



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

El monstruo imposible

TESIS

Presentada para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

David Ramírez Baizabal

Director de tesis:

Dr. Mario Calderón Hernández

Co-asesor de tesis:

Dr. Javier Díaz Perucho - UACM

Diciembre de 2022

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Disección monstruosa	7
1.1 Anormalidad y escándalo racional	9
1.2 <i>Phobos</i>	17
1.3 Animidad	25
1.4 Tipología monstruosa	29
1.4.1 Monstruo natural	30
1.4.2 Monstruo moral	34
1.4.3 Monstruo objeto	39
1.5 Otras consideraciones monstruosas	42
1.5.1 Insularidad. Otro espacio y otro tiempo	42
1.5.2 Elusividad	43
1.5.3 Universalidad.....	45
Capítulo 2. Estética y monstruo	48
2.1 La situación estética	48
2.1.1 El monstruo como objeto estético	49
2.1.2 El lector como sujeto estético.....	55
2.2 Estética del discurso literario	64
Capítulo 3. La risa y el monstruo	77
3.1 La risa cómica	78
3.2 Los mecanismos de la risa	86
3.3 Monstruo, muerte y risa.....	95

Conclusiones	109
Obras citadas	113

Introducción

Preguntarnos por la existencia de los monstruos puede parecer una cuestión infantil o cuando menos ociosa. Tal vez la respuesta más inmediata sería negar rotundamente su existencia y conceder su presencia en la ficción. Pero, si no existen, si nunca han existido, ¿de dónde ha surgido la idea del monstruo, cómo y por qué los hemos inventado? ¿Desde cuándo está presente esta figura en la vida del hombre? Para rastrear sus primeras apariciones en la historia, primero deberíamos tener claro qué es exactamente lo que estamos buscando. ¿Qué es un monstruo? Ésta es la primera pregunta que intentamos responder en esta investigación apoyándonos, por supuesto, lo que otros estudiosos del tema han asentado en trabajos dedicados exclusiva o tangencialmente sobre el monstruo.

Pero no es suficiente con ensayar una definición del monstruo si se quiere comprender cómo es que ha pervivido durante siglos, milenios. Sin duda, los monstruos que asolaban la imaginación en la Antigüedad no son los mismos que los que ahora pululan en el cine o en la literatura, ni siquiera los monstruos de las primeras décadas del siglo XX permanecen intactos cien años después. El monstruo se adapta a su contexto específico, al tiempo y el lugar en que se fragua porque a fin de cuentas es un producto de la cultura. El monstruo se renueva conforme lo hace el hombre. ¿Qué se puede experimentar ante la representación de un monstruo típico del Renacimiento? Lo más seguro es que el espectador experimente sentimientos muy contrarios al miedo. La risa, creemos, es una respuesta muy probable. Y es aquí donde nos hemos planteado las siguientes cuestiones: ¿los monstruos pueden dar risa? ¿Es compatible la risa cómica con el temor que inspira el monstruo? ¿Acaso hay monstruos que no dan miedo? ¿Y si el monstruo no da miedo, qué es eso que lo vuelve monstruo?

Así, hemos trazado un camino que parte de la dilucidación de su etimología hasta la revelación de una de las funciones menos visibles del monstruo —saciar un instinto de muerte— pasando por la confrontación entre lo cómico y lo monstruoso. En el primer capítulo, entonces, intentaremos responder de forma general qué es un monstruo, cuáles son sus elementos fundamentales. Pero si el monstruo se transforma, se adapta, es lógico pensar que lo hará en más de una forma, porque, por aparentemente, nunca se trata del mismo monstruo. Una tipología del monstruo lo suficientemente general como para no caer en una tarea infinita e inútil es entonces de gran provecho. Esta también es una tarea que nos hemos propuesto esbozar en este primer capítulo.

En el segundo capítulo preparamos el terreno para la confrontación monstruo-risa. Es necesario tener en cuenta que estamos hablando de obras literarias, no del mundo empírico, y que por lo tanto hay que hacer algunos acotamientos que nos permitan trabajar de la forma más adecuada posible. El universo ficcional es autónomo aun cuando esté relacionado con el mundo empírico. Sus leyes no tienen que ser exactamente como las de éste, por lo tanto las emociones que se despiertan durante la lectura, durante la contemplación del monstruo en la literatura, también tendrán una relación distinta con él a como sería un encuentro con el monstruo en la vida real. Hablamos, pues, del monstruo como un objeto estético y si en algún momento de la lectura surge lo cómico éste tiene que verse como categoría estética también. Este es el puente que se debe cruzar para llegar a la confrontación del monstruo con la risa: asentar qué es lo que sucede entre el lector y la obra en una relación que es muy distinta a la relación que se daría entre sujeto y monstruo en el mundo empírico. La aparente contradicción entre la fascinación y el rechazo que produce el monstruo se aclara cuando se tiene en cuenta esta particular relación entre el lector y el monstruo literario, una relación estética.

Finalmente, en el tercer capítulo ponemos en relación la risa cómica con el monstruo y desentrañamos la contradicción que implica hablar de un monstruo cómico. Pero no sólo se trata de mostrar cómo el monstruo se desvanece ante lo cómico, o viceversa. Es importante preguntarnos cómo es que hay textos donde, sin lugar a duda, hay elementos cómicos que conviven con la figura monstruosa, cómo se da esta convivencia. Tener en cuenta la relación estética entre lector y monstruo es nuevamente la clave, veremos que la comicidad y la monstruosidad han de presentarse en diferentes niveles para coexistir, o bien ceder uno ante la presencia del otro si se presentan en el mismo nivel textual. Sin embargo, tampoco nos ha parecido suficiente con evidenciar el mecanismo por el cual la risa puede convivir, en planos distintos, con el monstruo, hemos querido aproximarnos a la explicación del por qué sucede, por qué se escriben textos de esta clase. Rafael Llopis ha sido fundamental en la parte final de este capítulo pues nos permite interpretar el monstruo como una puerta abierta para la satisfacción de un instinto esencial al hombre, el instinto de la muerte. La risa, la muerte y el monstruo revelan una relación más compleja.

Con esta investigación no nos planteamos solamente qué es un monstruo sino cuál puede ser uno de los posibles mecanismos para desarticularlo porque, de este modo, tendríamos claridad sobre lo que no puede constituirse como monstruoso. Si el monstruo, por su naturaleza transgresora, tiende a escapar de toda categorización, de toda regla, descartando aquello que no es monstruo podemos dar más pasos firmes en el caótico reino del portento.

Capítulo I. Disección monstruosa

Innecesario sería, cuando no imposible, hacer el elenco de los autores que han abierto la puerta al monstruo. Lo hemos visto desfilar desde los tratados aristotélicos —donde se asienta la concepción del monstruo como error (*Física*, II, 8) y como aquél que no se parece a los padres o que excede o carece de algo en su constitución (*Reproducción*, IV, 3-4)— hasta sus nuevas formas en la creación literaria contemporánea. Siglos y siglos de monstruosidades. La historia del monstruo es la historia del hombre. Ya en la *Odisea* aparecen algunas criaturas monstruosas, como apunta F. Javier Gómez Espelosín en la introducción de *Paradoxógrafos griegos*, y aunque la paradoxografía rebasa el ámbito estrictamente monstruoso, podemos recuperar su comentario respecto a estos seres “que inauguran el camino hacia mundos completamente imaginarios situados en un espacio mítico donde todo resulta posible, incluidas aquellas maravillas y rarezas que superan los límites de la credibilidad y se mueven por tanto de manera incómoda dentro de las fronteras del mundo real” (Intr., secc. 2). Incomodidad, límite, otro espacio y otro tiempo: elementos que crean el hábitat del monstruo.

Los puntos en común entre la Escila homérica, los monstruos recopilados por Ambroise Paré en *Monstruos y prodigios* (1575) —que no dejan de ser prácticamente los mismos que se extienden a lo largo del siglo XVIII cuyo eco llega al siglo XXI como muestra Luciano López Gutiérrez en su trabajo *Portentos y prodigios del Silgo de Oro*—, los criminales robots aspiradores modernos e incluso la red de internet, es lo que se analizará en este primer capítulo para llegar a una definición provisional del monstruo, pues no hay otra posibilidad cuando de monstruos se trata, que nos permita avanzar en la investigación.

El monstruo siempre llama la atención, para bien o para mal del hombre o del monstruo mismo. Su propio nombre evidencia un rasgo ineludible de su condición y de ello suelen dar cuenta los estudiosos de la teratología. El punto de partida para definir al monstruo será por tanto su etimología. Claude Kappler nos retrotrae a “la raíz *men*, que indica los movimientos del espíritu” y de la cual, nos dice, proceden tres familias: (1) *mimnésko*, “traer el recuerdo, recordar”; *mens*, “mente, alma, espíritu”; *memini*, “recordar, acordarse”. (2) *monere*, “hacer pensar, recordar”; *monitio*, “monición, advertencia” —y agrega que “por una prefijación mal explicada por los lingüistas,” se forma *monistrum*, que habría dado *monstrum*, “prodigio, el que presagia algún grave acontecimiento, monstruo.” (3) *monstrare*, “indicar, señalar, enseñar,” “que incluye de modo natural *monstrum*” (267). Así pues, Kappler pone en directa relación al monstruo con el pensamiento, la memoria y con el acto de mostrar.¹

Partiendo también de raíces latinas, Frida Gorbach alude a los verbos *monere* y *monstrare* con los significados arriba expuestos (111) mientras Raúl Molina Gil dice que *monstrum* señalaba un “prodigio sobrenatural en sentido religioso, un aviso de los dioses” —sentido religioso también anotado por Kappler en *monere*: “es un aviso divino” (268)— y lo hace derivar de *monere*, “avisar, advertir”. Renglones más adelante Molina Gil afirma que *monere* proviene del protoindoeuropeo *mon-eie* que significaría “hacer pensar” o “recordar” y cierra el párrafo diciendo que “el ‘monstruo’ es aquello que pone en marcha nuestra capacidad de reflexión, aquello que nos recuerda y advierte sobre los poderes sobrehumanos que conciertan, disponen o manejan nuestras voluntades” (secc. 2).

¹ Ni Kappler ni el traductor dan los significados de las voces clásicas, éstos se han tomado de los diccionarios de latín y griego clásico de la editorial Vox para hacer más entendible el análisis etimológico.

Hagamos también mención de la etimología propuesta por Gómez-Tabanera, recogida por Héctor Santiesteban Oliva: “Recordemos que la voz *monstruum* origina *monstrare*, mostrar,” de lo que se entendería que primero fue el monstruo y luego el verbo mostrar (62). Finalmente la raíz griega *teras*, “signo, presagio, portento, señal espantosa enviada por los dioses; monstruo, cosa monstruosa,” nos da palabras como teratología, terático, etc. Tenemos pues, en el monstruo, un ser espantoso que se muestra a sí mismo, que muestra, nos hace pensar y recordar algo más, y que tiene un vínculo con lo divino. Por supuesto no podemos atenernos únicamente a la etimología ni aludir a toda su carga semántica original para dar una definición del monstruo que englobe también sus manifestaciones contemporáneas, pero sí vemos que denota elementos aún vigentes de su primigenia concepción, así como relaciones que ya son o que puedan ser estudiadas con mayor profundidad, tales como monstruo-memoria, monstruo-pensamiento, monstruo-religión, monstruo-mito, etc. En los siguientes apartados intentaremos analizar con cierto orden el caos monstruoso.

1.1. Anormalidad y escándalo racional

“Desde luego, el que no se parece a sus padres es ya en cierto modo un monstruo, pues en estos casos la naturaleza se ha desviado de alguna manera del género.” Esto lo dice Aristóteles en *Reproducción de los animales* e introduce así la desemejanza como un atributo monstruoso (IV, 767b5-10). Por su parte Santiesteban Oliva nos recuerda la *dessemejança* medieval que “designaba lo feo y lo monstruoso incluso” (49). Sin embargo, la desemejanza no alcanza —en un tiempo como el nuestro que, al menos idealmente, es mucho más tolerante que los siglos anteriores— a dar cuenta de la monstruosidad.

Evidentemente el monstruo es diferente, pero necesitamos ser conscientes que “en gran medida, el problema no es dicotómico sino gradativo.” (54) De ahí que el hombre, en su búsqueda del antropino —ese rasgo que diferencia al hombre como tal del resto de las especies— se haya “encontrado con una serie de desilusiones, cuando no de francos fracasos,” (58) pues si un hombre con rabo era un *homo monstruosus* para Linneo, cabría preguntarse cuáles son las modificaciones, excesos o carencias que traslada al hombre al terreno monstruoso, dónde comienza la monstruosidad y dónde se pierde la humanidad. Y no sólo la línea divisoria entre hombre y monstruo es sutil sino que el monstruo mismo ofrece un espectáculo funambulesco. Digamos que hay de monstruos a monstruos —no es lo mismo un gigante en el Medioevo que un ser completamente híbrido o fantástico como los míticos Antiguos lovecraftianos—, y que incluso dentro de una misma clase de monstruos, hay diversos grados de monstruosidad.

No proponemos el ejemplo del gigante gratuitamente. La talla es uno de los procedimientos más básicos de monstrificación y en el cual el carácter gradativo es evidente. Aunque Lucian Boia se ocupa de trazar la historia del mito del hombre diferente en Occidente, es significativo que en el apartado “El laboratorio de los monstruos” retome un grabado del *Mundus Subterraneus* donde se presentan cinco hombres de distinta talla en codos: 200, 60, 46, 6.5 y el último de talla normal (fig. 1). En metros, según las aproximaciones de Boia, el número se reduce a la mitad; así, el hombre más grande mediría 100 metros y el cuarto, que es ni más ni menos que Goliat, algo más de tres metros, un “pigmeo entre sus congéneres” (14). El hombre de talla ordinaria ni siquiera ofrece rasgos faciales de tan pequeño que aparece en el grabado. En esta escala extraordinaria de tallas, ¿dónde comienza lo monstruoso?

El monstruo es diferente del hombre y los hombres son diferentes entre sí, pero ésta es una diferencia cotidiana, completamente normal. El monstruo, al contrario, se inserta no sólo en lo

diferente sino en lo anormal, es lo Otro por excelencia. Así pues, se hace necesario aceptar una desemejanza normal, natural, cotidiana; y otra anormal o, en palabras de Boia, una alteridad ordinaria y otra radical. Esta anormalidad del monstruo no es, en absoluto, completamente objetiva pues dependerá del sujeto que la percibe. Pensemos en un par de cuentos de Mariana Enríquez, “La casa de Adela” y “El patio del vecino”. En el primer cuento, Adela, una niña sin un brazo, es llamada “monstruita, adefesio, bicho incompleto” por otros niños que además “le tenían miedo, o asco”. En el segundo cuento nos encontramos con un ser antropomorfo de aspecto terrible y que devora las entrañas de un gato aún vivo; al final se sugiere una suerte también terrible para Paula, la protagonista que atestigua la escena. Respecto al segundo ejemplo, no vacilaríamos en llamar monstruo a este ser que por su apariencia (ojos blancos, delgadez extrema, sexo exageradamente largo, hedor, etc.) y sus acciones transgrede la normalidad; pero ¿qué sucede con Adela, que no es más que una niña con una sola extremidad superior? ¿Es un monstruo? En realidad la pregunta debería ser: ¿para quién es un monstruo Adela?

Cuando Noël Carroll delimita su objeto de estudio, el terror como género artístico, advierte que “Lo que parece diferenciar la narración de terror de las meras historias con monstruos, como los mitos, es la actitud de los personajes de la historia hacia a los monstruos que encuentran,” y más adelante: “Como he sugerido, un indicador de lo que diferencia las obras de terror de las historias de monstruos en general son las respuestas afectivas de los personajes humanos positivos en las historias de monstruos que los asedian” (cap. 1). Carroll aclara que si bien el público también responde afectivamente a las obras de terror, esta respuesta es paralela, y no idéntica, a la de los personajes: en primer lugar el público no se cree en peligro por la presencia del monstruo como sí lo hacen los personajes; en segundo lugar, los personajes no gozan en la situación terrorífica, en cambio el público además de responder ideal o efectivamente con miedo experimentará placer.

Más adelante ahondaremos en el trabajo de Carroll, por ahora nos interesa destacar este procedimiento que le permite delimitar el terror como género. No se trata, como veremos más adelante, de una visión realmente inmanente como sí podemos ver en muchas definiciones, acotamientos y taxonomías de la literatura no mimética. El caso de lo fantástico es bastante ilustrativo. No hace falta hacer aquí un recuento de las diferentes propuestas que buscan desentrañar, comprender y explicar los mecanismos de la literatura fantástica, pero no está de más recordar cómo para Ana María Morales, por ejemplo, un texto fantástico

Es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior. La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas instancias textuales) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo sucedido se rige por un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo al expresado con anterioridad. Es decir, para ser fantástico un texto tiene que dar testimonio de que por momentos han convivido dos códigos excluyentes de realidad y que tal convivencia no ha sido del todo pacífica. (XVI)

Casi todo lo que Ana María Morales ha tomado en consideración para su definición de lo fantástico nos sirve para hablar del monstruo en la literatura; en realidad, lo único que podemos dejar de lado es la necesidad de que el paradigma de realidad intratextual sea mimético del mundo

extratextual; por lo demás, hay que hacer algunos ajustes. Así, para identificar al monstruo en la literatura deberemos estar conscientes de que el monstruo no será identificado como tal porque así nos lo parezca a nosotros como lectores, sino porque el mundo construido en el texto (narradores, personajes, lector implícito) nos permite identificar al monstruo como un elemento que encarna una ilegalidad, siguiendo la terminología de la autora.

Morales dice que

dependiendo de lo inflexible de este sistema de leyes [del texto fantástico], es que surge la posibilidad de que cualquier ruptura, cualquier excepción cause un escándalo y sea vista como una transgresión. El fenómeno necesita considerarse ilegal para que constatemos que las reglas existen, y el sistema legal no se puede intercambiar con otro ni permitir adecuaciones al caso. (XII-XIII)

¿Qué otra cosa puede ser el monstruo sino una ilegalidad biológica, cognitiva, moral? ¿Acaso la presencia del monstruo no hace sino confirmar las leyes que rigen el mundo? El monstruo encarna la imposibilidad de la convivencia de esos dos códigos excluyentes de que habla Ana María Morales. En efecto, el monstruo parece pertenecer a otro código, a otra realidad que no se ajusta a la nuestra, es tal la ilegalidad que representa que podemos percibirlo como “un ente situado en *illo tempore*, o en *illo spatio*” (Santiesteban 14). Santiesteban concede la disyunción tiempo-espacio,

pero cabe preguntarse si en realidad podemos pensar un monstruo cuya otredad espaciotemporal pueda dislocarse.²

En la misma definición de Ana María Morales leemos que el hecho fantástico provoca una reacción: sorpresa, incredulidad; en otra parte de su trabajo habla de la desazón como marca siempre presente. Como hemos visto, el monstruo también provoca una reacción, pero no tomaremos la sorpresa, la incredulidad ni la desazón como la respuesta por antonomasia ante lo monstruoso. La anormalidad monstruosa en realidad provoca un escándalo, como dice Roger Caillois también respecto a la literatura fantástica: “Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel” (“Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una desgarradura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”; trad. nuestra; 8)³ o bien:

[...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d’un monde dont les lois étaient jusqu’alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l’impossible, survenant à l’improviste dans un monde d’où l’impossible est banni par définition. (9)

² Aunque lo veremos más adelante, sólo pongamos como ejemplo al asesino serial: si aceptamos que transgrede las normas sociales y morales de un determinado espacio y lugar, ¿pensarlo como monstruo no es negarle la pertenencia a nuestro tiempo y nuestro espacio? ¿No es acaso una encarnación más del mito del hombre salvaje?

³ Todas las traducciones de Caillois y demás autores son nuestras a menos que se indique lo contrario.

[...] en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se convierte en una agresión prohibida, amenazadora, que rompe la estabilidad de un mundo cuyas leyes habían sido consideradas hasta entonces como rigurosas e inmutables. Es lo imposible que sucede, de pronto, en un mundo del cual lo imposible está desterrado por definición.

Escándalo, desgarradura, irrupción insoportable, agresión, amenazador, pareciera que Caillois estaba hablando del monstruo mismo. No parece ya una afirmación gratuita la de Santiesteban: “El ostento será siempre escándalo” (48). Digámoslo así: la anormalidad del monstruo provoca un escándalo racional puesto que no somos capaces de explicar cómo es posible que un ser como el monstruo sea capaz de existir siquiera, tal escándalo es una necesaria consecuencia de la anormalidad en la constitución monstruosa.

Hay otros paralelismos interesantes entre la teoría de lo fantástico y el monstruo, pero no es el caso desmenuzarlas en este trabajo.⁴ Sólo apuntamos la posibilidad de profundizar en estas observaciones a partir de las ideas de Ana María Morales expuestas en el prólogo de su antología. El monstruo, pues, representa la convivencia escandalosa de la norma y su ruptura en un mismo ser. Con estos primeros elementos definitorios, aplicables al monstruo en términos generales y no

⁴ Considérese, por ejemplo, la delimitación misma del género. Para Ana María Morales, lo fantástico se mueve entre los límites, lugar apto a visbar otras realidades, y para dar cuenta de lo fantástico es necesario que explícita o implícitamente surja la confrontación entre dos concepciones distintas del mundo (X). Lo mismo, como podrá corroborarse a lo largo de este trabajo, puede decirse del monstruo. El miedo en lo fantástico, abordado por David Roas, es otro punto en común; quizá se llegaría, de forma similar a como Carroll asocia el monstruo con el género del terror, a la conclusión de que la literatura fantástica es una literatura monstruosa.

sólo en la literatura, podemos encarar la pregunta que dejamos sin contestar párrafos antes: ¿para quién es Adela un monstruo?

La respuesta entonces no debería verse entorpecida por la ética del lector real sino motivada exclusivamente por los personajes, esos niños que le tienen miedo y asco, y también por el comportamiento de Adela que “Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (Enríquez, “La casa”). Este comportamiento produce una respuesta en los personajes y no necesariamente en el lector real. La actitud y la apariencia de Adela la insertan, respecto a los otros niños, en la anormalidad. Sin embargo, la subjetividad y la flexibilidad del límite que separa lo normal de lo anormal, así como se da en el mundo real, se da también en la ficción: Adela, monstruo para unos, es la amiga de los otros dos personajes principales de la historia quienes no perciben el muñón sino como una diferencia sin importancia.

En “La casa de Adela”, en realidad, la historia gira en torno a una casa embrujada y si comparamos a Adela con el ser antropomorfo de “El patio del vecino”, nos damos cuenta de que se transgreden normas de distinta clase, que el orden biológico no es el único que se contraviene. Ana Casas, en el prólogo de *Las mil caras del monstruo*, refiere que el monstruo supone “el desvío de la norma, la violación de los límites que hemos creado en relación con lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico, y también social y moral,” y más adelante dice que el monstruo “también atenta contra el orden cognitivo” (10). De este modo, en este par de cuentos son transgredidos el orden físico (los sucesos anormales que suceden dentro de la casa), biológico (la falta del brazo izquierdo en Adela, la constitución del ser antropomorfo en “El patio del vecino”) y moral (el comportamiento de estos dos mismos personajes e incluso de Paula, la víctima

del segundo cuento). El monstruo danza en los límites, da un par de pasos en nuestra apacible normalidad y algunas cabriolas más allá de ella.

Según esta forma de proceder para determinar si un ser es un monstruo o no en la literatura, tendremos que aceptar que lo que quizá instintivamente llamaríamos monstruos —porque así los percibimos como sujetos del mundo real— no tendrían por qué serlo en un universo literario determinado. Pongamos el caso de los mitos o la literatura maravillosa. En estos universos contruidos sobre leyes distintas a las del mundo real, los seres híbridos y completamente fantásticos no representan ninguna excepción, ninguna ruptura del orden, ninguna ilegalidad. Un personaje que se encuentre con un hada, un duende, al minotauro mismo, no se sorprenderá del hecho de que tales seres existan. Podrá tener miedo de ellos por diversas razones pero no por su mera existencia puesto que forman parte de ese universo, son normales. En esto hay que darle la razón a Carroll cuando dice que “Boréadas, grifos, quimeras, basiliscos, dragones, sátiros y demás son criaturas molestas y temibles en el mundo de los mitos, pero no son antinaturales, pueden situarse en la metafísica de la cosmología que los produce” (cap. 1).

1.2. *Phobos*

Hemos ya indicado cómo la anormalidad del monstruo genera el escándalo racional en quien lo enfrenta, pero no es suficiente, hay algo más, una segunda reacción, una emoción. Esa emoción es lo que en este trabajo llamaremos *phobos* para dar a entender en una sola palabra dos emociones simultáneas.

Por supuesto, el sentido que estamos dando a *phobos* es el que en psicología se da a *fobia*, pero no parece conveniente usar este segundo término directamente ya que la fobia puede entenderse o bien como un miedo irracional o bien como odio o repulsión, y lo que a nosotros nos

interesa es indicar ese estado emotivo en que el miedo y la repulsión están siempre presentes.⁵ Así, proponemos el término *phobos* para evitar su confusión con el término *fobia* y para referirnos en una sola palabra a esa emoción de miedo-rechazo.

No somos, por supuesto, los primeros en decir que el miedo es inherente al monstruo, para Santiesteban, por ejemplo, el monstruo “Debe dar terror e infundir miedo ya que esa es su característica primordial” y lo define como “Animal fabuloso terrorífico” (59);⁶ Jeffrey Jerome Cohen, en la primera de sus siete tesis sobre el monstruo dice que “The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence” (“El cuerpo del monstruo incorpora literalmente miedo, deseo, ansiedad y fantasía (sedante o incendiaria), dándoles vida y una extraña independencia”). Ambroise Paré, en su muy escueta definición, no habla del miedo pero sí le atribuye a la mayoría de los monstruos la cualidad de “signos de alguna desgracia que ha de ocurrir” (21) que bien podría despertar miedo, como en el caso que refiere en que una mujer parió un monstruo: un niño con cinco cuernos de carnero en la frente y un apéndice de piel en la espalda entre otras malformaciones y rarezas; pues bien, al nacer, “lanzó un grito penetrante, que espantó de tal modo a la comadrona y a todos los presentes, que el miedo que experimentaron les hizo abandonar la casa” (27). Por último, reproduciremos las últimas palabras de una cita de Voltaire hecha por Marta Piñol Lloret:

⁵ Aclaremos de una vez que no podemos en esta investigación desarrollar detallada y distintivamente términos como miedo, terror, horror, repulsión, rechazo, etc., por lo que serán considerados sinónimos según su campo semántico.

⁶ Es importante recordar que el corpus con que trabaja Santiesteban es medieval-renacentista y por lo tanto no podemos exigirle una definición que supere la condición animal del monstruo.

“Reservemos, pues, este nombre, para aquellos animales cuyas deformidades nos producen horror” (29).

La repulsión que provoca el monstruo ha sido también ampliamente tratada. “El monstruo produce dos sentimientos encontrados: repulsión y fascinación” dice Santiesteban (15); Katharine Park y Lorraine Daston, hablando de la percepción del monstruo en la Edad Moderna, nos recuerdan que “Instead of three successive stages, we now see three separate complexes of interpretations and associated emotions —horror, pleasure, and repugnance— which overlapped and coexisted during much of the early modern period, although each had its own rhythm and dynamic” (“En lugar de tres estadios sucesivos, vemos ahora tres complejos distintos de interpretaciones y emociones asociadas —terror, placer y repugnancia— que se traslaparon y coexistieron durante mucho tiempo del periodo moderno temprano, aunque cada uno tuvo su propio ritmo y dinámica”; 176); y Paré nos da una muestra invaluable de la repugnancia monstruosa al preferir no incluir determinados monstruos en su tratado porque “son tan repugnantes y abominables, no solamente de ver, sino también de comentar, que no he querido aducirlos ni mandarlos ilustrar por ser tan detestables” (70).

No obstante estas observaciones que sin duda son valiosas, es el tratado de Carroll el que más nos servirá para hablar de la repulsión del monstruo. Antes, sin embargo, es necesario hacer algunas observaciones sobre su teoría. En primer lugar tengamos en cuenta que el libro se presenta como un tratado filosófico sobre un tipo muy específico de terror y no como una teoría literaria aun cuando tome ejemplos literarios como una parte de su corpus y se apoye en cierto modo en las ideas todorovianas sobre lo fantástico-maravilloso. ¿Por qué recurrir entonces a él? Porque su teoría nos proporciona conceptos operativos para conjugar las dos características que hemos visto como esenciales al monstruo.

Aunque la teoría de Carroll no es sobre el monstruo en sí, éste es de vital importancia en su teoría. Lo que busca Carroll es definir un tipo específico de terror. Así, establece una primera diferencia: el terror natural, el de la vida real, y el que se produce en el arte. Dentro del terror que se produce en el arte hay una segunda diferenciación: el terror que se produce casualmente —por ejemplo, en una novela un asesinato puede horrorizar al lector, pero no por ello diremos que se trata de una novela de terror— y el terror que se produce porque ese es el objetivo de la obra. A esta segunda clase de terror, a ese estado emocional específico que se da en este tipo de obras artísticas, Carroll lo llama terror-arte (*horror-art*). Y aquí es donde a nosotros nos interesa particularmente su teoría puesto que el elemento que provoca este terror es nada más y nada menos que el monstruo. Ahora bien, es importante salvar las distancias en cuanto al objeto de estudio y al método se refiere: a Carroll le interesa el terror como un género, para lo cual necesita definir la emoción que lo caracteriza, el terror-arte, producida por el monstruo; a nosotros, en cambio, nos interesa definir al monstruo en general para poder hablar de su oposición con lo cómico en la literatura. A Carroll le conviene partir de la obra para llegar al público (al lector o espectador de la obra); a nosotros, partir de una definición aplicable en el mundo real incluso, para operar dentro de la obra.

¿Qué es entonces el monstruo para Carroll? Según sus propias palabras,

“monstruo” refiere cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea. Así, los dinosaurios y visitantes no humanos de otra galaxia son monstruos bajo esta estipulación, aunque los primeros existieron en el pasado y los segundos pudieran existir. [...] Algunos monstruos pueden ser sólo amenazadores pero no terroríficos, mientras que otros puede que no sean ni amenazadores ni terroríficos. (cap. 1)

Más que una definición se trata de una delimitación dentro de lo monstruoso, pero es una delimitación que induce a una contradicción o por lo menos a un embrollo innecesario sin solución explícita, como intentaremos demostrar más adelante. Por lo pronto tenemos que hay, al menos, un tipo de monstruos que provocan ese terror-arte; las historias cuyos monstruos no aterrorizan son simples historias con monstruos mas no historias de terror. Ahora, la pregunta clave es ¿cómo se constituye ese terror-arte? Y la respuesta de Carroll es la que nos revela el segundo rasgo esencial del monstruo. El terror-arte sería una emoción y como tal se debe manifestar con un estado anormal de agitación o alteración física (alteraciones del ritmo cardíaco, por ejemplo). Esta alteración es causada por el pensamiento de que un monstruo determinado es posible y por dos pensamientos o creencias evaluativas respecto al monstruo: 1) que es “físicamente (y tal vez moral y socialmente)” amenazador y 2) que es impuro.⁷ Estos pensamientos, “van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como el monstruo”. El terror-arte se da “si y solo si” se dan los dos pensamientos evaluativos sobre el monstruo —su carácter amenazador y su carácter impuro— puesto que si se dan de forma aislada las emociones resultantes serían miedo y repugnancia respectivamente (cap. 1).

Ahí lo tenemos: los monstruos de las historias de terror provocan miedo y repugnancia; por lo tanto, los mismos criterios evaluativos —lo amenazante y la impureza— son los que permiten determinar el terror-arte. Lo que queda sin resolver en el tratado de Carroll es cómo podemos

⁷ El concepto de impureza lo toma Carroll de Mary Douglas quien examina el carácter impuro de ciertos animales para el judaísmo. De acuerdo con su análisis, impuro es todo aquello que subvierte el orden establecido: mezclas, hibridaciones; es alejarse de la santidad como “unidad, integridad, perfección del individuo y de la especie” (77).

seguir llamando monstruos a los seres de los mitos, de las historias de hadas, de lo que él llama simplemente historias con monstruos; es decir, ¿cuál es el criterio para llamarlos monstruos si él mismo ha dicho, y nosotros lo hemos suscrito, que tales seres resultan naturales en su propio mundo? ¿Cuáles son los rasgos o el rasgo que le permite hablar del monstruo en cuanto tal? ¿Es sólo el miedo, sólo la repugnancia, o bien se trata de otras emociones que serán distintas de los monstruos que causan terror? Evidentemente, como sucede a menudo cuando se habla de monstruos en literatura, el punto de referencia para Carroll es el sujeto real, el receptor de la obra. El dragón, los sátiros y demás criaturas que él mismo usa como ejemplo, son monstruos porque para nosotros, lectores de carne y hueso, lo serían si se presentaran en nuestro mundo, fuera de la ficción. Si para hablar del monstruo aterrador se ha recurrido a las reacciones de los personajes como una muestra de la respuesta ideal del público, ¿cuál sería esa reacción, dentro del texto, que nos guiara para hablar de monstruos que no dan miedo?

Resumamos: el monstruo es un ser cuya anormalidad representa la transgresión de un orden establecido y la convivencia de éste con el otro u otros órdenes que lo contravienen, lo cual desencadena un escándalo cognitivo (no se entiende cómo es que pueda siquiera existir el monstruo), además del *phobos*. El monstruo es lo que no debería existir y no tanto lo que no puede y no debe, porque de hecho existe. Lo vimos ya en “La casa de Adela”, con esos niños que sentían miedo y asco de la protagonista; pero, evidentemente, no siempre encontraremos referencias explícitas al miedo y a la repulsión monstruosa, serán otros elementos intratextuales los que den cuenta de ello.

Tomemos como ejemplo el otro cuento de Mariana Enríquez, “El patio del vecino”. El miedo empieza a construirse con un evento inexplicable, los golpes violentos en la puerta que despiertan a Paula que la hacen dar “Un grito muy gruñido, animal en su terror”; después tenemos

la mención de un “chico-gato” que si bien en ese momento parece la ficción de una niña a quien conoce Paula, más adelante contribuye a la construcción del personaje monstruoso; esta niña había conocido al chico-gato en un jardín etnobotánico, “un chico que vivía ahí entre los otros animales y que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad. A ella le encantaban los gatos y no les tenía miedo: el chico era su amigo”. Nuevamente vemos la subjetividad en la apreciación de lo monstruoso. Más adelante, cuando Paula decide entrar al patio del vecino luego de haber visto a un chico encadenado, la descripción de la casa y de los objetos que va descubriendo en ella crea una atmósfera de total repulsión, asco y miedo: una casa oscura donde no hay luz eléctrica porque las facturas no se han pagado desde hacía muchísimo tiempo, una cocina que apesta porque en la alacena hay carne podrida y agusanada cuyo “olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo; tuvo que hacer un esfuerzo para no vomitar,” lo peor es que Paula no distingue si es carne vacuna “o alguna otra cosa. No podía distinguir formas humanas, pero en realidad no podía distinguir ninguna forma”. Cuando Paula entra a la biblioteca de la casa, en un libro de medicina con unas marcas extrañas, “en las páginas que describían el aparato reproductor femenino alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia que la hizo decir en voz alta: ‘¿Qué es esto?’”⁸ Al final, cuando el ser monstruoso, el chico del patio del vecino, finalmente se muestra,⁹ no aparecen palabras como asco, repulsión,

⁸ La sexualidad exacerbada, la desnudez y el canibalismo son marcas recurrentes en la creación de monstruos y hombres diferentes, Héctor Santiesteban y Lucian Boia, desde perspectivas distintas, lo han hecho ver.

⁹ Paradoja: el monstruo que etimológicamente muestra algo, se muestra poco. Lo hace notar Santiesteban en su *Tratado de monstruos*, p. 49.

miedo, terror, etc., pero la escena culmina la construcción de eso que hemos dado en llamar *phobos*:

La miró aunque tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinas. Apeataba también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. Acariciaba a la gata brutal, ciegamente, con una mano demasiado grande para su cuerpo. Con la otra la tenía agarrada del cuello.

[...] tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección [...] [Los dientes] se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza.

[...] Se levantó con sus piernas de puros huesos, el sexo desproporcionadamente grande, la cara cubierta de sangre, las tripas y los sedosos pelos negros de Eli.

[...] El chico las hizo tintinear [las llaves de la puerta] y se rio y su risa vino acompañada por un eructo sanguinolento.

Al final, Paula quiere correr pero algo se lo impide y el narrador se limita a decir que no era un sueño lo que estaba viviendo Paula porque en los sueños no se siente dolor.

Nos hemos permitido la extensa cita para demostrar cómo en este caso no hay ninguna referencia explícita de miedo o repugnancia sino que se construye con la ambientación y la descripción del monstruo mismo así como de sus acciones; sintagmas como “párpados grises y grasientos,” “apeataba,” “brutal,” “supuraba infección,” etc., nos dan sin lugar a duda esa idea de

impureza y amenaza de que habla Carroll, lo que nos da como resultado la repulsión y el miedo, el *phobos*.

1.3. Animidad

Párrafos antes vimos cómo Santiesteban definía al monstruo como animal fabuloso terrorífico, lo cual se ajusta al corpus del que se ocupa, pero a nosotros, que buscamos una definición más amplia, nos limitaría en la propuesta de tipología monstruosa que haremos en este mismo capítulo. Lo que retomaremos de Santiesteban no es el término *animal* sino la razón por la que se decide a usarlo: el animal es “un ser dotado de una cierta ánima que lo mueve” (59). Por supuesto aquí no nos interesa discurrir sobre lo que la filosofía o la religión puedan decir de conceptos como ánima, alma o espíritu, y lo entendemos en primer lugar como aquello que anima, que da vida, movimiento, a un determinado ser.

Esta concepción de la animidad admite ciertamente a los animales y las personas, y a colación podríamos citar prácticamente cualquier monstruo, pero dejaríamos fuera otros seres — a los que no podemos negar una naturaleza monstruosa— porque tendríamos que desviar nuestro interés al hecho de si realmente están vivos, si en verdad se mueven o no. Si lo animado, por excelencia, es el animal, ¿qué otra cosa puede estar animada? Y en la pregunta está la respuesta: las cosas, los objetos. Quizá el ejemplo que más fácilmente acuda a nosotros sea la casa embrujada, el cine y la literatura están repletos de casas no sólo habitadas por seres sobrenaturales, sino que parecen tener vida propia.

Otra vez podemos pensar en “La casa de Adela”. Para cuando Clara, su hermano Pablo y Adela deciden entrar a la casa en torno a la cual se cuentan diversas leyendas urbanas, ya habían notado cosas extrañas como el pasto del jardín podado y amarillento, un clima frío en el mismo

jardín, incluso es la casa la que atrae a los niños: “No entiendo, nunca pude entender qué le hizo la casa, cómo lo atrajo así. Porque lo atrajo a él, primero. Y él contagió a Adela”. En un primer momento podemos pensar que hablamos de una atracción como cualquier otra en la que los objetos no actúan para atraernos; pero esto obedece sin duda al dominio de la técnica narrativa de Mariana Enríquez.

Acabamos de usar la palabra justa: actuar. Si en vez de hablar de ánima, alma, etc., hablamos de *actuar*, el abanico de posibilidades monstruosas se amplía y no por mero capricho sino porque no podemos negarnos a la evidencia de que en la literatura, como en el cine, existen objetos que comparten las mismas características de los monstruos fácilmente reconocibles y que nos demuestran, una vez más, que el monstruo se empeña en quebrantar todo límite, incluso los que de la monstruosidad misma nos aventuremos a establecer.

Apenas unos párrafos más adelante nos damos cuenta de que Pablo y Adela no sólo se sienten atraídos por la casa, sino que es la casa la que les cuenta las historias sobre ella misma, “¿Vos no la escuchás?” le preguntan Pablo y Adela a la narradora. Cuando por fin llegan a la casa, de noche, para penetrar en sus misterios, la casa da rienda suelta a su capacidad de acción: la puerta de entrada está abierta, por dentro está iluminada “aunque en el techo, donde debería haber lámparas, sólo había cables viejos [...] Parecía la luz del sol”; la casa crea ilusiones —o quizá permite el paso a otra realidad— auditivas, visuales, táctiles: la casa zumba, hay mobiliario de aspecto sucio, objetos que adquieren un carácter siniestro como uñas, dientes incisivos, muelas; las leyes de la física se alteran al no corresponderse el espacio aparente desde fuera de la casa con el espacio sin fin que los protagonistas constatan con la luz de una linterna en el momento en que la aparente energía eléctrica se va. Finalmente, Adela entra a una habitación y la puerta queda cerrada con llave, la casa deja de zumbear, los niños salen y todo lo que había dentro de la casa

desaparece. Cuando los padres y la policía buscan a Adela sólo encuentran una casa abandonada llena de escombros. En ningún momento vemos fantasmas u otras criaturas horripilantes, simplemente la casa crea una realidad para los niños y se traga a Adela. La casa tiene capacidad de actuar en contra de las normas establecidas, está animada.

Tomemos otro ejemplo, quizá un caso en que se desdibuja un poco la animidad del objeto en cuestión. “La familia y uno más”, cuento de Raúl del Valle recogido en la antología de Ana Casas y David Roas, nos ofrece una historia peculiar; se trata de una pareja que compra un robot aspirador que termina por atacar a sus dueños. Es un caso interesante para nuestro análisis porque no es el robot el que empieza a dar muestras de un comportamiento extraño sino la pareja que decide nombrarlo Pedrito. El protagonista incluso se “sentaba a observar su plácido avance por el comedor, como un niño que recorre a gatas la alfombra ante la mirada de su padre” (189); nuevamente, como en el caso de la casa embrujada, parece ser una descripción casual, una simple prosopopeya, pero también podemos pensar, de acuerdo con los indicios del texto, que en realidad el robot era capaz de actuar con autonomía. Laura, la pareja del protagonista, dice haber sido atacada por Pedrito y le pide a su marido que lo active sólo cuando no estén ellos en casa. He aquí ese deseo de evitar el contacto, y siquiera la cercanía con el objeto monstruoso, del que nos habla Carroll. Un día Laura decide quedarse en casa por la mañana y para la noche, cuando el marido regresa, ha desaparecido; el narrador-protagonista no entiende por qué se ha ido, sobre todo sin Pedrito, y claro, “Pedrito, por su parte, no parecía echarla de menos” (189).

El suceso que devela la dimensión monstruosa del robot es el momento en que el protagonista lo descubre “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” (189).

Después de esta escena no podríamos dudar de la voluntad de la aspiradora pues ninguna golpetea con insistencia ningún mueble, mucho menos pasa tres horas golpeando una puerta como ocurre en el cuento cuando se siente descubierto por el dueño y se precipita sobre él violentamente. Sin embargo, a pesar de lo anormal del comportamiento del robot, el protagonista tiene la esperanza de que si sobrevive “sin comer los siete días que le quedan de batería seguro que, después de recargarlo, consigo convencerle de que no es culpa mía que Laura nos haya abandonado” (190).

Estas líneas que terminan el cuento son muy importantes porque nos revelan una reacción completamente inesperada por parte del protagonista: él, en realidad, a pesar de ser consciente de la amenaza que representa el robot, no lo considera un monstruo, pues de lo contrario no pensaría en la posibilidad de convencerlo de nada, de establecer la más mínima relación con él. Entonces, ¿es o no un monstruo este robot aspirador? Según nuestro análisis de la constitución monstruosa y su identificación en la realidad construida intratextualmente, sí: la primera instancia que lo demuestra es Laura, que se siente amenazada y se aleja del robot; luego, tenemos los indicios que muestran, no al protagonista sino al lector implícito, la monstruosidad del objeto. Si el robot succionó un libro sin dejar rastro, bien pudo haber hecho lo mismo con Laura, y entonces corroboraríamos que el ataque a Laura, los golpeteos contra los muebles y puertas son producto de la capacidad de actuar del robot. El lector implícito tiene los indicios para temer un ataque al protagonista si es que logra sobrevivir en el baño u otro destino fatal.

Considerar la animidad como la propiedad que le permita al monstruo actuar de determinada forma, nos permite dar carta de identidad a un tipo de monstruo que lleva tiempo ya en los universos literarios como hemos visto. Esto, claro, tiene consecuencias en otros niveles. Santiesteban, en un pequeñísimo apartado se pregunta: “¿pertenece el monstruo al reino de lo humano? ¿pertenece acaso al reino animal? Variadas han sido las respuestas; y por ello la

preocupación ha estado viva. Pierre d'Ailly, aunque constata la anomalía de los monstruos, los sitúa entre dos reinos, el humano y el animal; Colón parece añadir otro: el reino de lo monstruoso” (35). Lamentablemente Santiesteban no da la referencia donde podemos encontrar esta idea que nos vendría como anillo al dedo. Con lo que hemos visto, es claro que el monstruo no es humano, ni animal, ni vegetal, ni objeto, sino que participa de uno, dos o más, incluso de otros reinos simultáneamente. Si pensamos en un reino de lo monstruoso —es decir, un ordenamiento propio, distinto— ni siquiera tendríamos la necesidad de preguntarnos sobre la naturaleza monstruosa en términos de lo humano, lo animal, lo vegetal, etc., sino simplemente como otra realidad. Exactamente eso: una realidad otra, la alteridad por antonomasia.

Ensayemos una nueva definición de monstruo conjugando todos los elementos que hemos puesto de manifiesto: el monstruo es todo ser con capacidad de actuar contra las normas y cuya anormalidad física, biológica, moral, etc., provoca un escándalo racional que despierta la emoción del *phobos* (miedo y rechazo simultáneos) en el sujeto que lo enfrenta. De esta definición se entiende que el monstruo no tiene existencia completamente objetiva sino que siempre estará en una relación de dependencia respecto del sujeto o sociedad que percibe un determinado ser como monstruo.

1.4. Tipología monstruosa

Diferentes clasificaciones teratológicas se han hecho y no es nuestro objetivo en esta investigación profundizar en este tema porque nos desviaría innecesariamente hacia el intento de una ontología monstruosa; sin embargo, sí creemos útil establecer por lo menos una tipología muy general que muestre algunos mecanismos de monstrificación. No está de más hacer notar que así como las características antes expuestas parten de lo que el sujeto real percibe como monstruoso para

aplicarlas a la literatura, del mismo modo esta tipología parte del sujeto real para después considerarla dentro del universo ficticio. Así, no siempre coincidirá la categoría en que el lector real y el personaje, narrador o lector implícito coloquen a un mismo monstruo, si es que coinciden en ver a un ser como tal.

1.4.1. Monstruo natural

El monstruo natural se encuentra directamente en la naturaleza; animales, plantas, personas, y cualquier otro ser que pudiera haber existido o que pudiera existir en el mundo sin la intervención creadora del hombre podrá constituirse como monstruo natural. El orden que transgrede es, por lo menos, el de la apariencia física, la constitución morfológica, fisiológica, etc. Blemios, esciápodos, pigmeos, gigantes, dragones, quimeras, basiliscos, unicornios, de estos y otros seres menos conocidos está poblado el imaginario monstruoso desde la Antigüedad. Algunos monstruos han quedado prácticamente en el olvido, otros han sufrido transformaciones y desnaturalizaciones, pero su mecanismo sigue siendo el mismo.

José Julio García Arranz ha hecho un estudio minucioso sobre la figura del cinocéfalo y nos descubre cómo no sólo se admitía la existencia real de seres prodigiosos sino que incluso la presencia de prodigios era un indicador de la veracidad de los relatos de viajes a tierras lejanas, fuentes de alteridades insospechadas (44). El cinocéfalo es, por cierto, un caso singularmente atractivo. Podría tener como origen la simple transformación imaginativa del babuino, *Cynocephalus babuin*, pero es a partir de Ctesias de Cnido y de Megástenes que la figura del cinocéfalo permea en el imaginario griego como una de las tantas razas monstruosas. Caludio Eliano conjugó las descripciones de Ctesias y de Megástenes y revistió al cinocéfalo de la bestialidad suficiente para negarles la facultad del lenguaje articulado pero no la capacidad de

entenderlo, el sentido de justicia y la industria de la ganadería (52-54). Eso sí, siempre conservó su carácter hostil y caníbal. Agustín de Hipona discutiría también si los cinocéfalos tenían alma, si eran descendientes de Adán, debate que aplicaría por igual al resto de razas que de algún modo participaban de lo humano pero no terminaban de serlo en apariencia (XVI, 8). El interés evangelizador llegó a tal grado que el cinocéfalo pasó del extremo bestial al extremo del santoral cristiano: una versión bizantina de San Cristóbal lo representa plenamente como un cinocéfalo.

Lo que más nos sirve a nosotros del trabajo de García Arranz es que en él podemos constatar que el monstruo natural puede derivar de un ser completamente normal por desconocimiento o mera recreación imaginativa,¹⁰ que estamos predispuestos al encuentro con el monstruo por el conocimiento previo que tenemos de él, y que el carácter monstruoso puede aplicarse a hombres distintos a nosotros por su apariencia, como sucedió a partir de la Edad Media cuando los viajeros llegaban a tierras exóticas.

Pero actualmente no se habla ni se escribe sobre cinocéfalos, hemos buscado otros seres ya dados en la naturaleza a quienes podamos transformar en monstruos. Juan Jacinto Muñoz Rengel, por ejemplo, ha creado sus propios monstruos en su cuento “Bestiario secreto en el London Zoo”. Se trata del descubrimiento, por parte del protagonista, de una colección de animales en una especie de sótano oculto que data de 1829 cuyo propósito era “contribuir al desarrollo de la zoología y la fisiología animal secretas, y a la introducción de nuevas especies perdidas” (171). Para empezar, notemos que las criaturas de Muñoz Rengel mantienen viva la relación del monstruo con un tiempo y un lugar ajeno (*illo spatio, illo tempore*), sea tal por ser desconocido, lejano o secreto. Por otra parte, no es gratuito que hayamos elegido este cuento para hablar del monstruo

¹⁰ Para más ejemplos puede consultarse la obra de Paré donde desfilan jirafas, ballenas, camaleones, entre otros.

natural. A estas alturas, será más fácil aclarar por qué no hemos usado el término *monstruo fantástico* para referirnos a criaturas que evidentemente sólo son posibles en la literatura. No hace falta más que recordar lo que se planteó en apartados anteriores: hemos de buscar al monstruo, por lo menos por cuestiones de método, de acuerdo con las marcas del propio texto. En este caso, el protagonista del cuento, que es un narrador autodiegético, “Sobrecogido, fascinado” se acerca “con paso vacilante a las jaulas, sorteando las filtraciones que manaban de la piedra del techo, y sin dejarme amedrentar por los inverosímiles gruñidos y quejidos que me llegaban desde cada rincón” (171-172). El lector se habrá dado cuenta que en este caso el protagonista no rehúye al monstruo sino que lo busca, pero también recordará que el deseo de alejarse del monstruo se daba *normalmente* y no como un rasgo sustancial del mismo. Que el protagonista se acerque a las criaturas no elimina el miedo; además, habrá que considerar que en ese momento los ejemplares están enjaulados por lo que la amenaza monstruosa se reduce.

Proceder de esta forma nos llevó a aceptar el hecho de que la realidad textual puede diferir de la extratextual aun cuando aquella sea de carácter mimético, realista. Así, para nosotros, criaturas como el Sqitt, el Qo uru oQ, el Shang Yang, el Triaqlo, el Naga, el Pez del espejo, y el Yhânx son seres inexistentes, para el protagonista son seres desconocidos, mientras que para los que pertenecen a la Zoological Society of London del relato son unas criaturas como tantas otras en el universo.

Veamos con detenimiento al

“QO URU OQ. Invertebrado probablemente del filo de los moluscos y emparentado con el calamar, carece de cuerpo y de todo órgano, salvo del único ojo que compone su totalidad. El Qo uru oQ se sirve de la imagen de los cuerpos ajenos para hacerlos propios, por medio

de su reflejo en la pupila. Puede provocar efectos alucinatorios en sus víctimas. Este espécimen fue encontrado en una marisma angoleña”. Observé atónito aquel ser esférico y gelatinoso. Se trataba textualmente de un ojo [...]. Comenzó a girarse sobre la paja putrefacta que cubría el suelo, y se me heló la sangre cuando vi a un hombrecillo con chistera y levita verdes, y con chaleco a rayas, encerrado en la monstruosa pupila, golpeando con los puños las paredes cristalinas [...] el ojo se volvió hacia mí, y me miró, y el pánico me propulsó de un salto hasta la siguiente jaula. (172)

Antes que nada, es necesario buscar la monstruosidad más allá del adjetivo que emplea el personaje para comprobar cómo funciona la construcción monstruosa. ¿Qué tiene de monstruosa esa pupila si se trata “textualmente” de un ojo? Un órgano, por sí mismo, no puede ser un monstruo. Pero aquí se trata de un ojo con plena capacidad de actuar, con un comportamiento totalmente ajeno a las normas biológicas y físicas que conoce el personaje; además, el énfasis en la textura gelatinosa del ojo, en la paja putrefacta, la sensación de sentir helarse la sangre y el pánico, otorgan al monstruo su carta de identidad monstruosa. Además, no hay que olvidar la figura humana que parece habitarlo.

Ahora, lo que nos interesa destacar es que esta criatura, por más desconocida que sea para el protagonista, se encuentra en el mundo con independencia de la presencia del ser humano. Está ahí ante él, no en su imaginación. Si el protagonista no hubiera sabido nunca del Qo uru oQ, éste igualmente hubiera seguido existiendo. El no es sólo una categoría, necesita materializarse. La percepción del monstruo es subjetiva, pero su existencia es en cierto grado objetiva porque necesita

de una existencia material o por lo menos apelar a ella.¹¹ Digámoslo con otras palabras: una criatura podemos percibirla como fea, pero no diremos que es *un* feo; como bella, pero no diremos que es *un* bello; en cambio si la percibimos como monstruosa sí que diremos que es *un monstruo*.

Igualmente queremos llamar la atención sobre otro proceso de monstrificación: la transgresión a las normas de la biología, de la física, ¿cómo es posible que exista un ser “cuya nariz, orejas, manos, estómago, se concentraran” en una pupila? El ojo voltea a mirarlo antes de que se preguntara “cómo conseguía aquel parásito, el Qo uru oQ, utilizar las funciones orgánicas de un cuerpo proyectado” (172). El monstruo natural puede romper otras normas, pero la ruptura de las normas biológicas, físicas, fisiológicas, etc., tal como las conocemos, es la que lo identifica como tal. Adela, que nos sirvió de ayuda en la construcción de nuestra definición de monstruo, es un monstruo natural, porque rompe con las normas que constituye, para los niños del relato, un cuerpo normal.

1.4.2. Monstruo moral

El hombre se da en la naturaleza, qué duda cabe, y si padeciera una malformación flagrante como los esciápodos, nos estaríamos moviendo en el terreno del monstruo natural. Por supuesto, si hablamos de moral significa que nos estamos moviendo en la esfera de lo humano o de lo humanizante. Estamos en el extremo opuesto del punto anterior. El monstruo moral podrá transgredir las normas de la apariencia o no, pero lo que lo constituye como monstruo es la transgresión de las normas sociales, morales, establecidas en una determinada cultura. Romper

¹¹ Piénsese en el caso de un monstruo que sólo se produzca en nuestra imaginación. No diremos que tiene una existencia material, pero apelamos a la materialidad para pensarlo, para representárnoslo. Aun cuando imagináramos un monstruo invisible, su invisibilidad no invalida su referencia a la materia.

estas normas hará a la persona parecer incivilizada, salvaje, o quizá como perteneciente a otro mundo pasado, futuro o simplemente alterno; en cualquier caso volvemos a una alteridad radical no muy lejana a la que erigió el mito del hombre diferente, mito que ha movido al hombre en su búsqueda de comprenderse a sí mismo desde la Antigüedad:

El hombre diferente encarna los misterios del universo inagotable, sus promesas y sus peligros. [...] Cada cultura, cada época, cada generación, cada ideología se expresa por su propia producción de hombres diferentes. Para el historiador se trata de un indicador esencial. La historia del Otro, decodificada, deviene nuestra propia historia.

El hombre diferente refleja a la vez la permanencia del espíritu humano y sus avatares a través de la Historia. Háblame de tu hombre diferente y te diré quién eres. (38)

El mito del hombre diferente historiado por Boia no habla de monstruos exactamente, pero deja la puerta abierta para su monstrificación. Ammien Marcellin, citado por Boia, dice respecto de los hunos luego de calificarlos de ser una raza salvaje:

Desde el nacimiento de los niños varones, los hunos les marcan las mejillas con profundas cicatrices, para destruir todo germen de bozo. Estos seres crecen y envejecen imberbes, con el aspecto *odioso y degradado* de los eunucos. Pero son todos robustos, con miembros fuertes y cabeza voluminosa; y un *excesivo* desarrollo de las espaldas presta a su contextura algo de *sobrenatural*. Se diría que, más que seres humanos, son animales bípedos, o como esas raras figuras que el capricho del arte sitúa en relieve en las cornisas de un puente. Costumbres cercanas al animal responden a su exterior *repugnante*. Los hunos no cuecen

ni sazonan lo que comen, y como alimento les bastan las raíces salvajes o la carne del primer animal que pasa ante sus ojos [...]. (51-52)

Boia cita también a Jordanès, cuya descripción acentúa los rasgos monstruosos:

Los hunos serían el fruto de la unión contra natura entre brujas expulsadas de Escitia por los godos y “espíritus *inmundos*” que, “habiéndolas visto errar en soledad, se mezclaron con ellas y su abrazo dio nacimiento a esta raza feroz”. En cuanto a su aspecto, tienen una cara “*horriblemente* negra”; “no era una figura humana sino, si me permiten decirlo, una masa informe, con dos puntos luminosos en vez de ojos”. (52; cursivas nuestras)

No hace falta repetir lo que salta a la vista: los hunos, seres perfectamente humanos, adquieren una dimensión monstruosa a partir de costumbres distintas. La Modernidad no hizo sino mantener vivo el mito del hombre diferente, llevándolo a determinadas etnias africanas y americanas. No estamos muy lejos de estos mecanismos cuando se rechaza y se teme al migrante, al homosexual y demás grupos marginados. Nunca dejaremos de crear monstruos.

Estas consideraciones nos permitirían encontrar monstruos en donde menos los imaginaríamos presentes, o mejor: nos permiten ser conscientes de nuestra mirada monstrificadora y verificar que el monstruo somos nosotros mismos. De este modo, en nuestra vida cotidiana como en la literatura podríamos encontrar monstruos que en apariencia no tienen nada de anormal pero cuyo comportamiento se aleja de las normas con las que ordenamos nuestra vida, lo cual los convierte en seres pervertidores del orden, deleznable, peligrosos; no hablamos sólo de asesinos, terroristas, violadores, sino también de grupos discriminados:

Con hipocresía o aspaviento y en nombre de la “normalidad”, la sociedad mexicana repele sutilmente a rencos, cuchos, chuecos, contrahechos, entecos, tilicos, espiritifláuticos, ñengos y jorobetas; le saca la vuelta a pintos, albinos y cacarizos; ve con disgusto a bizcos, prógnatas y leporinos; le incomodan los idos, ideáticos, pirados, lunáticos o loquitos; rehúye a negros, prietos y chales; desprecia a los pelos-necios y pata-rajada; le incordian ateos y aleluyas; compadece a indios, viejitos, cieguitos, tontitos y otros disminuidos; condena a jariosos y nalgasprontas, y de plano rechaza a jotos, vestidas y tortilleras. Pero el que esté libre de estigmas que tire la primera piedra. (Bartra 11)

La caza de monstruos morales se antoja bastante fructífera. Hay otro cuento que nos puede servir de primer ejemplo: “Azul ruso”, de Patricia Esteban Erlés. Se trata de una mujer, Emma Zunz, que convierte en gatos a los hombres que llegan a su domicilio. No es que sea un monstruo sólo por esta capacidad anormal de operar dichas transformaciones ni tampoco nos interesa darle una explicación, el hecho es que al llevar a cabo esta transformación cambia radicalmente la vida de sus víctimas, que no se reducen sólo a los hombres transformados sino a las personas que les son cercanas: “Mientras los gatos comían en el balcón, Emma Zunz apoyaba las manos en el hierro floral de la baranda y miraba la ciudad. Sabía que en alguno de esos edificios alejados por la niebla empezaba a derrumbarse en ese momento la mitad de una foto de familia, pero no se sentía culpable” (82-83).

“Los arácnidos” de Félix J. Palma nos da un par de ejemplos interesantes. Es la historia de un hombre y su abuela que tienen una relación muy compleja, contra natura, según el propio protagonista: él recibe mensualmente cierta cantidad de dinero de la fortuna de la abuela a cambio

de llevarle a ésta mujeres que habrán de morir en la misma casa donde ella vive. No nos detendremos ya en examinar cómo se construye el ambiente extraño y repulsivo. Lo que ahora nos importa es señalar dos cosas: no siempre tendremos monstruos deformes o de constitución imposible. Es verdad que la abuela se reviste de un carácter inquietante ya que por el modo en que viste y la iluminación escasa de la casa no se sabe a ciencia cierta su complexión, su talla; y en realidad no importa, por lo menos hasta antes del final del relato. El protagonista en cambio es bello, de ojos verdes, él mismo dice tener apariencia de arcángel y la abuela le dice: “el mundo se rinde ante tu belleza” (135).

Cuando nos damos cuenta del pacto que nieto y abuela han tenido durante largo tiempo — pacto calificado como macabro por el protagonista mismo—, comienzan a perfilarse como seres anormales, pero es también lo que nos deja saber el protagonista, que otra vez es un narrador autodiegético, sobre esta relación extraña, la que reafirma el rompimiento de las normas morales: “Éramos dos almas que se odiaban por el hecho de necesitarse, dos almas atrapadas en una simbiosis sacrílega y perversa a la que ninguna se atrevía a poner fin” (136). El protagonista es consciente además de su grado de perversidad, pues otras personas “no podían concebir más maldad que la del adulterio o el soborno, aquellas mezquindades de juguete que nada tenían que ver con las que yo conocía” (140). Las víctimas también perciben lo extraño de la escena en que el nieto y la abuela tienen un habitual e incómodo diálogo.

En la recta final del cuento el protagonista se adentra en la habitación en que mueren las víctimas y ve por primera vez el horroroso espectáculo: cuerpos con señales de estar siendo devorados poco a poco y los restos del cuerpo de su propio hermano. Hemos elegido este cuento no sólo porque hallamos dos monstruos en él, sino porque presenciemos un fenómeno singular: el

monstruo que siente miedo. El protagonista se horroriza de lo que él mismo ha ayudado a construir, incluso diríamos que es arrepentimiento lo que siente.

Santiesteban habla de la conversión monstruosa: “La conversión monstruosa se verifica cuando se torna en monstruo un ser anteriormente normal. Dicha conversión puede ser verificada regularmente o por el contrario, esporádicamente; voluntaria o involuntariamente” (95). ¿Aceptaríamos que el arrepentimiento, esta conversión de último momento, salva al protagonista de su monstruosidad?

1.4.3. Monstruo objeto

Tuvimos ya la oportunidad de ver un par de casos en que el monstruo no era ningún ser dado en la naturaleza sino objetos producidos por el hombre, las cosas que adquieren una animidad que no deberían tener. No es normal en absoluto que una casa produzca ilusiones y haga desaparecer gente, no es normal que un robot aspirador ataque y devore a las personas que lo han comprado. Es esta animidad, esta capacidad para actuar de algún modo, la que rompe la norma.

Ahora, la pregunta es sobre la norma que se está rompiendo porque la forma es siempre la misma o al menos siempre es normal. La casa embrujada del cuento de Mariana Enríquez cambia de apariencia, pasa de ser una casa en ruinas a una casa que sólo parece estar abandonada. En el caso del robot aspirador, éste siempre conserva su forma. ¿Diríamos que el robot tiene un comportamiento anormal? Con el simple hecho de hacer esta pregunta le otorgamos una animidad al objeto: no hablamos de comportamiento como el funcionamiento de la máquina, no diríamos que el robot funciona mal y que por eso ha atacado a la pareja, es claro que ha adquirido un comportamiento, si no humano, sí propio de un ser con capacidad propia de actuar. En otras palabras, la pregunta no sería: ¿el robot se comporta-funciona mal?, sino ¿cómo es posible que el

robot pueda atacar a las personas? No hay nada extraño en la materialidad de los objetos, lo que el monstruo objeto transgrede es el propio ser objeto.

Veamos un ejemplo más, un cuento de Isaac Gasca que presenta una particularidad sobre la que quizá pueda profundizarse en otra investigación. Un profesor de literatura está viajando en un autobús y la vida parece transcurrir con anodina normalidad hasta que el fondo del autobús comienza a ser devorado por un sombrero gigantesco. El sombrero lo devora todo, desde asientos hasta pasajeros dormidos, y como es de esperarse, “cuanto más absorbía más se expandía, más crecía, más se acercaba” (16). En algún momento logra bajar del autobús un grupo de pasajeros para pedir ayuda pero el sombrero, aun recibiendo algunos disparos, comienza a devorarlos. “Todo ocurría ante los ojos aterrorizados del profesor de literatura y su compañero” (18). Hasta este punto parecería un ejemplo extremo, por lo menos la animación del robot aspirador podría tener una explicación aludiendo a una falla técnica, ¿pero qué falla puede presentar un sombrero? Aquí es donde entra en juego el final del relato: en realidad el profesor de literatura estaba soñando, no hay tal sombrero devorador del mundo, aunque al ver su propio reflejo, el profesor nota que tiene puesto un sombrero que no debería tener. No creemos que por tratarse de un sueño se invalide el carácter monstruoso. En la nota 11 hicimos notar que el monstruo aun siendo puramente imaginario, y en este caso reside sólo en la imaginación del personaje, apela a la materialidad del mundo real, se representa a partir de elementos de la realidad y el sentimiento del *phobos* se vive igualmente. Por otra parte, para negarlo como monstruo por tratarse de un sueño, tendríamos que desviarnos considerablemente de esta investigación para llegar a una confrontación con todo lo que pudiera decir, por ejemplo, el psicoanálisis respecto al sueño y su función en el psiquismo:

Es inútil recordar que en la perspectiva de la investigación al igual que en la terapia el analista se sirve, con preferencia, de todas las manifestaciones no racionales del espíritu: los sueños, las eflorescencias de lo imaginario, las formas artísticas en que se manifiesta más libremente el “oscuro mundo”. En este terreno, los monstruos ocupan un lugar bien honorable. (Kappler 293)

Finalmente queremos llamar la atención sobre las nuevas posibilidades que se han abierto a la representación monstruosa de mano de narradoras como Mónica Ojeda y Samantha Schweblin. De Ojeda queremos mencionar *Nefando*, una novela donde el abuso infantil y la violencia de género se intentan mostrar desde una nueva moral, de acuerdo con los protagonistas. En *Kentuckis*, de Schweblin, unos nuevos dispositivos permiten la experiencia de observar y ser observado, una práctica abiertamente voyeurística y exhibicionista. En ambos casos, la internet tiene un papel fundamental e incluso puede tipificarse como monstruo pues parece tener la capacidad de actuar y ejercer un cierto control sobre los usuarios. Al mismo tiempo, el usuario no puede controlar todo lo que sucede en la red aun siendo un producto humano: los mecanismos, funciones e interrelaciones que se dan dentro del mundo virtual de la red, escapa a la comprensión. Un videojuego que nunca es el mismo y se muestra siempre distinto a cada usuario, en el caso de *Nefando*; o bien unos muñecos con cámara y micrófono con los que se obsesionan exponencialmente las personas, en el de *Kentukis*. En uno u otro caso, ese no-lugar del portal reestructura el mundo y las relaciones de los protagonistas con él (P. Trujillo).

1.5. Otras consideraciones monstruosas

1.5.1. Insularidad. Otro espacio y otro tiempo

Desde la Antigüedad la isla ha sido hogar de otredades terribles, Lucian Boia nos recuerda algunas: Calipso, Circe, las Sirenas, cada una de ellas las ha habitado o merodeado; en la Edad Media Marco Polo encontró doce mil setecientas islas en las aguas de las Indias orientales; en la Ilustración “la isla conservaba su status como espacio privilegiado de la utopía y como lugar posible de encuentro con lo extraño y más que nada con los Otros” (32).¹² Las islas eran “lugares en que puede ocurrir cualquier cosa” (29). Ahora no pensamos en la isla como un lugar productor de monstruos, ni siquiera de salvajes, y sin embargo el mecanismo es el mismo: el monstruo suele habitar, mostrarse, atacar en lugares de difícil acceso, de apariencia extraña, se mueve en lugares amenazadores; ya no buscamos al monstruo como Colón en el Caribe porque ese “lugar misterioso y fantástico en que el viajero se ve cautivado por una red de sucesos y significados que escapan a la razón ordinaria” originalmente rodeado por el mar (32), ahora puede ser una oficina, una escuela, la casa, un sótano, el bosque, la patria del extranjero. Digámoslo así: el lugar ligado al monstruo generalmente está aislado, y esto no quiere decir otra cosa que se vuelve una isla respecto al espacio cotidiano. “La alteridad radical se mantiene mucho mejor en ciertos rincones protegidos por barreras inexpugnables en lo más profundo de los continentes,” (31) y lo mismo se puede decir del monstruo. Por supuesto, esas barreras inexpugnables serán traspasadas por unos pocos elegidos.

Pero este mecanismo de insularidad no se limita al espacio, sino que se engarza con el tiempo: las islas trascendentes “Situadas fuera de la Historia, se revelan insensibles a la corrupción del tiempo y proponen un perpetuo estado de armonía” (31). Nosotros no hablaremos de un estado

¹² Para los apartados de “Insularidad” y “Elusividad” *vid.* pp. 29-36. También puede revisarse Claude Kappler, pp. 35 y ss. para el tema de la insularidad.

de armonía sino de un estado diferente: lugar, tiempo y estado del mundo diferentes. Lo que los protagonistas de la “La casa de Adela” ven dentro de la casa, no se corresponde con el espacio-tiempo real: la casa no está en ruinas, pertenece a un tiempo anterior, con unas dimensiones distorsionadas; el chico-gato de “El patio del vecino” pertenece a una casa cuyo dueño hace mucho tiempo que no paga la luz y de lo cual nadie se ha percatado; la anciana de “Los arácnidos” se mantiene en su viejo palacio casi derruido; y en cada uno de estos cuentos, el escenario monstruoso es de difícil acceso o salida, en el primer caso los escombros y las ventanas tapiadas evitan el ingreso de las personas comunes, y los niños que están dentro no pueden abrir la puerta tras la cual desaparece Adela; en el segundo, la protagonista tiene que sortear objetos y olores repugnantes, además de tener que escalar la pared para regresar a su casa; en el tercero, la habitación donde mueren las víctimas es un enredijo de lana a modo de trampa mortal. En cada uno de estos ejemplos se trata de un estado del tiempo y del espacio distinto. No obstante, en “La familia y uno más” el espacio es un espacio común, familiar, y el objeto no parece estar ligado a un tiempo anterior. En todo caso podríamos pensar en una evolución, un adelanto del tiempo futuro, el tiempo profetizado en que las máquinas se revelarán contra el hombre. Como quiera que sea, si bien el tiempo y el espacio ligados al monstruo generalmente son también otros, no se trata de una condición inherente al monstruo.

1.5.2. Elusividad

En el punto anterior dijimos que el lugar vinculado al monstruo es de difícil acceso, tránsito o salida, y que sólo unos pocos pueden penetrar en él. Con el monstruo sucede algo similar: él se muestra, pero generalmente si uno lo busca, rehúye el encuentro.

Un estado de gracia o un golpe de suerte parecen condiciones indispensables para disfrutar de su compañía, y es una aventura reservada a los iniciados o tocados por el azar. Se podría aventurar, parafraseando a La Rochefoucauld, que el hombre diferente es como los aparecidos: todos hablan de ellos, pero pocos los han visto. (Boia 35)

En nuestro caso, en vez de gracia o suerte, tendríamos que hablar de desgracia e infortunio para sufrir la presencia monstruosa que, por cuanto parece, también se rige por el azar o la fatalidad. De modo que el monstruo está emparentado con el prodigio y el milagro: “[...] es del azar de donde surge el prodigio: de lo que escapa a las reglas naturales, de lo que en principio llamamos milagro, magia” (Chávez 26); “La idea de monstruo corre pareja con la de la maravilla, con la de milagro, con la de portento. El mundo es una maravilla y el monstruo, la maravilla de las maravillas” (Santesteban 38).

Son pocos los que tienen encuentros monstruosos, lo hemos visto en nuestros ejemplos, “La casa de Adela” es quizá el más flagrante. Veamos, sin embargo, otro texto, esta vez de Felipe Garrido. Se trata de la reproducción del motivo de la presencia fantasmal que rompe las leyes que dictaminan el envejecimiento según el paso del tiempo: el protagonista ve en el andén de enfrente, en la estación del metro, a una mujer que llama poderosamente su atención, parece haber un coqueteo, y el día en que se decide ir a su encuentro nunca se concreta porque ella sube antes al vagón. Lo mismo sucede en todos sus intentos. Desencantado, abandona su proyecto, cambia de trabajo y rutina. Pasado un tiempo, vuelve a la misma estación y la ve otra vez en el andén de enfrente. El protagonista sólo dice: “Me aterra verla intocada por el tiempo” (11). La relación entre la insularidad y la elusividad del monstruo se hace patente. La mujer no sólo escapa al tiempo tal

y como lo experimenta el personaje y el mundo en que vive, sino que es imposible establecer contacto. Ella se muestra, como todo monstruo, pero no se deja sorprender.

1.5.3. Universalidad

El monstruo está presente en todas las culturas, es decir, en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Santiesteban da cuenta de las dos posturas existentes para explicar este hecho a partir del mito (19-20). La teoría difusionista propone que el mito se transmite de una cultura a otra, presentándolo como un elemento sustancialmente cultural. Pero Santiesteban, tomando en cuenta las aportaciones de la antropología y la mitografía plantea preguntas interesantes:

¿cómo explicar el hecho de que las sociedades primitivas tengan similitudes asombrosas, en cuanto a mitos, ritos y creencias se refiere, con sociedades con las que nunca pudo haber existido el menor contacto? Y aun cuando aceptáramos que pudo haber contacto primigenio ¿es posible decir que dicho mito se mantuvo vivo durante tanto tiempo? ¿estuvo latente? Y si así fuera y el mito es plenamente cultural ¿dónde reside el interés social que lo mantiene vivo? ¿quién fue el genio que dio a la luz una historia que sirviera a toda la humanidad?

(19)

Las mismas preguntas cabrían para el monstruo: ¿quién habría sido el primero en idear un monstruo y para qué lo habría hecho? La solución que plantea Santiesteban es que el mito, y en consecuencia el monstruo, tiene un carácter innato en el hombre, está en su psique y se transmite filogenéticamente. Recurre, por supuesto, a Freud y a que “la etología y la psicología han descubierto que, efectivamente, existen recuerdos filogenéticamente heredados” (120). Aclara

Santiesteban que no desestima la incidencia de la cultura en la modelación de la visión del mundo, ni tampoco la utilidad o veracidad de la teoría difusionista en determinados casos, pero deja claro que el poder del monstruo “se basa en la fuerza de la imagen y su impacto en la mente del receptor; lo que se sale de la norma, lo extraordinario deja huella en el aparato psíquico” (115). Así pues, el monstruo estaría en el hombre mismo, latente, y su aparición sería simultánea en culturas sin contacto entre sí, aunque también pueden transmitirse otros elementos de una cultura a otra. Como ejemplo de este origen múltiple del mito Santiesteban menciona el de la lucha de la serpiente-dragón contra un rival vertical, como el hombre o el águila (123). Tenemos, pues, que el monstruo sería universal porque lo encontraríamos en cualquier cultura, pasada, presente o futura. Esto no quiere decir, desde luego, que lo que en una cultura es monstruoso tenga que serlo también en otra; no hablamos de realizaciones idénticas del monstruo en todas las culturas sino de la presencia de la figura monstruosa en sí misma. Como dice Santiesteban: “Todos los monstruos son en cierto sentido un solo monstruo. Esto es, todos responden a un mismo esquema, una sola esencia, que es lo que les ha permitido perpetuarse” (57).

Llama la atención los apuntes de Kappler respecto a los monstruos producidos por enfermos mentales. Estos monstruos son los mismos que encontramos en el imaginario medieval: astomori, blemios, panotios. “Este tipo de seres son los más ilustrativos y pueden significar que el monstruo pone de manifiesto ciertos procesos mentales permanentes, pese a las diferencias de épocas y de culturas” (325). Además,

La universalidad del monstruo y el hecho de que los rasgos de individuos llamados “normales” reproduzcan motivos monstruosos clásicos parecen conferirle un papel necesario, quizá incluso vital, en la psique humana. Si el monstruo aparece en todas las

civilizaciones, en todas las épocas, y en individuos “normales” tanto como en enfermos mentales, es que tiene en verdad una *función natural*. (294)

Hemos querido poner de manifiesto los elementos esenciales al monstruo y otros tantos que suelen acompañarlo en sus manifestaciones. No es, desde luego, un análisis exhaustivo ni definitivo sobre la figura terática, existen otros aspectos y relaciones entre el mundo y el monstruo que no es posible examinar aquí por cuestiones de espacio y porque, además, trabajos como el de Santiesteban Oliva ya han marcado varios caminos que recorrer y examinar.

Capítulo 2. Estética y monstruo

2.1. La situación estética

En el capítulo anterior intentamos construir una definición del monstruo que tuviera una validez general y que no fuera únicamente aplicable a nuestra investigación. Y si bien es cierto que el monstruo puede ser estudiado desde distintas áreas y que el objeto de la estética no es exclusivamente el arte, a partir de este capítulo daremos por sentado que nos referimos al estudio del monstruo en la literatura. En este capítulo presentaremos las bases teóricas que nos permitan avanzar después a la complicada relación que se instaura entre lo cómico, el monstruo y el lector. Para ello será necesario hacer antes un breve repaso de cómo se da la situación estética y deberemos, por lo tanto, adjudicar tanto al lector como al monstruo, su papel en ella.

Así pues, lo primero que debemos decir es que hay una diferencia en la actitud que se adopta frente al monstruo real y la que se adopta frente al monstruo en la literatura. En el primer caso, no hay posibilidad de experimentar un goce porque éste es sólo posible si media una cierta distancia, y esa distancia se presenta, entre otras, en la situación estética. Esta situación estética requiere de un objeto y un sujeto que entren en relación, y se necesita que se den ciertas condiciones para que esta situación se lleve a cabo.

La primera condición objetiva es, como apunta Sánchez Vázquez, el soporte sensible del objeto, que en nuestro caso es un soporte lingüístico; y como primera condición subjetiva es que exista un interés en él. Pero claro, es necesario especificar qué clase de interés es éste, porque “Si ese interés o atención están provocados por una situación personal [...] esta situación le cerrará el paso [al sujeto] a la contemplación serena y gozosa del objeto, y le impedirá por tanto entrar en

una situación estética apropiada” (109). En los siguientes apartados repasaremos con un poco más de detalle lo que concierne al objeto y al sujeto estético.

2.1.1. El monstruo como objeto estético

Hemos dicho que una de las condiciones objetivas, o sea relativas al objeto en sí, para que éste se perciba en su dimensión estética, es que debe tener un soporte sensible, pero es claro que no establecemos una relación estética con todo lo sensible, sino sólo con aquello que posee un significado intrínseco.

Así pues, lo sensible y lo significativo [...] son el objeto estético mismo y, por tanto, están en él en unidad indisoluble. Lo sensible es significativo y éste sólo es tal encarnado sensiblemente. Pero a su vez, si lo sensible —piedra, color, sonido, palabra o movimiento del cuerpo— es significativo, lo es porque ha sido organizado, trabajado, en cierta forma, justamente la que le permite encarnar un significado y no otro. Por consiguiente, este último ya no existe de por sí, sino en cuanto que se ha vuelto inmanente a la forma sensible que se encarna. Lo sensible, pues, sólo es significativo cuando recibe la forma adecuada: la que mantiene la unidad del todo, de lo sensible y lo significativo. (117)

A nosotros no nos interesa descubrir ese significado; en primer lugar porque aun cuando podamos hablar genéricamente del monstruo y hallamos dicho, con Santiesteban, que todos los monstruos son esencialmente el mismo, lo cierto es que en cada obra el monstruo adquirirá rasgos particulares, constituye un objeto estético distinto justamente como son distintas unas obras de otras. Si nos hemos permitido una cita tan extensa es porque creemos que difícilmente podríamos

mostrar de manera más clara la relación materia-forma-significado como constitutiva del objeto estético. Entonces, en vez de buscar el significado que hasta cierto grado puede permanecer como invariable en los ejemplos que hemos usado en el capítulo anterior o en los que aún hemos de emplear, lo que podremos indagar como objetivo secundario, será el cómo se le da forma a ese material sensible para crear nuestro objeto estético, el monstruo; es decir, cuáles son las estrategias que dan forma al monstruo en la literatura.

A partir de esta misma relación tripartita podemos también distinguir entre monstruos que se constituyen como objeto estético y monstruos que simplemente aparecen como un elemento más del mundo ficcional, como cualquier otro objeto, y con el cual podemos relacionarnos como lo haríamos con otros elementos del mundo. Es decir, no porque en un cuento o novela identifiquemos un monstruo lo consideraremos automáticamente para nuestra investigación. Si hemos dicho que a la materia sensible se le da una forma específica significativa, quiere decir que, en nuestro caso, en el texto, el monstruo estará lo suficientemente elaborado para erigirse como objeto estético. La relevancia y, en algunos casos, el protagonismo del monstruo en la historia narrada es una indicación de ello.

No obstante es importante dejar algo en claro: al ser la situación estética única en cada actualización —cada vez que alguien lee “Los arácnidos” o “El patio del vecino” por ejemplo—, no podemos afirmar tajantemente qué objeto puede ser estético y cuál no, pero debemos establecer un punto de partida y aceptar ciertas generalidades para no caer en un subjetivismo que nos impida hacer nada. Dicho esto, veamos unos ejemplos de monstruos que no alcanzan a plantearse como objeto estético, a generar un interés en sí y por sí mismo, por su forma y lo que él pueda significar.

Cara de pan, de Sara Mesa, cuenta una peculiar relación entre una niña, Casi, y un hombre bastante mayor que ella, Viejo. No se trata de una relación amorosa, pero la estrategia narrativa de

ir revelando poco a poco el perfil complejo de ambos protagonistas puede llevarnos a pensar de forma precipitada que se trata de un corruptor de menores, como se le nombra en un momento de la novela, y una niña víctima de abuso. En cambio, sí que tenemos la certeza de que la madre de Viejo era víctima de abuso por parte de su propio padre, por lo que Viejo tiene un “padre-abuelo”. Cuando Casi cae en la cuenta se entremezclan sus palabras con las del narrador: “Entonces tu padre era un monstruo. ¿Un monstruo? No, ¿por qué? ¡No más monstruo que los que lo atormentaban [a Viejo] en la clínica! Su padre los quería —a ellos dos, a su madre y a él, los quería. El Viejo no guarda malos recuerdos suyos, ¡en absoluto!”.

En primer lugar tendríamos el problema de considerar o no al padre de Viejo como un monstruo porque tomar una decisión al respecto significaría adoptar el punto de vista de éste o de Casi, que como vemos se contraponen completamente. Y se complicaría un poco más cuando Viejo es nombrado monstruo: “Pero la policía de la mente no perdona la felicidad a los que son como él, los que no tienen una madre y un padre como todo el mundo, ¡sino una madre y un padre-abuelo en uno! Estos, sigue diciendo [...], los monstruos como él, ¡no pueden ser felices! [...]”. De hecho es más fuerte el peso de la monstruosidad que recae sobre Viejo cuando es acusado de corruptor de menores. Más que ayudarnos a decidir quién es o no un monstruo, esta novela nos confirma la impronta subjetiva que se plasma en su configuración: para Casi, Viejo no es un monstruo pero su padre-abuelo sí; para el resto, Viejo es tan monstruo como su padre; para Viejo, la figura del monstruo no encaja ni con su padre ni con él.

Haciendo a un lado esta cuestión, cabe la pregunta: ¿basta con que se nombre a un personaje, aun siendo un protagonista como en este caso, como monstruo para que hablemos de un goce estético del monstruo en la lectura? Creemos que no. En este ejemplo, el desarrollo de la historia y la construcción del personaje juegan en contra de su percepción, por parte del lector,

como un monstruo. Pero incluso aunque tengamos la figura del monstruo-padre-abuelo, la novela no gira en torno a éste: es apenas un personaje que se nombra, no hay una construcción desde la diégesis ni desde el lenguaje que lo convierta en un objeto de interés en sí mismo. Podría despertar otra clase de intereses, pero ya hemos adelantado que éstos no permiten que se dé una situación estética.

Tomemos un segundo ejemplo en el que el carácter monstruoso de un personaje es menos susceptible de discusión. *Racimo*, de Diego Zúñiga, narra la investigación que se lleva a cabo sobre una serie de feminicidios en Chile. Las figuras del violador, feminicida y proxeneta son las que sustentan el desarrollo de la novela y calzan con lo que hemos llamado monstruo social. Al final nunca se sabe cuál es la verdad sobre el caso de las niñas desaparecidas ni sobre el verdadero culpable, pero sabemos que alguno habrá y ése es el que encarna lo monstruoso. Esta indeterminación sobre la identidad del personaje acarrea una falta de complejidad formal y volvemos a la imposibilidad de mantener una relación estética genuina por mucho que sí entremos en esa relación con la novela. Esto nos lleva a pensar que el monstruo como objeto estético debe tener toda una elaboración verbal; es ésa la forma, el sustento material que adquirirá un significado propio y no simplemente la palabra monstruo.

Pensemos ahora en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero. Se trata de una colección de cuentos cercana, en cierto sentido, a lo que Carmen Alemany llama narrativa de lo inusual. Ésta es

una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes; pues no hay en sus discursos una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a

otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito [...] pero que termina por detenerse en lo primero. (Alemany 135)

Así como en la literatura fantástica se tiene como marco de referencia un mundo que se rige por las leyes del mundo real y se ve trastocado por un evento sobrenatural que encausa, desde entonces, la lógica de ese mundo, en la narrativa de lo inusual, es la propia realidad la que revela su aspecto insólito, en ella se narra “desde lo inusual, para contar realidades inusuales, pues la realidad de sus personajes es tan cruda que se inventan otra, creando realidades paralelas que irremisiblemente se enfrentan con la misma realidad” (140). De este modo, los rasgos que podrían calificarse en un primer momento como fantásticos, admiten una segunda lectura en la que se revelan los temas de fondo.

Juan Tomás Martínez Gutiérrez, citado por Alemany, dice a propósito de *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave: “si bien algunos personajes son bestias o monstruos, lo son sólo en función de la necesidad de la narradora por caracterizarlos así; existe una voluntad de enmascaramiento de la realidad que pasa por nombrar” (137). En el caso de *Pelea de gallos*, es la violencia exacerbada contra la mujer la que cubre con el tinte de lo inusual las historias que contiene, y nos percatamos de que los monstruos que las habitan nos ponen a pensar, de forma más evidente que los ejemplos que hemos usado con anterioridad, sobre las normas desde las cuales creamos monstruos o, en otras palabras, cómo se monstrifican ciertos cuerpos a partir de parámetros preestablecidos. Los monstruos de *Pelea de gallos* ya no son los victimarios sino las víctimas.

“Subasta”, el primer cuento del libro, narra un escape nada convencional de un secuestro. La protagonista tiene la cabeza cubierta y sólo puede oír las voces de los secuestradores, los lamentos y los diálogos que otras víctimas entablan con ellos, y el barullo que reina entre los que pujan por los secuestrados. Cuando es el turno de la protagonista para ser valuada, cierra los ojos

y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca.

Cuando cree que el secuestrador va a dispararle, lo que recibe es una bofetada y ella se suelta a reír y él pregunta: “¿Cuánto dan por este monstruo?”. Nadie ofrece nada por ella y la liberan en una carretera.

La diferencia entre este cuento y las novelas anteriores es clara. Aquí tenemos una configuración detallada del personaje que, para los victimarios, es un monstruo porque no se comporta como esperan y porque les genera un rechazo insuperable. No se trata sólo de las acciones que lleva a cabo la protagonista para salvarse sino la historia de su vida: cuando era niña, unos galleros abusaban de ella hasta que descubrió un método para evitar el abuso; a esos galleros les daba asco la sangre, las heces y las vísceras de los gallos que morían en las peleas, así que se untaba el cuerpo con todo eso para evitar los tocamientos. El resultado fue que la llamaran “monstrua”.

Pero también la forma en que narra y describe lo que percibe le da identidad en la diégesis: “He escuchado gente caer al suelo sin aire. Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí. Gallos y hombres. *Ya, no seas tan mujercita, son galleros, carajo*”. Esa frase, “no seas tan mujercita”, tiene un peso determinante en la configuración del personaje: es por eso por lo que siendo niña no delata a sus abusadores, es desde ese momento en

que deja de encajar en el mundo que la rodea: ser mujer constituye su primera transgresión, su primera culpa, es la llave para entrar al mundo hostil del patriarcado.

2.1.2. El lector como sujeto estético

En el capítulo anterior vimos que para delimitar nuestro corpus es el propio mundo ficcional el que nos da los elementos para identificar monstruos y, al mismo tiempo, al sujeto que lo enfrenta; pero cuando hablamos del monstruo como objeto estético no podemos proceder del mismo modo: no estamos buscando personajes efectivos o potenciales que mantengan una relación estética con el monstruo, un personaje que sea un lector de relatos de terror, por ejemplo. Esto nos llevaría a hacer una búsqueda innecesariamente exhaustiva de textos y haría que profundizáramos innecesariamente en la interpretación o sobreinterpretación de los personajes para deslindar otros posibles intereses ajenos al interés estético. Por lo tanto, así como primero hemos construido una definición de monstruo en general, y establecido la forma de reconocerlo como objeto estético, lo que en este apartado haremos será abundar un poco más en la figura del lector como sujeto estético.

En primer lugar, el hecho de tomar al lector y no a los personajes como sujeto estético radica en la hipótesis de nuestra investigación que nos advierte que el monstruo no puede adquirir la categoría de lo cómico porque entraría en contradicción con sus elementos constitutivos. El rechazo se desvanecería ante lo cómico y viceversa. Siguiendo esta premisa, tenemos que los personajes no pueden ver simultáneamente al monstruo a través del *phobos* y de la comicidad; por lo tanto, en aquellos textos donde lo cómico se encarna en el monstruo, el personaje dejará de percibirlo como tal o, si no es el caso porque los rasgos cómicos están dirigidos al lector, será éste el que vea desvanecerse el carácter monstruoso del personaje en cuestión y al mismo tiempo será testigo de ese *phobos* que se produce en el personaje que enfrenta al monstruo. Es decir, el lector

tiene la gracia de contemplar estéticamente al monstruo al mismo tiempo que identifica su desvalorización como tal a partir de lo cómico, independientemente de si un personaje verifica el mismo hecho o no, y esto se debe a la distancia inherente en la situación estética. Pero, una vez más, para poder llegar a esto, es necesario que previamente revisemos el papel del sujeto.

Antes de explicar con detalle la percepción estética, Sánchez Vázquez repasa seis rasgos de la percepción ordinaria: 1. “Percibir es entrar en una relación singular, sensible e inmediata con un objeto” (127). Singular porque es un objeto y un sujeto singular, concreto; sensible porque el sujeto “sólo percibe lo que es accesible a sus sentidos”; inmediata porque no se necesita de mediaciones como la razón para el acto de percibir. 2. “La percepción no se reduce a una actividad sensorial, sino que constituye una experiencia psíquica más compleja”. Es decir, que en el acto de percibir también se recuerda, se establecen relaciones con otros objetos y conocimientos, etc.; “[...] la percepción contiene *más* que los datos sensibles que captan nuestros sentidos” (128; cursivas del original). 3. Aunque la percepción se lleva a cabo en un individuo concreto, éste es un ser social y “tanto en su actividad teórica o consciente como en su actividad práctica, material, percibir es a la vez un acto individual y social” puesto que se percibe en un contexto sociocultural particular que determina “el modo como el sujeto organiza los datos que le proporcionan sus sentidos”. 4. “La percepción es selectiva ya que no se hace cargo de todos los datos que proporcionan los sentidos” (129). Es decir que sólo se percibe lo que, dependiendo de la relación del individuo con el mundo y sus intereses, se considera esencial en el objeto para identificarlo como tal. 5. “Los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos con los que, en una sociedad dada, se organizan los datos sensibles, tienden a convertirse en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles”. En otras palabras, la percepción de los objetos se automatiza y éstos se reducen “a sus rasgos sensibles

mínimos y a sus componentes significativos más pobres” (130). 6. “La percepción, con los cinco rasgos [anteriores], se presenta como un elemento indispensable del comportamiento del hombre en su relación con el mundo [...]” (130-131).

Hecha esta síntesis de los rasgos de la percepción ordinaria, es posible ver las especificidades que, en la percepción estética, se puedan dar de cada uno de ellos. Así tenemos también estos seis puntos: 1. La percepción estética mantiene el carácter singular, sensible e inmediato, sin esta percepción sensorial no se puede darse la relación estética con el objeto. 2. Del mismo modo que la percepción ordinaria, la percepción estética no se limita a lo percibido por los sentidos sino que se ponen en juego las experiencias del individuo, sus conocimientos previos sobre el objeto con que se da la situación estética así como con otros que pueda relacionar con él, su bagaje cultural en general, etc. El significado que por la forma encarna en el objeto, “se presenta en esta totalidad como inmanente a lo sensible” y no fuera de él como en la percepción ordinaria. 3. También en la percepción estética se da la unidad de lo individual y lo social: se percibe un objeto estético en un contexto particular, “se percibe [...] con ciertos esquemas perceptivos que se imponen al individuo, aunque estos esquemas sean de distinta naturaleza de los que dominan en la percepción ordinaria” (132). Por eso, lo que en la vida cotidiana podemos percibir como desagradable, como monstruoso, en la situación estética puede percibirse según otros parámetros y adquirir otros valores.

Los puntos 4, 5 y 6 Sánchez Vázquez los reúne en un solo párrafo puesto que el rasgo selectivo y la automatización de la percepción no se llevan a cabo en la percepción estética. Esto es así porque en ésta no prima un interés externo al objeto que lleve al sujeto a buscar elementos específicos para saciar ese interés. Sánchez Vázquez propone algunos ejemplos que muestran la clara diferencia entre ambas percepciones. Para un leñador, por ejemplo, basta con buscar los

elementos que hacen de un árbol apto para ser convertido en leña y poder actuar sobre él. Pero aun tratándose de objetos que se producen con una finalidad estética es posible que se dé una percepción ordinaria, movida por un fin específico. Indagar en una pintura como *La rendición de Breda*, siguiendo con los ejemplos del autor, para determinar la veracidad de hechos históricos, aleja al individuo de la situación estética puesto que su percepción está determinada por un interés ajeno al objeto estético mismo. Así, podemos decir que incluso esta investigación que trata sobre el monstruo no nos permite percibirlo en su justa dimensión estética puesto que tenemos ya un interés bien delimitado: corroborar lo acertado o no de la hipótesis de trabajo. Es sólo en la lectura desinteresada que se puede dar la relación estética entre obra y lector. Mientras no se dé esta situación, los objetos y sujetos estéticos sólo existen como tales potencialmente.

¿Cómo se percibe entonces estéticamente un objeto? Siguiendo las ideas de Sánchez Vázquez, basta recordar que un objeto deviene estético cuando por la forma que se ha dado al material sensible adquiere un significado que se le vuelve inherente. De este modo, una pintura se percibe estéticamente cuando se percibe lo que representa, cómo se ha representado a través de las formas, los colores, los contrastes, las texturas, la composición, etc., y cuando se percibe un significado según esta configuración. “Percibir estéticamente [...] es, por tanto, no hacer del acto perceptivo un medio o instrumento sino un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible” (134). Ésta es otra de las razones por lo que no todas las obras en que se mencione al monstruo éste podrá ser percibido como objeto estético, además de su necesaria elaboración material, según vimos en el apartado anterior.

A partir de lo expuesto en este apartado, podemos entender que el lector se convierte en sujeto estético cuando al encontrarse frente a la representación de un monstruo en una obra literaria siente una atracción, un interés, no sólo en la obra misma sino en esa representación monstruosa.

Para ello, no sólo se vale de la percepción sensible de las palabras, de la descripción del monstruo, del ritmo, de las metáforas, sino también de su bagaje en cuestiones de literatura fantástica, de terror, de lo insólito, etc., así como de otras artes como el cine, la fotografía y demás. También el lector pone en juego sus conocimientos teóricos y otras experiencias que condicionan de cierto modo la percepción del objeto y de su significado inherente.

Nos queda, finalmente, otro tema por abordar que adelantamos ya en los primeros párrafos de este capítulo: la distancia que media entre objeto y sujeto estético, porque es gracias a ésta que como lectores podemos percibir lo grotesco, lo feo, lo bello o, en su caso, lo cómico, asociado a un personaje de constitución monstruosa. Igualmente, al hablar de una distancia entre sujeto y objeto nos alejamos del subjetivismo que Sánchez Vázquez advierte en teorías como la de la proyección sentimental según la cual lo que percibimos en el objeto como feo o bello, por ejemplo, no tiene un asentamiento en el objeto mismo sino que son los sentimientos del sujeto los que se proyectan en el objeto, “el sujeto se proyecta tan plenamente en el objeto percibido que desaparece la distancia entre uno y otro: el objeto se disuelve en el sujeto individual” (139), y llevada a cabo esta fusión del objeto en el sujeto, no hay distancia alguna y la contemplación del objeto se vuelve sobre el propio sujeto, se convierte en una autocontemplación. Tanto el objeto como el sujeto estético son tales sólo en la situación estética, pero este modo de existencia depende en gran medida de la existencia fuera de la experiencia estética, “Tienen que desvincularse, respectivamente, de una realidad anterior o externa para ganar otra, la propiamente estética”. Por ejemplo, una novela se presenta como objeto estético cuando está en el contexto adecuado y no cuando se la percibe sólo como un libro entre otros libros; debe rebasar esa realidad. Igualmente el lector debe dejar atrás intereses que lo llevan a mantener con la novela una relación meramente instrumental. Este doble distanciamiento del objeto y del sujeto es lo que da paso a la situación

estética; por el contrario, “El sujeto identificado totalmente con un objeto que no separa de su propia realidad personal, perderá la conciencia ficcional de que está ante *otra* realidad, conciencia que es indispensable para poder contemplarla estéticamente” (140; cursivas del original). Esa otra realidad es la que no puede ver, generalmente, un personaje ante el monstruo, para aquél es imposible separar de su contexto cotidiano al ser *fóbico* y no hay oportunidad para contemplar la forma que lo recubre y el significado que transmite a través de ella. Por el contrario, el lector instaure previamente esta distancia y puede contemplar todos estos atributos del monstruo. En palabras de Prada Oropeza: “todos los ‘elementos’ que nos caracterizan como tal o cual ‘persona’ (prejuicios, simpatías, antipatías, vivencias más o menos privadas, relaciones sociales, etcétera) debe ser puesto entre paréntesis y no permitir por nada del mundo, su ingreso en nuestra actividad de lectores” (198).

Volvamos a la narrativa de Mariana Enríquez, al cuento “Bajo el agua negra” para corroborar estos dos diferentes modos de percibir un mismo objeto. La fiscal Marina Pinat investiga el asesinato de dos adolescentes en Villa Moreno; los culpables, está convencida, son dos policías que habrían tirado a los dos chicos al río contaminado que bordea la entrada de la villa. Antes de que se produzca el encuentro con el monstruo, el lector va construyendo una imagen muy concreta de los niños de la villa que nacen con afectaciones derivadas del consumo del agua contaminada:

[...] se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes.

Esta descripción contribuye a la atmósfera rarificada que predomina en el cuento y cuando se sabe que Emanuel, uno de los chicos que habían sido arrojados al río, había salido del agua y estaba viviendo en la villa, su presencia es percibida de distinta forma por los personajes y por el lector. De los primeros se dice que “algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y que apestaba”. En cambio, lo que espera el lector es corroborar que en realidad se trate de Emanuel y, poniendo en juego su experiencia con lecturas previas, anticipa un encuentro entre la fiscal y Emanuel, el personaje monstruoso. La fiscal, por su parte, está influenciada tanto por la experiencia que su trabajo le ha dado en Villa Moreno como por un sueño que tiene después de saber que Emanuel está vivo:

Durmió mal, pensando en la mano del chico muerto pero vivo tocando la orilla, en el nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado. Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas.

No es éste un pasaje casual, como tampoco lo es la descripción de los niños afectados por la contaminación del río porque es justamente uno de estos niños el que une el mundo cotidiano de la fiscal y la realidad monstruosa que reina en Villa Moreno a partir de la aparición de Emanuel. La descripción en este encuentro, aunque desde cierta distancia, entre la fiscal y Emanuel abunda en otros detalles: “pudo ver cómo se habían desarrollado los demás defectos: los dedos tenían

ventosas y eran delgados como colas de calamar (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas)”. Ese material sensible, lingüístico, adquiere una riqueza mayor de matices.

Respecto al sueño, éste viene a la mente de la fiscal cuando en una procesión llevan a alguien en andas y sólo logra verle un brazo:

lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja [...]

Lo que para la fiscal resulta espantoso, para el lector se vuelve un objeto de satisfacción y contemplación.

En este punto podría objetarse que Emanuel no es descrito en profundidad y que incluso el niño que guía a la fiscal Marina a la iglesia tiene mayor peso visual. A esto podemos responder que, como vimos antes, en la percepción estética no sólo lo sensible está en juego sino la forma que se le ha dado y el bagaje que se ponen en juego. Esto, en el terreno de la literatura, incluye los indicios que el lector va encontrando conforme avanza en la lectura, las referencias a otras obras que, idealmente, serán puestas en relación con el texto. En otras palabras, además de percibir la forma que se explicita en el texto, se perciben también otras formas *in absentia*. No olvidemos que cuando la fiscal se halla ante la iglesia, observa las paredes grafiteadas con letras que, para ella, no tienen sentido, pero que para el lector ideal, son fundamentales para enriquecer la experiencia estética: “Marina pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHEELGEBFAITHRDOG” (las negritas son nuestras). A esta referencia a la deidad lovecraftiana Yog Sothoth, podemos añadir la apropiación de las palabras que han

inmortalizado a otra de las criaturas del panteón lovecraftiano: “[...] el chico deforme, que se había quedado en un rincón de lo que había sido la iglesia, dijo: —*En su casa el muerto espera soñando*” (las cursivas son nuestras).

Esta clara referencia al mundo lovecraftiano no sólo da sentido a las manos con ventosas que cargan la cama en que llevan, presumiblemente, a Emanuel —porque en la mitología creada por Lovecraft los tentáculos, las ventosas, los ojos, lo informe, son un *leit motiv*— sino también a la vacilación entre la humanidad o no de Emanuel: “Marina no alcanzaba a distinguirlo: estaba recostado. Tenía tamaño humano”. Esta intertextualidad es crucial para percibir además, en su justa dimensión de horror cósmico, una presencia bajo el agua del río contaminado. El cuento se recubre así por una estética propia del horror cósmico. Cuando el cura le recuerda a Marina que Emanuel significa “‘Dios está con nosotros’. De qué Dios estamos hablando es el problema”, no hace falta que se diga más sobre eso que está bajo el agua y que todos quisieron tapar tirando toda clase de desperdicios al río; basta con este juego intertextual para conocer la posible apariencia y trascendencia de lo que nos resulta invisible. Por otra parte el lector ideal sabe que los monstruos lovecraftianos, por más que los personajes se empeñen en describirlos, son inaprensibles por el lenguaje y la razón.

Toda esta compleja red de conocimientos previos, indicios recuperados, descripciones explícitas, metáforas, símiles, etc., es la que está a disposición del lector para ser contemplada en sí misma. Lo que se dice, lo que se sugiere, lo que se calla, ésa es la forma que se le da al monstruo en “Bajo el agua negra”, y a través de esta forma específica el lector llega a un significado que le es propio. Esto es lo que no puede hacer un personaje como la fiscal Pinat porque para ella es imposible desvincular los objetos del mundo de su contexto diario, instrumental, y ella misma tampoco puede olvidarse de lo que ha visto, escuchado, vivido, a lo largo de su investigación. No

se da esa distancia que el lector establece desde que inicia la lectura y gracias a la cual puede experimentar lo feo, lo grotesco, lo monstruoso, etc. A la luz de este análisis se comprenderá mejor la cita que recoge Prada Oropeza de Lotman:

Una estructura artística complicada, elaborada a partir del material del lenguaje, permite transmitir un conjunto de informaciones, *cuya transmisión es imposible con los medios de una estructura elemental propiamente lingüística. De lo que resulta que una información dada (un contenido) no puede ni existir ni ser transmitida fuera de una estructura dada.* (209; cursivas del original)

Es decir, “[...] el lenguaje es el mensaje: el *cómo* es el qué del sentido en la obra de arte literario, en el discurso narrativo-literario” (211). El lector no puede acercarse al monstruo con una intención estética sin tener en cuenta el andamiaje que lo sustenta: las estructuras lingüísticas y narrativas de la obra que dotan de un cierto significado al monstruo literario. Todo este conjunto es significativo en su forma y por ello es intransmisible fuera de esa forma que se le ha dado.

2.2. Estética del discurso literario

Hasta ahora nos hemos referido tanto al monstruo como al lector en sus funciones de objeto y sujeto estéticos, pero cabe aproximarnos a ellos desde una teoría propia de la literatura, concretamente desde el concepto de lector modelo de Umberto Eco, por ejemplo, ya que así como hemos hablado de la necesaria distancia que media entre el sujeto y sus intereses para poder acercarse al objeto estético y percibir su significado a través de su forma particular, así también es necesario recordar que el lector forma parte de una cooperación interpretativa, por lo cual no basta

con suspender todo interés ajeno al texto mismo para aproximarse a él, se necesita una competencia no sólo lingüística sino “una competenza variamente circostanziale, una capacità di far scattare presupposizioni, di reprimere idiosincrasie, eccetera eccetera” (“Una competencia variadamente circunstancial, una capacidad para poner en juego presuposiciones, para reprimir idiosincrasias, etcétera”; cap. 3), y es en términos de tal cooperación que no se puede leer con absoluta libertad y encontrar monstruos donde no los hay o, por el contrario, negarles la carta de identidad.

Recordemos que el lector modelo no se corresponde con el lector empírico, sino que es una estrategia narrativa que se manifiesta en el discurso a través de correlaciones establecidas en lo expresado en el texto para llevar a cabo una actualización del contenido puesto que “Il testo è [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi [...]” (El texto [...] está repleto de espacios en blanco, de intersticios por llenar, y quien lo ha emitido preveía que fueran llenados y los ha dejado en blanco”). En otras palabras, “Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare” (“Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar”; cap. 3). Si el objeto estético tiene un significado inherente y es estético sólo en la medida que está en relación con el sujeto, queda clara la utilidad de recurrir a este modelo semiótico pues según éste, el texto prevé y postula un lector que actualice el contenido

come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi —anche se non si spera (o non si vuole) che questo qualcuno concretamente ed empiricamente esista. (cap. 3)

como condición indispensable no sólo de la propia capacidad comunicativa concreta sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto es emitido para que alguien lo actualice —aunque no se espera (o no se quiere) que ese alguien exista concreta y empíricamente

Sea desde la estética como desde la semiótica narrativa, el texto exige un sujeto que se aproxime a él para extraer el significado que le es propio. E igualmente desde ambas perspectivas se espera un cierto desprendimiento de las vivencias del mundo real del sujeto empírico aunque sin negarlas, como hemos visto en los apartados anteriores. Desde luego esto no quiere decir que sean teorías equivalentes, que estén diciendo lo mismo, puesto que el lector modelo es una estrategia textual, sin apoyo en el sujeto de la vida real, mientras que éste sí es el sostén del sujeto estético. En otras palabras, si bien el sujeto de la realidad, el sujeto empírico, es el que experimenta la fascinación por el monstruo, el placer de su contemplación, esta contemplación es posible siempre y cuando se apegue a la construcción del lector modelo que el texto mismo ha hecho.¹³

Veamos otro texto como ejemplo, esta vez el cuento “Paseo nocturno”, de Hiram Ruvalcaba, en el que una pareja de amantes se ve envuelta en una situación angustiante: la mujer atropella a un niño en una carretera desierta y en plena oscuridad de la noche. Sería fácil decidir que el hecho de que los protagonistas abandonen al niño a su suerte los convierte en monstruos, pero no nos parece que haya suficientes elementos textuales para llegar a tal conclusión. Hay algunos momentos en que el lector (modelo) va recolectando indicios para construir una imagen negativa de Justina, que se encarga, desde el inicio del incidente, de persuadir a Julián de fugarse:

¹³ Por supuesto, se puede apelar a esa estética del uso libre, malicioso, del texto del que habla Eco (57) y ver monstruos en todas partes, pero desde el hecho mismo de que se ha seguido un método en la selección del corpus de acuerdo con lo que se dice en los textos, se da por sentado que la interpretación libre queda fuera de esta investigación.

“—Está muerto —sentenció Justina. Había cierta firmeza en su voz que le resultaba extraña [...]. Está muerto, súbete al coche. El joven, al entender lo que se escondía tras estas palabras, palideció” (14-15). Aquí empieza a fraguarse un extrañamiento desde el punto de vista de Julián, que sumado a un miedo igualmente repentino, podría sugerirnos la constitución del monstruo: “¿Que me vaya?”, pensó con espanto, como si aquella pregunta lo enfermara” (15). Los lineamientos morales de Julián son violados por la actitud de Justina y el ambiente oscuro y deshabitado de la carretera coopera para seguir construyendo un posible aspecto monstruoso: “La humedad en el ambiente empezó a reptar hasta su nariz [...] ahora mismo estaba solo y la oscuridad le pesaba” (16) y aún más revelador resulta el momento en que Julián duda sobre qué tanto conoce en realidad a Justina, lo que abre la posibilidad de estar frente a ese otro por excelencia: “Conforme avanzaba hacia el pueblo sintió que la cerrazón se volvía más densa [...] recordó a la mujer y el momento del accidente: ¿cómo había decidido irse tan rápido? ¿Quién se largaba así, sin más, de un atropellamiento? Y con esa pregunta surgió otra: ¿qué tanto la conocía en realidad?” (17) Pero al final Justina regresa por Julián cuando éste ya ha abandonado al niño. La nueva actitud tranquila de Julián se empata con la de Justina y por lo tanto el extrañamiento se desvanece, incluso “extendió su mano y acarició el rostro de Justina. Algo en su gesto se había endurecido” (25).

Es claro que en Julián se ha llevado a cabo una transformación en su sistema de valores en la que la normalidad incluye el deslindarse de la responsabilidad de un posible homicidio. El texto no nos permite interpretar como monstruos a los personajes, llegar a una conclusión como esa significaría que nuestro sistema de valores como lectores empíricos está interfiriendo en la lectura, que estamos ignorando deliberadamente pautas importantes como esta reconciliación entre la pareja, estaríamos negándonos decididamente a cooperar con el texto para llegar a una interpretación más o menos fiable; se trataría, para decirlo con Umberto Eco “più che di

cooperazione, di violenza. Si può fare anche violenza a un testo [...] e traendone sottili godimenti. Ma qui si sta parlando di cooperazione testuale come di attività promossa dal testo, e quindi queste modalità non interessano” (“más que de cooperación, de violencia. Se puede violentar también un texto [...], y obtener de ello goces sutiles. Pero aquí se está hablando de cooperación textual como una actividad promovida por el texto, y por lo tanto estas modalidades no nos interesan”; la traducción es nuestra). En todo caso tendríamos que plantearnos por lo menos una pregunta como ésta: ¿es el monstruo (moral) capaz de mostrar arrepentimiento? Hacer una concesión de esta clase por una parte revelaría la posición intersticial del monstruo entre lo humano y lo no humano, pero por otra nos haría preguntarnos irremediabilmente sobre el sistema de valores que se le pudiera atribuir, hasta qué punto podría entonces compartir ese sistema con el hombre sin que se diluya su esencia monstruosa. Una indagación de tal naturaleza escapa evidentemente a los fines de esta investigación.

La íntima relación entre la semiótica narrativa y la función estética del texto la pone en evidencia Eco mismo cuando dice que una de las razones que tiene el autor para dejar espacios en blanco que el lector debe rellenar es que “via via che pasa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità” (“conforme pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque generalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad”; la traducción es nuestra). Las estrategias textuales del lector implícito y, por consiguiente, del autor implícito, responden a lo que en su momento se pensó exclusivo de la literatura, la función poética. Prada Oropeza también lo hace notar:

Creemos que todos podemos estar de acuerdo en que sin un sujeto emisor y un sujeto receptor no hay discurso posible, y que el estatuto semiótico de estos dos factores depende de la intencionalidad del discurso, en nuestro caso *estética*, y de los elementos que bajo esa dependencia fundamental son establecidos en el discurso mismo. De esta manera, tenemos que tanto el autor implícito como el lector implícito son dos factores directamente subordinados a la función estética o poética. (199; cursivas del original)

Pero el trabajo de Prada Oropeza va más allá de las consideraciones del binomio autor – lector implícitos y lo que hace es reflexionar sobre la autonomía de la indagación estética respecto a la filosofía. No es de nuestro interés recuperar la revisión histórica que hace al respecto sino la aplicación de las categorías de *forma de la expresión* y *forma del contenido* al discurso narrativo. Llevar a cabo esta revisión nos interesa especialmente puesto que nos ayudará a corroborar cómo el monstruo literario al mismo tiempo que guarda relación con el monstruo real mantiene una distancia que le permite ser objeto estético y, si se nos permite la expresión, objeto fóbico.

En primer lugar, tengamos en cuenta la reformulación que hace Hjelmslev del signo lingüístico: pasamos de considerar un plano de la forma y un plano del contenido, para pasar a un plano de la expresión y otro del contenido, cada uno con dos niveles, el de la forma y el de la sustancia (73-89). Respecto a la sustancia del contenido, podemos decir que es “el ‘*continuum*’ amorfo de pensamiento, de ideas, de sentido, antes de que en cada lengua reciba distinta forma”, mientras que la forma del contenido es, precisamente, la conformación de ese *continuum* que se da en cada lengua en específico. Hjelmslev propone ejemplos como el de los colores, que no recibe el mismo tratamiento, las mismas delimitaciones en distintas lenguas europeas, pues mientras en unas se distingue entre azul y verde, en otras no hay tal distinción; Helena Beristáin lo ejemplifica

con “Leña, madera, bosque, selva, son cuatro formas del contenido que en español corresponden a una sola sustancia del contenido. En francés sólo dos formas del contenido (*‘bois’* y *‘forêt’*) corresponden a esa misma sustancia” (Beristain 461). Lo importante es notar que la sustancia es una misma independientemente de la lengua porque la sustancia es en sí inaprensible, es sólo apreciable gracias a la forma. Por eso resulta imposible decir la sustancia a la que dan forma las palabras leña, madera, bosque, etc., porque al decir algo, se le está dando una forma específica.

Lo mismo sucede con el plano de la expresión, hay una sustancia que se corresponde con el *continuum* de los sonidos posibles que puede emplear cualquier lengua, pues el hecho de que en una lengua no se encuentren determinados sonidos, no quiere decir que no sea posible producirlos, Hjelmslev lo dice de otro modo: “un continuum no analizado pero analizable”. La sustancia de la expresión es, pues “la materia acústica de los sonidos, el sistema fonológico, aquel cierto número de posibilidades acústico/articulatorias dadas en una lengua sin que la precedan en el tiempo ni en un orden jerárquico y viceversa”. Esto último es así porque, como elementos constitutivos de una dicotomía, forma y sustancia, así como expresión y contenido, son siempre términos solidarios: se definen por oposición, no pueden existir el uno sin el otro. La forma de la expresión es entonces esa sustancia ya *formada*, estructurada en sonidos pertinentes, en fonemas, “la materia sonora ya organizada, la cual, vinculada con la forma del contenido (el significado ya estructurado) [...] constituye el signo” (82). Esto último es también una idea clave en el pensamiento hjelmslevsiano: sólo la correlación de las formas, no la de la sustancia, son las que resultan en la unidad del signo, “porque sólo ellas son percibidas y nos conducen a su nivel de contenido” (Prada 242).

Teniendo en mente esta concepción del signo, la semiótica literaria, según Prada Oropeza, hace las aplicaciones correspondientes al texto, donde la lengua pasa a ser sustancia de la expresión y la obra literaria su forma, mientras que el mundo empírico es la sustancia del contenido y la

resignificación que de él se hace en la obra es la forma del contenido. Esto es lo que nos interesa sobre todo del análisis de Prada Oropeza.

La lengua, que es una sustancia formada, al ingresar al sistema literario lo hace como sustancia, como el *continuum* al que la obra dará una nueva forma, una re-formulación, de modo que “Esta constitución de uno de sus estratos, la *sustancia de la expresión*, por una semiótica, la *lengua*, hace que el lenguaje literario sea una manifestación semiótica secundaria, pues éste ‘presupone’ otra semiótica, precisamente la lengua (sistema modelizante primario)” (Prada 244). Pero, de acuerdo con Prada Oropeza que a su vez sigue a Trabant, no es la lengua hablada la que funge como sustancia sino la lengua escrita, y así se diferenciaría el discurso narrativo del folclórico y mítico, a los que les correspondería la lengua hablada como sustancia. Esta última observación no parece muy sostenible hoy en día pues se incurre en la desestimación de la oralidad, y por lo tanto habría que preguntarse cuál es esa escritura que se privilegia, porque el mismo Prada Oropeza sostiene que “un discurso particular no se manifiesta en una lengua en general”; entonces, si la lengua de la cual se sirve la forma de la expresión (el discurso narrativo-literario) es una lengua particular como lo es “el español mexicano” (245), ese discurso particular corresponderá a un corpus tradicionalista:

El arte no es posible sin esta entrega amorosa, pues toda obra impulsada por otros motivos puede desplazarse, como un animal rastrero en las librerías, y deslizarse a los anaqueles de las bibliotecas que adornan las salas de la “gente bien”, y alcanzar la cualidad degradante de la popularidad del *best seller*, ese nivel nefasto del brillo vano de obras al servicio de las pasiones morbosas o, simplemente, de la carencia de pasiones, que manchan el papel y la función de la obra de arte. Estas obras nunca lograrán una pervivencia más allá de los

escasos y fugaces momentos de un hedonismo enfermo, una de las facetas características de la decadencia de los valores en nuestra época. (275)

En fin, valga para nosotros que la lengua, oral o escrita, es re-formulada o re-formada por el discurso literario tras convertirse en sustancia. Esto, y aquí sí que coincidimos con Prada Oropeza, hace que “el estudio lingüístico de la literatura (no la reducción lingüística) [sea] una de las vías de acceso al descubrimiento de la verdadera re-formulación que efectúa la *semiosis estética* en la sustancia (la lengua) para ‘informarla’ estéticamente, aunque es sólo la vía de acceso, no la explicación de todos los elementos que componen el nuevo ‘lenguaje’” (245; cursivas del original).

Ahora, en cuanto a la sustancia del contenido, Prada Oropeza recurre a Ricoeur cuando éste “señala como elemento común al relato histórico y al ficticio (estético-literario para nosotros) su *pretensión referencial*” (Prada 247), es decir, la *mimesis*, que Ricoeur entendería más en un sentido productivo y no simplemente imitativo, como mera reproducción del mundo. Es interesante que Oropeza cite también a Ricoeur para decir que “ni siquiera la percepción sensible lo es [una simple reproducción], ‘lo que se olvida es que la misma percepción resulta de una actividad interpretativa [...]’” (248). Esta aseveración nos remite a lo que ya habíamos visto con Sánchez Vázquez: la percepción no se limita a un acto sensible sino que se ponen en marcha otras competencias.

Un concepto clave en el trabajo de Prada Oropeza es la *epojé* husserliana, pero a nosotros nos bastará emplear su paráfrasis como una puesta entre paréntesis; a lo que nos lleva Prada Oropeza es a aceptar que en el discurso narrativo se lleva a cabo una suspensión del mundo empírico —mas no su negación— gracias a la cual su referencia se encuentra en el “mundo posible instaurado por el propio discurso narrativo-literario” (249). Esta autorreferencialidad la explicitamos también en el primer capítulo y hemos venido trabajando de acuerdo con ella, es

gracias a esta autonomía que hemos podido delimitar un corpus sin tener que apelar a cuestiones extratextuales.

Es importante tener en cuenta la salvedad que se hace respecto al mundo empírico: el discurso narrativo no niega el mundo, no puede hacerlo por el simple hecho que es éste el que se vuelve sustancia del contenido. A ese mundo que nosotros hemos estado llamando empírico — universo de las acciones humanas o mundo común o cotidiano para Oropeza— Greimas lo concibe como una semiótica del mundo natural (250), con lo que la sustancia del contenido tiene un estatuto semiótico equivalente al de la sustancia de la expresión, la semiótica de la lengua. Lo que sucede entonces es que se da

una verdadera rearticulación semántica que descubre en el mundo sociocultural nuevos valores y relaciones. Aquí radica la carga ontológica del trabajo estético que no ‘reproduce’ o ‘refleja’ simplemente valores *ya dados* en el universo semántico de semióticas primarias [...], sino que modeliza, a su vez, esos ‘materiales’ en sus discursos, es decir, nos ofrece *otro modelo* que el del mundo cotidiano y de la lengua. Ofrece otro mundo posible. (252-53)

Con estas consideraciones sobre el plano del contenido podemos retomar otras que habíamos hecho previamente sobre nuestro objeto de estudio: ¿cómo es posible que el monstruo en literatura pueda provocar atracción mientras que en el mundo empírico la respuesta que se espera es la del *phobos*? En realidad la pregunta puede retroceder hasta la Antigüedad y asimilarse a algo que planteó Aristóteles en la *Poética*: “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales

más repugnantes y de cadáveres” (136). Aristóteles ya había visto esa diferencia entre lo representado artísticamente y su referente en el mundo cotidiano, y ahora podemos comprender mejor cómo es que se da este fenómeno.

La experiencia del monstruo en literatura no es exactamente la misma que la de los monstruos medievales o del Renacimiento; un ejemplo lo podemos encontrar en los tratados sobre monstruos de este último. Paré recopiló en *Monstruos y prodigios* determinadas anomalías —para su época, por supuesto— que no podían verse con un filtro estético, desde cometas hasta siameses, pasando por animales desconocidos, poco comunes o plenamente inexistentes, todos están cargados de una sensación de rechazo en su percepción cotidiana. Veamos el caso del huspalim, animal “del tamaño de un mono de Etiopía, muy monstruoso, y al que los etíopes encierran en grandes jaulas de caña; tiene la piel de un rojo escarlata, algo moteada, la cabeza redonda como una bola, los pies redondos y planos, sin uñas ofensivas, y no vive más que de viento” (123). Pero el rechazo llega a tal grado, que el mismo Paré confiesa no haber incluido ciertos monstruos que “son tan repugnantes y abominables, no solamente de ver, sino también de comentar, que no he querido aducirlos ni mandarlos ilustrar por ser tan detestables” (70).

Contrariamente, como vimos en el primer capítulo, el monstruo es un elemento imprescindible en “El patio del vecino” de Mariana Enríquez, su revelación monstruosa coincide con el clímax del cuento y la descripción que se hace no es menos grotesca de lo que para el médico francés eran unos cuerpos distintos al suyo, a la norma. Y podemos incluso llegar más lejos para comprobar cómo es que la literatura no es simplemente un reflejo del mundo empírico si echamos mano ni más ni menos que de Lovecraft. Hemos definido al monstruo como una violación flagrante de cualquiera ley, y si podemos afirmar tal cosa es porque tenemos ese marco de referencia con el cual valoramos eso que percibimos como monstruoso. Pero los modos en que percibimos en el

mundo empírico no siempre son los mismos que los que se dan en la literatura. Lovecraft se ha ganado un lugar en el panteón de la literatura de horror justamente por lograr que el lector perciba lo que en el mundo real no podría percibir, lo inefable: “El efecto de aquella imagen monstruosa fue indescriptible, pues pareció implicar desde el primer momento una violación de las leyes naturales conocidas” (*En las montañas*). Como este pasaje hay muchos en la obra lovecraftiana y no creemos necesario abundar en citas, nos es suficiente con traerlo a colación para mostrar cómo es que en literatura puede existir algo que nunca hemos visto en la realidad. Y usar el verbo *ver* no es gratuito: entre las deidades lovecraftianas existe Azathoth, tenemos la certeza de ello porque se lo nombra en más de un cuento, pero nunca se deja ver. Una situación similar en el mundo real pasaría por simple creencia esotérica, pero en literatura es una realidad: un monstruo indescriptible y que prácticamente no es susceptible de ser visto por el hombre. Por supuesto que el material del que se sirve Lovecraft sigue siendo necesariamente el material del mundo cotidiano, por eso mismo se ha dicho que éste no se niega, se re-forma.

Prada Oropeza propone pensar el lenguaje literario como un lenguaje sincrético, pues aunque en el discurso literario se dé una relación entre “lenguajes continentes y lenguajes contenidos [...] se muestra, precisamente, como *un texto* y no como tres, [...] el trabajo del *símbolo estético*, que es su razón de ser, no instaura simplemente una significación connotada, sino algo completamente distinto al sentido y a la significación del signo del lenguaje común” (255).

Con estas bases teóricas creemos que podemos dar el paso al análisis de esa forma de la expresión —tal como ya hemos hecho en apartados anteriores—, específicamente a la confrontación de lo monstruoso con lo cómico. Esta revisión del aparato teórico era necesario pues así se evidencia que analizar esta relación entre categorías estéticas tiene su fundamento en el texto mismo y que

no intentamos hacer un análisis netamente de teoría estética o, mucho menos, de filosofía o teoría del arte.

Capítulo 3. La risa y el monstruo

En los capítulos anteriores hemos hecho algunos deslindes para, en primer lugar, llegar a una definición amplia de la figura monstruosa y, en segundo lugar, delimitar su presencia en la literatura como objeto estético. Este último punto es fundamental para entender la paradoja que surge cuando el monstruo y lo cómico conviven en un texto. Del primer capítulo es necesario tener bien presente el hecho de que el monstruo es un ser que provoca el sentimiento del *phobos* en quien lo enfrenta, ya sea un personaje específico o bien el lector implícito. El *phobos*, recordemos, es la presencia simultánea de miedo y rechazo. Un segundo punto a tener en cuenta es que nuestra investigación se ha regido por un método intratextual: nuestros monstruos son aquellos que el propio universo ficcional presenta como tales.

Del segundo capítulo nos interesa recuperar principalmente el concepto de situación estética en la que debe haber forzosamente un distanciamiento entre sujeto y objeto para que pueda haber un goce estético. Ya en el segundo capítulo habíamos adelantado que no tomamos a los personajes como sujeto estético porque nuestro corpus no lo conforman textos donde los personajes mantengan una distancia emocional y de intereses con el monstruo. El sujeto estético será pues el lector. Tenemos entonces dos niveles donde se presenta el *phobos* y la risa cómica: el nivel intratextual, el del universo ficcional y el del lector que establece con el texto una relación estética.

En este capítulo queremos mostrar cómo en ninguno de estos niveles es posible hablar de un monstruo cómico porque no es posible experimentar simultáneamente lo cómico y el *phobos* aun cuando, y precisamente por ello, el monstruo se constituya como objeto estético. Decir que un monstruo es cómico es sólo posible como producto de una reflexión fuera de la situación estética

y, por lo tanto, no hablamos ya del monstruo sino de su conceptualización; llamarlo monstruo es sólo una forma cómoda de llamarlo.

3.1. La risa cómica

Sobre la risa, lo cómico, el humor y el humorismo se ha escrito tanto que sería imposible, como en el caso de lo monstruoso, querer referirnos a todo ello en este trabajo. Sin embargo, es necesario por lo menos hacer explícitas las consideraciones a las que nos apegaremos para dar fundamento a nuestro análisis, de esta forma no sólo tendremos claridad sobre la terminología que usaremos sino también sobre diferentes problemáticas que podrán ser abordadas en investigaciones posteriores.

En nuestra investigación hemos sostenido que la risa cómica es incompatible con la naturaleza monstruosa, por lo que ahora debemos abordar el problema de la comicidad. Uno de los trabajos más emblemáticos en el tratamiento del tema es el de Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, donde el filósofo intenta develar no tanto una definición de lo cómico sino el sentido último de la risa cómica. Para Bergson, las relaciones de contradicción, degradación, absurdo, exageración, etc., que solían ser usadas para construir definiciones de lo cómico no son más que realizaciones de un principio mucho más general. Y si bien es interesante la exposición minuciosa y tripartita de la comicidad,¹⁴ nos resulta aún más enriquecedoras, por ahora, las consideraciones iniciales, los presupuestos que le permiten avanzar en su teorización.

La primera de estas consideraciones es que “No hay comicidad fuera de lo propiamente humano” (12), es decir, todo aquello que nos provoca risa está siempre, de algún modo,

¹⁴ Bergson analiza y divide su ensayo en tres niveles en cada uno de los cuales es más complicado desentrañar el funcionamiento de lo cómico: 1. La comicidad en general, la comicidad de las formas y de los movimientos. 2. La comicidad de situación y la verbal. 3. La comicidad de carácter, enfocada sobre todo en el teatro.

relacionado con lo humano. Encontramos aquí un primer punto de choque entre lo cómico y lo monstruoso pues el monstruo es, como se ha dicho anteriormente, un ser que traspasa los límites y que por lo tanto no pertenece ni a lo humano ni a lo animal. Reír del monstruo significaría disminuir su propia monstruosidad, es tirar de los hilos humanos que lo atan al mundo para insertarlo en la normalidad.

Héctor Santiesteban Oliva nos recuerda que sólo podemos entender lo desconocido a través de lo previamente conocido: “Cada vez que el hombre encuentra animales no conocidos por él anteriormente, si es que no le da un carácter monstruoso, con frecuencia, al menos, le [sic] describe con modelos de hibridación” (129). Del mismo modo, una gran parte de los monstruos de la literatura son directamente animales conocidos que transgreden la normalidad por su tamaño, su comportamiento, o bien son híbridos contruidos con elementos de varios animales. Es más, aun cuando el universo ficcional proponga una criatura incomprensible, ininteligible para el personaje, éste tenderá a explicárselo por analogía con lo que él conoce: ojos, tentáculos, probóscides, garras, gruñidos, etc.

Ejemplos más típicos no puede haber que las deidades de filiación lovecraftiana, pero también lo vimos con el cuento de Muñoz Rengel, “Bestiario secreto en el London Zoo”. Recordemos que en este cuento aparecen criaturas imposibles que representan un problema cognitivo para el protagonista: ¿cómo es posible que existan animales así? El caso más extremo es el del Yhânx, criatura sin forma estable, un “Ser metamórfico que combina para su reproducción la mitosis y la meiosis. A lo largo de su corta vida, el Yhânx cambia tres veces su naturaleza...[sic]” (177). Ésta es la descripción que reza en la etiqueta de la jaula del espécimen. Líneas más adelante el narrador protagonista dice que

Lo más parecido por su aspecto al Yhãnx —aunque probablemente tenga más que ver con el hongo y con el helecho— que podemos encontrar en la *naturaleza ordinaria* es el berberecho. La diferencia es que mi Yhãnx tenía una hilera de cuatro ojos redondos como perlititas, cuatro tentáculos o filamentos retráctiles, un único pie *semejante* al de los plantígrados, y era azul. Como *yo no tenía muy claro si era animal o vegetal*, y sin saber siquiera si debía darle de comer, los primeros días lo dejé encima de una maceta con tierra enriquecida.

[...] Un día, en la parte de arriba de la maceta encontré una maraña de seda, y en el centro una crisálida. [...] Pero no tiré su cuerpo, porque pensé que cualquiera de los seres fantásticos que había visto en la Clock Tower era alguna manera inmortal, y *que hacía falta algo más que las leyes usuales de la naturaleza para acabar con ellos*.

[...] Aquella misma noche escuché unos ruidos en el salón. [...] El Yhãnx estaba arriba, en el techo, se había transformado en una idea. (178; cursivas nuestras)

Nos hemos permitido esta cita tan extensa porque revela los mecanismos con que se construye el monstruo. En primer lugar, corroboramos la necesidad epistemológica del protagonista por encontrar una semejanza entre el monstruo y el mundo que él conocía hasta hace poco: “parecido”, “naturaleza ordinaria”, “semejante”. Se establece así una isotopía de la normalidad para enseguida contraponer la de la monstruosidad: “no tenía muy claro si era animal o vegetal”, “las leyes usuales de la naturaleza”. Y, como colofón, salta a la vista algo de lo que Santiesteban Oliva nos advierte manifiestamente: al monstruo hay que combatirlo y para ello es necesario comprenderlo: “A veces el enigma es el conocimiento para vencer al ostento; en ese tenor, el vencimiento del portento puede deberse casi sólo a su mero conocimiento”, y el vencimiento del monstruo no puede ser

otro, claro, que su aniquilamiento. Una forma de aniquilarlo es matarlo: “Desde antiguo el hombre sintió la necesidad de eliminar a todo individuo claramente anómalo o repugnante” (184) y cita a Malexecheverría: “Boaistuau alude a la norma antigua de ejecutar a los monstruos; la Ley de las XII Tablas [...] ordenaba al padre dar muerte de inmediato al hijo monstruoso, o cuya forma era distinta a la de los miembros de la raza humana” (185).

La otra forma de aniquilar al monstruo será, por supuesto, de modo simbólico para que pierda su naturaleza *phóbica*, si se nos permite el término, y una forma de lograrlo es riéndonos de él. Si la risa es sólo posible en todo aquello que nos remite a algo humano, ¿no significa acaso que estamos re-conociendo nuestra propia naturaleza en el objeto cómico? En otras palabras, reír del monstruo es re-conocernos en él, es mirarnos en un espejo:

El monstruo no es idea sino una ‘reflexión de la idea en el espejo’; [...] el prodigio es, en cierto sentido, espejo del hombre. [...] Tenemos que observarnos al espejo y escuchar nuestro interior. ‘Yo no soy ése, pero sí soy ése, o ¿podría ser yo así? La visión espantosa nos mueve a risa. [...] Precisamente ha sido la risa una de las mejores armas en contra de los monstruos. El iluminismo se rio de los monstruos para mostrar su desprecio por ello y por sus creyentes (55).

Lo que vemos en el espejo es una aparente paradoja: la monstruosidad humana que segrega, desprecia y aniquila todo aquello que contraviene las normas en las que vive cómodamente.

Así como Bergson, también Sánchez Vázquez refiere que lo cómico es sólo posible en la esfera de lo humano:

Lo cómico se hace siempre presente en una realidad humana (gestos, actitudes, acciones o situaciones). Fuera de esa realidad —en la naturaleza— no existe lo cómico. [...] La comicidad sólo existe para nosotros; es decir, el gesto o el movimiento del animal lo ponemos en relación con el hombre (en cuanto que reproduce un gesto o un movimiento humano). No existe lo cómico en la naturaleza en sí, sino en su relación con el hombre (234).

La risa sería, pues, una vía para normalizar y comprender lo que antes veíamos como monstruoso.

Si el aspecto humano de lo cómico es el primero que tiene en consideración Bergson, el segundo es “[...] la insensibilidad que suele acompañar a la risa. [...] El mayor enemigo de la risa es la emoción” (13). En el momento en que reímos, dejamos de lado toda emoción, lo que no quiere decir que no se pueda reír de algo que pueda provocarnos una emoción cualquiera con anterioridad o posterioridad a la risa. “La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura” (14). Si tenemos en cuenta que el monstruo no es nada sin el *phobos* que produce y si revertimos esta fórmula, podríamos decir que el monstruo exige una anestesia de la inteligencia porque apela a una emoción pura. Es decir, monstruo (*phobos*) y risa se repelen. Dejar que las emociones interfieran en el hecho cómico es sabotearlo porque entonces daríamos paso a la empatía con el objeto de la comicidad, llegaríamos a la conmiseración, a la piedad, o, en nuestro caso, al miedo, porque éste finalmente nos remite a lo desconocido.

Sobre este punto, las palabras de Lovecraft han funcionado como un evangelio del terror: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (7). El monstruo es la encarnación de lo

desconocido, de lo incomprensible y lo incognoscible; la risa nos permite reconocer lo que de normal —lo que de conocido— hay en él. Nos parece que la contradicción que subyace en hallar cómico y terrorífico a la vez un objeto es evidente. En nuestro apoyo podemos hacer eco de las palabras de Louis Vax: “Cuando nos reímos de una historia de espanto, el espanto se disipa. La risa es fatal para los monstruos y los farsantes, así como la mañana es fatal para la noche y para los fantasmas” (14), o bien las de Julio Casares:

[...] nos conviene tener presente que el placer que nos causa lo cómico [...] es de índole puramente intelectual, sin ningún componente afectivo. Nos reímos de lo que no llega o se pasa, de lo que quiere ser y no es, de lo que sucede al contrario de como lo esperábamos, de lo inadecuado y fallido y, sobre todo, de lo que siendo absurdo se nos presenta como razonable. Los juicios que formamos en estos casos son juicios de valoración, que quedarían desvirtuados en cuanto se asociase a ellos la simpatía, la lástima, el temor, la admiración o cualquier otro afecto [...] lo cómico y la emoción sentimental se excluyen recíprocamente (176).

Ahora bien, habíamos dicho que teníamos dos niveles: el nivel del universo ficcional y el nivel del sujeto estético. Regresamos a esta idea porque es necesario dejar claro que no negamos que en un mismo texto pueda haber elementos terroríficos y elementos cómicos, pero su convivencia se produce justamente en planos distintos. Trabado Cabado estudia la convivencia del miedo y la risa en un cómic de origen español para mostrar cómo a pesar de que el humor funcione generalmente “como una estrategia de desactivación de lo fantástico” (134), la relación que entre miedo y risa se establece es aún más compleja. Trabado Cabado asocia y llega incluso a identificar

lo fantástico con el miedo quizá basándose en la postura de David Roas,¹⁵ quien también habla de las nuevas formas de abordar el género fantástico a través de la ironía y la parodia. Nosotros, como se recordará, hemos echado mano de algunas definiciones de lo fantástico para construir la del monstruo, de modo que no encontramos problema en hacer eco del trabajo de Trabado Cabado para asimilarlo al nuestro; a fin de cuentas, el elemento terrorífico es el que nos interesa.

El cómic en cuestión presenta a un grupo de adolescentes que se encierran en el baño de la escuela para compartir historias de terror; sin embargo, la protagonista que cuenta la historia analizada por Trabado Cabado se enfrentará a la incredulidad, a la no cooperación y, por tanto, a la no aceptación del pacto ficcional, lo que resultará en constantes interrupciones para emitir comentarios cómicos que van minando el efecto terrorífico, como cuando al describir a la protagonista del relato se menciona su “increíble pelazo” y una de las jóvenes interrumpe para preguntar “de qué parte” (Cabado 138). Hacia el final de la historia, la protagonista de la historia metaficcional descubre que ha perdido todo el pelo —por obra de unas orugas malignas que, en su representación gráfica, en realidad producen una especie de ternura— y al llegar a la escuela observa atónita que sus compañeros también han perdido el pelo y que no le dan la más mínima importancia. Es aquí cuando los oyentes de la narradora por fin entran en la lógica del relato de terror.

Pues bien, Trabado Cabado dice que “Ese relevo entre el humor/terror opera, no obstante, solo y exclusivamente dentro del nivel intradiscursivo, es decir, en las relaciones entre los personajes que habitan ese universo ficticio” (140). Y se pregunta si lo mismo sucede en el nivel

¹⁵ David Roas (2011) propone el miedo como sustancial al género fantástico. Todo aquel relato que, en principio, pueda calificar como fantástico, pero no produzca esa sensación de inquietud ante lo desconocido, lo inexplicable, pasa a la categoría de lo “pseudofantástico”.

extradiscursivo, a lo que se responde que ese paso del humor al terror que se vive en el universo ficcional no se da en el lector, sino que más bien en éste se refuerza el efecto cómico pues desde el principio aparecen las marcas cómicas que llevan al lector a interpretar todo como una parodia de las historias de terror que se cuentan entre sí los adolescentes.

El cambio repentino de aquellos comentarios burlones en silencio atemorizado ha de provocar risa en el lector. El efecto de lo fantástico, aun sin desaparecer del todo, acaba diluyéndose en una reacción ante lo cómico de la situación. Quedan rescoldos de ese miedo ante la nueva situación, pero no deja de ser algo secundario, un vestigio apenas insinuado.
(140)

Después de lo que hemos analizado sobre la relación entre comicidad y miedo, tenemos que objetar la conclusión a la que llega Trabado Cabado pues el lector no puede llegar a sentir miedo por las razones que el propio autor descubre en su análisis: el nivel gráfico y narrativo hacen que el cómic se lea, desde el inicio, en clave cómica. Esto invalida completamente la presencia de lo terrorífico, aunque no la de lo fantástico, en el nivel extradiscursivo. El lector puede aceptar que está ante un hecho inexplicable, pero no sentirá miedo por ese simple hecho.

Tenemos entonces dos rasgos esenciales que abren la puerta de la comicidad a un mismo objeto: la pertenencia al reino de lo humano y la exclusión de toda emoción. Bergson considera aun el aspecto social de la risa, la complicidad que se establece con otras personas, la necesidad de compartir el efecto cómico, sin embargo, ésta y otras consideraciones ya no son trascendentes para el presente trabajo.

3.2. Los mecanismos de la risa.

Fernando Iwasaki, en su cuento “El ritual” (2018) nos cuenta la historia de dos niños que son hermanos. Uno de ellos, Dieguito, está enfermo y una de las empleadas de la casa, en su afán de salvarlo de la muerte, decide llevarlo con una curandera. Al final el niño muere, pero un mes después de su entierro a los papás les llega la noticia de que han profanado la tumba de su hijo. Lo interesante del cuento es que en realidad Dieguito ha regresado de su tumba y se esconde en el armario del hermano. ¿Qué hay de cómico en la historia? En la historia en sí no hay nada cómico, sin duda, pero sí en ciertos elementos verbales propios del narrador, el hermano que nos cuenta la historia de Dieguito.

Veamos entonces algunos de estos momentos risibles. Apenas en las primeras líneas tenemos una situación cómica: “Parece que se han robado el cadáver de Dieguito, que han profesado su tumba o una cosa por el estilo”. Iwasaki ha tenido el acierto de focalizar la narración en un niño pues esto le permite transmitir el sentimiento de lo terrible y su falta de comprensión ante lo inaudito: somos incapaces de explicarnos un hecho como la profanación de la tumba de un niño, es algo irracional, monstruoso, por eso el padre dice que cuando den con los responsables “él les va a sacar la mierda” (21). ¿Pero por qué resulta cómico el cambio de palabras, profesar por profanar?

La razón última de todos los casos en que se produce la risa cómica, para Bergson, es el descubrimiento de un mecanismo impuesto a los procesos libres propios de la vida. Esto en realidad no nos dice mucho y tendríamos que exponer con mucho detalle la visión bergsoniana de la risa; esto lo dejaremos para un momento posterior. En vez de eso, preferimos recurrir a las realizaciones en que podemos identificar lo cómico. Para el ejemplo que nos ocupa podríamos

pensar en la fórmula de la contradicción, específicamente la que se produce entre el contenido y la forma (Sánchez 227) pues si bien la idea que quiere transmitir el narrador es que alguien ha hecho algo indebido con la tumba de Dieguito, la forma de expresarlo no es la adecuada. Y no sólo no es adecuada sino que la palabra que usa, “profesar”, es completamente contraria a la correcta, “profanar”. Bergson diría que se trata de un caso de comicidad verbal, es decir, la comicidad que se da en el lenguaje mismo y no aquello a lo que se refiere el lenguaje.

A media historia, el narrador describe a *Madame* Pacheco y el cartel que, en la entrada de su casa, anuncia “que había sido alumna de ‘Mandrake’ y que tenía los secretos de las huaringas, las shiringas y otras pingas que ya no me acuerdo”. Nuevamente lo cómico radica en buena medida en la dimensión verbal por la paronimia y la rima, pero hay algo más allá del juego lingüístico.

Sánchez Vázquez atribuye la desvalorización de lo aparentemente real como el fundamento de lo cómico (230-231); es decir, toda contradicción se reduce a “la contradicción entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer” (230). Cuando se pone de manifiesto esta pretensión, se produce la risa. En el cuento de Iwasaki, conforme avanzamos en la lectura y nos encontramos con el momento cómico —que además es involuntario para el narrador— podemos reconocer esta función de desvalorización: para el narrador, todos los conocimientos de *Madame* Pacheco tienen el mismo valor que “otras pingas”. Más adelante, el narrador nos cuenta que en el periódico lee “algo sobre Dieguito y una misa de negros o algo así”, queriendo decir “misa negra”; es el mismo recurso que el de la profanación de la tumba, un caso de comicidad verbal.

Al final, cuando Dieguito entra a su casa por la ventana “todo negro y apestoso” (25) veremos que la falsa pretensión en realidad no es tal para el lector, sino que efectivamente *Madame* Pacheco tiene conocimientos sobre fenómenos que quebrantan las leyes de la naturaleza. Esto no invalida la contradicción que se presenta entre lo que es y lo que pretende ser pues el relato está

focalizado en el hermano de Dieguito y para él sí que pierde solemnidad la sabiduría de la curandera. Es justo al final del cuento que se revela su carácter fantástico con una irrupción del paradigma de realidad establecido.

Hasta ahora hemos hablado de la risa en términos de comicidad, pero aún no hemos analizado los fundamentos de las concepciones de lo cómico. Decíamos un poco antes, que para Bergson lo cómico se produce con el descubrimiento de un mecanismo impuesto a los procesos libres propios de la vida, este mecanismo es “una rigidez cualquiera que se [aplique] a la movilidad de la vida y [trate] con torpeza de seguir sus líneas e imitar su flexibilidad” (35). En la teoría bergsoniana, la vida es flexible, dinámica, siempre cambiante y por lo tanto jamás se repite a sí misma en ningún momento, escapa a la rigidez de cualquier mecanismo, no se deja llevar por inercia. Ahora bien, “Lo que la vida y la sociedad nos exigen a cada uno de nosotros es una tensión siempre alerta que distinga los contornos de la situación presente, así como una cierta elasticidad del cuerpo y de la mente que nos permita adaptarnos a la misma. Tensión y elasticidad, dos fuerzas complementarias que la vida pone en juego”. Por supuesto, nunca tendremos la total flexibilidad —de cuerpo, mente y carácter, según Bergson— para seguir este ritmo vital siempre dinámico y cambiante, y es por ello que surge toda clase de dificultades a las que podríamos tildar de normales en una sociedad: enfermedades, “pobreza psicológica”, “inadaptaciones profundas de la vida social”, etc.¹⁶ Pero una vez que se resuelven estas dificultades y se establece un cierto equilibrio,

¹⁶ No coincidimos totalmente en el punto de vista de Bergson respecto a la separación del cuerpo y la mente, ni de los términos de “minusvalías”, “pobreza psicológica” o “locura” entre otras cosas. Sin embargo, entendemos que el contexto en que escribió su ensayo era otro muy distinto al nuestro y que es necesario exponerlo como él lo concibió para no cometer anacronías ni alterar su visión sobre lo cómico. Nos parece más conveniente tomar lo que nos resulta útil para nuestra investigación y hacer notar aquello que difícilmente podría seguir sosteniéndose.

éste se vuelve a su vez en otro peligro para la vida pues se corre el riesgo de que “cada uno de nosotros, satisfecho con otorgar su atención a lo que afecta a la dimensión esencial de la vida, se deje llevar en todo lo demás por el fácil automatismo de los hábitos contraídos”. Es decir, la sociedad exige, como la vida, un dinamismo perpetuo, “un acuerdo sin más entre las personas no le basta, quiere un esfuerzo constante de adaptación recíproca” (22). El proceso de integración social no termina nunca. Así, cuando en una actividad cualquiera, un movimiento, un gesto, una mueca, una palabra, en el arte mismo, se revela la rigidez de un mecanismo, de algo que ya está establecido y no necesita cambiar ni adaptarse, se está revelando un gesto amenazante contra la vida; la sociedad entonces tiene la obligación de reprimir en el mismo grado, con un gesto, con la risa (23). Por eso cuando alguien tropieza y se cae, para retomar uno de los ejemplos del filósofo francés, nos causa risa: está revelando la rigidez del cuerpo, el funcionamiento de un mecanismo que deja de estar atento a cada paso que da y no logra advertir el obstáculo que lo hace caer. La risa reprime este funcionamiento de máquina contrario a la vida independientemente de si este defecto puede ser o no corregido. En otras palabras, “La comicidad es esa faceta de la persona que la hace parecer una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita, con su rigidez tan particular, al mecanismo puro y simple, al automatismo, al movimiento sin la vida en definitiva” (67). En el caso del cuento del Iwasaki, no nos interesa tanto el caso de la comicidad verbal sino otro mecanismo propuesto por Bergson que analizaremos un poco más adelante.

Ahora bien, como hemos visto, para Sánchez Vázquez lo cómico consiste en descubrir la pretensión de ser algo que no se es, la reducción de la apariencia a la realidad, “la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno [...]” (230) y las realizaciones de lo cómico son distintos tipos de contradicciones. Para Julio Casares, lo característico de lo cómico es la suspensión del ánimo, la “fluctuación instantánea entre lo fundamentalmente absurdo y lo

aparentemente razonable, [el] esclarecimiento final y [la] consiguiente fruición liberadora” (178) además del “rebajamiento de lo digno a lo despreciable, de lo importante a lo fútil, de lo significativo a lo huero, esta reducción a la nada de lo que pretende ser algo [...]” (179). En una línea similar se encuentra el pensamiento de Pirandello, quien considera que lo cómico es la advertencia de lo contrario:

Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione [...] ecco che io non posso piú [sic] riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, piú addentro; da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. (72)

Lo cómico es justamente la advertencia de lo contrario. Pero si ahora interviene en mí la reflexión [...] ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho ir más allá de aquella primera advertencia, o mejor dicho, más adentro; desde esa primera advertencia de lo contrario me ha hecho pasar al sentimiento de lo contrario. Y esta es toda la diferencia entre lo cómico y lo humorístico

Como vemos hay elementos en común en estas tres últimas concepciones de lo cómico y creemos que la postura de Bergson puede asimilarse también a ellas, pues si lo cómico es la pretensión de algo que no es, ¿qué otra cosa es si no, en la teoría del francés, la función de los mecanismos que se hacen pasar por algo vivo? Compaginar estas visiones de lo cómico tendrá interesantes consecuencias respecto a nuestro análisis del ser monstruoso.

Regresemos entonces al cuento de Fernando Iwasaki. Habíamos dicho que había un mecanismo más interesante para nuestro análisis que el de la comicidad verbal. Pues bien, Bergson, cuando aborda la comicidad de situación, habla de la interferencia de las series; es decir que “Una situación es siempre cómica cuando pertenece al mismo tiempo a dos series de acontecimientos absolutamente independientes y puede interpretarse a la vez con dos sentidos muy distintos”, que es justamente el caso del cuento en cuestión, un caso de enredo en el cual “Nosotros percibimos el sentido real de la situación, porque nos han mostrado todas sus caras; pero cada uno de los actores [en nuestro caso, personajes] sólo conoce una de ellas: de ahí su despiste, de ahí su errónea manera de juzgar lo que se hace a su alrededor y lo que hacen ellos mismos” (73).

En “El ritual”, no sólo el hermano de Dieguito no sabe qué está sucediendo con sus padres, por qué lloran, sino que tampoco éstos saben qué ha pasado en realidad con el cuerpo de su hijo. El narrador se deja guiar por las palabras de Pancha, una suerte de nana o cocinera de la familia; ella le dice al hermano de Dieguito que éste “se va a morir [...] Todas las veces que uno se va a los Estados Unidos se muere” (22). En efecto, Dieguito viaja a Estados Unidos para un tratamiento que al final no tendrá los mejores resultados, por lo que Pancha comienza a darle remedios caseros y a llevarlo con *Madame* Pacheco para que le haga unas limpias. En la recta final del relato, *Madame* Pacheco pide que tanto Dieguito como su hermano usen unas medallitas bañadas en la sangre del último. Gracias a la medalla de Dieguito se produce el reconocimiento entre los hermanos y éste puede entrar a casa para esconderse en el armario.

Desde la focalización en el hermano del niño enfermo tenemos los dos puntos de vista: el del niño, el testigo del evento fantástico que ha visto morir y resucitar a su hermano y que finalmente no entiende qué pasa. La mejor muestra de ello es que no tiene las palabras correctas para referir los eventos; el lector es quien goza al mismo tiempo del otro punto de vista, el mismo

que el de los padres, la policía y la propia Pancha que creen que el cuerpo ha desaparecido como parte de algún ritual satánico. El enredo existe, pero no nos causa una gran risa como sí lo hacen las palabras del narrador.

Así, por más que aparezcan los elementos cómicos desde el inicio, como sucedía en el cómic analizado por Trabado Cabado, la representación del monstruo no es cómica. Es decir, se crea un clima de comicidad que se desvanece cuando la presencia monstruosa deja de ser un presentimiento y se hace efectiva. En este punto es necesario mencionar que ya en las primeras líneas el narrador comunica su miedo: “Me da miedo estar aquí arriba. La casa huele a muerto, a podrido” (Iwasaki 21). Esto lo dice justo después de hacernos saber que han profanado la tumba de su hermano, sólo que la estructura narrativa no nos permite hacer la conexión con total seguridad entre la profanación y el olor a muerto para descubrir que éste se debe a que Dieguito está escondido en el armario desde el inicio del relato. Es el último párrafo el que devela el regreso de la muerte a la vida, el que cierra la estructura circular y hace que el miedo recobre su poder, anulando cualquier posibilidad de comicidad a partir de ahora: “Yo también quiero mucho a Dieguito, pero me da miedo y quiero estar abajo con todos. [...] Cuando entré por la ventana me asusté, todo negro y apestoso, pero si no fuera por la medallita no lo habría escondido en mi ropero” (22). Y aun podríamos ir más allá y ver que Dieguito no es el único monstruo en su condición de muerto viviente, sino también los profanadores de tumbas, a los ojos de los padres y la policía.

Estamos ante un cuento donde efectivamente hay monstruos y elementos de comicidad, pero el miedo recupera el terreno con la presencia plena de la monstruosidad pues en realidad el objeto de lo cómico no es Dieguito en ningún momento. Las contradicciones en que se realiza lo cómico se dan sólo en la perspectiva del narrador: la seriedad del cartel en la casa de *Madame Pacheco* que anuncia su sabiduría frente a su reducción al valor de “otras pingas”, el oscurantismo

de una siniestra misa negra frente a una absurda “misa de negros”, el aura de respeto de la adultez frente a su percepción como algo más bien aburrido.¹⁷ Pero el carácter *phóbico* y, si se quiere, siniestro de Dieguito nunca entra en contradicción, siempre está cubierto por la degradación y lo repulsivo.

Queremos ahora acudir a otro ejemplo en el que la figura monstruosa sí es objeto de una revaloración que lo deja mal parado y en el que constataremos cómo la risa anula por completo su naturaleza *phóbica* y termina por aniquilarlo. “Querida Sharon”, de Manuel Moyano actualiza la figura del vampiro y lo muestra en su aspecto más humano. El cuento sigue la estructura epistolar, en una carta única dirigida a Sharon, una de las tantas amantes de Vlad que, como ellas, ha sido convertida también en vampira. Vlad —aquí no hay títulos nobiliarios como Conde o Emperador— ha tardado trescientos años en escribir la carta a su amada y en ella le cuenta todas las desventuras humanas a las que ha tenido que someterse con tal de pasar desapercibido por su incansable perseguidor, Van Helsing.

Nuevamente las contradicciones empiezan a aparecer en las primeras líneas donde cuenta que ahora vive en algún lugar del Mediterráneo donde “Sufro las excelencias del clima”. Esta frase carecería de sentido cómico y resultaría simplemente absurda si no fuera porque el cuento inicia justamente con la disculpa por tardar tres siglos en escribir la carta. Con este indicio sabemos que no es una persona normal la que habla y cuando descubrimos la identidad vampírica del protagonista es cuando somos capaces de interpretar en su justa medida el aparente sinsentido de la frase, pues el vampiro del imaginario popular habita regiones lúgubres, oscuras, tenebrosas y no zonas cálidas y turísticas como el Mediterráneo. Estamos otra vez ante un caso de comicidad

¹⁷ Cuando Dieguito empieza a escupir sangre debido a su enfermedad, el narrador nos dice que “se había vuelto un señor completo, siempre serio y sin ganas de jugar” (22).

verbal, sobre el cual Bergson dice que “Obtendremos una frase cómica introduciendo una idea absurda en un molde de frase consagrado” (83).

Pero enseguida la comicidad pasa del nivel verbal para instalarse en la figura misma del vampiro que debería ser aterradora. Vlad comienza a mostrar sus tribulaciones desencadenadas por el desprecio de otras mujeres a las que había convertido en vampiras, pues “no alcanzaron a entender la generosidad de mi gesto, la magnanimidad de mi proceder, y se apartaron sin más de mi lado. Algunas de estas ingratas se entregaron incluso al enemigo, para que las diera fin [sic]. ¡Valiente estupidez!” (32). Ahora el vampiro tiene la palabra y muestra su lado más sensible, lo que nos mueve a risa es la contradicción de las supuestas buenas intenciones de Vlad con los desastrosos resultados —desastrosos para las víctimas y para él mismo—. Tanta es la repercusión que tiene el desprecio en él, que en un momento se cuestiona si el problema no sería en realidad que estaba viejo y feo.

La situación de Vlad se complica aún más puesto que, como dicta la tradición, carece de reflejo y cuando sale a pasear por las noches “vestido con los mezquinos trajes que se usan hoy día, me pregunto si no iré por ahí hecho un mamarracho”. En fin, la imagen tétrica del vampiro queda reducida a la de un vampiro frustrado obligado además a soportar “la afición tan extendida a condimentar los guisos con ajo, la abundancia de catedrales e iglesias, el sol despiadado que asola las calles” con tal de despistar a su enemigo mortal. Así, Moyano nos presenta a un Vlad despojado de su carácter monstruoso, cómico en sus decisiones absurdas y sus constantes frustraciones.

Estamos claramente ante un caso de parodia que parece no tener, más allá de homenajes sobreentendidos, otro cometido que liquidar simbólicamente las figuras anquilosadas de la literatura no mimética, los monstruos tipificados. Si según Bergson la risa cómica es el gesto social

que reprime cualquier manifestación contraria a la dinámica de la vida, ¿no es legítimo pensar que precisamente Moyano nos está mostrando lo que la figura típica del vampiro tiene ya de mecanismo, de fórmula vieja, sin vida? Si el vampiro atenta contra la vida, la vigencia del monstruo, habrá que deshacerse de él.

3.3. Monstruo, muerte y risa.

Hemos visto cómo hay un impulso por aniquilar al monstruo, y es que muerte y monstruo están íntimamente relacionados. Santiesteban Oliva nos recuerda que

Como con la muerte, impresiona el hecho que advierte que nos tocará a nosotros mismos. Eso mismo es fundamental en la relación del hombre con el engendro; el hombre lo ha creado, ha salido de él, de sus entrañas; ya en un sentido literal, ya en un sentido figurado. Nosotros seremos partícipes de ese horror y ese prodigio. El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo (32).

Ahora, si por un lado aceptamos que la rigidez que quiere reprimir la risa es contraria a la vida y si lo contrario a la vida es la muerte, y si por el otro el monstruo no respeta tampoco las normas de la naturaleza, de la sociedad, en fin, de la vida, la relación muerte-monstruo-risa empieza a ser más clara. ¿Pero entonces no es un sinsentido matar algo que está del lado de la muerte? No tenemos más que recordar que el monstruo escapa de todo límite, por lo que en realidad, así como escapa de la vida también escapa de la muerte, ¿qué son las figuras del zombi o del vampiro si no la representación de aquello que escapa a las garras de la vida y de la muerte? Se trata de figuras que provienen, en última instancia, del miedo primitivo a la muerte, del puro instinto de conservación.

Rafael Llopis propone que todo cuento de terror está relacionado con la muerte, a los momentos que la preceden o a lo que viene después de ella y la creación, transmisión y lectura de estas historias responderían a la satisfacción de lo que él llama el instinto de la muerte (13-14). El hombre, dice Llopis, es consciente de su muerte pero sólo en un nivel intelectual porque “Vivencialmente, seguimos convencidos de que somos inmortales”, “Intentamos por todos los medios ignorarla [la muerte]. [...] Si no hay más remedio, reconocemos que, efectivamente, todo el mundo tiene que morir y que, por tanto también a nosotros nos llegará esa hora” (16). Todos cargamos con nuestra propia muerte como con nuestra propia monstruosidad.

“Lo primero que el hombre conoció de la muerte, o, mejor dicho, de los muertos, fue el terror” porque lo que hasta ese momento había sido algo familiar —una persona viva perteneciente a un grupo— ahora muerto pasaba al reino de lo incomprensible, de lo ajeno, de lo otro, se convierte en algo “terrible e incomprensible, ajeno al orden normal de las cosas, perteneciente [...] al reino del *mysterium tremendum*, de lo numinoso; es decir, se ha convertido en un demonio” (Llopis 14). ¿No es prácticamente una definición de monstruo lo que nos está dando Llopis? Recuérdese que el plano de lo divino también tiene su lado monstruoso por el mero hecho de estar más allá de lo humano, de la naturaleza, etc.¹⁸

Pero, claro, los muertos en sí mismos no nos parecen monstruosos y esto se debe a la propia Historia: el hombre pasa de la actitud primitiva de huir del muerto a la negación, por parte del hombre moderno, de “la existencia de la vida de ultratumba”. Lo que la razón no puede evitar es que los muertos-vivos ahora pasen al terreno de la ficción y que precisamente en ésta de desenvuelvan como no podían haberlo hecho fuera de ella. (15) El miedo que provocaban los

¹⁸ Santiesteban Oliva también aborda la relación del monstruo con la divinidad e incluso la monstruosidad de ésta.

muertos al hombre primitivo pervivió y se arraigó en los cuentos de terror sólo para recordarnos que “Ese muerto-demonio, sólo existente como ficción, resulta estar dentro de uno mismo, esperando. [...] Y de esta muerte personal e intransferible que cada cual lleva escondida en sí como el esqueleto, ¿cómo protegerse?” (16). Esto respondería, siempre según Llopis, por qué nos causan miedo los relatos de terror: porque descubrimos en ellos nuestra propia muerte. La otra pregunta que se hace Llopis es por qué nos causan placer estos relatos de terror, y su respuesta es que se debe a un instinto de muerte, propuesta que es de mucho interés para nosotros.

Llopis se apoya en diferentes autores que de algún modo han hablado de cierta tendencia del hombre a aproximarse a la muerte. De Freud retoma su teoría de las pulsiones, entre las cuales está la pulsión de muerte, “que se manifiesta en pulsiones destructivas contra uno mismo o los demás” (18); Nóvoa Santos aboga por una aceptación de la muerte pues se trata de “un acontecimiento natural y una necesidad biológica” y habría que cultivar ese instinto “hoy adormecido o reprimido, de la muerte”, además ese instinto de muerte constaría tanto del deseo de descansar de la vida como del “anhelo de lo sobrenatural” (19); Bataille establece una relación entre el sexo y la muerte, e igualmente Reich; y de Jung menciona los arquetipos de la muerte. Al final, Llopis plantea un “instinto de la muerte, considerado como algo completamente irracional, pero que *conoce* oscuramente, como conoce la sexualidad un niño que todavía no sabe lo que busca ni se explica lo que siente” (21), un instinto “evolutivamente nuevo que se ha ido manifestando a lo largo de la historia del hombre en diversas y sucesivas creencias sobrenaturales” (21-22). Finalmente, el objetivo último de tal instinto no sería otro que “la vivencia de la muerte: el gran orgasmo místico, la disolución del ego personal y la percepción del Otro Mundo, vivencia desconocida o negada por la inmensa mayoría, pero sin la cual el hombre está mutilado y ni siquiera es plenamente humano” (24-25).

Hay un punto de conexión más evidente aún entre las palabras de Santiesteban Oliva con que iniciamos este apartado y las de Llopis, pues éste dice que “El terror a los fantasmas es a descubrir que nosotros también somos fantasmas: que lo seremos y ya somos” (18). Llopis no usa la palabra monstruo, pero es finalmente de lo que está hablando. El monstruo es ese fantasma y el fantasma es ese muerto al que temía el hombre primitivo. El fantasma es otro no-muerto.

Hemos hecho este recorrido de Bergson a Llopis porque así se entenderá entonces que el monstruo —el fantasma, el demonio, el vampiro, pero también el minotauro el esciápodo, el cinocéfalos, los robots y las casas que se animan; es decir, todo ser que está más allá de la vida tal como la conocemos y de la muerte que es su contrario— es una puerta por la que podemos acceder al instinto de la muerte, a la búsqueda de la vivencia del Más Allá, para usar las palabras de Llopis. El monstruo inspira el *phobos* porque instalado entre la vida y la muerte nos invita a aceptar esta última como parte de nuestra experiencia humana, nos enfrenta con nuestro atávico miedo. Siguiendo la línea trazada por Llopis, podemos decir que luchar contra el monstruo es luchar contra la muerte, negarla, rechazarla, reprimirla. Encontrar al monstruo es encontrarnos con la muerte. Pero todo instinto nos impulsa a su satisfacción y por eso sentimos placer al encontrar monstruos y terror en la literatura y no en la vida real porque no estamos preparados para ello como no lo estamos para recibir a la muerte. Así pues, no se mata al Monstruo sino sólo algunas de sus representaciones porque aniquilar al Monstruo equivaldría a eliminar el instinto de muerte que ha surgido con el hombre mismo. Seguimos produciendo monstruos porque buscamos satisfacer el instinto de la muerte con nuevas formas, siguiendo la evolución del instinto mismo.

Matar al monstruo responde entonces a dos razones: como mecanismo de defensa ante el miedo atávico a la muerte propia y como renovación de las formas monstruosas para que podamos,

en algún momento de la Historia, “vivir la vida desde la muerte, gozándola en cada instante irrepitable, con la lucidez que da la proximidad, la íntima inmediatez de la muerte” (25).

Ahora no nos parece en absoluto gratuita la muerte del vampiro típico como criatura monstruosa. Seguirá siendo alguien que ha vivido durante siglos, que se alimenta de sangre humana, que no tiene reflejo y demás motivos vampíricos, pero ya no tiene la fuerza para enfrentarnos al miedo primordial. Dejará de ser *algo* para erigirse, precisamente, como *alguien*. Su anormalidad permanece pero en vez de ser *phóbica* ahora será absurda, risible, cómica. He aquí la conexión entre risa, muerte y monstruo: reírse del vampiro es censurar su falta de efectividad por haberse convertido en una fórmula, es decir, una figura contraria al impulso de la creación artística, siempre renovadora. Con la risa matamos esa representación monstruosa, pero no al Monstruo. Reír de un monstruo es cerrar una puerta por la que no se puede acceder a la satisfacción del instinto de la muerte.

Por todo esto es difícil encontrar textos donde el monstruo sea objeto de lo cómico tan deliberadamente como en el caso del texto de Moyano, pues implica una contradicción profunda, primero, entre el *phobos* monstruoso y la risa y, segundo, entre satisfacer y negar el instinto de la muerte; por otra parte, el tratamiento cómico del monstruo termina o bien en la parodia o bien en el chiste.

Nuevamente es importante entender que no negamos la presencia de la risa cómica en textos donde aparezca el monstruo. Si regresamos a un ejemplo del primer capítulo se logrará entender mejor cómo para que la risa y el monstruo puedan coexistir sin problemas, es necesario que el monstruo escape de la risa imponiendo su rostro terrorífico en alguno de los dos niveles, en el intratextual o el extratextual.

Retomemos el cuento de Raúl del Valle, “La familia y uno más”. Vimos que aquí se cuenta la historia de una pareja que compra una aspiradora automática que de pronto cobra autonomía. En una ocasión la aspiradora ataca a la esposa del protagonista narrador, pero ambos acaban dándole una explicación racional al tema. Posteriormente, el narrador regresa a casa por la noche y su mujer, que había decidido pasar el día en casa, no está y nunca volverá a saber de ella. El narrador en una ocasión descubre al robot succionando con actitud animal un directorio telefónico y si a esto le sumamos la desconfianza que sentía la esposa por el robot, el lector implícito tiene los indicios necesarios para saber que la aspiradora se la ha tragado. Justo en el momento en que el narrador descubre esta actitud del robot —y no sólo la actividad de absorber el directorio— es atacado por éste, pero logra esconderse en el baño en espera de que se le agote la batería. Así contada la historia, no da nada de risa.

¿Dónde está, pues, lo cómico? En primer lugar, en el acto de nombrar a una aspiradora —aunque en este momento de la historia aún no se revela su lado monstruoso— como si de una mascota se tratase: Pedrito. Además, no es sólo el nombre sino la actitud paternal del narrador la que va reforzando el efecto cómico. A esto se añade la distracción —término fundamental en la teoría bergsoniana que implica el alejamiento de la vida— del protagonista que centra toda su atención en el robot y desvaloriza otras cuestiones como su propia relación conyugal: “Por eso me sorprendió tanto que nos dejara [Laura, la esposa], no ya porque fuese capaz de vivir sin mí, sino por el hecho de que fuese capaz de marcharse sin Pedrito” (189). Lo que más importa, más que el amor que él sienta por su esposa, es el amor irracional que debería mostrar ella hacia Pedrito. El momento de mayor comicidad se reserva para el final, siguiendo la estructura del chiste:¹⁹ el

¹⁹ Esta similitud entre la estructura del chiste y el cuento fantástico ha sido abordada por Trabado Cabado en su artículo.

narrador espera que se agote la batería de Pedrito, sí, pero sólo para recargarlo y querer “convencerle de que no es culpa mía que Laura nos haya abandonado” (190). Es decir, el protagonista no se ha enterado, aun con todos los indicios más que evidentes, de la dimensión anormal del robot aspirador, de la amenaza que representa; el que da risa es el narrador que no entiende la magnitud del problema al que se está enfrentando. El robot no da risa por sí mismo, muy al contrario, y de forma similar al cuento de Iwasaki, termina por imponer su imperio terrorífico: el caso de este matrimonio es exactamente eso, sólo un caso. ¿Qué pasa con las demás personas que han comprado una aspiradora automática? ¿El compañero de trabajo que convence a la pareja de comprar la máquina habrá tenido un destino igual de terrible? El cuento no lo resuelve explícitamente, pero los indicios están ahí. ¿Qué función tiene entonces la risa? No creemos que otra que abrir nuevas posibilidades formales al cuento fantástico donde los objetos se vuelven monstruos y donde la risa acompaña y potencia los efectos propios del monstruo. En un texto de mayor extensión, la risa podría funcionar también como un reposo, una pausa para el ánimo del lector.

Hay una última consideración que queremos hacer sobre la relación entre monstruo y muerte. Hasta ahora hemos hablado de la muerte del monstruo en un sentido simbólico y no literal. Vlad continúa vivo y Pedrito no parece que vaya a ser destruido por su dueño ¿Qué pasa con la muerte física del monstruo? Nos preguntamos no sólo por lo que sucede con el monstruo en el momento de morir sino con el hombre en el acto de matarlo.

Para ello queremos recurrir al cuento de Gabriel Trujillo Muñoz, “Cachorros”. Se trata de una historia donde el monstruo, la muerte y la risa toman un cariz distinto. Es importante mencionar que el cuento lo hemos tomado de una antología titulada *Cuentos de humor negro* por lo que la lectura tiene ya una tendencia predeterminada. La historia puede resumirse del siguiente

modo: un par de hombres encuentran un lobezno y deciden venderlo a un zoológico a cargo de un funcionario corrupto. La médica veterinaria del zoológico descubre un desarrollo acelerado e inusual en el cachorro pero sus preocupaciones no coinciden con la ética deplorable del director del zoológico. El cachorro en cuestión termina siendo un regalo de cumpleaños para la hija del presidente municipal. El terror asola a los protagonistas cuando se descubre que el cachorro es la cría de un par de lobos modificados genéticamente y entrenados como soldados que han escapado de su cautiverio. La pareja de lobos sigue el rastro de la cría matando a cuanta gente se le cruza en el camino.

La gran diferencia de este cuento respecto a los otros que hemos analizado es que aquí vemos al monstruo con actitudes que hasta ahora habíamos pasado por alto: el monstruo que mata con plena conciencia y raciocinio, el monstruo riéndose, y el monstruo muriendo a manos del hombre. Y entre todo esto, la comicidad que termina convirtiendo, por un momento, en parodia la figura monstruosa en cuestión.

Como se podrá imaginar, el cuento recupera la figura del licántropo y lo hace, como en “Querida Sharon” de Manuel Moyano, con sus más arraigadas características populares: la luna llena propicia para despertar su furia, los aullidos, su fuerza inaudita. El primer ataque de los licántropos es contra los captores del cachorro, pero debido a la confusión que generan las heridas y las huellas halladas en torno a los cuerpos, se manejan varias hipótesis dentro de la diégesis para explicar las muertes. El momento de mayor interés es cuando se descubre que los lobos irán a hacer una masacre en casa del presidente municipal, donde está el cachorro en calidad de regalo de cumpleaños. En esta fiesta hay sangre al por mayor, zarpazos, gritos, terror, pero también comicidad al estilo del enredo del que ya hemos hablado. Sin embargo, es importante también decir que lo cómico está presente desde el inicio gracias al uso del lenguaje coloquial y las

desvalorizaciones que a través de él se ejercen. Cuando los dos cazadores le muestran al señor Walker, el director del zoológico, la cría de lobo, se da este divertido diálogo:

—Con que un lobo, ¿eh? Pues vamos a ver si como ruge es. [...]

—No ruge, señor. Los lobos aúllan —le trató de explicar uno de los muchachos.

—No me contradigas [...].

Don Alberto se paró junto a la *pick up* de los cazadores y contempló la jaula enorme, en cuyo interior yacía una bola de pelos.

—¿Ése es su pinche lobo? Parece gato. ¿Me querían tomar el pelo o qué?

[...]

—Denos cinco mil pesos y es suyo.

—¿Y tu biberón de qué lo quieres?

Hay un momento donde una agencia militar estadounidense, responsable de la manipulación genética y extravío del par de lobos, obligan a la veterinaria del parque a que los acompañe en helicóptero al rancho donde está ocurriendo la masacre. El sargento de la policía nacional comunica esta información a su capitán, quien responde:

—¿Y los guardias no saben adónde se la llevaron? ¿A qué congal?

—No eran soldadoturistas, jefe. Eran soldadossoldados.

La sátira hacia las figuras de poder corruptas está todo el tiempo presente en la narración.

Pues bien, en medio de este clima de comicidad y muerte, de sátira y sangre, de humor negro en pocas palabras, la fiesta de cumpleaños nos ofrece un enredo bastante cómico y sanguinario. Cuando Alberto Walker llega al rancho se encuentra con los fuegos artificiales, el griterío de la gente, la música a todo volumen y las rejas de la entrada abiertas y sin personal de vigilancia. Conforme avanza en su camino hacia la casa, se va convenciendo de que todos se han emborrachado demasiado pronto o de que están en medio de una nueva especie de baile:

Don Alberto vio gente corriendo de un lado a otro.

—Ya están todos bien servidos, ¿eh? —gritó a la multitud—. ¿Dónde está la barra de licores finos para ponerse a tono?

Apenas se había bajado de su auto y aún no se orientaba en aquella confusión de cuerpos.

—¿Qué están bailando que andan tan animados? —volvió a preguntar.

[...] Más de uno lo golpeó al pasar.

—¡Epa! ¡Cuidado! ¿Qué no ven de tan pistos o qué?

[...]

—¿Qué pasa aquí? No entiendo estos bailes de ahora. Es *slam*, ¿no?

En medio de la trifulca intenta hablar con un muchacho y con una señora, pero las respuestas que obtiene son la indiferencia del primero y una advertencia de peligro por parte de la segunda. Todo esto sucede después de una conversación entre el capitán de la policía y uno de los invitados que atiende la llamada de éste en la que se le revela al lector que en el rancho la masacre está en su apogeo: el invitado que contesta dice que los están matando y posteriormente da un grito agónico, “De terror puro. Y el sonido inconfundible de disparos”. Son los soldados estadounidenses que

están intentando abatir a los hombres lobo. Don Alberto Walker, por supuesto, no sabe nada de esto, para él nada hay de cómico en la fiesta sino simple confusión, pero para el lector es inevitable la risa por la interpretación de los hechos tan alejada de la de realidad por parte del señor Walker.

A continuación se produce una de la escenas más emblemáticas del cuento donde el humor negro reluce. Alberto Walker ve salir de la casa a Teresita Bahena, la anfitriona y esposa del presidente municipal, con los brazos abiertos yendo en su dirección. Va herida de muerte con un zarpazo que va de la nuca a la cintura pero él cree que quiere abrazarlo, “Qué buena política es —pensó el viejo—. Hasta parece que se alegra de verme [...] Lástima que no hay ni un fotógrafo de sociales a la vista”. Recién ahí se da cuenta de que la ropa está manchada de sangre y la ve caer muerta. A partir de aquí, la confusión parece nublar la razón del señor Walker pues después de ver “un hombre descomunal con cara de lobo” tiene el ánimo de pensar: “Estas fiestas de riquillos no las soporto”. Y el momento más delirante llega:

La bestia lo olfateó una, dos veces. Y luego le arrancó un brazo de un mordisco. Y luego una pierna.

Don Alberto, en pleno choque, ni siquiera alcanzó a gritar: cayó al suelo cuan largo era. “Pinche bestia maleducada” fue su último, fugaz pensamiento.

Momentos como éste vuelven a producirse en este escenario sanguinolento, como cuando la doctora ante la inminencia de la muerte a manos de la madre del lobezno dice para sus adentros: “Éste es el fin, y no alcancé a pagar la luz. Me van a cobrar recargos”.

No queremos abundar en los ejemplos de cómo se parodian los motivos de la licantropía porque nos extenderíamos demasiado en ello, basta decir que la fiesta es una “lunada”, que la

doctora suelta el refrán “El que con lobos anda a aullar se enseña”, etc. Queremos, por el contrario, pasar de la risa del lector a la risa del universo ficcional. Lo primero que queremos anotar es que el monstruo, y con él la muerte, puede producir una risa bien distinta a la cómica, la risa como vía de descarga, la risa nerviosa, como cuando la doctora recupera el sentido después de golpearse la cabeza y se entera de que la mujer lobo murió al recibir un escopetazo por parte del capitán Ramírez. La loba se había tragado una mano que empuñaba una granada y el escopetazo la había hecho volar en pedazos. “La doctora no pudo aguantar la risa: era su forma de descargar los nervios”. Esta risa, desde luego, no atenta contra la naturaleza terática.

Ahora bien, si la risa siempre nos remite a la esfera de lo humano, si como Bergson estamos convencidos “de que lo único cómico es el hombre” (97), ¿qué sucede cuando nos enfrentamos a la risa del monstruo? Santiesteban Oliva advierte que “[...] un rasgo casi imposible de encontrar en un monstruo es la *sonrisa*. No en balde la risa ha sido tenida por algunos como antropino” (59; cursivas del original). Creemos que en realidad no hay ningún obstáculo para que el monstruo se ría pues, a fin de cuentas, los motivos de su risa parecen responder a otras causas bien distintas de las que tiene el hombre. En el cuento, el doctor Venegas, el médico a cargo de recibir en el rancho al lobezno, se encierra en una jaula junto con la hija de los anfitriones durante el ataque de los hombres lobo. Tras intentar un diálogo con el monstruo con unas frases burlonas respecto a Teresita Bahena, ahora hecha pedazos, el lobo se le acerca, “Pero ni siquiera en su delirio, el doctor Venegas esperaba lo que ocurrió. El lobo se rio con risa humana. Y en perfecto inglés dijo: —*You, next?*”. El hombre lobo está gozando con la masacre, con el miedo de las víctimas. Si el monstruo es espejo del hombre y éste, en su reflejo, descubre al monstruo en sí mismo, tal como con la muerte; si el hombre es, finalmente, el único monstruo, ¿qué de extraño tendría que el monstruo pueda reír?

Finalmente queremos llamar la atención sobre el desenlace del cuento. Después de la masacre de invitados, soldados estadounidenses y la pareja de hombres lobo, queda un superviviente que merece unas consideraciones finales. El niño lobo escapa del rancho y tras una caminata llega hasta donde un circo de gitanos. Ahí lo adopta una pareja compuesta por una mujer barbuda y un hombre forzudo. En medio de estas figuras, el monstruo se vuelve un elemento más del circo, la mujer barbuda no se sorprende al verlo por primera vez y el hombre forzudo no se inmuta cuando se entera de que se ha comido al inspector de sanidad, un hombre gordo, sino que le preocupa más que el niño últimamente esté comiendo mucha grasa.

La figura del hombre lobo tiene, pues, un tratamiento bastante peculiar en el texto de Muñoz; por un lado se renueva la figura del hombre lobo como producto del conocimiento humano y no por cuestiones sobrenaturales. De aquí a la ciencia ficción no hay mucho camino por recorrer. Por otra parte, el hombre lobo, en una representación infantil, pierde el carácter de monstruo al insertarse en un ambiente como el del circo donde la anormalidad es la norma. No nos referimos sólo al aspecto físico sino a la rareza de los hábitos: después de una increíble, paródica y mutua declaración de afecto entre la mujer barbuda y el niño lobo en el momento de conocerse, ella, al notar el hambre en su semblante, le dice: “Espero que te gusten el estofado de paloma y la carne asada de gato”. Pero aunque los padres cumplan a cabalidad con ciertos preceptos propios del ostento, aunque su anormalidad sea evidente, ésta no produce el *phobos* que sí producían los padres del niño lobo. La diégesis da un giro final en la que el circo, una vez que el tiempo ha pasado, promete espectáculos bárbaros y sangrientos. El niño lobo, que será ya un hombre lobo hecho y derecho, ¿ha recobrado así su dimensión monstruosa?

En “Cachorros” la muerte del licántropo es literal, pero es una representación renovada, una actualización de la figura monstruosa al mismo tiempo que una parodia de sus elementos más

típicos, aquí no nos reímos del monstruo, no lo matamos simbólicamente para evidenciar las carencias de una figura desgastada. Por supuesto, no todos los monstruos sufren el exterminio, como vimos en la narrativa de Mariana Enríquez, pero el impulso del hombre por acabar con él permanece.

Hemos hecho un recorrido desde la etimología misma del monstruo hasta su configuración como objeto estético, un objeto que fascina, atrae y al mismo tiempo repele y atemoriza. Hemos propuesto diversos cuentos y mencionado algunas novelas para mostrar cómo no basta con nombrar al monstruo para que algo pueda, efectivamente, serlo; al mismo tiempo hemos querido mostrar cómo lo cómico puede y de hecho está presente en textos donde aparece la figura monstruosa, pero también que no es posible que ambos elementos, comicidad y monstruosidad, se encarnen en un mismo ser. Irremediablemente uno de los dos polos tiene que ceder, no es posible el equilibrio, la medida, pues el monstruo es contravención de toda idea de armonía y de quietud.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación han relucido cuestiones importantes en torno a la naturaleza monstruosa. Primero hemos propuesto algunas características esenciales del monstruo para tener un punto de partida, aunque evidentemente habrá otras que podrían adjudicársele como inherentes. No es posible, en realidad, establecer límites definitivos para dar una definición del monstruo pues, como hemos visto, es la representación misma de la transgresión. Apenas se quiera delimitar la naturaleza del monstruo, éste se encargará de transformarse para escapar de todo intento de aprehensión. O mejor dicho, y como lo comprobamos en el tercer capítulo, el monstruo está en constante transformación porque es, a fin de cuentas, un espejo donde se refleja el hombre. Si el hombre está en constante movimiento, así lo hará el monstruo, adaptándose al devenir de aquél.

Sobre la tipología monstruosa queremos subrayar nuestra propuesta del monstruo objeto no tanto porque tenga que ser una verdad inapelable sino porque nos confirma esta capacidad de adaptación del monstruo a su contexto específico. El contexto que nos ocupa es de un mundo globalizado, digitalizado, y en consecuencia el monstruo se adapta, necesariamente, para perdurar. Hemos propuesto esta tipología por meros fines prácticos, pero volvemos a la misma conclusión: el monstruo escapa a los límites, a las clasificaciones, porque a fin de cuentas se estaría intentando clasificar al hombre mismo. No hay duda de que en un futuro esta tipología tendría que revisarse.

Durante esta investigación nos encontramos con una dificultad que sobresale sobre cualquier otra: la conformación del corpus. Es debido a la contradicción que se crea entre lo cómico y lo monstruoso que es difícil encontrar un texto donde convivan ambas categorías, pues es como querer contar una historia cómica de terror. Esta suerte de persecución del monstruo cómico se traduce en la búsqueda no de un límite de lo que es un monstruo sino de aquello que no puede

serlo, pues aun cuando digamos que el monstruo no hace caso de los límites, no quiere decir que cualquier cosa pueda cruzarlos para convertirse en monstruo. Plantearse esta forma de analizar las representaciones monstruosas —desde lo que no pueden ser— nos ha revelado casos en que el monstruo se vuelve el blanco de la parodia y nos muestra que se puede llegar fácilmente, como de hecho sucede, a la banalización, a su simple reducción a la forma sin tener en cuenta la respuesta emotiva de quien lo enfrenta. Dicho de otro modo, llegamos a la necesaria conclusión de que no es posible definir al monstruo sin considerar los afectos que provoca. Un monstruo no puede ser solamente lo que escape de la apariencia que en un contexto específico se considere normal.

Respecto al monstruo y su relación con lo cómico hemos visto cómo es necesario que exista un distanciamiento para que se pueda amortiguar o desarticular completamente la naturaleza monstruosa y así dar paso a lo cómico. De este modo, podríamos concluir que el monstruo real, el del mundo empírico, no puede ser cómico. Para serlo debe mediar una distancia más bien de carácter cognitivo: saber que la figura aparentemente monstruosa no lo es en realidad. Por el contrario, el monstruo en la literatura —el que como lectores empíricos rearticulamos en la estrategia textual del lector modelo—, puede serlo pero no durante sus actualizaciones sino después de ellas, fuera de la situación estética. Esto tiene que ser así porque el monstruo literario es tal sólo cuando se lo contempla, cuando se lo lee, de modo que en cada lectura se vuelven a poner en juego todas las condiciones de la percepción estética que, como vimos, implica lecturas previas, incluidas las de un mismo texto. En una relectura, pues, no se está leyendo lo mismo que la vez anterior, el monstruo vuelve a surgir con su naturaleza *phóbica* intacta. Es después de la lectura, fuera de la situación estética, que podemos hacer un juicio que determine que Vlad, para retomar uno de nuestros ejemplos, es un monstruo que da risa. El monstruo en este caso es cómico sólo como producto de una reflexión *a posteriori* que unifica los sentimientos del *phobos* y de lo

cómico en una misma figura. Lo único monstruoso que queda de Vlad es, en realidad, la mera costumbre de llamar monstruo al vampiro. Llamamos monstruo a aquello que escapa de la norma aunque no provoque miedo y repulsión porque carecemos de la palabra justa. Aferrarnos a llamar monstruo a criaturas inverosímiles sólo por su apariencia significa abogar por una banalización del término que puede llevar incluso a errores de método. Por supuesto no podemos impedir el uso popular de *monstruo* pero creemos que sí es posible abordarlo con mayor objetividad en el ámbito de la investigación literaria.

Algo que no queremos dejar pasar es la importancia de la literatura escrita por mujeres, no sólo por su constante presencia sino por la trascendencia de sus propuestas estéticas. La presencia de autoras como Mariana Enríquez, María Fernanda Ampuero, Patricia Esteban Erlés, Samanta Schweblin, Mónica Ojeda y Sara Mesa, no hizo darnos cuenta de que las escritoras tiene un papel importante en el devenir de la literatura hispanoamericana contemporánea y, particularmente, en el de la figura del monstruo. Lo mismo sucede con los aportes de investigadoras como Carmen Alemany Bay, Ana Casas, Frida Gorbach, Ana María Morales y Marta Piñol Lloret. Una investigación sobre la producción monstruosa desde una perspectiva de género podría quizá arrojar más luz sobre los nuevos mecanismos de monstrificación.

Finalmente, hemos visto cómo ante la presencia del monstruo el sujeto tiende a evitarlo o bien a eliminarlo porque al vernos reflejados en él vemos nuestra propia monstruosidad y con ella nuestra propia muerte. Sucede así tanto con los monstruos de filiación fantástica como con el monstruo social. ¿Por qué son tan atractivas las historias sobre asesinos seriales para muchas personas, por ejemplo? Si nos dejamos guiar por Llopis, podemos concluir que es precisamente por el instinto de muerte. Querer liquidar definitivamente al monstruo es una lucha infructuosa

contra la muerte, se puede luchar contra aquél pero nunca desaparecerá. Dejarán de fascinarnos los monstruos cuando aceptemos la muerte.

Obras citadas

- Agustín (San). *La ciudad de dios*. Traducción, introducción y notas de Rosa Ma. Marina Sáez, Gredos, 2020.
- Alemaný Bay, Carmen. “Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona.” *Romance Notes*, núm. 56 (1), pp. 131-141. RUA, hdl.handle.net/10045/66068.
- Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Páginas de espuma, 2018. EPUB.
- Aristóteles. *Física*. Traducción y notas de Guillermo R. de Echandía, Gredos, 1995.
- . *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, 1974.
- . *Reproducción de los animales*. Introducción, traducción y notas de Ester Sánchez, Gredos, 1994.
- Bartra, Armando. Prólogo. Gorbach, pp. 7-17.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. 2ª ed., Godot, 2016.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., Porrúa, 2006.
- Boia, Lucian. *Entre el ángel y la bestia. El mito del hombre diferente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Traducción de Andrea Morales Vidal, Andrés Bello, 1997.
- Caillois, Roger. “De la féerie à la science-fiction.” *Anthologie du fantastique*, ed. electrónica, tomo I, Gallimard, 1966.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Traducción de Gerard Vilar, Machado Libros. EPUB.
- Casares, Julio. “Concepto del humor.” *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 7, 2002, pp. 169-187. CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110169A.

- Casas, Ana, y David Roas, editores. *Las mil caras del monstruo*. Eolas, 2018.
- Chávez Lara, María Emilia. *Estética del prodigio*. Cal y Arena, 2016.
- Cohen, Jeffrey Jerome, editor. “Monster Culture (Seven Theses).” *Monster theory. Reading culture*, University of Minnesota Press, 1996. EPUB.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Traducción de Edison Simons, Siglo XXI, 1973.
- Diccionario ilustrado latino-español español-latino*. 21ª ed., Vox, 2009.
- Diccionario manual griego: griego clásico-español*. Vox, www.epapontevedra.com/documentos/latinegrego/grego/Diccionario_vox_griego_clasico-esp.pdf.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani, 2011. EPUB.
- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016, EPUB.
- Esteban Erlés, Patricia. “Azul ruso.” Casas, pp. 82-83.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso.” *Obras completas*, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, traducción de José L. Etcheverry, 2ª ed., vol. 17, Amorrortu, 1986, pp. 215-251.
- García Arranz, José Julio. “Las razas monstruosas como fenómeno fronterizo en la tradición literaria y visual medieval occidental: la leyenda de los cinocéfalos.” Piñol, pp. 41-72.
- Garrido, Felipe. *No tengas miedo. Relatos de fantasmas, demonios, hechiceras, chaneques y otros seres*. Selección y edición de Alejandro García, Naveluz, 2016.
- Gasca Mata, Isaac. *Tristes ratas solas en una ciudad amarga*. UANL, 2019.
- Gómez Espelosín, F. Javier, introducción, traducción y notas. *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*. Gredos, 1996. EPUB.

Gorbach, Frida. *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Ítaca / Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Versión española de José Luis Díaz de Liaño, 2da ed., Gredos, 1974.

Iwasaki, Fernando. "El ritual." Casas, pp. 21-25.

Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, 2004.

Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Fuentetaja.

López Gutiérrez, Luciano. *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Nowtilus, 2012. EPUB.

Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Traducción de Francisco Torres Oliver, Alianza, 1984.

———. *En las montañas de la locura*. Traducción de Miguel Temprano García, Acantilado, 2014. EPUB.

Mesa, Sara. *Cara de pan*. Anagrama, 2018. EPUB.

Molina Gil, Raúl. "¿Y si existiera? Explicar lo monstruoso fantástico desde la física: Teoría M y Teoría de los multiversos." *El monstruo fantástico*, coordinado por David Roas, Vorpál, 2016. EPUB.

Morales, Ana María. "De lo fantástico en México." *México fantástico, Oro de la noche / CILF*, 2008, pp. VII-XLII.

Moyano, Manuel. "Querida Sharon." Casas, pp. 31-35.

Muñoz Rengel, Juan Jacinto. "Bestiario secreto en el London Zoo." Casas, pp. 169-180.

Palma, Félix J. "Los arácnidos." Casas, pp. 125-151.

- Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría, 2ª ed., Siruela, 1993.
- Park, Katherine, y Lorraine Daston. *Wonders and the Order of Nature*. Zone Books, 1998.
- Piñol Lloret, Marta, editora. *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario medieval a los X-Men*. Sans Soleil, 2016.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo. El humorismo*. Introducción, edición, traducción y notas de Elisa Martínez Garrido, Langre, 2007.
- Prada Oropeza, Renato. *Estética del discurso literario*. Universidad Veracruzana / BUAP, 2009.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2016. EPUB.
- Ruvalcaba, Hiram. *La noche sin nombre*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2018.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Debolsillo, 2007.
- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología Teratológica*. Plaza y Valdés / Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2003.
- Trabado Cabado, José Manuel. “Miedo, risas y leyendas urbanas. Lo fantástico-humorístico en *Institutos* del colectivo Caniculadas.” *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. IX, no. 2, otoño 2021, pp. 129-153. *Brumal*, revistes.uab.cat/brumal/article/view/v9-n2-trabado.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. “Cachorros.” *Cuentos de humor negro*, selección y prólogo de Ricardo Guzmán Wolfffer, Lectorum, 2007. EPUB.
- Trujillo, Pedro. “Universos raros y espeluznantes en la era digital: un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones hispanoamericanas contemporáneas”. *Orillas*, 9, 2020, pp. 177-192.

Valle, Raúl del. "La familia y uno más." Casas, pp. 187-190.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Eudeba, 1960.