se trata de un recurso que funciona como potenciador de los efectos caóticos y terroríficos del monstruo, debido al incremento numérico de las criaturas amenazadoras.

A través de la *propagación* hemos podido observar dos rasgos formales que afectan al monstruo moderno, como sucedía en «El libro de Arena» (Borges, 1975). Asimismo, observamos que este ajuste se mantiene y que, además, se continúa cultivando en relatos como «Uno más en la familia» (del Valle, 2010), «El regalo» (Botey, 2004) o en «Venco a la molinera» (Palma, 1998). Por otro lado, en «Medusas» (Martínez Biurrún, 2010), en «Exilio» (Esteban Erlés, 2012) o en «La Ratonera» (Iwasaki, 2004) somos testigos de la masificación, con el fin de potenciar el número de monstruos que aparecen dentro de la ficción. Ambos recursos formales funcionan como mecanismos de reforma y de actualización de los efectos que produce el monstruo tradicional (subversión, transgresión, imposibilidad y desajuste), aplicándolos dentro de los contextos de proximidad y de reconocimiento del lector, con el fin de hacerle cuestionar su concepto de lo real.

4.3.2. La voz en el monstruo

Para la elaboración de este apartado partimos de las aportaciones teóricas que ofrece David Roas (2011a: 168-171) y (2011b: 197-200). De manera opuesta a las tradicionales vías de representación del monstruo, en las ficciones contemporáneas posmodernas nos encontramos con el hecho de que la figura monstruosa, la alteridad, el ser transgresor adquiere una voz propia, frente a las criaturas del fantástico moderno que se comunicaban a partir de una forma de un estilo indirecto.

> Hay [...] (en lo fantástico) formas de silencio que el texto fantástico ha establecido, por lo menos hasta hace muy poco tiempo, como una de sus dinámicas intrínsecas: es el silencio de ese «otro lado» que se opone al mundo de la normalidad cotidiana; el silencio al parecer irrompible de la criatura fantástica. ¿Memorias de lobisones, diarios de fantasmas, monólogos de vampiros? Mucho es lo que tiene que penar el lector interesado en este tipo de «testimonios». En realidad, esto no quiere decir que los vampiros o los fantasmas no hablen. El texto fantástico a veces refiere su palabra, pero la refiere a través de una voz humana: la del protagonista –víctima de esos indeseables

> encuentros con las criaturas del otro lado– o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector (Campra, 1991: 57).

Recordemos que, tal y como señala Gerard Stein (1972), el vampiro de Bram Stoker se comunica con el resto de personajes, pero únicamente mediante los diarios narrados por Mina, Jonathan o Abraham Van Helsing. No somos testigos de la narración de los hechos desde el punto de vista de Drácula, sino que permanece relegado a un espacio de lo extraño, «Dracula est composé de lettres, de journaux intimes, de rapparts, de mémorandums, de lettres comerciales, d'un aide-mémoire et d'une note [..] qui ne parle pas? Puisque dans ce cas la réponse est univoque: seul Dracula se tait» (Stein, 1972: 84-85). Este hecho tiene que ver con la tradicional asimilación e identificación de la perspectiva del ser humano, con el lector, puesto que es en quien nos podíamos reflejar. Tal y como advierte David Roas (2011a: 169): «la razón es muy simple: el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro». Desde esta perspectiva, el monstruo no precisaba de unas vías comunicativas ni expositivas o explicativas, era presentado como una absoluta alteridad, cuya única función era la de provocar el desasosiego y la fractura de los órdenes cognitivos y de realidad. Por tanto, se establecían unas fronteras comunicativas entre los personajes. El territorio de procedencia del monstruo, perteneciente a lo abyecto, correspondía a lo irreal, a aquello que se extendía más allá de nuestro mundo, a una realidad no-humana. Por tanto, en el instante en que el monstruo ingresaba en nuestra realidad, no era posible que se manifestase verbalmente. El monstruo tradicional se comprendía como un artefacto o elemento ficcional representativo de la colisión de dos realidades contrapuestas, cuya presencia aludía a la fractura del orden y del *statu quo*, propiciado por una alteridad transgresora. Se trataba de personajes sin necesidad de emitir una voz narrativa, cuya construcción no explorada mostraba, únicamente, al personaje monstruoso como un ente destructivo y amenazador. Si bien es cierto que estos monstruos eran representantes de tabúes humanos, se veían limitados al papel del otro dañino. Por este motivo, en las manifestaciones y en las formas en que era representado el monstruo carecía de una voz propia. No existía la necesidad de explorar su naturaleza más allá de su simbología, porque lo que nos interesaba del monstruo era su funcionalidad subversiva y caótica. Respecto a la falta de palabra en el ser monstruoso es interesante la reflexión que

plantea Rosalba Campra, sobre la posible lógica existente entre la dotación de voz del monstruo y sus estructuras biológicas, asemejadas a las humanas:

> ¿Por qué ese silencio? El fantasma puede presentarse, pero no re-presentarse; al carecer de materialidad no es capaz de emitir un sonido, ni de empuñar la pluma, ni de sentarse a escribir a máquina –tal vez una computadora, al funcionar con impulsos eléctricos, le resultaría más compatible. ¿Y el vampiro? La razón de su silencio resulta menos evidente. Nada hay más corpóreo (o mejor dicho, más descripto como corpóreo) que un vampiro: sonrisa insistentemente comparada a un rictus; boca de labios crueles, turgentes, bermejos, lascivos; lengua asaetada; dentadura centelleante… no le falta nada para articular una palabra audible (Campra, 2008: 144).

Si partimos desde la duda que plantea Campra, propiciaríamos «una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico» (Roas, 2011a: 169), puesto que el monstruo siempre ha representado lo ajeno y el territorio que se extiende más allá de lo humano. De alguna manera, mediante la dotación de voz a la criatura fantástica «se estarían violando las leyes del género: dotada de voz, la criatura fantástica resultaría demasiado cercana al mundo del lector, y por lo tanto prosaica, sin interés» (Campra, 2008, 144). Esta aproximación del monstruo hacia lo propiamente humano debería producir una atenuación de los efectos que debe producirnos el monstruo, siguiendo los esquemas básicos que definen a lo fantástico (y su relación con el terror). Como se cuestiona Campra: «El intruso es siempre el otro. Si tuviéramos la debilidad de escuchar sus razones, ¿no correríamos acaso el riesgo de terminar por cederle totalmente nuestro espacio? ¿No terminaríamos por reconocerlo como uno de nosotros?» (Campra 2008: 147).

No obstante estas consideraciones teóricas que estructuran al género, debemos reparar en que la dotación de voz al monstruo se orienta hacia la exploración de la otredad y de los múltiples discursos que propone la posmodernidad. Tal y como hemos advertido, el aumento de los horizontes de pensamiento y la proliferación de las voces que habían permanecido marginadas, establecen un relativismo cultural y la inclusión de los *multidiscursos* (Vattimo, 1994). En este sentido, tal y como advierte Campra:

> Pero más allá del problema de una presunta verosimilitud, o del de una lectura generadora de temor, este silencio recubre un problema más vasto que, sin negarlos, los trasciende, y es el de la imposibilidad de reconocer la palabra del «otro». Más aún si éste representa una otredad absoluta, como es el caso de la criatura fantástica. El otro, tanto históricamente como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad (2008: 144).

Esta necesidad de explorar la alteridad y sus posibles discursos se produce como respuesta a la condición que impone la posmodernidad –sobre la relativización de los conceptos de realidad y verdad– y a la proliferación de las literaturas poscoloniales. Como sabemos, la crítica poscolonial «trata de deshacer la herencia ideológica del colonialismo […] Esta tarea implica necesariamente descentrar la soberanía intelectual […] una crítica que representa un desafío a los límites del etnocentrismo occidental, a la presunción de que el punto de vista del hombre blanco occidental es la norma» (Young, 2006: 2). Gracias al auge provocado por los multidiscursos y a la exploración cultural –planteada por la crítica poscolonial–, se origina la liberación en la voz del Otro, permitiendo «cuestionar la forma de la historia historicista occidental como una totalidad ordenada y una narrativa única que resume todas las historias del mundo» (Young, 2006: 2).

Si comprendemos que la posmodernidad nace como contrapunto a la Modernidad, construida por: «un centro dominante y absoluto y una unidad creíble» (Aventín, 2009: 52), la posmodernidad propone el pluralismo y la necesidad de escuchar a las voces provenientes de los límites que se alejan del poder. En ese sentido, gracias al surgimiento de las literaturas poscoloniales, se ahonda en el cuestionamiento del discurso europeo y de los centros de autoridad y dominio. Así, la posmodernidad refleja cómo se produce un silenciamiento de la voz marginal y, en relación con ello, la apropiación cultural. Como advierte Dora Sales Salvador: «se trata de quebrar el silencio o el monologuismo. Se trata de quebrar la unicidad, la visión monolítica de las lenguas, las culturas, las identidades. Se trata de pasar página en la historia del encuentro cultural violento y destructivo […] hacia la aceptación de la diferencia» (2004: 172). En este sentido, la posmodernidad trata de ofrecer una reconstrucción de la voz perteneciente a las minorías, frenando el discurso autoritario y parcial proveniente de las esferas de poder.

De la misma manera que sucediese con la proliferación de la Literatura Poscolonial y, por extensión, con la dotación de voz y de un relato propio al otro, este rasgo (claramente) posmoderno permea otras literaturas, ahondando en la búsqueda de la renovación narrativa y argumental. En el caso de la literatura fantástica, como bien advierte Juan Jacinto Muñoz Rengel , provoca que: «este cambio de punto de vista nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto» (citado por Roas, 2011a: 170). Mediante la búsqueda de la nueva voz narrativa, exploraríamos los territorios que se ocultan más allá de lo humano, en los espacios más puramente fantásticos, alejando

al lector de su tradicional vinculación con los personajes homogéneos a la humanidad. Como indica Campra, frente a la necesidad de renovación que impone la narrativa fantástica, y en clara relación con el auge del discurso poscolonial:

> Los intentos de renovación en la literatura fantástica, desde esta perspectiva, se pueden conectar con la variación de actitud frente al problema más general de la otredad. Hemos asistido, sobre todo a partir de los años 70, a una revisión de las posiciones etnocéntricas que impedían aceptar –y hasta simplemente tomar en consideración– los valores y los sistemas del otro. Hoy, en cambio, la única actitud concebible parecería ser la opuesta: escuchar las razones del otro, comprenderlas, y dado el caso, enarbolar su bandera. Puesto que la criatura fantástica ha sido definida tradicionalmente por su condición de otredad, no es difícil imaginar la inversión de perspectiva que se ha ido produciendo en los últimos años, por lo menos como tendencia (Campra, 2008: 147).

La narrativa fantástica contemporánea, al otorgarle la voz narrativa al ser imposible, desplaza el foco de atención hacia nuevas vías exploratorias en las que el otro abandona su condición de criatura únicamente transgresora. El carácter plano del ser fantástico tradicional queda desdibujada frente a la investigación e indagación de las naturalezas imposibles y fantásticas posmodernas. Fruto de la necesaria renovación que impone la literatura fantástica, la voz de la criatura fantástica se explora mediante dos vías:

> 1. Relatos que revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado (del que tampoco hay vuelta atrás) […]
> 2. Narraciones en las que esas voces del otro lado nos narran sus andanzas como monstruos terribles, perfectamente instalados (y a veces satisfechos) en su nueva situación (Roas, 2011a: 170).

El recurso formal y argumental de otorgarle voz al monstruo propone un desplazamiento entre las fronteras de lo real y de lo imposible, contrapuestas en el texto, con la intención de problematizar los niveles semánticos y discursivos de la historia. Al otorgar voz al monstruo estaríamos desajustando los esquemas narrativos tradicionales, adaptándonos al discurso proveniente de lo abyecto y a los territorios propios de la otredad. El monstruo, en los relatos fantásticos posmodernos, refleja la necesidad de explicar su origen y de hacernos cómplices de la ficción, desde su punto de vista. En el microrrelato «Día de difuntos», de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario*, 2004), nos encontramos con una madre y un hijo que se encuentran en un tanatorio. De antemano, parece una escena realista, en la que no encontramos elementos fantásticos o imposibles, únicamente se nos detalla el encuentro entre ambos personajes. El diálogo entre los familiares nos revela que ambos han fallecido y que, por tanto, son fantasmas:

> Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

–Pero mamá, tú estás muerta.
–Tú también, mi niño.
Y nos abrazamos desconsolados (Iwasaki, 2004: 13).

La manifestación de la madre-fantasma nos advierte de que ambos personajes son espectros, que se encuentran tras el fallecimiento del hijo. Resulta interesante cómo se produce la transgresión de lo imposible, de la presencia fantasmal, mediante el encuentro y, en especial, gracias al significativo diálogo entre madre e hijo. Ambas son criaturas monstruosas, pertenecientes a los territorios abyectos e imposibles, que se extienden más allá de la realidad humana, pero que son capaces de narrarnos el relato. Tras la revelación por parte de la madre, el lector queda sorprendido al hallarse frente a un narrador imposible, que –a su vez– es otro monstruo. En «Día de difuntos», la voz del ser monstruoso nos permite conocer su relato y aproximarnos hasta su figura fantástica. De algún modo, este acercamiento hacia el otro, hacia el monstruo, juega como un elemento que debería atenuar la fantasticidad del fantasma, puesto que al ser testigos de su relato tratamos de comprenderlo, permitiendo la identificación del lector con el *revenant*. A pesar de ello, tal y como advierte Campra, sobre la posible pérdida de las capacidades subversivas del monstruo, al dotarlo de voz:

> El intruso es siempre el otro. Si tuviéramos la debilidad de escuchar sus razones, ¿no correríamos acaso el riesgo de terminar por cederle totalmente nuestro espacio? ¿No terminaríamos por reconocerlo como uno de nosotros? […] Lo que no quiere decir que lo fantástico se haya desvanecido. Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es –sigue siendo–un mundo que responde al principio de no contradicción (Campra, 2008: 147 y 165).

El monstruo, pese a convertirse en el narrador de su relato y a que nos detalle su historia, continúa funcionando como una criatura fantástica, puesto que sigue siendo intolerable para las leyes físicas y biológicas de su existencia. En «Día de difuntos» se nos presenta a dos espectros, seres que vulneran los conceptos indisociables de vida y muerte (en tanto que criaturas eternas), de la misma manera que desajustan las leyes físicas de nuestro mundo, al ostentar la capacidad de poseer y traspasar cuerpos, como figuras etéreas. La imposibilidad de estos monstruos se manifiesta en clara contraposición a lo real extratextual y, por tanto, continúan ejerciendo como criaturas fantásticas. En el relato «Carroñeros del miedo», de David Jasso (*Aquelarre*, 2010), nos introducen en el interior de un cine, en el que se proyectan películas de terror –un espacio perfectamente reconocible por el lector–. En este cine habitan unos vampiros

que se alimentan de las emociones humanas, convirtiéndose la sala de cine en un espacio idóneo para que los monstruos fantásticos sacien su apetito. Estos monstruos precisan de la presencia de seres humanos, puesto que –mediante la ingesta emocional– los fantasmas del miedo o vampiros emocionales logran atenuar su conciencia de difuntos, para sentirse vivos:

> A medida que la película avanza siento más el miedo de Jana. La chica es especialmente sensible, mis dedos inexistentes, hospedados en su piel, perciben parte de ese temor y lo transmiten a mi alma sin cuerpo. El miedo nos alienta, nos da fuerza, nos mantiene. Somos los fantasmas del cine, los vampiros de las emociones. Desechos sin vida destinados a vagar, intentando captar la más mínima presencia de vida y de temor. Piltrafas sin sentimientos propios condenados a robar lo que los espectadores sienten. Carroñeros del miedo. Piénsalo, ¿acaso el sitio más adecuado para un fantasma no es una sala de cine en la que se proyectan películas de terror? ¿Dónde si no pueden las almas en pena encontrar el miedo que necesitan para reencontrarse con su pasado muerto? En cada sesión nos aferramos a los espectadores con nuestros dientes renegridos, nos posamos sobre ellos como obscenos amantes frígidos siempre insatisfechos, les acariciamos con el fango untuoso de nuestros dedos quebrados, ocupamos el mismo espacio que ellos adentrándonos en sus entrañas como parásitos intracarnales, palpamos sus cuerpos con nuestras manos de ciénagas repletas de insectos, clavamos nuestras uñas resquebrajadas en sus almas desprevenidas, traspasándoles pena y dolor, y robando sus emociones, lodo para sentir su miedo. El terror es fuerte, el terror es la base ele la vida, por eso nos gusta rozarlo, porque es casi como volver a estar un poco vivos (Jasso, 2010: 102-103).

Lo interesante del relato es que, nuevamente, el monstruo narra el relato a través de su voz y nos encontramos con un narrador autodiegético. Somos conscientes, en todo momento, de que se trata de una criatura imposible, puesto que así nos lo hace saber, explicándonos el sentido y el motivo de su existencia, junto con las necesidades alimenticias que tanto él, como sus congéneres deben saciar. A pesar de ello, el monstruo es capaz de funcionar como narrador y nos expone su historia. Tal y como sucediese en «Día de difuntos», partimos desde el punto de vista del otro fantástico (de un fantasma o de un vampiro), quien expone un discurso perfectamente articulado. A diferencia del relato de Iwasaki, en «Carroñeros del miedo» no existe el diálogo, somos partícipes del relato mediante la descripción del narrador homodiegético. En ambos casos, pese a que la descripción de las naturalezas monstruosas se revele mediante diferentes mecanismos estructurales, coinciden en que son discursos proferidos por seres fantásticos e imposibles. Si partimos del hecho de que nuestro narrador es una criatura que no puede existir, el relato –en sí mismo– se convierte en una extensión discursiva fantástica del monstruo y, por tanto, se convierte en fantástico e imposible. Con este procedimiento se produce un desplazamiento de la fantasticidad tradicional, ejemplificada mediante la subversión que provoca un elemento imposible, hacia la

transgresión semántica y discursiva del propio texto, generándose un doble efecto fantástico, en todos los niveles de la narración. El efecto fantástico, originado por la presencia de un ser monstruoso, se propaga –mediante el relato que nos narra– y convierte en fantástico e imposible todo el discurso, puesto que si entendemos que una entidad fantasmal no puede existir en nuestro concepto de lo real, que –además de ello– nos explique su historia, convierte todo el texto en una entidad fantástica. De esta manera se establece una doble transgresión que permea todos los niveles narrativos, puesto que la fantasticidad atenta y subvierte el propio discurso narrado, convirtiéndose en otro elemento imposible que vulnera nuestros códigos hermenéuticos y cognitivos. Comprenderíamos que el relato se convierte en una extensión fantástica del propio ser imposible.

La posibilidad de que pueda emitir un discurso y relatar sus preocupaciones, angustias y sentimientos: «supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su "otredad"; y por otro, algo mucho más inquietante: "Este cambio de punto de vista nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros"» (Roas 2011a: 170). De este modo, asistiríamos a una inversión de los roles narrativos, que habían sido habituales para con el monstruo clásico; puesto que ahora estamos del lado del monstruo. El proceso humanizador que se genera al otorgarle voz al monstruo dota a la criatura de capacidades propias del ser humano, en tanto que es capaz de reflejar inquietudes que reconocemos en nosotros mismos: recordemos que los personajes de «Día de difuntos» se abrazan desconsolados, tras revelar las naturalezas fantasmagóricas de ambos; de la misma manera que sucede con el protagonista de «Carroñeros del miedo», quien muestra el deseo por sentirse vivo, por unos instantes, mientras devora el temor de la mujer humana, manifestándose afligido por su naturaleza monstruosa y por su estado etéreo. Además de esto, es interesante observar cómo, mediante las descripciones que introduce a través del relato, somos testigos de la atracción que la humana le produce al monstruo, como si de alguna manera el anhelo por la vida perdida le indujese a la búsqueda del contacto con la mujer. Este mismo procedimiento de humanización lo podemos observar en el microrrelato «Cineclub», de Patrícia Esteban Erlés (*Casa de Muñecas*, 2012): «Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos» (2012: 65).

En el microrrelato un difunto nos revela las actividades y prácticas sexuales que llevan a cabo dos seres monstruosos. Evidentemente, el desarrollo de la sexualidad (alejándolo de su vertiente reproductiva), junto a la filmación de películas pornográficas

son actividades propias de la intimidad del ser humano. A pesar de ello, el relato «Cineclub» pone de manifiesto un monstruo humanizado posmoderno al mostrarnos una pareja de difuntos que desea mantener intacta su sexualidad (propia de los vivos), aunque hayan traspasado la infranqueable frontera que separa la vida de la muerte y se sitúen en los espacios de indeterminación física del espacio y del tiempo humanos. Las criaturas imposibles de «Cineclub» muestran la necesidad de mantener el deseo y la fantasía, propios de la intimidad sexual, pese a que su naturaleza biológica se haya convertido en etérea. Mediante su discurso nos aproximan a una cotidianidad reconocible, puesto que nos están detallando las apetencias sexuales de una pareja. El conflicto y la fractura de lo cotidiano, de lo reconocible y de la normalidad se produce tras la revelación del monstruo, como narrador: «Como cuando estábamos vivos». La sentencia final nos advierte de que hemos traspasado el umbral de lo real, para situarnos al lado del monstruo. Patricia Esteban Erlés, gracias a la introducción de la intimidad sexual humana, logra introducir el relato dentro de un marco de proximidad y de reconocimiento de la cotidianidad que el lector reconoce como propio. Tras la revelación de que nuestro narrador es una criatura fantástica e imposible, lo cotidiano se fractura y «convierte también la lectura en un acto fantástico» (Roas, 2011b: 200).

En el relato de Santiago Eximeno, «Vivo en tu armario» (*Bebés jugando con cuchillos*, 2008), asistimos a la presencia de una extensa cantidad de monstruos, aludiendo a la alteración en número, a la vez que manifiesta la segunda de las características que lo definen: su voz. El cuento es narrado por un ser monstruoso, completamente indeterminado, quien advierte y relata acerca de su propia existencia.

> Vivo en tu armario, oculto entre tus ropas. Por el día duermo, una de mis cabezas apoyadas sobre tus zapatillas viejas, el cuerpo colgado de una percha de plástico. Por la noche me despierto y te espío por la rendija que tu madre deja abierta. Sé que sabes que vivo aquí, sé que se lo has dicho muchas veces a tus padres.
> Solo por eso te odio.
> Por descubrirme.
> Me gustaría salir y despedazarte con mis dientes, hacerte pagar que me debes por delatarme.
> Pero no lo hago. Me escondo entre tus ropas y espero, como he hecho siempre, soportando mi miedo en silencio.
> Porque yo no acecho; yo me oculto.
> Me oculto del monstruo que vive debajo de tu cama (Eximeno, 2008: 110).

Mediante el relato del monstruo nos aproximamos a una realidad que permanece oculta, perteneciente a la imaginación infantil y, en especial, a los terrores nocturnos que nos asolan cuando nos enfrentamos a la obscuridad –comprendida como

una de las principales fuentes que provocan algunos de nuestros miedos atávicos–. El cuento se articula a través de la exposición del monstruo-protagonista, quien nos explica cuál es su proceder diario, como si estableciese un particular modo de vida. Tal y como indica la forma monstruosa, permanece oculto durante el día y durante la noche recobra su habitual rutina, aludiendo al periodo en que tradicionalmente emergen las pesadillas. El relato permite que exploremos la naturaleza del monstruo desde una cercanía que resulta poco habitual. Si bien es cierto que en él podemos observar motivos tradicionales que dialogan a la perfección con el particular modo infantil de comprender al monstruo, como un ser que se esconde en nuestro armario o debajo de la cama, lo realmente interesante y que merece ser analizado con detenimiento, es la revelación del final del relato. Tal y como hemos podido observar en el fragmento citado, el monstruo narrador nos advierte de una segunda presencia, de una segunda forma monstruosa, que vive debajo de la cama del interlocutor al que va dirigido el cuento. El narrador señala la coexistencia de diversas entidades imposibles, dentro de un mismo espacio y, sobre todo, nos explica el temor que esta segunda criatura le provoca. De algún modo se produce una analogía entre los temores infantiles (que indicábamos) y las preocupaciones del monstruo protagonista, quien se muestra pavoroso ante esta segunda entidad, desajustando –de manera directa– su naturaleza monstruosa y anulando su rol particular de figura construida para infundir miedo. Asimismo, la presencia de otra criatura monstruosa ejemplifica los métodos empleados por la narrativa breve fantástica posmoderna para evidenciar la fragmentada realidad. Si, como indicábamos, tradicionalmente partíamos de un único ser que provocaba el desajuste y la violación del orden, en la ficción fantástica posmoderna existe la posibilidad de que, dentro de una misma obra, confluyan diversas y variadas formas monstruosas. Este procedimiento permite reflejar, de un modo multifocal, lo anómala que es nuestra realidad, articulada bajo diferentes prismas y discursos donde lo otro no queda excluido, sino que se convierte en un nuevo método para analizar la realidad. La alteración en número de entidades monstruosas refleja uno de los conceptos clave que promueve la posmodernidad: la existencia de múltiples discursos que nos permitan ordenar y comprender, desde diferentes perspectivas, cómo se construye nuestro (concepto de) mundo.

El mecanismo de la dotación de voz funciona como una «visión cotidianizadora del monstruo como reflejo/proyección de lo humano» (Roas, 2017: 13). La voz del monstruo nos aproxima a sus preocupaciones, a sus fantasías y a su propia

realidad. En el instante en que la criatura fantástica nos hace partícipes de su existencia, el lector identifica los sentimientos y experiencias del monstruo, como los suyos propios. Como indicábamos, pese a que se produzca una atenuación de la fantasticidad del monstruo, al relatarnos su historia y a sufrir procesos de humanización, la criatura continúa vulnerando los códigos que ordenan y rigen lo real, puesto que su naturaleza monstruosa persiste.

Por tanto, la posibilidad de que el monstruo se comunique, mediante un discurso articulado, y de que su relato pueda situarse dentro de una cotidianidad humana perfectamente reconocible, potencian que el efecto fantástico se materialice como vía para cuestionar e indagar en los límites de –nuestro concepto de– realidad. De la misma manera, los relatos en los que el monstruo expone su historia desajustan –o mejor dicho, reajustan– su funcionalidad, al permitirnos emplearlo como método para explorar nuestra naturaleza humana, partiendo desde el extrañamiento y lo anómalo que representa el monstruo.

4.3.3. La parodia

Tal y como advertimos en el anterior apartado, en este que le sigue, volveremos a partir de las ideas de David Roas (2011a: 172-177) y (2011b: 200-205). Basándonos en cómo se produce la habitual transgresión de lo real y el cuestionamiento de nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos, comprendemos que tanto la inquietud como el miedo serían rasgos que se asocian y que necesita lo fantástico para funcionar. A pesar de ello, en las constantes renovaciones posmodernas que ha sufrido el género, el humor y la parodia han sido cultivados como rasgos formales para actualizar y reactivar el efecto fantástico. Por el contrario, existe la necesidad de continuar generando inquietud y amenaza, para cuestionar nuestra realidad. Tal y como advierte David Roas (2016: 201): «el humor descansa en un proceso inverso al descrito: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa, para poder reír. Es decir, necesita que se atenúe o incluso desaparezca su adhesión emocional», ¿cómo puede funcionar el humor, de un modo similar, como elemento desestabilizador y distorsionador de lo real?

Con el fin de responder a esta cuestión, trataremos de observar qué se comprende por parodia y cuáles son sus rasgos característicos, para –finalmente– poder retomar la pregunta inicial. Linda Hutcheon, en su artículo «La política de la parodia

posmoderna», afirma que: «la parodia —a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad— es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último» (Hutcheon, 2006: 187). Tal y como ya habíamos apreciado, en el apartado dedicado a la aproximación de la posmodernidad, el escepticismo y la pérdida de las verdades absolutas, que caracterizan al estado posmoderno, se expresan a través de discursos y de retóricas que emplean la parodia y la ironía como métodos para realizar «a critical revisiting, an ironic dialogue with the past […] a critical reworking» (Hutcheon, 1988: 4). En este sentido, el humor y la parodia funcionan como mecanismos para revisitar y subvertir los motivos ideológicos, históricos, filosóficos y literarios tradicionales, estableciendo un juego intertextual basado en lo burlesco y en lo jocoso. Podríamos afirmar, por tanto, que la parodia posmoderna es «una especie de "revisión" impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia» (Hutcheon, 2006: 189). Este proceso de intercambio y de renovación, referido en relación a dos obras que dialogan respecto a un mismo motivo o figura, lo denominamos intertextualidad.

Para Genette el fenómeno de la intertextualidad tiene presencia cuando se establece una relación de co-presencia entre dos o más textos (Genette, 1989: 8). Un ejemplo particular, que encajaría a la perfección con ello, sería el caso de la alusión, la cual la comprendemos como: «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, y que no sería perceptible de otro modo» (Enríquez Veloso, 2012: 1753). Se trataría de un proceso en el cual establecemos: la relación de un texto con otros textos, o parte de un texto, siempre de manera consciente y con una marcada intención comunicativa. Tal y como advierte Casas: «la intertextualidad es, en efecto, un artificio indispensable en el proceso de emisión y de recepción lectora, sin el cual no sería posible construir el contenido explícito del texto» (Casas, 2014: 33).

Evidentemente, este intercambio puede producirse (a su vez) entre diferentes medios de comunicación o culturales. Cuando se establece un diálogo, que trascienden una única dirección entre textos vinculados, ahondando en la reproducción de figuras y motivos prestados, hablamos de discursos entre obras o, incluso, de la adaptación. En este caso, el foco unidireccional que propone la intertextualidad hacia una referencia, se ve ampliado y, por tanto, tendrían presencia imágenes fílmicas, televisivas, textos

literarios, pinturas o videojuegos, estableciendo un discurso conjunto entre los distintos medios, con el fin de narrar un motivo determinado, de volver a un tipo de personaje o a un relato (ya sean retomados desde su original o creados, de cero, basándose en un referente previo), sirviéndose de una serie de referencias culturales que construyen un mayor y rico texto, film, etc. Por tanto, comprendemos que la intertextualidad, alude a los constantes intercambios referenciales que se producen entre los diferentes medios de comunicación, como por ejemplo la literatura, el cine, las artes o la televisión y, tras observar el diálogo que se establece entre ellos, con el fin de analizar el impacto que éstos provocan. De esta manera:

> El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización, y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (de Felipe y Gómez, 2008: 17).

Este será el medio empleado para lograr la interferencia de textos de diversos orígenes (literatura, cine, artes, televisión, videojuegos), dentro del nuevo al que pretendamos adherirlo y lograr así una mayor riqueza y profundidad. Como bien afirman Fernando de Felipe e Iván Gómez: «Como todo el mundo sabe, el de la adaptación es, hoy más que nunca, un fenómeno intermediático que debe estudiarse atendiendo a las diferentes plataformas y universos de referencia que suministran contenidos, temas y argumentos al cine» (2008: 16).

De esta manera, la intertextualidad y, por extensión, la adaptación, funcionan como mecanismos útiles para regresar y actualizar los referentes culturales, desde una nueva vertiente no explorada o, simplemente, situándolos en nuevos y diferentes contextos. Se trata de un método que nos permite dialogar entre los métodos constructivos que ofrece la tradición y los nuevos paradigmas y modos de comprender la realidad contemporánea y posmoderna. Así, tanto la intertextualidad como la adaptación nos permitirían volver a acudir a las figuras monstruosas tradicionales fantásticas desde perspectivas completamente renovadas. Eventualmente, estos mecanismos actualizadores someten al monstruo a una reforma del efecto que debe generar.

Comprenderíamos que la parodia, como herramienta posmoderna de observación y de exploración del presente y del pasado, es una manera de retomar y de regresar a los motivos tradicionales, con una actitud crítica que permita actualizar y

reelaborar sus códigos constructivos. Como afirma Linda Hutcheon, respecto a las capacidades de lo paródico, frente a las vías de representación y de actualización de las obras artísticas y literarias:

> [Estas] desnaturalizan la representación tanto en los medios visuales como en los verbales de manera que ilustre bien el potencial deconstructivo de la parodia, la parodia postmodernista. Esta última es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario. Desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado […] La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación —en cualquier medio (Hutcheon, 2006: 191-192).

La posmodernidad emplea lo paródico, lo irónico y lo burlesco para reelaborar y reevaluar las formas y los motivos, haciendo hincapié en la reconsideración de unas nuevas vías de representación y de reajuste estético. En el caso de lo fantástico, la parodia y el humor actúan como «nuevas vías de expresión para lo fantástico, nuevas formas de llevar a cabo una (siempre) necesaria actualización de sus motivos y convenciones. Unos motivos y convenciones que, con el paso del tiempo, se automatizan» (Roas y Casas, 2016: 203), evitando que se produzca un gradual agotamiento de las figuras fantásticas y un debilitamiento del efecto transgresor que deben producirnos. Como advierte David Roas, sobre las capacidades reelaborativas y deconstructivas de la parodia frente a los motivos y a las figuras tradicionales del género fantástico:

> La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantástico. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico (Roas, 2016: 203).

En el relato «Chac Mool», de Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*, 1954), podemos observar cómo, mediante el uso de la parodia y del humor, se retoma el motivo del ser inanimado que cobra vida. El cuento, narrado a través del diario personal de Filiberto (un hombre solitario y amante de las antigüedades prehispánicas mexicanas), describe cómo el protagonista adquiere una figura de Chac Mool, divinidad maya de la lluvia, de tamaño real. Tras unos primeros días en que se inunda el sótano –donde permanece situada la estatua–, aparecen unas extrañas lluvias y comienzan a producirse unos lamentos, Filiberto advierte que la textura de la estatua se ha vuelto de carne y hueso e, incluso, que tiene bello por sus brazos. El Chac Mool termina por

apoderarse del dormitorio de Filiberto y del resto de sus posesiones, bebe los vinos de la bodega, emplea el jabón y las lociones de cuidado personal, emplea una bata de seda y ha solicitado los servicios de una criada. La estatua sufre un proceso de humanización que concluye al final del relato, cuando un amigo de Filiberto visite su piso –tras el fallecimiento del protagonista y la irrupción del Chac Mhool:

> Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata, quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido (Fuentes, 1954: 13).

El relato de Fuentes dialoga a la perfección con «La Vénus d'Ille» de Prosper Márimée (1835), que habíamos comentado durante la primera parte de nuestra investigación. En ambos cuentos se plantea la transgresión de lo fantástico dotando de vida a una figura inerte, una estatua. De hecho, tanto el protagonista de «La Vénus d'Ille» como Filiberto, deciden trasladar a su hogar las estatuas de la Venus y del Chac Mhool, hasta que ambos acaben perdiendo la vida, debido a la influencia de las efigies. Por otro lado, mientras que el relato de Márimée se presenta como un cuento de terror tradicional –haciendo hincapié en el motivo de la esposa monstruosa– «Chac Mhool» se orienta hacia una parodización de esta figura fantástica, humanizándola y dotándola de clichés cotidianizadores como el uso de lápiz labial, que vista con una bata de casa, su pelo teñido o el polvo que cubre sus arrugas. Mediante estos elementos, completamente reconocibles en la realidad más próxima del lector y del proceso de humanización burlesca de Chac Mhool, se establece una inversión irónica de la figura tradicional del monstruo (del ser inerte que vuelve a la vida), que permite reactivarlo y establecer un juego paródico e intertextual que, como bien advierte David Roas (2016: 204): «[está] destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos». De esta manera, lograremos regresar a un motivo recurrente en lo fantástico, reajustando la dimensión inquietante y transgresora que debe provocarnos. Si bien es cierto que, a través de la parodia y del humor podríamos crear un distanciamiento frente al efecto que persigue la literatura fantástica, en el relato somos conscientes de la transgresión producida por una estatua que cobra vida y, además de ello, de las intenciones que esta posee para con el protagonista. Lo sobrenatural del Chac Mhool no desaparece, pese a que su figura se convierta en cómica, puesto que continúa suponiendo una violación de lo real y de los códigos que lo ordenan. En este sentido, lo paródico funciona como un recurso para regresar a un motivo habitual, dentro del

género, persiguiendo una nueva forma de presentar la objetivación de lo fantástico sin caer en el agotamiento de los tópicos recurrentes o en la automatización del monstruo.

Otro ejemplo similar, sobre el ajuste paródico, lo podemos encontrar en el microrrelato «El monstruo de la laguna verde», de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario*, 2004), donde observamos cómo –a través de una proliferación anómala del acné– el protagonista se transforma en una criatura monstruosa:

> Comenzó con un grano. Me lo reventé, pero al otro día tenía tres. Como no soporto los granos me los reventé también, pero al día siguiente ya eran diez. Y así continué mi labor de autodestrucción. En una semana mi cara era una cordillera de granos, pequeñas montañas nevadas de pus, minúsculos volcanes en podrida erupción. Los granos de los párpados no me dejaban ver y los que tenía dentro de la nariz me dolían al respirar. Pero seguí reventándolos con minuciosa obsesión. No me di cuenta de que me habían saltado a los dedos y a las palmas de las manos hasta que sentí ese dolor penetrante en las yemas. La infección se había esparcido por todo mi cuerpo y los granos crecían como hongos por mi espalda, las ingles y mi pubis. Si cerraba los brazos se reventaban los granos de mis axilas. Un día no pude más. Me miré al espejo por última vez y dejé sobre la mesa del comedor mi carné de identidad.
> Después me perdí en la laguna (Iwasaki, 2004: 41).

El relato ahonda en la pérdida de la identidad, como motivo recurrente en la literatura fantástica, debido a la transformación del protagonista en un ser monstruoso. Resulta habitual que este tipo de transformaciones, en monstruos, se propicien por la influencia de una maldición (como sucede con los hombres lobo o los vampiros), por el influjo de algún hechizo metamórfico, por la manipulación del ADN (tal y como le sucede al protagonista del microrrelato «Veracidad de la transmigración de las almas», Miguel Ángel Zapata, 2007, después de convertirse en un hombre felino) o por la propia naturaleza anómala del personaje. En «El monstruo de la laguna verde», Iwasaki visita el motivo tradicional de la metamorfosis del sujeto y el conflicto suscitado por la desestabilización identitaria, a través de una inflamación y propagación excedida de los folículos pilosos y de las glándulas sebáceas que convierten al protagonista en un ser monstruoso. El acné, como medio para convertir al personaje en monstruo, funciona como un mecanismo paródico sobre la pubertad y los tópicos tradicionales de la transformación, convirtiendo los motivos metamórficos en burlescos y cómicos. La hipérbole y la exageración, empleadas en el relato, establecen una comparación iconográfica entre el monstruo de la película *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954) y el protagonista, mediante un acné desbordado que pretende interpelar a las escamas de la criatura del lago y, por extensión, a la monstruosidad física que caracteriza a esta criatura clásica. Además de ello, si nos detenemos a observar el propio

título del microrrelato, advertimos que funciona como un guiño hacia el lector, a modo de intertexto entre la ficción fílmica y la revisión paródica posmoderna. «El monstruo de la laguna verde» reformula el tema del ser metamórfico añadiéndole una nueva dimensión, basada en el tratamiento paródico del relato que ejemplifica a la perfección la proliferación de acné (comprendiéndola como un proceso habitual y periódico en la fisonomía humana), que permite regresar al monstruo, sin la necesidad de recurrir a convenciones previsibles. Tal y como advierte David Roas, sobre la necesidad de actualizar los códigos constructivos del relato fantástico posmoderno:

> si examinamos la historia de lo fantástico, comprobaremos que su evolución ha estado siempre marcada por dos aspectos que están íntimamente relacionados: una progresiva e incesante intensificación de la cotidianidad, una a una constante búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible (2011b: 203).

Por este motivo, la revisión paródica que proponen textos como «Chac Mhool» o «El monstruo de la laguna verde» funcionan para reactivar y desnaturalizar a criaturas que, debido al desajuste temporal o a su constante revisión, han podido atenuar el efecto fantástico que deben provocar al lector. Por el contrario, el uso de lo paródico permite que continúe funcionando correctamente lo fantástico, al ofrecer un giro de tuerca más al relato y, de la misma manera, para visitar al motivo tradicional logrando sorprender al lector. La parodia permite que regresemos a los motivos tradicionales de lo fantástico y, por tanto, a los monstruos con mayor tradición literaria y cinematográfica, otorgándoles nuevas perspectivas a los tópicos tratados por la ficción. En este sentido, como bien afirma Linda Hutcheon (2006: 194): «la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social» y, por tanto, como un recurso para revisitar de un modo crítico al monstruo y a sus constantes representaciones.

En la ficción fantástica contemporánea es recurrente la presencia de la deslocalización, como un recurso que nos permite regresar, en clave de humor, a las figuras monstruosas (con mayor tradición), a través de una actualización de los contextos en los que aparece el monstruo. La deslocalización alude al traslado de las figuras monstruosas, pertenecientes a los territorios del terror, hacia unos nuevos escenarios de ficción que se caracterizan por una notable ausencia de lo amenazante y del miedo. Estos nuevos espacios que ocupa el monstruo se caracterizan por reflejar la

cotidianidad humana y las relaciones interpersonales, mediante la búsqueda de unos espacios frecuentes y reconocibles de nuestra realidad extratextual. A través de este traslado ficcional conseguimos que se establezca una naturalización del monstruo, puesto que –al incluirlo en contextos no terroríficos– obviamos su carácter fantástico, a pesar de continuar siendo sobrenatural y subversivo (tanto para los personajes de la obra, como para los lectores). Además de ello, es habitual que –dentro de estos nuevos espacios de ficción–, el monstruo sufra una humanización, y observemos cómo funciona en contextos cotidianos, pese a ser una figura imposible. El monstruo abandona los territorios de lo terrorífico para residir en comunidad, alejándose de su condición abyecta, aceptando las normas sociales que impone la realidad humana. Así, en las ficciones en las que la criatura monstruosa ha sido deslocalizada, es habitual que la naturalización (y el uso de la parodia) se refuercen ahondando en aspectos tan identificable de lo humano como es tener un trabajo, recibir una formación académica o, incluso, formar una unidad familiar. Evidentemente, el resultado que obtendríamos al potenciar la proximidad del monstruo es la vulneración de su fantasticidad, pese a tratarse de un ser con capacidades imposibles, porque dejaría de suponer un conflicto adaptándose a la realidad y a las convenciones ético-sociales. Este proceso lograría que lo que comprendemos por nuestra realidad se vea imbuida por lo monstruoso, puesto que el elemento imposible y fantástico permanece y se adecúa a los sistemas propios del ser humano. En *Teen Wolf* (Rod Daniel, 1985), un joven adolescente descubre que su verdadera naturaleza es la de un hombre-lobo. Lejos de suponer un problema, el chico (tras sufrir una transformación involuntariamente) es aceptado por la comunidad y, además de ello, se convierte en la nueva sensación del instituto, del equipo de baloncesto y de la ciudad. No importa que se trate de una criatura metamórfica capaz de devorar a los seres humanos, puesto que se convierte en un fenómeno de atracción popular, por su anomalía. Lo interesante de la película es que Scott Howard, el joven licántropo, pese a sufrir su particular transformación en lobo, continúa asistiendo a la escuela, como un alumno más (bajo su forma monstruosa), estableciéndose un desajuste de las coordenadas habituales y tradicionales del monstruo, con la intención de explorar las preocupaciones de un joven adolescente, dirigidas hacia la integración y la agrupación social. Es imprescindible volver a indicar que este proceso de adecuación de lo imposible y fantástico, dentro de los espacios de normalidad, provocan que se produzca un cambio de género, hacia lo maravilloso. Puesto que el monstruo se convierte en un elemento más.

En clave paródica, sirviéndose de unos mecanismos narrativos similares a los de *Teen Wolf*, funcionan las series televisivas, protagonizadas por monstruos: *The Munsters* (Joe Connely y Bob Mosher, 1964-1966) y *The Addams Family* (David Levy y Charles Addams, 1964-1966). La familia *Munster* estaba compuesta por «"auténticos" monstruos (con maquillajes basados en las viejas películas de Universal, pero [que] actuaban como una típica familia de telecomedia» (Skal, 2008: 351). *The Munsters* se sirve de los tópicos y de las imágenes codificadas y perfectamente reconocibles del cine de monstruo de Hollywood, para que el espectador pueda reconocer a los monstruos y que, de esta manera, se produzca la deconstrucción de las criaturas monstruosas, gracias al desajuste deslocalizador. El efecto parodizador se evidencia al mostrárnoslos como una familia norteamericana cualquiera: Herman (el padre frankensteniano) tiene un trabajo en la funeraria como enterrador –es habitual encontrar en la serie guiños siniestros–, está casado con una vampiresa que se dedica a los quehaceres del hogar y tienen un hijo licántropo, que va a la escuela. En los *Munsters* se establece una normalización y una naturalización de los roles del monstruo, evidenciado mediante la construcción de una unidad familiar monstruosa, mediante criaturas totalmente opuestas (como serían un vampiro, un cadáver no-muerto y un licántropo); el hecho de que Herman, el padre de familia, emule a un trabajador humano, humanizando a la criatura monstruosa, sometiéndose a algo tan común en nuestra sociedad como es el trabajo, tal y como que sucede con Eddie, el hijo licántropo, quien acude a la escuela con aparente normalidad; las situaciones humorístico-familiares que suceden en el grueso de los capítulos terminan por deconstruir la imagen del monstruo clásico en una parodia, en una *sitcom* donde los monstruos clásicos encarnan papeles propios de los seres humanos. En el caso de los *Addams*, la familia estaba compuesta por «seres humanos excéntricos y siniestros» (Skal, 2008: 351), con capacidades sobrenaturales, entre los que no faltaba una monstruosa mano amputada, un cadavérico mayordomo o un ser cubierto en su totalidad de pelos. Como sucediese con *The Munsters*, *The Addams Family* se presenta como una serie de humor donde se reflejan los roles habituales de la cotidianidad humana, sirviéndose de lo monstruoso como mecanismo para distorsionar y parodiar las situaciones cotidianas de una familia «humana». En ambas, el efecto humorístico surge mediante la contraposición cultural que se desliza entre la realidad humana y la monstruosa. En el instante en que un monstruo debe responder ante las normas sociales del ser humano, pese a tratarse de un ser extraordinario, incrementa el efecto cómico de su representación, como una caricatura de las figuras tradicionales del

terror, tras verse sometida a una humanización. Lo interesante en estas ficciones es observar cómo un monstruo (como claro representante de lo extraordinario y de lo insólito) puede afrontar la *anómala* realidad humana y cómo es capaz de desenvolverse, como una parodia de la representación tópica y de las convenciones establecidas en las familias norteamericanas.

Por tanto, observamos que la deslocalización funciona como un elemento que nos permite explorar la comicidad a través del monstruo. Para potenciar el efecto paródico de la deslocalización deberemos ahondar en los tópicos característicos y en las imágenes codificadas, establecidos por la ficción, para lograr que el choque de realidades (humana/monstruosa) nos resulte cómico. Así, empleando el recurso deslocalizador, volvemos a acudir a las criaturas monstruosas, con mayor tradición, renovando y reajustando los motivos y los clichés sobreexplotados por el cine y la literatura.

Retomando la cuestión inicial, sobre el efecto del humor y de lo paródico como elemento distorsionador de lo real, y aludiendo a sus capacidades de reajuste y de reactivación de los motivos tradicionales fantásticos, la parodia «potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico» (Roas, 2016: 202), porque su cometido es «cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad» (Roas, 2016: 202). Por tanto, mediante la parodia podremos subvertir lo real, sirviéndonos de su capacidad distorsionadora. De la misma manera, el reajuste paródico resulta imprescindible para reactivar y regresar a los motivos tradicionales de lo fantástico, y, en especial, para actualizar y desautomatizar las constantes y desfasadas representaciones del monstruo. En este sentido, como advierte Ana Casas (2012: 12), evidenciamos que no se produce una pérdida en: «el sentido ominoso de estos textos, pues convive sin estridencias con lo siniestro, acaso enriqueciéndolo».

4.3.4. El monstruo: uno más en la familia

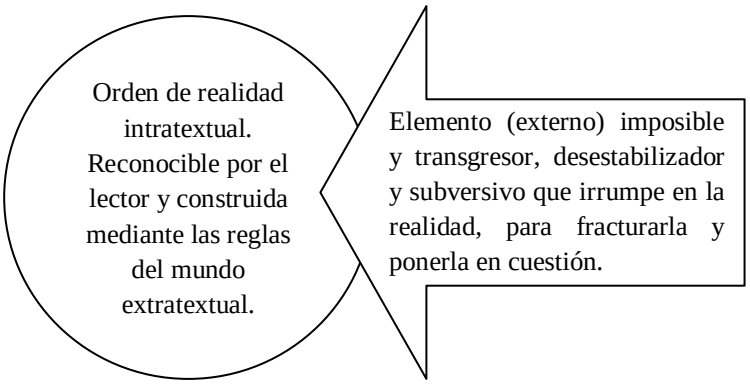
Tal y como advertía David Roas (2017: 9), sobre el necesario reajuste que precisa el monstruo en las ficciones posmodernas: «con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, para despertarlos o reactivarlos y, con ello, causar la inquietud del lector». Uno de estos

métodos para regresar a la criatura monstruosa, que nos permite reavivar la inquietud y la amenaza que debe suscitarnos, lo logramos mediante la reformulación temática del monstruo, convirtiéndolo en algo familiar.

Tradicionalmente, el monstruo había ocupado los espacios pertenecientes a lo ajeno y a la alteridad, a lo desconocido y a lo abyecto, suponiendo una amenaza anómala que irrumpe para desestabilizar y poner en cuestión los principios reguladores de nuestra realidad. A la hora de referirnos al efecto subversivo que provoca lo fantástico y, por extensión, al monstruo, es habitual recurrir al concepto de lo ominoso. Sigmund Freud, en su artículo «Lo ominoso» (1919), definía el término de la siguiente manera:

> Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? […] La palabra alemana «unheimlich» es, evidentemente, lo opuesto de «heimlich» {«íntimo»}, «heimisch» {«doméstico»}, «vertraut» {«familiar»}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {«bekkant»} ni familiar (Freud, 1992: 220).

Entenderíamos, por tanto, que la irrupción de lo imposible –como es la presencia de una criatura monstruosa– provoca que se desajuste el concepto de familiaridad que asumimos de nuestra realidad, para convertirse en algo *unheimlich*: ominoso y no-familiar. Habitualmente partíamos desde la concepción de una realidad intratextual, perfectamente reconocible por el lector (gracias a la introducción de una serie de elementos argumentales y narrativos extratextuales), para introducir un fenómeno imposible que desajuste y desestabilice esa realidad.

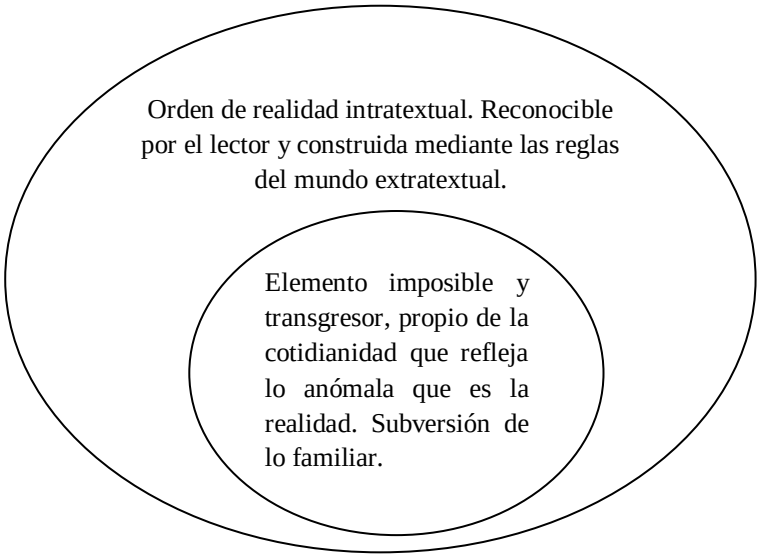


Sin embargo, esta asimilación constituyente de lo fantástico tradicional se ve alterada por la constante renovación que impone la ficción fantástica posmoderna (con la intención de perpetuar la inquietud del lector), estableciéndose una reformulación de

las coordenadas que giran en torno a lo familiar y a lo no-familiar, y al efecto ominoso que le subyace. Tal y como señala David Roas al respecto:

> ahora ya no se trata simplemente de postular excepciones al orden de lo real (como se planteaba a lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX), sino de revelar su anormalidad, en muchos casos a través de mínimas alteraciones que provocan que lo que hasta ese momento se presentaba como normal, familiar, derive hacia la más pura e inquietante inestabilidad (2011b: 178).

De tal forma que se produce una búsqueda de los espacios más próximos y cotidianos, ahondando en la familiaridad y en lo íntimo, como territorios donde lo fantástico puede potenciar su efecto ominoso. Mediante este deslizamiento logramos que lo anómalo y ominoso se transporte desde lo *unheimlich* hacia lo *heimlich*: lo íntimo y familiar, con la intención de ahondar en la búsqueda de la cotidianeidad.



En las ficciones fantásticas posmodernas existe una tendencia temática a caracterizar al monstruo como alguien próximo o familiar, aludiendo a este trasvase realizado por lo fantástico y por la constante búsqueda del efecto transgresor. En este sentido, la búsqueda de una criatura monstruosa de aspecto antropomórfico potencia la cercanía y, sobre todo, la inquietud generada por el ente transgresor, puesto que –si carece de una monstruosidad biológica– su capacidad para vulnerar los espacios de cercanía se ve incrementada. Este proceso lo podemos observar en el relato de E. T. A. Hoffmann, «El hombre de arena» (1996), donde –mediante a una disociación entre lo real y lo fantástico, propiciada por el protagonista– presenciamos la irrupción de un monstruo antropomórfico, representado por el siniestro Coppelius. Por tanto, una criatura que vulnera nuestros espacios de intimidad, puesto que invade los contextos de

seguridad y de proximidad de los personajes. Así, es habitual que el monstruo (además de funcionar como una criatura imposible) sea, además, un personaje que guarde relación de proximidad con el/los protagonistas. Si bien es cierto que en «El hombre de arena» Coppelius no sea un monstruo, la perspectiva del niño y, sobre todo, la interesante unión que se crea entre su mirada y el folclore, constituido por los cuentos del hombre de arena, forjan una interesante conversión imaginativa del personaje en un ser monstruoso.

A través de este reajuste temático, somos capaces de retomar los motivos y tópicos tradicionales de los monstruos que han sido más cultivados por la literatura y el cine, adhiriéndolos en unos contextos familiares, ofreciéndoles un nuevo rol interpretativo y un contexto donde renovar sus capacidades ominosas, con las que sorprender (de nuevo) al lector. Es interesante recordar que el vampiro ideado por Stoker visita Londres, pero sigue funcionando como un ente anómalo externo que irrumpe en una realidad. En cambio, el monstruo como uno más de la familia parte desde nuestros entornos cercanos, reconocibles y propios como un elemento que pertenece a esa realidad y, por tanto, no debe irrumpir, porque también es parte de ella. De esta manera, el monstruo como familiar funciona como mecanismo narrativo que pone de manifiesto lo anómalo que es nuestro (concepto de) mundo, mediante «un proceso de descentramiento también vinculado a una mayor conciencia –positiva– de la Alteridad y la Diferencia […] Todo ello se manifiesta en una visión cotidianizadora del monstruo como reflejo/proyección de lo humano» (Roas, 2017: 13). Por tanto, para que podamos establecer una identificación con la criatura monstruosa necesitaremos que esta se humanice, mediante dos procesos: la inclusión del monstruo en ámbitos familiares y su adquisición de rasgos/roles propios del ser humano, acudiendo (si fuese necesario) a la deslocalización de la criatura, para potenciar el efecto de aproximación.

En el relato «Los arácnidos», de Félix J. Palma (*Los arácnidos*, 2004), la figura del monstruo está representada por una anciana tejedora, una mujer-araña, postrada en un viejo diván del salón de su hogar, que aguarda las frecuentes visitas de su nieto (el narrador), para servirle como alimento a las jóvenes que seduce. A cambio de sus servicios, la abuela le paga por cada una de las víctimas que le consigue, permitiéndole poseer un alto tren de vida, estableciéndose una relación de dependencia entre ambos personajes. Es interesante detenernos en el modo en que Palma construye a la abuela-monstruo, mediante la imagen común de una anciana que teje en el salón, situándola sobre una inmensa telaraña que teje sin cesar, alrededor de su hogar:

> En ese barrizal de luz se encontraba el viejo diván donde, entre cojines enormes como peñascos, descansaba el cuerpo indefinido de mi abuela. Llevaba puesta una bata deshilachada y estaba arropada por una manta de un color tan ceniciento como el estampado del sofá, por lo que bajo aquel resplandor desvaído cada vez me resultaba más difícil precisar sus límites, discernir si se encontraba en los huesos o por el contrario habría engordado [...] Como siempre hacía cuando esperaba mi visita, con un gesto presumido había mandado a la enfermera que le liberase el rodete. De manera que ahora, debido a que estaba concentrada en sus agujas, un velo blancuzco le harinaba los hombros como una capa de polvo. Sobre el regazo, se cruzaban y descruzaban los pinchos, emitiendo fríos centelleos de estilete. Las manos de la anciana, huesudas y sarmentosas, manejaban las agujas de punto con una habilidad extraordinaria; pero lo que realmente atrapaba la mirada era su compás imperturbable e hipnótico, aquella cadencia de mecanismo inexorable que sugería que más que concentrada en su labor mi abuela parecía sumida en una especie de trance, en un ensimismamiento o ensoñación del que únicamente despertaría si alguien detenía las agujas, interrumpiendo la actividad de esos aguijones siniestros que con su movimiento de dinamo parecían mantenerla viva [...] Por eso hacía casi tres años que tejía sin interrupción, los mismos que llevaba a cargo de la enfermera, que la proveía de lana y se encargaba de extender el encaje por las habitaciones colindantes, fabricando una tela de araña en torno al salón con el tejido que segregaban las manos de la anciana (Palma, 2004: 144-145).

En el instante en que el narrador introduce a la joven víctima, en el territorio de la anciana monstruosa, la mujer-araña –después de someter a su presa ante un rígido escrutinio– le solicita que le alcance sus gafas, situadas en la cómoda, al final del pasillo. Una vez que la joven se introduce en el interior del hogar, entre los telares, la abuela-monstruo emplea el hilo de sus agujas para apresarla:

> Entonces, de repente, el hilo que surgía de las agujas comenzó a moverse, como si alguien tirase de él desde el otro extremo. Asistimos a los estremecimientos del tejido aguantando la respiración. Los tirones se hicieron cada vez más débiles y espaciados, hasta que finalmente se extinguieron por completo. Su cese nos tranquilizó, y ambos pudimos volver a respirar. Reprimiendo una mueca de asco, observé cómo en los labios de mi abuela había empezado a cuajar una saliva brillante, que amenazaba con derramarse por su barbilla (Palma, 2004: 147).

Pese a la extraordinariedad del monstruo y a sus particulares hábitos alimenticios, podemos observar que tanto el narrador como la enfermera (dedicada a cuidar de la anciana) no se sorprenden de su naturaleza monstruosa, sino que actúan con aparente normalidad. De hecho, ambos personajes dedican sus esfuerzos a alimentarla y a cuidar de ella obviando que se trata de un ser monstruoso, capaz de devorar a seres humanos. La familiaridad y proximidad que se producen, al transformar a la anciana en monstruo, desajustan la perplejidad que sufren los personajes ante la irrupción de la criatura monstruosa. Existe una aceptación de los particulares roles que cada uno de ellos debe desarrollar, sin detenerse en la perversidad de sus actos, puesto que la dependencia que existe entre ambos les proporciona un sentido a su existencia. De la

misma manera, el hecho de convertir a un familiar en monstruo sirve como medio para aproximar e incrementar la dimensión ominosa, que debe producirle al narrador, puesto que se incurriría en un deslizamiento de la otredad y una asimilación de lo propio, de lo cercano y de lo conocido. El monstruo en «Los arácnidos», pese a ser una criatura inquietante y amenazadora, logra sufrir un proceso de humanización al ser identificada con la abuela del narrador. La proximidad del monstruo logra desajustar las fronteras que separan lo abyecto de lo familiar, estrechándose para naturalizar a la figura del monstruo. Mientras que, el hecho de convertir a la mujer-araña en un monstruo dependiente, limita y amansa su naturaleza fantástica y depredadora porque necesita de los cuidados del humano. Al introducir al monstruo, en lo familiar, lo sometemos ante los lazos afectivos y los sistemas organizativos de lo humano, estimulando la humanización de la criatura monstruosa.

En «Autoridad espectral», de David Roas (*Horrores cotidianos*, 2007), se plantea un interesante discurso acerca del ajuste temático del monstruo, como un ente fantástico que participa de una celebración familiar. El relato nos introduce en la celebración, del primer aniversario, del fallecimiento del conde Blavatsky, donde los invitados y comensales cenan sin aparente problema, hasta que Joaquinito (el vástago de los condes) comienza a exigir el postre. Tras los fracasados esfuerzos, por parte de la condesa, para calmar a su hijo, la figura espectral del conde Blavatsky –presente junto al resto de invitados durante la velada, al otro extremo de la mesa– irrumpe para reprimir la irritación del infante.

> Todo parecía funcionar a las mil maravillas. Los camareros acababan de servir el segundo plato (un delicioso *gulash*), el vino corría sin cesar y las conversaciones habían perdido, por fin, el encorsetamiento propio de tales ocasiones. Pero en ese momento, Joaquinito, heredero de los Blavatsky, empezó a protestar exigiendo que le sirvieran el postre. Su madre, la condesa (y médium de fama mundial, como es bien sabido), trataba de calmarlo, explicándole que era imposible, que había que respetar el orden de la cena y, sobre todo, que debía mostrar más educación con sus invitados. Desde el otro extremo de la mesa, el conde permanecía en silencio, lanzando miradas de reproche a su mujer y a su hijo, mientras el resto de comensales trataba de disimular el malestar que aquel niño malcriado había empezado a provocarles. Las palabras de la condesa no sirvieron de nada y la rabieta se fue haciendo cada vez más insoportable. Si alguien no hacía algo pronto, aquella velada parecía inevitablemente abocada al fracaso. Una lástima, dados los esfuerzos de la condesa, que había controlado hasta el más mínimo detalle de aquella esperada cena. Y no era para menos, tratándose de la celebración del primer aniversario de la muerte de su marido [...] Fue justo entonces, en el instante en que el niño entraba en la fase más insoportable de su berrinche y cuando nada parecía ya poder salvar la situación, cuando el plato de *gulash* que la condesa estaba degustando empezó a girar sobre sí mismo a gran velocidad, a para salir despedido segundos después e ir a incrustarse en

> la tierna frente del infante. A partir de ese momento la fiesta en casa de los Blavatsky siguió inalterable su curso (Roas, 2007: 27-28).

En «Autoridad espectral», el monstruo –representado bajo la figura del conde Blavatsky– ejerce las funciones de una figura paterna, pese a su fallecimiento y a haber regresado como una entidad espectral. En este sentido, el tratamiento del fantasma (en clave paródica) funciona como un mecanismo humanizador, al atribuirle responsabilidades para con su hijo, obviando la inquebrantable frontera que separa la vida de la muerte. El monstruo, representado como un familiar que se resiste a abandonar esta condición, cotidianiza su figura perpetuando la relación paterno-filial, entre ambos personajes, al verse obligado a corregir la actitud de su heredero. El hecho de que el conde, pese a su nueva condición de criatura imposible, ejerza como corrector, emula una escena de completa normalidad y cotidianidad, puesto que las cualidades tradicionales del fantasma permanecen intactas, de la misma manera que su condición ominosa. El interesante reajuste temático que presenciamos en «Autoridad espectral» permite renovar el motivo del fantasma, a través de la humanización sufrida por el monstruo y mediante su inclusión en un contexto perfectamente reconocible y familiar. No importa que el fantasma remita a la muerte, como antesala de un estado posterior a la vida, o de lo terrorífico que supone la transgresión de un estado, imposible, de indeterminación espacio-temporal, puesto que lo relevante es observar cómo un fantasma ejerce su responsabilidad paterna, más allá de la muerte, convirtiendo en fantástico y en imposible la totalidad del relato.

En claro diálogo con el relato de David Roas, la película *Mamá* (Andrés Muschietti, 2013), retoma el motivo del fantasma posmoderno humanizado. En el film se nos cuenta cómo un espectro decide adoptar a dos niñas, que son abandonadas en una herrumbrosa cabaña, situada en mitad del bosque. Lo interesante en este caso, además de la adopción y de la protección de las pequeñas, es que Mamá (es decir, el fantasma) crea un vínculo materno-filial con las niñas, emulando los métodos afectivos que empleamos los seres humanos. Resulta interesante cómo se representa el instinto maternal, mediante la figura de un ser imposible y cómo se realiza la atribución de rasgos humanos –tan potenciados como es este caso–, a un ser que encarna nuestro miedo ante la muerte, produciendo un efecto distorsionador en la naturaleza de la criatura y reajustando el tópico del espectro, como sucediese en «Autoridad espectral», con la finalidad de que tratemos de comprender sus acciones y de identificarnos con la figura imposible. De nuevo, el monstruo experimenta la exploración de la paternidad,

aludiendo a factores culturales clave (que reflejan una estructura familiar, perfectamente reconocibles), para comprender nuestra sociedad, como son la protección de los hijos y la vinculación padre/madre e hijo/a.

Resultan, a su vez, interesantes los relatos «Antes del cine», de María Zaragoza (publicado en la antología *Cuentos desde el Otro lado*, 2016) y «Zarza», de Santiago Eximeno (*Bebés jugando con cuchillos*, 2008), donde evidenciamos la presencia de dos criaturas monstruosas que funcionan como familiares. Lo relevante de ambas narraciones es el modo empleado para articular el tema de la brujería, como uno de los motivos tradicionales de lo fantástico. En «Zarza» se nos presenta a Laura, una peculiar adolescente que experimenta la aparición y proliferación de espinas, en su cuerpo, tras sufrir alguna alteración emocional. A medida que avanzamos en el relato, mientras percibimos el mundo interior de Laura y, sobre todo, sus miedos y preocupaciones, realizamos un deslizamiento que se aleja de lo monstruoso hacia la identificación de la protagonista, empatizando con ella. Al finalizar el relato nos es revelada la presencia de un grupo de brujos (encabezado por la madre y el abuelo de Laura), que habían realizado hechizos sobre la pequeña Laura, hasta convertirla en una criatura monstruosa. Es interesante observar cómo se produce la articulación del ser monstruoso, en este caso la bruja, y la revelación de sus facultades sobrenaturales, con la adolescencia del personaje y, por tanto, con los cambios físicos y emocionales sufridos por el yo. En este sentido, se establece un discurso entre «Zarza» y *Carrie* (Stephen King, 1974), como obras donde las protagonistas son convertidas en monstruos, por sus familiares, tras funcionar como figuras opuestas al *statu quo*. Cierto es que, además de esto, se produce en ambas obras el descubrimiento del cuerpo, la llegada de la pubertad y la revelación ante la autoridad adulta (en ambos casos, monstruosa). La revelación de su propia identidad funciona como un mecanismo constructivo para otorgar mayor profundidad y para reforzar el carácter anómalo y monstruoso de ambos personajes, frente a los encorsetamientos culturales que pretenden domesticar a ambas figuras fantásticas.

Por su parte, en «Antes del cine», María Zaragoza propone una interesante visión para acudir a la figura de la bruja, convirtiéndola en un reflejo de la mujer liberada de los estigmas sociales y culturales. En este sentido, el relato de María Zaragoza funciona para evidenciar el papel de la mujer frente a los sistemas patriarcales que ordenan y ajustan los modos de proceder y de actuar que la mujer *debe perpetuar* en la sociedad actual. La figura de la mujer libre se manifiesta como una monstruosidad social y cultural, para el resto de personajes. En el cuento, después de que Alberto inicie

una relación sentimental con Manuela, la bruja, comienza a detectar una serie de rasgos poco comunes en ella que tilda de excentricidades. Pasado un tiempo, le es infiel con Amanda, una chica que –tal y como nos describe el propio Alberto– «es guapa, lista y convencional» (Zaragoza, 2016: 24). Es significativo el uso de los adjetivos que emplea la autora para definir a la joven, ahondando en lo que socialmente sería aceptado y que, sobre todo, era: «la clase de chica que le hubiese gustado a su madre» (Zaragoza, 2016: 24). Mediante ambas figuras se establece una dicotomía entre la naturaleza de la mujer y su rol social y cultural actual: mientras que Amanda es convencional y encaja con las directrices patriarcales que impone la sociedad, con una actitud sumisa, Manuela manifiesta la oposición frente a ese tipo de controles. Manuela refleja a una mujer capaz de atemorizar al hombre porque no se somete ante el poder dominante. La libertad de la mujer, en relación con los esquemas de regulación y de dominio, revela a Manuela como una criatura anómala e insólita, incluso –a través de las cavilaciones de Alberto– como monstruosa.

Es imprescindible que reparemos en el hecho de que, a pesar de que la mirada de Alberto traten de imponer una visión humanizadora y de atenuación de la otredad –que podemos observar en la figura del monstruo como familiar–, debemos continuar comprendiendo que su figura es inquietante y ominosa, porque su naturaleza permanece siendo fantástica y excepcional. Si bien es cierto que, a través de la inclusión del monstruo en contextos cotidianos y de su aceptación de roles humanos, podríamos pensar que se produce una naturalización de la criatura monstruosa, es necesario indicar que no existe una aceptación del monstruo, porque sigue funcionando como un ser transgresor e imposible, puesto que –en tal caso– estaríamos domesticando al ser monstruoso. Por el contrario, mediante este desplazamiento temático logramos observar cuál es el funcionamiento del monstruo en contextos de proximidad y de familiaridad, con la intención de reactivar el efecto fantástico que debe provocarnos, y de que no caigamos en un agotamiento de los motivos y temas tradicionales del género.

4.3.5. La domesticación del monstruo

Tal y como hemos observado en la descripción de los rasgos formales y temáticos que definen al monstruo posmoderno, y de manera significativa en los que refieren a *la propagación*, *la voz del monstruo* y a la conversión del *monstruo como familiar*, existe

el riesgo de que la criatura monstruosa apunte hacia unas nuevas formas de representación, caracterizadas por la naturalización de su figura. Como bien advierte David Roas:

> Con el término «naturalización» me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo, lo que implicaría extirparle su original naturaleza imposible (y por ello amenazante) y situarlo dentro de la norma. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su «domesticación» y, con ello […] a despojarlo de su monstruosidad (2017: 9).

Recordemos que el monstruo debe remitir a lo subversivo y a lo transgresor, porque su condición de anormalidad atenta contra todos los sistemas de organización, «son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no sólo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común» (Carroll, 2005: 86). De hecho, a lo largo de la primera parte de nuestra investigación –en el apartado dedicado a la poética del monstruo– definíamos al monstruo como: un artefacto o construcción ficcional de una criatura imposible y anómala, cuya naturaleza provoca una transgresión en todos los niveles epistemológicos y cognitivos del ser humano; tanto de las leyes que ordenan nuestro mundo, como de los códigos culturales mediante los cuales organizamos nuestra realidad humana. El monstruo pertenece a lo no-clasificable, a lo no-ordenado y a lo que permanece suspendido en un espacio de interferencias sin posibilidad de domesticar.

Por tanto, si tratamos de regular a una criatura que ontológicamente debe remitir a lo conflictivo que resulta la superposición de lo real y de lo imposible atentaríamos contra la naturaleza subversiva, aberrante y anómala que lo define. En el instante en que el monstruo es aceptado corremos el riesgo de despojarlo de su excepcionalidad y de su imposibilidad, porque –como advertía Roas– lo convertimos en «un posible más del mundo». Como resultado de esta conversión, el monstruo funcionaría como un elemento más de la realidad y, en consecuencia, no supondría un conflicto:

> La naturalización (domesticación) […] supone introducirlo en la esfera de lo familiar y lo cognoscible y, con ello, la anulación del conflicto posible/imposible, real/irreal, natural/sobrenatural, que define la categoría de lo fantástico. El monstruo deja, pues, de ser una anomalía. Lo que lleva a preguntarse: ¿podemos seguir considerando fantásticas las obras en las que se manifiesta dicho proceso? (Roas, 2017: 20).

En efecto, como bien apunta Roas, mediante la aceptación y la naturalización del monstruo extirpamos su dimensión ominosa y desactivamos sus capacidades subversivas y transgresoras. Por tanto, la criatura monstruosa dejaría de suponer un problema ontológico y cognitivo, porque se anexa como una posibilidad más aceptada por lo real, anulando la fantasticidad conflictiva que representa, puesto que no sería capaz de provocar el conflicto metafísico que emplea y exige lo fantástico (véase: Roas, 2011: 79-107).

En base a ello, comprendemos que la *domesticación* sería el proceso de aceptación y de integración del ser monstruoso dentro de unos contextos y espacios de normalidad, en los que su presencia forma parte de la realidad, como un elemento más. Cabría señalar que, a diferencia de lo que ocurre en la humanización, donde el monstruo adquiere rasgos propios del ser humano, la *domesticación* tiene que ver con la adecuación completa del ser abyecto y con la naturalización del monstruo. Evidentemente, si sometemos la anomalía a este tipo de procesos implicaría la pérdida de su carácter excepcional y fantástico, convirtiéndolo en una nueva raza más que comparte el mundo con el ser humano. Esta evolución del monstruo provocaría, a su vez, que se materialice un imprescindible cambio de género narrativo: pasando de lo fantástico a lo maravilloso o, por qué no, al realismo mágico[46]. Este proceso de regulación del monstruo y de lo monstruoso se ocasionaría sirviéndose de dos rasgos de adaptación temática:

1) *Adaptación*: A través de este primer principio, lo amenazante del monstruo se vería atenuado mediante una desautomatización o adaptación dentro de unos contextos en los que habitualmente no le serían propicios. A través de un proceso integrador se trataría de derogar su carácter abyecto, con la finalidad de que no provoque un desajuste en los esquemas estructurales y organizativos del ser humano. Por tanto, sería un elemento más de la realidad humana. El monstruo experimentaría una conciliación con el entorno, viéndose acomodado o ajustado a situaciones que, orginariamente, no serían las idóneas para su naturaleza fantástica e imposible.

2) *Subordinación:* Este procedimiento trataría de someter al monstruo ante los «patrones morales y psicológicos humanos» (Roas, 2017: 24). Su finalidad es situarlo dentro de contextos de proximidad y de familiaridad, en una realidad cotidiana

[46] El hecho que explicaría su posible pertenencia al realismo mágico tiene que ver con las propias características del género, el cual se define por no provocar una problematización entre lo real y lo imposible. Recomendamos la consulta de: Roas, 2011: 57-58.

completamente normalizada, donde se someta ante el orden y la norma. A diferencia del *monstruo como familiar*, donde la criatura continuaba poseyendo sus rasgos anómalos y subversivos, funcionando como figura caótica y amenazadora, el monstruo domesticado acepta la regularización de lo humano y convive aceptándolo.

> En este sentido, se erigen relatos que reflejan un nuevo sentido de la alteridad a través de una pronunciada orientación hacia la interculturalidad, la inclusión social y el desdibujamiento de los límites que definen lo bueno y lo malo aceptando lo no-humano como probable e insertándolo en universos diegéticos diseñados bajo las premisas de la «realidad corriente» (Roas, 2017: 13).

En el relato «Caries», de Miguel Puente Molins (*Aquelarre*, 2010), podemos presenciar cómo se emplean los principios que proponíamos, a la hora de (tratar de) domesticar la figura del vampiro. En «Caries», observamos cómo un vampiro accede a la consulta de un dentista, aquejado de un dolor de dientes. Tras la extirpación del canino dañado, el dentista decide apropiarse del diente con la intención de comerciar con él, en el mercado negro, puesto que los colmillos de vampiro poseen una gran y bien remunerada demanda. Lo interesante del relato surge mediante el proceso de adecuación que experimenta el monstruo, al tener que acudir a una clínica dental, debido a la irrupción de una caries. El hecho de deslocalizar al vampiro, de sus contextos tradicionales, y de situarlo en un espacio cotidiano del ser humano y perfectamente reconocible, como es la consulta del dentista, funciona para potenciar el efecto naturalizador que se desprende del relato. La visita del vampiro es un elemento que se produce y que se perpetúa, tal y como la tradición de esta figura fantástica mantiene. Por el contrario, la adecuación de la escena, cargada con un importante elemento paródico, propicia que el monstruo deba aceptar la situación de dominación que se produce. El monstruo deja de ser la criatura amenazante, convirtiéndose en el paciente. Tal y como indica el propio narrador:

> Pocas personas pueden admitir causar auténtico pavor a un *strigoi*. Nunca antes se lo había planteado pero hoy, esta noche, comprende que sigue en el negocio por la embriagadora sensación de poder que le provoca. La primera vez que le arrancó un diente a un vampiro estaba muerto de miedo. No fue hasta el tercer o cuarto canino extirpado cuando se dio cuenta de que los no-muertos lo pasaban pero que él. Le temían y le necesitaban […] Trabajar para ellos también tiene sus ventajas. Le conocen aunque no le aprecian, respetan su vida. Nadie le morderá el cuello porque su labor es valiosa, importante. Necesaria (Puente Molins, 2010: 373).

Somos testigos de la existencia de otros vampiros, quienes acuden al dentista para remediar sus dolencias. Como podemos observar, el narrador nos indica que la extirpación de colmillos ha sido una actividad que el dentista ha desarrollado y que, de

hecho, ha comenzado a naturalizar, como parte de su trabajo. De tal forma que, a través de la inclusión de una sociedad o comunidad vampírica, asistimos a una coexistencia (dentro de una misma realidad) de vampiros y de seres humanos, convirtiendo al no-muerto en una raza más. Este proceso que podíamos hallar en obras como *Twilight* –donde asistimos a una auténtica domesticación– o en *Interview with the Vampire* (Anne Rice, 1976) –obra en la que observamos la humanización del monstruo, sin ceder ante la domesticación (Roas, 2012)–, propone una adaptación del monstruo, sin que ello provoque que los monstruos de ambos libros se representen de igual forma, ya que los vampiros de Rice se alimentan de seres humanos, a diferencia de los hábitos alimenticios de la familia Cullen. De hecho, los vampiros de «Caries» se reflejan como criaturas depredadoras que no han atenuado sus rasgos amenazadores e inquietantes, tal y como podemos observar al final del relato, a través del voraz ataque que sufre el dentista a manos del *strigoi*. Hecho que podría cuestionar la subordinación, puesto que la faceta depredadora del vampiro emerge con violencia.

Por otro lado, debemos hacer hincapié en un factor que consideramos imprescindible destacar en el relato: asistimos al sometimiento y a la subordinación de la figura monstruosa, quien debe frenar sus instintos y acatar las órdenes del dentista humano. La inclusión del vampiro dentro de un contexto reconocible, cotidiano y familiar, como es una clínica dental y, sobre todo, el hecho de que deba aceptar las normas que impone el ser humano, subordinan a la criatura monstruosa ante el orden y la norma. Observamos que el *strigoi*, a su vez, posee una *VISA*, con la que paga al dentista por sus servicios, de la misma manera que nos cuenta que ha sido encarcelado. Todos estos elementos producen una aproximación del monstruo, que acepta y convive con los sistemas y las normas humanas, que se traducen en un ajuste y una domesticación del monstruo fantástico. No debemos pasar por alto que la extirpación de los colmillos a un vampiro es un método de castración, de extirpación de su vertiente sexualizada: «para un *strigoi*, perder un canino es como perder un testículo. Algo traumático» (Puente Molins, 2010: 375), al despojarlo de uno de sus principales rasgos amenazantes y de su principal medio para alimentarse de sangre humana, desarticulando la capacidad depredadora del monstruo y convirtiéndolo en un ser subyugado.

En la saga *Twilight* (Stephenie Meyer, 2005-2008) podemos rastrear cómo se produce la domesticación del monstruo, mediante la figura del vampiro y del licántropo. Si bien es cierto que en este caso deberíamos hablar de lo maravilloso o, incluso, de la conversión de lo fantástico en realismo mágico, lo cierto es que resulta significativo el

cultivo del monstruo. Pese a que somos testigos de la presencia de seres sobrenaturales, cuando profundizamos en el modo en que estas razas fantásticas son naturalizadas, advertimos que *Twilight* debería ser encajada dentro de lo maravillos o del realismo mágico, fruta del no conflicto generado por los monstruos. Los vampiros, representados principalmente por la familia Cullen, «van al instituto, visten a la moda y, sobre todo, se ven enfrentados en su vida cotidiana a las mismas preocupaciones y angustias de sus compañeros de clase: identidad, amor, sexo, celos, familia, procreación» (Roas, 2017: 18), respondiendo ante patrones miméticos de la realidad humana, obviando su naturaleza imposible (a pesar de poseer sus capacidades sobrenaturales).

> These vampires' features make them similar to humans, the result being that the boundary between the two worlds is blurred. What can be considered human or bestial if the Cullen behave like humans, consume only animal blood, and live like a happy family? The consequence is that the worlds of humans and of vampires are not separated in these stories (Roas, 2017: 18).

Difuminando la barrera que divide los contextos pertenecientes a la criatura monstruosa y al ser humano, se establece una nueva concepción y un deslizamiento de la naturaleza del monstruo hacia la aceptación y la no-problematización de su anormalidad. El caso de *Twilight* aleja al vampiro de lo fantástico, para adscribirse a lo maravilloso. La aceptación total del monstruo no supone un problema cognitivo ni un cuestionamiento de la realidad. Simplemente es aceptado como una raza más que habita en ese mundo. La monstruosidad que representa el vampiro (tal y como sucede con el licántropo) queda subordinada en el instante en que es sometido por las reglas ético-sociales de la comunidad. Además de ello, debemos hacer hincapié en que los Cullen no se alimentan de sangre humana o de que velan por la integridad del poblado. De la misma manera, Edward, el protagonista vampiro, accede a tener una relación sentimental con Bella, la protagonista humana, obviando uno de los rasgos principales que definen al vampiro: la sexualidad. Edward encarna la castidad y el control frente a la caracterización tradicional del vampiro, como un ser desenfrenado y descontrolado. Esta desautomatización de lo sexual, junto con la subordinación de los Cullen ante las normas humanas, transgreden la construcción del monstruo, porque atentan contra sus motivos constitutivos:

> Los Cullen, por tanto, encajan mal con la concepción del monstruo fantástico como encarnación de la desviación, lo amoral, lo inhumano, lo subversivo, puesto que son vampiros sometidos al control de lo cotidiano y, sobre todo, de los valores tradicionales y heteronormativos sobre género y sexualidad (Roas, 2017: 19).

En la ficción española, encontramos un paralelismo con la miniserie *No soy como tú* (Rómulo Aguillaume, 2010). En ella, sirviéndose de Lucía, la principal protagonista caracterizada por ser una mestiza adolescente (mitad vampiro, mitad humano), funciona como principal conflicto narrativo entre la pureza de la sangre y las diferencias de clase social, generadas por ese tipo de caracterización. Más allá del del tradicional conflicto binómico entre el bien y el mal, la serie profundiza en cómo se materializa la relación sentimental entre estos seres mitad fantásticos. Asimismo, los mestizos acuden al instituto y actúan con total normalidad, siguiendo la normativa humana. La serie, empleando estas figuras híbridas, permite que se establezca una identificación entre las criaturas inadaptadas y parias, con la habitual confrontación emocional y anímica que experimentan los adolescentes. El uso del monstruo domesticado es empleado únicamente como medio para caracterizar a personajes alienados y rechazados por la sociedad.

La película *Miss Zombie* (Hiroyuki Tanaka, 2013) refleja, de manera muy interesante, cómo se producen ambos principios a la hora de domesticar a una criatura monstruosa. Como bien sabemos, el zombi es un monstruo caracterizado por una marcada ausencia de conciencia, personalidad, individualidad e identidad propia. Lo terrorífico del retornado se manifiesta en su naturaleza monstruosa: a medio camino entre la vida y la muerte y, sobre todo, como reflejo de ese otro yo marchito en el que acabaremos transformándonos (perfectamente evidenciado mediante su cuerpo orgánico en decaimiento y degeneración, hasta que nos desvanezcamos).

En el film, una adinerada familia japonesa decide hacerse con los servicios de una zombi, como empleada del hogar, sin que su condición de muerta viviente altere las funciones que debe realizar. La zombi es enviada dentro de un gran paquete, donde (a su vez) se incluye un folleto de instrucciones, en el que se recomienda «No darle nunca de comer carne», acompañado de una pistola, en el caso de que la zombi incumpliera sus deberes o de que tratase de devorar a algún ser humano. Lo atractivo de la película surge mediante el contraste provocado por Sara, la muerta viviente, quien cumple con sus funciones de sirvienta de un modo completamente naturalizado, pese a ser una no-muerta. De hecho, Sara carece de la agresividad y del hambre voraz que acompaña y define al zombi cinematográfico, diseñado por Romero. En cambio, *Miss Zombie* plantea una aproximación humanizadora hacia la figura del zombi, ahondando en los sometimientos y vejaciones que sufre la criatura fantástica, quien –mientras se encarga de cumplir con los deberes del hogar– es violada y agredida por diferentes miembros de

la familia humana. En este caso, podemos observar cómo se muestran de una manera exponenciada los dos principios propuestos para que se establezca la domesticación. La *adecuación* del zombi se materializa a través de la inclusión del monstruo en los contextos humanos. En el espacio planteado, los zombis son encargados del hogar y se trata de una práctica habitual. Por tanto, las barreras que limitan lo abyecto de lo humano, se fracturan, asumiendo la posibilidad de que estos seres imposibles sean integrantes de la realidad. Es imprescindible señalar cómo se desarrolla el rol que ejerce el monstruo, convertido en un ser explotado y sometido ante la voluntad y el poder que profesan los seres humanos. Precisamente, es su identificación con la alteridad la que potencia y perpetúa la acción de sometimiento que sufre el zombi. A pesar de que se adecúe al ser fantástico, dentro del contexto humano, la subordinación que experimenta enfatiza la visión que tenemos hacia el otro, impidiendo que se desajusten los límites entre la comunidad y el agente externo. Resulta significativa la interesante lectura que se puede extraer de la película, y de la condición de la no-muerta, frente a la perspectiva del trabajador y del señor. La persistencia de roles derivados por la construcción de clases, apoyada por el poder, condicionan la lectura que establecemos sobre el modelo de contratación y de subordinación del mundo actual. Es ahí donde radica una de las claves del film. La dura crítica que ejerce la domesticación del monstruo, pone en evidencia los métodos que continuamos ejerciendo en el mundo laboral y social.

En *Miss Zombie*, la figura del zombi pierde su condición amenazante y se convierte en un ser completamente domesticado y víctima: el monstruo es un empelado del hogar, asumiendo una aproximación hacia lo humano, hasta el punto de servir a una familia. Aquí podemos encontrar una interesante lectura entre las clases dominantes y el sometimiento/explotación de los derechos del trabajador, empleando al zombi como una figura que representa al esclavo. En este sentido, podemos hablar de la cosificación, es decir: «el símbolo inconsciente a someter su personalidad inferior no desarrollada» (Carcavilla, 2014: 252). Resulta llamativo cómo se presenta la visión de Sara, quien mantiene capacidad de poseer recuerdos, que se resisten a desvanecerse y que, pese a su condición de muerta viviente, anhela. Además de ello, la película muestra la dramática existencia de la *revenant*, logrando que se produzca una atenuación de su alteridad, al situarse el espectador del lado del monstruo; por otro lado, Sara, como sirvienta y empleada del hogar, representa la subordinación del monstruo al verse sometida ante las reglas de la realidad humana, mediante una completa aceptación, alejándose de su naturaleza depredadora e inquietante. En relación con *Miss Zombie*, la película *Fido*

(Andrew Currie, 2007) plantea el ajuste del zombi como un miembro de la familia, a modo de mascota. Aunque, a diferencia de Sara, Fido resulta un ser amenazante, dominado a través de collar de control desarrollados por la compañía *Zomcom*, pese a que su monstruosidad se normalice, al convertirse en un miembro de la familia.

En ambos casos podemos destacar un deslizamiento que modifica al monstruo, aproximándolo hacia los contextos de familiaridad y de cercanía, a través de una reconfiguración de los roles tradicionales del monstruo, transformándolo en una criatura que habita en el mundo, sin poner en riesgo el orden, las reglas de lo humano o su propia realidad. El monstruo, mediante los procesos que describíamos, se convierte en un ser naturalizado que acepta las convenciones del hombre, sin oponer resistencia, porque convive con los seres humanos y se ve subordinado, sometido ante su control y sus normas sociales y culturales.

A través de esta evolución, producida en el monstruo domesticado, y atendiendo al imprescindible funcionamiento que requiere lo fantástico, deberíamos cuestionar si la presencia de una criatura monstruosa (adaptada y subordinada) es capaz de producir un efecto transgresor y subversivo, frente a nuestro concepto de mundo. En ese caso, si aceptamos que la domesticación del monstruo lo convierte en una raza más, tal y como hemos apuntado, comprenderíamos que el relato abandona lo fantástico y se adscribe dentro de otros géneros, como el realismo mágico o lo maravilloso, donde no se produce el cuestionamiento de lo real, como tampoco la transgresión y subversión de nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Sino que los fenómenos imposibles son aceptados y naturalizados, con aparente normalidad. Como advierte David Roas:

> Podríamos incluso hablar de otro forma de realismo mágico. Dicha categoría plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. Así, los fenómenos prodigiosos son presentados como si fuesen algo corriente (2012: 453).

De este modo, el monstruo domesticado evidenciaría otro tipo de vinculaciones con el ser humano, como por ejemplo la denuncia del conflicto entre razas, la marginación de las minorías o la avenencia entre ambas. Así, el monstruo dejaría de tener presencia exclusiva en narraciones y cuentos fantásticos, para ampliar su espectro más allá del terror y abrirse hacia otros géneros, ya que no se produciría la transgresión de nuestra realidad a través de un elemento imposible, ni la consecuente problematización que debe infundir lo fantástico. De algún modo, el cultivo de estas formas pone en relevancia nuestro modo de actuar cotidiano, como un reflejo crítico que

analiza nuestro proceder existencial, como seres humanos. Pese a que, mediante este procedimiento, el monstruo se despoje de sus capacidades y rasgos excepcionales, anómalos y subversivos (que lo definen y caracterizan), para funcionar como una criatura monstruosa sin capacidad para amenazar o inquietar. Por tanto, tendríamos a un monstruo dócil e inofensivo, cuya identidad lo convertiría en una raza más que habría sido aceptada por la realidad.

5. EL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE ESPAÑOLA

-¡Es el Oficio de difuntos! ¡Si se oye perfectamente!…
Son muchas voces… ¡Lo cantan!
(«El oficio de difuntos», Emilia Pardo Bazán, 1901)

Tras la exposición y la propuesta de nuestra poética del monstruo posmoderno, en la que hemos diseñado los principales rasgos que definen la evolución de la criatura monstruosa (respecto a su construcción tradicional). Aplicaremos nuestros principios de regulación en las formas que hemos considerado más representativas del ente monstruoso en la narrativa breve fantástica española contemporánea.

Para realizar el vaciado, nos centraremos en los siguientes monstruos: el vampiro, el *revenant*, el licántropo y el doble, por ser los más representativos. Observaremos que la elección del vampiro o del revenant, tienen que ver debido a su amplia difusión y la constante presencia que tienen en la narrativa breve fantástica española. En el caso del licántropo, hemos considerado que ofrece una lectura significativa, más allá del cuestionamiento tradicional (ejemplificado a través del binomio Jekyll/Hyde, en la obra de Stevenson), para reflejar cuestiones que tienen que ver con la limitación del ser humano, con los roles sociales o, incluso, con cuestiones relacionadas con el cuerpo y sus manifestaciones. En lo que respecta al doble, consideramos que se trata de una figura esencial para abordar temores modernos del ser humano. Asimismo, existe una amplia representación de dobles en la ficción española.

Por este motivo, estableceremos una clasificación temática de cada uno de los monstruos, ahondando en los relatos –incluidos en nuestro corpus de análisis– donde la criatura tiene una especial relevancia, con la finalidad de comprobar si nuestra propuesta teórica funciona debidamente.

Finalmente, tras realizar una exhaustiva revisión de la obra de Fernando Iwasaki, de David Roas y de Pilar Pedraza, trataremos de aplicar nuestra poética en sus relatos de narrativa breve fantástica, donde el monstruo ejerce un papel fundamental.

5.1. La narrativa breve española de género fantástico y su evolución hacia la posmodernidad

En este apartado trataremos de ofrecer un análisis dedicado a las transformaciones que sufre el género fantástico, hacia las nuevas formas posmodernas. Nuestro estudio no

pretende ofrecer un panorama historiográfico, sino ofrecer claves que muestren en qué aspectos ha cambiado el género. Para ello, basaremos nuestra investigación en los estudios de Ana Casas, David Roas, Alfons Gregori, Natalia Álvarez, Patricia Garcia y Raquel Velázquez, publicados en la obra ensayística *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, (Roas, 2017).

Cuando nos referimos al cultivo de lo fantástico, en la tradición española, es imprescindible que debamos referenciar a los inicios en que el género comenzó a desarrollarse. Como bien advierte Ana Casas: «A diferencia de lo que sucede en otros lugares, donde lo fantástico nace a finales del siglo XVIII con la novela sobrenatural, en España hay que esperar hasta la llegada del romanticismo para asistir a la eclosión del género […] con el cuento romántico» (Casas, 2017:15)[47]. Así, la manifestación de lo fantástico se produjo de un modo más tardío, a diferencia de lo sucediese en otras tradiciones literarias.

Mediante el crecimiento de la industria editorial, se produjo una mayor difusión y edición de relatos de cariz fantástico: «puede decirse que a partir de 1870 son muchas las publicaciones que incluyen en sus páginas narraciones de corte fantástico (*El Museo Universal, El Contemporáneo, El Periódico para todos, la Ilustración de Madrid, Revista de España, La Ilustración Española y Americana*)» (Casas, 2017: 15). Si bien la presencia de estos primeros cuentos comenzaba a suponer una interesante difusión y llegada al público lector, no dejaban de ser una pequeña manifestación, carentes de elementos globales que permitieran observar el funcionamiento del género como una unidad temática.

Por otro lado, a finales del siglo XIX comienza a observarse una notable aceptación y distribución de lo fantástico. Se evidencian obras traducidas de autores como E. T. A. Hoffmann, Walter Scott, Honoré de Balzac, Alejandro Dumas, Charles Nodier o Edgar Allan Poe. La divulgación de sus relatos generó un interés en la narrativa breve española que se manifestó, gracias a la publicación de volúmenes de cuentos de autores, como por ejemplo: Rafael Serrano Alcázar, *Cuento negros o historias extravagantes* (1874); Vicente Barrantes, *Cuentos y leyendas* (1875); José Selgas, *Escenas fantásticas* (1876) y *Mundo invisible* (1877); José Fernández Bremón, *Cuentos* (1879); Pedro Antonio de Alarcón, *Narraciones inverosímiles* (1882); Benito

[47] Recomendamos una atenta lectura en el capítulo «El cuento modernista», de Ana Casas (2017), para profundizar en los mecanismos que caracterizan a lo fantástico, durante las épocas citadas, para obtener una mayor comprensión de la evolución del género en España.

Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera* (1889) y *La sombra* (1890); Emilia Pardo Bazán, *Cuentos sacroprofanos* (1899); y Pío Baroja, *Vidas sombrías* (1900), entre otros[48].

Tal y como advertíamos, sobre el inicial carácter legendario que caracterizaban las obras fantásticas, presente en otras literaturas y más cercano a lo gótico, se produjo un interesante deslizamiento de su carácter romántico (más cercano a lo folclórico y donde se presentaba el relato en lugares exóticos). El género comenzó a ser ambientado en entornos cotidianos. Este proceso de adecuación espacial ajustó la verosimilitud de los relatos, puesto que se buscaba un acercamiento al mundo (extratextual) del lector.

> En este sentido, resulta capital la influencia, primero, de E. T. A. Hoffmann y, más tarde, de Edgar Allan Poe […] el acontecimiento imposible que irrumpe en el relato no suele materializarse (aunque ello también sea posible) en una amenaza exterior (fantasmas, monstruos, vampiros), sino que afecta fundamentalmente a la personalidad de sus protagonistas y […] se manifiesta a través del sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad (Casas, 2017: 16).

Sumado a esto, la huella de ambos autores, tanto de Hoffman como de Poe, muy presente durante la mitad del siglo XIX en España, propiciaron un nuevo modo de comprender el género fantástico, basándose en tres rasgos clave, que terminarían por definir su funcionamiento: «la intensificación de lo cotidiano, la presencia de lo macabro y el recurso al cientificismo o, dicho de otro modo, la incorporación de ciertas prácticas científicas (en especial el magnetismo y la hipnosis) para justificar la irrupción de lo sobrenatural» (Casas, 2017: 17). Tal y como hemos comentado, estos rasgos permitirían el definitivo ajuste de los rasgos que definirían al género fantástico.

La figura de Poe se volvió fundamental para los primeros autores de fantástico en nuestro territorio a la hora de cultivar el género[49]. La apuesta por el mundo interior y, sobre todo, por la búsqueda de lo subjetivo, como medio para enfatizar la neurosis y la locura se manifiesta en la adaptación y adecuación de temas y motivos que Poe exploraba en sus obras. En relatos como «Médium» o «El reloj», de Pío Baroja (*Vidas sombrías*, 1989), se detallaba la inestabilidad psíquica de los protagonistas, que padecen una constante tensión entre la cordura y la demencia, perfectamente enfatizando a través de la exploración de los espacios psicológicos, tal y cómo podríamos encontrar en «El

[48] Para observar un completo listado de la producción y publicación de la narrativa fantástica del periodo finisecular, se recomienda la consulta de la obra *La realidad oculta*, Roas y Casas (2008: 12).
[49] Con la finalidad de obtener una detallada descripción de la influencia de Edgar Allan Poe, en los autores españoles de género fantástico, recomendamos la consulta de: Casas (2017: 17-20).

corazón delator», de E. A. Poe. Asimismo, podríamos hallar una estrecha relación entre los relatos «El que se enterró», de Miguel de Unamuno (*La realidad oculta,* 2008) –donde se exploraba de un modo interesante la figura del doble– y «El gato negro», de Poe, ahondando de nuevo en los límites de la locura y en la inestabilidad del personaje. Todo ello permite una confrontación directa y ambigua entre lo fantástico interior y lo demencial.

No debemos obviar el hecho que, durante este período finisecular en el que lo fantástico comienza a cultivarse en España, se produjeron importantes progresos en el estudio de la psique humana y del inconsciente. Los estudios de psiquiatría propiciados por Freud y Jung expandieron, en la ficción, la búsqueda del mundo interior y, sobre todo, de la vertiente oscura del ser humano: «(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 en relación al plácido y ordenado mundo burgués» (Roas y Casas, 2008: 15). La exploración de estas nuevas frontera, que ofrecía la naturaleza humana propició que, una vez más, la ficción fantástica se nutriera para ofrecer respuestas frente a las incógnitas que presentaron las patologías del alma humana. La voluntad de responder ante los vacíos epistemológicos se manifestó mediante la proliferación de relatos que ahondaban hacia esa dirección.

> en general, los relatos modernistas se ambientan en el mundo contemporáneo y, en consecuencia, ciertos elementos góticos, de presencia obligada en los textos de épocas anteriores, tienden ahora a ser menos habituales (los castillos, las criptas, las mazmorras, las noches de tormenta, los cementerios, la trama sentimental). Sí permanecen determinados motivos sobrenaturales de carácter tradicional, como la aparición de fantasmas, la brujería o el pacto con el diablo […] La elección de los fantástico permite *épater le bourgeois* gracias a plantear, utilizando asuntos derivados del acervo popular, las perversidades sexuales en el ámbito familiar, la necrofilia, el satanismo, la enfermedad como estética, el catolicismo sacrílego o el erotismo religioso, es decir, todas aquellas cuestiones que se encuentran en los márgenes de las formas convencionalmente codificadas y que constituyen la base de la mentalidad comunitaria (Casas, 2017: 26).

Resulta imprescindible señalar las figura de Ramón del Valle-Inclán y de Pío Baroja, como dos autores clave que cultivaron el relato fantástico ligándolo con el tradicional. La vinculación de los folclores gallego y vasco (respectivamente) funcionó como perfecto encaje para nutrir de componente preternatural los cuentos de ambos autores. Lo interesante surgía en el modo en que ajustaron el género, manifestado mediante la irresolubilidad de lo sobrenatural. En consecuencia, la fe y la ciencia reflejaban la insatisfacción del individuo, que se mostraba incapaz de comprender su

realidad y, por tanto, de emplear un discurso basado en el dogma o en la razón que fuesen capaces de otorgar una explicación gratificante.

Como resultado, el relato fantástico finisecular reflejaba la vacuidad de unos discursos, amparados en las poéticas realistas y racionalistas, que perdían su operabilidad como únicos elementos capaces de reflejar la realidad. Tal y como advierte Casas (2017: 29), existe una estrecha relación entre este proceso de descrédito, experimentado en la cultura española de final de siglo, y el surgimiento de la literatura fantástica: «dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón y, como a principios de siglo, no rechaza las conquistas de la ciencia, pero sí niega que esta sea el único instrumento para captar la realidad».

A pesar de esto, a lo largo del periodo abarcado entre finales del siglo XIX y la época de Vanguardias, es preciso que señalemos la figura de Emilio Carrere, como una de las figuras indispensables de la narrativa breve fantástica. Los cuentos de Carrere se caracterizaban por una particular e interesante combinación de elementos góticos y legendarios desarrollados en una Madrid espectral. De tal forma que produciría el necesario deslizamiento hacia los espacios de proximidad que precisa lo fantástico, alejándose del relato gótico tradicional. A fin de hallar su particular modo de articular la ficción no mimética, entre sus relatos deben citarse «La Casa de la Cruz» (*La realidad oculta*, 2008), «La conversión de Florestán» o «Un crimen inverosímil» (*La casa de la cruz y otras historias góticas,* 2008).

Asimismo, otras figuras que resultan imprescindibles, al referirnos a este periodo, son las de Eduardo Zamacois, Salvador Rueda, *Fernanflor* y Emilia Pardo Bazán. En el caso de Zamacois, cabe mencionar relatos –que siguieron una vía más tradicional, para cultivar lo fantástico– como «Boda eterna (La Nochebuena de Don Juan)» (1898) o «El hombre de la barba negra», publicado en *La risa, la carne y la muerte* (1934). Por lo que respecta a Salvador Rueda, es preciso indicar su particular modo para ajustar y recuperar motivos y temas habituales como es la resurrección de un cadáver o la atracción suscitada por el difunto, hacia el vivo. En cuentos como «En la mesa de disección (cuento fantástico)» (1894), «El alma en pena» (1890) o «La boda de espectros» (1891), podemos rastrear manifestaciones de figuras monstruosas, abordadas mediante la exploración de la relación entre vivos y muertos o, como indicábamos, la presencia del espectro.

En el relato «El espectro» (1909), de Emilia Pardo Bazán, la autora recurría a la irrupción de lo fantasmal, mediante la figura de un ominoso gato blanco que

atemoriza a Lucio Trelles. De nuevo, podemos establecer una interesante relación entre el cuento de Pardo Bazán y la obra de Poe «El gato negro» (1843), donde ambas entidades, odiadas y temidas, se convierten en figuras monstruosas que acechan para aterrorizar a los personajes. Por otro lado, es imprescindible que señalemos el cuento «Vampiro» (1901), de la misma autora, donde cultiva la figura del vampiro, a través de un interesante reajuste. En el relato, Inesiña (una joven de apenas quince años) decide contraer matrimonio con don Fortunato, un anciano adinerado aquejado por problemas de salud. Lo interesante surge mediante la conversión de don Fortunato en un ser fantástico y monstruoso que se alimenta de la energía vital y de la sangre de la joven. A medida que la criatura sobrenatural se nutre de Inesiña, comienza a recobrar la vigorosidad y, por tanto, a recuperar su juventud. En cambio, Inesiña termina falleciendo, a causa de una extraña enfermedad.

A lo largo de las siguientes décadas se observaría un detrimento en cuanto a la proliferación de obras de cariz fantástico[50]. Evidentemente marcados por tratarse de un periodo altamente convulso en la historia de nuestro país, profundamente marcado por la ruptura social que provocó la Guerra Civil y prolongado durante la Posguerra. Debemos comprender que los elementos de control y de censura, dirigidos por la dictadura, dificultaron y agraviaron la proliferación, la difusión y la publicación de un mayor número de obras literarias. La hibridación de lo fantástico con otros géneros próximos, como lo maravilloso, se convirtió en un modo para emplear la ficción no mimética, frente al dominio de la literatura realista.

A pesar de esto, los autores exiliados, que huyeron del régimen dictatorial, ahondaron y experimentaron en las posibilidades que ofrecía el género fantástico. No obstante, la no confluencia de estos escritores en un mismo territorio provocó que sea «casi imposible establecer tendencias y corrientes, pues la mayoría de los autores desterrados siguieron rumbos diversos tanto en lo personal como en lo intelectual. Es lógico, por tanto, que en ellos lo fantástico adquiera formas heterogéneas y persiga objetivos diferentes» (Roas, Casas y Gregori, 2017: 67). Frente a la más que aparente incapacidad para establecer unas claves estilísticas y narrativas, que permitan la síntesis de unos rasgos propios e identitarios en lo fantástico versado en este periodo, y, sobre todo, por el escaso número de publicaciones del género, especialmente al referirnos a

[50] Para una mayor comprensión de los hechos, procesos y vías que afectaron y tomó el género fantástico, respecto a su evolución, durante estos periodos, recomendamos la atenta lectura de los artículos de Roas y Casas (2008), de Gregori (2017) y de Roas, Casas y Gregori (2017)

los seres monstruosos, no es posible que advirtamos sobre los métodos que emplea lo no mimético para transformarse y sufrir una primera evolución. Asimismo, otro hecho perjudicial, que impidió la correcta pervivencia de lo fantástico, se dio en la búsqueda de una interpretación de las obras fantásticas desde una vertiente alegórica o simbólica, anulando, así, el efecto que debe producir lo imposible. Tal y como advierte Alfons Gregori (2017: 55): «durante la dictadura siempre habrá lecturas que tenderán a descomponer la significación y a relativizar el valor de esta modalidad literaria».

Cabe señalar la presencia de relatos que ofrecen una aproximación al efecto transgresor que persigue lo fantástico, como sucede en el caso de los cuentos que integran *¡Miedo!*, de Noel Clarasó (1948), en «La gabardina», del autor exiliado Max Aub (*Ciertos cuentos*, 1955), o en las obras de Luis Romero (*Esas sombras del trasmundo*, 1957) y de Alonso Zamora Vicente (*Smith y Ramírez S.A.*, 1957). En el caso de Romero, es preciso que advirtamos sobre el interesante método que emplea para acudir al cultivo del espectro, como una de las figuras tradicionales de lo fantástico, ofreciéndole una interesante particularidad (que, a su vez, estará presente en la época posmoderna): «la figura del fantasma resulta central y aparece no solo como protagonista sino también como narrador en varios de los cuentos» (Roas, Casas y Gregori, 2017: 59), en relatos como «El aniversario», «El viudo» o «En la orilla del tiempo». Procedimiento que, a su vez, hallamos en obras del escritor uruguayo Horacio Quiroga «El espectro» (1921) y «Más allá» (1925), o «El fantasma» (1946), de Enrique Amberson Imbert.

Debido al desgaste producido por la literatura social realista, comprendido como el género narrativo dominante durante la primera mitad del siglo XX en España, y la imprescindible proliferación de antologías fantásticas y de terror, como *Antología de la literatura* fantástica (1940), *Cuentos de terror* (Llopis, 1963), *Horrorscope. Mitos básicos del terror* (Molina Foix, 1974) o *Visión de la literatura anglo-americana* (Panero, 1977); al auge de la literatura latinoamericana –ampliamente marcada por autores fantásticos como Borges, Cortázar, Bioy Casares, Fuentes o Rulfo– y al surgimiento de revistas dedicadas a la ciencia ficción, como *Nueva Dimensión* (1968-1983), se produjo un interesante auge de la difusión y del interés renovado en las formas que ofrecía la literatura fantástica.

Para comprender el proceso de revitalización que sufre lo fantástico, durante este período, se deberían señalar tres ejes vertebradores que permitirían la importante

transformación experimentada por el género y que se evidenciaría en décadas posteriores:

a) *La reivindicación de la narrativa breve*: como un hecho clave para comprender «la recuperación del gusto de narrar, un tanto olvidado por el experimentalismo» (Roas y Casas, 2008: 44), evidenciado en los anteriores períodos, donde la literatura realista y el pseudo fantástico alegórico se empleaban como formas de expresión.

b) *La influencia y recuperación de autores de género fantástico*: La proliferación de las obras de autores como Cortázar o Borges, sumada a la difusión que promovió la presencia de las antologías (anteriormente citadas), provocó el creciente interés y la necesidad de ahondar en la búsqueda de una necesaria renovación y modernización del género.

c) *La presencia del cine y la televisión*: Como resulta evidente, la incursión de los medios audiovisuales, en especial de lo cinematográfico, tanto en el continente europeo, como en la cultura oriental y anglosajona, se tradujo en una mayor comprensión de las vías que tradicionalmente explora lo fantástico. Este hecho provocó que gran parte del público se familiarizara con «la forma de enfrentarse literariamente al género (lenguaje, estructura, motivos)» (Roas y Casas, 2008: 46). Asimismo, la pequeña pantalla asumiría la difusión de series, emitidas en televisión durante las décadas de los 60 y 70, con una interesante producción del género. Destacan formatos como *Historias para no dormir* (1966-1982), *The Outer Limits* (1963-1965), *The Twilight Zone* (1959-1964), *Night Gallery* (1969-1973), *Ficcions o Doce cuentos y una pesadilla* (1967) u *Hora Once* (1968-1974)[51].

Además de estos ejes que permitirían la revigorización del género, debemos añadir, de manera significativa, la publicación de volúmenes de cuentos que serían clave para el desarrollo de las nuevas formas en que será comprendido lo fantástico: *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983), ambos de Cristina Fernández Cubas; *La pirámide de Khéops* (1980), de Ricardo Doménech; y, posteriormente, *Cuentos del reino secreto* (1982), José María Merino; *Galería de enormidades* (1983), de Pedro Zarraluki; *Necrópolis* (1985), de Pilar Pedraza; *El asesino en la muñeca*

[51] Para profundizar al respecto, véase: Cruz (2017).

(1988), de Laura Freixas; *Primavera de luto* (1989), de Juan José Millás; o *Los días subterráneos* (1991), de Ángel Olgoso, entre otros[52].

Estos factores, que permitieron el repunte y la polarización positiva de lo fantástico, favorecieron la proliferación del género y un notable aumento en la producción y en el consumo de obras, sin olvidar (claro está) en el creciente interés generado por el estudio de sus formas, motivos y temas en el mundo académico, a partir de la década de los 80. Asimismo, otro motivo que justifica su revigorización es la necesidad de indagar en los límites de nuestra realidad. La ficción realista es incapaz de ofrecer una exploración que profundice en «aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja psicología humana» (Roas, Álvarez y García, 2017: 199), debido a su incapacidad por generar la vulneración y el cuestionamiento de lo real. En cambio, la poética fantástica precisa la constante confrontación con las normas que rigen y que ordenan nuestro mundo, para problematizar nuestra visión arbitraria y convencional de lo real.

Esta breve revisión panorámica nos permite observar cómo se incrementa el interés y la proliferación del género. No obstante, como resulta evidente, nuestra investigación gira en torno a los medios empleados durante la posmodernidad para ajustar y transformar las formas y motivos tradicionales de lo fantástico, en la narrativa breve. Tras haber analizado y examinado en el anterior apartado el cambio de paradigma que ofrece la realidad posmoderna, es preciso que indiquemos cómo se produce y refleja la evolución del género, en su manifestación contemporánea. En este sentido, como advierten Roas, Álvarez y García (2017):

> Lo fantástico contemporáneo no ha dudado en echar mano de formas y motivos ya tradicionales (el fantasma, el doble, la alteración de las coordenadas espacio-temporales…), eso sí, actualizados y adaptados para la expresión de las ideas sobre realidad e identidad que caracterizan/permean las últimas décadas del siglo XX. Formas y motivos que se combinan con nuevas vías de exploración de lo fantástico con las que seguir comunicando, despertando o reactivando los miedos del lector (2017: 202).

David Roas, Natalia Álvarez y Patricia García (2017), trazan las vías que configuran lo fantástico posmoderno, fundamentadas en la inclusión de recursos que posibilitan su reajuste hacia una revisión de la poética del género, en su vertiente contemporánea. Su investigación propone la inclusión de cinco elementos clave, para

[52] Se recomienda la consulta de Roas, Álvarez y García (2017: 196-214), con el fin de ahondar en el amplio corpus de autores y obras de género fantástico que publicaron durante el período que abarca entre 1980 y 2015.

comprender este interesante deslizamiento, como bien recoge David Roas, en su ensayo *Tras los límites de lo real* (2012): la *yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad*; *las alteraciones de la identidad*; *las voces del otro lado*; la *hibridación* del fantástico con el humor y con otros géneros no miméticos; y *los espacios revisitados*[53]. La adquisición de estos rasgos característicos revelará una tensión existente entre los tradicionales métodos y vías en que lo fantástico tradicional se expresaba y el cultivo de las nuevas formas que retoma la posmodernidad. Tal y como advierte Raquel Velázquez (2017: 234), este proceso permite que: «Los tópicos clásicos que se revisitan surgen renovados en la nueva reescritura. Gracias a la desautomatización, los motivos temáticos clásicos cobran una nueva perspectiva que permite seguir inquietando a un lector demasiado familiarizado con ellos».

La revisión que ofrece la posmodernidad otorga una nueva posibilidad para explorar las posibilidades que brinda lo fantástico, como género diseñado para cuestionar los límites de lo real. Sus capacidades transgresoras se expanden y reflejan un mundo inestable y, en ocasiones, incomprensible. El conflicto binario tradicional entre lo posible y lo imposible, tal y como se producía mediante la irrupción de un ser monstruoso, carece de una relevancia mayúscula en la narrativa fantástica posmoderna, porque lo que realmente resulta inquietante es nuestra realidad, como construcción ficcional. Lo fantástico posmoderno, sujeto sobre un mundo líquido (propio de la época contemporánea), en palabras de Bauman (2003), pretende evidenciar lo anormal que resulta nuestra experiencia sostenida en la dimensión de lo real, manifestando su arbitrariedad y su inestabilidad. Así, sirviéndose de una realidad extratextual amenazadora e incomprensible, como eje clave de contraposición fantástica, la narrativa posmoderna evidencia –mediante sus personajes, motivos y temas– la incapacidad del ser humano para adaptarse a su propio mundo. Seres disipados que oscilan en una realidad cambiante, encargada de invalidar la posibilidad de generar u obtener una identidad propia e inmutable: «las narraciones fantásticas ofrecen un retrato del individuo actual como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir» (Roas, Álvarez y García, 2017: 201). Lo fantástico posmoderno, sirviéndose de elementos como la metaficción, la manipulación del lenguaje y los juegos entre realidades, denota las amplias posibilidades que ofrece el género para referenciar el decaimiento y el

[53] Se recomienda la atenta lectura de Roas, Álvarez y García (2017: 204-214), para obtener una mayor y más detallada exposición de los elementos clave que definen la poética fantástica posmoderna.

descrédito existencial que caracterizan al ser humano contemporáneo. Estas nuevas vías que explora el género resultan clave para mostrar las preocupaciones, miedos y deseos evidentes en esta sociedad cambiante y líquida.

Asimismo, los tópicos, los temas y las figuras clásicas de lo fantástico se ven desautomatizados y revisitados mediante nuevas vías de exploración. Tradicionalmente acudíamos a la confrontación que suponía un ser monstruoso, frente a nuestros códigos de regulación que ordenaban nuestra realidad, lo cual suponía una transgresión epistemológica irresoluble y, por tanto, evidenciaba un mundo que se manifestaba como inquietante y amenazador. La narrativa posmoderna examina el funcionamiento de lo monstruoso y de entidades anómalas como elementos que pueden ser parte de nuestro propio mundo o, en otros casos, como protagonistas de una realidad que había permanecido oculta en lo fantástico tradicional: el otro lado, lo perteneciente al monstruo. Este nuevo rasgo formal funciona como mecanismo narrativo para observar cómo pueden manifestarse las figuras que habían permanecido silenciadas, tal y como analizábamos en el apartado dedicado a la *dotación de voz* al monstruo.

> Se recurre, pues, al imaginario colectivo de los lectores para recuperar lo que prototípicamente forma parte del género de terror y fantástico, y así reescribirlo con el fin de romper las expectativas que el lector tiene acerca de ello: casas encantadas, fantasmas, vampiros, monstruos, cementerios, enterrados vivos, resucitados, la figura del doble, la metamorfosis, objetos animados, así como leyendas urbanas, o formas de contactar con el más allá y los habitantes del otro lado. Todo colocado en un contexto cotidiano que el lector reconoce como el suyo propio y que cuestionará al comprender cómo lo imposible se vuelve posible (Velázquez, 2017: 234).

Estos rasgos se manifiestan como nuevas vías para explorar las posibilidades que ofrece la narrativa fantástica posmoderna, con la finalidad de mantener la tensión imprescindible que debe existir entre nuestro concepto de realidad y lo imposible. El medio y método para lograr ese cruce de realidades inadmisibles entre sí, que persigue lo fantástico, debe actualizarse y renovarse constantemente (a través del ajuste de rasgos formales y temáticos) que posibiliten el asombro del lector y, por tanto, desautomatizar las expectativas del lector y generar el efecto fantástico. Como resulta evidente, el amplio imaginario colectivo, que gira en torno al género no mimético, dificulta que se produzca el imprescindible desconcierto y, por extensión, el cuestionamiento de lo real. La necesidad de los autores contemporáneos, por mantener la tensión entre ambos órdenes, crea la necesidad de explorar las posibilidades ficcionales que ofrece lo fantástico mediante ajustes como los que señalábamos.

Detengámonos a observar el funcionamiento de lo fantástico, y de lo monstruoso, en los relatos «El espectro» (1909), de Emilia Pardo Bazán, y «Multitud» (2012), de Patricia Esteban Erlés. En ambos cuentos se emplea la figura imposible del fantasma, como entidad monstruosa y fantástica, aunque de modos completamente diferenciados. Mientras que la obra de Pardo Bazán se ampara en un fantástico clásico o tradicional, el microrrelato de Esteban Erlés posee un interesante giro posmoderno.

> El fantasma de mi primera mujer sigue rondando la cama donde duermo cada noche con mi segunda mujer. A ninguno de los tres parece disgustarnos (Esteban Erlés, 2012: 61).

El espectro, en «Multitud», manifiesta las características propias y tradicionales de la figura fantástica –rasgo que identificamos mediante a su perpetuidad existencial, ligada a un espacio físico–, pero, a diferencia del fantasmagórico gato del cuento de Pardo Bazán, donde irrumpe una figura que provoca el terror del protagonista, la difunta esposa no provoca una sensación de terror en el protagonista-narrador. Funciona como una entidad imposible (debido a la imposibilidad de su existencia), reajustada en torno a la familiaridad y, sobre todo, a su posible domesticación. Se trata de un ser que, ajeno a las tradicionales vías en que se manifestaba el fantasma como un monstruo que persigue la venganza o llevarse al vivo al más allá (aspectos tradicionales y cinculados con las capacidades psicopómpicas del *revenant*), la difunta en el cuento de Esteban Erlés se ajusta a su nueva naturaleza y mantiene intactos sus deseos, referenciados en la aceptación de mantener relaciones íntimas con su esposo. No importa la transgresión que pueda provocar el espectro, el lector comprende la vulneración de órdenes de realidad que implica su irrupción, lo interesante surge del particular uso del fantasma, adecuando su presencia al mundo humano. Mediante la dotación de voz al fantasma, se produce un deslizamiento y un reajuste de los órdenes de realidad. El hecho que el monstruo funcione como narrador nos permite situarnos al otro lado, en la vertiente de lo imposible. Este aspecto nos permite explorar los deseos de la difunta retornada. A diferencia del espeluznante gato fantasma, que funciona como un elemento transgresor y completamente subversivo, la esposa perpetúa su conexión con el ser humano. Si bien es cierto que, habitualmente, el retornado permanece ligado a un espacio determinado, lo interesante del microrrelato de Esteban Erlés es su vinculación con la asociación de espacios pertenecientes a la intimidad del ser humano.

Del mismo modo, como hemos podido observar en los relatos citados, en lo fantástico posmoderno existe una tendencia hacia las formas narrativas breves, como medio para explorar sus posibilidades. El microrrelato se convierte, a partir de la década de los 90, en un método habitual para acudir a la ficción. De nuevo, como contrapunto con lo fantástico tradicional, su cultivo en la posmodernidad revisa las figuras los modelos clásicos, persiguiendo vulnerar las expectativas del lector:

> Tienen menos tiempo para confiar al lector, progresar, alcanzar la tensión narrativa y sorprenderle con un desenlace revelador que, en múltiples ocasiones, le incitará a una relectura del texto para recuperar las pistas a las que no atendió […] Los escritores contemporáneos siguen una fórmula bastante clara e identificable […] En primer lugar, la normalidad, la quietud (a través de la equivalencia entre realidad intratextual y extratextual), seguido en segundo lugar de la interconexión entre alas dos realidades (lo real y lo inexplicable) que entran en conflicto; y, en último lugar, un especial cuidado por la búsqueda de la sorpresa ante lo atroz, el «miedo», a través de un final breve y contundente, una *punch line* no demasiado explícita (el humor o la ironía no refrena totalmente la perturbación), que suele replantear y reasignar un nuevo sentido a todo el relato (Velázquez, 2017: 236).

Estos factores nos permiten observar una notoria evolución del género desde sus primeras manifestaciones, hasta el cultivo posmoderno. Si nos detenemos a establecer un análisis sobre el funcionamiento empleado para acudir a lo fantástico y, por ende, en los reajustes que han caracterizado al género, evidenciamos en primer lugar la búsqueda de lo novedoso que permite actualizar y ofrecer un giro de tuerca a los temas, motivos, formas y usos tradicionales; en segundo lugar, mediante las formas narrativas como el microrrelato, se potencia la ambigüedad del texto potenciada en las breves o ausentes descripciones espaciotemporales, resuelta en un breve final que permite su relectura y comprensión; y, finalmente, en la conversión del propio relato en un hecho fantástico. Elementos como la dotación de voz al monstruo o la atenuación de su monstruosidad, permiten que el propio hecho narrativo, es decir que la construcción argumental pueda sea calificada de inexplicable y de imposible, puesto que supone una transgresión de nuestros órdenes de realidad la experiencia vislumbrada y narrada desde la visión de un ser imposible y, por tanto, ficticio. El juego posmoderno se traslada, como vemos, más allá de la alteración temática de sus figuras fantásticas tradicionales o de la transgresión lingüística, permeando del mismo modo en las formas en que se presenta la ficción y en cómo estructura su contenido.

Tras la exposición y la propuesta de nuestra poética del monstruo posmoderno, en la que hemos diseñado los principales rasgos que definen la evolución de la criatura monstruosa (respecto a su construcción tradicional), aplicaremos nuestros principios de

regulación en las formas que hemos considerado más representativas del ente monstruoso en la narrativa breve fantástica española contemporánea del siglo XXI. Por este motivo, estableceremos una clasificación temática de cada uno de los monstruos, ahondando en los relatos –incluidos en nuestro corpus de análisis– donde la criatura tiene una especial relevancia, con la finalidad de comprobar si nuestra propuesta teórica funciona debidamente.

5.2. El vampiro

Comprendido como una de las figuras centrales de lo fantástico, el vampiro posee una extensa y amplia tradición y cultivo en las representaciones literarias y cinematográficas de la criatura imposible. Alrededor del no-muerto se ha generado una elaborada mitología, que (en gran parte) se origina en lo folklórico y en los relatos maravillosos antiguos de diversas culturas. Evidentemente, mediante la proliferación y la revisión constante del vampiro en la literatura (principalmente) y de su extrapolación hacia el cine (potencialmente) se ha realizado una sistematización de su figura, ocupando un lugar de privilegio en lo fantástico. Previamente al análisis del vampiro, nos detendremos a observar cuáles son los orígenes de esta criatura:

> En el sentido más estricto, la palabra *vampiro* procede de la voz serbia *wampira* (*wam*, sangre; *pir*, monstruo), y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa central, regresa a alimentarse con la sangre –y, según ciertas variantes, con la carne– de los seres que en vida estuvieron más próximos a él. De tal raíz surgen las siguientes denominaciones: *vampyr* en holandés; *wampior* o *upior* en polaco; *upir* en eslovaco; *upper* en ucraniano (Quirarte, 2005: 133).

De hecho, la presencia del vampiro se extiende a diversas tradiciones como la árabe, china, greco-latina, japonesa, hebrea, eslava o mesopotámica, bajo diferentes formas y poseedoras de diversas capacidades sobrenaturales. Pese a la variedad de orígenes y de procedencias, el vampiro es un monstruo «que se alimenta de seres humanos y que está dotado de poderes mágicos, características que mantendrán (con variaciones y matices) en sus posteriores encarnaciones literarias y artísticas» (Roas, 2012: 442), las cuales terminan por codificarse y unificarse, construyendo una mitología coherente, mediante la publicación de *Drácula* (Bram Stoker, 1897). Como bien advierte Roger Bozzetto:

> Le vampire n'est pas une création de la société victorienne : on en trouve des traces littéraires –et sans doute l'ethnologie nous en dirait plus long– dans les figures de lamies et des harpies dans le panthéon gréco-latin. On en trouve des traces dans d'autres civilisations avec des trais différents. C'est la cas du *Vij* de Gogol en Russie, dans l'Orient des *Mille et une nuits* on trouve des goules, et en Inde *Le Livre des vampires* date du XI[e] siècle. Ce vampire indou est d'ailleurs une sorte de fantôme logé dans un cadavre, ni suceur de sang ni cruel, mais malicieux et capable de se métamorphoser […] La figure du vampire n'a pas été inventée au XIX[e] siècle, mais il est de fait que la période romantique puis victorienne lui a permis d'en développer des potentialités oniriques et a créé des chefs d'œuvres, qui sont des références (Bozzetto, 2001: 128-129).

A pesar de ello, la importancia de la obra del autor irlandés resulta imprescindible gracias a la profunda dimensión dramática y argumental que adquiere el vampiro, construyendo a un monstruo que «sistematiza los elementos del monstruo y los vuelve plausibles» (Quirarte, 2005: 148), gracias a la asimilación del no-muerto con la figura histórica de Vlad Tepes, estableciendo un juego de asimilaciones entre la ficción y la historia, sumado a la introducción del vampiro en Transilvania, dentro de un territorio geográfico (principalmente folklórico), donde la figura del vampiro adquiere una mayor verosimilitud. De esta manera, el vampiro es comprendido como un monstruo amenazador e inquietante, debido principalmente a que su creación responde ante:

> dos razones fundamentales: 1) en un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador; y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia. Esa segunda condición lo vincula a tres sentidos esenciales, también recurrentes en las diversas encarnaciones del vampiro: el miedo a la muerte (y, con ello, a lo desconocido), el miedo al ser que transgrede el tabú de la muerte (como ocurre con el fantasma y otros *révenants*), así como el deseo de inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer a la muerte (Roas, 2012: 442).

El vampiro, además del conflicto producido por su naturaleza imposible, encarna la transgresión de la muerte, como figura que se sitúa en la frontera que separa a vivos y a difuntos. Es una representación de la muerte y de nuestro temor ante ella. Hecho que podemos observar mediante su construcción, la cual –como pudimos indicar en nuestra poética– se constituye mediante los principios de fusión (Carroll, 2005) biológica del monstruo, proporcionándole la capacidad de albergar dos naturalezas opuestas dentro de un mismo cuerpo (en este caso el binomio vida/muerte). Además de esto, la combinación del vampiro se basa en una estructura híbrida entre lo antropomórfico y lo bestial, funcionando como una aberración de lo humano, de lo que nos es reconocible, para convertirlo en un monstruo. La combinación de una naturaleza

monstruosa y fantástica, junto a la del ser humano, crea una distancia imperturbable frente a esta figura monstruosa, puesto que nuestra condición humana se vería fuertemente vulnerada.

Por otro lado, como bien advierte Gérard Lenne (1974: 105): «el vampirismo es manifiestamente la representación simbólica del erotismo […] el beso-mordedura, el cambio de sangre y (sustancia vital), la prominencia fálica de los caninos y hasta la destrucción-castración» fomentan la imagen transgresora del monstruo, como la liberación del placer. Habitualmente, como sabemos, el ataque del vampiro se produce durante la noche, mientras la víctima yace en su lecho, estableciéndose una analogía directa entre el desarrollo del acto sexual, en contraposición con la transgresión (o violación) de los espacios íntimos (donde buscamos nuestra seguridad), proferida por la irrupción del asaltante nocturno y su agresión vampírica (mediante la penetración dental y la succión de la sangre). En relación a esta idea, es frecuente relacionar al vampiro con criaturas nocturnas, como los súcubos y los íncubos, comprendidos como «espíritus satánicos que toman posesión sexual de los humanos durante su sueño» (Lenne, 1974: 106), funcionando como transgresores de nuestra integridad y de nuestra intimidad.

Tal y como hemos advertido, en la ficción literaria encontramos una significativa y muy representativa muestra de las capacidades del monstruo no-muerto. Lord Ruthven, de Polidori, Carmilla, de LeFanu y Drácula, de Stoker, funcionan como principales figuras sobre las que se cimentan los rasgos característicos del vampiro y desde donde partirán el resto de evoluciones que sufrirá la figura fantástica[54]. En cuanto a la presencia del vampiro en la gran pantalla, tenemos grandes títulos como el aterrador *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Dracula* (Tod Browning, 1931) o las versiones del mito vampírico de la Hammer, protagonizadas por Christopher Lee, en films como *Horror of Dracula* (Terence Fisher, 1958) y *Dracula: Prince of Darkness* (Terence Fisher, 1966), la posmoderna versión *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992) o *Interview with the Vampire* (Neil Jordan, 1994).

En cuanto a la literatura española, la figura del vampiro es visitada con cierta frecuencia por los autores de género fantástico. El primer relato, donde encontramos la huella del monstruo, se trata de «Adelina, una leyenda fantástica» Vicente Rubio y Díaz (Salán Villasur, 2001), fechado en 1884, donde encontramos la representación del no-muerto como un ente que se alimenta de la psique humana. En 1901, la autora gallega

[54] Con la intención de ampliar el conocimiento, sobre las evoluciones sufridas por el vampiro, véase: Roas, 2012: 441-445.

Emilia Pardo Bazán, en «Vampiro» (Pardo Bazán, 1973) recuperaría al vampiro en un interesante cuento donde se reflejan las capacidades fantásticas del monstruo, robándole la juventud a su esposas Inés. En 1922, de la mano de Wenceslao Fernández Flórez, hallamos el cultivo de la figura fantástica en «El claro del bosque» (Fernández Flórez, 2010), empleando una atmósfera fantasmal, donde emerge una vampiresa y, a continuación, se comienzan a dibujar los rasgos de la criatura fantástica, poniéndose énfasis en la succión de sangre y en la disolución del alma humana.

En 1961, encontramos «Nosferatu: Aquelarre y noche roja de reopera», de Francisco Nieva (Francisco Nieva, 2000), hallamos una adaptación teatral de la criatura fantástica, tomando como referencia la adaptación cinematográfica de Murnau, en *Nosferatu* (1922). Por otro lado, el autor Alfonso Sastre visita al vampiro en su obra *Las noches lúgubres*, de 1964, en los relatos «La noche del espíritu santo» o en «El vampiro de Madrid» (Sastre, 1998), donde se puede observar una interesante lectura sobre la influencia de la dictadura que sometió a España, como símbolo de la bebedora de sangre y de su actitud violenta frente al mundo obrero. De hecho, resulta significativo el propio apellido de la vampiresa: Franco Calderas. Asimismo, en 1976, el mismo autor, acude al monstruo fantástico en «El evangelio de Drácula» (Sastre, 1997), se realiza una referencia evidente al título de Bram Stoker, sirviéndose de una estructura lírica.

Por otro lado, la autora valenciana Pilar Pedraza, acude al vampiro, como una figura transgresora, en su novela *Las joyas de la serpiente* (1984), advertimos sobre la transformación en vampiresa de Engracia, un personaje femenino caracterizado por su docilidad. Tras la conversión, se pone de manifiesto su rebelión identitaria, representada por la figura del monstruo. La elección de la figura femenina monstruosa posee un interesante y marcado cariz, puesto que representa la oposición al sistema imperante y, sobre todo, realza el poder de lo femenino.

A través de esta breve revisión, identificamos algunos rasgos que caracterizan al vampiro creado en la literatura española, como una figura subversiva y transgresora (propia del relato fantástico), pero también como un medio para expresar y manifestar el malestar producido por el sometimiento de la población ante de la dictadura española o el clamor de la mujer por liberarse de los roles tradicionales. El vampiro funciona como una figura catalizadora, que expresa la crítica ante la opresión.

Observábamos que las primeras manifestaciones del vampiro se alejaban de la clásica figura construida por Stoker, haciendo hincapié en el vampiro psicológico.

Mientras que en las obras que aparecen a mediados del siglo XX, la identificación del monstruo con sus rasgos tradicionales, poniendo énfasis en su apetito por la sangre humana, se materializan y se perpetúan.

Comprendemos, así, que el vampiro es una de las figuras centrales de lo fantástico. La constante adaptación que ha sufrido el no-muerto lo ha conducido a sufrir alteraciones y modificaciones respecto a sus referentes clásicos, orientados hacia la renovación temática y estructural del ente fantástico, con la finalidad de propiciar que su figura continúe ejerciendo como un reflejo de las preocupaciones humanas.

a) En relación a la *propagación*: Tratando de aplicar nuestro aparato teórico en las representaciones del vampiro, en la narrativa española posmoderna, observamos que la *propagación* (comprendida como la proliferación y el aumento del número de entidades monstruosas) se manifiesta acudiendo al no-muerto en un sentido comunal. Es decir, el vampiro ya no es un único sujeto excepcional, sino que existe una propagación del vampirismo, aludiendo a una comunidad, quienes –en la mayoría de los casos– conviven con los seres humanos. Es cierto que el vampiro de Stoker poseía súbditos y seguidores, incluso vampiros, pero en este caso hablamos de un sentido mucho más cercano al de la proliferación de comunidades vampíricas. En el relato «Huéspedes» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, hallamos una colonia de vampiros, que vive en el mismo edificio que Ulmer, el protagonista humano de la narración. En ella, Ulmer regresa a su hogar, de noche, cuando repara en que –mientras accede al umbral de su hogar– un hilo de sangre se ha deslizado desde su nariz, salpicando tanto el ascensor como el descansillo. Completamente aterrorizado, ante la posibilidad de que sus vecinos reparen en los restos de sangre, decide solventar la situación.

> La espantosa inoportunidad de este hecho sobrepasaba todo cálculo […] Debía recoger las gotas de sangre con cuidado y con la mayor celeridad posible, antes de que sus vecinos de planta –gente modesta con él, franca y jovial– o incluso el resto de los inquilinos del edificio irrumpiesen allí e intentasen apropiárselas y hacer uso de ellas […] Su única obstinación consistía en dejar intacto el horizonte salpicado de diminutas gotitas a punto de coagularse. De tanto en tanto, se incorporaba de manera imprudente y miraba tenso alrededor, con el pecho jadeante, hacia las puertas que se abrirían a la menor insinuación de vida (Olgoso, 2007: 35-36).

Lo interesante del relato surge al plantearse la apacible convivencia entre Ulmer y el resto de vampiros. Pese a que se trata de seres imposibles y fantásticos, los vecinos de Ulmer son referidos como francos y joviales, aludiendo a características positivas, sobre los monstruos. Este aspecto posibilita que exista una humanización del

vampiro, basada en la perspectiva del humano. En cambio, la irrupción de la sangre permite que la naturaleza vampírica y sus rasgos depredadores se reactiven, aunque no seamos testigos de ello, a lo largo del relato. Sin embargo, la ominosidad representada por la comunidad vampírica se ve potenciada a través de la posible activación del monstruo y, sobre todo, mediante la proximidad de los seres imposibles, que habitan en el edificio. El efecto de lo fantástico y de lo amenazador incurre en los espacios de cotidianidad más cercanos, al introducir una comunidad de vampiros, conviviendo en nuestro mismo edificio.

Sirviéndose de otros mecanismos narrativos, en el microrrelato «País de vampiros» (José María Merino, 2016) asistimos ante una nueva proliferación del vampiro, multiplicando el número de criaturas monstruosas, en nuestro entorno. En «País de vampiros», un narrador no-muerto nos relata las dificultades que padecen tanto él, como el resto de vampiros, para conciliar el sueño y reposar, ante el temor de que terminen con su existencia.

> Aquí el descanso perfecto es imposible. No podemos dormir tranquilos, aunque nuestro cobijo sea seguro. Caemos en un sueño inquieto, temeroso, lleno de sobresaltos. Un sueño donde los presentimos, dedicados a su ávida busca, con el propósito indeclinable de alcanzarnos. Invadidos por un miedo que a veces nos hace despertar, imaginamos sus figuras oscuras, sus capas aleteantes, el maletín en que guardan la aguzada estaca que esperan clavar en el corazón (Merino, 2016: s.p.).

En ambos casos, la figura del vampiro se extiende y construye espacios y territorios pertenecientes al monstruo. La proximidad y el reconocimiento de las áreas cotidianas (por parte del lector) son elementos imprescindibles para reflejar la *propagación* del vampiro, como métodos para potenciar y para reajustar lo amenazante que debe suponer su figura. De este modo, reactivamos el efecto que persigue el monstruo (subversión, transgresión, imposibilidad y desajuste), situándolo dentro de los contextos de proximidad, con la intención de potenciar el efecto fantástico que nos debe producir. En el microrrelato, pese a que la voz del narrador es quien nos expone y manifiesta cuáles son sus temores y preocupaciones, ante la posible llegada del cazavampiros. Es interesante observar cómo describe los diferentes rasgos que, potenciados por el imaginario colectivo, han construido la imagen de Van Helsin. De la misma manera, no podemos dejar de reparar en el hecho de que hable de figuras oscuras, con maletines donde esconden estacas. En el relato se produce una interesante conversión del cazavampiros en un ser monstruoso, porque lo observamos desde la mirada del vampiro quien, intranquilo, teme por su llegada, como si se tratase de un ser

de pesadillas. En «País de vampiros», detectamos un interesante proceso de humanización del monstruo capaz de provocar la inversión de roles tradicionales, mediante la descripción que nos relata. La visión desde el otro lado, desde lo fantástico, propicia una lectura atenuante y comprensiva del depredador chupasangre. Hecho que alude a otro de los rasgos propios del monstruo posmoderno: la voz en primera persona.

Por tanto, podemos indicar que la figura del vampiro se nutre de la *propagación* para aumentar lo amenazante monstruo, a la hora de convertirlo en una comunidad monstruosa. No obstante eso, como advertimos en el caso de la domesticación, corremos el riesgo de naturalizar al vampiro si lo convertimos en una raza más, perdiendo su excepcionalidad. Cabría esta reflexión si no observásemos la voracidad de la criatura y cómo se refiere a sus rasgos cuando emerge la vertiente depredadora del monstruo. El hecho de propagar el vampirismo, en un sentido grupal, no debe evocar hacia la naturalización del monstruo, puesto que si mantenemos su alterización y sus rasgos ominosos y depredadores, el monstruo multiplicado supone una terrible amenaza. Este tipo de vampiro comunal lo podemos encontrar en películas como *From Dusk Till Dawn* (Robert Rodríguez, 1995), *Vampires* (John Carpenter, 1998) o *30 days of Night* (David Slade, 2007), donde se mantiene intacta la naturaleza vampírica, como una criatura voraz, dedicada a la caza de los seres humanos.

Por otro lado, en cuanto a la *propagación*, como medio para crear otras formas que permitan la renovación del motivo del vampiro, alejándose de las codificaciones más tradicionales, es interesante observar la conversión del vampiro en un niño permite la exploración de nuevas formas y figuras para acudir al monstruo. La deconstrucción del monstruo vulnera uno de los rasgos principales que definen al no-muerto: la sexualidad. La conversión en infante del monstruo desarticulan la asimilación del vampiro con el sexo. Por el contrario, su reminiscencia hacia la muerte permanece intacta, como un depredador, puesto que su monstruosidad y sus capacidades subversivas permanecen intactas. Continúa funcionando como un ser destructivo que se alimenta de la sangre de los vivos. En relación a este tipo de figuraciones del vampiro, es imprescindible que remitamos a la película *Låt den rätte komma in* (Tomas Alfredson, 2008), basada obra de John Ajvide, donde podemos encontrar a un monstruo que, pese presentarse como una niña, es una criatura despiadada. El film nos introduce a una pequeña vampira, Eli, un monstruo de aspecto aniñado que necesita ser cuidada por un humano. Eli conocerá a Oskar (un chico con notables problemas sociales y familiares). Entre ambos surgirá una relación de dependencia y amor, «una relación

simbiótica: Eli le ayuda matando a los abusadores y Oskar será el adulto que cuide de ella» (Roas 2012: 448). Lo interesante, dejando de lado la curiosa historia afectivo-amorosa entre el monstruo y el chico, es que «nunca dejamos de ver a Eli como un monstruo depredador» (Roas, 2012: 448), porque Eli no duda en devorar a los seres humanos, para alimentarse, como tampoco en demostrar su brutalidad monstruosa, si es necesario. Así, nos encontraríamos frente a un monstruo que no deja de lado su naturaleza destructiva y amenazante, aunque sea presentada como una niña.

La *propagación* y la masificación (Carroll, 2005) funcionan en el vampiro como vías para activar su figura, para devolver la excepcionalidad y las capacidades subversivas y transgresoras al vampiro, sin caer en la repetición de estereotipos conocidos. Así, el efecto fantástico se mantiene, permitiendo que el lector se estremezca ante las nuevas formas de representar al vampiro.

b) En cuanto al proceso de atribuirle *voz al monstruo*, como hemos podido observar en «País de vampiros», se convierte en un hecho recurrente la dotación de una voz narrativa para el vampiro. En el relato «Querida Sharon» (*El oro celeste*, 2003), de Manuel Moyano, el narrador-vampiro, sirviéndose de una carta, cuenta cómo han transcurrido, y qué ha acontecido, durante los trescientos años que separan su último encuentro con Sharon, la destinataria del escrito, quien (a su vez) también es una vampira. En «Querida Sharon» se introduce un interesante discurso acerca del reajuste formal y temático del vampiro, creando un sistema intertextual, y de referencias, en relación con la obra canónica de Bram Stoker. Además del claro diálogo que persigue Moyano, mediante el uso epistolar, resulta interesante el hecho de que sea el vampiro quien narra e, incluso, firma la autoría, bajo el nombre de Vlad (funcionando como un nuevo intertexto entre el relato de Moyano y la obra de Stoker).

El vampiro, mediante su relato, nos hace cómplices de su experiencia *vital*, en clara referencia existencial ante la infranqueable confrontación entre su naturaleza vampírica y los tópicos y motivos tradicionales que se vinculan con el vampiro: «la afición tan extendida a condimentar los guisos con ajo, la abundancia de catedrales e iglesias, el sol despiadado que abruma las calles, hacen de mi estancia aquí una pesadilla» (Moyano, 2003: 81), junto a la imposibilidad de reflejarse ante un espejo y su incontenible sed de sangre. De la misma manera, el modo empleado por el autor para abordar la naturaleza vampírica (sirviéndose de los clichés tradicionales), en claro tono paródico, funcionan para regresar al monstruo, situándolo dentro de una cotidianidad humana, perfectamente reconocible. Así, podemos regresar a la criatura fantástica

otorgándole un nuevo giro representativo, sin caer en el automatismo de los tópicos vampíricos. En torno a esta idea, es interesante observar cómo se produce la deslocalización del vampiro, mediante la extracción que se produce de la criatura fantástica, y su inclusión en un contexto que le es completamente ajeno: «Ahora vivo en cierto país bañado por las aguas del Mediterráneo […] Sufro las excelencias del clima propio de estas latitudes, tan poco saludables para mí» (Moyano, 2003: 78). «Querida Sharon» funciona como un relato que activa a la figura del vampiro, referenciando a la tradición del monstruo no-muerto. Los mecanismos que emplea el cuento permiten que nos situemos del lado ominoso, junto a la criatura monstruosa, y comprendamos las angustias que padece el ente fantástico.

En el microrrelato «Monsieur le Revenant» (*Ajuar Funerario*, 2004), de Fernando Iwasaki, volvemos a encontrarnos con un proceso similar, al que nos ofrecía el relato de Moyano, puesto que el vampiro vuelve a ser quien nos expone su experiencia vital. De hecho, lo interesante de «Monsieur le Revenant» es que el narrador nos relata cómo sufre la transformación en vampiro, aludiendo a los rasgos que simboliza el vampiro (la noche, el placer y el desenfreno):

> Todo comenzó viendo televisión hasta la media noche, en uno de esos canales por cable donde solo pasan películas de terror de bajo presupuesto. Luego vinieron el desasosiego y los bares de mala muerte, las borracheras vertiginosas y las cofradías siniestras de la madrugada. Por eso perdí mi trabajo, porque dormía de día hasta resucitar en la noche, insomne y hambriento.
>
> No es fácil convertirse en un trasnochador cuando toda la vida has disfrutado del sol y de los horarios comerciales, pero la noche tiene sus propias leyes y también sus negocios. Así caí en aquella mafia de hombres decadentes y mujeres fatales. Malditos sean.
>
> Siempre regreso temeroso de las primeras luces del alba para desmoronarme en la cama donde despierto anochecido y avergonzado sobre vómitos coagulados. Tengo mala cara. Me veo en el espejo y me provoca llorar. Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también (Iwasaki, 2004: 32).

Iwasaki, mediante la voz del monstruo, refiere a la tradición del no-muerto ahondando en elementos clave para referir al vampiro, pese a que trate de velarlos mediante pequeños clichés que codifican su figura: el temor ante la luz del alba, la imposibilidad de reflejarse delante de los espejos o la voraz sed de sangre. Así, mediante la inclusión de pequeños rasgos que aluden a los tópicos del vampiro, descubrimos, al finalizar el relato, la naturaleza monstruosa del narrador: «Me veo en el espejo y me provoca llorar. Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también» (Iwasaki, 2004: 32). Tal y como sucediese en «Querida Sharon», ambos relatos emplean la parodia como un recurso añadido para regresar a la figura del

vampiro, como un modo crítico para revisitar al monstruo. Evidentemente, podemos encontrar relatos en los que no existe el humor y donde el no-muerto es nuestro narrador, como sucede en el microrrelato «Meditación del vampiro» (*Los últimos percances*, 2005), de Hipólito G. Navarro, ahondando en la naturaleza terrorífica del vampiro y en lo amenazante de su figura. El relato permite observar la ominosidad que representa el vampiro, haciendo hincapié (únicamente) en aquello que sucederá con la llegada de la noche, mediante una breve insinuación poética, al lector:

> En el campo amanece siempre mucho más temprano.
> Eso lo saben bien los mirlos.
> Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó en la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna descarriada cuando se vuelva a hundir por el oeste.
> Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.
> Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.
> Y agradecido yo, me descuelgo y salgo (Navarro, 2005: 412).

c) En cuanto a monstruo como un familiar: encontramos el relato «Tópicos» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, donde se produce una identificación del monstruo con la abuela del narrador (ocasionándose un interesante intertexto con el relato «Arácnidos», de Félix J. Palma, empleando de nuevo la figura de la abuela como un ser monstruoso). Lo interesante del cuento es el método empleado para introducir al monstruo, tras desarticular los tópicos tradicionales del vampiro:

> Mientras esas escenas regresan a mi mente, observa a mi abuela, que sigue sentada a los pies de mi cama, como siempre hacía cuando yo era niño. Me mira y en su cara se dibuja la misma sonrisa que acompaña sus burlas cuando mis hermanos y yo veíamos películas de miedo en la tele. Y me parece oír la frase que siempre nos soltaba: Ay, nenos, mira que gastar el tiempo en semejantes bobadas. Ella intentaba verlas, pero al poco rato, aburrida, se desentendía de la historia y volvía a sumergirse en la labor que estaba tejiendo.
> Quisiera decirle que no puede –no debe– estar aquí, pero antes de que logre abrir la boca, se levanta y, deslizándose sin ruido, se acerca hasta la cabecera de la cama. Sus colmillos brillan de un modo inesperado (Roas, 2010: 169-170).

La transformación de un familiar en monstruo permite que nuestros espacios de proximidad se vean subvertidos ante la presencia del vampiro. La figura de la anciana, pese a la familiaridad que guarda con el narrador, mantiene sus rasgos fantásticos e inquietantes (como la inmortalidad o sus colmillos). La proximidad del vampiro nos estremece, puesto que lo amenazante se encuentra dentro de nuestros espacios de

seguridad y de control, dentro de nuestro hogar. A pesar de lo paródica que pueda resultar la conversión de la abuela en un vampiro, esto no reduce lo ominosa y amenazante que nos parece su figura, porque continúa tratándose de una no-muerta que se alimenta de la sangre de los vivos.

El relato «Al caer la noche» (*Bebés jugando con cuchillos*, 2008), de Santiago Eximeno, manifiesta la particular tensión surgida entre lo monstruoso y lo familiar, mediante la conversión de Lorenzo, el hijo menor de la familia, en un vampiro. En «Al caer la noche», el narrador nos introduce en el interior de un hogar perfectamente reconocible, formado por Laurita y sus dos padres. A medida que avanzamos en la narración observamos que en la familia parece faltar un integrante, Lorenzo, quien –por algún motivo, que conoceremos al final del relato, y pese a tener únicamente seis años– no se encuentra en la residencia. Por otro lado, se introduce a un personaje completamente ajeno a la familia, Fernando, quien es hospedado y alimentado, con sumo detalle. Desconocemos la identidad del joven hasta que, como sucediese con la irrupción de Lorenzo, se produce el deslizamiento fantástico en el relato. En ese instante, Lorenzo se muestra como un vampiro y Fernando representa a un caza vampiros, estableciendo un intertexto con el folclore generado alrededor del no-muerto y, a su vez, un vínculo con el tradicional enfrentamiento surgido entre el vampiro y su cazador. Es decir, entre Drácula y Van Helsing. Lo interesante del relato, además de la conversión del familiar en vampiro, surge de la identificación de ambos personajes con los motivos tradicionales que establece Stoker, en su obra canónica: el monstruo y su cazador.

> Los golpes se repitieron por tercera vez y, sin dudar, Fernando abrió la puerta.
> Un niño pequeño, de apenas seis años, le miró con ojos turbios y enrojecidos. Llevaba ropas elegantes, poco adecuadas para su edad, pero cubiertas de barro y sangre. Agitaba la cabeza a un lado y a otro, abría y cerraba las manitas acabadas en largas uñas negras, temblaba de excitación nerviosa.
> –¿Me…invitas…a…entrar? –gruñó con voz gutural, propia de una criatura como la que era […] La criatura que había sido un niño se abalanzó sobre Fernando, buscando con ansia su cuello. Sorprendido por la virulencia del ataque, el joven retrocedió y cayó al suelo, sosteniendo con una mano la garganta del niño y la otra la talla […] Con un último aullido, la criatura que había sido el hijo de Lidia y Luis cayó al suelo, se revolvió intentando extraer de su cuerpo la estaca que le consumía, y se disolvió en un mar de cenizas y huesos calzinados (Eximeno, 2008: 159-160).

Por otro lado, debemos hacer hincapié en el hecho de que Lorenzo, a pesar de su naturaleza vampírica, es un niño. La conversión del monstruo en infante nos remite, con un interesante diálogo, a Eli, la niña vampira de *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*). En ambos casos son figuras dependientes que precisan de la presencia de un

ser humano, como cuidador del ser monstruoso. Así, en «Al caer la noche» observamos cómo, mediante intertextos, se logra una perfecta caracterización del vampiro, aludiendo a figuras vampíricas que el lector/espectador debe reconocer.

d) Finalmente, en cuanto a *la domesticación* del monstruo, consideramos que los vampiros de los relatos «Caries», de Miguel Puente Molins (*Aquelarre*, 2010) y «Huéspedes» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, experimentan este ajuste posmoderno. Aunque, a medida que avanza la narración, en ambos casos, plantean al vampiro como una criatura que, pese a someterse a las reglas humanas, es capaz de reactivar su naturaleza depredadora y amenazante. Este hecho resulta significativo, puesto que pesar de la humanización que experimentan, su voracidad y ominosidad no terminan por verse dominadas.

En cambio, en la ficción anglosajona, encontramos referentes en los que el vampiro naturalizado desemboca en la domesticación de la criatura fantástica, atendiendo a los principios de adaptación y de subordinación que encontramos en la saga *Twilight* (Stephenie Meyer, 2005-2008), en series para la televisión como *True Blood* (Alan Ball, HBO, 2008-2014) o *The Vampire Diaries* (Kevin Williamson y Julie Plec, The CW Television Network, 2009-2017), convirtiendo al vampiro en una criatura más, en una raza que habita con el ser humano, aceptando las reglas de convivencia y respetando el orden social y cultural A diferencia de este tipo domesticación, en la narrativa breve posmoderna española no hemos encontrado un referente similar, sino que se presenta como una criatura ominosa e inquietante, manteniendo sus rasgos terroríficos.

5.3. El hombre lobo

> Desde la Arcadia a la que cantaron Teócrito y Virgilio hasta el Norte helado de las sagas islandesas, desde la Irlanda de los santos hasta la lobreguez de los bosques bálticos, pasando por la Ucrania del príncipe Veslav de Polock, la intolerante Suiza de Calvino, la violenta Alemania de Lutero, la Francia de las luchas religiosas, Galicia y Portugal; en síntesis, de uno a otro extremo del mundo occidental y desde mucho antes de esa Antigüedad que nombramos clásica, siempre ha habido hombres lobo (Fondebrider, 2004: 5).

De la misma manera que sucede con el vampiro, el hombre lobo es uno de los mitos y de las criaturas fantásticas más ancestrales. Si bien es cierto que hasta la llegada del siglo XIX no hay una abundante presencia del hombre lobo en la literatura, su figura contará con una amplia y extensa revisión a lo largo del siglo XX. Previamente a ello,

existían referencias al monstruo en tratados de licantropía y crónicas sobre hombres lobo, como por ejemplo en *De Lycanthropia* (Niphanus, 1578), *Dialogue de la lycanthropie ou transformation des hommes en loups garoux* (Claude Prieur de Laval, 1596) o *De transformatione hominum in bruta* (Jacob Thomasius, 1644).

La presencia del licántropo (del griego λύκος, lobo, y ἄνθρωπος, hombre)[55], como advertía Jorge Fondebrider (2004), se extiende a diversas tradiciones como la grecolatina, la escandinava y la eslava, en las que se refería a un ser con capacidades anómalas y excepcionales. El hombre lobo es un monstruo caracterizado por poseer la capacidad de transformarse (voluntaria o involuntariamente) en lobo, debido a la influencia de la luna llena, al efecto de la magia o al poder provocado por una maldición.

En los textos grecolatinos, la Arcadia (comarca griega del Peloponeso) se convierte en un espacio geográfico, donde convergen los relatos de hombres lobo, estrechamente relacionadas con la práctica de sacrificios humanos a Zeus Licio, los cuales perdurarían hasta el siglo IV a. C.: «De acuerdo con la tradición griega, el introductor de tales prácticas fue Licaón, el hijo de Pelasgo y de la ninfa Cilene» (Fondebrider, 2004: 17), quien provocaría la ira del dios y convertiría a Licaón en lobo. Según otras tradiciones, Zeus –debido a la reputación bárbara de Licaón y de sus cincuenta hijos– quiso conocerlos y comprobar la veracidad de esos relatos. Licaón «decidió comprobar la sabiduría del dios ofreciéndole carne humana en un banquete, razón por la cual fueron convertidos, a modo de castigo, en lobos» (Fondebrider, 2004: 18). Según otras versiones, Zeus –bajo la apariencia de un anciano– solicita alojamiento y alimento a Licaón y a sus hijos. Nuevamente, el gobernante le ofrece carne humana (las entrañas del hijo menor del anfitrión), provocando que Zeus los castigue mediante la transformación en lobos.

De la misma manera, tanto Herodoto como Plinio el Viejo hacen referencia a seres humanos con capacidades anómalas, que les permite alterar su forma en la de lobos. Mientras que Herodoto describe a los neuros, quienes «una vez al año, se convierten en lobo por unos pocos días, y retoman nuevamente su figura» (Fondebrider, 2004: 16); Plinio, en el Libro VIII de su *Historia Natural*, describe la presencia de licántropos:

[55] En ese mismo sentido, el término anglosajón *wer*, es empleado para definir al ser humano. De ahí que, cuando nos referimos al *werewolf*, aludiríamos a la criatura licantrópica. De manera similar sucedería con la expresión *volkulaku*, en ruso.

> En los climas más fríos, son más feroces y crueles. Podemos creer que es mentira que los hombres pueden transformarse en lobos y volver nuevamente a sus antiguas figuras o, de lo contrario, darles crédito a todos estos relatos […] es un *versipelles*. En Arcadia había un cierto linaje y raza de los Antei, de los cuales uno siempre debía transformarse en lobo (Fondebrider, 2004: 20).

Por lo que respecta a la tradición escandinava, en las *eddas* –compendio de relatos cosmogónicos y de mitos fundadores de la mitología nórdica, hasta la llegada del Ragnarök– la creencia en los hombres con capacidad para transformarse en animal, se sustenta sobre dos figuras significativas: los *eigi einhamir* y los *bersekir* o *berserker*. Los *eigi einhamir* se referían a la transformación del ser humano en otros seres o naturalezas, mediante «un disfraz de piel sobre el cuerpo […] en otras oportunidades, el cuerpo humano era abandonado y el alma entraba en la segunda forma […] Había una tercera forma de producir el efecto: por un conjuro» (Fondebrider, 2004: 32-33), como elementos que condicionaban el proceso metamórfico. En cuanto a los *berserker* –término que procede de la palabra *baresark* y significa «camisa de oso» o «sin camisa» (Fondebrider, 2004: 33) –, se trataba de unos guerreros (especialmente sanguinarios) que combatían cubiertos de pieles de oso y de lobo, caracterizados por una sobrehumana resistencia al dolor y por la cólera que exhibían durante los combates, estableciéndose una interesante analogía entre la animalidad de estos guerreros y la apariencia y ferocidad que reflejaban.

En cuanto a la tradición eslava, su presencia permanece ligada a antiguos ritos y cultos, como el de los *beregyni* (estrechamente vinculado con la creencia en los espíritus de la naturaleza); gracias a la pervivencia de los relatos orales, donde el hombre lobo posee un lugar de gran relevancia. De hecho, resulta habitual encontrar cantos nupciales, proverbios, adivinanzas y fábulas en las que se manifestaba la capacidad del ser humano para convertirse en bestia. Tal y como advierte W.R.S. Ralston:

> La creencia en el poder de los magos para transformarse a sí mismos y para hacer que sus víctimas asuman diversas formas está muy extendida en Rusia y juega un importante papel en la mitología popular del país. Una persona que se transforma recibe el nombre de *óboroten* (*oborotít'*= transformarse), o, si se convierte en lobo, *volkodlak* (*volk* = lobo, *dlaka* = una mata de pelo y, por lo tanto, un escondite) […] Se vincula a la idea de la transformación la creencia, común entre los campesinos rusos, en que todas las brujas tienen cola y todos los hechiceros, cuernos, y que puede reconocerse al hombre lobo por las cerdas que le crecen debajo de la lengua (citado por Fondebrider, 2004: 40-41).

Finalmente, con la llegada de la Edad Media, la figura del licántropo –como sucediese con el resto de monstruo– sufre un proceso de demonización y comienza a

vincularse con la magia, con la maldición o, incluso, con la brujería. Los bestiarios y las crónicas de relatos sobre hombres lobo mantuvieron activa la creencia de que el monstruo metamórfico remitía a las conductas propias de los herejes, quienes sucumbían a la forma animal, como castigo. Así, lo folklórico comenzó a construir a esta criatura monstruosa, amparándose (en muchos de los casos) en cuestiones preternaturales y prodigiosas:

> Ser el séptimo –en algunos casos el noveno– hijo varón consecutivo de los mismos padres que hayan traído otros sin varones, sin interponerse entre ellos ninguna hija […] Haberle echado una maldición –*fada*– los padres o alguien que le quiera mal. Se trataría de una especia de mal de ojo […] Aunque menos frecuente, otra de las causas sería haber nacido la noche del 24 de diciembre (Fondebrider, 2004: 239).

Comprendemos, tras observar brevemente tres de las principales tradiciones en las que el hombre lobo tiene presencia, que la licantropía remitiría al proceso metamórfico del zoomorfismo: «la creencia en la capacidad de metamorfosis humana para adquirir una forma animal, la cual, por lo general, representa el foco de temores idiosincráticos de una región» (Salazar Morales y Cea Bonilla, 2011: 103), basándose en la construcción de formas monstruosas que se nutren de los temores del ser humano, como mecanismos de codificación y de localización de lo amenazante e inquietante. Fruto de esta idea, «las artes, fascinadas por el antagonismo que se establece en nuestro subconsciente entre el segmento civilizado que, se presume, brindamos, y la naturaleza salvaje y la animal de la cual provenimos» (Díaz Maroto, 2004: 9), estableciéndose –de un modo casi axiomático– la asimilación del hombre lobo con la liberación de las pulsiones internas y del instinto natural, como una proyección de los sentimientos reprimidos. En la figura del licántropo converge la coexistencia disgregada de lo domesticado (encarnado mediante la forma humana) y lo eximido (a través de la figura del lobo), como un dualismo antitético que refleja la constante pugna entre la animalidad y la humanidad, entre el caos y el orden. Tal y como advertíamos, en el apartado dedicado a la construcción biológica del monstruo, el licántropo es una criatura que se caracteriza por la fisión (Carroll, 2005), un proceso de aislamiento de naturalezas contrapuestas que convergen dentro de un mismo organismo, sin compartir un mismo espacio/tiempo, de un modo secuencial: cuando la naturaleza humana se manifiesta activamente, la bestial permanece en un estado pasivo, excluyendo a la opuesta.

La codificación del hombre lobo, junto con la construcción de su mitología fantástica, son debidas a la extensa divulgación de obras literarias y de películas de cine, en las que se acudía al motivo del hombre lobo. De hecho, gran parte de los rasgos que

lo definen, como por ejemplo, su debilidad ante las balas de plata, fueron incorporados por los estudios de cine, a medida que difundían una constante cantidad de films sobre la criatura. A diferencia del vampiro, y pese a que ambos monstruos poseen una larga tradición folklórica, la representación que (a día de hoy) conocemos del hombre lobo es considerablemente reciente.

En la ficción literaria, una de las primeras obras que giraba en torno a la temática del licántropo fue el relato *The Boar Wolf* (1840), de Johann Apel, junto con el *The Wehr-Wolf* (1833), de autoría desconocida. A pesar de ello, es habitual que se refiera al cuento «El lobo blanco de las Montañas Hartz» (Molina Foix, 2012), de Frederick Marryat, como uno de los cuentos con mayor trascendencia. Lo interesante de «El lobo blanco de las Montañas Hartz» es la introducción de la mujer, como licántropo. Con una relevancia similar encontramos la novela corta de Algernon Blackwood, «El campamento del perro» (Molina Foix, 2012), donde «se explica la condición licantrópica […] como una proyección materializada de las frustraciones internas reprimidas por la civilización y que, en un entorno primitivo […] puede despertar la naturaleza bestial inherente en el ser humano» (Díaz Maroto, 2004: 12-13). La pervivencia del licántropo se mantiene debido a obras como *She-Wolf* (Díaz Maroto, 2004), *The Phantom Farmhouse* (Díaz Maroto, 2004), *Darker Than you Think* (Díaz Maroto: 2004) –apuntando hacia una evolución de la figura monstruosa, que se nutre de la ciencia ficción para explicar su origen), *El lobo hombre*, de Boris Vian (Vian, S.F.), en la que se establece una interesante inversión de la criatura, al otorgarle como forma primigenia el lobo, en lugar del hombre.

En cuanto a la proliferación del licántropo en la literatura española, nos hemos encontrado con gran dificultad para realizar el vaciado bibliográfico. Este motivo evidencia la escasa producción de narrativa breve fantástica, que acude a esta figura. A pesar de esto, debemos señalar la presencia de relatos hispanoamericanos significativos, que merecen atención, como es el caso de «La loba», del autor salvadoreño Francisco Gavida (Marini Palmieri, 1989), donde la transformación en licántropo se materializa como una maldición, tras realizar un pacto con espíritus. Otra obra significativa es «El lobizón», del escritor argentino Manuel Mújica Láinez (Mújica Láinez, S.F.), donde se difumina lo legendario con lo posible, hasta que se materializa la amenaza del licántropo. De la misma manera, es imprescindible citar el relato «El lobizón oculto», de Ana María Shua (2019), donde la autora acude a las creencias populares y folclóricas sobre la posible identidad monstruosa de un séptimo hijo, para retomar al licántropo.

A lo largo del siglo XX, no hallamos rastro de ficción breve en que el licántropo esté presente. Por este motivo, no podemos advertir sobre la presencia de este monstruo. La siguiente referencia que hemos encontrado, es el relato «Manada matriarcal», incluido en la obra *Crisálidas* (Oskar Maestu, 1997), donde se recupera la figura fantástica, aludiendo a cuestiones de género. En este aspecto, resulta significativo cómo se produce un discurso en torno al licántropo, que tiene que ver con la exploración de la identidad subyugada. Por otro lado, la novela *Lobo* (Adolfo García Ortega, 2000), surge como una interesante obra en la que se introduce al hombre lobo, dentro de la España franquista. Debemos señalar, como parte de la literatura de licántropos, la trilogía de Pedro Riera, *El hombre lobo* (Riera, 2011), poniendo especial énfasis en la tradicional caracterización del monstruo, junto al entorno rural en que aparece habitualmente. En este sentido, observamos cómo se establece un diálogo entre la obra de Riera y la película *Romasanta: la caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004). En ella, se explora la leyenda del licántropo, especialmente arraigada al folklore del norte de España, a través de la figura de Manuel Romasanta. Lo significativo del film surge tras la transformación de Romasanta en licántropo, instante en que se produce una división de opiniones acerca del monstruo, mientras que unos piensan que es un ser maldito, otros asimila la metamorfosis con una enfermedad mental. Cabe destacar, asimismo, la antología titulada *Hombre-Lobo* (Marías, 2008), donde podemos hallar relatos contemporáneos que exploran, a través de diversas perspectivas, la monstruosidad que produce esta criatura binómica y disgregada.

Tal y como hemos advertido, la escasa presencia de licántropos en nuestra literatura, puede tener como referencia la poca productividad que la figura ha tenido en otras literaturas, en comparación con lo que sucede con el vampiro o el fantasma. De todos modos, el monstruo vuelve a ser cultivado en el siglo XXI, con mayor presencia. Este hecho, posiblemente, esté relacionado con la producción cinematográfica (que en el caso del licántropo es notable[56]). La proliferación de la figura fantástica, junto a la construcción de un imaginario ficcional, de los lectores/espectadores, permite que se realice un trasvase en la literatura y que, por tanto, se acuda con mayor asiduidad al licántropo.

En contra de lo que observábamos sobre la evolución del vampiro en la literatura española, el hombre lobo no ha experimentado cambios relevantes. Si bien es

[56] Recomendamos la lectura de Díaz Maroto, Carlos (2004), con la finalidad de ampliar acerca de la temática señalada.

cierto que podríamos hacer referencia a su capacidad para ahondar en la liberación del yo, o de la propia identidad subyugada, no hemos hallado mayor variedad en la tradición. Por otro lado, resulta imprescindible que nos detengamos a observar cómo se representa al licántropo durante la posmodernidad, reparando en las alteraciones y modificaciones que experimenta.

a) En relación a la *propagación:* es interesante destacar el relato «Loba Menguante», de Pilar Pedraza, publicado en la antología *Hombre lobo* (Fernando Marías, 2008). El cuento plantea la reconversión del ser monstruoso en la figura de una niña-loba huérfana, Irene. Lo interesante del relato se evidencia en la constante pugna que sufre Irene, entre su naturaleza salvaje y los constantes intentos de domesticación al que tratan de someterla los personajes humanos (dentro de contextos y de espacios de familiaridad y comunidad). El particular modo de emplear el motivo del licántropo, mediante la figura de Irene, se refleja a través de la manifestación instintiva de la niña, ante los intentos por civilizar y domesticar al monstruo: «una bestia furiosa que ya no era Irene sino una enorme loba corrió desorientada por el escenario con un pingajo sangriento en la boca» (Pedraza: 2008: 39). Irene refleja la inocencia del infante, frente a la maldad del ser humano adulto (quienes tratan de beneficiarse de la loba, constantemente). De hecho, la atribución habitual del licántropo con los deseos internos y con la pulsión sexual, queda desarticulada y, únicamente, se emplea la animalidad de Irene como mecanismo liberalizador del sometimiento humano y de las reglas comunales.

En el microrrelato «Dulces de convento», de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario,* 2004), observamos un interesante método constructivo del licántropo, que se sirve de la comparación discursiva, para diseñar a los entes monstruosos del relato. En «Dulces de convento», un narrador (que identificamos con un niño) explica las particularidades de un convento de monjas, convertidas en licántropos:

> Las monjas tenían prohibido escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes que eran fieros y bravos como una manada de lobos hambrientos. Pero el huerto del convento era tan bello y sus frutas tan apetitosas, que todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas. Una tarde se nos cayó la pelota dentro del convento y Ernesto y yo la divisamos desde lo alto del muro, al pie de una morera majestuosa. Gritamos, llamamos a las monjitas, silbamos a los perros y lanzamos piedras a través de los negros ventanucos sin cristales. Pero nada. Entonces Ernesto decidió bajar por la morera y me prometió que no tardaría, que lanzaría el balón sobre la muralla y volvería a trepar corriendo.
> Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. Eran negros, crueles y veloces. Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus

> gruñidos como rezos y letanías bestiales. Según la policía las monjitas no oyeron nada, porque estaban merendando al otro lado del convento. Las pobres tenían la boca como ensangrentada por culpa de las moras.
> Papá enloqueció y un día saltó el muro armado para acabar con los perros, pero después de una batalla feroz volví a escuchar sus ladridos como carcajadas y el crujido de los huesos en sus mandíbulas. De mi padre apenas quedaron algunos despojos, y encima fue acusado de disparar contra las inocentes monjitas.
> Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía (Iwasaki, 2004: 33-34).

Mediante la contraposición de imágenes, entre lo humano y lo bestial, se establece una construcción ambivalente de las monjas como seres monstruosos. Iwasaki emplea la oposición de términos como «claustro» y «madriguera», «gruñidos» y «rezos», «letanías» y «bestiales», para mostrar la convergencia de dos naturalezas completamente opuestas que impregnan todo el relato (tanto diseñando a las licántropas, como definiendo el espacio). De hecho, esta ambivalencia constructiva se establece a la hora de describir a los perros negros (realizando una evidente caracterización con el tradicional hábito de las monjas); de exculpar a las religiosas (aludiendo a la ingesta de moras, en contraposición a la sangre de sus víctimas); de la agresión del padre del narrador a una de las monjas (mientras que combatía con los perros); de cómo se santigua uno de los perros (durante la ingesta); o, por supuesto, del contraste surgido entre lo religioso y lo profano (como transgresoras de tabúes de lo humano: capaces de asesinar y de devorar a otro igual). En este sentido, Iwasaki logra diseñar una ambivalencia constructiva, a lo largo del relato, que representa la naturaleza disgregada y antitética del licántropo.

Como resulta evidente, a través de este proceso de adaptación y de oposición de imágenes, existe una presencia relevante de la parodia. A lo largo del relato, y en claro contraste con el narrador, obtenemos una serie de insinuaciones que nos permiten descubrir la monstruosidad de las monjas. Como indicábamos, la asimilación de la sangre con las moras, de la misma manera que las oraciones religiosas con los ladridos de las bestias, funcionan como mecanismos para acudir a lo paródico y emplear lo burlesco, con el fin de potenciar el efecto ominoso de las licántropas.

No debemos pasar por alto la caracterización y asimilación del monstruo, con la figura de la monja. Además de tratarse de un método útil para activar la *propagación*, como método para renovar la figura del hombre lobo, situando la monstruosidad dentro de contextos completamente renovados, existe una evidente búsqueda (por parte del autor) por parodiar tanto a las devotas, como al licántropo. Resulta habitual que se

establezca una interpretación binómica de las figuras religiosas y que, en ocasiones, se forme una asimilación con lo terrorífico. La conversión del licántropo en monja, como un ente monstruoso, tiene que ver con los terrores infantiles y con la monstrificación de las figuras adultas y de control. Por tanto, pese a que Iwasaki recurra a la parodia (a la hora de ajustar al licántropo), la figura de las monjas-monstruo perpetúa lo terrorífico y lo amenazador, debido a su naturaleza aberrante y destructiva. De la misma manera que no existe una atenuación del monstruo, sino que funciona como un elemento subversivo e inquietante, evitando los automatismos inherentes al hombre lobo (dualismo, liberación de los instintos, animalidad) y las formas de representación tradicionales. Asimismo, logramos que el efecto fantástico permanezca intacto, puesto que la monja-lobo es una criatura transgresora y subversiva, que atenta contra las leyes biológicas que ordenan nuestro mundo y vulnera tabúes ético-morales, propios del ser humano.

b) En cuanto a *la dotación de voz*: en el breve relato «Última escena», de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario*, 2004), un narrador nos explica la existencia de una serie de ataques en su poblado. Nos cuenta que una bestia ha exterminado a las ovejas y que ha comenzado a asesinar a los seres humanos. Al final del relato descubriremos que el monstruo es el propio narrador y que este se enfrentará a los hombres del pueblo que claman venganza.

> Al final los de la aldea decidieron matar al monstruo. No quisieron creerme cuando las ovejas de la viuda del molinero aparecieron degolladas. Recuerdo sus cuerpos esponjosos, abiertos como granadas y barnizados de luna. Luego vino la matanza de los establos comunales, garañones abiertos en canal y una repugnante sensación de sangre y moscas en la boca. El alcalde insistía en organizar batidas contra los lobos, mas yo sabía que ellos no habían sido. Tampoco me hicieron caso cuando la bestia despedazó a los mendigos y pedigüeños de la villa, ni cuando hallaron en el arroyo los despojos del sacristán, un hombre innecesario. Con los niños fue distinto: cada muerte socavó la confianza en las autoridades y la necesidad de venganza les conminó a creerme.
>
> Por eso han venido trayendo antorchas y lazos, garrotes y hoces, para emboscar la aparición del monstruo. Les pido que aguarden la luna llena y escucho maldiciones apagadas. Tal vez sigan dudando. Los veo tan asustados restregando sus armas, que no los imagino destrozando a la criatura. Cuando la luna esté en lo alto, me pregunto cuál de ellos me atacará primero (Iwasaki, 2004: 49-50).

Así, el hombre lobo nos hace cómplices de sus fechorías, evidenciando la bestialidad que emana de su naturaleza disgregada de monstruo. A través del relato observamos cómo funcionan y se reactivan los tópicos del hombre lobo, como ser destructivo y amenazador (evidenciado en las constantes víctimas del licántropo y en las referencias que el propio narrador se atribuye, denominándose bestia, monstruo, criatura), que se vinculan con la tradición del mito. Es interesante destacar que, a

diferencia de la culpabilidad que acostumbran a asumir los hombres lobo (bajo forma humana), el narrador se limita a describir sus acciones, reparando en el sabor de la sangre o en las víctimas a las que ha asesinado, sin mostrar aparentemente culpabilidad. Por el contrario, el monstruo parece buscar la confrontación con el ser humano, al referirse a «la necesidad de venganza les conminó a creerme» (Iwasaki, 2004: 50).

Iwasaki, siguiendo los mecanismos estructurales y narrativos empleados en «Monsieur le Revenant», explora la monstruosidad de la criatura, deteniéndose en los tópicos que el cine y la literatura han construido alrededor de su figura (en este caso como un ente amenazador, desenfrenado y caótico). A pesar de esto, la revelación del ser monstruoso, como narrador, nos sitúa al otro lado de lo fantástico, puesto que el licántropo pertenece a los territorios no-humanos, mediante su particular punto de vista. Pese al intento por aproximar el licántropo al lector, mediante *el uso de la voz* y, por tanto, tratando de buscar una identificación o comprensión del monstruo, no existe un mecanismo que atenúe lo inquietante y terrorífico que es el hombre lobo. De hecho, el propio narrador aguarda el instante en que sufrirá el ataque de los humanos, cuando (finalmente) refleja su naturaleza monstruosa y, de nuevo, reflejará la atrocidad, el caos y el desenfreno.

En «Última escena», el uso de la voz funciona para situar al lector de su lado. Asimismo, la dotación de voz permite que el monstruo –amparándose en la bestialidad del licántropo– exponga la naturaleza ominosa y dañina que alberga en su interior, revelando y haciendo hincapié en la frontera indivisible que separa al hombre de la bestia y que, en su caso, lo configura mediante sus mitades disgregadas.

c) Al tratar el ajuste temático, del *monstruo como familiar*, es dónde hemos podido observar una mayor presencia de licántropos que han sido modificados y readaptados hacia contextos de proximidad, asumiendo roles de parentesco. Mediante este recuerdo logramos que su figura –pese a resultar amenazante, subversiva y ominosa– refleje la culpabilidad y el decaimiento de seres que han sido malditos o hechizados, los cuales con la llegada de la luna llena pierden su humanidad, en favor de lo monstruoso y de lo irracional. En este sentido, el relato «Guerrilla», de Ismael Martínez Biurrun (*Hombre Lobo*, Fernando Marías, 2008), refleja cómo se conserva la relación paterno-filial, entre un padre licántropo y su hijo humano, Manuel, pese a la condición monstruosa del progenitor. En el cuento, Manuel se dedica a robar y a obtener alimentos para sustentar a su padre, quien vive encadenado en una cabaña. Tras una serie de hurtos, en los que el muchacho termina por sufrir heridas y lesiones, el padre le

exige que abandone su labor, puesto que (poco a poco) la disgregación se perpetuará, aboliendo definitivamente su humanidad y se convertirá en un lobo, sucumbiendo ante la animalidad –como ya sucediese trágicamente cuando devoró a su esposa–. Manuel, después de acatar las órdenes paternas, huye de la cabaña, en dirección hacia las montañas. En ese instante es arrestado y detenido por ladrón. Una vez enjaulado, el joven es sometido a un interrogatorio, con la finalidad de que revele la localización de su padre, un miembro activo de la guerrilla. Tras negarse y ser castigado, un lobo (de grandes dimensiones) irrumpe en las cercanías de la prisión.

El relato, sirviéndose del dualismo que caracteriza al hombre lobo, pone de manifiesto, a través de dos mecanismos constructivos perfectamente diferenciados: la aflicción y la pena de un padre humano, completamente apesadumbrado por sus acciones monstruosas, por un lado; y, por otro lado, la voluntad de recuperar a Manuel y el sentimiento de venganza, ante la vejación y el dolor, provocado a su hijo. Así, el hombre lobo funciona como un principio liberador de las pasiones internas y de lo instintivo. Este mismo procedimiento nos permite observar cómo se manifiesta la protección paternal, del licántropo, que apunta hacia la importancia por mantener a salvo la manada. Resulta imprescindible destacar que este aspecto únicamente se evidencia cuando el padre sufre la completa transformación en lobo, haciendo hincapié en la dualidad del hombre lobo y, sobre todo, en la contraposición de caracteres: mientras que el padre se muestra desvalido y temeroso, el licántropo manifiesta una portentosa animalidad desenfrenada.

La interesante conversión del progenitor en monstruo, permite explorar su dependencia hacia el muchacho (al permanecer encadenado, con la finalidad de frenar su transformación), como un motivo recurrente en la ficción fantástica. El uso de las cadenas y de los grilletes, símbolos de la sujeción y de la reclusión, que únicamente apresan la naturaleza humana del padre. En cambio, el hombre lobo no tiene ninguna dificultad para liberarse de ellas. Existe una interesante lectura a través del uso de estos símbolos y, en especial, del contraste de ambas naturalezas, formulando lo represivo y restrictivo con la figura humana y, en cambio, la liberación y la excarcelación con la forma de lobo. La dependencia del monstruo es un método para apaciguar la naturaleza monstruosa del ente fantástico, que clama por exteriorizar lo instintivo. A pesar de que la imposibilidad de domesticar al monstruo propicia la liberación de lo monstruoso, poniendo fin a la pugna que caracteriza al hombre lobo.

Observamos otro tipo de funcionamiento, de la figura del licántropo, en el relato «Anfiteatro», de Pilar Pedraza (*Arcano Trece*, 2006), donde la transformación se contempla como un acto de deshonra familiar. El cuento introduce a Fabio Mur, un profesor de universidad, que tras una serie de desgracias solicita hospedaje en una encantadora casa. Sorprendido por la hospitalidad decide prolongar su estancia, hasta que en una nota le implorar ayuda. Se trata de Y., la hija (supuestamente fallecida) de la propietaria del hogar. Tras acceder a la petición, se halla en un pequeño cobertizo frente a una mujer encadenada, en un avanzado proceso de transformación en bestia, incapaz de revertirlo y únicamente evitable mediante la muerte.

A través de la conversión de Y. en mujer-loba, Pedraza transforma la figura del licántropo en una criatura maldita, afligida por su condición monstruosa y, en especial, por su avanzada pérdida de humanidad y de identidad. El monstruo se convierte en un ser atormentado ante su nueva naturaleza y ante la posibilidad de dañar a sus semejantes. Así, la distancia existente entre el monstruo y el lector se ven atenuadas, porque comprendemos su angustia y nos reflejamos en ella. Y. se presenta como un monstruo humanizado, pero que –sin la ayuda de Fabio– sucumbirá ante la animalidad y se convertirá en un monstruo depredador y destructivo.

> Usted cree que estoy loca–dijo ella, adivinando sus pensamientos–, pero lo verdaderamente espantoso es que no lo estoy. Mi enfermedad es del cuerpo, no del alma, aunque afecta a todo mi ser y pone en peligro la supervivencia de mi espíritu. Mi cuerpo, Fabio, está cambiando […] Los médicos no entienden de estas cosas. Tampoco los sacerdotes. Fabio, dejémonos de rodeos. Tengo una pistola. Era de mi padre. Quiero que me mate usted con ella. ¡Tenga compasión de mí y máteme! Sé que si es usted quien lo hace, me salvaré (Pedraza, 2006: 195-196).

En el instante en que se produce la conversión definitiva, es imposible regresar a la forma humana. Este tipo de tratamiento del hombre lobo se distancia del modo en que es habitualmente representado, como un monstruo caracterizado por la fisión, siendo recurrente y constante la pugna entre la naturaleza humana y la monstruosa. En este sentido, el licántropo se despoja de su habitual angustia existencialista, provocada por la bestialidad de sus actos, pero potencia el efecto producido por la pérdida de la humanidad y su aproximación hacia lo irracional, lo animal y lo monstruoso: «Los ojos de oro, la piel sedosa, los colmillos, la esbeltez elegantísima, el olor, dejaron de fluctuar entre una y otra naturaleza, y se fijaron en una forma perfecta» (Pedraza, 2006: 198). De hecho, a pesar de la aflicción de Y., continúa siendo una criatura amenazadora y un ser depredador, puesto que debe permanecer encadenada, para no cometer monstruosidades.

La transformación final de Y., en licántropo, suprime sus últimas nociones de humanidad y los condicionantes ético-morales, mientras que se refuerza la naturaleza transgresora y subversiva del monstruo. Tal y como se manifiesta el licántropo en el relato, observamos una lectura orientada hacia la pugna entre naturalezas conflictivas, sin poseer la capacidad de que ambas convivan en el interior del mismo ser.

d) Finalmente, en cuanto a la *domesticación* del hombre lobo: hemos detectado que no existen unas amplias referencias y ajustes del monstruo, hacia un proceso de naturalización tan significativo, en la literatura española. Es posible que, debido a la duplicidad de naturalezas que caracteriza al licántropo y amparándose en su vertiente humana, se exhiba la domesticación del monstruo a través de ese estado civilizado. De hecho, es recurrente que cuando estas criaturas fantásticas se encuentran bajo forma humana coexistan en sociedad, sin ningún tipo de problemas. En cambio, como criatura lupina no es habitual que encontremos un sometimiento del monstruo, sino que su animalidad se libera para arremeter contra los sistemas de regulación y de orden, del ser humano y de lo real. A pesar de ello, en el relato «La mercancía», de Alberto López Aroca (*Aquelarre*, 2010), encontramos un método de conversión temática del licántropo, convirtiéndolo en un inmigrante ilegal, con evidentes propósitos de esclavitud o de aprovechamiento, como advierte el propio título del cuento. En «La mercancía», un transportista acepta trasladar, en su camión, a un amplio grupo de inmigrantes ilegales, entre los que se haya un licántropo. El narrador repara en la extraña apariencia del hombre lobo (bajo forma humana), aunque acepta el trabajo sin oponerse, amparándose en la suculenta cuantía que le producirá el servicio. Tras unas horas de travesía, se producen unos gritos en el interior del remolque, provocando que el conductor detenga el vehículo y repare en lo que ha acontecido en el interior del habitáculo.

> Había brazos sueltos, y piernas, y más sangre por todas partes. Y una cabeza salió rodando y terminó ahí, a mis pies, ¿sabe? Eso... Eso no puede ser culpa del accidente. […] Lo que quería decirle es que antes de verlo, lo oí. Se lo juro por mi madre que le digo la verdad, señor... Lo oí aullar ahí dentro, entre los muertos. Y se lo juro otra vez, no era ninguno de esos pobrecillos que aún quedaban vivos, que a ellos todavía se les oía. Poco, pero se les oía. […] Fue sólo un instante, ¿sabe usted? Lo justo para verlo de lejos, y sí, con muy poca iluminación. Grande, muy grande, y sí, a cuatro patas. Y si me lo pregunta usted, señor, le diré que aquello tenía pelo negro, ¿de acuerdo? Y orejas largas. ¿Y sabe otra cosa? Llevaba algo en la boca. Era la pierna o el brazo di alguien. Y la llevaba así, en esa bocaza llena de colmillos que sí, que los vi a cincuenta metros, con menos luz que una mierda Vaya si los vi.
> Y si no está contento con lo que le cuento, que no lo estará, menos le va a gustar esto otro: justo antes de que siguiera la carrera pensando que esa cosa iba a ir a por mí,

> antes de que me recogiera doscientos metros más abajo el señor ése del Renault cinco, aún vi más, ¿sabe? Porque vi a esa cosa meterse en el bosque y desaparecer con el almuerzo colgándole de las mandíbulas. Pero antes, señor... Antes se había enderezado (López Aroca, 2010: 341-344).

A través del relato del narrador somos testigos de la presencia del licántropo, quien –mediante una deixis– anticipa su irrupción, como un depredador. La animalidad del hombre lobo, nuevamente referenciada mediante la forma lupina, se contrapone con la subordinación de la criatura (como ser humano), sometido, por el tráfico ilegal de personas. El hecho de que un hombre lobo, pese a que se encuentre bajo su identidad principal, sea sometido por una red criminal convierte al monstruo en un ente que acepta y acata la voluntad y las normas (en este caso de delincuentes), pese a que continúa siendo una criatura fantástica e imposible. Por otro lado, como sucedía en el relato «Caries», observamos que la condición bestial del hombre lobo es reactivada, despertando la condición amenazante y depredadora del monstruo, en clara contraposición (nuevamente) con su forma humana. Es interesante indicar que, como habíamos desarrollado en el apartado dedicado a la domesticación del monstruo, el uso de estas criaturas –mediante la subordinación– funciona como mecanismo para denunciar la marginación o la sumisión del Otro, junto con la confrontación entre seres humanos, no iguales, en los que el monstruo siempre funcionará como el diferente y, por tanto, el excluido.

5.4. El revenant

Resulta ineludible, a la hora de referirnos al retornado, el muerto que regresa del más allá bajo diferentes formas, que hagamos hincapié en las creencias populares y folclóricas que se vinculan esta figura. A lo largo de la historia, el ser humano ha elaborado supersticiones, creencias y relatos que giran en torno a los difuntos. Presentes en los antiguos cultos funerarios, su presencia resulta inevitable en las leyendas sobre aparecidos, de las almas en pena que atormentan a los vivos, clamando por redención o por venganza.

Es evidente que, en torno a la figura del *revenant*, existe el temor a los muertos y a la vida en el más allá. Como bien advierte Freud (1992: 241-242), sobre la vinculación entre esta figura y nuestros miedos: «el muerto ha devenido el enemigo del superviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva

existencia», nos aterroriza la posibilidad de que lo inerte o inanimado, aquel que ha fallecido pueda regresar. Como señala David Roas (1999: 93): «el cadáver en sí mismo es inofensivo. Lo verdaderamente terrorífico es la apariencia de vida que queda en la muerte, es decir, la posibilidad de animación del muerto y de su regreso a nuestro mundo». Este hecho explicaría la necesidad de asistir al fallecido, otorgándole sepulcro, para cerciorarnos de que su alma descansa en paz y, así, evitar que regrese. En la antigua Grecia se establecía una asociación axiomática entre el regreso del difunto y la ausencia de sepultura o de los respectivos ritos funerarios, que les permitiesen acceder al más allá (temática recogida en *La Antígona*, de Eurípides). Evidentemente, la negación de sepulcro propiciaría el regreso del muerto, convertido en un espectro. De la misma manera, existe la creencia folklórica de que el fantasma se manifiesta debido a la no-conclusión de algún motivo que ha dejado pendiente, en vida:

> Así, el muerto interrumpe su descanso eterno y vuelve (el término francés *revenant* para referirse a ellos expresa muy claramente esta idea) para vengarse de los vivos, atormentándoles en forma de espíritu u otra manifestación sobrenatural semejante (esqueletos animados, cadáveres resucitados). Ya sea porque no se le guarda el debido respeto (o memoria), porque murió antes de cumplir cierta acción o de satisfacer determinada venganza, o para proteger a alguien, lo cierto es que el muerto regresa al mundo de los vivos con la intención de poner las cosas en su sitio (Roas, 1999: 94).

El regreso del difunto, a su vez, se vincula con la incertidumbre que genera en el ser humano la muerte, debido a la incapacidad de responder ante tal fenómeno. Fruto de ello es que concibamos a los espectros como «sombras de los muertos aparecidas para visitar los lugares que antaño habitaron» (Lenne, 1970: 67), ahondando en las reminiscencias del ser fantástico para explorar nuestro temor ante el fallecimiento, como una criatura situada en el umbral que separa a los vivos de los muertos. Como advierte David Roas (2000: 21-22): «La figura del fantasma, por tanto, no sólo tiene que ver con el miedo a los muertos (pues representan *lo otro*, lo no humano), sino que plantea la posibilidad efectiva de la presencia de lo sobrenatural en nuestro mundo», el temor ante el regreso del difunto manifiesta una experiencia aterradora para los vivos, porque es comprendida como el reflejo o el siguiente estadio que le depara al ser humano que aún vive. En este sentido, mediante la irrupción de un espectro se produciría una vulneración de la realidad, porque un ser imposible (capaz de transgredir las leyes biológicas que impiden retornar, tras haber fallecido) ha regresado, obviando los conceptos según los cuales se ordena nuestra realidad y, por tanto, nos estremece como una amenaza.

De la misma manera, el *revenant* alude a la perpetuidad y a la atemporalidad: tras haber abandonado su cuerpo mortal, el espectro se mantiene como un ente que refleja el pasado, el recuerdo y la memoria, puesto que es concebido como una existencia condenada a revivir constantemente el tormento que le priva del reposo, hasta que pueda descansar en paz. A pesar de esto, es evidente que, en la construcción del retornado, existe el deseo humano de albergar una vida eterna y de superar las fronteras de la mortandad –tal y como reflejan otros monstruos tradicionales como el vampiro o el no-muerto–, puesto que la atemporalidad y la inmortalidad que encarna el espectro permiten que el ser humano fantasee con «una posibilidad de trascendencia más allá de la muerte» (Roas, 1999: 95). En torno a esta idea, el monstruo proporciona la perpetuidad a través del recuerdo, puesto que su estado de no-existencia evoca al pasado, porque carece de presente o futuro y únicamente permanece anclado a un tiempo indeterminado. Esta condición que refleja el espectro se convierte en otro de los rasgos imposibles que definen a la criatura fantástica, porque remite a la atemporalidad, como un estado perenne, que vulnera las leyes de la física. Así, el *revenant* es un ente amenazador que provoca un desajuste cognitivo en nuestros modos de comprender la realidad.

A diferencia de la progresiva evolución que sufrieron el vampiro o el licántropo, la codificación de esta figura fantástica ha sido perpetuada a lo largo de la historia, a través de la literatura, del folklore y, posteriormente, del cine. Las primeras figuraciones del retornado remiten a las creencias grecolatinas clásicas, sobre la creación de espacios geográficos destinados a los difuntos, propiciando la inmortalidad del alma y, por tanto, la posibilidad de que pudiesen regresar. A pesar de ello, existía una aceptación del fantasma, como un ser fantástico que coexistía en armonía con el ser humano, tal y como hemos observado a través de los relatos mitológicos, formaban parte de la realidad. La llegada del cristianismo:

> supuso en un principio el rechazo de esta creencia: San Agustín, por ejemplo, en su opúsculo *De Cura pro mortuis gerenda* (421-424), descartó la existencia de aparecidos, señalando que o eran más que una de las muchas supersticiones que habían sobrevivido de épocas paganas […] Sin embargo, hacia el siglo XII se produce un cambio fundamental: la aceptación litúrgica del purgatorio como un lugar específico en el más allá reanimó la creencia en los aparecidos, recuperando una legitimidad que habían perdido en los primeros siglos del cristianismo: los muertos que sufrían en el más allá pudieron regresar para suplicar a sus familiares que rogaran por ellos, que hicieran decir misas y ofrendas, a fin de abreviar las pruebas a que eran sometidos en el purgatorio. Y tal fue el número de apariciones que el propio estamento eclesiástico se vio obligado a recopilarlas y explicarlas: tenemos un buen ejemplo de ello en *De Miraculis* (1145-1157), obra del abad de Cluny Pedro el Venerable, y

> *Dialogus Miraculorum* (1223-1224), del monje cisterciense alemán Cesáreo de Heisterbach, donde recogen un buen número de estos relatos (entre otros tipos de apariciones celestes y demoníacas, mucho más numerosas) (Roas, 1999: 96).[57]

Tras la llegada del Romanticismo, como expresión frente a los sistemas racionales que planteaba la Ilustración, y sirviéndose de estas creencia sobre el regreso de los muertos, la literatura fantástica se nutriría para cultivar la irrupción de «apariciones concretas tan tangibles como el sudario, el esqueleto, el cuerpo más o menos corrupto, el cadáver amortajado» (González, 1999: 295), de la misma manera que los espectros vengativos, con la intención de acosar y de aterrorizar a los vivos (dando como resultado la aparición de las *ghost stories*). Con la llegada de lo fantástico, el *revenant* ocupó un espacio y un territorio donde evidenciar su naturaleza ominosa e inquietante, funcionando como símbolo del miedo a la muerte y a lo desconocido.

Las primeras obras fantásticas, en las que el fantasma tiene un papel destacado, son *El castillo de Otranto* (Walpole, 2008) y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (Jan Potocki, 2002), donde observamos su carácter fantástico. Asimismo, el motivo del retornado ha sido cultivado en obras como *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas* (Irving, 2009), de Washington Irving, «Ligeia» (Poe, 2000) o *La casa junto al camposanto* (Le Fanu, 2016) –donde se entrecruzan el relato de fantasmas, con lo macabro y lo detectivesco–, entre una amplia cantidad de escritores.

Por lo que respecta a la tradición narrativa fantástica española, donde el motivo del fantasma desempeña un papel significativo, es imprescindible señalar a obras como «El monte de las ánimas» (*Leyendas*, 1994), de Gustavo Adolfo Bécquer; «La máscara del dominó negro» de Miguel Sawa (*La realidad oculta*, 2008) –donde se retoma la figura de la mujer que está muerta–; «La gabardina» de Max Aub (*La realidad oculta*, 2008); «El fantasma», de Emilia Pardo Bazán (Pardo Bazán, 2003); «Anita» (*Smith & Ramírez S.A.*, Alonso Zamora Vicente, 1957); «Era una presencia muerta», de Noel Clarasó (Clarasó, 1964), donde se acude al motivo del retornado, a través del regreso de dos esposas difuntas; «Cargamento de muertos» (*Las noches lúgubres*, Alfonso Sastre, 1998); o «La noche de Jezabel» (*Los altillos de Brumal*, Cristina Fernández Cubas, 1983) –donde asistimos a un interesante uso de la figura del fantasma, mediante el personaje fantástico de Laura, quien ofrece una visión desmitificadora del espectro, en contraposición con los tópicos y clichés establecidos por la ficción–.

[57] Recomendamos la consulta de Roas, David (1999), con la intención de ampliar satisfactoriamente las referencias del fantasma, durante la Edad Media y la Ilustración.

Observamos que la figura del *revenant* ha sido visitada con asiduidad por los autores de ficción fantástica española. Se trata, por tanto, de un motivo recurrente durante el período finisecular, potencialmente influenciado por la irrupción de autores tradicionales y relevantes del género, como E. A. Poe (1809-1849), Sheridan Le Fanu (1814-1873), W. Irving (1783-1859) o H. James (1843-1916). A medida que avanza el siglo XX, con la presencia del franquismo, tal y como sucediera con lo fantástico, no existe un significativo cultivo de *revenants*. Tras la llegada de nuevas voces a la literatura fantástica, se recupera el uso del difunto, como una figura recurrente. Gracias a la recuperación del monstruo, se ahonda en cuestiones que tienen que ver con la perpetuidad y la inmovilidad temporal que experimenta el retornado. Asimismo, cabe indicar que resulta demostrativo que se acuda a este monstruo, a diferencia de lo que sucedía con el licántropo.

Tras haber rastreado, brevemente, la amplia presencia del *revenant* en la literatura y el cine, trataremos de observar cómo se produce la evolución de este motivo tradicional, en la narrativa breve española, empleando nuestra poética del monstruo posmoderno.

a) <u>En relación a la *propagación*</u>: Es interesante destacar el relato «Las manos de Akiburo» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, donde la figura espectral se materializa a través de las manos del herrero Akiburo. En el cuento, ambientado en un pasado feudal japonés, se introduce a Akiburo, el mejor maestro armero de la península de Izu, quien recibe el encargo de forjar una espada, para el señor Urashi (un gobernador provincial, ambicioso y codicioso). Akiburo fragua un espada de enorme calidad –ayudado por su hija, Kume, de diez años–, cumpliendo con la labor exigida. A pesar de ello, el señor Urashi –decidido a comprobar la fiabilidad del acerco– corta las manos del maestro armero, con la finalidad de que jamás pueda crear un arma de similares condiciones: «Ya no podrás repetir tu proeza, herrero. Nadie poseerá nunca una espada como ésta» (Olgoso, 2007: 21). Durante una noche, las manos de Akiburo (que habían permanecido guardadas en una bolsa) cobran vida y comienzan a forjar, de nuevo:

> La bolsa que contenía las manos de Akiburo se movió en el aire detenido. Sus propios dedos aflojaron el cordón de la presilla y los dos miembros fantasmales saltaron a tierra, dirigiéndose a través del ventanillo de la pared norte hasta el interior de la forja. Allí, embrujadas, como si repudiaran su trágica humillación, lo despiadado de su castigo, iniciaron el machaqueo, calentado y templado que gradualmente habría de convertir el metal en bruto en una fina hoja cortante. Las manos de Akiburo, cuya piel despedía una claridad irreal, trabajaban cada noche en la fragua con vigor

> sobrenatural, y extrañamente no hubo nunca ruido de golpes. Después, con las primeras luces del alba, regresaban a su bolsa donde, secas y quebradizas, volvían a balancearse en la brisa del día (Olgoso, 2007: 22-23).

Evidentemente, el lector averigua que el motivo por el que las manos fantasmales vuelven a la vida es para castigar al señor Urashi. Es interesante como Olgoso sitúa su relato en relación con la tradición, mediante el uso de lo fantasmal y de las cuentas pendientes, por resolver, empleando las manos de Akiburo, como un espectro que precisa venganza. De la misma manera, la capacidad de las extremidades fantásticas para prolongar su actividad forjadora (completamente silenciosas e irrumpiendo durante la noche) reflejan la perpetuidad del fantasma, obligado a emular su naturaleza ominosa constantemente (vinculado, en este caso, con la voluntad de asesinar al señor Urashi). Puesto que, no debemos pasar por alto que –tal y como hemos advertido sobre la condición del espectro– el tormento de las manos se extinguirá cuando logren descansar en paz. Por tanto, en «Las manos de Akiburo» se materializa la *propagación* en la figura del fantasma convirtiéndose en extremidades que claman por justicia, como un cuerpo fantasmal, manifestando la imposibilidad de que un cuerpo inerte y cerciorado prolongue sus habilidades y capacidades artesanas, más allá de la *vida*. El modo de presentar al espectro, alejándose de las codificaciones tradicionales, logra embellecer el relato y reajustar las posibilidades representativas del fantasma.

En perfecto diálogo con «Las manos de Akiburo», en el relato «Dientes», de Elia Barceló (*Paura, volumen 1: Antología de terror contemporáneo*, 2004), observamos cómo se manifiesta, de nuevo, un fantasma vengativo. En este caso, la figura del *revenant* se representa por un pequeño espectro de ocho años, quien perpetúa su existencia en el interior del coche, donde falleció, tras ser atropellado por el propio vehículo. En «Dientes», Marta –una joven universitaria– adquiere un vehículo de ocasión para ganar un dinero extra, transportando niños a la escuela y recogiéndolos. Por desgracia, la entidad fantasmal que habita en el automóvil se manifiesta constantemente, en busca de venganza, con mayor irritación:

> Durante un segundo, al echar una mirada al asiento trasero, el espejo le había devuelto la imagen de un niño sonriente de unos ocho años, con una mella sangrienta en los dientes delanteros, Sólo que no era ninguno de los que llevaba; ni Borja, ni Nacho, ni Íñigo. Era un niño pelirrojo, de ojos grandes y vivos, con una nariz pequeñita sembrada de pecas. Un niño desconocido que no debía estar allí y cuya imagen había bastado para aterrorizarla (Barceló, 2004: 117).

La presencia del *revenant* alude, constantemente, a los axiomas tradicionales que dicta el folclore vinculado con esta figura fantástica, evidenciando rastros de *deixis*

monstruosa mediante un cambio o enfriamiento de la temperatura ambiente, la manipulación de aparatos tecnológicos, el roce del propio cuerpo o la proliferación de voces, con ausencia corpórea. Estos elementos deícticos, que alertan al lector frente a la amenaza del ser monstruoso, propician la escenificación final del *revenant*, quien –a medida que avance el relato– adquiere una actitud agresiva, propiciándole constantes mordeduras, en clara relación con la imagen terrorífica que se había proyectado a través del espejo:

> Cerró los ojos y se dejó llevar por las sensaciones que las manos y los labios de Dani despertaban en ella. Le había levantado la falda y le acariciaba los muslos y las caderas, rozando la piel sensible que las medias dejaban al descubierto, estremeciéndola […] De pronto, Marta lanzó un grito estridente y apartó la cabeza de Dani de un empujón. Casi al mismo tiempo gritó él y se quedó mirándola ofendido y perplejo […] Dani encendió la luz del coche y le mostró el hombro, donde había donde había aparecido una media luna bien definida. Ella sacudió la cabeza atónita […] Marta se levantó la falda y, juntos, miraron la piel suave del muslo que ahora estaba hinchada y sangrienta, con claras marcas de dientes (Barceló, 2004: 125-126).

Finalmente, tras descubrir que Lucas, el niño fantasma, fue atropellado por el vehículo que ahora poseía y, donde más tarde falleció, Marta decide ayudar al *revenant*, devolviendo a la familia una supuesta pertenencia del difunto. A pesar de ello, como descubre posteriormente, el cuerpo de Lucas fue enterrado, aunque de un modo incompleto: le faltaba un diente de leche. Marta toma el vehículo y, con la intención de permitir que el difunte logre descansar en paz, observamos cómo se produce la definitiva manifestación del retornado, clamando por no poder reposar en paz:

> El lunes por la mañana, dos jóvenes que habían salido a hacer footing por los alrededores descubrieron un cadáver de mujer en el interior de un Audi azul marino. La policía comprobó que las puertas habían sido cerradas desde el interior del vehículo y el cuerpo había sido destrozado a mordiscos. Todas las marcas, a juzgar por el tamaño, parecían haber sido hechas por un perro pequeño o un niño de corta edad. La herida más grace, la que probablemente causó la muerte a Marta Fernández Morella, estudiante, de veintidós años, era una dentellada en el cuello que le había abierto la yugular tras haber sido mordida repetidas veces.
> Después del examen de la policía científica, en el coche sólo se encontró el diente delantero de un niño, aún con restos de sangre, profundamente encajado en una ranura de la puerta de detrás, un diente de leche (Barceló, 2004: 138-139).

Como podemos observar, el relato culmina con el acto violento del fantasma. El *revenant* perpetúa el tormento de su existencia, observado a través de sus constantes manifestaciones y agresiones a los vivos. Su incapacidad por alcanzar el reposo y, sobre todo, la vinculación del espectro con el vehículo, ligan al ser fantástico con ese objeto cotidiano. La respuesta virulenta del espectro se contrapone con la imagen pueril de

Lucas. Es interesante cómo se produce este deslizamiento entre el aspecto físico, marcado por la inocencia de un niño de nueve años, y la irritación del espectro por verse privado de su ansiado descanso. El uso de la *propagación* se manifiesta a través del vínculo establecido entre el *revenant* y el vehículo. Resulta llamativa la atribución espacial a la que tiene que estar vinculado. Habitualmente, como sabemos, este tipo de figuras se asocian a lugares embrujados, como dicta la tradición. En el relato de Barceló, se emplea el vehículo como manifestación de lo contemporáneo, como un objeto recurrente en nuestra sociedad. De alguna manera, volvemos a detectar un interesante intertexto entre «Al caer la noche», de Santiago Eximeno, y «Dientes», de Elia Barceló, puesto que asistimos a la conversión monstruosa de infantes que se manifiestan como seres despiadados. Resulta significativo el hecho que este proceso de *monstrificación*, cuando se produce en niños, desemboca en la construcción de seres monstruosos que mantienen intactos los rasgos terroríficos de las figuras fantásticas: Lorenzo es un vampiro depredador, sin ningún tipo de piedad, y Lucas se muestra como un espectro vengativo frente a quienes son incapaces de socorrerlo.

De algún modo, la *propagación* incurre en la asociación de lo monstruoso con lo infantil, como vía para provocar al lector un desajuste cognitivo mayor, debido a la constante alusión y revisitación de las figuras tradicionales. De este modo, logramos que se mantenga intacta la transgresión fantástica y la sensación de horror que nos infunden estas criaturas. Si comprendemos que la infancia se vincula, tradicionalmente, con la pureza y la bondad, vulnerar estos espacios a través de lo anómalo, caótico y abyecto que simboliza el monstruo, nos permite potenciar el efecto que persigue provocar el monstruo.

En el cuento «El espíritu del griego» (*El oro celeste*, 2003), de Manuel Moyano, observamos otro medio interesante para regresar a la figura espectro. «El espíritu del griego» narra la posesión que sufre Dámaso, por el espíritu de Aristófanes (dramaturgo griego), y cómo éste prolonga su actividad escritora, valiéndose del cuerpo de Dámaso, para componer una obra inédita del autor heleno, causando una enorme conmoción, entre los maestros y los especialistas del escritor. Sirviéndose de la contraposición entre las figuras de Aristófanes y Dámaso (quien, como advierte el propio relato: es incapaz de escribir adecuadamente la palabra «mamá»), Moyano emplea al fantasma, de un modo cómico, como un ente fantástico que se aleja de su vertiente terrorífica. De hecho, Aristófanes regresa para escribir una obra inédita *Los perros*, como si de alguna manera hubiese dejado una cuenta pendiente, antes de

traspasar la frontera hacia el más allá. Si bien es cierto que la figura del fantasma, en «El espíritu griego», se centra en la posesión de un vivo, por parte del espectro –como un tópico recurrente en la ficción fantástica de fantasmas–, lo interesante se produce al observar que esta únicamente tiene lugar mientras Aristófanes culmina con la creación de su obra. En el relato observamos cómo se retoman dos cualidades tradicionales que caracterizan la construcción folclórica del fantasma (la posesión y el regreso del espectro), que giran en torno a la introducción de un elemento metaliterario, sobre el que gira el relato: la obra inédita del dramaturgo griego. La inconclusión de algún acto que turba del descanso al espectro funciona como principal hilo narrativo, manifestando –de alguna manera– la necesidad del escritor por culminar su obra, por el mero acto de la creación y, sobre todo, de la expresión. Es aquí donde radica el uso de la *propagación*, al privarle al espectro de descanso, hasta que no culmine su obra inacabada y, sobre todo, el carácter metaliterario de la narración.

Nos parece interesante destacar el método empleado en «Tres gatos negros» (*Casa de muñecas*, 2012), de Patricia Esteban Erlés, o en «Dientes» (*Paura, volumen 1*, 2004), de Elia Barceló, para introducir sutilmente lo imposible y la fantasticidad, sirviéndose del fantasma, a través de la figura de un gato, como una criatura perteneciente a la cotidianidad, reparando en la posibilidad de que el espectro asuma diversas y variadas formas:

> A la loca la seguían siempre tres gatos negros como las moras. Cuando nos la tropezábamos en la plaza, mi madre hacía la señal de la cruz con disimulo y yo me daba la vuelta para mirarla. Ella solía caminar sin zapatos, con el filo de un camisón blanco asomando por debajo del abrigo que olía a sangre. Un día se le quemó la casa con ella dentro. La vimos bailar de habitación en habitación, hecha un manojo de llamas. A lo que llegaron los bomberos no quedaban ni sus huesos. Yo pregunté por los gatos, sus tres gatos negros. ¿Qué gatos? La loca vivió siempre sola, ni sombra tenía, me interrumpió mi madre. Al parecer, ella no los vio nunca pasear por el pueblo, como si fueran sus dueños. Tampoco los ve ahora, tumbados sobre el edredón de mi cama, tentándome para que salga de noche a caminar descalza (Esteban Erlés, 2012: 39).

b) <u>En lo que respecta a la *dotación de voz en el espectro*</u>: pese a que, como advierte David Roas (2012: 170): «hay precursores destacados, como Horacio Quiroga, Enrique Anderson Imbert o Muriel Spark», nos centraremos en la producción fantástica posmoderna, de ámbito español a lo largo del siglo XXI, para rastrear la existencia de este rasgo formal. En los microrrelatos «Ouija» y «Hasta en la sopa» (*Ajuar Funerario*, 2004), de Fernando Iwasaki, ambos son narrados desde el lado de lo fantástico, asumiendo la narración dos fantasmas. Ambos textos se sirven de la parodia para ajustar

los tópicos y clichés, en clara referencia al cine de poltergeist y fantasmas, mientras detallan las actividades que provocan los fantasmas.

> Comenzaron con los cubiertos. Yo los colocaba con mucho cuidado y de pronto los guardaban o me los cambiaban de sitio. Luego fueron las copas. La del agua a la derecha del vino. Pero nada. En cuanto me descuidaba, todo desordenado. Por eso decidí sorprenderlos cuando sacaron la vieja vajilla. Fue una pena. Si hubiera sido la azucarera no me hubiera importado tanto, pero mi cabeza solo entraba en la sopera.
> No han vuelto a poner la mesa (Iwasaki, 2004: 47).

A través de la explicación del narrador establecemos una identificación con una autoría humana, puesto que nos habla de cuestiones y hábitos rutinarios del hombre. De hecho, para lograr la confusión del lector (y generar una sorpresa final) emplea la contraposición de acciones que deban referir a lo humano y a lo fantasmal: mientras el espectro coloca con mucho cuidado, los vivos desordenan y cambian los cubiertos de sitio. Así, se establece un interesante juego de espejos inversos, con la finalidad de provocar la inquietud, cuando el narrador nos indica que ha introducido su cabeza en la sopera. Es en ese instante cuando lo ominoso irrumpe y somos capaces de comprender que el relato provenía de un fantasma, convirtiendo todo su discurso en una imposibilidad dialéctica y cognitiva, para el lector.

En el relato «Silencio» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, apreciamos otro uso de la voz en el monstruo, como uso para revelar la auténtica naturaleza fantástica del narrador. En «Silencio», el protagonista nos relata que (tras una ausencia temporal de un mes) se encuentra con Juan, quien le revela que está muerto. Después de unos intentos del relator, tratando de animar a Juan (quien asume que exagera o que está deprimido), comprueba que, en efecto, Juan ha muerto: «Muy muerto no debes estar si te tengo a mi lado bebiendo una cerveza. Juan se levanta la manga del brazo izquierdo, la alarga hasta mí y me dice: Tómame el pulso, a ver si convences de una vez […] No noto nada» (Roas, 2010: 93-94).

El relato avanza mediante la inquietud del narrador, quien comprueba constantemente que el resto de personajes, que lo rodean, están muertos: el camarero, una mujer que toma un café o el cartero. Finalmente, Juan incurre en que el propio protagonista está muerto: «Sin que pueda evitarlo, con un rápido movimiento la coloca [la mano] sobre mi muñeca izquierda, donde ya sé que sólo me espera el silencio» (Roas, 2010: 95). Lo interesante del relato surge en la incertidumbre del narrador, quien (a medida que Juan detalla lo acontecido) trata de aferrarse a su humanidad perdida, aludiendo a que los fantasmas no pueden ingerir alimentos (como el café o la cerveza),

de la misma manera que no ejercen sus funciones laborales (como el camarero o el cartero). Es decir, mediante la confrontación de una realidad perfectamente reconocible y cotidiana, propia y perteneciente al ser humano y la presencia de difuntos que eternizan e inmortalizan el pasado. De esta manera, la realidad en la que ha penetrado el narrador se convierte en un espacio de indeterminación espacio/temporal, en la que los fantasmas habitan y emulan constantemente una imagen pasada. Cabe destacar que tanto el inicio del relato, como su finalización, emplean una interesante poeticidad para referirse a la muerte y la condición del fantasma: el narrador, cuando comienza su descripción, nos indica que ha pasado un mes fuera (aludiendo, comprendemos, al paso del mundo de los vivos hacia el más allá); de la misma manera que, al comprobar y reparar en su nueva condición de espectro, nos advierte: sólo me espera el silencio.

Un uso similar de la voz del fantasma, para narrar su experiencia del paso hacia el mundo de los difuntos, lo podemos encontrar en el cuento «Viaje» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, donde el narrador nos explica que –pese a sus pocos años de edad– va a emprender un largo viaje. A lo largo de la narración observamos pequeñas advertencias que nos indican lo ominoso del relato, al referirnos a un fantasma, o, en todo caso, a alguien que está adentrándose en el más allá, perfectamente simbolizado mediante el viaje y al tren que lo conduce, hacia su destino: «Me tiendo por fin en la litera, extenuado, vencido, buscando ese aire que reclaman con la boca abierta los moribundos. El tren parte en la noche y me lleva consigo» (Olgoso, 2007: 10).

Por otro lado, si reparamos en el relato «Volverás» (*Paura, volumen 2: Antología de terror contemporáneo*), de Marc R. Soto, evidenciamos un singular uso de la figura del revenant, mediante el relato que nos ofrece de su propia voz. En «Volverás», la voz narrativa homodiegética nos explica cómo se produce su particular despertar, después de haber fallecido de un modo traumático:

> Tengo frío. Eso es lo primero que pienso al abrir los ojos y verlo todo negro: tengo frío y estoy cómoda. […] Muevo los brazos y los codos tropiezan enseguida con las paredes y digo qué cama tan rara, toda ella cerrada, toda ella rodeada de madera, qué cama tan rara. Luego levanto un brazo, toco el techo junto a mi cara y digo me han metido en una caja. Y entonces me acuerdo (Soto, 2005: 174).

Observamos cómo la revenant-protagonista se muestra ajena ante su nueva condición ominosa, desconoce qué le ha sucedido y naturaliza constantemente las sensaciones térmicas (propias de los difuntos), la ausencia de dolor (que detalla más adelante) o, de un modo muy evidente, el habitáculo en el que se halla enterrada. Posteriormente, mientras comienza a describir sus recuerdos próximos, en los que

advierte al lector sobre los motivos de su defunción, trata de buscar una salida del nicho, para reunirse con Enrique, su pareja.

> Me encojo y empujo los pies y la madera hace crajjjjj y mis pies la atraviesan y chocan con la otra pared. Quiero salir. Huele mal, huele a cosas verdes que crecen sobre cosas muertas y quiero comer y ver a Enrique y decir no llores, ya no duele tripa, ya no duele nada […] Quiero ver a Enrique y decir ya no duele, mira, ya no duele nunca, ya sólo hambre (Soto, 2005: 177).

Detectamos cómo se produce el particular uso de la figura del retornado, tal y como habíamos advertido en el despertar y, sobre todo, en la manera en que surge del nicho, en perfecto diálogo con la tradicional vuelta a la vida de los muertos vivientes que el cine ha recuperado, especialmente mediante la figura de George A. Romero, en las películas de terror de temática zombi. Finalmente, cuando se produce el encuentro entre la *revenant* y Enrique, que supone lo más interesante del relato, podemos analizar cómo se manifiesta la naturaleza ominosa de la protagonista quien, pese a desear reencontrarse con su pareja es incapaz de contener el apetito que sufre.

> Camino por carretersas oscuras hasta llegar a casa, hasta recorrer el sendero de grava y llamar a la puerta. Luego espero pensando en el hambre hasta que se enciende la luz amarilla y Enrique abre la puerta y pienso Enrique guaaapooo con la granata, Enrique guaaapooo con ojos cansados, y Enrique me mira y sonríe y llora al señalar mi cara y yo digo no llores, no duele, ya no duele nunca, ya sólo hambre, y él dice pensé que no volvías, que gente no volvía y yo digo camino para gente es más largo y él abre la puerta del todo y dice pasa y yo paso.
> Enrique cierra, yo le abrazo y le beso mientras nos miran als fotos del pasillo, mientras el tiempo se derrama por la esfera del reloj, mientras el silencio se apodera del mundo. Entonces Enrique empiezsa a forcejear entre mis brazos y a gritar y yo digo cuánto me gusta apretar con fuerza a Enrique, cánto me gusta besar con fuerza a Enrique.
> Enrique guaaaaaapo. Enrique rico (Soto, 2005: 178).

En el instante final del relato se manifiesta la auténtica naturaleza de la revenant quien, pese a haberse reunido junto a Enrique, no duda en devorarlo. De un modo significativo, Enrique funciona constantemente como un objeto de deseo, para la revenant, puesto que inicialmente desea reencontrarse con él, ahondando en sus sentimientos y, por tanto, en sus aún latentes capacidades humanas. Por otro lado, a lo largo del relato observamos cómo se produce un deterioro en la expresión de la protagonista quien, a medida que avanza en su narración, termina por resultar agramatical en su modo de comunicación, como un rasgo imprescindible del ser humano. Asimismo, mientras se produce ese deslizamiento que ajusta el trasvase de naturalezas (desde el ser vivo, hacia el difunto), la *revenant* anuncia con mayor persistencia el hambre que padece, deteniéndose así en lo instintivo y, por extensión,

alejándose de lo sensitivo con lo que comenzaba el relato. En las últimas líneas del relato destacamos cómo se produce el mortal abrazo de la revenant quien, ajena a sus sentimientos, y empujada por su naturaleza monstruosa devora a Enrique.

El uso de la voz del fantasma funciona como mecanismos narrativo y constructivo para referirse a una exposición de la naturaleza ominosa y fantástica del espectro, como la alusión a la atemporalidad y al estatismo eterno (que lo caracterizan), a los tópicos y clichés reproducidos por el cine y la literatura (haciendo hincapié en la interacción del monstruo con el ser humano) y, sobre todo, a la imposibilidad de circunstancias que se articulan entre el mundo de los vivos y el de los difuntos: reflejado mediante un viaje o como una escena costumbrista y cotidiana, anclada en la indeterminación espacio/temporal. Asimismo, el uso de la voz nos permite comprender la singular peripecia existencial que experimenta el revenant, al regresar a la vida. Este rasgo formal posmoderno potencia la narración del monstruo puesto que nos permite aproximarnos a la muerte, desde una vertiente en la cual el ser humano es incapaz de incidir. Lo relevante de estas figuras que regresan del más allá es observar cómo la atemporalidad y, sobre todo, la perpetuidad de su existencia eterna se mantiene aunque hayan fallecido, tal y como observábamos en el relato «Volverás» (Soto, 2005).

c) En cuanto al uso de la parodia, en «El espíritu manta» (*Horrores Cotidianos*, 2007), de David Roas, encontramos a un espectro –con evidente afán vengativo– que pretende regresar al mundo de los vivos y aterrorizar a su hija, hasta la muerte (puesto que ella, además de no guardar estima hacia su padre, celebró su defunción a lo largo de un año). Para ello, el fantasma –tal y como el propio narrador advierte–, toma apariencia de un cadáver corrupto y atraviesa la pared (donde se encuentra el cabezal de la cama de su hija), aullando «como en una mala película de terror» (Roas, 2007: 61). Observamos la activación de los recursos tradicionales del fantasma, sugiriendo el cuerpo amortajado del difunto, la capacidad etérea e imposible de la criatura y los habituales y tópicos aullidos o gritos. Pese a recalar en los clichés que tanto el cine como la literatura han evidenciado, mediante la revisión constante, lo paródico del relato surge cuando el narrador nos revela que: «ninguno de los coches del recién inaugurado garaje se asustó» (Roas, 2007: 61), atendiendo a la imposibilidad del fantasma para cumplir con su venganza y acarrear con la aflicción de haber sido burlado. La resolución del relato incide en la venta de la casa familiar y en la deconstrucción del espacio conocido por el *revenant*. La conversión espacial del hogar en parking, junto a la frustración del espectro actúan como elementos que propician lo jocoso y burlesco del relato.

El microrrelato «Más allá» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, plantea una interesante vuelta de tuerca, al motivo del fantasma (empleando la comicidad), estableciendo una serie de roles o de personalidades (completamente humanas y fácilmente reconocibles, como estereotipos habituales), en los diferentes personajes que aparecen en él, mientras discuten sobre la posible existencia de los seres del otro lado (de su concepto) de lo real.

> *El amanecer los alcanza en pena discusión. Los ánimos están algo exaltados.*
> El escéptico: Sigo pensando que te lo inventas. El otro lado no existe. Son cuentos de viejas para asustar a los niños y a los imbéciles.
> El creyente: Y yo te digo que los he visto. Una vez, fugazmente. Pero son horribles. Nada nos une a ellos…
> El asustadizo: Basta. No quiero seguir escuchándoos. Esas son cosas con las que no hay que jugar.
> El incauto: Pues yo he leído que es posible comunicarse con ellos. Podríamos probarlo…
> *Un ruido llega desde el pasillo. Todos se desvanecen en el aire* (Roas, 2010: 163).

A través de la dotación de voz, por un lado, y de un sistema de atribución de roles humanos, asimilamos la humanidad de los personajes y que, de hecho, están hablando acerca de fantasmas. Lo interesante surge mediante la conclusión del microrrelato, cuando se produce la inversión de naturalezas y como lectores somos transportados hacia el territorio de lo fantástico, desde la perspectiva del monstruo que es quien verdaderamente reflexiona sobre lo humano. Es imprescindible que, a fin de potenciar el efecto paródico y burlesco de la narración, reparemos en las oraciones tópicas que cada uno de los fantasmas procesa (perfectamente localizables en gran cantidad de películas y de obras literarias, sobre fantasmas), que potencian el juego de espejos entre ambas realidades y que, sobre todo, nos permiten acudir a la figura del fantasma desde otro punto de vista. Como bien advierte Ana Casas:

> Invita no sólo a releer el microrrelato desde la conciencia de la otredad, subvirtiendo el significado atribuido inicialmente a la noción de «otro lado», sino que dota a todo el texto de una pronunciada ambigüedad, pues no sabremos con exactitud qué cosa es ese «más allá» evocado en el título (¿se refiere al otro mundo intuido por los personajes o, por el contrario, alude a la realidad de éstos?); y, por la misma razón, resultaría imposible delimitar el «más acá» representado en el texto (2016: 225).

d) Por lo que respecta al fantasma como familiar, además del microrrelato «Día de difuntos» (*Ajuar Funerario*, 2004) y del cuento «Autoridad espectral» (*Horrores Cotidianos*, 2007), que ya hemos analizado, nos parece interesante destacar –entre la gran cantidad de obras que plantean la familiaridad del espectro– el relato «El octavo día de la semana» (*Los demonios del lugar*, 2007) de Ángel Olgoso, donde el fantasma

regresa para visitar a su hijo vivo. La narración, tal y como sucediese con «El viaje» o con «Hasta en la sopa» (Iwasaki, 2004), juega con la desconcierto provocado por la deslocalización del monstruo, introduciéndolo en un contexto de reconocible familiaridad. El lector asume la naturaleza humana, de ambos, hasta que se produce el desenlace del relato y lo ominoso y fantástico se revela: «todo el mundo sabe que tú eras aquel niño que me sacaron del vientre en mi propio funeral» (Olgoso, 2007: 161). El reajuste que provoca la explicación de la madre-fantasma desarticula la narración realista, convirtiéndola en un relato fantástico donde las barreras de la realidad se han fracturado, permitiendo la entrada a un ser imposible, provisto de voz y de instinto maternal (pese a haber cruzado hacia el más allá).

En los tres relatos que hemos citado podemos observar la capacidad del convertir al retornado en familiar. De hecho, la proximidad del fantasma y su atribución dentro de contextos cotidianos y de proximidad es un motivo tradicional y, como hemos visto durante nuestra exposición sobre la tradición del difunto, era recurrente creer en el regreso de los familiares fallecidos. Lo interesante de estos espectros es la adquisición de rasgos humanos que los caracteriza: tanto en «Día de difuntos» como en «El octavo día de la semana» observamos la continuidad de los vínculos madre-hijo, pese a que uno o ambos personajes se hayan convertido en fantasmas. En el caso de «Autoridad espectral», la figura del padre-fantasma irrumpe como si aún conservase su humanidad, corrigiendo y educando a su hijo, pese a tratarse de un ser etéreo y espectral. Este mismo proceso lo pudimos observar en la película *Mamá* (Andrés Muschietti, 2013), donde regresamos a la humanización del monstruo, atribuyéndole peculiaridades tan humanas como el instinto maternal.

e) Finalmente, en cuanto a *la domesticación del revenant*, hemos podido detectar que –a diferencia del hombre lobo y del vampiro– el proceso de subordinación y de adaptación se reflejan con más claridad. Es posible que su mejor aplicabilidad de este mecanismo temático sea fruto de la proximidad que el fantasma guarda con el ser humano (a pesar de que puedan atravesar paredes y que sean inmortales), porque en esencia y en un tiempo pasado, también fueron humanos, a diferencia del hombre lobo o del vampiro (que los comprendemos como criaturas con un mayor grado de fantasticidad), aunque estos también fuesen humanos previamente. Nos ha parecido interesante destacar el relato «Mascarilla» (*Arcano Trece*, 2006), de Pilar Pedraza, donde presenciamos cómo una *revenant* (asumiendo una apariencia corpórea), recién fallecida, es sometida a un tratamiento de belleza, por la protagonista humana. La

criatura fantasmagórica es introducida en el cuento, completamente naturalizada, aludiendo a cierto grado de excepcionalidad:

> Vi entrar a una mujer alta y delgada. No vestía particularmente bien, pero caminaba con una elegancia insólita en estos ligares, aunque con desgana, como si estuviera muy fatigada. Desde donde me hallaba no se podía distinguir su rostro, medio tapado por unas gafas negras desmesuradas […] Ahora podía ver mejor su ropa: era negra, buena pero muy gastada, arrugada y rozada, como si hubiera pasado la noche al raso. Y el pelo le colgaba húmedo y enredado a ambos lados del rostro […] Su piel era blanquísima, un poco marchita, pero eso tenía arreglo (Pedraza, 2006: 61-62).

A pesar de la ominosa apariencia de la mujer, la narradora insiste en aplicarle una muestra de su maquillaje. De la misma manera, la *revenant* acepta las indicaciones de la protagonista, mientras inicia el tratamiento. Es interesante destacar cómo la protagonista hace hincapié constante en una descripción anómala, sin reparar en la auténtica naturaleza de la difunta: «Cuando mis manos entraron en contacto con la piel de la mujer, no pude reprimir un estremecimiento de asco. Estaba helada. Y no sólo helada: dura como el mármol. Nunca había tocado nada semejante» (Pedraza, 2006: 64), en clara referencia a la frialdad de los cuerpos difuntos. Tras concluir con el trabajo, la difunta muestra su agradecimiento, ante el trabajo realizado:

> Sin abrir los ojos se puso las gafas. Se miró en el espejo. Una amplia sonrisa sin alegría se dibujó en su boca. Sólo entonces dejó oír su voz, muy ronca, algo metálica, que me hizo estremecer como el primer contacto con su piel.
> –Gracias. Ha sido usted muy amable. ¿Puede peinarme un poco? (Pedraza, 2006: 65).

A lo largo del relato observamos la aceptación de la figura fantasmagórica, incluso cuando la protagonista llega a estremecerse o a sentir rechazo, ante su tacto. En este sentido, la mujer-fantasma sufre un proceso de adaptación al verse despojada de su condición amenazante, puesto que la narradora acepta su presencia como si se tratase de una clienta humana. Cabe destacar que, pese a la naturalización que experimenta la difunta, la descripción de la narradora hace hincapié en rasgos que definen a la habitual codificación de la figura del *revenant* –aunque el lector comprende qué está sucediendo durante el relato–. A pesar de ello, entre ambas existe una comunicación constante, que se prolonga en una aceptación de su anomalía monstruosa. De hecho, la protagonista confiesa desear maquillar a la difunta.

Por otro lado, y como hemos indicado, para obtener una domesticación del monstruo debe existir la subordinación del ente imposible (frente a las normas y la realidad humana), estableciéndose, así, una aceptación recíproca. Evidentemente, en «Mascarilla» observamos la obediencia de la *revenant*, quien asiente ante las

indicaciones de la protagonista, con la intención de embellecer su imagen. De hecho, en ningún momento se muestra amenazadora o dañina, sino que acepta los modos y métodos que le son impuestos. La fantasticidad de la difunta únicamente se activa mediante la revelación con la que concluye el relato, al ofrecérsele a la protagonista la opción de maquillar a una mujer, que ha fallecido recientemente. En ese instante y sirviéndonos de los datos y de las descripciones ofrecidas por la narradora, evidenciamos la naturaleza ominosa y fantasmagórica de la clienta.

En «Mujeres desnudas bajo impermeables mojados» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, observamos cómo se realiza un nuevo proceso de domesticación, basado en la consumación de una relación sexual entre el narrador humano e Irina, una joven que ha fallecido (comprendemos que mientras asistía al lugar de reunión). El cuento nos introduce el idilio existente entre el protagonista e Irina, al que acudían cada miércoles. Tras demorarse en su encuentro, la joven aparece, pero se desvela cierto grado de anormalidad en su imagen habitual: «hoy Irina parece envuelta en un velo de distancia que no sé a qué atribuir. A un tiempo ávida y abstraída, reducida al mutismo, de ademanes mecánicos y desabridos y ojos dolientes» (Olgoso, 2007: 107). Tal y como sucediese en «Mascarilla», el lector advierte la insólita caracterización de Irina, aludiendo a unas descripciones que reflejan una cierta marchitación: «No gime, no borbotea murmullos de amor, apenas se oye su respiración. Y su desnudez, que de ordinario tiene algo de nutria húmeda y lustrosa, ofrece el aspecto de los cañaverales marchitos y la luna de invierno» (Olgoso, 2007: 107-108), que concluya con la atribución de lo viscoso y frío, de lo cadavérico. Ambos relatos establecen una constante alusión a adjetivos y representaciones, que manifiestan lo fantasmagórico de las figuras monstruosas, mientras se establece un diálogo con el lector, revelándole paulatinamente las naturalezas fantásticas de las difuntas.

En cuanto *al proceso de domesticación* en «Mujeres desnudas bajo impermeables mojados», como sucediese en el relato de Pilar Pedraza existe una aceptación entre el personaje humano y la *revenant*: el hombre aguarda a Irina, sin apreciar (o sin desear detenerse en) las alteraciones que su amante ha sufrido. Simplemente naturaliza el nuevo estado de Irina, sucumbiendo ante la relación sexual, permitiendo que se cumpla la obediencia del monstruo. Por otro lado, Irina, la *revenant*, accede a la voluntad del protagonista sin reflejar su naturaleza fantástica, sino que simplemente accede y se subordina ante los deseos del narrador. Es cierto que carecemos de las impresiones de Irina, porque en ningún momento se manifiesta

verbalmente, pero el sometimiento que refleja nos permite comprender que consiente la prolongación del encuentro sexual. Así, la criatura fantástica sería aceptada y completamente naturalizada, poniendo en duda el principal rasgo que la define: lo anómalo y excepcional. Por otro lado, la transgresión ético-moral que provocan los amantes, apunta hacia la práctica de fantasías necrófilas que son consideradas tabúes, por nuestra sociedad. Como sabemos, el monstruo es una criatura que vulnera este tipo de limitaciones y de privaciones, porque el ser monstruoso emerge como respuesta ante la norma y el orden.

Previamente a concluir con la *domesticación* del fantasma, hemos observado un método interesante para provocar la aceptación y la naturalización del espectro, que resulta imprescindible destacar. En el microrrelato «Fantasma» (*Casa de muñecas*, 2012), de Patricia Esteban Erlés, asistimos ante una completa subordinación y resignación del monstruo fantástico, al verse convertido en una sábana (estableciendo un interesante mecanismo burlesco entre la codificación del fantasma, como una sábana blanca, y su reubicación como un cubrecama) despojándolo de toda posible capacidad ominosa y amenazadora. El fantasma pierde su condición fantástica, porque –pese a que continúa simbolizando la frontera que separa a los vivos de los muertos– ha sido deconstruido como monstruo y reconstruido como un elemento u objeto propio de la cotidianidad, cuya fantasticidad ha sido completamente obviada y adecuada para lo real humano.

> El hombre al que amé se ha convertido en fantasma. Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedora (Esteban Erlés, 2012: 117).

5.5. El doble

«La transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica» (Roas, 2016: 189). Tal y como advierte David Roas, la figura del doble es uno de los motivos más cultivados, por lo fantástico, debido a su esencial capacidad para cuestionar los límites de nuestra identidad y, por tanto, como vía para problematizar nuestra realidad.

La figura del doble gira en torno a las nociones de dualismo y de binarismo, que descansan sobre la oposición entre entidades opuestas, aunque complementarias. El doble remite a la interpelación acerca de la identidad del individuo. Como sabemos, su

construcción se basa en la presencia simultánea de naturalezas opuestas, que parten desde un mismo sujeto. Este proceso de desdoblamiento, se produce siguiendo dos modos diferenciados, para permitir la irrupción del doble, según indica Carroll (2005), a través del concepto de fisión:

a) *compartiendo la dimensión espacio-temporal*: se trata de la separación de identidades que encarnan diferentes cuerpos. Resulta habitual que en este tipo de proceso el doble funcione como una criatura diabólica, que encarna la oposición del sujeto desdoblado. Un claro ejemplo de este tipo de desdoblamientos lo encontramos en el cuento «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe.

b) *alternando la dimensión espacio-temporal*: en este caso, se produce una inversión de naturalezas, que convergen dentro de un mismo cuerpo. Por tanto, no se produce jamás una coincidencia de las naturalezas opuestas, puesto que una funciona como activa, mientras la segunda permanece pasiva, y viceversa. *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louise Stevenson, encarna este tipo de construcción del doble.Este mismo procedimiento lo podemos hallar en *El retrato de Dorian Gray* (2000), de Oscar Wilde.

Es habitual que se emplee el término *doppelgänger* para referirse a la figura del doble monstruoso, «acuñado por Jean Paul Ritcher en 1796, la palabra significa en realidad "el que se mira a sí mismo"» (Quiroga, 2005: 60), aunque fue Otto Rank, en su obra *The double* (1914), quien trató de realizar una aproximación psicoanalítica, haciendo hincapié en los temores que suscita la criatura, sobre la irrupción de lo ominoso y la fractura irreparable de nuestra realidad. En la tradicional construcción del doble se refleja la carga negativa del ser humano, puesto que habitualmente representa la dualidad del ser humano, aquello que permanece oculto y desplazado hacia los territorios de lo abyecto, como una imagen que proyecta lo reprimido. El doble se origina como una eclosión proferida por la pugna entre los anhelos y deseos inconfesables (que precisan manifestarse y producirse) y la contención para que no se exterioricen (con el fin de seguir las pautas ético-morales, de nuestra sociedad). Por tanto, el doble cuestiona los límites de la naturaleza e instintos humanos, frente a las normas y leyes comunales. Como advierte Gerard Lenne, sobre la función liberadora del doble:

> La aparición de un doble que catalice las angustias e inquietudes inconscientes, sólo es en apariencia una multiplicación de la personalidad: en realidad es una división, una partición, un estallido. El desdoblamiento implica, ante todo, un desgarramiento de la

> conciencia, una grave perturbación que puede conducir a la locura, si viene acompañada de una identificación episódica con otra persona (1974: 86).

Por tanto, el doble manifiesta la alineación provocada por «une zone obscure de soi qui semble s'automatiser par instants» (Bozzetto, 2001: 77), que desea manifestarse y disgregarse del sujeto original (del ser desdoblado). Es interesante observar el método que emplea el doble para fracturar los conceptos de familiaridad, puesto que partimos desde el propio yo, para evidenciar la irrupción de lo ominoso, a través de la proliferación de otro yo, que diverge del original. El doble representa el temor ante la destrucción del individuo, como una disolución del sujeto, frente a su realidad. De alguna manera, la disgregación del doble pretende despojar al individuo de ataduras, lo sitúa frente a sí mismo, con la intención de reflejar las angustias, las penurias y los anhelos que siente, y, sobre todo, el modo que emplea para resistir la realidad.

> son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que ésta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad (Roas y Casas, 2016: 189).

El doble representa, para el sujeto, la amenaza de la pérdida de su individualidad, estableciéndose una disrupción en los espacios de proximidad y de posesión, pertenecientes al individuo, que terminan por desembocar en el cuestionamiento de la propia integridad y existencia física. Este procedimiento alude a la suplantación del impostor, frente al original, disputándole su lugar en el mundo y tratando de alterar las coordenadas entre el intruso y el genuino.

Pese a la posible existencia de dobles, a lo largo de la tradición, durante el Romanticismo es donde se construye la imagen que reconocemos de este tipo de monstruo. Evidentemente, debido a la irrupción de lo fantástico, el doble encontró un espacio para proliferar y donde ser cultivado como un motivo imprescindible del género. La codificación de esta figura monstruosa se produjo gracias a obras como «William Wilson» (Edgar Allan Poe, 2000), donde se origina la irrupción de un alter ego del protagonista, quien –tras obsesionarse con la figura– trata de poner fin al extraño personaje, puesto que su aparición se materializa tras la consecución de prácticas poco éticas, por parte de William Wilson. Es interesante observar cómo se produce el uso del *doppelgänger*, como un ente que persigue al protagonista, hasta conducirlo a la locura.

Las primeras obras fantásticas, en las que el doble posee un papel destacado, son *Los elixires del diablo* (E.T.A. Hoffman, 1998), «El hombre de arena» (E.T.A. Hoffman, 1996), y «William Wilson» (Edgar Allan Poe, 2000) –donde se origina la irrupción de un alter ego del protagonista, quien –tras obsesionarse con la figura– trata de poner fin al extraño personaje, puesto que su aparición se materializa tras la consecución de prácticas poco éticas, por parte de William Wilson. Es interesante observar cómo se produce el uso del *doppelgänger*, como un ente que persigue al protagonista, hasta conducirlo a la locura–, «El caballero doble» (Théphile Gautier, *2002*), *Двойник*: *El doble* (Fiodor Dostoyevski, 2000), *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 2005) –posibilitando el desdoblamiento a través del uso de una poción que permite la disgregación de ambas naturalezas. Lo interesante de la obra es el acercamiento del doble hacia el género de ciencia ficción–, *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 2000), «El dopplegänger Sr. Marshall» (H.G. Wells, 2002), «Lejana» (Julio Cortázar, *Cuentos*, 1998), «O ell o jo» (Pere Calders, *Cròniques de la veritat oculta*, 2001), «El otro» (Jorge Luís Borges, *El libro de arena*, 1975).

En cuanto a la proliferación del doble, en la literatura española, resulta imprescindible señalar *El estudiante de Salamanca* (José de Espronceda, 1987), publicado en 1840, como una de las primeras manifestaciones del monstruo. Asimismo, Emilia Pardo Bazán acude al motivo del desdoblado, empleando la figura femenina, en «La Borgoña» (Pardo Bazán, 1973), fechado en 1885. Ramón Gómez de la Serna cultiva el doble en diferentes relatos como «El hombre de dos sombras» (Gómez de la Serna, 1999), «El otro» (Gómez de la Serna, 1999) y «¡Ese soy yo!» (Gómez de la Serna, 1999). Es preciso señalar el cuento de Miguel de Unamuno, *El otro* (Unamuno, 1992), publicado previo a la llegada de la dictadura franquista.

La presencia del doble se materializa en la narrativa postfranquista, en la obra de dos de los principales autores de género fantástico español: Cristina Fernández Cubas y José María Merino. En el caso de Cristina Fernández Cubas, encontramos relatos como «Lúnula y Violeta» (Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba*, 1980), estableciendo un desdoblamiento entre dos hermanas; «La mujer de verde» (Fernández Cubas, 1994) y «Helicón» (Fernández Cubas, 1996). En lo que respecta a José María Merino, encontramos cuentos como *La orilla oscura* (Merino, 1985), «El derrocado» (Merino, 1997) o «El fumador que acecha» (Merino, 2004).

Observamos un cultivo recurrente de la figura monstruosa, en la tradición fantástica española. Asimismo, evidenciamos cómo ésta permite que identifiquemos un eje constructivo de la criatura monstruosa. Evidentemente, destacamos una clara diferenciación a la hora de visitar a este motivo monstruoso: mientras que en las primeras obras, se observa una mayor influencia de los relatos de Hoffmann y de Poe, en las manifestaciones de finales de siglo XX, el doble problematiza como reflejo de las dificultades del ser humano moderno para hallar su lugar, dentro de la realidad, y la búsqueda de la identidad individual.

a) <u>En relación a la *propagación*</u> Tras rastrear brevemente las representaciones del doble en la literatura, trataremos de aplicar nuestro aparato teórico en las encarnaciones posmodernas del doble, «Roger Lévy y sus reflejos» (*Sicilia, Invierno*, 2008), de Ignacio Ferrando, plantea una interesante modificación del doble posmoderno. Como bien advierte David Roas:

> Una de las variantes que me parecen más innovadores y, por ello mismo, inquietantes, es aquella en la que el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres «bifurcados». En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso (2016: 189-190).

El relato ofrece un interesante mecanismo para permitir la duplicación del protagonista (o, mejor dicho, la multiplicación), alejándose del binarismo y de la dualidad planteada por las figuras tradicionales del doble. «Roger Lévy y sus reflejos» plantea la posibilidad de que, cuando nos enfrentemos a una decisión, las opciones descartadas provocan la aparición de una realidad alternativa no seleccionada, de una posibilidad que se escapa de nuestro control y que deja de pertenecernos. De este modo, mediante cada una de las decisiones de Roger Lévy, se produce un nuevo desdoblamiento –amparándose en la nueva posible opción a la que ha renunciado el protagonista–. Así, el doble se convierte en una figura que se extiende más allá de la habitual problematización identitaria, producida por la duplicidad, puesto que trata de reflejar «una multitud de impulsos que ya no es posible conceptuar en un solo otro: lo que habrá serán muchos otros, y, en todo caso, la aparición de la imagen un uno mismo será, más que una siniestra presencia, un hecho banal de la vida cotidiana» (Roas y Casas, 2016: 191). Mediante las múltiples copias duplicadas observamos el tratamiento

de la identidad, como entidad fragmentaria perfectamente disgregable, en estrecha relación con nuestra realidad inestable.

En torno a esta idea, el relato «Duplicados» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, emplea un interesante reajuste de la duplicidad sirviéndose de la yuxtaposición de planos de realidad opuestos, con el fin de desarticular el mundo real. El cuento introduce a un profesor de mecánica cuántica, quien, tras exponer ante sus alumnos la paradoja del «Gato de Schrödinger», decide llevar a cabo el experimento, con la intención de observar qué sucede realmente y, a su vez, para asombrar a sus alumnos. Previamente a iniciar la prueba, el profesor decide realizar un ensayo, con la intención de plasmar adecuadamente la demostración final. Tras preparar adecuadamente el contenido de la caja y de introducir a uno de los gatos en el interior –y después de que los gruñidos de la criatura comiencen a manifestarse–, el profesor decide comprobar si el experimento se está desarrollando adecuadamente. Justo en ese instante se produce la convergencia de dos realidades que se superponen, dentro de un mismo espacio-tiempo, aludiendo a los dos estados de probabilidad en que se debía hallar el gato.

> Ni Schrödinger ni Everett (ni Feynman y otros popes de la mecánica cuántica) habrían nunca imaginado lo que me esperaba en el interior de la caja: dos gatos negros idénticos. Uno, con el pelaje erizado, me miraba con ojos inyectados de rabia; el otro ha lanzado un lastimero maullido e inmediatamente se ha desplomado. Muerto. La superposición cuántica en todo su esplendor […] La onda expansiva me ha arrojado al suelo. A cámara lenta y en absoluto silencio, lo que había a mi alrededor y yo mismo se ha duplicado, como si ante mí se desplegara un enorme espejo que reflejaba todo lo que había en mi habitación. Mi otro yo me ha hecho un gesto que podía significar cualquier cosa. En sus ojos he leído el terror (Roas, 2010: 61-62).

Así, la extrapolación de las dos naturalezas probables en que se podía hallar el gato, posibilitan la duplicación física de la criatura, del profesor y del propio espacio físico. En este sentido, los dobles funcionan como seres «bifurcados» –empleando el término de David Roas–, cuya disgregación permite el desarrollo independiente de cada una de las naturalezas, puesto que en uno de los universos paralelos el gato debía morir, mientras que en el otro seguiría vivo. De esta manera, se produce una materialización de ambos estados (vivo/muerto), capaz de fractura el tejido espacio-temporal, que separa a los diferentes universos, hasta converger en uno, permitiendo la duplicación de los personajes y del espacio. Lo interesante del relato surge del propio conflicto que provoca el experimento, al someter la realidad ante una paradoja que se resuelve imposible de determinar ni de solucionar, potenciando el efecto distorsionador y transgresor de lo fantástico. A su vez, tras la irreparable fractura de ambos órdenes de

realidad, se potencia el conflicto identitario (que acarrea el doble) al comprender que el entorno del profesor ha dejado de ser el que era o, en todo caso, que ha traspasado una frontera hacia el espacio duplicado:

> Llevo largo rato junto a la ventana. Un nuevo maullido me saca de mi estupor. Enfoco de nuevo mi vista en el exterior. Y, de pronto, siento un extraño hormigueo. Aunque la realidad sigue pareciendo la misma que he contemplado en infinidad de ocasiones […] todo ha adquirido, ¿cómo decirlo?, un nuevo tono. […] Lo único cierto es que nadie parece notar nada.
> Quizá soy yo el que está fuera de lugar (Roas, 2010: 63-64).

La figura del doble, encarnada mediante la duplicidad del gato y, posteriormente, del profesor y de la propia realidad, funciona como mecanismo narrativo para provocarnos la reflexión acerca de la multitud de variables que construyen nuestra identidad. A diferencia de Mr. Hyde o del doble de William Wilson, los dobles posmodernos se articulan como la materialización de otras vías u otros estados no explorados por los personajes, como la manifestación alternativa de sus actos. Evidentemente, ambos relatos persiguen el cuestionamiento de la identidad y del espacio propio, aunque los textos indeterminen cuál es el auténtico Roger Lévy o si el profesor ha quedado atrapado en la otra realidad, tal y como propicia el doble moderno, la evolución posmoderna se manifiesta gracias a la construcción de multiversos, donde existen dobles en cada uno de esos territorios.

Este mismo modo de proceder lo podemos encontrar en el relato «El hombre bifurcado» (*Los demonios del lugar*, 2007), de Ángel Olgoso, donde el narrador –tras realizar un viaje a un pueblo de costa– observa desde la ventana de su hotel cómo ha irrumpido un doble de él mismo. La figura monstruosa no trata de buscar una confrontación con el protagonista, únicamente se desliza por la escena, ajeno a su atenta mirada. En cambio, la irrupción de la figura desdoblada atemoriza y paraliza al personaje, quien se muestra incapaz de comprender qué ha sucedido. Cabe destacar que, a diferencia de otros dobles, en «El hombre bifurcado» no podemos evidenciar la oposición característica de estos seres monstruosos o la búsqueda del enfrentamiento, que termine por provocar el desajuste de la identidad, sino que únicamente observamos a un ser desdoblado que se aleja por la calle. En este sentido, la duplicidad se manifiesta como una forma de reflejar otro camino o vía que el sujeto pudo haber tomado, en un determinado momento.

Por tanto, y como hemos podido observar, la *propagación* en el doble funciona como vía para reajustar su figura y, sobre todo, para potenciar la controversia que

genera su presencia, como vía para problematizar lo concebible. A su vez, fomentan la desestabilización del propio individuo, en relación con su mundo, mostrándoles la realidad como algo incomprensible y anómalo.

b) En cuanto al ajuste formal que otorga voz al doble, hemos detectado que –por norma general– acostumbra a ser una figura silenciada y únicamente referida a través del protagonista. Es decir, a diferencia de lo que encontrásemos en los casos del vampiro, del licántropo o del fantasma, el doble no asume el protagonismo del relato y nos explica su historia. Comprendemos que este proceso no resulta recurrente porque la generación del efecto fantástico, que genera el doble, se debe a la confrontación con el protagonista, de la misma manera que el cuestionamiento de la identidad. A pesar de ello, hemos hallado un microrrelato de Manuel Moyano, titulado «Dos» (publicado en la antología *Aquelarre*, 2010), donde presenciamos cómo se establece una contraposición de caracteres e identidades, a través de la figura de dos hermanos:

> Me llamo Wu,
> Me llamo Wei.
> Soy una persona optimista y francamente emprendedora.
> Soy una persona pesimista y definitivamente pasiva.
> Tengo sueños azucarados de hadas y duendes y elefantitos rosa.
> Tengo terribles pesadillas de incestos, suicidios y monstruosas deformidades.
> Vivo unido a mi hermano Wei por la nuca, dándonos la espalda como en un duelo, mochila irremediable el uno del otro.
> Vivo unido a mi hermano Wu por la nuca, dándonos la espalda como en un duelo, mochila irremediable el uno del otro.
> Mi hermano Wu me roba los sueños.
> Mi hermano Wei me roba los sueños.
> No soy Wu.
> No soy Wei (Moyano citado por Muñoz Rengel, 2009: 370).

Sirviéndonos del microrrelato observamos cómo se produce el principio de dualidad, característico del doble: a medida que avanza la narración, se produce un deslizamiento del concepto de identidad, puesto que –tras revelarnos su anómala anatomía de siameses– manifiestan una pérdida de la individualidad, producida por su hermano, que concluye con la propia negación de ambos como sujetos. En este sentido, la duplicidad se muestra sometida a un único cuerpo que integra el dualismo de los personajes. Así, la figura tradicional del *doppelgänger*, del doble opuesto, se manifiesta como un ente que debe permanecer físicamente ligado al sujeto, más allá de su habitual vinculación identitaria y de duplicidad.

En el relato «Habitante» (*Manderley en venta*, 2008), de Patricia Esteban Erlés, presenciamos cómo se produce un desdoblamiento del narrador, basado en un

intercambio de cuerpos. En «Habitante», la protagonista decide alquilar una casa con la que siempre había soñado y donde, recientemente, había fallecido su inquilina. Tras comenzar a adecuar la casa, a su gusto, halla dentro de los armarios un extraño bañador negro. Agotada tras la restauración del hogar, queda completamente dormida, hasta que despierta por el sonido del portero automático. Una voz proveniente del interfono pregunta por Virginia (la mujer fallecida). La protagonista, a continuación, finaliza el relato: «Le digo que no tardo nada. En mi habitación me pongo el bañador negro debajo de la camisola, cojo las llaves y bajo» (Esteban Erlés, 2008: 57). Al final del relato comprendemos que la narradora se ha convertido en Virginia, estableciéndose un trasvase identitario y, por tanto, desdoblándose en otro cuerpo, en el de la protagonista. Es interesante cómo se refleja la descomposición del sujeto, mediante la irrupción de una alteridad que toma posesión de la narradora, como si de alguna manera el espacio y la prenda de baño –perteneciente a Virginia– posibilitasen el trasvase de identidades. Tras producirse la inversión, el narrador que retoma el relato se revela como un doble monstruoso, que ha irrumpido para apoderarse del cuerpo de la protagonista y recuperar su vida.

c) En cuanto al uso de la parodia, Tras observar cómo se producía en «Duplicados» (Roas, 2012), debemos destacar cómo se produce un atractivo y original modo para reflejar la duplicidad del sujeto, sirviéndose de la reinterpretación del mito de Narciso, en el relato «El rival» (*Horrores cotidianos*, 2007), de David Roas.

> Narciso se sentía diferente de sí mismo. Cuando salía de casa, caminaba siempre dos pasos por delante de él. Sólo se detenía para esperarse cuando llegaba al café en el que desayunaba cada mañana. Allí, se abría la puerta solícito, fingiendo una falsa educación, para cerrársela inmediatamente en las narices cuando estaba a punto de cruzarla. Otro de sus juegos preferidos, por ejemplo, era desafiarse a ver quién leía más rápido, pasando velozmente la página e impidiéndose leer cómodamente.
> Comer, dormir, follar… era siempre una competición.
> El día en que murió, sentado frente al ataúd donde reposaba, no pudo reprimir una sonrisa de venganza (Roas, 2007: 23).

Mediante el uso de la parodia observamos cómo se produce un desajuste de la figura tradicional del doble, quien habitualmente se presenta como un acosador del sujeto desdoblado. En cambio, en «El rival», Narciso trata de hostigar e incomodar a su doble, quien le persigue constantemente, como la propia imagen mitológica. Lo interesante del relato surge mediante la inversión de caracteres, puesto que –como indicábamos– se establece un desajuste del doble acechador, para convertirlo en un doble paciente, que sufre el acoso del sujeto originario. A pesar de ello, observamos una

continuidad de los esquemas temáticos que construyen al doble al referirse al desafío constante entre ambas entidades, a la competición de ambos personajes y, en especial, a la culminación del microrrelato cuando, tras fallecer Narciso, el doble culmina su venganza (paciente), a través del esbozo de una sonrisa. Es interesante destacar cómo se produce la imagen final del relato, en clara contraposición con el mito de Narciso, invirtiendo las identidades y, sobre todo, el sujeto que observa al otro: en «El rival» termina por ser el doble quien contempla a Narciso, como un interesante giro narrativo que logra establecer un vínculo con la tradición del doble, al convertirse (finalmente) en la entidad monstruosa que suplanta la identidad a Narciso. «El rival» desautomatiza las revisiones constantes en que el doble es tratado como un monstruo instigador, como ocurriera en William Wilson o en las constantes representaciones del doppelgänger, para funcionar como una criatura fantástica que padece el acoso del ser humano, ofreciendo una inversión de los tópicos tradicionales para enmarañar las expectativas del lector, sorprendiéndole e inquietándole, de nuevo.

d), e) En cuanto a los ajustes temáticos del doble, como familiar y sometiéndole ante la domesticación, hemos reparado en el relato «El precio del placer» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas –al que ya nos habíamos referido en la primera parte de nuestra investigación–, donde se produce un interesante uso de la duplicidad del personaje protagonista. En el cuento, el desdoblamiento del narrador se produce mientras, tratando de mantener relaciones sexuales con su pareja, repara en que otro yo ha irrumpido, con la finalidad de socorrer al sujeto original (en la consecución del acto sexual). Tras la eyaculación del narrador, se desvanece la criatura desdoblada. El interesante uso del doble, como una figura empleada para garantizar el orgasmo de la esposa del narrador, desalteriza a la criatura monstruosa, puesto que es introducida dentro de los contextos familiares y de intimidad, como un elemento imprescindible. De hecho, su presencia no inquieta al protagonista, sino que es empleada con la finalidad de desarrollar sus propósitos amatorios. En este sentido, el doble anula su alteridad a través de la integración y desautomatización de su naturaleza abyecta y ominosa, ajustándose a las necesidades que el personaje desdoblado requiere y, sobre todo, mediante su inclusión en un entorno perfectamente reconocible por el lector.

En torno a esta idea y deteniéndonos en los procesos de sometimiento de la alteridad, podemos observar cómo se produce una subordinación del monstruo, puesto que tanto el ser humano del relato, como sus yoes desdoblados, se someten al orden y a la norma humana. No ponen en cuestión ningún tipo de regulación, sino que conviven y

aceptan el sometimiento que les impone el narrador. Resulta imprescindible destacar cómo, previamente a concluir el relato, tras revelarse los dobles ante su actividad paciente y carente de placer, se produce el desdoblamiento de la esposa del protagonista, permitiendo la coexistencia armónica de los personajes humanos con los seres desdoblados. De la misma manera, mediante este procedimiento de duplicidad se incurre en el reajuste formal del doble, aludiendo a la *propagación* como herramienta para reflejar nuevas vías para representar su figura, bajo diferentes formas y, en especial, multiplicando su presencia en número. Así, «El precio del placer» manifiesta un proceso de domesticación del doble, introduciéndolo en un contexto de familiaridad donde convive aceptando su papel, puesto que la finalidad de su creación (mediante el desdoblamiento) surge única y exclusivamente para garantizar el orgasmo en la pareja del narrador.

Tal y como advertimos, durante la primera parte de nuestra investigación, al referirnos a la película *Multiplicity* (Harold Ramis, 1996), en ambas ficciones nos encontramos con la multiplicación del sujeto en diferentes cuerpos, que comparten un mismo espacio-tiempo. La disgregación de estos dobles se caracteriza por sufrir un proceso de domesticación, mediante el cual los seres duplicados se someterían ante las necesidades del sujeto originario, sirviéndole para lograr su cometido, como extensiones del propio ser humano. Por tanto, observamos que la domesticación reajusta adecuadamente la figura del doble. Pese a que se produzcan pequeñas activaciones del motivo del doble, su amenaza termina por diluirse y permanece apaciguado.

6. EL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA BREVE FANTÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Algo de dobles tenemos todos y cada uno de nosotros.
(José María Merino, 1941-)

A lo largo del siguiente apartado nos dedicaremos a aplicar nuestra poética del monstruo fantástico posmoderno, en los tres autores seleccionados: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza. Nuestro objeto de estudio se centra en el análisis de las figuras monstruosas que tienen un papel fundamental en el cuento breve fantástico español, a lo largo de este principio de siglo XXI. Debido a la amplia producción de estas criaturas imposibles y, con la necesidad de acotar la investigación para obtener unos mejores y más acertados resultados, hemos decidido acotar su estudio únicamente al vampiro, el licántropo, el *revenant* y el doble. Asimismo, consideramos que la elección de este eje cronológico tiene que ver con una interesante proliferación de monstruos en nuestra narrativa breve. La popularización del género fantástico, generada a finales del pasado siglo, junto con la aparición de nuevas voces que acuden a lo fantástico, propician que hayamos decidido optar por esta cronología tan determinada.

La elección de estos autores tiene que ver con el hecho que hemos detectado una interesante producción de estas figuras en su narrativa breve fantástica. Son, por tant, unas fuentes que nos sirven para realizar una apropiada aplicación del modelo teórico propuesto. Los tres escritores se ajustan a la perfección en cuanto al cultivo de lo fantástico, en el cuento breve fantástico del siglo XXI. Asimismo, cuentan con un atractivo y variado cultivo de diferentes formas y perspectivas de los monstruos citados. Este hecho lo hemos considerado imprescindible para abordar el estudio de la narrativa de Iwasaki, Roas y Pedraza, como principales fuentes para nuestro corpus posmoderno. De la misma manera, en todos ellos hemos detectado la presencia de nuestros rasgos. Este aspecto resulta primordial para comenzar a crear las bases que podrían ser de utilidad para extenderlas al estudio y análisis de la producción fantástica posmoderna de monstruos fantásticas, realizada por el resto de autores contemporáneos que configura la narrativa breve fantástica española.

6.1. Fernando Iwasaki

El siguiente apartado pretende ahondar en la figura y en la producción narrativa del autor peruano-español Fernando Iwasaki, a pesar de que en apartados anteriores hemos analizado numerosos relatos de su producción, debido a lo interesante que resulta los usos que plantea sobre el monstruo fantástico posmoderno.

Fernando Iwasaki Cauti nació en Lima, en 1961. Es narrador, ensayista, historiador y profesor universitario. En la vertiente narrativa destaca principalmente como autor de antologías de cuentos como *Inquisiciones peruanas* (1994), *Helarte de amor* (2006), *España, aparta de mí esos premios* (2009), o las ediciones ecuatorianas y costarricenses *El atelier de Vercingétorix* (2017) y *El cóndor de Père Lachaise* (2019), respectivamente. Asimismo, es autor de las novelas *El libro del mal amor* (2001) y de *Neguijón* (2005). Sus relatos han sido traducidos a siete idiomas: al checo, ruso, inglés, francés, italiano, rumano y coreano. Junto a Jorge Vulpi, es co-editor de una edición comentada de *Edgar Allan Poe*, *Cuentos completos* (Páginas de Espuma, 2008). Además, es editor de la antología mexicana del cuento andaluz *Macondo boca arriba* (UNAM, 2006) y co-editor, con Gustavo Guerrero, de la antología francesa del cuento latinoamericano *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (Gallimard, 2010)[58].

En lo que respecta a su apartado bibliográfico, centraremos nuestro estudio únicamente en los títulos de narrativa breve, del autor peruano-español, *Ajuar Funerario* (2004) y *Papel carbón* (2012), porque es donde encontramos los textos más representativos en los que aparece la temática de vampiros, licántropos, *revenants* y dobles. Por ese motivo, consideramos imprescindible realizar un profundo estudio y análisis de los títulos seleccionados.

Ajuar Funerario (Fernando Iwasaki, 2004) propone una interesante revisión de los recursos y motivos tradicionales empleados por lo fantástico y el relato de terror mediante una nueva perspectiva, una nueva lectura de las figuras clásicas y, sobre todo, de monstruos fantásticos con los que el lector está familiarizado. La obra supone una exploración y una revisión de habituales terrores infantiles, de leyendas urbanas o propias del folclore popular, presentados mediante breves microrrelatos.

Las criaturas monstruosas a las que recurre Iwasaki, aluden al imaginario colectivo que mediante la ficción se ha construido a través de la literatura, el cine o la

[58] Con la finalidad de obtener una mayor información bibliográfica, sobre Fernando Iwasaki, recomendamos la consulta de la siguiente página web: http://www.fernandoiwasaki.com/biografia/

televisión, con la finalidad de recuperar y de actualizar los códigos constructivos y temáticos que forman parte del género fantástico y del subgénero del terror: las transformaciones o metamorfosis, las figuras sobrenaturales como vampiros, fantasmas o monstruos, la duplicidad de la identidad o los objetos y lugares malditos, entre otros. Mediante el uso de estos elementos, propios del relato fantástico y gótico y su inclusión en los contextos de cotidianeidad reconocibles por el lector, Iwasaki cultiva un particular método para reelaborar todos los tópicos clásicos, sin vulnerar las expectativas de un lector conocedor de la tradición. Iwasaki recurre a la confrontación de los ejes de realidad y sobrenaturalidad, con el objetivo de reajustar los tópicos clásicos del género, mientras que, del mismo modo, actualiza y evita la desautomatización de sus temas y motivos. En *Ajuar Funerario* es donde encontramos un mayor número de relatos que analizaremos y que servirán de utilidad para aplicar la poética del monstruo posmoderno. Debido al hecho que se trata de una antología dedicada al cuento fantástico y de terror obtendremos ejemplos variados y relevantes de las figuras en las que centramos el estudio.

Papel carbón (2012), de Fernando Iwasaki, es una antología revisada y editada por Iwasaki, donde se recogen los relatos que pertenecen a dos de sus primeras obras *Tres noches de corbata* (1987) y *A Troya, Helena* (1993). Debido a que en *Papel carbón* se recogen dos títulos diferentes no resulta extraño que hallemos cierta dificultad a la hora de destacar una temática vertebradora, tal y como podíamos advertir en *Ajuar Funerario* (2004), de manera tan evidente. Sin embargo, *Papel carbón* repara en la visión de Iwasaki acerca de motivos y cuestiones que giran en torno al terror, el sexo, la búsqueda de la identidad, frente al mestizaje, la importancia del recuerdo y la influencia siempre presente del discurso mitológico.

La obra emplea un interesante y variado número de voces narrativas. Resulta llamativa la destreza empleada por el autor para reflejar variedades diatópicas dispares, que reproduce a la perfección el modo en que se articula la lengua española y el amplio conocimiento del autor sobre las hablas de distintos lugares y épocas. Este aspecto destaca la capacidad de Iwasaki para reflejar, de la misma manera, las variedades diacrónicas y diafásicas de los hablantes de lengua española. La infancia y las voces infantiles, como contextos donde se difumina el umbral que separa lo desconocido de lo monstruoso, funcionan como un recurso desde donde el monstruo toma relevancia. Este

elemento lo destacábamos en un gran amplio número de relatos que componen *Ajuar Funerario*.

Sin embargo, a diferencia de la anterior obra analizada, *Papel carbón* ofrece un reducido número de relatos en los que se manifiesta la presencia del monstruo fantástico. Es cierto que podemos detectar figuras monstruosas, pero en considerables ocasiones aparecen en cuentos que apuntan hacia lo maravilloso, debido a la estrecha relación que guardan con lo mitológico y lo religioso.

1. La *propagación*, en *Ajuar Funerario*, se manifiesta a través de una serie de ejes que configuran y construyen unas nuevas vías para acudir al monstruo y a la monstruosidad. Este rasgo lo podemos identificar sirviéndonos de las siguientes representaciones:

1.1. El monstruo infantil: hemos detectado que existe un tipo de figuración de lo monstruoso, en que se emplean seres monstruosos con aspecto infantil o que, por naturaleza, son monstruos infantiles. Este tipo de ajuste provoca una ruptura en los códigos interpretativos de la monstruosidad, puesto que tradicionalmente asociamos al monstruo con un ser adulto y desarrollado. Este deslizamiento sirve de utilidad para estimular y explorar una interesante tensión que confronta la inocencia (como uno de los rasgos propios de la infancia) y la transgresión provocada por la alteridad (propia de las figuras monstruosas). Como resultado, se obtiene la construcción de un ser marcado por una amplia siniestralidad recurriendo al concepto *unheimlich* freudiano para transformar lo familiar en abyecto, debido a que se ha vulnerado el principio de inocencia y, por tanto, de pureza. Este ajuste desautomatiza al personaje infantil convirtiéndolo en un ser insólito, pese a que lo haga sirviéndose de las descripciones enternecedoras del niño humano, para manifestar su auténtica naturaleza monstruosa.

En «El balberito», Iwasaki retoma el motivo del vampiro, invirtiendo los principios básicos del monstruo, a través de su conversión en un personaje infantil. Pese a que el relato inicia con un revelador: «La otra noche matamos a un vampiro» (Iwasaki, 2004: 95), consigue generar una incuestionable inquietud cuando nos revela la descripción del infante: «al verlo tendido en el suelo advertimos horrorizados que era un balberito, un niño vampiro que nos miraba con los ojos perplejos y arrasados de lágrimas, mientras se desollaba despavorido las manitas contra la estaca. El balberito agonizaba entre pucheros» (Iwasaki, 2004: 95). Como decíamos, la descripción del vampiro, utilizando rasgos enternecedores del niño humano y del uso de diminutivos, provoca que se genere tanto en el resto de personajes como en el lector una angustia,

capaz de atenuar momentáneamente la naturaleza monstruosa del vampiro. A pesar de ello, el relato concluye con un nuevo giro de tuerca, al revelar la condición vampírica del niño: «la sangre de su última víctima resbalaba por sus colmillos de leche hasta empozarse en los hoyuelos de sus cachetes» (Iwasaki, 2004: 95).

Este mismo procedimiento lo podemos encontrar en relatos como «Ya no quiero a mi hermano» o «Papillas», donde nos encontramos frente al uso de la *propagación*, como ajuste de la figura del espectro. Resulta particularmente interesante el modo empleado por Iwasaki para mostrar el dualismo que encarnan estos seres monstruosos. En «Ya no quiero a mi hermano», el narrador nos advierte del regreso de Carlitos, un fantasma que posee el cuerpo de la médium que lo está invocando. Mediante el uso de recursos habituales como el encendido y apagado de luces o, incluso, el movimiento de objetos, elementos tradicionales en las habituales representaciones del *revenant* en la ficción, se revela la naturaleza fantástica del retornado. A pesar de ello, como medio para reflejar la condición del monstruo infantil, Iwasaki recurre a la humanización de la criatura sirviéndose de frecuentes actividades realizadas por niños humanos, con la finalidad de ajustar al espectro: «Desde entonces hemos vuelto a compartir los juguetes, el ordenador y la Play-Station, pero la bicicleta no. Mamá quiere que sea bueno con Carlitos aunque me dé miedo» (Iwasaki, 2004: 30). El fantasma del relato, pese a mantener intactos sus rasgos sobrenaturales y de funcionar como un ente transgresor, conserva parte de su naturaleza humana al no desprenderse de sus juguetes, objetos propios de la edad infantil. Así, el monstruo del relato encarna un cruce de realidades (lo real y lo insólito, la vida y la muerte), con la finalidad de generar al lector la sensación de desasosiego y de inquietud, puesto que el ente imposible, pese a ser una figura imposible, perpetúa su existencia y experiencia como si se tratase de un niño humano.

Por otro lado, en «Papillas» el uso del monstruo infantil, mediante la figura del fantasma, evidencia la itinerancia del espectro, entre la vida y la muerte. En el cuento, un narrador nos advierte de la presencia de las criaturas fantásticas, atribuyéndoles de nuevo características propias de los niños humanos: «Detesto los fantasmas de los niños. Asustados, insomnes, hambrientos. El de casa llora desconsolado y se da porrazos contra las paredes […]» (Iwasaki, 2004: 91). Los espectros aparecen representados como criaturas dependientes e incapaces de alimentarse por sí mismas, hecho que atenta directamente contra su naturaleza fantasmagórica. De nuevo, el narrador nos revela cómo alimenta a los monstruos infantiles sirviéndose de la sangre

(en clara referencia a la catábasis realizada por Ulises, en *La Odisea*), aunque para ello introduzca un recurrente elemento alimenticio de los niños humanos: «Desde entonces le preparo unas papillas riquísimas con sangre, cereales, leche y galletas molidas» (Iwasaki, 2004: 91). El efecto paródico y humorístico sirve como medio para establecer una visión pueril y dependiente del *revenant*. A pesar de su naturaleza fantástica, la conversión en infante mantiene ligado al retornado junto al vivo.

1.2) La transformación: como vía para construir la monstruosidad: a través de este segundo proceso narrativo-constructivo, se produce una desautomatización del personaje humano, para transmutar su figura en un ser monstruoso. El mecanismo metamórfico ha sido cultivado por la tradición literaria de manera recurrente, basta con observar ejemplos citados en el apartado que dedicábamos a la *fisión* (Carroll, 2005), para comprobar el funcionamiento y su notable presencia, como herramienta productiva para acudir al monstruo. Como bien sabemos, la *fisión* provoca el aislamiento de dos naturalezas contrapuestas. A lo largo de nuestra propuesta teórica, indicábamos que existía una variación en cuanto a este proceso constructivo, pudiendo encontrar modelos que remiten a la división de identidades: continua y discontinua.

En los casos que observaremos, detectaremos que Iwasaki emplea esta disgregación, puesto que se trata de procesos irreversibles, donde la naturaleza humana cede frente a la monstruosa, permaneciendo pasiva e, incluso, llegando a desvanecerse. Como veremos, mediante el análisis de alguno de sus relatos, Iwasaki comprende el proceso de transformación como un mecanismo irreversible y definitivo que sentencia a sus personajes humanos ante una nueva naturaleza anómala y fantástica.

En «Halloween», Iwasaki revisa el motivo del hombre lobo mediante un particular reajuste de su transformación. En el relato, la bestialización y la *fisión* (Carroll, 2005) se lleva a cabo a través del uso de una máscara, con capacidades fantásticas para transmutar la naturaleza de su portador, en la de un licántropo. Más allá de este recurso metamórfico, lo interesante en «Halloween» se produce cuando el narrador homodiegético, tras colocarse la máscara, asume la conversión en licántropo y, de un mismo modo, su lenguaje sufre una metamorfosis. La bestialización física que sufre el protagonista se traslada a la vertiente discursiva del narrador: «Fue ponérmela y sentirme con fuerzas de bailar hasta el alba como una criatura endemoniada en noche de brujas […] Yo gruño y las olisqueo por el cuello y los escotes, y ellas se entregan y refriegan contra mi cuerpo, sensuales como hembras en celo» (Iwasaki, 2004: 88), reajustando el relato y encaminándolo hacia una exploración de lo instintivo del ser

humano, de lo bestial que se haya profundamente vinculado con los deseos primarios y con la sexualidad. Pese a que el proceso metamórfico no resulte innovador, analizando única y específicamente la figura monstruosa, encontramos un interesante uso de la *propagación* que aborda la propia construcción y redacción del relato. El uso hiperbólico del lenguaje y la transformación discursiva del narrador potencian el efecto metamórfico que produce «Halloween» en el lector, quien evidencia cómo se produce una auténtica conversión desde que inicia el cuento, hasta que este concluye. Este recurso, propio de la narrativa breve de Iwasaki, se manifiesta en relatos como «La ratonera» o «La cueva». A medida que avanzamos en la narración, asistimos a cómo se produce la fisión, y, por tanto, a un deslizamiento de los órdenes de realidad, alejándonos de lo humano hacia los territorios de la alteridad fantástica.

Un proceso similar, aunque alejado del motivo del licántropo, lo encontramos en «El extraño». En el relato evidenciamos cómo se produce la irrupción de lo monstruoso mediante la descripción de una narradora homodiegética, sobre su pareja. A merced del uso de un léxico connotativo se produce una inversión de los conceptos de normalidad, propios y pertenecientes a la protagonista. La progresiva descripción, amparada en su percepción no visual, comienza a deformar y deconstruir la naturaleza humana de su pareja, posibilitando su bestialización y, por tanto, la presencia del monstruo: «Siento su presencia palpitante a mi lado, sus pies escamosos buscando los míos y su respiración de monstruo retumbando en este cuarto que ya no me pertenece» (Iwasaki, 2004: 70). De un mismo modo, se produce una metamorfosis espacial, mediante el propio discurso de la narradora, aludiendo a la modificación de un espacio que ha dejado de pertenecerle. La realidad cotidiana del personaje se deconstruye a medida que avanza la descripción metafórica, permitiendo la irrupción del espacio fantástico y la conversión del marido en un ser monstruoso. Es interesante observar cómo se produce el efecto transformador/deformador, amparándose en la descripción discursiva de su percepción. Este mismo proceso, aunque sirviéndose de un tipo de narrador diferente y de lo paródico (como elemento constructivo para acudir a un motivo tradicional), lo observábamos en los relatos «El monstruo de la laguna verde» o «Monsieur le revenenat». En ambos casos, la deformación física y el uso metafórico-simbólico del lenguaje posibilitan la transformación física de los personajes, mediante el uso de la literalización de lo connotativo, para posibilitar el efecto fantástico y la manifestación de lo monstruoso.

La *propagación*, en *Papel Carbón* (2012), es uno de los rasgos que se manifiesta con mayor variedad de formas monstruosas. En «La sombre del guerrero», observamos cómo se produce un desdoblamiento espacio-temporal, basado en un intercambio de identidades, entre el narrador y la figura de un samurái, que remite a su tradición familiar. Los rasgos propios del doble se materializan cuando el protagonista, un hombre peruano de ascendencia japonesa, recibe una katana, que le había pertenecido a su familia.

En el cuento, el narrador protagonista, quien hace referencia a su linaje japonés, recibe una curiosa visita. Durante el desarrollo de esta, le es revelada la identidad de su abuelo, como samurái. El guerrero, que juró servir al emperador, tenía como misión enfrentarse y terminar con la vida de Yoshitaru Kohatsu, el hombre que se presenta ante el narrador. La revelación entre el confrontamiento que ambos combatientes desarrollan a lo largo de los años, culmina en una longeva amistad. El protagonista se cuestiona acerca del motivo por el que le advierten sobre el pasado familiar, enfatizando sus dudas sobre el motivo por el que le otorgan la katana. Es entonces cuando se pone en manifiesto el pacto que realiza el abuelo, adscribiéndose a las normas del *bushido*: según el cual, el samurái debe culminar con su cometido o, en caso contrario, morir.

> -Su abuelo era un auténtico samurái- respondió a la vez que me entregaba la espada-. Esta *katana* luchó contra los Minamoto hace más de dos mil años y nunca fue rendida, pertenece a su familia. Cuando Takachi partiendo al Perú, le juró al Emperador que con ella me mataría o se daría muerte, pero su abuelo muriendo de infarto y no cumpliendo promesa. El *bushido* dice que un guerrero debe cumplir su palabra o morir como un *samurái* (Iwasaki, 2012: 22).

Tras la obtención del arma, el visitante le indica que debe culminar con la tarea del abuelo, para concluir con el pacto que selló el samurái. El narrador, tras aceptar la katana, descubre que Yoshitaru Kohatsu planea fallecer, sin volver a enfrentarse en un duelo. Por tanto, el destino fatal que le aguarda al descendiente del guerrero es únicamente la muerte. Es en este instante cuando le son reveladas las capacidades sobrenaturales que posee el objeto: «-Dice la leyenda que las cinco mil espadas que salvaron a su familia imperial de su destrucción tienen un poder sagrado […] Ese *katana* es mágico y te dirá lo que debes hacer» (Iwasaki, 2012: 22). Mediante la aparición de este elemento fantástico, se posibilita un trasvase identitario entre el narrador y su abuelo samurái. El contacto con el arma genera la deconstrucción del individuo, a medida que emerge una alteridad que toma posesión del protagonista.

En este aspecto observamos cómo se materializa la disolución del yo narrativo, de la misma manera que sucede con el espacio-tiempo, posibilitando el cambio de personalidad. El desdoblamiento, generado por la anulación del narrador, y por su posterior asimilación en un alter ego, se sostiene sobre la capacidad del sable para que el protagonista experimente los últimos instantes en la vida de un samurái. Este método para cultivar la figura del doble, sirviéndose de la *propagación*, lo observábamos en el relato «Habitante» (*Manderley en venta*, 2008), de Patricia Esteban Erlés. En ambos casos, el trasvase de naturalezas provoca la disolución del yo, dentro de una nueva identidad, en la que son poseídos y dominados por otros personajes ajenos. Asimismo, el diálogo que se establece entre ambos cuentos, se sostiene a través del uso de un objeto con capacidades sobrenaturales que tienen la capacidad de transportar al personaje y que, de un modo paciente, asista ante la fatalidad.

> Mientras me colocaba la espada sobre el abdomen pensé en los escasos cien años que tardó Japón en asimilarse al mundo occidental y los comparé con los minutos que me bastaron para asumir su milenaria cultura. Ahora que mis ojos hacen sus últimos movimientos comprendo el sentido del *bushido*: el Emperador, mi abuelo y yo somos una misma forma, somos el dios… Desde el otro lado me viene el olor de los cerezos (Iwasaki, 2012: 23).

Además de estos aspectos fantásticos, «La sombre del guerrero» plantea un interesante discurso acerca de cómo se genera la anulación de la identidad individual, frente a la familiar. A través del objeto, que guarda relación con el linaje, se posibilita la deconstrucción del yo, a través de un rastreo de la ascendencia familiar y, estableciendo una disolución identitaria del protagonista, con el antiguo portador de la katana. El relato hace hincapié en cómo se perpetúan las tradiciones culturales y familiares y, sobre todo, en la necesidad de mantenerlas. La acción del protagonista, tras aceptar su destino y someterse al harakiri, funciona como un eje que pone de manifiesto lo significativo que resulta para el ser humano conmemorar las costumbres y los ritos que definen nuestra identidad. Cabe destacar como el propio título del cuento, aludiendo al concepto de la sombra, hace hincapié en la proyección de un alter ego, que somos nosotros mismos, guardando una estrecha relación con la vinculación que tenemos de nuestro linaje y del pasado.

En «A Troya, Helena», asistimos ante la manifestación y el uso de las capacidades disgregadoras del doble, sirviéndose del reflejo que proyecta un espejo y del particular uso y de la interpretació de la perspectiva subjetiva, como método para construir nuestras propias representaciones del yo y del otro. En el relato, un narrador

extra-homodiegético expone cómo se produce el deterioro de su relación sentimental, con su esposa Helena. Tras una referencia al pasado, cuando se conocen ambos personajes y se inicia su enlace matrimonial, el protagonista regresa al hogar y observa cómo se está desarrollando un encuentro sexual entre Helena y un amante. Resulta significativo cómo el narrador aguarda sigilosamente, mientras observa la escena, a través del reflejo que le devuelve el espejo.

> Desde el corredor me aproximé hacia la puerta entreabierta y el espejo del ropero me exoneró de seguir acercándome. Helena estaba de espaldas, sentada sobre la barriga de su amante enardecido que la hacía subir y bajar, entrar y salir […] Hacía tiempo que no veía así el rostro de Helena, la boca abierta con los labios sugerentes y la mandíbula en un espasmo, transfigurada de placer. Nuestra intimidad era más bien monótona, burocrática y sin duda a veces frustrante. Allí todo era osadía, evasión y espontaneidad (Iwasaki, 2012: 263-264).

La mirada pasiva del narrador y el deseo experimentado por Helena, se contraponen con el insólito descubrimiento de una dualidad identitaria de su esposa, por parte del protagonista. En este diálogo entre los recuerdos que evoca el narrador (mientras observa la escena) y la imagen que le devuelve el espejo, se establece una disgregación de Helena, sostenido sobre el deseo sexual de la mujer. La perspectiva narrativa ofrece una dualidad de Helena, que se manifiesta ante el encuentro con ambos el amante y su esposo: «Helena gritaba ahora con la cara congestionada, la sonrisa contenida, el desenfreno en cuatro patas […] Helena sigue siendo hermosa, pero sobre todo buena y diligente: un beso entrañable todas las mañanas» (Iwasaki, 2012: 266).

Mediante las descripciones del narrador reparamos en la evidente oposición existente entre la mujer sexual, ante la irrupción de lo novedoso, y la mujer sentimental casada, influenciada por el desgaste que genera la rutinaria vida matrimonial. El uso de esta dualidad es una crítica ante nuestras maneras de entender la relación en pareja y, en especial, ante el distanciamiento y la falta de intimidad generada por los efectos de la rutina.

Por otro lado, Helena representa la necesidad de experimentar el deseo. La exploración de la sexualidad, a través de la Helena disgregada del espejo, hace hincapié en cómo percibimos y experimentamos los efectos generados por la falta de erotismo y de sentimiento afectivo. Resulta significativo que el reflejo y la imagen sirven como proyección del deseo ante lo anhelado, experimentado por el narrador, quien constantemente hace alusiones al pasado, rastreando imágenes de su intimidad con Helena. Frente a esto, se polariza y se ahonda en la disgregación de la identidad sexual

de Helena, quien persigue y ahonda en la exploración de su sexualidad perdida. Si bien es cierto que pudiéramos discutir acerca de la fantasticidad del posible doble, lo que resulta significativo es el uso de los reflejos de Helena y, por tanto, de la duplicidad del personaje, a la hora de manifestarse en el relato. De todos modos, el uso singular de este doble consideramos que resulta relevante para analizar los métodos que Iwasaki emplea para cultivar el efecto que produce este tipo de figuras.

En el relato «Pesadilla en Chacarilla», hemos detectado un singular uso de la *propagación*, para acudir a la representación de un ser monstruoso, sirviéndonos de la perspectiva del niño. A diferencia de los cuentos anteriormente analizados, donde se proyectaban los rasgos propios del monstruo, en «Pesadilla en Chacarilla» observamos la irrupción de una figura fantástica. En la narración, la intrusión del monstruo se propicia gracias a la formación de los horrores nocturnos. El cuento se nutre de la estrecha relación que existe entre la construcción de figuras monstruosas y la visión de lo desconocido o de lo inquietante, en especial cuando irrumpe la noche.

En «Pesadilla en Chacarilla», Iwasaki introduce tres personajes femeninos (abuela, madre e hija), sobre los que gira el argumento. Gabriela, la abuela, sirviéndose de cuentos tradicionales de terror, que tratan de amenazar el sueño de los infantes, explica la existencia de un ser demoníaco que aparece durante las noches, para asaltarlos. Gabriela perpetúa la narración de estas leyendas a su hija e, incluso, a su nieta, provocando que ambas experimenten el terror suscitado en la infancia, como lugar mágico-fantástico. En este sentido, observamos cómo se materializa la función del cuento y de la tradición, como mecanismos para mantener activos los miedos. De hecho, estos temores persiguen a Gabriela de por vida, a pesar de que, aparentemente, parece haber envejecido.

El cuento refleja cómo las convicciones y las creencias fervientes son herramientas que posibilitan la distorsión perceptiva del espacio. La obnubilación sensorial deconstruye la realidad y nuestros contextos de proximidad e intimidad, para ofrecer una visión transformada que se sustenta en los temores.

> A medida que esa luz perversa iluminaba el recinto, Gabriela observaba que las muñecas sonreían como presintiendo el macabro final. Entonces comenzaban los portazos uno tras otro y la angustia de no saber si mamá escucharía los gritos […] La última vez se despertó más congestionada que nunca. Los muñecos no estaban en la repisa, pero los encontró balanceándose en la tétrica araña del techo, encaramados en los mohosos candelabros y revolviendo la ropa del bargueño negro […] Entonces esa cosa que se adivinaba en el pasillo empezó a iluminar el cuarto con su luz opaca y lánguida, mientras la puerta se iba destrozando por los furiosos estacazos del visitante

> […] Desde su escondite contempló el reflejo de esa amorfa silueta, viéndola avanzar con macabra parsimonia hasta que su aliento viscoso le quemó las mejillas coloradas (Iwasaki, 2012: 146-149).

Observamos cómo el uso de la *metonímia* monstruosa (Carroll, 2005), advierte sobre la irrupción del monstruo. Asimismo, la deconstrucción espacial, sirviéndose de los muñecos, potencian la sensación de desasosiego, que culmina con la aparición de la figura monstruosa. Cabe destacar que, a lo largo del relato, evidenciamos que Gabriela es el único personaje que experimenta las invasiones nocturnas. A pesar de esto, debido a los cuentos que narra a sus descendientes, la proliferación del monstruo se perpetúa y logra atentar contra su hija y su nieta.

En este sentido, «Pesadilla en Chacarilla» ahonda en cómo construimos e inmortalizamos al monstruo, sirviéndose de temores atávicos, como lo desconocido y la oscuridad. Asimismo, pone de manifiesto la capacidad que posee nuestra imaginación para generar y materializar lo imposible. El relato mágico-fantástico, sirviéndose de las leyendas y de las convicciones que residen en nuestro interior –ajenas a la racionalización–, proporciona un interesante reverso ficcional donde acogemos y damos forma al miedo, bajo figuras monstruosas que persisten dentro de nuestro imaginario colectivo. La monstruosidad se manifiesta en la tensión que produce la oposición entre lo supersticioso, la perspectiva distorsionada por los miedos, y la incapacidad para sobreponerse a ellos.

2. <u>*La dotación de voz al monstruo*</u> es otro de los elementos clave, empleados por Iwasaki con la finalidad de proponer un interesante reverso frente a los esquemas clásicos, invirtiendo el eje desde el que se genera la vulneración o transgresión fantástica. Es habitual que nos presente a personajes que no siempre son conscientes de su naturaleza monstruosa. Por ese motivo, estos acostumbran a reflejar una descontextualización de la realidad que los envuelve, como si, de alguna manera, no pertenecieran a ella o se mostrasen incapaces de comprenderla, debido a un ingreso reciente (debido a su conversión en monstruo) o al hecho de reflejar una naturaleza cándida. No debemos obviar que la atribución de voz al monstruo nos permite una aproximación a sus preocupaciones, a sus fantasías y a su propia realidad. El discurso del monstruo nos permite indagar y explorar qué se oculta tras el umbral de lo monstruoso.

En *Ajuar Funerario,* hemos encontrado este rasgo posmoderno en cuentos como «Monsier le revenant», «Última escena», «Ouija» o «El monstruo de la laguna

verde», evidenciamos este tipo de variación temática, puesto que es la voz del otro lado, la voz imposible y fantástica, aquella que nos explica o narra su peripecia.

En el caso de «Hambre», observamos un nuevo medio para acudir a la figura del zombi, como monstruo infantil. El narrador homodiegético (representado mediante un niño) expone cuáles son sus habituales métodos alimenticios, basados en la antropofagia y, por tanto, aludiendo directamente a uno de los tabúes más dogmáticos de nuestra cultura, donde nuestro narrador se convierte automáticamente en un ser aberrante y monstruoso, según nuestra normas sociales, religioso-morales y éticas. Asimismo, las características fagocitantes de este tipo de figura fantástica han sido ampliamente recogidas y cultivadas por la ficción, por lo que resulta evidente su caracterización. Haciendo hincapié en los métodos empleados por Iwasaki para representar a su criatura, en «Hambre» a través de un revelador giro de tuerca final asimilamos al narrador como un ser monstruoso, aludiendo al principio antropofágico que indicábamos: «Mamá dice que cuando sea capaz de cazar a mis propios niños podré comer lo que me dé la gana, así que mañana lo intentaré con ese rubito que juega en la arena» (Iwasaki, 2004: 114). Tras la revelación de su condición monstruosa, el lector siente la amenaza y la inquietud que genera la presencia de una criatura transgresora. Asimismo, se produce una relectura del microrrelato, donde evidenciamos el uso de un vocabulario relacionado con lo cárnico que, mediante la primera lectura, podría ser completamente naturalizado, puesto que lo reconoceríamos como la alimentación habitual del ser humano. A pesar de ello, en el instante en que se revela la auténtica naturaleza monstruosa, asimilamos la crudeza y la inquietud que genera el relato:

> Cuando los niños regresan a casa y el parque se queda solo, mamá reparte la comida y me pide que sea más educado. Creo que a mamá no le gusta cómo come papá, que chupa hasta los huesos hasta dejarlos limpitos. Pero yo no podría comer así porque mamá sólo me da los pescuezos, las vísceras y otras presas sin importancia. Si me diera una pata seguro que me la comería como papá, porque ya me han salido los dientes (Iwasaki, 2004: 114).

De la misma manera que sucediese en los anteriores relatos, donde evidenciábamos el particular empleo de la *propagación*, en «Hambre» reconocemos un uso parecido a los anteriores, a la hora de acudir al monstruo infantil. Tal y como sucediese en «El balberito», se contraponen el principio de lo inquietante o aberrante, propio del ser monstruoso, con los rasgos infantiles y, por tanto, propios de la inocencia y de la pureza. A pesar de esto, somos conscientes de la brutalidad de su actos y de lo terrorífico. Asimismo, el uso de la voz en el monstruo y el relato que nos ofrece la

criatura sirve como medio para comprender cuál es su realidad y, por tanto, su naturaleza monstruosa. Si bien es cierto que, mediante *la dotación de voz*, se produce una atenuación de la otredad y una aproximación que permite identificarnos con el monstruo, este proceso se desautomatiza. Su discurso articulado a través de la descripción que ofrece de sus hábitos alimenticios, expone cuál es su auténtica identidad fantástica, mientras que nos permite explorar la realidad que caracteriza a esta figura monstruosa. A medida que avanza el relato, sentimos un acercamiento y una identificación con el narrador homodiegético, pero en el instante en que nos revela su identidad monstruosa, se produce el desajuste y el deslizamiento discursivo, desde la vertiente humana hacia lo abyecto.

Es interesante observar cómo se produce este reajuste temático en relatos como «La mujer de blanco», «El salón antiguo», «Aire de familia» o «El milagro maldito», donde el narrador monstruoso no manifiesta su alteridad hasta que llega el final, provocando la desautomatización del narrador (que creíamos humano), para reconvertir el cuento en una manifestación fantástica y en un discurso propiciado por el monstruo. En «La mujer de blanco», el narrador advierte de la presencia de «una señora vestida de blanco vagando entre las lápidas» (Iwasaki, 2004: 26). Sistemáticamente, como lectores, identificamos a esa figura como si se tratase de un espectro, debido a la tradicional caracterización de los rasgos físicos y a la atribución cromática de la mujer errante. Mientras avanza el relato comprendemos el auténtico deslizamiento de órdenes que se ha producido y reajustamos la óptica desde la cual debemos realizar la lectura, puesto que la figura monstruosa, de la mujer de blanco, deconstruye su aspecto abyecto tornándose en un ser «amable, siempre con un ramo en los brazos» (Iwasaki, 2004: 26). Esta nueva caracterización permite poner en duda al lector, puesto que nos permite realizar una relectura del cuento comprendiendo que la mujer de blanco que se desliza entre las lápidas, simplemente está honrando a los difuntos, como podemos deducir gracias a la inclusión del ramo. Definitivamente, comprenderemos la naturaleza fantástica del narrador cuando, junto a otros fantasmas, decidan atacar a la figura humana: «nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta. Nunca más regresó a dejar flores en el viejo cementerio» (Iwasaki, 2004: 24).

Como advertíamos, en el instante en que somos conscientes de la identidad fantástica de los espectros percibiremos que nos hemos situado en la perspectiva del monstruo y, de alguna manera, el humano se convierte en el ser abyecto y transgresor, puesto que no pertenece a esa otra realidad. Este mismo procedimiento se puede

observar en «El milagro maldito», donde la voz del narrador nos relata su padecimiento por el hecho de tener una madre devota. La caracterización de la figura humana se construye con adjetivos como piadosa, pura, temerosa de Dios y bondadosa, por tanto, como un ser humano creyente y profundamente marcado por la fe religiosa. Frente a esta configuración materna, el narrador se autocalifica como una criatura destructora, profanadora, blasfema y pecadora. Asistimos ante una contraposición que permite evidenciar los binomios tradicionales del bien y el mal. A pesar de esto, como sucediese en el anterior relato, hasta que no avanzamos en la lectura del cuento no comprendemos la naturaleza fantástica de la voz narrativa, quien revela su monstruosidad gracias a una descripción que rápidamente podemos identificar con la metonimia monstruosa, al hacer referencia al vestigio que deja el monstruo a su paso: «Quiero moverme y no puedo, trato de arañar la madera y me resulta imposible, intento gritar y sólo consigo que una turba de gusanos descienda de mis entrañas podridas. Y lo peor es que seguirá rezando y pidiendo siempre el mismo milagro, porque Dios me ha castigado con una madre santa» (Iwasaki, 2004: 48). A merced de esta nueva manifestación podemos comprender e identificar, de una manera evidente, que el narrador homodiegético es un ser fantástico. Los intentos por manifestar su oposición ante la madre como un ser benévolo y ordenado, se caracterizan por estar relacionados con lo caótico y mediante la violencia (gritos, arañazos y destrucción). La revelación final refleja un discurso que proviene desde otro plano de la realidad que precisa de la perspectiva humana, como clara oposición, para manifestarse y caracterizarse como abyecta y transgresora. De la misma manera, no podemos pasar otro aspecto por alto como es el hecho de emplear al familiar como un ser opuesto y anómalo, aunque en el caso de «El milagro maldito» asistimos a una completa inversión a la hora de establecer al monstruo familiar, debido a que el familiar es humano.

No hemos detectado ningún relato en el que se acuda a la voz narrativa del monstruo, en *Papel carbón*. En este sentido, evidenciamos cómo, en contraposición con *Ajuar Funerario* (Iwasaki, 2004), los cuentos que componen *Papel carbón* no han adquirido en su totalidad los rasgos del monstruo posmoderno. Este hecho podría estar relacionado con la búsqueda del autor por nuevas vías, en que se pueda acudir y cultivar a figuras fantásticas, sin la necesidad de agotar los métodos tradicionales. Del mismo modo, nos podría llevar a cuestionar si el cultivo de sus figuras monstruosas deben adscribirse en lo posmoderno o, de lo contrario, en la sistematización del monstruo

clásico. El análisis de los siguientes rasgos nos podría llevar a una mayor y más produnda conclusión.

3. En cuanto al reajuste temático de convertir al *monstruo en un familiar*, encontramos una gran cantidad de seres monstruosos que coinciden con este rasgo de nuestra poética. Las referencias a monstruos familiares son constantes y, en relatos como «Abuelita está en el cielo», «El deseo» o «Larga distancia», encontramos un perfecto uso de la transgresión de los espacios de familiaridad, debido a la presencia de lo abyecto. Todos estos cuentos guardan un similar *modus operandi*, si nos detenemos en el análisis de los elementos narrativos: partimos desde una voz narradora homodiegética que nos revela cierta extrañeza ante la presencia de un familiar que ha fallecido, incapaz (en ocasiones) de comprender su regreso, como podemos evidenciar en el cuento «Larga distancia»; mientras que, en otros casos, la voluntad de la voz narrativa por la vuelta del difunto se convierte en el mecanismo constructivo que posibilita la irrupción fantástica, como sucede en «El deseo».

Es interesante observar cómo se produce el ajuste del monstruo familiar en el relato «Abuelita está en el cielo», después de que el narrador nos exponga el fallecimiento de su abuela. Tras una breve descripción y caracterización de los atributos propios del familiar, se consigue vulnerar el espacio de familiaridad y, por tanto, se acude a lo abyecto y terrorífico para construir la nueva naturaleza del monstruo familiar, en clara contraposición con los adjetivos empleados previamente: «Pero mamá no quiere verla cuando viene de noche a mi cuarto, llorando y toda despeinada, arrastrando a un bebito encadenado. Seguro que tiene hambre porque a veces lo muerde» (Iwasaki, 2004: 85). Como podemos observar, la representación de la figura monstruosa vuelve a incidir en la oposición de rasgos binómicos positivos/negativos como método para reflejar la conversión monstruosa, tal y como habíamos podido observar en el relato «El milagro maldito».

En cambio, en el cuento «Rénuka», comprobamos una interesante inversión del modo en que Iwasaki sigue a la hora de acudir al monstruo. El relato inicia cuando el narrador nos anuncia su regreso, después de encontrarse con un ser monstruoso: «Vengo de ver al monstruo y sólo quiero lavarme las manos, sacudirme sus pelos desflecados como telas de araña y quitarme esta ropa que apesta a orines» (Iwasaki, 2004: 125). El uso de un lenguaje despreciativo sugiere la transmisión de lo impuro -tal y como advertía Mary Douglas- y de lo desagradable, que acostumbramos a relacionar con lo monstruoso. Asimismo, debemos hacer hincapié en el uso de la *deixis monstruosa*,

como elementos que remiten al monstruo o al contacto con este: (la ropa maloliente, el olor infecto, la respiración arenosa, el roznido al masticar). Estos elementos advierten al lector de que el encuentro con el monstruo se ha producido. A pesar de ello, de un modo opuesto a los relatos que anteriormente habíamos analizado, en la conclusión de «Rénuka» comprendemos que realmente esa entidad fantástica y monstruosa es la madre del narrador: «Pero lo peor es enfrentarse a su mirada anfibia justo antes de salir, tener que acariciarle la frente escamosa, soportar el lamido agónico de su despedida y decirle adiós, mamá, hasta la próxima semana» (Iwasaki, 2004: 125). Las expectativas del lector se ponen en duda, gracias a la constante caracterización monstruosa y anómala y somos incapaces de discernir sobre la naturaleza de la identidad materna, potenciando la dimensión ominosa del relato y enfatizando el encuentro fantástico.

Por lo que respecta al monstruo como familiar en *Papel carbón*, en el relato «El ritual» encontramos la figura del *revenant* convertido en el hermano de Sebastián, el protagonista. Se trata de la única narración breve en la que podemos destacar este rasgo posmoderno. El cuento explora, basándose en la raíz antropológica de los ritos, cómo permanecen dentro del imaginario colectivo las supersticiones y las creencias tradicionales, el uso de la magia y de diversos cultos, como medio para lograr la sanación de un enfermo, como sucede en la narración.

En «El ritual», el narrador extra-diegético es el niño protagonista. Nos cuenta cómo se produce el fallecimiento de Dieguito, su hermano. Previamente a esto, para tratar de sanar al personaje, los padres acuden a madame Pacheco, quien se encarga de realizar unos rituales sanadores, capaces de restablecer su deterioro constante de salud. En ningún caso, el conocimiento mágico y arcaico de madame Pacheco son puestos en duda, sino que constantemente se considera que su eficacia es incuestionable.

> La Pancha seguía haciéndole postres especiales a Dieguito, pero ahora también le daba unos remedios horribles preparados por ella misma. «Tómese esto, niño Diego! –le mandaba–» […] Un día lo hicieron sudar mientras Candelario lo cargaba sobre unas plantas que olían a esos caramelos de menta, otra vez la señora lo hizo fumar y le pedía que viera en el humo la cara del que lo había ojeado y un día le provocó un vómito negro que dijo que era casi todo el daño que tenía adentro (Iwasaki, 2012: 55).

Tras el desarrollo de diversos rituales se produce el fallecimiento de Dieguito. Es en este instante cuando se produce la irrupción fantástica del relato, mediante el regreso del hermano difunto. Tal y como advierte madame Pacheco, al narrador: «Madame Pacheco le había dicho que esas cadenitas no iban a dejar que él se muriera, que no me la quitara nunca porque mi sangre le iba a dar fuerzas y que él iba a estar

siempre unido a mí» (Iwasaki, 2012: 56), la culminación del rito propicia que, ante la muerte de Dieguito, se perpetúe su existencia, como un revenant. Cuando se produce el regreso del difunto, el protagonista advierte sobre la transformación que ha sufrido y, en especial, acerca del modo en que se ha producido su regreso.

> Yo también quiero mucho a Dieguito, pero me da miedo y no quiero estar abajo con todos. Si Pancha estuviera aquí le pediría que le subiera Suspiro Limeño o Arroz con Leche, pero la Pancha está en la cárcel y él debe tener hambre. Cuando entró por la ventana me asusté, todo negro y apestoso, pero si no fuera por la medallita no lo habría escondido en mi ropero (Iwasaki, 2012: 57).

El *revenant*, convertido en un familiar, mantiene intactos sus rasgos monstruosos y, de hecho, para el narrador son aterradores. De este modo, el ajuste al que ha sido sometido el monstruo permite que se acentúen sus capacidades ominosas. Si bien es cierto que el monstruo del relato perpetúa las características tradicionales del retornado, nuevamente es la voz del narrador extra-diegético quien potencia el efecto posmoderno del cuento. La constante asimilación de Dieguito, por parte del narrador extra-diegético, como uno más de la familia vulnera la posibilidad de convertirlo en otro monstruoso, incapacitando el distanciamiento necesario para que funcionase como un *revenant* clásico. Tampoco podemos pasar por alto cómo Dieguito es escondido en el ropero, como un reflejo más de lo humorístico en la narrativa de Iwasaki. La invasión del espacio familiar e íntimo, junto a la transformación de Dieguito en un ser sobrenatural, amplifica su naturaleza fantástica e imposible. Para el lector, este efecto generado por la vulneración de una criatura que, además, guarda una estrecha relación con nosotros mismos introducido en espacios de cercanía y de intimidad potencian el efecto de lo fantástico.

4. El uso de la parodia, tal y como hemos podido observar a lo largo de gran parte de nuestra investigación, gran parte de su obra y, en especial, *Ajuar Funerario* gira en torno al humor y la parodia. Sirviéndose de este mecanismo narrativo, Iwasaki acude y cultiva revisiones tradicionales de lo fantástico y del terror. Esta recodificación de las claves interpretativas de sus relatos se produce de manera sistemática en las líneas finales de cada uno de ellos, donde se origina una vuelta de tuerca que persigue desestabilizar las expectativas del lector. Además de los ya citados «El monstruo de la laguna verde», «Dulces de convento», «Monsieur le Revenant», «Hasta en la sopa» o,

incluso, en «El balberito»[59], donde advertimos la presencia del elemento paródico como vía para actualizar y reajustar al monstruo tradicional, debemos destacar cuentos como «A mail in the life» o «El pasajero», donde se detecta un interesante uso de la parodia.

Asimismo, en el relato «A mail in the life» asistimos a un reajuste paródico de la figura del doble (donde además podemos detectar la *propagación*), a través de la duplicidad del narrador y su *alter ego* virtual. En el relato, el protagonista afirma que desde hace un tiempo escribe correos electrónicos a su pareja bajo una nueva identidad. A medida que avanza la narración, nos advierte de que su mujer comienza a generar deseo y atracción hacia el doble virtual: «Al principio se los tomó a broma, pero poco a poco empezó a entregarse, a fantasear con mis mensajes, a compartir con mi otro yo sus deseos inconfesables» (Iwasaki, 2004: 62). El doble del cuento, construido bajo un proceso de fisión discontinua (alternando su presencia con la del narrador humano) representa la liberación del ello y de los instintos sexuales, se convierte en una multiplicación de la personalidad del protagonista que subyace oculta, permitiéndole enfatizar su carácter sexual e instintivo. La creación del doble virtual, además, posibilita el reajuste de los roles y hábitos sexuales de la pareja, convirtiéndose en un objeto de deseo para la esposa, aunque nunca llegue a materializarse. Por otro lado, como resulta habitual en el tradicional motivo del doble, el protagonista y el ser desdoblado terminan sucumbiendo antes de que se produzca la definitiva suplantación identitaria que persigue esta criatura monstruosa: «Pero hasta aquí hemos llegado porque he decidido escarmentarla. Voy a suicidarme para que nos pierda a los dos» (Iwasaki, 2004: 62). A diferencia del modo habitual en que se cultiva el doble y del proceso que citábamos sobre la vulneración de la identidad, en el relato no es el monstruo quien persigue destruir al protagonista, sino que el deseo y la fascinación de la mujer son los potenciadores del efecto destructivo que posibilita la suplantación. De igual forma, cabe destacar el uso de la parodia para reajustar al ser monstruoso, mediante la creación de una alteridad inmaterial, que únicamente se manifiesta a través del correo electrónico. De hecho, el relato puede funcionar como una interesante crítica hacia la creación de identidades virtuales falsas que tienen que ver con el actual auge y uso de internet o de las redes sociales.

[59] Es preciso advertir que, a lo largo de *Ajuar Funerario*, el lector evidenciará una amplia colección de relatos donde la parodia y el humor están presentes. Hemos seleccionado únicamente los títulos donde el efecto paródico funciona de un modo innovador, evitando caer en la constante enumeración de cuentos que repiten un similar mecanismo de reajuste.

«El pasajero» retoma la figura espectral del pasajero fantasma, propio de las leyendas urbanas. En él advertimos la presencia de lo ominoso a través de un espectro que monta en el vehículo del narrador-protagonista, de forma habitual, durante las noches. Más allá de la dimensión fantástica que provoca la aparición de esta criatura, lo que el lector evidencia es el particular uso de una caracterización y una adjetivación que funcionan de modo paródico, para desautomatizar al monstruo terrorífico: «su respiración apesta como una muela podrida. Jamás ha pronunciado palabra y cuando se va deja un rastro maloliente de niebla» (Iwasaki, 2004: 113). El lenguaje despreciativo genera la desnaturalización del monstruo en detrimento de su configuración tradicional. A pesar de esto, el efecto paródico del relato no consigue deconstruir al fantasma, puesto que el efecto ominoso que produce su aparición, y su posterior desaparición, consigue que mantenga intacto su carácter fantástico.

En cuanto al uso de la parodia, en *Papel carbón*, hemos encontrado dos relatos en que se produce un interesante método para acudir al monstruo. En «Tres noches de corbata»[60], observamos cómo se origina la irrupción de un demonio, perteneciente al folklore peruano, a través de las historias y leyendas que en una criada, noche tras noche, le cuenta a un niño sobre fantasmas, diablos y otros monstruos, con la intención de amenazar su sueño. Cabe destacar que, como resulta evidente, el espacio nocturno y el lecho son dos lugares propensos al surgimiento de lo fantástico y de lo sobrenatural, tal y como habíamos examinado en «Pesadilla en Chacarilla». El cuento manifiesta un singular diálogo entre el poder que ejercen las creencias ancestrales (como un discurso propiamente ficcional en el que creemos), y cómo se contrapone con la realidad. «Tres noches de corbata» plenatea un desajuste entre los límites que dividen a la creencia de lo real, propiciando un debilitamiento entre las fronteras que las delimitan. Así, el relato mágico y mitológico se impone textualmente, logrando que la fantasticidad del relato cobre mayor relevancia, hasta que se produce la irremediable materialización del monstruo y, por tanto, la completa invasión de la ficción en los territorios de la realidad.

En «Tres noches de corbata», la criada es la encargada de generar, utilizando la deixis monstruosa, un espacio de terror propenso a que se introduzca lo fantástico. El relato se divide en tres breves capítulos. En cada uno de ellos, la sirvienta, tomando la voz narrativa, introduce relatos sobre el Yacuruna, un monstruoso hombre-pez

[60] A pesar de que el monstruo que aparece en el relato no es uno de los que hemos analizado, consideramos que el método que emplea Fernando Iwasaki, para acudir al ser monstruoso, es significativo e interesante para observar los mecanismos narrativos que emplea el autor en su ficción breve fantástica.

devorador de hombres, el Tunche, un espectro con capacidades psicopómpicas, y el Chullachaqui, un demonio antropófago.

> en la selva todo es más distinto porque allá los fantasmas están por todas partes […] El Yacuruna es como el rey del río: las corrientes le obedecen mansitas y en remolinos las convierte para hendir a los balseros. Los jala las patas y los entierra en el fondo del río para comérselos muertos. Cuando aparece una calavera en el agua es quel *Yacuruna* se la comido […] El *Tunche* es como una sombra pero blanca. Los cunchos dicen que cuando te toca te vuelves loco, como el *masato* su cuerpo es […] Entonces cuando el *Tunche* te toca se te pega mojado, mojado y te deja un olor como a podrido […] Todito como carachoso quedó. A pedazos se le cayó la cara, niño; leproso decían questaba (Iwasaki, 2012: 118-121).

A medida que avanza el cuento, la narradora se centra en la figura del Chullachaqui, explicando cómo se manifiesta y cuáles han sido sus últimas apariciones. A través de este mecanismo metalingüístico, la experiencia receptiva del lector y del niño experimenta una fractura del mundo intratextual, propiciado por el relato mítico. La fractura, sobre la que se sustenta la experiencia fantástica, se impone definitivamente gracias al discurso metaficcional. Sirviéndose de este mecanismo narrativo observamos una constante deconstrucción del espacio, basada en la experiencia sensorial del niño. Resulta significativo el uso de elementos deícticos propios del relato de terror (el olor, los árboles agitándose, o el tambor que advierte sobre la llegada del demonio), para preparar la invasión final del monstruo.

> ¿Cómo dices?, ¿miedo tienes, niño? […] En la última casa questuve se le metió el *Chullachaqui* también. ¡Clarito lo vi, niño!... Como de huangana su oreja, de shushupe su ojo y riéndose en su delante de la niña (no, niño; nadita oigo). Su *tum*, *tum* primero sescuchaba y su grito después (¡qué vastar oliendo a podrido niño!, seguro ques el *masato* que estoy preparando. Mas después de un salto se lo metió en el cuarto, justito cuando yostaba durmiéndola la niña (¡cómo se vastar moviendo el árbol, niño!) […] Ahora te vas a quedar tranquilo para siempre, sin alma para siempre. En cambio yostoy más prior porque me tengo que ir corriendo, corriendo, sin recomendación siquiera para que no me chape la policía, para que no me lo vuelva a pegar el *Chullachaqui*, diosito, ¡qué terror! (Iwasaki, 2012: 124-125).

El relato explora cómo se perpetúa y se sostiene la pervivencia del mito y de las creencias propias de nuestra identidad, como una interferencia que continúa latente en nuestra realidad. El mito, basado en el concepto del eterno retorno, bajo nuevas fórmulas y métodos, es capaz de imponerse ante lo real contemporáneo. El conflicto narrativo surge del choque producido entre lo tradicional y lo reciente, convirtiendo la ficción en un mestizaje donde los tiempos míticos invaden nuestro mundo. La estructura del cuento queda fundamentada en la posibilidad para acceder al tiempo mítico, donde la visión cíclica se perpetúa en una constante representación. Lo arcaico tradicional y la

identidad cultural claman por surgir como vías para manifestar la pertenencia al lugar y, en especial, la búsqueda de nuestras raíces. Como resulta evidente, la posmodernidad aboga por todos estos aspectos que hemos destacado, donde la exploración de las voces silenciadas y el surgimiento del recuerdo histórico, precisa surgir.

En este aspecto es donde podemos hallar el funcionamiento de lo paródico. El retorno del mito y de lo folklórico choca ante nuestro carácter plenamente escéptico, generando una transformación del conocimiento mágico y de las creencias. La parodia permite el regreso de estos relatos, bajo nuevas formas, propiciadas por el mestizaje cultural contemporáneo. Así, la escena en que se desarrolla «Tres noches de corbata» alude a las vías en que el terror se manifiesta en el cine o en la ficción fantástica, basada en tópicos habituales expresados mediante la deixis. Asimismo, deteniéndonos en la figura de la sirvienta, podríamos establecer un nexo intertextual con la relatora de cuentos, Sherezade, de *Las mil y una noches*. Ambas figuras permiten la irrupción de lo mítico y de lo mágico, a través de sus relatos. La narración es una inversión paródica y terrorífica de la obra clásica, puesto que en ambos casos se sirve del modelo de la cuentacuentos, que pone énfasis en la posibilidad de narrar. A pesar de esto, la evidente caracterización de la criada, sirviéndose de elementos como la propia habla, la adecuación espacial donde cuenta las leyendas o el receptor de estas, posibilitan el regreso a fórmulas tradicionales de la literatura, bajo nuevas formas para mantener y reproducir el discurso mítico, que proviene de nuestro pasado histórico.

Otras vías para reflejar lo paródico lo hemos hallado en «Rock in the Andes». En el relato se introduce la inquietante revelación sobre la llegada del apocalipsis, estableciendo una analogía con la música rock. Lo supersticioso y la sinrazón, representado por un firme y cegado discurso religioso, se contrapone con la irrupción cultual del género musical, ante su llegada a Perú, en la década de los ochenta. En el cuento, el profesor Choquehuanca advierte a su alumno Onésimo, sobre la relación existente la lengua inglesa y el idioma del diablo. La función de Onésimo es la de traducir letras de canciones rock, con la intención de evitar la llegada del Anticristo. Esta significativa vinculación pone de relevancia el poder que poseen los discos de rock, como herramientas satánicas, sirviéndose de los mensajes pueden ser descifrados si se reproducen al revés y del influjo de seducción y de tentación que poseen sobre los jóvenes. Asimismo, no debemos pasar por alto la asimilación de John Lennon con el Anticristo o cómo se caracteriza a bandas como Beatles, Rolling Stones, Led Zepellin, AC/DC o Kiss, como diablos disfrazados que funcionan como representación del mal.

> El rock es la música del diablo y por su culpa el mundo está ahora del revés. Huaracaya: los hombres parecen mujeres y las mujeres parecen hombres […] Onésimo reparó en la magnitud de la conspiración satánica al comprobar que Jimmy Page de Led Zeppelin había compuesto la banda sonora de la película *Lucifer Rising*; que en la carátula del LP *Heaven to Hell* de Black Sabbath figuraba un crucifijo invertido; que el último álbum de Kiss se titulaba *Hotter than Hell*; que los Rolling Stones tenían canciones como *Sympathy for the Devil* e *Invocation of my Demon Brother* y habían editado un perverso LP llamado *Their Satanic Majesties Request*. Todo tenía un diabólico sentido […] los Beatles habían declarado que el cristianismo desaparecería y que ellos eran más famosos que Jesucristo (Iwasaki, 2012: 236-243).

El relato explora, a través de la perspectiva católica, cómo se produce la irrupción de una mitología contemporánea, compuesta por figuras admiradas y endiosadas, por la cultura juvenil, como manifestación evidente de los riesgos producidos por la globalización. Frente a ello, el discurso tradicional-cristiano concibe la llegada del rock como una amenaza capaz de generar el caos y la destrucción.

En este sentido, el efecto de la parodia funciona como una crítica ante las verdades únicas y absolutas (propias de la tradición cultural) y, sobre todo, ante el inmovilismo dogmático que se resiste a abandonar las creencias ancestrales y populares. El mestizaje discursivo, entre la superstición católica y las formas de expresión cultural contemporáneas, producen el principal conflicto sobre el que se construye el relato, debido a la incapacidad comunicativa que existe entre ambos. Asimismo, el relato ofrece una reinterpretación histórica, amparada en la percepción escatológica, para referir a la capacidad regresiva del mito a través de la figura del diablo. Se cuestionan los métodos tradicionales para explicar la realidad, puesto que debe comprenderse que estos funcionan únicamente como un discurso más de la posmodernidad. La desmitificación y el cuestionamiento de lo folclórico se contraponen con la irrupción de una cultura globalizada, compuesta por nuevas formas y figuras *pop* en la que el ser humano contemporáneo se halla inmerso.

5. Finalmente, en cuanto a la *domesticación del monstruo*, no hemos detectado en *Ajuar Funerario* un amplio uso de este reajuste temático, como pudiera suceder con otros rasgos de nuestra poética del monstruo posmoderna. No obstante, en relatos como «No hay que hablar con extraños», «Papillas», «A mail in the life» o «La soledad», podríamos hallar elementos particulares que se ajustan al funcionamiento de nuestra poética posmoderna. Hemos observado anteriormente cómo funcionaban los espectros en «Papillas», convertidos en fantasmas dependientes del vivo y, por tanto, subordinados ante las normas que el ser humano establece. Asimismo, en «A mail in the life» podíamos analizar la figura del doble, como construcción de una identidad virtual

que existe dentro de los parámetros que establece la cotidianidad humana y, por tanto, relegado a una manifestación y duplicación controladas por el uso de internet.

En «No hay que hablar con extraños», el uso de la *domesticación* se materializa a través de la figura de un narrador fantasma, quien, tras revelarnos cómo se produce su fallecimiento, narra cómo continúa experimentando su nueva condición. Cabe destacar que el niño espectro es ajeno a su muerte, puesto que en ningún instante se refiere a ella y, únicamente, afirma no recordar lo sucedido. En cambio, el lector advierte la defunción del infante, gracias a la descripción del propio protagonista:

> Muy bueno era Agustín, me hacía cariñitos […] Con Agustín yo juego a que me toca y yo lo toco, y siempre gano pues al final no se puede aguantar […] En el taller de Agustín hay muchas cosas que cortan, queman y pinchan. También tiene un avión desarmado que un día servirá para volar e irnos lejos. Por eso me puso el pañuelo mágico en la nariz, porque los aviones marean y tengo que acostumbrarme. Después ya no me acuerdo de nada: una colonia bien fuerte, un sueño como regresando de la playa y muchas cosas que cortan y queman y pinchan (Iwasaki, 2004: 44-45).

Tal y como podemos observar mediante su discurso, el espectro es incapaz de comprender la conversión en *revenant*. Lo interesante del relato surge a continuación, cuando el niño monstruo expone cómo se sigue desarrollando su eterna existencia: «A veces salgo del taller de Agustín y vuelvo al colegio […] pero me da pena mamá, siempre mirando por la ventana. Le hablo y no me hace caso y entonces vuelvo al taller con mis juguetes de niebla» (Iwasaki, 2004: 45). El espectro, pese a su naturaleza ominosa y ajeno a su nueva condición, se convierte en un ser que perpetúa sus hábitos humanos como un elemento más de la propia realidad. El niño fantasma se somete antes los patrones sociales y prolonga la experimentación de una realidad cotidiana, de la que aún se siente parte.

Un mismo procedimiento encontramos en «La soledad», relato que retoma la figura del fantasma, para reflejar el desconocimiento de su naturaleza ominosa. El cuento hace hincapié en mecanismos como la adaptación y la *subordinación*, como perfectos rasgos para observar la *domesticación* del *revenant*. La narradora cuenta cómo es vestida y acicalada por una figura humana, representada por la abuela. Después de este primer proceso naturalizador, la abuela envía a la niña-espectro a jugar, sometiéndola dentro de unos contextos perfectamente reconocibles por la conducta pueril. La normalización de la niña protagonista no provoca desajustes ni vulneraciones en los esquemas o patrones sociales humanos, sino que forma parte de ellos. Evidentemente, continúa funcionando como un ser amenazador y caótico, puesto que no

se han desajustado sus rasgos imposibles, aunque acepta de un modo incuestionable la autoridad del humano (y de lo familiar), para convivir como una criatura más.

En cuanto a la *domesticación* en *Papel carbón*, únicamente hemos hallado un relato en que se produce este ajuste, propio de nuestra poética. En «Erde», la figura monstruosa es encarnada a través de una extraña alumna, en cuya identidad se esconde la Medusa mitológica. Lo interesante del relato surge mediante la deslocalización de la criatura, y su adaptación al mundo contemporáneo, convertida en una estudiante.

> Su gratitud fue una sonrisa de angelito de Bronzino y sin dejar de mirarme sacó uno de esos gigantescos borradores perfumados de su reluciente cartuchera de Snoopy […] La ternura de su aspecto resaltaba entre los lazos y calcetines rosados, el buzo gris del ratón Mickey y los fosforescentes cuadernos Minerva donde los Pitufos anunciaban desde las carátulas si los apuntes serían de álgebra o literatura, de aritmética o geografía (Iwasaki, 2012: 152-153).

El proceso de domesticación resulta evidente cuando observamos cómo es introducido el monstruo, sirviéndose de los dos principales rasgos que posibilitan el ajuste posmoderno: la adaptación y la subordinación. La representación de la joven, empleando elementos que remiten a la infancia humana, refleja un interesante conflicto entre la propia naturaleza de la Medusa, que irrumpe al final del relato, y los objetos que la infantilizan, como manifestación del poder que ejerce el merchandising globalizador. En este aspecto destacamos, de nuevo, cómo se manifiesta la contraposición entre figuras pertenecientes a la tradición cultural y literaria, frente a los nuevos mitos generados por las *mass media*. Resulta significativa que Erde, la Medusa, posea estos objetos representativos de la actualidad o que asista con regularidad al instituto, con intención de cumplir con la formación académica. En este aspecto, observamos su aceptación y subordinación ante las estructuras humanas. Mediante recursos empleados por Iwasaki, como la deslocalización del monstruo (al incluirlo en contextos y situaciones que no le son recurrentes) y someterlo ante la regulación humana, observamos un correcto funcionamiento de la domesticación.

Por otro lado, el relato explora la relación que surge entre el narrador protagonista, a través de la figura del profesor, y Erde. Resulta significativo el poder de fascinación que ejerce el monstruo sobre el profesor, estableciendo un juego de contrastes en la relación de poder que se produce entre alumno y profesor y, asimismo, sobre la fascinación que habitualmente caracteriza al monstruo. Tras producirse un encuentro sexual entre ambos personajes, se produce la irrupción de la Medusa, mediante la metamorfosis física y emocional de Erde.

> Súbitamente sus movimientos se hicieron más bruscos y me encontré como un juguete zarandeado de arriba abajo. Sus jadeos se volvieron rugidos y desde su boca abierta empezó a emerger un eco cavernoso y telúrico. Sin embargo, no fui consciente de su metamorfosis hasta que el tierno pezón que se escurría entre mis labios se transformó en una teta seca, dura y escamosa […] Entre las sombras brillaban sus feroces ojos rojos y una erizada mata de serpientes se adivinaba encima de su tétrico resplandor (Iwasaki, 2012: 164-165).

A lo largo del relato, se hace un constante inciso al descenso del rendimiento académico de Erde que, asimismo, tiene que ver con sus ciclos menstruales. De hecho, al concluir el cuento comprobamos que su transformación monstruosa tiene que ver con esos motivos. Cuando se materializa la metamorfosis, posteriormente incurre en el asesinato, llevada por su naturaleza monstruosa. En este sentido, observamos una constante pugna entre la liberación del monstruo y su domesticación. Resulta significativo que la irrupción de Medusa tenga que producirse con los ciclos menstruales o que se establezca una vinculación de la criatura en la mitología, con una criatura que engendra a otros monstruos. Asimismo, la vinculación de la mujer-monstruo con lo sexual se materializa como un nexo en que el cuerpo femenino resulta amenazante para el hombre. Por otro lado, podríamos establecer una asimilación entre el acto sexual, junto con el posterior fallecimiento del profesor, y la práctica de rituales ancestrales, cuya intención era la de honrar a los dioses.

«Erde» permite la exploración discursiva entre elementos culturales. Mientras que Medusa pertenece a la tradición literaria, figuras como Mickey, Snoopy o los Pitufos representan los efectos generados por la irrupción del mundo contemporáneo, de la cultura pop, los más media y, por tanto, de los efectos de la globalización. Asimismo, la tensión existente entre ambas mitologías (antigua y moderna), son un claro reflejo del mestizaje posmoderno, como la necesidad de mantener un vínculo entre lo antiguo con lo contemporáneo, y de lo culto con lo popular.

Los procedimientos y rasgos empleados por Iwasaki, en estos relatos -y en gran parte de los cuentos que componen *Ajuar Funerario*-, ponen en relevancia el particular mecanismo empleado por el autor para acudir a lo fantástico, y al monstruoso posmoderno, sirviéndose del conocimiento previo del lector sobre estos seres y, sobre todo, de nuevas formas para acudir a un motivo tradicional, sin caer en la repetición de clichés o de medios para cultivarlo.

Hemos observado el correcto funcionamiento de nuestra poética en *Ajuar Funerario* (Iwasaki, 2004), donde, además, hemos podido advertir una amplia presencia de relatos en que podíamos detectar el uso de más de uno de nuestros rasgos temáticos y

formales. Es interesante destacar que, en especial, el uso de la *voz en el monstruo* o de *la parodia*, son mecanismos recurrentes en su narrativa breve, como medios para reajustar y volver a cultivar los temas y motivos tradicionales del fantástico. De igual forma, nos ha parecido imprescindible destacar el modo en que el autor emplea la *propagación* para subvertir los tópicos propios del género fantástico, que el lector conoce a la perfección.

Se ha podido observar cómo se ajustan correctamente nuestra propuesta teórica, en los relatos que componen *Papel carbón* (Iwasaki, 2012). Cabe hacer hincapié en cómo se manifiesta, el uso de la *propagación*, como vía para acudir y cultivar figuras tradicionales, para establecer un contraste entre la necesidad de perpetuar las creencias y supersticiones, como símbolo perteneciente a nuestra identidad y a nuestra cultura, y las manifestaciones de nuevas mitologías y los pensamientos contemporáneos. Asimismo, el uso de discursos metaficcionales, de la intertextualidad y de la parodia, permiten que se explore y se potencie el contraste y el mestizaje cultural que refleja Iwasaki en su narrativa breve.

En este sentido, detectamos la voluntad de establecer diálogos entre lo ficcional y lo real. Tal y como trata de reflejar el mito, como vía para logar una interpretación simbólica de nuestro mundo, observamos su revisión y su presencia constante, pese a que se busquen nuevas formas para cultivarlos. El concepto del eterno retorno y, en especial, de la perpetuidad de lo mítico, son ejes sobre los que Iwasaki establece una infranqueable transgresión fantástica. El monstruo, a lo largo de *Papel carbón*, funciona como una fractura entre lo antiguo y lo contemporáneo, entre la superstición y lo real. Es una figura que constantemente regresa, a pesar de que pertenezca al folklore o al pensamiento mágico. La relevancia de estos discursos, como del propio monstruo, se sustenta en mantener viva nuestra identidad, ofreciendo un espacio de convergencia entre el pasado y el presente, y de subsistencia de nuestros orígenes antropológicos.

6.2. David Roas

El siguiente apartado pretende ahondar en la figura y en la producción narrativa de David Roas, mediante el particular análisis de sus relatos breves, haciendo especial hincapié en aquellos cuya presencia de seres monstruosos sean de utilidad para nuestra investigación.

David Roas nació en Barcelona, en 1965. Es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en la Universidad Autónoma de Barcelona. De la misma manera, dirige el Grupo de Estudios de lo Fantástico (GEF) y de los proyectos *Brumal: Revista de investigación de lo fantástico*, *Lo fantástico en la literatura y el cine (1888-1955)*. Entre sus ensayos más destacados es imprescindible hacer referencia a *Teorías de lo fantástico* (2001), *Hoffmann en España* (2002), *De la maravilla al horror. Los orígenes de lo fantástico en la cultura española* (2006), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011) y *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011)[61].

En su vertiente como autor, posee un significativo número de volúmenes de cuentos y de microrrelatos. Ejemplos imprescindibles son *Los dichos de un necio* (1996), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010), *Intuiciones y delirios* (2012) y *Bienvenidos a Incaland®* (2014) e *Invasión* (2018). De la misma manera, en títulos como *Celuloide Sangriento* (1996) y *La estrategia del koala* (2013), se puede observar su huella como narrador, en novelas.

En lo que respecta a su apartado bibliográfico, centraremos nuestro estudio únicamente en sus títulos de narrativa breve *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2012) e *Invasión* (2018), puesto que es donde hemos encontrado monstruos fantásticos de las categorías del doble, el *revenant*, el vampiro y el licántropo, que forman parte de la investigación.

Horrores cotidianos (David Roas, 2007) es un conjunto de 34 relatos, de variada extensión, dividido en dos grandes secciones: «Rituales» y «Sacrificios». Los cuentos y microrrelatos que conforman la obra sitúan al lector ante el reflejo de un mundo donde lo absurdo y lo inquietante tratan de evidenciar lo insólita que puede ser nuestra realidad. En *Horrores cotidianos*, David Roas cuestiona y vulnera los límites que marcan la ordenación de nuestro concepto de lo real, sirviéndose de la habitual transgresión que provoca el efecto fantástico. Además de esto, mediante un particular uso del humor y de la deformación grotesca, desestabiliza el *statu quo* intratextual en sus relatos, provocando que el lector cuestione su concepto de mundo, como algo impreciso y desestabilizado, donde nuestras capacidades cognitivas se muestran incapaces de comprender su anómala complejidad.

[61] Con la finalidad de ampliar el apartado bibliográfico, recomendamos la consulta de la página web: http://www.lofantastico.com/miembros.html.

El reflejo de unos personajes incapaces de pertenecer o de hallar un orden, sobre el que repose su experiencia existencial y vital, se contrapone con la lucidez que muestran al verse evocados ante la imposibilidad de que se produzca tan deseado final. El conflicto generado entre la voluntad de los personajes y la narrativa de los relatos evidencian el reflejo de una paradoja, generada por el cuestionamiento de los conceptos absolutos e incuestionables, que el ser humano ha asimilado. En este sentido, *Horrores cotidianos* ahonda en una de las principales características que posee la posmodernidad: el descrédito ante los relatos y las nociones clásicas de verdad, razón o progreso. El resultado es una realidad indeterminada, imposible de comprender y, por extensión, fantástica para el propio lector.

Dentro de ese espacio ficcional que refleja Roas, donde el propio mundo se muestra como algo monstruoso, nos encontramos con una amplia variedad de criaturas fantásticas que, tal y como sucediese con sus personajes, deben de ser comprendidos y analizados bajo el prisma que ofrece la posmodernidad. Roas hace uso de sus personajes fantásticos como medio para problematizar diversos aspectos vinculados con las preocupaciones propias del ser humano moderno: la paternidad, las filias, las obsesiones propias de nuestra intimidad, la necesidad costumbrista del hombre o la irresoluble decepción de hallarse frente a una realidad vacía.

Distorsiones (David Roas, 2010), y partiendo desde su particular título, ofrece una visión desencantada de una realidad perfectamente marcada por los axiomas posmodernos. El descrédito ante los discursos dominantes surge como otro de los ejes principales que cuestiona el autor, mediante la burla de la aplicación literal de teorías científicas o de normas jurídicas, mostrando el reflejo de un mundo absurdo e incomprensible, en ocasiones, para los seres humanos. Esta idea, a su vez, articula el propio título de la obra: el concepto de distorsión permea a lo largo de todo el volumen, ofreciendo particulares vías y métodos para mostrar la realidad actual como un lugar inquietante e incoherente. De este modo, las apreciaciones intra y extratextuales, tanto de los personajes como del lector, enfatizan el carácter arbitrario, accidental y voluble del mundo en que habitamos.

Distorsiones ofrece, mediante una distribución similar a la que observamos en su anterior título, una división de sus relatos agrupados en dos bloques bien diferenciados: *Espejismos* y *Asimetrías*. A diferencia de *Horrores cotidianos*, en *Distorsiones* nos encontramos con un amplio número de cuentos que evidencian y reflejan las tendencias que sigue el fantástico contemporáneo. En este sentido, se

establece una mayor aproximación a la cotidianeidad, como eje principal, donde articular la transgresión fantástica y provocar una mayor vulneración de los códigos cognitivos y hermenéuticos de nuestra realidad. Por otro lado, profundizando en las cuestiones temáticas que configuran la obra, en *Distorsiones* observamos cómo el autor acude a algunos de los motivos tradicionales de la ficción fantástica (como el fantasma, el doble o el vampiro), ofreciendo nuevos enfoques y distintos cauces representativos, para sorprender al lector.

Invasión (David Roas, 2018) propone una interesante revisión del concepto que le da título. Su autor profundiza, a través de las diversas tramas que recogen sus diecinueve cuentos, en torno a múltiples manifestaciones de la invasión. Sirviéndose de diversos métodos y vías en que esta se manifiesta, Roas explora aspectos como la irrupción forzosa, la ocupación anómala del espacio, la entrada insólita de entidades o seres ajenos a un concepto de realidad o, incluso, la invasión como una dominación emocional por parte de los personajes. La obra se divide en tres grandes secciones: *Objetos*, *cuerpos* y *Cuentos dictados*, donde hallamos piezas de diferente extensión, vehiculando entre relatos cortos y microrrelatos.

No debemos pasar por alto la estrecha relación que guarda consigo el efecto generado por la invasión, con la transgresión y vulneración del orden que provoca lo fantástico. Este concepto se torna en un factor clave, que permite la construcción narrativa de cada uno de los cuentos y, por extensión, de la obra en general. Resulta evidente la analogía que podemos establecer entre el monstruo y las consecuencias que ponen de manifiesto lo invasivo, estrechamente relacionadas al referir a una entidad que irrumpe forzosamente en nuestra realidad. En este sentido, es preciso indicar que en *Invasión* observamos cómo el autor cultiva algunas criaturas tradicionales fantásticas (como el fantasma o el doble), a través de interesantes recursos y métodos para reajustar el efecto ominoso que deben producir al lector.

1. Por lo que respecta al uso de la *propagación*, Roas acude a variantes y diversos modos de representar la monstruosidad y la otredad, como agentes transgresores, pero, de la misma manera, como manifestaciones de una realidad absurda e insólitamente incomprensible. Este rasgo formal, comprendido como un mecanismo que permite la *monstrificación* de elementos pertenecientes a nuestra realidad en seres anómalos e insólitos, lo podemos detectar en relatos como «La agonía del salmón», donde evidenciamos una interesante analogía entre un recién nacido y lo monstruoso. En el cuento, iniciado *in media res*, una joven pareja es abrumada ante el nacimiento de

su hijo. La presencia de la criatura altera la normalidad de sus vidas, convirtiéndose en un agente transgresor del orden y, por tanto, en un objeto de pesadilla. La condición del niño-monstruo se manifiesta en las constantes demandas y en los llantos del recién nacido, frente a la vulneración de una pareja sometida por la criatura. Asimismo, durante el relato evidenciamos una interesante estructura narrativa, en forma de contrapunto, establecida entre un documental sobre salmones (dedicado al proceso de apareamiento y de defunción de la especie) y la normalidad cotidiana que se genera con la presencia de un neonato.

> *El salmón ha llegado al final de su camino. Allí empezó su vida y allí acaba. La perpetuación de la especie es el premio a tanto sufrimiento. Incluso sus cuerpos servirán para alimentar el lecho del río y dar a su progenie la posibilidad de vivir en un ambiente rico en nutrientes* […] Mauricio logró que el niño se durmiera y dejara, por fin, de llorar. Entonces, Rosa, sorprendida por aquel repentino silencio, se despertó. La voz del narrador del documental atrajo su atención. Mauricio y Rosa miraron la pantalla. En ella se veía un riachuelo casi sin agua en el que varios salmones se agitaban moribundos […] En el sofá, Mauricio y Rosa también boqueaban indefensos. El niño volvió a berrear, todavía más fuerte (Roas, 2007: 22).

Tal y como podemos observar en el relato, la conversión del recién nacido en un ser monstruoso, aludiría a otro de los rasgos temáticos que proponíamos en nuestra poética: *el monstruo como familiar*. Si bien es cierto que el neonato no posee una naturaleza fantástica, el efecto transgresor y tormentoso que crea en sus padres permiten la asimilación del niño con las características propias del monstruo, a pesar de caracer de un carácter fantástico. Lo resultante en la *monstrificación* del infante, para la percepción de los padres, se traduce en una irremediable e irreconciliable fractura de la normalidad de sus vidas, pese a que los patrones sociales comprendan este proceso como algo incuestionable y natural. La presencia del niño propicia una interesante crítica ante estos modelos familiares y, sobre todo, ante la disolución de la voluntad individual. Del mismo modo, resulta un reflejo crudo de un ideal ficticio sobre el inicio y el desarrollo de la paternidad.

Sirviéndose de la *propagación*, encontramos dos relatos que dialogan perfectamente con el título del libro, como un reflejo de lo anómala que puede resultar nuestra realidad cotidiana. Se trata de los cuentos «Horrores cotidianos» y «El terror no tiene forma». En ambos, se produce una conversión monstruosa en sujetos que generan situaciones de rechazo y que, sobre todo, se caracterizan por la invasión de los espacios íntimos y personales. En «Horrores cotidianos», la monstrificación se forma al recibir la visita del cobrador de la luz: «Cuando despertó, el cobrador de la luz todavía estaba

allí» (Roas, 2007: 71). La inquietud del relato se apoya en las reclamaciones y en las obligaciones que debemos afrontar, de manera recurrente, como parte de nuestra vida adulta en sociedad. Pero, además de ello, el hecho que el cobrador aún permanezca junto al personaje, potencia el efecto anómalo de su visita, como una prolongación, que desconocemos cuándo terminará, de una situación angustiosa, en clara consonancia con el título del relato. Si bien es cierto que podríamos discutir acerca de la fantasticidad del microrrelato, lo que resulta imprescindible señalar es el método empleado por el autor para propagar las capacidades del monstruo en un personaje completamente humano. La perspectiva y la mirada son el vehículo para potenciar el efecto de generar lo monstruoso. En el caso de «El terror no tiene forma», los espacios de intimidad se vuelven a ver vulnerados por la irrupción de unos testigos de Jehová, cuando –tras la erradicación del resto de seres humanos en el mundo– se presentan en el hogar de una mujer:

> Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los seres ha muerto. De pronto, llaman a la puerta. La mujer, terriblemente asustada, se levante y, casi sin atreverse a mirar, abre.
> -¿Conoce usted Atalaya? (Roas, 2007: 73).

Como sucedía en «Horrores cotidianos», los visitantes son comprendidos como agentes que generan desazón. En este caso, además, evidenciamos unos rasgos anómalos que les permiten sobrevivir ante la extinción humana. El relato no hace hincapié en los motivos por los que se produce el exterminio o porqué los visitantes han sobrevivido, pero manifiesta la perdurabilidad de estos personajes que, ajenos a la construcción de un espacio distópico, mantienen su actividad cotidiana. Lo inquietante del cuento surge gracias a la tensión generada entre la erradicación humana y la visita, potenciando la resolución fantástica de los personajes, tras sobrevivir a una extinción. Evidentemente, más allá del componente fantástico y ficcional del relato, evidenciamos una ávida crítica ante las dinámicas generadas por este tipo de practicantes religiosos y por su particular método de difusión.

Por lo que respecta al resto de criaturas monstruosas, recogidas en nuestra investigación, observamos que David Roas acude a los motivos tradicionales del doble y del revenant, mediante unos interesantes reajustes temáticos y formales. En *Horrores cotidianos* no hemos detectado relatos en los que se retomen las figuras del vampiro o de hombres lobo. Así que, por tanto, nos centraremos en el análisis de las criaturas que habíamos indicado.

En cuanto al doble, hemos encontrado dos cuentos donde este monstruo tiene un papel fundamental, para el desarrollo de la narración. Si bien es cierto que en el primero de ellos advertimos un uso más tradicional, en el segundo podremos observar cómo el autor juega con el concepto del desdoblamiento, propio y perteneciente a este ser monstruosos, para establecer un juego de realidades metaficcionales. En «El rival», asistimos ante la manifestación del doble malvado, que trata de erradicar al yo original, para suplantarlo definitivamente. Advertidos mediante un personaje llamado Narciso, somos conscientes de la inmediata atribución al relato mitológico, cuyo protagonista recrea, en cierto modo, la duplicidad de la imagen. Como bien sabemos, el mito originario es un arquetipo de las primeras manifestaciones de la otredad o, mejor dicho, de la presencia del otro lado, atribuido a esa imagen desdoblada que se manifiesta en la superficie del agua, a modo de espejo: «Narciso se sentía diferente de sí mismo. Cuando salía de su casa, caminaba siempre dos pasos por delante de él. Sólo se detenía para esperarse cuando llegaba al café en el que desayunaba cada mañana» (Roas, 2007: 23).

Más allá del concepto tradicional que representa el mito, en «El rival» observamos cómo el desdoblamiento del yo y del doble se reajusta, hasta convertirlo en una disgregación constante, en el espacio y en el tiempo. Ambos Narcisos comparten un espacio y, como es evidente, este hecho provoca una progresiva pugna entre los dos personajes: «Otro de sus juegos preferidos, por ejemplo, era desafiarse a ver quién leía más rápido, pasando velozmente la página e impidiéndose leer cómodamente. Comer, dormir, follar… era siempre una competición» (Roas, 2007: 23). Sin embargo, como ya analizamos durante nuestra investigación, se trata de un ajuste paródico que permite ahondar en otras de las cuestiones que planteábamos, mediante nuestra poética del monstruo posmoderno.

En el relato «Palabras», cuyo cuento funciona como cierre en *Horrores cotidianos*, hayamos un interesante modo de acudir a la disgregación metaficcional entre el yo ficcional y el yo escritor. Del mismo modo, y como extensión de la problematización que produce el doble, evidenciamos la disolución del yo, mediante el uso de la palabra.

El relato ahonda en cuestiones que derivan del desvanecimiento o, en todo caso, de la pérdida de la identidad. De algún modo se podría ahondar en cómo se puede provocar la desintegración del yo, mediante la redacción que del escritor. Observamos cómo se produce una clara contraposición entre ambas identidades. El constante vaciado del escritor, mediante cuentos y relatos, supone la disgregación del ser, desdoblándose

en dos entidades metaficcionales que propician la el cuestionamiento de lo individual y de la existencia física.

En cierto sentido, el desvanecimiento del David, autor, se produce a medida que concluye sus cuentos y relatos, hecho que –a su vez– pudiera explicar porqué lo encontramos como cierre de la obra. Debemos comprender que las palabras, propias y pertenecientes al escritor, adquieren autonomía propia y enfatizan la disolución propia del autor: «¿O es que dominado por ese nuevo lenguaje (y me aterroriza pensar en algo semejante) comprendió que esos cuentos ya no tenían nada que ver con él, que no era él quien los había escrito?» (Roas, 2007: 140). A pesar de ello, el David autor se muestra receloso para detener su actividad, a pesar de que esto suponga la erradicación existencial del autor. De hecho, la fatalidad se apodera del final del relato, en el instante en que David sentencia su sino: «David no creía en las palabras. Cuando éstas escaparon definitivamente a su control, supo que ya nada tenía sentido. Ni la propia vida. Yo mismo contemplo ahora con inquietud mis propias palabras. Ya no queda nada más que añadir. O no me atrevo a hacerlo» (Roas, 2007: 140). La conclusión del relato ofrece un nuevo giro transgresor, donde el narrador homodiegético se estremece ante la posibilidad de que sufra el mismo destino que el escritor.

Observamos un interesante desdoblamiento que permea los órdenes de realidad (intratextual) y ficción, jugando con el relato y con la forma en que este se describe. En este sentido, la disgregación constante, y cada vez más excluyente de ambas identidades, se torna en fatalidad para el autor, quien termina desvaneciéndose al concluir el cuento.

En cuanto al *revenant*, es donde encontramos una mayor variedad de figuras monstruosas que se ajustan con nuestro rasgo formal de la *propagación*. En este sentido nos encontramos con relatos como «Autoridad espectral» (microrrelato que ya habíamos analizado previamente), donde la paternidad y la necesidad de educar aparecen como subtemas presentes, vinculados con la figura de un espectro, como un interesante giro posmoderno. Esta interesante reconversión del fantasma en una figura paterna posibilita la exploración de las responsabilidades vinculadas con la descendencia y, sobre todo, con la búsqueda de la humanización de una criatura fantástica, incapaz de desprenderse de aquello que lo sigue atormentando, la paternidad.

Asimismo, en el relato «El espíritu manta», observamos cómo se retoma el motivo del fantasma vengativo, tras el desafecto mostrado por el único familiar vivo del espectro: «Remigia Soteles nunca había querido a su padre y sus aplausos se oyeron en

todo el barrio el día en que el viejo reventó de una indigestión. Caminando detrás del coche fúnebre, no podía evitar las carcajadas: se sentía feliz, viendo que empezaba una nueva vida, libre de aquel incordio» (Roas, 2007: 60). Se trata de un ser que retoma el camino al mundo de los vivos para tomarse la justicia por su mano y acabar con la vida de su hija, quien celebró la muerte del padre, aludiendo a las vías representativas habituales del fantasma, como un monstruo que retorna para vengarse.

> Justo un año después de su muerte, Argimiro Soteles regresó a casa. Salió de la tumba dispuesto a vengarse de su hija, de aquellas malditas risas que sonaron durante su funeral y que no había cesado de recordar durante los 365 días que, periodo obligado antes de pasar a su definitiva condición fantasmal, había permanecido enterrado.
> Convertido por fin en un espectro, decidió que la mejor manera de celebrar ese aniversario era darle un buen susto a su hija e, inmediatamente, acabar con la vida de ésta. Así, tomando la apariencia de un cadáver corrupto (se inspiró en el suyo propio, que descansaba tranquilo en La Almudena), Argimiro atravesó la pared por donde recordaba que se encontraba el cabezal de la cama de su hija, mientras aullaba como en una mala película de terror.
> Ninguno de los coches del recién inaugurado garaje se asustó (Roas, 2007: 60-61).

El *revenant* es empleado para mostrar la profunda contraposición propiciada entre el paso del tiempo y una criatura que encarna el inmovilismo temporal, destinado a permanecer perpetuamente restringido al pasado. El contraste temporal, entre el pasado y el presente, está representado en los estados binómicos vivo/muerto, que los dos personajes del relato personifican. En el caso del espectro, además de su corporeidad, evidenciamos que sus pertenencias y posesiones han dejado de existir, y, en su lugar, han sido suplantadas por otro tipo de inmueble. En el caso de la viva, ha erradicado todo aquello que pudiera seguir aludiendo directamente al pasado perpetuo de Argimiro, puesto que erradicando los elementos y lugares donde pudiese permanecer el recuerdo y la memoria del fallecido, atentando contra la permanencia postmortem del fallecido.

No debemos pasar por alto otro aspecto que consideramos fundamental y que se ha reflejado en otros cuentos de David Roas: la sensación de desamparo y de deslocalización que sufren los personajes, cuando son extraídos de sus entornos personales e introducidos en nuevos contextos. En el caso del revenant del relato, evidenciamos cómo, al encontrarse con una realidad que desconoce, su venganza termina por verse evocada en lo absurdo. Pese a la minuciosidad que trata de reflejar en sus actos para con la hija (mediante la transformación de su aspecto en una criatura terrorífica), la alteración del entorno (debido a la venta de su hogar y la posterior transformación de este en un garaje), descontextualiza al monstruo y, de la misma

manera, ridiculiza su intención. Este ajuste temático, propio de la posmodernidad, refleja las preocupaciones del ser humano contemporáneo ante la comprensión de su mundo y de su realidad líquida y fragmentada.

Resulta imprescindible detenernos a observar el funcionamiento del revenant en el relato «La última aventura». El cuento realiza un interesante juego intertextual con *El Quijote*, retomando al protagonista cervantino en sus últimos instantes vitales. Este particular uso de la *propagación* evidencia otro de los aspectos clave que emplea la ficción posmoderna: su autoreferencialidad. El singular método para acudir al fantasma tiene que ver con el fallecimiento del Quijote:

> El viejo caballero agoniza en su camastro, rodeado por su familia y su fiel criado, que llora inconsolablemente. […]
> -Yo- empieza a hablar entrecortadamente, sin fuerzas-, que he vencido ejércitos, que me he enfrentado a peligros sin fin… Morir en la cama y no en combate es una afrenta… (Roas, 2007: 99).

El lector reconoce rápidamente la referencia cervantina, mediante la alusión del viejo caballero y, sobre todo, por la inclusión del criado, Sancho Panza, en los instantes en que se está produciendo el desvanecimiento del héroe. Asimismo, resulta significativo el modo en que se produce su cruce al umbral, mientras refleja la necesidad de fallecer en un combate. Justo en el instante en que se produce la defunción, el relato sufre un reajuste fantástico, tomando como principal punto de partida la conversión del Quijote en un espectro:

> De pronto, una extraña luz inunda la habitación y el viejo caballero abre desmayadamente los ojos. El insólito fulgor procede de la pared del fondo, de donde acaba de surgir una bella mujer a la que el anciano mira desconcertado. Ella se acerca y le entrega una espada y un yelmo, que él reconoce inmediatamente. En ese momento, aparecen nuevas figuras en la habitación: caballeros con armaduras, gentiles damas, amenazadores hechiceros… El viejo sonríe y, recuperadas sus fuerzas, se levanta de la cama (Roas, 2007: 99).

Como indicábamos, el cruce del umbral –comprendido como uno de los aspectos desarrollados en el habitual viaje del héroe–, se torna en el inicio de las aventuras del viejo caballero quien, liberado de su forma física, retoma sus andanzas. Resulta significativo cómo se produce un deslizamiento entre los órdenes de realidad y de ficción, sirviéndose de la muerte del Quijote, para potenciar su liberación en términos narrativos. Como es bien sabido, y retomando el relato cervantino, en los instantes finales de su vida, el personaje sufre un proceso de aceptación de la realidad, despojándose de la fantasía y de las aventuras que habían alterado su cordura. Es en ese

aspecto donde el relato «La última aventura» potencia su efecto narrativo, puesto que permite la exploración de los deseos del héroe y, sobre todo, el deslizamiento definitivo hacia los territorios de la ficción, donde se ve acompañado por los caballeros, los hechiceros y las damas que tan recurrentemente habitaban en su mente.

La poetización del cuento indaga en aspectos como la liberación del alma, frente al cuerpo físico y en la inmortalización del personaje, a través de su conversión en un revenant. En este sentido, la perpetuidad y la eternidad que caracterizan al fantasma sirven como un interesante mecanismo narrativo para retomar y perpetuar las andanzas del caballero, tras su fallecimiento. Resulta significativo cómo, tras la conversión del Quijote en espectro, se genera un último y significativo diálogo con Sancho, solicitando su compañía una vez más, haciendo hincapié en el discurso intertextual que se genera entre el relato y la obra de Cervantes: «Entonces, el grupo lo rodea y, tomándolo de las manos, regresan por donde han entrado. Antes de cruzar el umbral, el viejo caballero se vuelve.-Sancho, amigo, ¿no vienes?» (Roas, 2007: 100).

En el relato «Tránsito», podemos encontrar un nuevo medio para acudir a la figura del fantasma, donde, además, evidenciamos cómo se produce la manifestación de esta criatura fantástica y el efecto que produce en nosotros. El cuento retoma la figura del espectro perseguidor, como habíamos observado en «El espíritu manta», provocando que atemorezca al vivo y lo atormente con su presencia, emergiendo constantemente en los diferentes espacios en que se mueve el narrador homodiegético.

> La primera vez que lo vi yacía tranquilo en su ataúd. No aparentaba más de cincuenta años, cara anodina, traje barato. Nadie lo velaba. Yo había entrado en la sala por error [tanatorio] […] Ya en el coche y camino del trabajo, su imagen dejó de acompañarme. La radio no ayudaba […] Obsesionado por aquel cadáver, estuve a punto de saltarme un semáforo en rojo. Miré hacia los peatones con la intención de distraerme y entonces lo vi. El muerto estaba allí, entre el gentío, mirándome fijamente con gesto serio (Roas, 2007: 75-76).

En el instante en que se produce la aparición del espectro evidenciamos el efecto generado por la alteridad. El estupor experimentado por el narrador, ante la imposibilidad del encuentro, se manifiesta constantemente a través de la imagen del monstruo a lo largo de sus múltiples apariciones. La vulneración del orden y, sobre todo, de los espacios de familiaridad del narrador, sirven como reflejo de la fantasticidad del relato y, de la misma manera, como vía para activar y acudir al motivo tradicional del espectro perseguidor. Asimismo, debemos hacer hincapié en el método empleado por la criatura para generar el efecto fantástico, puesto que inquieta al vivo

con su visión en lugares en los que habitualmente la ficción incide y que resultan de absoluta naturalidad para el narrador: el coche, el ascensor, la cama o los sueños. De este modo, la cotidianidad se convierte en una experiencia tormentosa y los espacios por donde transita el vivo sufren un desajuste conceptual, para tornarse en ominosos, evidenciando el efecto provocado tradicionalmente por el monstruo.

> El segundo encuentro tuvo lugar unas horas después en la oficina. Al pasar junto al ascensor, el ruido de la apertura de sus puertas me hizo atisbar involuntariamente su interior. Y él estaba ahí, solo, observándome fijamente como en el semáforo […] En varias ocasiones me pareció sentir la presencia del muerto junto a mi cama, lo que me hacía despertar bruscamente. Pero cuando me incorporaba y encendía la luz, la habitación seguía tranquila como siempre. En mis breves y agitados sueños, el muerto se empeñaba en aparecer junto a mí en todos los lugares que recorría […] Ese día el muerto tardó en aparecer. Lo encontré sentado al final del autobús que tomé para volver a casa (en mi estado de nervios había optado por no conducir). Estuve tentado de sentarme junto a él, pero algo me lo impidió. Temía su contacto. O que me hablara. Pensar en oír su voz me hizo temblar […] Cuando bajé del autobús, lo vi de nuevo junto a la tienda en la que entré a comprar algo para cenar, apoyado en el quiosco […] sentado en uno de los bancos del parque que suelo atravesar camino de casa (Roas, 2007: 77-78).

Sin embargo, a medida que avanza el relato, advertimos cómo se produce un progresivo y determinante giro humorístico, que surge de la necesidad del vivo para encontrarse con el espectro. Este procedimiento contrapondría el efecto inicial que genera el espectro, como un elemento completamente subversivo que genera un efecto terrorífico en el narrador, con la naturalización de la criatura que se produce al finalizar el cuento: «Casi me he acostumbrado a su presencia. Pero al mismo tiempo ha nacido en mí el miedo ante la posibilidad de dejar de verlo. Temo lo que eso pueda significar» (Roas, 2007: 78). La conclusión del relato gira en torno al establecimiento de vínculos afectivos, como observamos en la necesidad del personaje por reencontrarse con el fantasma. Este principio invierte los órdenes de alteridad y ominosidad, propiciados por el monstruo, para transformarlos en los que conciernen a lo familiar (comprendiendo así la vinculación con los espacios propios y de intimidad) y a la naturalización de la criatura fantástica. De tal forma, podríamos hacer hincapié en la adaptación del espectro, derogando su carácter abyecto y, sobre todo, de subordinación dentro de los contextos de proximidad de la cotidianidad humana. Por tanto, podríamos comprender que se produce una cierta *domesticación* del monstruo, en el instante en que el narrador desea integrar y aceptar a la criatura fantástica, como un elemento más de su propia realidad.

En *Distorsiones* (Roas, 2010), del mismo modo que observábamos en *Horrores cotidianos*, observamos el uso de la *monstrificación* como herramienta para convertir en insólito y en un agente transgresor a seres o entidades que carecen de una naturaleza monstruosa. Este rasgo formal lo podemos encontrar en relatos como «Das Kapital», «Sincronía» o «Locus amoenus». Si bien es cierto que cada uno de los cuentos acude, mediante diversos mecanismos y motivos, al uso de la *propagación*, hallamos un método particular para referenciar a cuestiones propias de nuestra realidad cotidiana y de las responsabilidades adultas. En «Das Kapital», Roas refleja un interesante juego de realidades confrontadas, manifestadas a través de una fisión continua que opone el espacio configurado entre la primera y la clase turista, durante el trayecto de un vuelo. En el relato, el narrador nos introduce una realidad apacible y cómoda. De hecho, se establece una idealización del entorno, con la finalidad de generar una sensación de bienestar y de placer.

> Al entrar en el avión no puedo reprimir un escalofrío. Un mundo nuevo (sí, lo confieso, es la primera vez) se abre ante mí […] allí me espera un enorme asiento de cuero gris donde me arrellano con un leve gruñido de placer […] Más sorpresas: la trucha está exquisita, el vino es un Mosela estupendo (250 cm3), el postre de chocolate es sublime (la azafata, al verme disfrutar, me trae otro plato, guiñándome un ojo), incluso el café resulta excelente… Y todo acompañado con inesperados cubiertos de metal (Roas, 2010: 32-33).

Tras esta caracterización inicial del entorno, asistimos a una interesante transformación espacial, cuando el narrador se disponga a observar cómo se desarrolla el vuelo, al otro lado de la cortina que separa la primera de la segunda clase. En ese instante es cuando se produce la inversión de los órdenes de realidad. Empleando el cruce del umbral, como un motivo habitual en la ficción fantástica, se genera la irrupción de una segunda realidad, caracterizada por representar el caos y el malestar de los viajeros y de la tripulación. Habitualmente, el umbral permite que se explore los territorios pertenecientes a lo abyecto o a la alteridad.

> Aparto un poco la cortina y me asomo. El panorama que aparece ante mis ojos es sobrecogedor: los viajeros se agitan salvajemente agarrados a los apoyabrazos de los asientos, algunos rezan, otros gritan, los miembros de la tripulación, sentados al final del avión, no pueden reprimir su pánico… Las fuertes sacudidas abren algunos de los compartimentos y caen maletas, objetos, prendas de ropa, sobre los aterrorizados viajeros.
> Pero yo no noto nada. Miro detrás de mí y compruebo que en la zona de primera clase todo está tan tranquilo como al principio: mis compañeros han acabado de cenar y unos se han puesto a leer, otros charlan pausadamente, algunos incluso dormitan, mientras la azafata sirve café acompañada de su plácida sonrisa.

> Vuelvo a asomarme al otro lado de la cortina y contemplo la misma escena espeluznante. Los viajeros siguen gritando, muchos lloran histéricos, una mujer abraza desesperadamente a su bebé. Las turbulencias son tan violentas que temo que el avión no pueda superarlas (Roas, 2010: 33-34).

Observamos cómo se manifiesta un territorio hostil, caracterizado por la virulencia y lo caótico, como si se tratase de un vuelo descontrolado. El cruce del umbral permite la entrada hacia un espacio monstruoso que aterroriza a los viajeros. El uso de la *propagación*, en el relato, resulta significativa. Del mismo modo que sucedía en relato «Venco a la molinera» (1998), de Félix J. Palma, la realidad se convierte en algo insólito, transgresor e inhóspito. La dualidad de espacios coexistentes podría ser comprendida como un particular e interesante método para reflejar las capacidades que suscita y genera el doble, como un ser caracterizado por representar lo opuesto y como un ser monstruoso, caótico y dañino. La fisión de los territorios se sostiene sobre un interesante eje de contrarios, donde se reflejan el orden y el caos, la armonía y el terror, o la placidez y el sobrecogimiento. En este sentido, observamos cómo funciona el eje narrativo sustentado sobre la confrontación de dos modos en que irrumpe lo real. La *propagación*, en el relato, funciona como herramienta constructiva para generar el juego de contrarios que caracteriza la figura del doble.

El acceso, mediante la mirada del narrador, permite establecer una lectura desde la teoría marxista, evidenciando la diferenciación de clases, existente entre la primera y la segunda. Esta fuerte crítica al modo en que percibimos la realidad y en que se nos presenta, dependiendo de nuestro poder adquisitivo, toma una significativa relevancia en el instante en que nos detenemos a observar cómo es la experiencia de los diferentes viajeros: mientras que unos leen plácidamente y cenan delicioso platos; otros experimentan un vuelo traumático y sobrecogedor.

El concepto del otro lado, que observábamos en «Das Kapital», lo podemos percibir en el relato «Sincronía», donde se genera un interesante método para acudir a la figura del doble, como un ente reflejado, al otro lado del espejo. En este caso, el objeto que permite la conexión entre ambas realidades se caracteriza por retrasar la imagen que debe mostrar. Si bien es cierto que no existe una duplicidad de personajes o de órdenes de realidad que se contrapongan, el uso del espejo, como umbral, acude tradicionalmente a la comprensión de un yo *disgregado*: «Hace un par de semanas mi espejo empezó a retrasar. Me había colocado ante él, como siempre, para afeitarme y tuve la impresión de que mi imagen no iba acompasada con mis movimientos […] el espejo devolvía mis gestos con un ligerísimo atraso» (Roas, 2010: 167).

«Sincronía» ofrece un particular giro de tuerca en cuanto al funcionamiento tradicional del espejo –como objeto de acceso para seres del otro lado o como vía de entrada a este–, puesto que plantea la posibilidad de que la realidad proyectada sufra un constante y progresivo retraso. La imposibilidad del relato surge mediante la dilación experimentada por el protagonista. En este sentido, Roas podría referir, nuevamente, a la coexistencia de multiversos, inconexos por el desajuste temporal de un elemento que es creado para emitir inmediata y constantemente la imagen reflejada.

Finalmente, en «Locus amoenus» advertimos cómo se produce un particular uso de la *propagación*, empleando la caída de bebés, como si fuesen gotas de lluvia. En el relato no hay presencia de seres monstruosos o de realidades que se tornan en insólitas, sino que la propia tempestad, caracterizada por la caída de niños, se vuelve un acto monstruoso, en sí mismo.

> El cuerpo de la niña se estrella a mi lado con su característico ruido de fruta madura. Miro hacia arriba. El segundo cuerpo –el de un niño esta vez– cae unos instantes más tarde, a pocos metros del banco. Después cae otro, y otro más. La tormenta ha empezado (Roas, 2010: 157).

Pese a que no hemos detectado, como sucediese en los relatos anteriores, el uso de la *propagación* para propagar las características pertenecientes al monstruo, en «Locus amoenus» hallamos un interesante intertexto con el cuento «La agonía del salmón» (Roas, 2007), convirtiendo al infante en una criatura inquietante. Si bien es cierto que en «La agonía del salmón» se presenta al recién nacido como una ser monstruoso, mientras que en «Locus amoenus» la lluvia de niños es el acto insólito e inquietante, ambos relatos ahondan el temor a la paternidad y en la responsabilidad que genera la dependencia filial. Pese a que, como advertíamos, no refleje las características propias de uno de los monstruos analizados, comprendemos que es interesante señalar que existe un eje temático e intertextual entre ambos relatos y, por supuesto, entre las dos obras que los recogen.

Extendiendo nuestro análisis a *Invasión* (Roas, 2018), hemos detectado un singular uso de la *propagación*, en consonancia con los métodos que el autor empleaba, para lograr este reajuste formal del monstruo posmoderno. En el relato «Cerezo rosa», David Roas acude a la figura del retornado, a través de la propagación de sus rasgos sobrenaturales en una dentadura postiza fantasmal. El cuento introduce la historia de doña Elvira, una jubilada que, tras el fallecimiento de su esposo Alfredo, conserva y mantiene la dentadura postiza, como único recuerdo del difunto. A medida que avanza

la narración comprobamos cómo se construye un interesante diálogo entre el presente de doña Elvira, como un personaje metódico y ordenado, que disfruta de su viudedad, y la evocación al pasado, cuando Alfredo aún permanecía con vida. La presencia de la música es fundamental para cimentar la arquitectura narrativa del relato, porque ejerce una función retrospectiva, del mismo modo que funciona el espectro en la ficción fantástica. El método empleado en «Cerezo rosa» para evocar al pasado, se produce tras entonar una canción que rememora el viaje que doña Elvira y Alfredo realizaron tras jubilarse.

> Seis meses ya sin Alfredo.
> De pronto, una canción invade el silencio del cuarto e interrumpe sus pensamientos […] Al principio le cuesta reconocerla, pues llega hasta su cama con un tono amortiguado. *Cerezo rosa*. Ya es casualidad. Cuántas veces la bailaron en el hotel de Benidorm […] Lejos de las exigencias de la tienda, se levantaba tarde, iban un rato a la playa, paseaban, bailaban en la sala de fiestas del hotel… Incluso volvieron a hacer el amor […] Arrullada por el recuerdo, se queda dormida antes de que la canción termine (Roas, 2018: 37).

La irrupción de la música, como un elemento propiamente fantástico, se prolonga a lo largo del relato, como una manifestación constante para articular la conexión temporal. Asimismo, la canción permite que el recuerdo se configure como una realidad que doña Elvira se resiste a abandonar. La deconstrucción espacio-temporal que produce la canción, desarticulando el presente, se sustenta como un reflejo de la atemporalidad y de la perpetuidad de un tiempo pasado, que se rememora constantemente. Es en este aspecto donde hallamos una de las principales características del fantasma. Este rasgo, que actúa como un mecanismo narrativo, permea en su totalidad al funcionamiento y la construcción del relato. En este sentido, la canción entonada por la dentadura fantástica, funciona como clave para posibilitar la regresión.

> Tras limpiar la dentadura, se mete en la cama y apaga la luz.
> La canción no tarda en aparecer.
> Tumbada en la oscuridad, trata de localizar el origen del sonido. La música se escucha muy cerca de la cama […] Cuando trata de arrimar la oreja a la pared para cerciorarse, se apoya en la mesita de noche y está a punto de volcarla.
> En el mismo momento en que agarra el vaso para evitar que se derrame, descubre que la canción surge de su interior (Roas, 2018: 38).

En este instante observamos cómo se evidencia la irrupción del *revenant*, como entidad imperecedera y sujeta al pasado. Debemos hacer hincapié en el método seleccionado por el autor para acudir al motivo tradicional del retornado y, sobre todo, a sus características atemporales, mediante la conversión de la dentadura en un elemento fantástico, aunque resulta evidente que la música es esencial para permitir el salto

temporal. Advertimos el uso de la *propagación* a través de la trasmisión y obligación de emular su naturaleza ominosa constantemente, sirviéndose de la dentadura.

En este sentido, observamos un interesante intertexto con el relato «Las manos de Akiburo», de Ángel Olgoso. En ambos cuentos, observamos cómo se produce un deslizamiento de lo espectral hacia un elemento o extremidad que formaban parte de la anatomía del fallecido. Tras la muerte, se extienden aspectos relacionados del difunto (la forja de armas o, en el caso de «Cerezo rosa», el recuerdo de un tiempo mejor) en los componentes que posibilitan el regreso del difunto. En ambos casos se evidencia la búsqueda de nuevos métodos para acudir al revenant, ahondando en aspectos constructivos de la figura fantástica, que van más allá de su simple materialización. Es decir, profundizan en los rasgos simbólicos que materializan al fantasma.

Por otro lado, acerca del funcionamiento de la música como nexo conectivo y deconstructivo del espacio-tiempo, existe un intertexto singular del relato con el método empleado en «The Dead», de James Joyce (*Dubliners*, 1914), para ahondar en las historias y emociones de los personajes. Tal y como hemos observado ese mecanismo narrativo, en la obra de Joyce irrumpe la música como un elemento regresivo. En este caso, Gretta rememora la fugacidad vital de Michael Fury, quien fue capaz de dar su vida por volver a verla, pese a su delicado estado de salud. En «Cerezo rosa», la música evoca al pasado que doña Elvira desea revivir e invocar, puesto que funciona como un reflejo de los deseos de la anciana. No podemos pasar por alto el peso significativo que posee para el ser humano el recuerdo y el pasado, puesto que forman parte de la construcción propia de nuestra identidad.

Otro uso de la *propagación*, lo encontramos en el microrrelato «En la consulta del doctor Schrödinger», sirviéndose de la figura del doble, para construirlo. Evidenciamos una clara y manifiesta referencia directa hacia el experimento del gato de Schrödinger y, sobre todo, hacia la presencia de realidades contrapuestas que pueden conferir en un mismo espacio.

> Por favor, espere a ser atendido y no abra la puerta. Puede haber una persona dentro, y podría ser usted (Roas, 2018: 93).

Cabe indicar que esta breve pieza establece un intertexto directo con el relato «Duplicados» de David Roas, publicado en *Distorsiones* y analizado previamente. En ambos cuentos observamos cómo se propaga la capacidad disgregadora del doble, manifestada en la posibilidad de existir un desdoblamiento del paciente que espera

frente a la consulta de un doctor. La disgregación propia del doble permea el relato e introduce, sirviéndose del conocido experimento, la bifurcación de identidades entre el yo que puede encontrarse en el interior y el que se halla en el exterior.

Observamos un reajuste del doble, basado en la *propagación*, a la hora de cultivar este motivo tradicional, amparándose en la superposición de estados en que se pudiera hallar el gato del experimento. Evidentemente, tal y como plantea la paradoja, precisaremos de un observador que compruebe si realmente concurre una coexistencia de identidades o, mejor dicho, de seres disgregados.

En el relato «Agua oscura» hallamos cómo el autor establece un nuevo uso de la *propagación*, sirviéndose para ello de un juego de máscaras entre la realidad y la ficción, donde podemos observar –a su vez– un interesante intertexto con la obra maestra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818). El cuento narra la experiencia de un narrador homodiegético, quien tras recibir una invitación para celebrar el doscientos aniversario de la creación de *Frankenstein*, en Villa Diodati, se sumerge en una recreación histórica de las veladas que tuvieron lugar en la mansión de Lord Byron. Como advertíamos, se trata de una ficcionalización que establece un diálogo entre los hechos históricos que tuvieron lugar y la conversión de los personajes de Mary Shalley, Percy Shelley, Lord Byron o Polidori (junto a la propia criatura), en elementos clave para retomar la obra canónica y convertirla en un relato de fantasmas. Esta técnica narrativa, aludiendo a la autoreferencialidad propia de la posmodernidad, funciona como un eje apropiado para acudir a la revisión del clásico. Asimismo, observábamos cómo David roas empleaba este mismo mecanismo en «La última aventura» (Roas, 2007).

En «Agua oscura», observamos una constantemente contraposición entre los hechos imposibles que parecen producirse, cuando irrumpe la figura monstruosa, y la percepción del narrador, condicionada por la dramatización llevada a cabo por los actores de Villa Diodati. A pesar de esto, cada una de las irrupciones del monstruo denotan el surgimiento de la extrañeza y de lo insólito.

> Me sorprendió ver a aquel tipo pisando la ordenada hierba. Al ver su feo rostro surcado de cicatrices, su piel cadavérica, sus ropajes raídos, supe enseguida quién era: la criatura creada por Víctor Frankenstein. Debía de ser, sin duda, otro de los actores de la compañía inglesa, el cual todavía no se había asomado por la casa […] No pude negar que experimenté un absurdo miedo sobrenatural al encontrarme de nuevo con la criatura de Frankenstein. Como si olvidara que se trataba de un actor (Roas, 2018: 75-76).

A medida que avanza el relato, el narrador vuelve a tener un segundo encuentro con la criatura, quien, en este caso, se abre camino hacia Villa Diodati y observa cómo desde la ventana del segundo piso, Mary Shelley se horroriza ante la visión del monstruo. Esta irrupción del ser pone en manifiesto su naturaleza imposible, debido a la reacción que experimenta la actriz. A pesar de esto, el narrador vuelve a naturalizar la escena, confiando en que se trata de una recreación histórica y poniendo énfasis en las grandes dotes de actuación de la compañía.

Finalmente, se produce un último y tercer encuentro entre el protagonista y la criatura de Frankenstein. En este caso, el monstruo avanza pausadamente hacia el interior del lago, situado en las cercanías de Villa Diodati, sumergiéndose hasta desaparecer. En este caso, Mary Shelley también aparece en la escena, quien custodia al ser, mientras se adentra en las profundidades de la laguna.

> Debía de llevar un par de minutos allí, cuando he visto a Mary y el monstruo acercarse en silencio hasta la orilla. Con gesto apesadumbrado, la criatura ha entrado caminando en el lago. Mientras se alejaba, las sombrías aguas se han separado muy despacio, como si lo acogieran amorosas. Se ha sumergido sin ruido, sin provocar más que una única onda que ha recorrido la superficie del lago y ha llegado hasta mis pies, que he retirado angustiado ante la idea de que el agua me tocara. En ese mismo instante, Mary se ha dado la vuelta y ha regresado a la casas.
> Creo que le he gritado algo, pero ni se ha inmutado, y ha seguido alejándose. (Roas, 2018: 77-78)

Es en este instante cuando se produce el cuestionamiento de las naturalezas de ambos personajes (de Shelley y del monstruo). Resulta evidente cómo la conclusión del relato genera una transgresión del umbral que separa lo real de la ficción, debido a la irrupción de un personaje literario dentro del mundo real, vulnerando, así, los límites que separan ambos órdenes. Por otro lado, el final del cuento no despeja dudas en cuanto a la naturaleza de Mary Shelley, sobre si se trata de un ser humano o de si es una aparición fantasmal. Si ahondamos en el aspecto fantástico del relato, podríamos llegar a la deducción de que irrumpe una fantasmagórica Shelley, decidida a acompañar al monstruo, para que guarde reposo en lo más profundo del lago. Resulta revelador, para reforzar nuestro argumento, la incapacidad del narrador para comunicarse con Mary Shelley, lo cual podría poner en manifiesto su identidad monstruosa. En este caso, consideramos significativo el uso de la *propagación* para retomar el relato de Shelley. Aceptando la naturaleza fantástica de la escritora, hallaríamos un sugerente medio para acudir al motivo del revenant. La irrupción espectral pondría en relevancia cómo se manifiesta la estrecha relación existente entre el autor y su obra. Además, en el caso de

la criatura de Frankenstein, como bien sabemos, únicamente trata de buscar el reconocimiento paterno filial. En este sentido, la presencia de Shelley, como ente imposible, irrumpe para apaciguar al monstruo, acompañándolo hasta su completa desaparición. Cabe destacar, del mismo modo, cómo se produce el desvanecimiento de la escritora tras la acción desarrollada. No debemos pasar por alto la adjetivación que emplea el autor para referirse al entorno, aludiendo al carácter fantasmagórico que acompaña al bosque o al lago, como preámbulo o metonimia monstruosa (Carroll, 2005) de la repentina aparición fantástica. Asimismo, el propio modo en que el narrador se refiere al lago, que se extiende alrededor de Villa Diodati, sugiere una curiosa interpretación sobre la posible presencia del difunto, tal y como advierte el protagonista, sobre los lagos: «A mí solo me provocan desasosiego. Ante su agua inmóvil y callada» (Roas, 2018: 73). Estas ideas podrían encajar con la perpetuidad que caracteriza al fantasma, como un ser que debe emular constantemente sus vivencias, en un escenario propicio para la transgresión de lo imposible, estableciendo una analogía entre la inmovilidad del lago y la permanencia perpetua del *revenant*.

Mientras que si realizamos una lectura del relato, basándonos en la percepción del narrador, podríamos comprender que la actriz ejerce una función de acompañamiento a la criatura, para que pueda reposar. En este sentido, no podríamos hallar la presencia de la *propagación*, en cuanto al reajuste del monstruo, sino la vulneración de los órdenes de realidad y ficción que indicábamos.

2. En lo que respecta a *la dotación de voz al monstruo*, en *Horrores cotidianos* no hemos detectado ningún relato que ofrezca este particular rasgo, perteneciente al monstruo posmoderno. En los únicos relatos en los que el monstruo funciona como un personaje principal, nos hemos encontrado con un narrador heterodiegético, que impide la expresión del ser fantástico.

En *Distorsiones* (Roas, 2010), hallamos un amplio número de cuentos donde la criatura monstruosa se convierte en el narrador, de su propia experiencia narrativa. A lo largo de nuestra investigación, observábamos el correcto funcionamiento de este rasgo formal en «Silencio», donde un fantasma, desconocedor de su naturaleza fantástica, nos explica el relato desde su perspectiva, situando al lector en el otro lado, perteneciente al monstruo. Empleando una estructura similar, en «Juegos de bebé», Roas otorga voz a un niño revenant que se muestra incapaz de reconocer su conversión en espectro. El cuento inicia con una detallada descripción del personaje-narrador, quien nos expone

cómo se reproducen unos juegos materno-filiales, que consiste en emular que el hijo vuelve a ser un bebé, al que debe vestir y atender:

> Era nuestro juego secreto. Lo habíamos inventado una mañana en que yo no quería ir al cole. Ese día, mamá vino a mi habitación y me dijo que me levantara y que me vistiera, que iba a llegar tarde […] Como yo seguía haciéndome el dormido, ella fingió que le hablaba a un niño pequeño. Así que ahora tengo un bebé, ¿no? Pues tendré que vestirlo, porque él no debe de saber hacerlo […] Entonces fue cuando inventamos el juego (Roas, 2010: 105).

La presencia de lo lúdico ejerce como mecanismo narrativo, sobre el que se refleja la vinculación emotiva entre ambos personajes. Asimismo, permite establecer una disociación de una situación que se produce en el ámbito real, para emular un juego de roles. Este eje se vuelve a manifestar cuando el narrador explica cuándo vuelven a jugar madre e hijo. A diferencia de lo que ocurre al inicio del relato, durante esta segunda ocasión, el niño pone en relevancia el deterioro de su salud.

> Hoy hemos vuelto a jugar. Hacía tiempo que no lo hacíamos. Fue por mi culpa: me puse enfermo y, aunque yo quería, mamá me dijo que no estaba para juegos, que cuando me pusiera bueno volveríamos al juego del bebé […] He estado enfermo muchos días, con fiebre y fuertes dolores de cabeza. Pero hoy no me duele. Ya debo de estar bien. Pero lo raro es que mamá ha empezado el juego sin mí […] No la he oído llamarme, ni entrar en la habitación. Tampoco recuerdo cómo me he despertado. Pero al abrir los ojos he visto que mamá me quitaba el pijama. Y me he puesto muy contento, aunque mamá nunca había empezado a jugar sola (Roas, 2010: 106).

La extrañeza del narrador ofrece unas primeras claves narrativas al lector. A pesar de que la perspectiva del infante puede volver a ludificar la escena, observamos que el denominado juego se desarrolla de un modo diferente. Evidenciamos cierta estupefacción cuando el niño advierte sobre el proceso que él mismo ha experimentado, tras la enfermedad. Reconoce su mejoría y la ausencia de dolor. En este instante se sugiere, sutilmente, el fallecimiento del narrador, tal y como se refleja en el texto citado, cuando la madre comienza a *jugar* ella sola o cuando el hijo no es consciente de algunos hechos narrados.

Existe un aspecto interesante, a destacar, en la construcción del relato. Se trata del hecho que el revenant, ajeno a su naturaleza fantástica, experimenta la perpetuidad y la atemporalidad que caracterizan su condición monstruosa: relflejar el pasado y la memoria, reviviendo incesantemente sus recuerdos previos al fallecimiento. Empleando este recurso, el narrador profundiza, mediante una escena en el hospital, en los motivos que provocan su muerte. El lector, sirviéndose de las reacciones paternas, comprende cómo se desarrolla el relato, en clara contraposición con la visión cándida del niño.

La perspectiva del infante –claramente marcada por una incomprensión de la realidad, a través de un proceso de naturalización y de ludificación– se desarticula al final del cuento, cuando aprecia su incapacidad física, para establecer comunicación con los vivos o para generar movimiento. Es en este instante cuando el narrador, finalmente, advierte cuál es su nueva condición, como una criatura fantástica que ha cruzado el umbral que separa a los vivos de los muertos.

> Cuando acaba de ponerme la ropa, me pasa la mano por el pelo. Su mano es suave y cálida. Me mira fijamente. Ahora me gustaría abrazarla, pero el juego todavía no ha acabado. Todavía no me ha hecho cosquillas. Recoge mi pijama, lo abraza contra su pecho y sale de la habitación.
> Llevo mucho rato esperando. Oigo voces fuera de la habitación, las de papá y mamá y las de alguien más. Las otras personas también lloran […] Lo único que quiero es que vuelva mamá y termine el juego. Pero mamá no vuelve.
> Me parece que todavía debo estar enfermo, pues quiero moverme y no puedo. Ni tampoco hablar. Tengo miedo (Roas, 2010: 110).

En el relato, hemos observado el correcto funcionamiento de la *dotación de voz* al monstruo, como un rasgo que emplea David Roas en *Distorsiones* y cómo se produce una atenuación de la alteridad monstruosa del niño. Por un lado, el hecho que el monstruo narre su experiencia, provoca que sintamos compasión por el tormento generado en el infante. Por otro lado, el reajuste de convertir al niño en monstruo –tal y veíamos en *Horrores cotidianos* y en la narrativa de Iwasaki– funciona como un elemento renovador, para volver a acudir a los motivos tradicionales, para potenciar aspectos diversos. En el caso de «Juegos de bebé», la voz del niño-monstruo fomenta que le lector se apiade del revenant y que se altere su condición ominosa.

Este aspecto, propio del monstruo posmoderno, se refuerza a través de otro de los ejes que construyen a la criatura monstruosa contemporánea: la conversión del ser abyecto, en el *monstruo familiar*. En este sentido, advertimos el uso del rasgo posmoderno como una característica atenuante, en contra de lo que habíamos observado en otros cuentos. Sin embargo, si analizamos al narrador monstruoso, desde la perspectiva de lo fantástico, somos conscientes de la vulneración que genera la presencia del revenant. Asimismo, su discurso, propiamente fantástico e imposible, establece una doble reproducción del efecto imposible. Puesto que el propio narrador y su relato se convierten en una experiencia transgresora e inadmisible, según nuestros los órdenes de realidad que construyen nuestro mundo extratextual.

Sería discutible e incluso analizable otro aspecto que resulta llamativo, sobre el propio discurso del monstruo en el relato. Como hemos advertido, al final del cuento, el

niño expresa su miedo, frente al descubrimiento de su naturaleza fantástica y monstruosa. Este hecho podría ser comprendido como un intento de dotar de capacidades y emociones humanas, al revenant. Como hemos afirmado en nuestra investigación, este proceso de adaptación y de inclusión dentro los contextos y entornos humanos, fomentan que el monstruo adquiera el reajuste temático de la *domesticación*, puesto que el niño-monstruo está construido sobre todos los aspectos claves que hemos planteado. En este sentido, «Juegos de bebé» ofrece un interesante uso del motivo tradicional del retornado, empleando tres aspectos que favorecen en la reactivación del monstruo.

En cuanto al ajuste de dotar al monstruo de voz narrativa, en *Invasión* (2018) no hemos hallado ninguna criatura monstruosa caracterizada por este rasgo. En cambio, en «Amor de madre», hemos detectado cómo el autor convierte en narrador a un ser humano, cuya conducta y actividad resultan monstruosas. En el relato, el narrador expone cómo se desarrolla su particular juego con *muñecas*, de dudosa procedencia, que su madre le dispensa constantemente. La consecución de muñecas se sucede y renueva cuando, tras su fractura, deben reemplazarla por otra. El cuento juega continuamente con la perspectiva del narrador, quien ofrece una visión pueril de sus acciones. Si bien es cierto que en ningún momento percibimos si las muñecas son seres humanos, tenemos la noción de que el relato ofrece una lectura siniestra al respecto y que, sobre todo, la función de la madre es la de abastecer al extraño hijo, para que no cese en sus monstruosas acciones.

> Mamá nunca me deja bajar a la calle. Por eso me hace muchos regalos. Los que más me gustan son los tebeos y las muñecas. Sobre todo las muñecas.
> Hoy me tiene que traer una, porque ayer se me rompió la que tenía. Siempre es una fiesta cuando me trae una nueva. Yo trato de que me duren mucho pero soy un poco bruto y se me rompen enseguida […] Acaba de llegar mamá. La muñeca nueva es muy bonita. Tiene el pelo largo y negro. Es delgada, como siempre. Mientras mamá la prepara en el salón, yo la espío inquieto por la puerta entreabierta. Hoy mamá parece un poco más cansada que de costumbre. Quizás esta vez ha tenido que ir muy lejos a buscarla (Roas, 2018: 79-80).

A medida que avanza el relato, somos conscientes de la monstruosidad que desarrollan ambos personajes (madre e hijo). A través de la ludificación y de la visión infantil, se encubren los actos sádicos y violentos desarrollados. Este proceso lo habíamos hallado en el cuento «Juegos de bebé», cuando observábamos cómo se distorsiona la realidad de los personajes, mediante la conversión en juego de toda la acción narrativa. Como hemos podido advertir, en «Amor de madre» el funcionamiento

es similar, en cuanto a la construcción ficcional y a la ocultación de los episodios reales que se desarrollan.

Por otro lado, habíamos afirmado que la dotación de voz al monstruo, propicia que se genere un efecto atenuador de su otredad y, en algunos casos, una posible identificación del lector con el ser anómalo. En «Juegos de bebé» podemos experimentar la compasión frente al revenant, desconocedor de su naturaleza y, sobre todo, de cómo se ha producido su fallecimiento, velado por la visión infantil y lo lúdico. En «Amor de madre» no hallamos la comprensión del lector hacia los personajes, como tampoco aceptamos su identificación. Advertimos la monstruosidad de sus actos y evidenciamos el horror producido. Del mismo modo, la perspectiva pueril reviste el cuento de un tono siniestro y transgresor, potenciando el efecto aciago que generan los personajes, cuando una nueva muñeca llega al hogar. Percibimos, por tanto, un interesante desajuste del método en que funciona, generalmente, la *dotación de voz al monstruo*, cuando esta es aplicada a un ser humano que desarrolla acciones monstruosas.

3. En el caso del uso de la *parodia*, hemos advertido un amplio uso de este rasgo formal. En algunos de los relatos analizados componen *Horrores cotidianos* (Roas, 2007) podemos hallar el reajuste al que Roas somete sus monstruos, como sucede en el caso de «El espíritu manta», a través de la frustración final que experimenta el espectro vengativo. Asimismo, podemos detectar en los cuentos «Horrores cotidianos» y «¿El terror no tiene forma?» un efecto distorsionador, basado en lo paródico, que otorga rasgos monstruosos y ominosos a sujetos u objetos propios de nuestra realidad extratextual. Así, la monstrificación del cobrador de la luz y del vendedor de Atalaya. En ambos casos, se produce la visita, o mejor dicho la irrupción, dentro de los espacios de intimidad por unos personajes que generan inquietud. Mediante la *parodia*, observamos cómo se incrementa el desazón que provocan estas figuras, convirtiéndolas en representantes de los temores de nuestra cotidianidad.

En el caso del uso de la *parodia* y el humor, *Distorsiones* (2010) ofrece un amplio número de relatos en que está presente este ajuste formal. Empleando este mecanismo narrativo se sostiene una interesante articulación entre lo fantástico y la crítica de nuestro concepto de realidad. Observábamos cómo se manifestaba en «Duplicados», en clara referencia al cuestionamiento de la ciencia, sirviéndose del experimento del gato de Schrödinger, para retomar la figura del doble. En el caso de «Tópicos» y de «Más allá», encontramos un uso significativo de la parodia, como vía

para referenciar al conocimiento cultural del lector, sirviéndose de los motivos del vampiro y del fantasma.

4. Sobre la conversión del monstruo en familiar, en *Horrores cotidianos* (2007) hemos hallado relatos en los que se evidencia claramente esta conversión posmoderna. En «Autoridad espectral», observábamos el funcionamiento del monstruo como un ser que es incapaz de desvincularse de sus responsabilidades familiares, viéndose obligado a perpetuar (pese a su forma fantasmal) su rol paterno. Un procedimiento similar lo hemos detectado en «El espíritu manta», mediante la conversión en espectro de uno de los personajes fallecidos. A diferencia de lo que sucedía en «Autoridad espectral», el monstruo que analizábamos en «El espíritu manta», únicamente enfatiza la relación paterno-filial en el desprecio y las burlas generados por su hija, tras el fallecimiento del padre. En este caso, la relación familiar entre el vivo y el espectro funcionan como mecanismo narrativo para justificar el deseo de venganza, del revenant.

Podríamos apreciar cómo se emplea al monstruo familiar en el relato «La agonía del salmón», a través de una *monstrificación* del recién nacido, como un personaje humano dotado de características inquietantes y amenazadoras, para la realidad de los personajes. A pesar de la naturaleza humana del infante, la percepción de la pareja lo convierte en una criatura ante la que se sienten aterrorizados y que, de un modo particular, ha vulnerado su concepto de mundo.

Otro método de acudir al *monstruo familiar*, en *Distorsiones* (Roas, 2010), lo hallábamos en el relato «Tópicos», donde observábamos la conversión del vampiro en un miembro de la familia. A diferencia del niño-revenant, de «Juegos de bebé», la abuela-vampiro del cuento mantiene y fomenta su ominosidad, puesto que se produce una vulneración de los entornos y contextos familiares. En «Tópicos», además, no advertimos una voz del monstruo, que permita atenuar su condición fantástica, como tampoco se ahonda en su propio relato. Sino que se manifiesta como un ente abyecto y ajeno a nuestro mundo. El final del relato potencia, por un lado, el efecto monstruoso de la abuela, haciendo hincapié en los rasgos propios del vampiro; mientras que, por otro, genera inquietud al descubrir que un ser monstruoso pertenece al contexto familiar. Por tanto, se establece una reestructuración de aquello que comprendíamos como conocido, como propio, transformándose en ajeno, abyecto e insólito.

En el relato «Vinieron de dentro de…», si bien es cierto que no hallamos un monstruo fantástico, tal y como sucedía en «Tópicos» o en «Juegos de bebé», asistimos

a la posible *monstrificación* del infante o, tal y como advierte el propio personaje del cuento, de las carcajadas que profiere. Recordemos que este recurso lo habíamos detectado en «Locus amoenus» o en «La agonía del salmón»:

> La primera vez que las escuché pensé que estaba soñando […] He pasado todo el día obsesionado por descubrir el origen de las carcajadas. Y la única explicación que finalmente se me ocurre, desechadas las más lógicas, me parece ridícula: a lo mejor es nuestro hijo […] Sé que es absurdo, pero tengo que descubrir como sea el origen de esas risas […] La última carcajada resuena imposible en mis oídos (Roas, 2010: 89-91).

Podríamos reflexionar sobre la posibilidad de que exista un *monstruo familiar* en «Vinieron de dentro de…», mediante la conversión tormentosa e insólita que se genera para el narrador. Más allá de este recurso, no encontramos una mayor vinculación del relato con el monstruo, a pesar del efecto monstruoso que forma para el protagonista.

5. Finalmente, en el caso de la *domesticación del monstruo*, en *Horrores cotidianos* (Roas, 2007) únicamente hemos podido detectar este ajuste posmoderno en el relato «Tránsito», donde presenciábamos cómo el espectro se convierte en un ser anhelado por el vivo. Este proceso vulnera la naturaleza fantástica del monstruo, desajustando sus capacidades ominosas, mediante la naturalización y la voluntad del humano por incluirlo dentro de sus espacios de proximidad o familiaridad.

No hemos detectado en *Distorsiones* (Roas, 2010) un amplio uso la *domestiación*, como pudiera suceder con otros rasgos, como la *propagación*, el uso del *monstruo familiar* o la *dotación de voz al monstruo*. No obstante, en relatos como «El precio del placer» y «Celebración en familia», podríamos advertir la presencia de monstruos que han sido sometidos a la domesticación. En «El precio del placer», habíamos evidenciado el sometimiento del monstruo y su subordinación, frente a la norma humana. Resulta imprescindible señalar este principio que cumple la domesticación, puesto que el monstruo remite a la transgresión y al caos. En este caso, la vulneración que provoca la propia presencia y naturaleza del monstruo, como un ser imposible e inadmisible, experimenta la subordinación frente al humano, naturalizando a la criatura fantástica y, por tanto, desautomatizando su monstruosidad.

En el caso de «Celebración en familia», Roas acude al motivo del revenant, ofreciendo un relato donde, además, el monstruo nos cuenta su historia. El cuento comienza con un narrador que expone cómo se va a producir su fallecimiento, suicidándose. Como despedida para los familiares, decide organizar una celebración

familiar donde, a medida que avanza la narración, opta por renunciar sobre su idea inicial y se lo comunica a los comensales. Desafortunadamente, la reacción de sus allegados se torna en su contra, culminando en una violenta muerte del protagonista, a manos de sus familiares.

> La fiesta estaba saliendo tan bien que no sabía cómo decirles que no me iba a suicidar. La felicidad se podía leer en los ojos de todos mis familiares, aun cuando eran conscientes de que ese día yo debía morir. Incluso había venido el primo Braulio, como perdonándome lo mal que se lo hice pasar cuando éramos niños […] No recuerdo un momento semejante junto a mi familia. Ni siquiera en Navidad […] No pude esperar a que acabara la fiesta para decírselo. No me parecía justo. Y como había supuesto, todos se enfadaron. Más aún, empezaron a insultarme (Siempre has sido una malcriada… Nunca acabas nada de lo que empiezas…). Y de los insultos (las muchas botellas de champán, imagino), pasaron a los golpes. El último me lo dio el primo Braulio, en cuyos ojos me pareció adivinar un leve destello de venganza.
> Mamá tenía razón: el ataúd es precioso. Y muy cómodo (Roas, 2010: 155-156).

En la conclusión del relato es donde hallamos indicios sobre la posible domesticación del revenant. Previamente habíamos observado cómo el narrador detalla, empleando el pasado, cómo se desarrolla la celebración, culminando en su muerte. Es justo en el final donde el monstruo retoma su discurso, sirviéndose del tiempo en presente, con un cierre que refleja, por un lado, su naturaleza fantástica y ominosa, puesto que empleando su voz nos ha explicado su historia; por otro lado, advertimos en el personaje monstruoso la aceptación de su destino, a manos de los familiares vivos. En este sentido, consideramos que existe la conclusión del cuento permite realizar una relectura, más profunda, donde se evidencian cuestiones como la subordinación y aceptación de la voluntad humana, en tanto que, como espectro, accede a permanecer en el ataúd. El monstruo queda relegado fuera de los espacios y contextos familiares, tras la imposición que sus allegados deciden, al imponer su norma. Se materializa la subordinación del ser monstruoso, aceptando su nuevo estado de realidad y mostrándose incapaz de cuestionar el orden narrativo.

En cuanto a la *domesticación del monstruo* en *Invasión* (Roas, 2018), hemos detectado la presencia de dos relatos que encajan notablemente con nuestra poética y, sobre todo, uno de las piezas más interesantes en cuanto al cultivo del monstruo posmoderno. En «Altruismo» asistimos a la conversión del revenant en un niño. Si bien es cierto que este aspecto lo habíamos analizado en otros cuentos, como «Papillas» (Iwasaki, *Ajuar Funerario*, 2004), el hecho que hace singular a este cuento es la incapacidad del niño-zombi para alimentarse por sí mismo y, pese a su naturaleza monstruosa, funcionar como un ser dependiente. En la narración, se pone especial

énfasis en la incapacidad del monstruo para abastecer su voraz e incontrolable apetito. Lo interesante del relato surge ante la constante tensión que se genera entre la monstruosidad de la criatura y su anclaje a la edad infantil.

> Sentado en la parte más alta del tobogán, el niño era la viva imagen del desconsuelo. O así quise verlo. Cinco años, rostro exánime, ropita sucia y desgarrada […] Del niño también me fascinó su inesperado comportamiento. Cuando un adulto pasaba a su lado, trataba torpemente de agarrarse de su mano. Imperturbable, el elegido se soltaba y continuaba su errático deambular. El niño volvía a intentarlo con otro. Cuando se quedaba solo –nunca abandona el parque–, se encarama al tobogán.
> Todavía sigue haciéndolo. Y yo aún espero –sé que es absurdo– que alguna vez se deslice por él (Roas, 2018: 103).

A través del narrador observamos el tormento que experimenta el monstruo. Es presentado como un ser desvalido que precisa de los cuidados humanos. La caracterización de la criatura, enfatizando su aspecto deteriorado y, sobre todo, su extraña conducta, acudiendo al vivo para sujetar su mano, permite que evidenciemos la voluntad del revenant por experimentar y prolongar la necesidad de afecto y de aprecio, que precisa un infante de 5 años, a pesar de su condición monstruosa. En este sentido, advertimos cómo se manifiesta la humanización del zombi y su adaptación, mediante la atribución de conductas propiamente humanas. Si bien es cierto que, pese a su aspecto desvalido y por su caracterización infantil, pueda representar la pureza propia de un niño, somos conscientes de que se trata de un depredador atroz y voraz. No debemos pasar por alto la asimilación que establece el narrador, al indicar su voluntad de percibir al revenant como un ser afligido, puesto que esta perspectiva –junto con la idea que indicábamos– condiciona al lector para atenuar su alteridad.

A medida que el relato avanza, podemos comprobar cómo se genera la subordinación del monstruo, ante el vivo, como única vía para saciar su apetito, y la necesidad del narrador para solventar las necesidades de la criatura. Esta extraña relación funciona como principal eje sobre el que se construye el texto, donde, además, poniendo énfasis en la dependencia existente del niño ante el adulto. Por otro lado, advertimos que esta relación monstruo-humano se sustenta sobre una asociación de bienestar mutuo: mientras que el narrador alimenta al zombi –con los molestos vecinos-, el humano halla una abstracción de la soledad que experimenta, dentro de un mundo posapocalítico.

> Verlo en el tobogán es una imagen inquietante.
> Pero al mismo tiempo ver al niño me tranquiliza, y lo sigue haciendo. Lo primero que hago cada mañana –desde el primer día en que se instaló en el parque– es asomarme a la ventana y comprobar que sigue ahí. Porque también ha nacido en mí un nuevo

> temor (absurdo, lo sé): que el niño desaparezca. Me he acostumbrado a él, a cuidarlo en la distancia (Roas, 2018: 106-107).

La naturalización del monstruo que cultiva el relato, presentan un reajuste significativo sobre los métodos posmodernos en que se emplea la figura del retornado –en este caso del zombi–. Hemos advertido cuáles son los recursos que Roas emplea para lograr la adaptación de la criatura, pero, de la misma manera, hallamos la subordinación de la criatura. Este aspecto se manifiesta, constantemente en el texto, mediante la no-acción del niño, anulando su capacidad depredadora, ante el vivo –al obviar un ataque directo hacia el humano y únicamente alimentarse de la carne que le sirven–, y su contextualización en un espacio de proximidad cotidiana normalizada (el parque infantil).

El relato ofrece un interesante diálogo con la obra *Låt den rätte komma in*, al advertir la relación simbiótica que se genera entre el monstruo y el humano. En ambos casos asistimos a la naturalización de la criatura, que se caracteriza por ser una criatura dependiente que precisa del vivo para subsistir. Este aspecto produce que la conversión del monstruo en niño funcione como un preciso reajuste, sobre el que se potencia el efecto de la *domesticación*. Ambos textos son paradigmas de un cultivo del monstruo que ahonda en cuestiones más allá de la tradicional ficción de monstruos, poniendo énfasis en aspectos como la diferencia, la atención afectiva y emotiva que precisamos y, sobre todo, en la exploración de las relaciones sociales, tan características de nuestra realidad humana.

Cabe destacar cómo se produce otro medio para acudir a la *domesticación* en el relato «Casa con muñecas», donde el protagonista experimenta una insólita práctica sexual entre él y unas muñecas. En el texto, Pablo accede al piso de Marta, cuya habitación está repleta de muñecas. Sorprendido por el amplio número de ejemplares que posee la anfitriona, el personaje se muestra confuso. A pesar de esto, el desarrollo de la acción narrativa nos lleva hacia el acto sexual entre ambos personajes. Pablo, constantemente, refleja la incomodidad al sentirse observado por las figuras. Tras la realización del sexo, ambos personajes permanecen dormidos. No obstante, El protagonista experimenta cómo algo acaricia su miembro, creyendo que se trata de Marta. Es aquí donde se produce el insólito acto, puesto que mientras Marta continúa durmiendo, varias de sus muñecas han abandonado su lugar y comienzan a realizar un nuevo acto sexual con Pablo.

> Las mínimas caricias vienen acompañadas de rápidos y delicados roces con la punta de la lengua, que ahora le parece áspera como la de un gato. Su excitación aumenta. La experta boca de Marta le da pequeños mordisquitos que él nota –imposibles– en varias zonas de su pene a la vez […] En el momento del orgasmo, Pablo abre los ojos. A su lado, Marta duerme con una plácida sonrisa. Levanta la vista: en las hileras de muñecas descubre varios lugares ominosamente vacíos. Las preferidas de Marta ya no están sobre la mesita de noche (Roas, 2018: 50).

La interacción entre las muñecas, como objetos que cobran vida, y el vivo, mediante la práctica sexual, es comprendida como un acto monstruoso, por sí mismo. En cambio, la mayor vulneración de la normalidad y, por tanto, la manifestación de lo monstruoso, se produce cuando el protagonista declara su deseo por volver a experimentar el sexo con las muñecas: «conforme pasan los días, siente la irreprimible necesidad de quedar con ella. Podría fingir que todavía le gusta y llamarla. Proponerle una cita en su casa. Regresar a la habitación de las muñecas. Una vez más.» (Roas, 2018: 51).

La materialización del deseo, que evidenciamos a través de las muñecas, pone en relevancia uno de los aspectos clave para acudir a la domesticación del monstruo, la subordinación. En el instante en que las figuras fantásticas experimentan y reproducen, bajo su propia voluntad, la práctica sexual –un acto propio y perteneciente únicamente al ser humano– observamos su irrupción dentro de los contextos íntimos que pertenecen al ser humano. Esta deslocalización y su posterior uso, como un elemento sexual, a voluntad de Pablo, las convierte en un objeto de deseo. Observamos cómo podría encajar nuestro concepto de adaptación, a través del anhelo expresado por el protagonista, para volver a tener sexo con las figuras fantásticas.

Mención especial merecen los microrrelatos que componen el último segmento del libro, cuyas referencias a la alteridad, se manifiestan a través del espejo. En esta última parte de la obra, encontramos los textos titulados «El otro», «Tras los paso de Alicia» y «Reflejos». Las tres piezas hacen clara referencia a la capacidad del objeto para proyectar y reflejar una imagen, además de la clara referencia fantástica que lo caracteriza, para funcionar como un umbral hacia el otro lado. Pese a que no hemos hallados una manifestación explícita del monstruo, en ninguno de ellos, debemos advertir sobre cómo permiten establecer un juego constante con la figura del desdoblado, a través de la imagen mostrada.

Durante la aplicación de nuestra poética del monstruo posmoderno, en la narrativa breve de David Roas, hemos podido observar cómo se ajustaban correctamente nuestros rasgos de ajuste formal y temático. De la misma manera,

podemos advertir el uso de más de uno de estos, en algunos cuentos. Significativo resulta el uso que Roas emplea para reflejar la *parodia* o la *propagación*, mediante interesantes giros que persiguen generar sorpresa al lector. En este sentido, destacamos la ineludible conexión que existe entre los ajustes posmodernos y las vías en que acude a lo fantástico.

Asimismo, debemos hacer hincapié en algunas características significativas que hemos identificado en la narrativa breve de Roas, donde, además de una serie de motivos singulares que visita, podemos detectar algunos temas que parecen ser recurrentes en su ficción.

En primer lugar, existe una constante alusión a la figura del niño, como una figura que genera tensión al resto de personajes. No es preciso que el infante sea un ser monstruoso, sino que su propia irrupción acostumbra a relacionarse con la transgresión de un orden previo, donde los personajes se hallaban cómodos. La presencia del niño produce la desestabilización de sus contextos de intimidad. Algunos de estos relatos hacían referencia al motivo de la paternidad y a las inseguridades que se generan, en esa etapa, convirtiendo al hijo en un ser monstruoso (sin aludir a una naturaleza fantástico).

Por otro lado, el uso de monstruos infantiles es habitual en su narrativa. Este hecho podríamos asociarlo con la transgresión que produce la conversión propia del niño, puesto que habitualmente, como sabemos, se los vincula con la pureza y la bondad. La transformación de estos personajes en monstruos desestabiliza esa vinculación axiomática y produce una absoluta e irrevocable transgresión cognitiva y hermenéutica.

6.3 Pilar Pedraza

El siguiente apartado pretende ahondar en la producción narrativa de la escritora Pilar Pedraza, mediante el particular análisis de sus relatos breves, haciendo especial hincapié en aquellos cuya presencia de seres monstruosos sean de utilidad para nuestra investigación.

Pilar Pedraza Martínez nació en Toledo, en 1951. Es doctora en historia por la Universidad de Valencia., donde ejerció como profesora en la misma universidad. Fue Consejera de cultura, en la comunidad valenciana. Más tarde pasaría a ejercer como

parte del Consejo de Administración de Radiotelevisión Valenciana[62]. Es preciso mencionar las traducciones que ha realizado, del latín, de obras renacentistas y barrocas como *Los emblemas de Alciato* (1985), *El sueño de Polifilo* (1981) y *La fuga de Atalanta* (1989).

Cabe hacer un importante inciso en su vertiente ensayística. Pedraza ha publicado estudios que han resultado imprescindibles para el estudio de las humanidades. Entre ellos, destaca la interesante trilogía *La Bella: enigma y pesadilla* (1991), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (1998) y *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004). En ellos, se explora uno de los temas más abordados por Pedraza, la mujer monstruo y la cuestión de género e identidad. Cabe destacar los ensayos *La mujer pantera: Jacques Tourneur* (2002), *Federico Fellini* (1999) y *Metrópolis: Fritz Lang* (2000), donde la investigadora profundiza en motivos y temas vinculados con su representación en el cine.

En lo que respecta a su apartado bibliográfico, centraremos nuestro estudio únicamente en dos de sus títulos de narrativa breve *Necrópolis* (1985), y *Arcano 13* (2006)[63], además de relatos pertenecientes a antologías de varios escritores como *la Maldición de la momia Relatos de horror sobre el antiguo Egipto* (Antonio José Navarro, ed., 2006), *Hombre lobo* (Fernando Marías, ed., 2008) y *Terroríficas* (Núria C. Botey y M. J. Sánchez, ed., 2018). Es en estas recopilaciones donde únicamente hemos encontrado relatos en que se cultivase la figura de los monstruos fantásticos que investigamos.

Por este motivo, en nuestra investigación no aparecen citadas obras como *Las joyas de la serpiente* (1994), *La fase del rubí* (1987), *La pequeña pasión* (1990), *Las novias inmóviles* (1994), *Paisajes con reptiles* (1996), *Piel de sátiro* (1997), *Fantástico interior* (2001), *La perra de Alejandría* (2003), *El síndrome de Ambrás* (2008), *Luficer Circus* (2012), *Lobas de Tesalia* (2015), *Mystic Topaz* (2016), *El amante germano* (2018), *Pánikas* (2019) o *Eros ha muerto: relatos impíos* (2019).

La mayor parte de los relatos que componen la narrativa breve de Pilar Pedraza giran en torno a un motivo común: la muerte. No es de extrañar, así, que tanto su

[62] Con la intención de ampliar la información biográfica de la autora, se recomienda la consulta de las páginas: http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=pedraza-martinez-pilar y https://www.mujerpalabra.net/conoce_a/pages/pilarpedraza/pages/autora.htm.

[63] El principal motivo por el que hemos decidido establecer un nexo entre ambas obras, se debe a que la mayor parte de los cuentos presentes en *Necrópolis*, han sido rescatados y reeditados en *Arcano 13*. Por este motivo, realizaremos un análisis transversal de las figuras monstruosas que aparecen en las dos antologías de cuentos.

primera antología de cuentos, como la segunda, hagan una referencia evidente y directa hacia este concepto o tema. Asimismo, a lo largo de todas las piezas que componen ambas obras, podemos encontrarnos con la búsqueda y el reflejo del inquietante interior de los personajes, comprendido como un reflejo oscuro de la monstruosidad. Un elemento abyecto, intolerable e incapaz de ser aceptado por nuestra sociedad, como otro interesante eje narrativo sobre el que se construye su ficción. El descubrimiento interno, de nuestra propia naturaleza y de nuestra identidad, como auténticos monstruos, funcionan como principios clave para fomentar la insalvable transgresión insólita y monstruosa en sus relatos. De la misma manera, como resulta imprescindible para la construcción del relato fantástico, la recreación de contextos próximos al lector, basados en estructuras costumbristas y de un claro realismo, permiten que se materialice la irreparable vulneración generada por lo imposible, para cuestionar nuestra realidad, de un modo irreparable.

Por otro lado, la presencia de monstruos femeninos permite observar cómo se produce una interesante reflexión acerca de la construcción semiótica y social de las cuestiones relacionadas con el género en la realidad humana. Resulta imprescindible analizar el funcionamiento de estas figuras para observar la manifiesta crítica que la autora establece hacia rasgos que, tradicionalmente, han sido vinculados con lo femenino o con la feminidad.

Este recurrente cultivo, basado en arquetipos y en iconografías dogmáticas, caracterizados por rasgos despectivos, evidencian dos aspectos fundamentales a la hora de representar a la mujer: en primer lugar, la proveniencia de una voz narrativa habitualmente masculina, fuertemente marcada por los sistemas culturales propios del patriarcado; y, en segundo lugar, la conversión de la mujer en una figura que pertenece a la *otredad* y, por extensión, a los territorios propios de lo abyecto. Conscientes de que la monstruosidad es una categoría vinculada con lo anómalo y extraño, en el instante en que se produce una combinación de la feminidad y del monstruo, una fuerte carga misógina caracterizará a la criatura, con la finalidad de evidenciar cómo de monstruoso es oponerse a las estructuras de orden y poder. La visión de una mujer no domesticada tiende a sufrir un proceso de monstrificación, acudiendo a la exageración de sus rasgos característicos o aludiendo a los que resulten peyorativos o denigrantes, con la intención de silenciarla y de que su presencia pueda ser controlada y dominada.

En la narrativa breve de Pilar Pedraza, podemos encontrarnos con algunos ejemplos de este concepto de mujer salvaje-liberada. Es preciso advertir que, como

norma general, Pedraza acude a figuras controvertidas, pertenecientes al imaginario colectivo, que habitualmente han sido catalogadas como perversas o dañinas, siempre desde una visión misógina e hipermasculinizada, como sucede con las brujas, las *femme fatale* o la mujer salvaje. Lo femenino, en estas figuras fantásticas, cuando se libera del sometimiento patriarcal, provoca un ineludible efecto terrorífico: el hombre no puede dominar a estas criaturas que suponen una transgresión epistemológica y, sobre todo, de control. Cabe advertir que la mayoría de las protagonistas de Pedraza son monstruos femeninos. El efecto generado por estas figuras femeninas lo podemos hallar, a través del uso de la *progaración* y, en este caso, de *la conversión del monstruo en familiar*, en el relato «Anfiteatro», previamente analizado y citado.

1. En cuanto a la *propagación* y retomando las reflexiones previas sobre la conceptualización tradicional del género y, en especial, la carga simbólica que caracterizan al licántropo, la construcción y el cultivo de mujeres-lobo o de mujeres-pantera, diverge parcialmente de la figura masculina, mucho más vinculado con lo violento y con lo destructivo, aludiendo a la bestialización. En cambio, la licántropo, por norma general, representa la sensualidad y el deseo masculinos. En el relato evidenciamos cómo se manifiesta la dualidad del licántropo, bajo una reinterpretación de lo femenino. Y. sufre una metamorfosis irreversible que la conduce hacia el propio redescubrimiento de su cuerpo, un cuerpo monstruoso para el protagonista del relato. Su fisonomía anómala y liberada manifiesta la contraposición con los sistemas de regulación masculina que él representa. Ana se libera de lo masculino de un modo definitivo, cuando aparece bajo la figura de la pantera. Tras la bestialización, se muestra agresiva hacia el protagonista, al que ataca y trata de devorar, como símbolo de la independencia adquirida frente a lo masculino.

Su nuevo cuerpo es aberrante para Fabio, quien percibe al monstruo femenino como un ser abyecto, aunque bello. De nuevo se acude a los principios constructivos del monstruo femenino: la muerte y lo sexual, pero, ante todo, a lo terrorífico. Resulta significativo que Y. advierta a Fabio sobre el arma del padre, con la que desea ser destruida, lo cual, nuevamente, funciona como un símbolo de poder y un arma mortal, perteneciente a una figura autoritaria y patriarcal: «Tengo una pistola. Era de mi padre. Quiero que me mate usted con ella. ¡Tenga compasión de mí y máteme! Sé que si es usted quien lo hace, me salvaré» (Pedraza, 2006: 196).

El cuestionamiento de la licántropo, ante su fatídica transformación, pone de relevancia el sentimiento de culpa de una mujer que se sabe dominada, que había

aceptado la subordinación de lo femenino, pero que, ante su definitiva metamorfosis, atenta contra los sistemas de regulación y de sometimiento que padece. La criatura conserva los rasgos salvajes que atemorizan y amenazan al hombre, quien se convierte en una presa, reproduciendo el *modus operandi* de la propia de la Esfinge monstruosa. Lo femenino proporciona una hibridación a la criatura, como un ser que representa la frontera entre lo humano y lo abyecto, entre la dominación y el empoderamiento.

Este mismo procedimiento, vinculado con la figura de la licántropo y el descubrimiento de la identidad, lo encontrábamos en «Loba menguante». Mediante la creación de sus monstruos, Pedraza apunta directamente hacia las cuestiones que tienen que ver con la identidad femenina. Pese a mostrarse como seres salvajes, perversos y atroces, reflejan la belleza de lo natural y salvaje, como vía para expresar la disputa social en la que se hayan inmersas. Como seres monstruosos implican la transgresión y el caos, la vulneración de la norma, y ahí es donde emerge la fortaleza de la mujer monstruo, como irrupción frente al sistema social/cultural imperante.

En ambos relatos, la mujer es descrita por otros personajes, normalmente masculinos, sirviéndose de la connotación masculina. El cuerpo y su descripción aluden al principio del deseo, donde se combinan la fascinación y la fatalidad del hombre (Eros y Thanatos). La bella se torna en pesadilla. Una pesadilla que, más allá de referir a los deseos libidos del hombre, se encarga de referir hacia el uso de su monstruosidad como discurso facturador de los órdenes culturales.

Otro ejemplo, donde advertimos el correcto funcionamiento de la *propagación*, lo observamos en «El oriente de las perlas», relato que ahonda en la percepción de la otredad y la duplicidad, a través de la figura del gemelo idéntico. El cuento retoma el motivo del doble, propiciado por la presencia de dos naturalezas o identidades opuestas representadas por las hermanas Octavia y Augusta. Cabe indicar que, pese a no tratarse de figuras fantásticas, la multiplicación del doble está presente en la oposición identitaria de las hermanas. En el relato, León Cadalso, el protagonista, conoce a una extraña mujer que se convierte en su objeto de deseo, a pesar de ser incapaz de establecer un trato más cercano con ella.

> La Perra no salió ya de mi pensamiento ni de mis sueños más descabellados. Con frecuencia la evocaba tal como la había visto en la biblioteca, recogida sobre sí misma, ajena al universo. O al borde del acantilado, con la capa y los cabellos agitados por el viento de la mañana, contra el cielo ceniciento, entre sus bestias […] En mis fantasías ella era una Gorgona que petrificaba mi voluntad, arrastrándome a un mundo gélido y marmóreo […] Buscaba su perfume en el de todas las mujeres que hallaba en mi

> camino, pero ninguno resistía el contraste; todos eran como piedras falsas opuestas a un diamante de rara pureza (Pedraza, 1985: 140).

Tras un tiempo indeterminado, León, el protagonista, se encuentra con la joven, llamada Octavia, aunque observa que su actitud es mucho más cordial y afectuosa. León inicia una relación sentimental con Octavia. Tras unos meses, le comunica que desea presentarle a su gemela, Augusta. Cuando se produce la irrupción de la hermana, el protagonista descubre que esta es la extraña mujer que había conocido previamente. A partir de ese instante, se establece un interesante juego de máscaras entre las dos jóvenes, poniendo en entredicho y cuestionando constantemente la identidad propia de ambas.

> No daba crédito a mis ojos. Allí estaba mi mujer, sin dejar de estar a mi lado. Allí, la Gorgona, la Escila, la Perra, envuelta en sus nubes de misterio. Octavia palideció, pero consiguió imponer inmediatamente a su rostro una expresión de inmensa alegría. Abrazó a la otra con grandes demostraciones de alegría, y me la presentó con mucha desenvoltura, ya repuesta de su sorpresa […] Verlas juntas fue la experiencia más turbadora de mi vida. Eran idénticas, salvo que Octavia sonreía y Augusta no; salvo que Octavia olía a lilas y Augusta a algo más inquietante; salvo que Octavia hablaba y hablaba, mientras que su hermana daba la impresión de ser muda.
> Yo sabía que Octavia tenía una hermana en el otro extremo del mundo, pero nunca me había dicho que fueran gemelas. […] Octavia era lo posible y Augusta lo improbable, pero su semejanza era tal que podía jugar a tenerlas a las dos y a imaginar sutiles traiciones (Pedraza, 1985: 144).

El relato explora cómo se manifiesta la construcción del otro, ante la perspectiva del personaje masculino. La presencia de dos figuras iguales impide que se pueda distinguir entre ambas hermanas, más allá de su carácter y de su personalidad. Esta duplicidad, además, impide que se logre la completa asimilación de cada una de las dos naturalezas, por separado. Únicamente cuando irrumpen ambas es cuando se establece una inmediata e incuestionable diferencia. De hecho, el propio protagonista es quien establece una inversión de las identidades gemelas y genera el conflicto del relato, puesto que constantemente duda respecto la identificación de ambas. El efecto de la disgregación no la produce la irrupción de Octavia y Augusta, sino la percepción de León.

La otredad generada por la duplicidad no se pone realmente de manifiesto, ya que en ningún momento se presenta en escena algún conflicto entre las hermanas. Sino que la ausencia de una de ellas y la incapacidad perceptiva de Cadalso, provocan la duda irresoluble de la verdadera identidad de ninguna de las dos. La monstruosidad es creada por el propio Cadalso. Su imaginación y sus deseos, en torno a Augusta,

promueven una incapacidad perceptiva y cognitiva para reconocer cuál de las dos hermanas es su esposa.

> Cadalso vivía en un torbellino de confusiones del que no deseaba salir. […] se pregunta a cuál de las dos mujeres estaba en aquel momento reposando en la galería de cristales o leyendo en la biblioteca. Un día confesó sus tormentos a Octavia, medio en broma. Ella se rió.
> - Si tanto nos confundes, ¿qué más te da? ¿Quién crees que soy yo ahora?
> - Tú eres Octavia, querida. No me cabe la menor duda.
> - ¿Cómo lo sabes?
> - Por tu voz, por tu risa, por tu sonrisa, por tu olor. Y por la forma en que te peinas […] ella se enfadó o fingió enfadarse.
> Me reprochó que si solo las distinguía por aquellos detalles mínimos e intercambiables, mi amor valía bien poco, pues bastaba con cambiar de perfume o de peinado para hacerlo oscilar (Pedraza, 1985: 148-149).

Asimismo, la visión masculina de León manifiesta la incapacidad del hombre por comprender la condición femenina. El protagonista se sirve de aspectos banales para establecer la diferenciación entre las gemelas. De hecho, a la hora de establecer una relación afectiva con una de ellas, León decide iniciarla con aquella que muestra un carácter más dócil y manejable. Este aspecto se puede relacionar con la incapacidad del hombre para enfrentarse ante una mujer cambiante, que se escapa de los patrones tradicionales de la mujer sometida y dócil, que representa Octavia. En este sentido, la dualidad que propone Augusta manifiesta la oposición de la feminidad liberada, incapaz de verse sometida ante lo masculino. Resulta significativo, de la misma manera, que Cadalso se sienta fascinado por ella, pese a la incapacidad que posee para dominar a este personaje. Este hecho podría estar relacionado con la dificultad entrañada en someter un carácter rebelde o liberado de los conceptos tradicionales en que la mujer se representa.

Este efecto, junto al fallecimiento de una de las gemelas, fomenta la perturbación que se produce al final del relato, cuando se manifiesta la disolución de una de las dos identidades. Cuando se produce la muerte, Cadalso vuelve a manifestar su incapacidad para distinguir a las hermanas. Es en este instante cuando podemos apreciar el efecto propagador que proviene del doble, como la incapacidad de que las dos naturalezas compartan espacio y tiempo. El cuestionamiento de ambas naturalezas y la disgregación generada pone en manifiesto la desaparición definitiva de Octavia o de Augusta. De nuevo, la perspectiva y la voluntad de Cadalso materializan lo monstruoso al generar dudas e implantar su deseo por perpetuar su posición de personaje masculino dominante, frente a la superviviente, incapaz de recordar quién de las dos realmente es.

Cadalso advierte de que, tras el fallecimiento de una de ellas, la que continúa con vida es Octavia. De este modo, Cadalso podrá mantener el control frente a la mujer dócil y sometida que no pone en cuestión el poder masculino.

> Allí tenía yo a dos mujeres idénticas, una viva y una muerta. La viva no se hallaba en condiciones de decir quién era, ni nadie se lo preguntó. Yo la veía como una extraña venida de lo más profundo del bosque, como si una tercera se hubiera deslizado entre las otras dos. […] Cadalso había guardado silencio los primeros días, pero pronto se vio en la necesidad de decir quién era la superviviente. Nunca en su vida se había visto en trance tan confuso y terrible […] en realidad, nunca he sabido quién es la dulce criatura que ahora descansa en el sofá con un librito y un gato en el regazo. ¿Octavia? ¿Augusta? Tal vez ninguna de las dos (Pedraza, 1985: 158-159).

Tal y como advertíamos el papel que desarrolla la mujer monstruo, en «Anfiteatro», sobre la liberación del discurso femenino, en «El oriente de las perlas» observamos una estructura similar. Ambos relatos plantean el fatídico destino de la feminidad que cuestiona el orden patriarcal masculino. Mientras que Y. reflejaba una incontinente búsqueda de su propia naturaleza (empleando la bestialización física), Augusta es un agente transgresor y abyecto para la mentalidad de Cadalso. En el instante en que toma una decisión sobre cuál de las gemelas ha fallecido, no duda en afirmar que la mujer no regida por los esquemas tradicionales es la difunta. En ambos relatos partimos desde la óptica de dos personajes masculinos y, asimismo, los dos protagonistas desactivan a los personajes que suponen un cuestionamiento del orden. Mientras que Y. es anulada con un arma de fuego, Augusta perece por la decisión de Cadalso. La interacción del hombre, sumada a su voluntad, culminan con la eliminación de dos roles que funcionan como un discurso de desobediencia e insubordinación, ante los modos tradicionales en que la mujer ha sido representada.

En último lugar, consideramos imprescindible hacer referencia al relato «Mater Tenebrarum», donde se acude al motivo de la bruja, a través de la figura de una niña. El cuento refiere a las aventuras de Ángela, una aprendiz de bruja, y su perro Lupo. Cabe destacar que el nombre del cuento hace referencia a una representación femenina y perversa, en ocasiones vinculada con la diosa Hécate. «Mater Tenebrarum» explora las vivencias de la joven, mientras trata de sobrevivir y de proveer de recursos y de material mágico a la bruja Crisanta. Este aspecto se convierte en uno de los ejes sobre los que se articula la narración, como motivo tradicional del alumno que desea suplantar al maestro.

Por otro lado, debemos hacer hincapié en otro aspecto que consideramos relevante, sobre la propia construcción del relato y del discurso narrativo. Se trata,

nuevamente, de la perspectiva desde la que nos es explicado. El lector advierte que la mirada de la bruja, como claro representante de lo femenino liberado, propicia una reflexión sobre la condición humana y, en especial, sobre la figura de la mujer. En clara contraposición, claro está, del sarcasmo sobre lo masculino. El relato funciona como un buen método para acudir al desarrollo de la niña, como claro ejemplo de una naturaleza que desarrolla la oposición frente a la subordinación y a la rígida sociedad patriarcal.

2. En cuanto a *la dotación de voz al monstruo*, hemos advertido la presencia del relato «Balneario», donde identificamos la presencia de una narradora monstruosa, a través de la figura del revenant. El cuento explora cómo se materializa la perpetuidad del retornado, como uno de los aspectos tradicionales que caracterizan a esta figura fantástica. En «Balneario», únicamente encontramos una voz narrativa, quien es la encargada de detallarnos las circunstancias que la han llevado hasta su condición espectral. La pieza narrativa se inicia situándonos en un contexto oscuro y horroroso, donde la protagonista le revela a, un supuesto recién llegado fantasma, cuál es su nueva condición fantástica. A través de esta revelación, comprendemos que se trata de dos cuerpos inertes que serán estudiados por los estudiantes de anatomía, para finalmente hallar el descanso cuando sean enterrados. El relato pone en relevancia la existencia de un limbo en que se encuentran los revenant, hasta que reciban sus particulares ritos funerarios[64].

> ¡Buenos días, señor! Acomódese como pueda, pero, por favor, no empuje. Cabemos todos, aunque estemos un poco apretados: Se lo digo yo, que conozco el paño […] no se apene, señor; uno acaba por acostumbrarse. Dígamelo a mí, que llevo aquí dos años. Se dice pronto ¡dos años! y ya me ve, tan fresca. Bueno, es un decir: de fresca nada. Estoy muy correosa, cada día más. A veces me desespero, ¿sabe? Me gustaría tumbarme y sobretodo estar seca. Este caldo es mi desesperación (Pedraza, 2006: 201).

La historia narrada por la espectro hace hincapié en diversos capítulos, mientras seguía con vida. En ellos hace referencia a situaciones de exclusión que padeció, debido a su aspecto y cuerpo físico. Asimismo, la presencia de lo violento se convierte en un elemento clave sobre el que se teje el relato de la revenant, puesto que estos episodios vitales están condicionados por actos como la violación, el aborto no asistido, el maltrato psicológico y, evidentemente, la muerte por asesinato. Es significativo que la presencia de lo masculino se materialice en gran parte de estos

[64] Este motivo, ampliamente cultivado por la tradición literaria, funciona como principal eje narrativo y temático sobre la que gira el mito de Antígona, donde se manifiesta la incapacidad del difunto para descansar y, por tanto, perpetuar su condena errante, hasta que reciba sus ritos funerarios.

actos, como una manifestación que impide a la protagonista experimentar una vida digna en sociedad.

Por otro lado, es preciso advertir sobre otro mecanismo narrativo que Pedraza emplea, para con su narradora, a la hora de naturalizar y consentir la reproducción de los trances experimentados. Constantemente, ante cada tipo de acción violenta, su reacción está análogamente condicionada por la admisión y la resignación, evitando el cuestionamiento o la duda sobre porqué se han producido. La caracterización que la espectro establece sobre sí misma refleja la construcción de un personaje afligido, sometido ante la voluntad ajena e incapaz de rebelarse ante las imposiciones, realizadas por los diferentes contextos y representantes sociales, ante los que se encuentran progresivamente.

> Mis maestras me tiraban del pelo, y mis compañeras decían que olía mal. Tenían más razón que un santo […] Cuando tenía 15 años me violó un borracho en un solar abandonado, pero no una vez, si no todas las que le dio la gana durante más de un mes. A mí me daba vergüenza y no decía nada a nadie. Pero, claro, me quedé embarazada. Estaba tan gorda de natural que el embarazo ni se me notaba […] Un día aborté. Nada, que se me cayó la criatura solita, de cuatro meses. Me puse fatal, pero nadie se enteró, porque lo que es yo, si hay que aguantar, aguanto lo que sea (Pedraza, 2006: 204-206)

El cuento es una fuerte crítica de la posición de la mujer ante los patrones sociales y los estereotipos marcados por la sociedad contemporánea. El cuerpo de la espectro es interpretado por el resto de personajes como algo repulsivo y monstruoso. Como un elemento de rechazo inadmisible. El relato hace hincapié en el conformismo de la fantasma con el hecho de que su físico sea objetivo de las mofas por tener una apariencia que no sigue los cánones femeninos de belleza actuales. Esta idea se puede extrapolar al hecho de que en el relato y, quedando solamente el cuerpo físico inerte de la protagonista en el plano terrenal, continúe la mofa y la burla hacia su aspecto, asignándole incluso motes para referirse a ella. Nos encontramos con la humillación llevada al extremo puesto que al hallarse en el último estadio en que la narradora en que su físico es observado vuelve a generar un problema para encajar. El cuerpo se convierte en un condicionante para el fantasma ya que vuelve a ser una limitación. Su grosor físico resulta un motivo excluyente a la hora de servir como práctica de anatomía, y por tanto, no se le dará una posterior sepultura evitando así que pueda guardar reposo. El cuerpo se convierte en el principal obstáculo para el fantasma quién se verá obligado a errar en el depósito bañado en formol, eternamente.

No debemos obviar la caracterización de la protagonista representada con rasgos de una feminidad subordinada como un reflejo que acata la voluntad masculina dentro de unos estándares heteropatriarcales. Cabe destacar el hecho de que todas las figuras masculinas vivas que aparecen en el relato ejercen algún tipo de violencia, tal y como indicábamos previamente, sobre el personaje femenino y con mayor énfasis, en su apariencia física.

3. El uso de la parodia lo hemos detectado en «Balneario», el relato citado y analizado anteriormente. Observamos cómo se cultiva el motivo del revenant, haciendo hincapié en su condena perpetua a vagar, sirviéndose del rechazado cuerpo de la protagonista. Este hecho, funciona como un reflejo irónico y crudo, para establecer una revisión crítica, con los métodos tradicionales en que se acude al fantasma; mientras que establece la voraz crítica que advertíamos previamente. Asimismo, en el relato …

4. En cuanto al monstruo como familiar, señalábamos la presencia de este reajuste en relatos como «Anfiteatro» o «Loba menguante», donde el licántropo funciona como un elemento más del contexto de intimidad. Además de estos ejemplos, hemos advertido cómo se manifiesta este mecanismo en «Carne de ángel», publicado en *La maldición de la momia* (ed. José Antonio Navarro, 2006). El cuento ahonda en la conversión del retornado, como una momia infantil, en un integrante más de la familia. En «Carne de ángel», a través de la investigación de un estudiante, en su tesis doctoral, se revela la presencia del revenant. El doctorando, mientras indaga acerca de la procedencia de Rosalía Lombardo, una criatura momificada, descubre que esta, en realidad, es una niña que fue embalsamada por sus familiares, para evitar el irremediable deterioro del cuerpo. Es en este instante cuando se comienza a trazar la construcción identitaria de la joven y, sobre todo, cuando descubrimos que, además, tiene una hermana gemela, que continúa con vida.

> A1 cabo de unos días se dio cuenta de que entre los escasos visitantes reconocía a una joven, en cuyos ojos sorprendió una mirada furtiva dirigida a sí misma. No contenta con sentarse frente a ella, se alineó a su lado. Yo iba con mi madre ese día, porque mi padre había tenido que hacer una visita y no quisieron dejarme solo en el hotel. La señorita que llamaba la atención de mi madre era pequeña y distinguida -yo solía apreciar la distinción donde la hubiera, habilidad que he perdido con el tiempo-, de unos veinte años, de cuerpo algo deforme y rostro lindísimo, como una hermosa foca. La «sirena de Palermo», dijo mi madre más tarde refiriéndose a ella. Pero no era la desproporción entre las partes superior e inferior de su cuerpo lo que sorprendía en ella, sino cierto aire de semejanza con la pequeña muerta, cierto parecido tan inasible como un perfume en el fondo del viejo armario de una dama. Un velillo de tela de araña con pequeños lunares de terciopelo velaba sin borrarlas las facciones y un flequillo rizado y rubio espumeaba sobre la frente.

> Aquella muchacha inconfundible se levantó de pronto del banco, se acercó al sarcófago de Rosalía Lombardo, se agarró firmemente con las manos enguantadas de encaje a ambos lados del féretro, miró adentro con fijeza de loca y se puso a gritar y a patalear como una posesa (Pedraza, 2006: s.p.).

La revelación de este segundo personaje gemelo produce una inquietante perturbación dentro del eje narrativo del relato. La hermana, Virginia, que seguía con vida y, de hecho, había continuado creciendo, comienza a desarrollarse de un modo paralelo al de Rosalía, quien mantiene intacta su belleza. En cambio, Virginia refleja un cuerpo monstruoso y anómalo, que permite la exploración de las identidades disgregadas en dos figuras diferentes. Mientras que Rosalía se caracteriza por la perennidad de un aspecto atractivo y bello, Virginia representa la fugacidad y la inmutabilidad física que nos produce el paso del tiempo, sostenido sobre la deformidad del cuerpo.

> Cuentan que cuando cumplió quince años, con su joroba, su melena imposible y su aparato de ortodoncia, Virginia, la gemela viva, se enfrentó por vez primera con el rebelde espejo que constituía la bellísima Rosalía. Se le prohibió visitarla, pero desde muy joven se escapaba para verla detenida en el tiempo mientras por ella pasaban los días y los años. Goran Pizska ha reparado en la madera del féretro que corresponde a la cabeza, en un letrero de letras irregulares que dice MORS SPES MEA (la muerte es mi esperanza). Él conjetura que se hizo a punta de navaja, pero yo creo que fue rascando con las uñas de una mano femenina. Expresa de un modo muy patético la angustia de la muchacha solitaria que se asomaba una y otra vez al agua turbia del cristal para ver el rostro delicioso de su hermana y percibir el negro soplo del tiempo (Pedraza, 2006: s. p.).

En este sentido, observamos cómo el monstruo se aleja de la tradicional materialización física de lo horrendo, instalándose en el cuerpo y en el aspecto físico idealizado de Rosalía. Ante la mirada de Virginia, Rosalía simboliza el reflejo tormentoso de aquello que la hermana ha dejado de ser. Según la descripción que obtenemos de Virginia, podemos evidenciar la manifestación de cómo se deconstruye la belleza. La metamorfosis del cuerpo de Virginia hace hincapié en la transformación de la subjetividad y, evidentemente, en la construcción de la identidad propia. Resulta significativo cómo se produce una anómala interpretación y asimilación del cuerpo deformado con el sujeto vivo; mientras que el revenant se caracteriza por reflejar los ideales de belleza, propios de la cultura occidental. Este hecho se ve propiciado por las características inmutables y perpetuas de la momia, frente al cambio y la transformación física, que pertenecen al vivo. Este interesante desajuste ejerce como un mecanismo narrativo para mostrar una abyección constante, durante el desarrollo de Virginia y de la

propia percepción que tiene sobre su propio cuerpo. Al observar el cambio que se materializa en ella, experimenta cómo se manifiesta el horror y la monstruosidad, en oposición a Rosalía.

El uso del monstruo como familiar, empleando la figura de las gemelas, funciona como un perfecto eje sobre el que mostrar el cuerpo como un principio monstruoso. Basándose en los rasgos constituyentes de dos criaturas (originariamente) idénticas, se consigue potenciar la deconstrucción del aspecto físico y, sobre todo, el desasosiego generado por la metamorfosis del otro, ante la visión de un cuerpo extraño y diferente. Esta visión de la corporeidad funciona como un símbolo constitutivo de la impresión que produce el cuerpo deformado en la cultura occidental y, en especial, sobre la concepción, la asimilación y el reconocimiento del yo frente a la estereotipación del cuerpo, como estandarte contemporáneo. Es por este motivo que la corporeidad anómala guarda una estrecha relación con la alteridad monstruosa y su modo en que la concebimos.

5. En cuanto a la domesticación del monstruo, el cuento «Bien de interés cultural»[65], publicado en *Terroríficas* (ed. Núria C. Botey y M. J. Sánchez, 2018) el relato narra cómo se produce este rasgo posmoderno, sirviéndose de la conversión de una vampira en un familiar mas. A través de una narradora autodiegética, nos introducimos en la reconstrucción ficcional y fantástica de la ciudad de Toledo, donde se produce una insólita invasión de monstruos, en torno a la puerta de la Catedral.

> Todas las tardes se producía allí un curioso espectáculo en la portada oeste de la catedral, dorada por el sol en su ocaso.
> Docenas de cuerpos semitransparentes revoloteaban en aparente desorden, posándose unas veces en las cabezas de las vírgenes sabias, otras en las gárgolas o donde les parecía. Eran una especie de harapos negros con brillos de hule, que se desplazaban en diagonales cruzadas de un modo muy extraño, trazando figuras imposibles (Pedraza, 2018: s.p.).

Tras el cuestionamiento de la naturaleza de las criaturas, el alcalde y el obispo proponen su erradicación. Es en este instante cuando la narradora, tras una serie de manifestaciones en contra de la persecución de los seres –comprendidos como bienes de interés cultural–, advierte sobre la existencia de cobijos y nidos, pertenecientes a los seres monstruosos. Después de observar con detenimiento uno de esos refugios, advierte la presencia de una vampira que se hallaba en mal estado. La protagonista decide auxiliarla y custodiarla, trasladándola a su hogar.

[65] Es preciso indicar que el relato «Bien de interés cultural», es una reedición de un cuento narrado anteriormente, bajo el título «La pequeña», publicado en la revista *Vuelo de cuervos, Nº 5* (abril, 2016).

> Me la llevé a casa y la cuidé como pude.
> Era de las más pequeñas; una hembrita o niña, se hubiera dicho, con el rostro muy blanco y dulce, una dentadura en la que destacaban largos colmillos afilados, orejas puntiagudas rematadas en pinceles parecidos a los de los linces ibéricos y ojos sin esclerótica, de un negro reluciente y aceitoso como bolas de carbón mineral. Tenía una expresión seria y concentrada de estudiante prodigio (Pedraza, 2018: s. p.).

El relato pone énfasis en cómo se produce el principio de la domesticación, basándose en unos principios básicos. La descripción que ofrece la narradora sobre la criatura, se construye mediante una constante adaptación de su naturaleza monstruosa. Este aspecto lo podemos observar en los calificativos que emplea para dirigirse a la vampira (hermbrita, dulce o expresión de estudiante prodigio). La humanización del monstruo se perfila como uno de los principales mecanismos que Pedraza utiliza para potenciar el efecto de naturalización. Asimismo, el hecho de establecer una analogía entre el tamaño de la criatura y su apreciación como una niña, constituyen un posterior método para atenuar su anormalidad. No debemos pasar por alto el hecho de que, a medida que emplea esta serie de calificativos, se contraponen con la inclusión de rasgos propios del vampiro. La representación del cuerpo físico cobra especial relevancia al funcionar como reflejo de las características crueles, depredadoras y atroces que representa este monstruo. En este sentido, lo monstruoso corpóreo se opone ante la percepción y a la apreciación textual que construye la narradora. Resulta evidente, para el lector, cómo se deconstruye al monstruo, en tanto que ser monstruoso, para convertirlo en un familiar. Este proceso se ve acrecentado cuando la protagonista decide otorgarle un nombre a la vampira, comprendiéndolo como un principio en que se articula el poder del humano frente al monstruo, ejerciendo un sometimiento al nombramiento que la protagonista decide. Así, en cuanto al cuestionamiento ontológico que debe producir el monstruo –que debe remitir al conflicto y a la subversión– advertimos la desautomatización de su carácter anómalo y abyecto.

> Desde entonces fuimos amigas. Yo le conseguía su alimento o, si algo fallaba, le dejaba morderme un poco las muñecas y chupar con su hociquito encantador. Acabó confesándome que no tenía nombre y que no le importaría que yo se lo pusiera, ya que entre nosotros era costumbre. La llamé Vera, leído en alguna parte, quizá en Claude Seignolle o en Villiers de l'Isle-Adam. Cuando creció, le vino como anillo al dedo. Vera, Vera, Veruschka… Le gustó […] Dormía a mi lado envuelta en sus alas semitransparentes, sobre el edredón, y era tan liviana y tan hábil para aparecer y desaparecer que mi compañero nunca se percató de su presencia. Las mascotas ya no tuvieron sitio en mi casa. Las sacrifiqué para no abandonarlas, o tal vez para que no dañaran a Vera (Pedraza, 2018: s.p.).

Por otro lado, tras establecerse el primer principio básico que posibilita la domesticación, observamos cómo se manifiesta la subordinación de la vampira ante la norma y los patrones humanos. Este segundo proceso se ejemplifica a la perfección cuando Vera reproduce y representa roles propios del ser humano, aceptando la existencia de un orden que debe regir, por encima de su naturaleza monstruosa y de su carácter abyecto. La conformidad y el asentimiento ante la regulación es el principal método que emplea Pedraza para reajustar la figura de la vampira.

En cambio, a pesar de producirse y reproducirse los principales rasgos que posibilitan la domesticación del monstruo, debemos hacer hincapié en cómo se produce una constante pugna entre la naturalización de Vera y su identidad monstruosa. Observamos que la propia narradora, cuando detalla los métodos alimenticios de la Vera, matiza la necesidad de la criatura por succionar la sangre del vivo, tal y como demanda su condición de vampira. En este sentido, observamos cómo se produce una definitiva e irrevocable consolidación del carácter depredador de Vera, tras el nacimiento de Rosalía, la hija de la protagonista.

> Las cosas se complicaron cuando vino al mundo mi hija Rosalía, que desde su nacimiento fue una especie de angelote o Cupido dorado y regordete, siempre risueño y con los mofletes como manzanas. Todo el mundo la quería, sobre todo el padre, que soñaba con que tuviera la edad suficiente para apuntarla a algún campeonato deportivo. Vera se dejó adoptar por ella como mascota, la engatusaba y le daba mordisquillos cuidando de no hacerle daño. Pero se lo hacía, y un día Rosalía apareció con el cuello retorcido y una enorme herida de bordes pálidos, por la que había salido toda su sangre (Pedraza, 2018: s.p.).

El relato explora, mediante la liberación de lo monstruoso, cómo se establece la conversión de la vampira en un elemento propio del contexto familiar y, en especial, enfatiza la manifestación de una relación materno-filial entre la viva y la vampira. Tras la irrupción de Rosalía, Vera advierte sobre la materialización de su cuerpo, como expresión de lo monstruoso, frente al vivo. Tras la confirmación de su identidad anómala, restituye su naturaleza vampírica y actúa como un ser cruel y atroz, atentando contra el ser humano. No debemos pasar por alto que la víctima de Vera es la recién nacida. La agresión mortal se sostiene sobre el principio de anulación del rol que había adquirido y experimentado la vampira, en tanto que se produce la adopción del monstruo como familiar. La presencia de Rosalía anula la naturalización de Vera y, tras experimentar el proceso inverso a la domesticación, la vampira materializa su monstruosidad en el cuerpo de la niña, a través de la violencia y de la crueldad.

«Bien de interés cultural» ofrece una interesante exploración del cuerpo, en relación a la monstruosidad y al propio descubrimiento de la identidad. La figura física de Vera constituye un espacio de reflexión producido por el cuestionamiento y la revelación del yo, amparándose en la corporeidad de la vampira y de la niña humana. Mientras que la domesticación de la criatura posibilitaba la transformación subjetiva (recordemos que es la perspectiva de la narradora quien posibilita la reconversión de Vera), su epifanía corpórea desestabiliza la subordinación humana. A través del infanticidio, como un acto monstruoso, le permite regresar y construir su naturaleza e identidad vampírica.

Durante la aplicación de nuestra poética del monstruo posmoderno, en la narrativa breve de Pilar Pedraza, hemos podido observar cómo se ajustaban correctamente nuestros rasgos de ajuste formal y temático. Resulta significativo cómo se manifiesta, en especial, el uso de la *propagación*, como vía para acudir y cultivar figuras tradicionales de lo fantástico, sirviéndose de lo femenino como principal figuración de lo monstruoso.

Este aspecto, en estrecha relación con la referencia constante a la corporeidad, funciona como eje narrativo en la narrativa breve de Pedraza. En todos los relatos que hemos analizado podíamos observar diversos métodos para establecer una analogía entre el cuerpo y lo monstruoso, como condicionante de la identidad y, sobre todo, como cuestionamiento ontológico frente a patrones y roles sociales. Las figuras femeninas de Pedraza experimentan la construcción y deconstrucción del cuerpo, como voraces críticas frente a los modelos y estereotipos que dictan la cultura occidental y las *mass media*. Como resultado, la corporeidad es un reflejo de nuestra propia monstruosidad oculta, configurada dentro de lo íntimo del yo, evitando su desnudez para ocultar la crueldad y la anomalía que caracteriza a lo humano.

7. CONCLUSIONES

Mañana habra luna llena, David.Tienes que matarte
(*Un hombre lobo americano en Londres,* John Landis, 1981)

En las presentes páginas, y a lo largo de nuestra investigación, hemos tratado de establecer una poética, a través de la elaboración de un sistema de principios y reglas, con la finalidad de comprender cuál es el funcionamiento de una criatura que emerge contra los propios métodos de regulación, como lo amenazante y lo transgresor, frente a los métodos de regulación y de ordenación del ser humano. Con la intención de lograr nuestros objetivos, hemos elaborado una primera aproximación teórica –basada en las propuestas de los principales teóricos del monstruo–, para respaldar nuestras propias proposiciones acerca de esta criatura, tratando de definir qué es el monstruo y qué representa su figura. Sumado a ello, se han elaborado unas reglas constructivas que permitan comprender su anómala y excepcional construcción biológica. La finalidad de esta primera aproximación teórica es emplear una terminología apropiada, con la que poder afrontar el estudio del monstruo y de lo monstruoso.

En lo que respecta a la elaboración teórica de nuestra poética, hemos trazado unas líneas de análisis, centradas en cada uno de los aspectos mencionados. Así, hemos definido al ser monstruoso como: una criatura ficcional, transgresora y anómala, que propaga sus capacidades caóticas. Su principal función es la de vulnerar y subvertir la norma y el orden. El monstruo es empleado como ruptura y cuestionamiento de los límites y de la realidad del ser humano. Se presenta como una anomalía frente a todos los sistemas que traten de clasificarlo y catalogarlo, porque nace como respuesta al sometimiento y como agente infractor de éstos. Su naturaleza aberrante escapa de las limitaciones humanas y, por ese motivo, nos resulta tan pavoroso y tan fascinante. Es una categoría de lo no-clasificable, de lo no-ordenado, de lo que permanece suspendido en un espacio de interferencias sin posibilidad de domesticar.

Tras establecer una propuesta de definición, hemos detectado la necesidad de referirnos a la función que desarrolla el monstruo, aludiendo a los aspectos característicos de la criatura como son: la anormalidad, la monstruosidad o su capacidad para funcionar como un discurso para el ser humano. La elaboración de estos rasgos ha resultado imprescindible para comprender la dimensión y la naturaleza del ser monstruoso, en su confrontación contra los códigos de ordenación y de sistematización

de la realidad. La elección de estas propiedades ha surgido mediante la observación y el análisis de diversas criaturas monstruosas (como el vampiro, el licántropo, el doble y el *revenant*), en los que hemos detectado unas capacidades y unos rasgos característicos excepcionales, para lograr representar la transgresión, el caos y la anomalía.

De la misma manera, mientras trazábamos unas líneas que tratasen de apuntalar los sistemas de construcción biológica del monstruo, hemos decidido emplear las propuestas teóricas de Carroll (2005) y Cortés (1997), hecho que nos ha permitido abordad el estudio y el análisis específico de cada uno de los monstruos seleccionados. Hemos observado que existe un correcto funcionamiento de estas propuestas, las cuales remiten a los diferentes métodos empleados por la ficción para construir a los seres monstruosos. La elaboración de estos procedimientos se ha mostrado como una sistematización interesante, que nos ha permitido analizar adecuadamente la clasificación temática de cada uno de los monstruos, tratados en la segunda parte de nuestra investigación. Comprendemos que resultaba imprescindible realizar esta primera aproximación a la criatura monstruosa, proponiendo nuestra propia poética, con la intención de establecer unas bases teóricas sobre las que se sustentará el resto de la investigación.

Tras observar el correcto funcionamiento de los principios teóricos, decidimos someter a análisis nuestra tesis inicial: ¿existe un monstruo posmoderno? y, en ese caso, ¿posee unos rasgos que divergen de su construcción tradicional? Para poder afrontar esta trascendente cuestión debimos construir una segunda poética, dedicada al monstruo posmoderno. Con ese fin, trazamos una breve aproximación hacia la posmodernidad, ahondando en sus aspectos clave, con la intención de averiguar los rasgos esenciales que definan a la era posmoderna y, en consecuencia, el posible impacto que pudiese provocar en los estudios culturales y literarios, por un lado, y, por otro lado, en los medios empleados por la ficción para acudir a un motivo tradicional como es el propio monstruo.

Como habíamos indicado, la escasez de estudios dedicados a los rasgos que caracterizan al monstruo contemporáneo se manifestó como uno de los principales problemas, a la hora de comenzar a trazar las bases de nuestro estudio. Sin embargo, este inconveniente funcionó como uno de los motivos fundamentales para elaborar nuestra investigación. Se han empleado como referencia en nuestra tesis los estudios e investigaciones desarrollados por David Roas (2001), (2006), (2008), (2011a), (2011b),

(2012), (2013), (2016) y (2017). Nos basamos en su teoría para construir las categorías de análisis que definen y catacterizan nuestra poética del monstruo posmoderno.

Tal y como advertimos al iniciar nuestra investigación, detectamos que existe la presencia de seres monstruosos que perpetúan su visión terrorífica y amenazante. Sin embargo, el interés de nuestro análisis recaía en las evoluciones orientadas hacia las evoluciones sufridas por la criatura, que divergían de sus formas tradicionales, en las que podíamos detectar la atenuación de las fronteras que separan al ser humano de la criatura y, en especial, aquellas ficciones que apuntan hacia una posible naturalización del ente monstruoso en la narrativa española del siglo XXI. Hemos observado la existencia de unas características que definen al monstruo posmoderno, en clara diferenciación con los modos en que habitualmente se cultivaba a esta figura fantástica. Estos principios apuntan hacia el proceso de naturalización descrito, cuyo objetivo es la aproximación del monstruo a lo humano o, incluso, un proceso de humanización del ser imposible. Nuestra propuesta se basa en la elaboración de unos rasgos, formales y temáticos, que funcionan como principios clave para comprender el ajuste posmoderno, sufrido por la criatura fantástica.

En consecuencia, tras lograr establecer unos principios reguladores que permitiesen comprender las modificaciones experimentadas por el monstruo, decidimos someter a análisis nuestras propuestas teóricas y, así, verificar si su funcionamiento era el apropiado. Establecimos una clasificación temática del monstruo, seleccionando a cuatro de las figuras con mayor tradición en la ficción literaria fantástica: el vampiro, el hombre lobo, el *revenant* y el doble. Una vez definidos los rasgos que caracterizan a cada uno de los monstruos, tratamos de aplicar los principios teóricos, nuestra poética del monstruo posmoderno, mediante el corpus de análisis –centrado en la ficción fantástica española posmoderna– de cada una de las figuras monstruosas, con la intención de observar si existe una correspondencia y un correcto funcionamiento en cada uno de ellos. Los resultados obtenidos difieren en alguna de las criaturas:

1) *Propagación:* comprendemos que el funcionamiento de este rasgo formal propaga las características determinantes del monstruo, con mayor tradición literaria y fílmica (imposibilidad, transgresión, subversión y otredad), hacia otros elementos o personajes no-monstruosos, adquiriendo estos su dimensión imposible y anómala. Evidentemente, esto no quiere decir que la *propagación* destierre al resto de criaturas monstruosas tradicionales, sino que funciona como una herramienta para renovar y explorar las capacidades de lo fantástico posmoderno. De la misma manera, la

propagación permite la exploración de nuevas vías para acudir a los monstruos clásicos (el vampiro, el hombre lobo, el *revenant* o el doble), mediante nuevas formas que actualicen los motivos habituales del monstruo fantástico, como observábamos en algunos relatos en que el vampiro era un niño, el licántropo se convertía en las monjas de un convento o una dentadura posee las capacidades propias del *revenant*. Este mecanismo propicia que exploremos nuevas vías para actualizar a estas figuras tradicionales, evitando su reiteración y, por tanto, una revisión automatizadora que extenúe las capacidades subversivas del ente monstruoso.

Asimismo, hemos detectado que la *propagación* funciona como potenciador de los efectos caóticos y terroríficos del monstruo, debido al incremento numérico de las criaturas amenazadoras. Se trata de un procedimiento multiplicador de seres monstruosos que funcionan como un mecanismo para reajustar la subversión y el efecto que debe producir la criatura imposible. Este efecto lo observábamos en relatos como «Vivo en tu armario» (Eximeno, 2008), «Exilio», de Patricia Esteban Erlés (*Casa de Muñecas*, 2012) o el relato «Medusas», de Ismael Martínez Biurrun (*Aquelarre*, 2010).

En el caso del vampiro hemos detectado que se ajusta a los principios que ordenan nuestra poética. Observábamos cómo se manifestaban las variaciones posmodernas en los relatos «Huéspedes» (Olgoso, 2007) y «País de vampiros» (Merino, 2005), donde advertimos la mayor proliferación del monstruo, incrementando su número. De hecho, tal y como defendíamos en nuestra propuesta, la masificación de un ser terrorífico acrecienta la sensación de horror para el lector/espectador. Asimismo, en cuanto a la *propagación*, como un rasgo posmoderno, detectábamos que en la ficción contemporánea fantástica existe la tendencia de incrementar el número de monstruos, algo que dista del cultivo tradicional de estas criaturas. De la misma manera, afirmamos la permeabilidad del vampiro para aparecer bajo diferentes formas, como sucedía en el relato «El balberito» (Iwasaki, 2004), bajo la forma de un niño, como una monstruosa abuelita, en «Tópicos» (Roas, 2010), o en absoluta clave paródica, como evidenciamos en «Monsieur le Revenant» (Iwasaki, 2004). Existe una recurrencia y una necesidad de buscar nuevas vías para acudir al monstruo, para potenciar el efecto ominoso que suscita y generar inquietud en el lector. De la misma manera, existe una presencia reiterada de esta criatura en diferentes autores de género fantástico.

El licántropo se ajuste adecuadamente a este rasgo posmoderno. En los relatos en que se ha analizado cómo se presenta la *propagación* funciona ofeciendo interesantes lecturas del motivo tradicional del hombre-lobo. Significativo resulta, sin duda, el relato

«Loba menguante» (Pedraza, 2008) donde observamos cómo se construye la narración en torno al desarrollo y el conocimiento del cuerpo femenino. Asimismo, «Anfiteatro» (Pedraza, 2006), ofrece una nueva vía en la que reformular a la mujer-lobo o mujer-pantera. Esta criatura completamente abyecta e hibrida se erige como una relevante y poderosa representación de la mujer que se resiste ante los sistemas patriarcales. La lectura en clave feminista enriquece la construcción de la mujer loba, como una figura insurrecta e incapaz de ceder ante la dominación.

El *revenant* es otra de las figuras que se ajustan con mayor facilidad a este rasgo posmoderno. En «Las manos de Akiburo» (Olgoso, 2007) observábamos el correcto funcionamiento de la propagación, a través de la conversión fantástica de las manos espectrales de Akiburo. En el caso de «Dientes» (Barceló, 2004), también podíamos advertir sobre una nueva vía para acudir al motivo del retornado, sirviéndose de una localización determinada, para que el *revenant* regrese: el coche en el que falleció. Asimismo, la conversión en infante permite que el ajuste de la figura fantástica diste de los modelos más tradicionales, a pesar de que no se trate de algo novedoso.

Como hemos podido observar, la *propagación* en los dobles que han sido analizados funcionan para reflejar las múltiples opciones o vías que el sujeto pudiera haber elegido, frente a determinadas situaciones en las que es preciso la elección y la consecuente eliminación de una de ellas. Estos dobles exploran la idea de los multiversos, ofreciendo una representación –basada en su desdoblamiento– de cómo hubiera sido la experiencia vital del yo, si su opción hubiese sido otra. En este sentido, son interesantes los relatos «Roger Lévy y sus reflejos» (Ferrando, 2008) y «El hombre bifurcado» (Olgoso, 2007).

Podemos afirmar que la *propagación* se ajusta a cada uno de los monstruos, a los que se ha aplicado, ofreciendo interesantes vías para regresar y acudir a los diferentes motivos tradicionales. Asimismo, permite que se extraigan nuevas lecturas e interpretaciones de estas figuras fantásticas, evitando el posible riesgo de emular y reiterar constantemente un mismo o similar uso de estos monstruos.

2) Dotación de voz al monstruo: Para la elaboración de este recurso formal y argumental, hemos partido de las teorías que brinda David Roas (2011a: 168-171) y (2011b: 197-200). El proceso de otorgarle voz al monstruo propone un desplazamiento entre las fronteras de lo real y de lo imposible, contrapuestas en el texto, con la intención de problematizar los niveles semánticos y discursivos de la historia. Al otorgar voz al monstruo estaríamos desajustando los esquemas narrativos tradicionales,

adaptándonos al discurso proveniente de lo abyecto y a los territorios propios de la otredad. El monstruo, en los relatos fantásticos posmodernos, refleja la necesidad de explicar su origen y de hacernos cómplices de la ficción, desde su punto de vista. En este sentido, la ficción posmoderna trata de provocar la identificación del lector con el monstruo y, de alguna manera, propiciando la humanización y comprensión del ser imposible.

En cuanto *a la dotación de voz* en el vampiro, su funcionamiento es apropiado y, de hecho, hemos detectado la existencia de un amplio número de obras en las que el no-muerto asume el protagonismo de su relato, convirtiendo todo el cuento en una entidad fantástica. En los relatos «Querida Sharon» (Moyano, 2003), «Monsieur le Revenant» (Iwasaki, 2004) y «Meditaciones del vampiro» (Navarro, 2005), se observa un perfecto funcionamiento del rasgo posmoderno. El vampiro relata su propia experiencia y nos sitúa de su lado, permitiéndonos observar qué se oculta tras su naturaleza fantástica. No debemos pasar por alto que, a pesar de que el no-muerto sea quien nos cuente su relato y que, *a priori*, este hecho podría crear una identificación del lector con el protagonista de la narración, advertimos sobre cómo el vampiro en cada uno de los relatos refleja su carácter abyecto y voraz. Este hecho impide que no se atenúen sus rasgos ominosos y fantásticos.

En los pocos relatos en los que el licántropo se convierte en el narrador de su propia experiencia vital, como sucede en «Última escena» (Iwasaki, 2004), observamos un correcto funcionamiento del rasgo. En este aspecto podríamos comprender que, tal y como sucedía con el vampiro, la ficción anglosajona puede haber funcionado como principal ejemplo en el que basar el método empleado para convertir a estos monstruos en narradores.

La dotación de voz al *revenant* se produce adecuadamente en una gran variedad de relatos. Este rasgo posmoderno proporciona que seamos conocedores de la experiencia *premortem* del difunto. Se convierte en un mecanismo para que el narrador pueda regresar a su propia historia y explicárnosla desde la perspectiva fantástica. De hecho, el *revenant* está caracteriado por revivir constantemente, a través del recuerdo y de la memoria. En este sentido, su funcionalidad como narrador es muy apropiada, puesto que le ofrecemos herramientas para que perpetúe esa característica que define al *revenant*. En relatos como «Viaje» (Olgoso, 2007) «Volverás» (Soto, 2005) se evidencían a las perfección este método empleado por los autores para dotar de voz al retornado.

Finalmente, en el caso del doble hemos encontrado pocos relatos en los que se aplique este rasgo posmoderno. Por lo general, la voz narrativa continúa recayendo sobre el humano, mientras que el doble se presenta como una figura fantástica y anómala. Es cierto que en algunas narraciones, como en «Dos» (Manuel Moyano, 2009) y «Habitante» (Esteban Erlés, 2008) podríamos apreciar una cierta interacción de la voz narrativa fantástica, pero, a diferencia de lo cómo se manifiesta este rasgo en el resto de monstruos, no resulta tan significativo ni concluyente.

3) La parodia: comprendido como el último de los reajustes formales que proponemos, permite reactivar y desnaturalizar a criaturas que, debido al desajuste temporal o a su constante revisión, han podido atenuar el efecto fantástico que deben provocar al lector. La parodia permite que regresemos a los motivos tradicionales de lo fantástico y, por tanto, a los monstruos con mayor tradición literaria y cinematográfica, otorgándoles un giro representativo a los tópicos tratados por la ficción.

En el caso del vampiro, encontramos el uso de la parodia, para activar y volver a acudir al monstruo, quien asume sin problemas la adquisición de los elementos paródicos, para desautomatizar los tópicos y clichés generados, en torno al vampiro. El reflejo de la parodia se puede observar en los relatos (mencionados con anterioridad) «Querida Sharon» (Moyano, 2003), «Monsieur le Revenant» (Iwasaki, 2004) y «Meditaciones del vampiro» (Navarro, 2005). Sin olvidar narraciones como «El balberito» (Iwasaki, 2004), donde se asiste a una interesante asimilación del vampiro con la figura de un infante. Asimismo, resulta imprescindible señalar el microrrelato «Tópicos» (Roas, 2012), como un ejercicio en el que se revisan las cualidades que la cultura popular ha atribuido al no-muerto, mediante la codificación cinematográfica.

A la hora de examinar cómo se manifiesta la parodia, en la figura del licántropo, se han encontrado pocos textos que nos sirvan de utilidad para observar cómo es cultivado y revisitado por los autores contemporáneos. En «Dulces de convento» (Iwasaki, 2004) observábamos un correcto funcionamiento de este rasgo posmoderno, mediante la constante analogía comparativa entre las monjas y las mujeres-lobo. De hecho, en todo el relato se observa una interesante naturalización de elementos como los aullidos, la sangre o el pelaje negro de las bestias, con una justificación de ellos, atribuyéndoles una procedencia real: la presencia de perros guardianes, el color que segregan las moras o el propio pelaje de las monjas. Evidentemente, el lector conocedor del género fantástico comprende el juego de máscaras que emplea Iwasaki a la hora de acudir y visitar al licántropo.

Podríamos hacer referencia al texto de Alberto López Aroca, «La mercancía» (*Aquelarre*, 2010), donde encontramos la conversión del licántropo en un inmigrante ilegal. Resulta evidente la crítica hacia el esclavismo y la trata de personas, como manifestación del comercio ilegal. Es en este sentido cómo lo paródico ofrece una lectura significativa. Esta descontextualización del licántropo, hace hincapié en la maldición que lo caracteriza, puesto que se trata de una criatura que es incapaz de controlar su naturaleza bestial y que, sin duda, se halla encadenado a la fisión de ambas figuras: la humana y la lupina. De algún modo, la conversión y el uso del esclavismo y inmigrante ilegal funcionan para reactivar esta asociación temática tan característica del hombre-lobo.

En el caso del *revenant*, observamos un correcto funcionamiento de la parodia. El carácter voluble de este monstruo permite que se explore y se experimenten nuevas vías para seguir cultivándolo. Un buen ejemplo de ello se observaba en «El espíritu manta» (*Horrores Cotidianos*, 2007), de David Roas, donde se examinaban las posibilidades que ofrece el regreso del difunto, como método para enfatizar la frustración por no ejecutar su venganza. De la misma manera, el uso de clichés habituales que caracterizan al *revenant* en la cultura popular, contrapuestos con la deconstrucción espacial enfatiza el efecto paródico del relato. En «La mujer de blanco» (Iwasaki, 2004) el uso de lo paródico se sirve de la *dotación de voz* para establecer una inversión de roles. El narrador que, incialmente pudiera parecer humano, acaba advirtiendo de su condición o naturaleza fantástica. El juego entre perspectivas, reforzado por el propio título del microrrelato, sirven como máscaras para culminar con la sorpresa del lector.

En cuanto al doble, hemos encontrado cierto funcionamiento en los relatos que se han recogido a lo largo de la investigación, «Duplicados» (Roas, 2012), y «El rival» (*Horrores cotidianos*, 2007), de David Roas. Se considera que en ambos casos existe un correcto funcionamiento y uso de lo paródico, para regresar adecuadamente a este monstruo. A pesar de esto, no resulta cuantioso el registro de relatos posmodernos en los que se pueda evidenciar este rasgo. Si bien es cierto que podríamos incluir el microrrelato «El precio del placer» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, dentro de este apartado, consideramos que se ajusta con mayor solidez a la *domesticación*.

4) <u>El monstruo como familiar</u>: este principio trata de caracterizar al monstruo como alguien próximo o familiar. Así, el monstruo (además de funcionar como una criatura imposible) es un personaje que guarda relación de proximidad con el/los

protagonistas o, en todo caso, funcionando como principal protagonista. A través de este reajuste temático, somos capaces de retomar los motivos y tópicos tradicionales de los monstruos que han sido más cultivados por la literatura y el cine, adhiriéndolos en unos contextos familiares, ofreciéndoles un nuevo rol interpretativo y un contexto donde renovar sus capacidades ominosas, con las que sorprender (de nuevo) al lector. Mediante este desplazamiento temático logramos observar cuál es el funcionamiento del monstruo en contextos de proximidad y de familiaridad, con la intención de reactivar el efecto fantástico, que debe provocarnos, y de que no caigamos en un agotamiento de los motivos y temas tradicionales del género.

Aplicando este principio teórico a la figura del vampiro, hemos detectado que su conversión en familiar funciona y permite establecerse el reajuste en los relatos «Tópicos» (Roas, 2012) y «Al caer la noche» (Eximeno, 2008) permiten una lectura interesante y, en especial, un sugerente giro de tuerca para vulnerar los espacios de proximidad de los personajes. Hecho que potencia, como es evidente, el efecto fantástico y la transgresión del orden.

Por lo que respecta a la reformulación temática del licántropo como familiar, hemos distinguido un perfecto funcionamiento de la criatura dentro de los contextos de familiaridad o mediante la asunción de roles familiares, donde parece que el monstruo encaja a la perfección y le otorga un interesante giro narrativo, para potenciar el efecto fantástico de estos seres. Hecho que encaja a la perfección con la construcción de la naturaleza lobina que define al licántropo, en cuanto a la construcción de la manada. Así, la en formulación del licántropo en familiar observamos que encaja con nuestro concepto cultural de comprender la nuestra realidad, organizada por familias. En los relatos «Guerrilla» (Berrún, 2008) y, los anteriormente citados, «Anfiteatro» (Pedraza, 2006) y «Loba menguante» (Pedraza, 2008) se percibe una interesante conversión de este tipo de monstruos en figuras familiares.

Tal y como advertíamos en el anterior apartado, la versatilidad que ofrece el *revenant* permite que se reformule y adapte según la necesidad del autor, para explorar y acudir al monstruo, sin caer en el desgaste o en la reiteración de representaciones. En este sentido, se ha considerado significativo el modo en que se cultiva al *revenant* en «El octavo día de la semana» (*Los demonios del lugar*, 2007) de Ángel Olgoso, además de los cuentos «Día de difuntos» (Iwasaki, 2004) y «Autoridad espectral» (David Roas, 2007).

En lo que respecta a la conversión del doble en familiar, únicamente el anteriormente citado «El precio del placer» (*Distorsiones*, 2010), de David Roas, permite evidenciar este ajuste del monstruo posmoderno. Resulta evidente que este monstruo funciona como vía para problematizar el yo y para poner de manifiesto el cuestionamiento identitario. Podríamos incluir, en cierto modo, el relato de Pilar Pedraza «El oriente de las perlas» (*Necrópolis*¸1985), donde se establece un constante juego de intercambios identitarios entre las hermanas Octavia y Augusta, potenciado por la mirada y la perspectiva del protagonista. La conversión en familiar es correcta, pero se considera que podría funcionar del mismo modo como un reflejo de la *domesticación*. De hecho, la aproximación de estas figuras en los contextos familiares puede llevar a producir que exsite la adaptación y la subordinación necesarias para que se contemple la *domesticación*.

5) La domesticación del monstruo: alude al proceso de aceptación y de integración del ser monstruoso dentro de unos contextos y espacios de normalidad, en los que su presencia forma parte de la realidad, como un elemento más. Este proceso de regulación del monstruo y de lo monstruoso se ocasionaría sirviéndose de dos rasgos de aplicación temática:

5.1) *Adaptación*: A través de este primer principio, lo amenazante del monstruo se vería atenuado mediante una desautomatización o adecuación de su anormalidad. A través de un proceso integrador se trataría de derogar su carácter abyecto, con la finalidad de que no provoque un desajuste en los esquemas estructurales y organizativos del ser humano.

5.2) *Subordinación:* Este procedimiento trataría de someter al monstruo ante los patrones morales y psicológicos humanos. Su finalidad es situarlo dentro de contextos de proximidad y de familiaridad, en una realidad cotidiana completamente normalizada, donde se someta ante el orden y la norma. A diferencia del *monstruo como familiar*, donde la criatura continuaba poseyendo sus rasgos anómalos y subversivos, funcionando como figura caótica y amenazadora, el monstruo domesticado acepta la regularización de lo humano y convive aceptándolo.

A través de este deslizamiento, producido por el monstruo domesticado, y atendiendo al imprescindible funcionamiento que requiere lo fantástico para funcionar, deberíamos cuestionar si la presencia de una criatura monstruosa –adaptada y subordinada– es capaz de producir un efecto transgresor y subversivo, frente a nuestro concepto de mundo. En ese caso, si aceptamos que la domesticación del monstruo lo

convierte en una raza más, tal y como hemos apuntado, comprenderíamos que el relato abandona lo fantástico y se adscribe dentro de otros géneros, como el realismo mágico o lo maravilloso, donde no se produce el cuestionamiento de lo real, como tampoco la transgresión y subversión de nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos.

En el caso del vampiro, si bien es cierto que existe un principio de sometimiento y de subordinación ante el mundo humano, su naturaleza ominosa se revela y reactiva su condición de criatura amenazante, tal y como pudimos observar en «Caries» (Puente Molins, 2010) o en el relato de Pilar Pedraza, «Bien de interés cultural». Es cierto que en ficciones anglosajonas, como por ejemplo en la saga *Twilight*, existe una completa domesticación de la criatura. En cambio, en la ficción española, no hemos encontrado ningún caso en el que el vampiro domestique por completo su naturaleza. Su naturaleza monstruosa se revela a través de algún acto violento, como respuesta ante el sometimiento.

En cuanto al licántropo, hemos observado que –como vimos con el vampiro– no existe un completo sometimiento de la criatura, pese a subordinarse ante los sistemas de la cotidianidad humana. No obstante ello, su naturaleza monstruosa y depredadora se impone, como una liberación ante los sistemas de subordinación y de domesticación, evidenciado en los relatos «Última escena» (Iwasaki, 2004) «La mercancía» (López Aroca, 2010). Comprendemos que la condición bestial del hombre lobo es reactivada, despertando su condición amenazante y depredadora del monstruo, en clara contraposición (nuevamente) con su forma humana, mediante un continuo contraste en pugna entre las pulsiones internas y la aceptación de las normas sociales y comunales. Este hecho, potenciado por la *fisión*, como rasgo *sine qua non* de su biología fantástica, desajusta la posibilidad de verse sometido por completo ante la condición humana.

En el caso del *revenant*, hemos podido observar que la domesticación y la subordinación del *revenant* se producen adecuadamente, aceptando las condiciones del mundo humano (como pudimos observar en los relatos «Mascarilla» (Pedraza, 2006) y «Mujeres desnudas bajo impermeables mojados» (Olgoso, 2007). Sin embargo, como en los anteriores casos, pese a producirse su domesticación, no incapacita la posibilidad de que su naturaleza ominosa y anómala continúa reflejándose y que, en ningún caso, se atenúa el efecto fantástico que produce la revelación de su condición monstuosa.

Por lo que respecta al doble, hemos podido observar una mayor capacidad para someterse ante la *domesticación*, como sucede en el relato «El precio del placer» (Roas, 2008), donde su subordinación ante lo humano es incuestionable. Resulta significativo

también el uso del doble, en el único relato que hemos hallado sobre esta figura, en la narrativa breve fantástica de Pilar Pedraza, acudiendo al motivo del gemelo, como juego narrativo y enlace con la transgresión que produce el doble, en el relato «El oriente de las perlas» (Pedraza, 1985). En esta narración podríamos observar un sugerente método para acudir a la domesticación de esta criatura, a través de la figura de las hermanas, a pesar de que el trágico final de los personajes, estrechamente relacionado con ese sometimiento y subordinación que requiere la *domesticación*.

Es imprescindible que, tras la obtención de los resultados de nuestro análisis, indiquemos que, tal y como sospechábamos al iniciar nuestra investigación, existe un ajuste del monstruo posmoderno que evidencia una tendencia en la que se exploran nuevas vías para explorar y acudir a estas figuras fantásticas, sin regresar a los métodos empleados tradicionalmente. Si bien es cierto que, mediante el acopio bibliográfico y el análisis del corpus literario hemos detectado cómo se producen estos nuevos medios para continuar regresando a la figura del monstruo, a través de nuestras propuestas teóricas hemos construido un método para desentrañar los mecanismos empleados en la ficción para renovar los motivos tradicionales del monstruo, apuntando hacia una figura capaz de estrechar las fronteras con el ser humano. Debemos destacar una interesante tendencia detectada en algunos de los relatos analizados, que apuntan hacia la humanización de la criatura o, en todo caso, a tratar de comprender cuál es el origen o los motivos que condicionan al monstruo. Esta aproximación hacia su naturaleza ominosa y, sobre todo, la identificación del lector/espectador son mecanismos que logran la atenuación de su monstruosidad, pero no por ello la pérdida de su fantasticidad. Su condición fantástica no se ve transgredida, puesto que sus capacidades sobrenaturales continúan latentes e intactas. Debemos advertir una propensión hacia la humanización del monstruo y, en especial, hacia la deslocalización de la criatura, con el fin de observar cómo se desenvuelve en espacios y territorios que no le son propios. Estos métodos para reactivar al monstruo permiten que se produzca una acertada revisión de los motivos tradicionales, con la intención de que lo inquietante y lo amenazador (que representa el monstruo) provoque el efecto fantástico que perseguimos.

La parte final de nuestra investigación, tras observar cómo se manifestaba la poética en diferentes autores contemporáneos de género fantástico, se centraba en la aplicación de sistemática de la propuesta en la narrativa breve fantástica de los autores Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza. A continuación, a modo de cierre,

realizaremos una breve síntesis de los datos obtenidos en cada caso, realizando una lectura crítica e interpretativa, poniendo énfasis en lograr uno de nuestros objetivos principales: advertir sobre el funcionamiento de nuestra poética, como medio para analizar e interpretar al monstruo posmoderno.

En lo que respecta a Fernando Iwasaki, tras observar sus dos principales obras de narrativa breve fantástica, *Ajuar Funerario* (Iwasaki, 2004) y *Papel Carbón* (Iwasaki, 2012), donde el monstruo ejerce un papel fundamental, podemos afirmar que nuestra poética se ajusta a la perfección, como modelo teórico para observar la amplia variedad de figuras monstruosas que cultiva el autor peruano-español. Si bien es cierto que, en especial, hemos detectado el uso de la *propagación*, como método para establecer un interesante diálogo entre el ser humano y su pasado. En este sentido, el carácter antropológico y filantrópico que plantea Iwasaki, sobre la necesidad del ser humano para no olvidar los ritos culturales que nos definen e identifican, como parte de nuestra identidad. La necesidad de lo histórico, de lo tradicional, como reflejo sobre lo que sustentamos el presente es otro eje significativo. Este aspecto lo podemos hallar en cómo acude y visita a figuras monstruosas tradicionales, introduciéndolas en contextos que el ser humano contemporáneo reconoce como propios.

De la misma manera, este proceso se puede identificar en cómo recupera motivos clásicos de lo fantástico, para otorgarle nuevas lecturas o nuevos puntos de vista, mediante nuevas vías para recuperarlos, sin caer en el desgaste la figura o en su posible decaimiento. En relatos como «Ya no quiero a mi hermano» o «Papillas», se acude a la transformación del monstruo en infante, para provocar una transgresión de la inocencia (asemejada con la figura infantil), hacia algo monstruoso. Asimismo, la transformación es otro eje sobre el que se sustenta Iwasaki para buscar nuevas vías en que se materialice lo monstruoso, distando de lo más puramente tradicional.

Este rasgo lo hemos observado funcionando ampliamente a lo largo de *Ajuar Funerario* (Iwasaki, 2004), donde, a su vez, advertíamos sobre el uso de *la voz del monstruo* y de *la parodia*. En este sentido, relatos como «Hambre», «La mujer de blanco», «El salón antiguo», «Última escena» o «Aire de familia», permiten observar perfectamente cómo emplea la voz en la figura fantástica, como un recurso para ofrecer un giro narrativo, experimentar narrativamente desde el otro lado, convirtiendo el propio discurso del monstruo en fantástico. De tal modo que se estaría estableciendo un juego metaliterario, al construir el propio relato como algo imposible y transgresor, generando una doble fantasticidad.

La *parodia* es otro de los rasgos que mejor funcionan en su narrativa. Es uno de los elementos recurrentes en su narrativa breve, como medios para reajustar y volver a cultivar los temas y motivos tradicionales del fantástico. Asimismo, gracias al constante uso de elementos intertextuales que el propio Iwasaki emplea, el lector es capaz de descubrir mayor amplitud narrativa en sus cuentos. No debemos pasar por alto cómo emplea la parodia en relatos como «El monstruo de la laguna verde», «Dulces de convento» o «A mail in the life», donde explora figuras fantásticas tradicionales, sirviéndose de diversos elementos sobre los que construir, empleando la ironía auténticas entidades monstruosas.

Un efecto similar se puede hallar al ahondar en cómo acude a la domesticación. Si bien es cierto que en *Papel carbón* (Iwasaki, 2012) únicamente hemos hallado un monstruo que se subordine ante el ser humano, hecho que podría ser explicado por tratarse de una obra menos reciente que *Ajuar Funerario* (Iwasaki, 2004), donde advertimos sin gran dificultad sobre el uso de este rasgo posmoderno. En este sentido, podemos afirmar que existe una evolución narrativa del autor que explora contextos y espacios mucho más cercanos al del ser humano, en esa atenuación o humanización progresiva que sufre el monstruo contemporáneo.

En cuanto a David Roas, advertimos sobre una correcta aplicación de nuestra poética, en su narrativa breve fantástica, tanto en los ajustes formales como en los de carácter temático. Tal y como sucediese en el caso de Iwasaki, hemos observado que Roas busca nuevas vías para cultivar figuras monstruosas tradicionales. Mientras que en los primeros relatos, recopilados en *Horrores cotidianos* (Roas, 2007) no hemos hallado recursos como la *voz del monstruo* o *la domesticación*, estos mecanismos se han manifestado en *Invasión* (Roas, 2018), como progresión narrativa del autor o, asimismo, como necesidad para explorar las múltiples opciones que ofrece el monstruo contemporáneo.

Uno de los aspectos que nos ha resultado más significativos, en los relatos del autor barcelonés, es el uso de la *propagación* a la hora de regresar y de acudir a la monstruosidad, empleando variadas vías para potenciar y provocar la fractura cognitiva entre lo posible y lo imposible. Interesante es el método usado en relatos como «La última aventura» (*Horrores cotidianos*, 2007) y «Agua oscura» (*Invasión*, 2018), donde, a través de la intertextualidad, se acude a figuras clave e instantes imprescindibles de la historia de la literatura occidental, como cuando se produce el fallecimiento del Quijote

o, en su otro cuento, cuando se refiere a la velada que tuvo lugar en Villa Diodati y que permitió la creación de *Frankenstein* (Shelley, 1818).

En cuanto a *la parodia*, hemos observado cómo Roas emplea ese recurso para establecer un discurso crítico frente a nuestro concepto de realidad, poniendo especial énfasis en lo inquebrantables que suponen para nuestra sociedad las nociones absolutas que, hasta la llegada de la posmodernidad, ordenaban nuestro mundo. Así, relatos como «Horrores cotidianos» y «¿El terror no tiene forma?» observamos cómo se produce la conversión del visitante en un ser monstruoso y abyecto, a pesar de su humanidad. En este sentido, se explora la inversión que sufre el monstruo posmoderno, que tiende hacia la humanización.

Finalmente, en cuanto a Pilar Pedraza, advertimos que la poética del monstruo posmoderno funciona adecuadamente para someter a análisis su narrativa breve fantástica. En el caso de Pedraza, hemos observado un interesante uso de lo fantástico que dista del empleado por Iwasaki y Roas. En el caso de la autora la presencia de sus monstruos, generalmente femeninos, acuden a la necesidad de explorar los roles tradicionales y la cuestión del género. La problematización que plantea Pedraza se sustenta, en especial, sobre las manifestaciones del cuerpo femenino frente al orden heteropatriarcal. El cuerpo como última barrera que nos confina, que nos otorga identidad y que nos condiciona frente a los patrones y los roles sociales.

En este aspecto, relatos como «Anfiteatro», «Loba menguante» o «Balneario» ahondan en cómo lo femenino puede convertirse en algo abyecto y monstruoso para el hombre. La hibridación y la deformidad, según la visión masculina, esconden el rechazo frente a la forma no normativa. El cuerpo como reflejo del rechazo y como última frontera infranqueable para la mujer, debido a las imposiciones construidas por los condicionantes y los poderes sociales y culturales. A través de *la propagación* y del *monstruo familiar*, Pedraza consigue que pongamos en duda todas estas cuestiones, gracias al cultivo de sus monstruos.

La domestiación, pese a no aparecer con mayor presencia en sus relatos, funciona de una manera interesante al referir al sometimiento de una naturaleza femenina subyugada. En el relato «Bien de interés cultural», tras lograrse un principio de domesticación de la vampira, su identidad monstruosa se muestra irrefrenable. En este sentido la analogía entre la construcción del propio yo y la liberación de lo femenino resulta significativo. Por otro lado, cabe volver a hacer hincapié en que, tal y

como sucediese con los otros vampiros que experimentaban el principio de *domesticación*, terminan por revelarse y por manifestar su monstruosidad.

Resulta significativo que no hemos hallado el uso de *la parodia* tal y como empleaban los anteriores autores, sino que Pedraza sutilmente recurre a este ajuste posmoderno, para fortalecer el discurso crítico que desea transmitir. Lo observábamos en el caso de «Balneario», mediante la voz narrativa que le ofrece a su *revenant*, a pesar de la crudeza de sus actos, logrando potenciar el efecto y la crítica que aborda la autora.

En conclusión, tras la aplicación de nuestra propuesta en tres de los principales autores de lo fantástico contemporáneo, podemos afirmar que nuestros principios se ajustan correctamente. A pesar de que no se cumplan todos, dentro de una misma obra, es cierto que hemos observado cómo, a medida que analizamos la evolución narrativa de los autores analizados se exploran nuevas vías y nuevos ajustes temáticos y formales, para cultivar a los monstruos. En este sentido, nuestra poética podría funcionar como un principio básico sobre el que sustentarse una sistematización del monstruo posmoderno. Sería preciso, no obstante, aplicar nuestro modelo en el resto de autores coetáneos, para observar cómo se produce la aplicación de estos principios clasificadores y, en todo caso, si su funcionamiento es óptimo y recomendado.

La contribución de la presente tesis al estudio de la Teoría de la Literatura y a la Literatura Comparada se cifra, en primer lugar, en la elaboración de un mecanismo crítico y teórico capaz de responder ante la dificultad para ofrecer una definición y comprensión del monstruo, cuya reminiscencia hacia lo humano se articula como uno de los ejes principales de su naturaleza ficcional. En segundo lugar, esta investigación ofrece una sistematización de los ajustes sufridos por el monstruo, en cuanto al cultivo de sus formas en la ficción española fantástica posmoderna, donde hemos detectado la importante ausencia de un aparato crítico donde ampararnos para realizar nuestras propuestas teóricas. En este sentido, creemos firmemente que esta tesis puede funcionar como un principio regulador para el estudio y el análisis temático del monstruo y de otras formas monstruosas. De la misma manera, consideramos que puede ser un interesante punto de partida para realizar futuras investigaciones que confirmen nuestras propuestas teóricas o que sean capaces de ahondar y de enriquecer los resultados obtenidos.

Por tanto, comprendemos que nuestra tesis doctoral pretende aportar un estudio sistemático que ofrezca respuestas apropiadas y satisfactorias sobre la definición del monstruo y de su funcionamiento, como herramienta o mecanismo ficcional. Asimismo,

y pese a la dificultad que entraña ofrecer una visión normativa de esta criatura, hemos tratado de proponer unas premisas teóricas que funcionen para analizar la figura del monstruo en sus representaciones posmodernas. Debido al vacío crítico existente, consideramos que nuestra tesis aporta unos principios reguladores y sistematizadores para afrontar la comprensión y el estudio de la criatura monstruosa –tanto en su forma tradicional, como en su evolución posmoderna–, desde las disciplinas de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Del mismo modo, cabe indicar que esta tesis nos permitirá realizar futuras investigaciones centradas en otras formas monstruosas, desgraciadamente apartadas de nuestra tesis doctoral, que pretendemos recuperar en la realización de futuros artículos que giren en torno al estudio del monstruo y que ahonden en las posibles vinculaciones del ser monstruoso con las cuestiones de género, en su funcionamiento con la Ciencia Ficción (donde el monstruo posee un peso destacado) o en otro tipo de contextos ficcionales donde la criatura se manifieste.

Tal y como advertimos al comienzo de nuestra investigación, los monstruos son unas figuras ficcionales a las que acudimos, con cierta reguladidad, y que precisamos para afrontar la realidad humana. Son criaturas creadas por y para la ficción, como espejos sobre los que reflejarnos y, de esta manera, analizarnos y observarnos desde una distancia prudencial que el monstruo nos ofrece. Hemos indicado que se trata de una proyección y de una vía para explorar lo más recóndito de lo humano, puesto que mediante su figura podemos reflejar las pulsiones internas, que mantenemos silenciadas. El monstruo es una herramienta para transgredir el orden, la norma y las leyes que nos sujetan en comunidad/sociedad, porque la principal función del monstro es atentar contra el *statu quo*. Su naturaleza aberrante y anómala desobedece los códigos cognitivos y hermenéuticos, porque su mera presencia supone un acto de imposibilidad y de fractura. No existe cabida para el monstruo, más allá de la ficción. A pesar de ello, continúa funcionando como un ser al que acudimos constantemente, lo cultivamos bajo diferentes o nuevas formas, puesto que lo relevante y significativo de esta criatura excepcional es su capacidad para exigirnos una reflexión sobre nosotros mismos y sobre nuestro lugar en el mundo. El monstruos, como advertía Ana Casas (2012: 15): «sigue perturbándonos, pues al abrir brechas en las leyes de uniformidad que rigen nuestras sociedades (da igual en qué lugar o en qué momento nos encontremos) nos pone frente a frente con nuestros temores, deseos e inseguridades».

8. BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, Dante (2015): *La Divina Comedia*. Madrid, Editorial Cátedra.

ALTAMIRANO, Carlos (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

AMADOR Bech, Julio (1999): *Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva individual*. Revista Universidad Nacional Autónoma de México, Revista Digital Universitaria.

ANDERSON Imbert, Enrique (1979): *Teoría y técnica del cuento.* Buenos Aires, Marymar.

ARNOLD, Edward (Ed., 1978): *Beowulf*. Londres, Studies in English Literature.

ATHERTON, Catherine (ed.). *Monsters and monstrosity in Greek and Roman culture*. Bari, Levante Editori, 1998.

AUERBACH, Nina (1997): *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, University of Chicago Press.

AVENTÍN, Alejandra María (2009): *Insurrecciones del verbo en la posmodernidad: la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú.* Universidad Autónoma de Madrid, Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental, Madrid. Tesis Doctoral.

BARGALLÓ, Juan (1994): *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar.

BARTLETT, Robert (2006): *The Natural and the Supernatural in the Middle Ages*. Nueva York, Cambridge University Press.

BARTHES, Roland (1997): *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI de España.

BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1994): *Leyendas*. Barcelona, Crítica.

BERCIANO, M. (2002): «Posmodernidad: el estado de la cuestión», en: *Diálogo filosófico* 52. Recurso online: http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/files/1cr_t_adjuntos_45.pdf [01/04/2017].

BETTELHEIM, Bruno (2012): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.

BRAM STOKER, Abraham (1993): *Drácula*. Madrid, Editorial Cátedra.

BOIA, Lucien (1997): *Entre el ángel y la bestia: el mito del hombre diferente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial Andrés Bello.

BORGES, Jorge Luis (1977): *El libro de arena*. Barcelona, Plaza & Janes.

BORGES, Jorge Luis (1990): *El libro de los seres imaginarios.* Barcelona, Emecé.

BOZZETTO, Roger (2001): *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

CALDERS, Pere (2001): *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona, Edicions 62.

CAMPRA, Rosalba. «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en: MORILLAS Ventura, Enriqueta (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento.

CAPANNA, Pablo (1969): *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires, Editorial Columba.

CALLEJA, Seve (2005): *Desdichados monstruos; La imagen deformante y grotesca de «el otro»*. Madrid, Ediciones de la Torre.

CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror, o, paradojas del corazón.* Madrid, A. Machado Libros.

CASAS, Ana (2012): *Las mil caras del monstruo*; edición y prólogo de Ana Casas. Barcelona, Bracket Cultura.

CASAS, Ana (2014). El microrrelato y la reescritura fantástica del mito. En Roas, David y López Pellisa, Teresa. (2014) Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012). Málaga: E.D.A. Libros, Benalmádena.

CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*. Madrid, Visor.

CIRLOT, Eduard (1992): *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.

CIRLOT, Victoria (1990): *La estética de lo monstruoso en la Edad Media*. Universidad Alcalá de Hernares, Servicio de Publicaciones.

CLARASÓ, Noel (1964): *Miedo.* Barcelona, M. Y. N. E.

COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory*. Minneapolis, Unniversity of Minnesota Press.

CORTÁZAR, Julio (1987): *Bestiario*. Madrid, Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (1998): *Cuentos 3.* Madrid, Alianza.

COURTÈS, Joseph y GREIMAS, Algirdas Julien (1991): *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Volumen II*. Madrid, Gredos.

CORTÉS, José Miguel G. (1997): *Orden y Caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las bellas artes*. Barcelona, Anagrama.

CRIVĂŢ, Anca (2011): «El léxico de lo extraordinario en las *etimologías* de Isidoro de Sevilla *(Portenta, Ostenta, Prodigium, Monstra)*», Bucarest. Disponible en: http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A367/pdf [16/11/17].

DE FELIPE, Fernando y GÓMEZ, Iván (2008). *Adaptación*. Barcelona: Trípodos

DE SILVA, Feliciano (2004): *Amadís de Grecia*; edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

DEL TESO, Begoña (2008): «El vampiro representa todos nuestros miedos, nuestros deseos y pasiones», en *Diario Vasco*. 2008, Disponible en: http://www.diariovasco.com/20080106/local/san-sebastian/vampiro-representa-todos-nuestros-200801061237.html

DEL VALLE, Raúl (2010): «La familia y uno más», en: CASAS, Ana (2012): *Las mil caras del monstruo*; edición y prólogo de Ana Casas. Barcelona, Bracket Cultura.

DERRIDA, Jacques (1995): *Interviews, 1974-1995*, en: Levina, Marina y Bui, Diem-My T. (2013): *Monster Culture in the 21st Century, a Reader*. Nueva York, Bloomsbury.

DESMEULES, Georges. «Literatura Fantástica y Espectro del humor», en: RISCO, Antón/ SOLDEVILLA, Ignacio/ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1998). *El relato fantástico: Historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España.

DI NOLA, Alfonso M (1992): *Historia del Diablo. Las formas, las vicisitudes de Satanás y su universal y maléfica presencia en los pueblos desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, EDAF.

DÍAZ MAROTO, Carlos (2004): *Los hombres lobo en el cine*. Madrid, Ediciones Jaguar.

DIÉGUEZ, Antonio (2006): «La ciencia desde una perspectiva posmoderna: Entre la legitimidad política y la validez epistemológica», publicado en: *Actas de las II Jornadas de filosofía: Filosofía y política*. Málaga, recurso online: http://webpersonal.uma.es/~DIEGUEZ/hipervpdf/CIENCIAPOSTMODERNA.pdf [02/04/2017].

DOSTOIEVSKI, Fiodor (2000): *El doble*. Madrid, Alianza.

DOUGLAS, Mary (1973): *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid, Siglo XXI de España editores.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DRAE). Recurso Online: http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae. (Última consulta: 08/07/2016).

DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* Madrid, Taurus.

EAGLETON, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona, Editorial Paidós.

ECO, Umberto (2012): C*onstruir al enemigo y otros escritos*. Barcelona, Editorial Lumen.

ECO, Umberto (1988): *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Lumen.

EFLIN, Jackson (2014): «Incursion into Wendigo Territory». Ball State University, Digital Literature Review.

ERDAL JORDAN, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje.* Madrid: Vervuert Iberoamericana.

ESPRONCEDA, José (1987): *El estudiante de Salamanca*. Madrid, Castalia.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008): *Manderley en venta*. Madrid, Páginas de Espuma.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*. Madrid, Páginas de Espuma.

EXIMENO, Santiago (2008): *Bebés jugando con cuchillos*.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1980): *Mi hermana Elba*. Barcelona, Tusquets.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1994): *Con Agatha en Estambul*. Barcelona, Tusquets.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1996): *El ángulo del horror*. Barcelona, Tusquets.

FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (2010): *Tragedias de la vida vulgar. Cuentos tristes*. Madrid, Ediciones 62.

FERRERAS, David F. (1995): *Lo fantástico en la literatura y el cine; De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, Vosa.

FERRERAS, J. Ignacio (1972): *La novela de Ciencia Ficción*. Madrid, Siglo XXI.

FOKKEMA, Douwe W. (1984): *Literary, history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

FONDEBRIDER, Jorge (2004): *Licantropía: Historias de hombres lobo en occidente*. Argentina, Adriana Hidalgo.

FORTANET, Joaquín (2014): «Anatomía de la monstruosidad: la figura del monstruo como objeto de la mirada médico-anatómica moderna». Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza. Recurso Online: http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/seminario/Fortanet-Anatomia_de_la-monstruosidad.pdf. [11/01/2017].

FOSTER, Hal (1985): *La Posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Barcelona, Editorial Kairós.

FOUCAULT, Michel (2001): *Los anormales*. Madrid, Akal.

FUENTES, Carlos (1954): *Los días enmascarados*. México, Los presentes.

FUENTES, Víctor (1992): «De la vanguardia a la posmodernidad: Hitos configuradores en la literatura en español», en: *AIH ActasXI* (1992), Centro Virtual Cervantes. Recurso virtual, disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_015.pdf [02/05/2017].

FREUD, Sigmund (1972): *La interpretación de los sueños*, Madrid. Obras Completas, Biblioteca Nueva. Tomo II.

FREUD, Sigmund (1992): «Lo ominoso», en: *Obras Completas.* Volumen 21. Madrid, Amorrortu Editores.

GARCÍA Sánchez, Franklin. «Orígenes de lo fantástico en la Literatura Hispánica», en: RISCO, Antón/ SOLDEVILLA, Ignacio/ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1998). *El relato fantástico: Historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España.

GARROSA, Antonio (1985): «La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española». Universidad de Valladolid. Recurso Online: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136098.pdf [15-09-16].

GAUTIER, Théophile (2002): «El caballero doble», en: *La pipa de opio*. Barcelona, Abraxas.

GENNETE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

GILMORE, David D. (2003): *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

GIRARD, René (1986): *El chivo expiatorio*. Barcelona, Editorial Anagrama.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999): *Libro nuevo*, en: *Obras completas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores

GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier (1994): *Tierras Fabulosas de la Antigüedad*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

GÓMEZ NAVARRO, Juan José (2006): «La paradoja del gato de Schrödinger». Recurso online: http://docplayer.es/12318290-La-paradoja-del-gato-de-schrodinger.html [02/04/2017].

GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

GUBERN, Román (1979): *Las raíces del miedo: antología del cine de terror*. Barcelona, Editorial Tusquets.

GUBERN, Román (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas; La imagen cruel*. Madrid, Ediciones Akal S.A.

HAHN, Oscar. «Trayectoria del cuento fantástico Hispanoamericano», en: RISCO, Antón/ SOLDEVILLA, Ignacio/ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1998): *El relato fantástico: Historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España.

HALBERSTAM, Julia (1995) *Skin Shows: Gothic Horror and Technology of Monsters*. Duke University Press.

HANKINS, Thomas L (1988): *Ciencia e Ilustración*. México, Siglo Veintiuno.

HERRA, Rafael Ángel (1999): *Lo Monstruoso y lo Bello*. San José, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica.

HIBBARD, Chris (2008): «The Many Faces of the Wendigo», en: *The Kitchen Sink*. [https://chrishibbard.wordpress.com/2008/10/31/the-many-faces-of-the-wendigo/]

HINNELLS, John R. (2007): *A Handbook of Ancient Religions*. Cambridge University Press.

HOFFMANN, E. T. A. (1996): «El hombre de arena», en: *Cuentos 1*. Madrid, Alianza.

HOFFMANN, E. T. A. (1998): *Los elixires del diablo*. Madrid, Valdemar.

HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres, Routledge.

HUTCHEON, Linda (2006): «The Politics of Postmodern Parody», en: Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín- Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 225-236, en: *Criterios*, la Habana, pp. 187-203.

IRVING, Washington (2009): *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas*. Barcelona, Valdemar.

IWASAKI, Fernando (2004): *Ajuar Funerario*. Madrid, Páginas de Espuma.

IWASAKI, Fernando (2012): *Papel Carbón*. Madrid, Páginas de Espuma.

JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The literature of subversion*. Nueva York, New Accents.

JASSO, David (2010): «Carroñeros del miedo»; en: ROMAR, Antonio y MAZO AGÜERO, Pablo (2010): *Aquelarre*: *Antología del cuento de terror español actual*; edición y prólogo de Antonio Romar y Pablo Mazo Agüero. Madrid, Salto de Página.

JOHNSTON, Basil (1995): *The Manitous: The Supernatural World of the Ojibwe*. Nueva York, HarperCollins.

KAGARLITSKI, Yuli (1977): *¿Qué es la ciencia ficción?* Madrid, Guadarrama.

KAPPLER, Claude (1980): *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*. París, Payot.

KIEFFER, Eduardo Gudiña (1983): *Fabulario*. Buenos Aires, Emece Editores

KIRK, Geoffrey Stephen (1992): *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Argos Ventura.

KRISTEVA, Julia (1988): *Los poderes de la perversión*. Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

LASCAULT, Gilbert (1973): *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique.* París, Klincksieck.

LAZO, Norma (2004): *El horror en el cine y en la literatura.* Barcelona, Ediciones Paidós.

LEGARDE, Linda (2009): «Windigo presence in selected contemporany Ojibwe prose and poetry», en: *Indigenous voices Indigenous symbols*. Sámi University College, WINHEC (World Indigenous Nations Higher Education Consortium).

LE FANU, Sheridan (2016): *La casa junto al camposanto*. Barcelona, Editorial Montesinos.

LENNE, Gérard (1974): *El cine «fantástico» y sus mitologías.* Barcelona, Editorial Anagram.

LEVINA, Marina y Bui, Diem-My T. (2013): *Monster Culture in the 21st Century, a Reader*. Nueva York, Bloomsbury.

LÓPEZ AROCA, Alberto (2010): «La mercancía»; en: ROMAR, Antonio y MAZO AGÜERO, Pablo (2010): *Aquelarre*: *Antología del cuento de terror español actual*; edición y prólogo de Antonio Romar y Pablo Mazo Agüero. Madrid, Salto de Página.

LORD, Michael. «La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebés)», en: RISCO, Antón/ SOLDEVILLA, Ignacio/ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1988). *El relato fantástico: Historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España.

LOVECRAFT, H.P. (1994): *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza.

LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.

MAESTU, Oskar (1972): *Crisálidas*. Vitoria, Ninfa Publicaciones.

MALINOWSKI, Bronislaw (1985) *Magia, ciencia y religión*. Barcelona, Planeta-Agostini.

MARÍAS, Fernando (2008): *Hombre Lobo*; edición de Fernando Marías. Madrid, 451 Editores.

MARÍN PINA, María Carmen (1993): «Los Monstruos Híbridos en los Libros de Caballerías Españoles», en: *Literatura Medieval, Volumen IV*. Actas Do IV Congresso. Lisboa, Ediçoes Cosmos.

MARINI PALMIERI, Enrique (1989): *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Edición y prólogo a cargo de Enrique Marini Palmieri. Madrid, Castalia.

MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*. Madrid, Alberto Santos.

MARTÍN, Dolorès y PICHEL, Beatriz (2007): «Víctor contra *Frankenstein*: una visión de lo monstruoso», en: *Bajo Palabra:* revista de filosofía, Volumen II. Recurso Online: http://docplayer.es/33164321-Victor-contra-frankenstein-una-vision-de-lo-monstruoso-martin-moruno-dolores-pichel-perez-beatriz.html [26/07/2016].

MATAMORO, Blas. «Fantasmas Argentinos» en: MORILLAS Ventura, Enriqueta (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

MERINO, José María (1985): *La orilla oscura*. Madrid, Alfaguara.

MERINO, José María (1997): *Cincuenta cuentos y una fábula*. Madrid, Alfaguara.

MERINO, José María (2004): *Cuentos de los días raros*. Madrid, Alfaguara.

MERINO, José María (2016): «Un país de vampiros», en: *Biblioteca Hypatia*. Recurso online: https://bibliotecahypatiadecamargo.wordpress.com/2016/09/30/microrrelato-del-viernes-pais-de-vampiros/ [14/02/2017].

MESTRE, Antonio (1993). *La Ilustración*. Madrid, Síntesis.

MOFFITT, John F (2006): *Alienígenas: Iconografías de los extraterrestres*. Madrid, Siruela.

MOLINA FOIX, J. A. (2002): *Hombres lobo*. Edición y prólogo a cargo de J. A. Molina Foix. Madrid, Siruela.

MORA ALVARADO, Mayo Antonio (2007): *Los Monstruos y la Alteridad: Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Costa Rica, Universidad Nacional de Costa Rica.

MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción; Poética y retórica de lo prospectivo.* Vitoria, Portal Editions S.L.

MORENO Mendoza, Arseno (2009): «La figura del demonio en el teatro y en la pintura del Siglo de Oro español». Atrio, 15-16, pp. 149-156.

MORILLAS Ventura, Enriqueta (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

MOYANO, Manuel (2003): *El oro celeste*. Zaragoza, Xordica.

MÚJICA LÁINEZ, Manuel (S.F.): «El lobizón». Biblioteca Ignoria, junio de 2018. Recurso online: https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2008/06/manuel-mujica-linez-el-lobizn-1633.html [10/10/2019].

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2009): *Perturbaciones: Antología del relato fantástico español actual*; edición y prólogo de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Madrid, Editorial Salto de Página.

NAGLE, D. Brendan (2009): *The Ancient World: A Social and Cultural History*. University of Southern California.

NAVARRO, Antonio José (2008): *El cine de ciencia ficción: explorando mundos.* Madrid, Valdemar intempestivas.

NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

NIEVA, Francisco (2000): *Nosferatu: Aquelarre y noche roja de reopera*. Zaragoza, Libros del Innombrable.

NOVELL, Noemí (2008): *Literatura y Ciencia Ficción*. Universidad Autónoma de Barcelona, Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Barcelona. Tesis Doctoral.

NÚÑEZ, Elena (2007): *Las máscaras del Satán*. La representación del Mal en la literatura española, del CID a la Celestina. Alcalá de Henares. Tesis doctoral.

OLGOSO, Ángel (2008): *Los demonios del lugar*. Córdoba, Editorial Almuzara.

PALMA, Félix J. (2004): *Los arácnidos*. Sevilla, Algaida.

PARDO BAZÁN, Emilia (1973): *Obras completas*. Madrid, Aguilar.

PARDO BAZÁN, Emilia (2003): «El fantasma», en: Biblioteca Virtual. Recurso online: https://www.biblioteca.org.ar/libros/8290.pdf [10/10/19].

PEDRAZA, Pilar (1984): *Las joyas de la serpiente*. Barcelona, Tusquets.

PEDRAZA, Pilar (1985): *Necrópolis: Cuentos crueles*. Valencia, Narrativa Insólita.

PEDRAZA, Pilar (1991): *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona, Tusquets.

PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar*: *secretos del cuerpo artificial*. Barcelona, Valdemar.

PEDRAZA, Pilar (2006): *Arcano trece*. Barcelona, Valdemar.

PEDRAZA, Pilar (2006): «Carne de ángel», en: *La maldición de la momia*. Recurso online: https://talesofmytery.blogspot.com/2017/03/pilar-pedraza-carne-de-angel.html [20/11/19].

PEDRAZA, Pilar (2018): «Bien de interés cultural», en: Botey, Núria C. y Sánchez, M. J. (2018): *Terroríficas*. Palabristas S. L.

PERTÍÑEZ LÓPEZ, Jesús (2015): «Los orígenes medievales del monstruo en el arte», en: *La imagen del monstruo a través del tiempo: La representación visual de una creación singular*. Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen, Volumen VII.

PIAGET, Jean (1961): *La formación del símbolo en el niño*. México, Fondo de cultura económica.

POE, Edgar Allan (2000): *Cuentos 1*. Madrid, Alianza.

POTOCKI, Jan (2002): *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Barcelona, Valdemar.

PRETEL Marín (2000): «Iglesia, religión y religiosidad en la Baja Edad Media albacetense»; en: *Albasit: Revista de estudios albacetenses*. Instituto de estudios albacetenses Don Juan Manuel. Número 44. Recurso online: /Dialnet-IglesiaReligionYReligiosidadEnLaBajaEdadMediaAlbac-1325658%20(1).pdf. [25/04/2015].

PROPP, Vladimir (1974): *Las raíces históricas del cuento.* Madrid, Editorial Fundamentos.

PUENTE MOLINS, Manuel (2010): «Caries»; en: ROMAR, Antonio y MAZO AGÜERO, Pablo (2010): *Aquelarre*: *Antología del cuento de terror español actual*; edición y prólogo de Antonio Romar y Pablo Mazo Agüero. Madrid, Salto de Página.

QUIRARTE, Vicente (2005): *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. Barcelona, Paidós.

RANK, Otto (1973): *Don Juan et le double*. París, Denoël.

RIERA, Pedro (2011). *Hombre lobo*. Barcelona, Edebé.

RISCO, Antón/ SOLDEVILLA, Ignacio/ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1998): *El relato fantástico: Historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España.

RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus.

ROAS, David (2001): *Teorías de lo fantástico.* Barcelona, Arco/Libros S.L.

ROAS, David (2006): *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa, Mirabel.

ROAS, David (2007): *Horrores cotidianos*. Palencia, Menos Cuarto.

ROAS, David y CASAS, Ana (2008): *La realidad oculta: Los cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia, Menoscuarto.

ROAS, David (2010): *Distorsiones*. Madrid, Páginas de Espuma.

ROAS, David (2011a): *Tras los límites de lo real; una definición de lo fantástico.* Madrid, Páginas de Espuma.

Roas, David (2011b): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual»; en: ROAS, David y CASAS, Ana (2016): *Voces de lo*

fantástico en la narrativa española contemporánea. Benalmádena (Málaga), E.D.A. Libros.

ROAS, David (2012): «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», en el monográfico «Literatura Fantástica: Vertentes Teóricas e Ficcionais do Insólito», Revista Letras & Letras (Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia) Brasil, número 28, volumen 2, julio-diciembre 2012, pp. 441-455.

ROAS, David y GARCÍA, Patricia (2013). *Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas*. Benalmádena (Málaga), Ediciones de Aquí.

ROAS, David y CASAS, Ana (2016): *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*. Benalmádena (Málaga), E.D.A. Libros.

ROAS, David (2017): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista Literatura*.

ROAS, David (2018): *Invasión*. Madrid, Páginas de Espuma.

ROBERTS, Adam (2000): *Science Fiction*. Londres, Routledge.

RODÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987): *Amadís de Gaula*; edición de Juán Manuel Cacho Bléqua. Madrid, Editorial Cátedra.

ROMAR, Antonio y MAZO AGÜERO, Pablo (2010): *Aquelarre*: *Antología del cuento de terror español actual*; edición y prólogo de Antonio Romar y Pablo Mazo Agüero. Madrid, Salto de Página.

RUBIO, Joaquín (2006): «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval», en: *Poder y seducción de la imagen románica*. Aguilar de Campoo.

SALÁN VILLASUR, Ildefonso (2001): *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados: antología del relato fantástico español del XIX*. Madrid, Celeste.

SALAZAR MORALES, Miguel Fernando y CEA BONILLA, María Alicia del Sagrado Corazón. (2011). «Licántropos, hematófagos y brujas: ¿enfermos incomprendidos de su época?» *Ciencias* 103, julio-septiembre, pp. 4-11. http://www.revistaciencias.unam.mx/es/111-revistas/revista-ciencias-103/959-los-accidentes-nucleares-de-fukushima-lecciones-y-advertencias-para-mexico.html [25/05/2017]

SALES SALVADOR, Dora (2004): *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria de las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Alemania, Peter Lang, Perspectivas Hispánicas.

SÁNCHEZ, ESTEBAN (1994): *De los Monstruos o la Ingeniería Genética de la Imaginación*. León, Contextos.

SASTRE, Alfonso (1997): *El evangelio de Drácula*. Euskadi, Hiru Argitaletxea.

SASTRE, Alfonso (1998): *Las noches lúgubres*. Euskadi, Hiru Argitaletxea.

SAVATER, Fernando (1985): «Riesgos de la iniciación al espíritu», en: *Instrucciones para olvidar el Quijote*. Madrid, Taurus.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2001): *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao, Universidad de Deusto.

SHELLEY, Mary (1996): *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid, Editorial Cátedra.

SIRUELA, Jacobo (1992): *Vampiros*. Edición y prólogo de Jacobo Siruela. Madrid, Ediciones Siruela.

SIVERIO GONZÁLEZ, Leticia (2015): *The Use of Monsters in Beowulf*. Universidad de la Laguna, Facultad de Humanidades, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.

SKAL, David J. (2008): *Monster Show: Una historia cultural del horror*. Madrid, Valdemar Intempestivos.

SOLÉ, Jordi (1995): *Les paraules del futur: llengües i comunicació en la ciència ficció*. Valencia, Eliseu Clement.

STEIN, Gerard (1972); «Dracula ou la circulation du "sans"», en *Littérature*. Volumen 8, Número 4. Recurso online: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1059 [12/03/17].

STEVENSON, Robert Louis (2005): *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid, Editorial Cátedra.

SUVIN, Darko (1979): *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press, New Haven.

TENENTI, Alberto (2000): *La Edad moderna, Siglos XVI-XVIII*. Barcelona, Crítica.

Thesaurus Linguae Latinae, s.v. Leipzig, Teubner, 1900.

TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán.

TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral.

UNAMUNO, Miguel (1992): *El otro*. Madrid, Espasa Calpe.

UNTERTHURNER, Gerhard y VOGT, Erik M. (2012): «Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy». Turia + Kant, Wien, Berlin. Recurso Online: http://www.turia.at/pdf/inh_monstrosity.pdf [14/07/2016].

VACAS MORA, Víctor (2008): *Morfologías del Mal. El Demonio en el Viejo y el Nuevo Mundo. Una visión del «Demonio» Totonaco*. Indiana 25, pp. 195-221.

VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa.

VATTIMO, Gianni (1994): *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos.

VAX, Louise (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.

VIAN, Boris (S.F.): *El lobo hombre*. Recurso online: http://librermasonica.tripod.com/books/lobohombre.pdf [10/08/19].

VV.AA (2000): *El cine de terror fantástico y de terror en la Universal*. San Sebastián, Donostia Kultura.

VV.AA (2004): *Paura. Antología de terror contemporáneo, Volumen I*.

Walpole, Horace (2008): *El castillo de Otranto*. Barcelona, Valdemar.

WELLS, H. G. (2002): «El dopplegänger Sr. Marshall», en: *El nuevo Fausto y otras narraciones*. Madrid, Valdemar.

WILDE, Oscar (2000): *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona, Planeta.

WOOD, Robin (1986): *The American Nightmare: Horror in the 70's, in Hollywood from Vietnam to Reagan*, en: LEVINA, Marina y BUI, Diem-My T. (2013): *Monster Culture in the 21st Century, a Reader*. Nueva York, Bloomsbury.

YOUNG, Robert J. C. (2006): «¿Qué es la crítica poscolonial?». Recurso online: http://robertjcyoung.com/criticaposcolonial.pdf [18/04/2017].

ZAMORA VICENTE, Alonso (1957): Smith y Ramírez, S. A. Madrid: Castalia.

ZAPATA Ruiz, Teresa (2007): *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ZARAGOZA, María (2016): «Antes del cine»; en: PEREA, Concepción (2016): *Cuentos del otro lado*. Fábulas de Albión. Ediciones Nevsky.

ZIPES, Jack (1986): *Les contes de fées et l'art de la subversion*. París, Payot.

ZEROUI, Zidane (2000): *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores*. México, Editorial Limusa.

ZWEIG, Connie y Abrams, Jeremiah (1993): *Encuentro con la sombra: el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Barcelona, Kairós.