



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

**Taxonomía de Monstruos: los *Cuentos crueles* de
Pilar Pedraza**

Tesis presentada para obtener el grado de Licenciatura en
Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta:

Diana Laura López Hernández

Directora de Tesis:

Dra. Araceli Toledo Olivar

Asesora de Tesis:

Dra. Laura Yolanda Cordero Gamboa

Octubre 2022

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente el apoyo, dirección y compañía de la Dra. Araceli Toledo y la Dra. Laura Cordero, este trabajo ha sido conjunto y han sido parte fundamental del proceso. Su sabiduría y cariño han sido un cobijo invaluable.

De manera muy especial, agradezco a la Mtra. Mónica Fernández Álvarez por su gran apoyo para que pudiera tener un espacio propio para la escritura en el momento en que más lo necesitaba.

A mi madre, que no dudó en seguirme en esta aventura, gracias por tomar esa maleta llena de sueños y decir sí a todo lo que yo quise hacer de mi vida. Tu esfuerzo nos ha traído a este momento, poder compartirlo contigo es la dicha más grande que tengo.

A mis gordis, Aisha y Valki, cuya presencia perruna hizo llevaderos los momentos de mayor estrés y soledad en medio de las reflexiones en torno a las lecturas y la escritura.

Gracias a mis amigos y amigas por sus palabras de ánimo, por creer en que podría lograrlo sin importar las circunstancias. Sus pláticas en clases, cafés, reuniones, fiestas y diversos espacios fueron y son mi lugar seguro.

Por último, y no menos importante, a Abel. Gracias por inspirarme a formar parte de esta universidad y por acompañarme en los momentos importantes, pues nunca he dudado de tu presencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I: PILAR PEDRAZA: LA DAMA OSCURA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA ACTUAL	
FANTÁSTICA ACTUAL	4
1.1 Obra e influencia artística	6
1.2 Temáticas de la autora	11
1.3 Pilar Pedraza y la Literatura Fantástica Actual.....	18
1.4 Lo que se ha dicho sobre <i>Arcano Trece</i>	27
CAPÍTULO II: LOS MONSTRUOS ENTRE LETRAS	34
2.1 Hacia una definición integral sobre el Monstruo.....	34
2.2 El Prometeo Moderno y el nacimiento del Monstruo Moderno	38
2.3: Eros y Tánatos	44
2.4 Ironía.....	56
2.5 Lo Grotesco.....	58
CAPÍTULO III: DISECCIÓN DE LOS MONSTRUOS	61
3.1: Monstruo de la Nueva Carne	61
3.2: Fantasma	74
3.3: Mujer Pantera.....	80
3.4: Vampiro	87
CONCLUSIONES.....	95
FUENTES.....	96

INTRODUCCIÓN

La ficción ha sido el lugar más concurrido para los monstruos, trayendo consigo un sinnúmero de cuentos, novelas, películas, series, cómics, etc. Se trata del hogar que habitan con la comodidad de poder desarrollarse a partir de la creatividad de sus autores, por otro lado, los estudios de corte académico también han dedicado una gran cantidad de páginas en hablar del origen de los monstruos, sus significados e incidencias a través de los símbolos que representan.

El monstruo ha sido configurado a través del tiempo, generando temores e inseguridades en algunos, al mismo tiempo que produce fascinación y encanto en otros. El gusto por las criaturas monstruosas se fundamenta a partir de un reflejo que yace escondido en la psique humana, donde se esconden secretos y perversidades inconfesables.

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo el estudio de cuatro monstruos presentes en el título *Arcano trece. Cuentos crueles*, de la autora española Pilar Pedraza. Dichos monstruos se inscriben bajo las características del monstruo moderno, conservando algunos rasgos del denominado monstruo clásico: El monstruo de la nueva carne, la mujer pantera, el fantasma y el vampiro serán las criaturas que guiarán el rumbo de la siguiente tesis.

En adición, estos monstruos serán examinados bajo tres términos que han sido determinantes en la configuración de sus historias y de sí mismos: el erotismo, la ironía y lo grotesco. Estas características forman parte de la construcción del monstruo por cuanto simbolizan el reflejo siniestro del ser humano.

Es por ello que la presente investigación se verá acompañada del uso de análisis iconográficos, que servirán como soporte para ejemplificar la evolución de los conceptos en diversas etapas artísticas, así como situar un referente pictórico señalado en el propio texto de Pedraza.

Dicho sea, los monstruos han acompañado al ser humano desde tiempos remotos, simbolizando las necesidades inconfesables de la sociedad en turno, sin embargo, en esta ocasión fungirán como reflejo de la perversidad humana, mostrando sus limitaciones y alcances, así como las implicaciones de ejercer libremente la monstruosidad en toda su expresión, si es que eso es posible.

CAPÍTULO I: PILAR PEDRAZA: LA DAMA OSCURA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA ACTUAL

En 1816 un grupo de amigos decidieron pasar el verano en una casa junto a un lago en Suiza, su anfitrión, Lord Byron, lanzó un reto a sus amigos al no poder disfrutar de un soleado verano a causa de la incesante lluvia: escribir una historia de terror. Durante las veladas en las que se contaban historias de miedo y fantasmas, Mary Shelley concibió *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, cuya publicación se realizó dos años más tarde, en 1818. La criatura sin nombre, erróneamente llamada Frankenstein¹ por asociación con el apellido de su creador, se ha popularizado por las múltiples películas² que han adaptado la novela de Shelley o integrado al personaje a historias originales³.

*Frankenstein*⁴ es considerada la novela que marcó el inicio de la ciencia ficción en la literatura al integrar la ciencia para explicar la existencia de una criatura sobrenatural, después de su publicación surgieron otros títulos significativos que retrataban criaturas sobrenaturales que se popularizaron con el paso del tiempo: *El vampiro* (1819) de John William Polidori, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu y *Drácula* de Bram Stoker (1897). Si bien no hay una integración del elemento científico para justificar la existencia del vampiro, las obras de Polidori, Le Fanu y Stoker reflejan en el vampiro distintos

¹ Para fines prácticos lo llamaré Monstruo de Frankenstein haciendo alusión al monstruo como creación de Víctor Frankenstein y no como su nombre de pila.

² *Frankenstein* de 1910 por J. Searle Dawley, *Frankenstein* de 1931 por James Whale, *La novia de Frankenstein* de 1935 por James Whale, *El hijo de Frankenstein* de 1939 por Rowland V. Lee, *El fantasma de Frankenstein* de 1942 por Erle C. Kenton; esto por sólo mencionar algunas de las primeras representaciones cinematográficas de las más de setenta que existen actualmente y que logré contabilizar al momento de la redacción de esta tesis.

³ Este fenómeno intertextual se encuentra en películas como *Van Helsing* de 2004 por Stephen Sommers, *Frankenweenie* de 2012 por Tim Burton o *Alvin y las Ardillas conocen a Frankenstein* de 1999 por Kathi Castillo.

⁴ A partir de ahora sólo *Frankenstein* para referirme a la novela.

comportamientos propios del ser humano, como es la búsqueda del placer, la satisfacción de necesidades primarias y el contacto con el hombre.

La importancia de hacer hincapié en los aspectos humanos de estas criaturas sobrenaturales está justificada a partir de lo que David Roas define en “La amenaza de lo fantástico” (2001) como sobrenatural: “Aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes” (8). En ese sentido, el Monstruo de Frankenstein no deja de ser una criatura que traspasa los límites de lo real a pesar de la explicación científica de la autora, pues la hipótesis de su creación es refutable en la práctica real, mas no en la ficción.

Una de las primeras definiciones sobre lo que hoy denominamos monstruo, tiene su auge en la Edad Media con los bestiarios. El *Bestiario de Aberdeen* (1200) define bestia de la siguiente manera: “They are called ‘beasts’ from the force with which they rage. They are called ‘wild’ because they enjoy their natural liberty and are borne along by their desires” (7r⁵). La distinción entre bestia y humano está marcada por el control de los impulsos, esta característica seguirá siendo parte de la naturaleza del monstruo en el imaginario cultural; sin embargo, la literatura lo ha dotado de cierta humanidad a partir de que Shelley le otorgó sentimientos y raciocinio a la criatura creada por Víctor Frankenstein.

Con esta idea de un monstruo más humanizado se da el encuentro con Pilar Pedraza y el propósito de investigar su obra, específicamente su cuentística.

⁵ Utilizo la paginación que otorgó la Universidad de Aberdeen a cada foja del manuscrito digitalizado.

1.1 OBRA E INFLUENCIA ARTÍSTICA

Pilar Pedraza es una autora española, nacida en Toledo (1951) y profesora jubilada por la Universidad de Valencia, donde impartía clases en los programas de Cine e Historia del Arte. Su labor ensayística se ha centrado en el barroco, la época victoriana, el cine y la antigua Roma; la cual ha influenciado su escritura literaria. En el 2019, en una entrevista para el portal *Jot Down Contemporary culture mag*, ella menciona que su escritura creativa: “Es más de Bierce y de los contemporáneos” (párr. 13), así como la influencia de los clásicos romanos y Sade.



Neil, Énkar. *Sin título*. (2019)

En esta misma entrevista, Pilar Pedraza narra que su labor de escritura comenzó a los doce años tras leer *Sinuhé, el egipcio* (Waltari 1945), lo que detona su interés por: “Novelas históricas de las que la gente no quería saber mucho, en general” (2019 párr. 20). También cuenta que su proceso de escritura inicia al imaginar y reconstruir la novela, esto por gusto personal.

Para Pedraza es indudable la influencia de la novela histórica, la literatura histórica antigua y la mitología griega en su obra literaria, en el 2018, en una entrevista para el portal *CulturPlaza*, menciona que su formación como historiadora le permitió adentrarse en temas de la antigüedad que llamaron su atención, de tal manera que ella afirma: “Me fui enamorando del paganismo, porque es la religión que más tiene en cuenta al hombre. Aunque no es trascendente, como la cristiana, la judía y la musulmana, sino que está más vinculada a la naturaleza, a dioses que pertenecen a distintos avatares de la vida, del amor, de la guerra, de la muerte...” (párr. 5) Esta revelación permite inferir que sus personajes se enfrentan a complejidades que van más allá del bien y el mal, se trata de ver frente a frente sus claroscuros en cada situación, eso sin dejar de lado el toque fantástico.

Por otra parte, el lenguaje cinematográfico se ha vuelto otra de sus grandes fuentes de inspiración, en su entrevista del año 2017 para la Revista *Diablotexto Digital*, afirma lo siguiente:

El cine es mi principal fuente de inspiración, tanto el narrativo como el de ensayo. Escribo usando desvergonzadamente procedimientos cinematográficos como el *flashback*, el montaje, los intervalos cocteaunianos, y sobre todo la imagen y la atmósfera del cine y la pintura, y creo que hasta la banda sonora. La vida no sería igual sin el cine. Al menos la mía. Soy adicta. (190)

Este referente sobre su proceso creativo permite anticipar que es necesario un análisis más allá del estricto formalismo que busca desmenuzar una narrativa en fragmentos poco catalogables. Se trata de una narrativa integral que exige un estudio que sea capaz de ver más allá de lo meramente lógico, que logre adentrarse en sus entrañas y encuentre aquellos elementos que generan un estremecimiento en el lector.

En perspectiva, su narrativa ha generado mayor influencia en España, pues sus principales lectores pertenecen a ese país, siendo menos en otros lugares de habla hispana. Sobre su popularidad, casi, exclusiva en España, Pilar Pedraza menciona en su entrevista de 2019:

Aquí [en España] el terror lo tenemos en la vida cotidiana, desde los íberos y los celtas (risas). No lo tenemos como literatura a reivindicar, como la anglosajona de terror, con gran crédito. Francia, Reino Unido y Estados Unidos son los países más potentes en ese sentido, pero España e Italia son países mediterráneos en los que parece que lo sobrenatural o lo fantástico no les interesa tanto como lo realista cotidiano o lo realista histórico, como la memoria histórica (párr. 11)

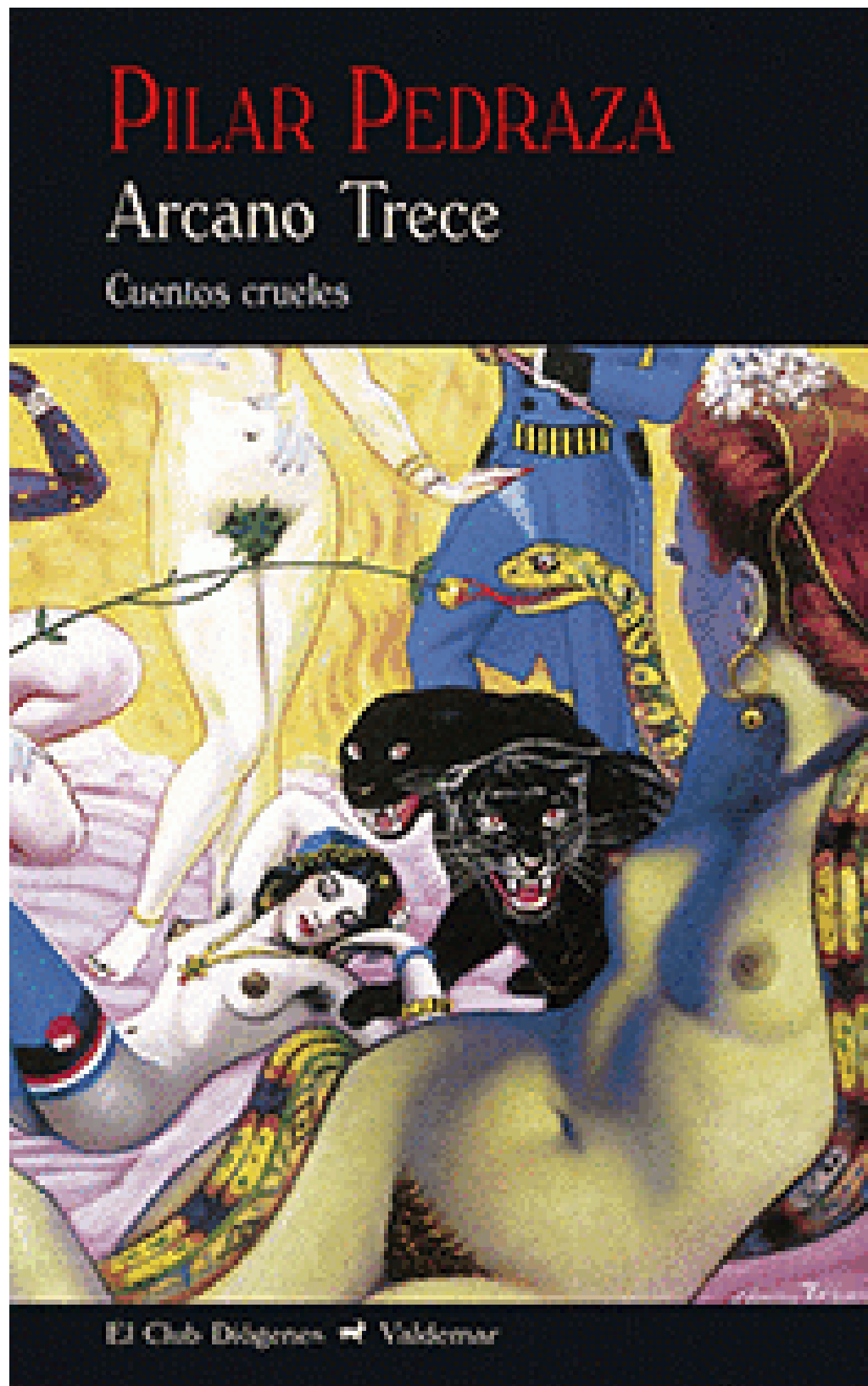
Las declaraciones de Pedraza permiten conocer una razón por la cual su producción literaria y académica goza de mayor atención y estudio en España. Los distintos premios españoles que galardonan la literatura fantástica permiten dar cuenta de su prestigio y popularidad. Actualmente ha ganado los premios Ciudad de Valencia y Premio de la Crítica (1984); Premio Ignotus al mejor libro de ensayo (2005); Premio Noche (2013), Premio Sheridan Le Fanu de la Semana Gótica de Madrid (2016) a la trayectoria literaria; Premio Especial Gabriel (2018) de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror;

Premio Golem de Honor (2018) a su trayectoria; Mejor Novela Original en Castellano de los premios Kelvin 505 (2018) y finalista del premio Celsius 2020 a la mejor novela de fantasía, ciencia ficción o terror en español.

Su primera novela *Las joyas de la serpiente* (1984) ganó el Premio Ciudad de Valencia y el Premio de la Crítica 1984, marcando su inicio como escritora, posteriormente, publicó veinte títulos más en el género de narrativa. Su labor ensayística inicia con la publicación de la tesis doctoral titulada *Barroco efímero en Valencia* (1982). Su libro de ensayos *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004) recibió en 2005 el Premio Ignotus al mejor libro de ensayo. Actualmente cuenta con catorce libros de ensayo, los cuales versan sobre sus estudios de cine, el terror y la figura de la mujer en papeles de disidencia.

En el año 2000 publica *Arcano Trece Cuentos crueles* —motivo de la presente investigación— bajo el sello de Valdemar. En dicho libro reúne trece cuentos divididos en tres partes: La carreta de las osamentas, Eros melancólico y La muerte sobre ruedas. En estos *Cuentos crueles*⁶ habitan distintas criaturas sobrenaturales que se mueven entre los seres humanos, generando un abanico de sensaciones. La narrativa de estos cuentos se caracteriza por su crudeza y humor al tocar temas prohibidos o tabú, un ejemplo de ello es la necrofilia presente en el cuento “Las novias inmóviles”.

⁶ A partir de ahora se nombrará como *Cuentos crueles* o simplemente *Arcano Trece*.



Pedraza, Pilar. *Arcano Trece*. *Cuentos crueles*.

En ese tenor, algunas reseñas sobre *Arcano Trece* repasan de forma breve las criaturas que viven en cada cuento, así como las sensaciones que han generado en los lectores que tuvieron a bien reseñar sus sentires sobre la lectura. Julián Díez, en su reseña “La sinestesia de las emociones” (2005), describe el talento de Pedraza como: “La capacidad de convertir lo considerado a priori como desagradable en una fuente de placeres ocultos. En resumen, la capacidad insana para mostrar el aspecto morboso de lo repulsivo” (párr. 3). Esta afirmación nos sitúa frente a diversos monstruos que habitan las páginas de *Arcano Trece*, llevándonos a hacer la siguiente pregunta: ¿Cómo transforma Pedraza sus monstruos en sujetos agradables e interesantes?

1.2 TEMÁTICAS DE LA AUTORA

Pilar Pedraza ha sido colocada como un referente del género fantástico y del terror en España, esto por su producción literaria que ahonda en temas macabros que ella misma ha analizado a través de artículos, ponencias y ensayos. Su gusto por la cinematografía le ha permitido estudiar la obra de Fellini, Cocteau y un libro titulado *Suspiria. Las ministras del mal* (2020) totalmente dedicado a ambas películas⁷, principalmente la de 1977, en dicho título aborda de la manera más amplia posible el mito, la creación y la simbología que envuelven los filmes.

Sin afán de realizar una comparativa, ambas cintas muestran una comunidad femenina que se ve afectada por acciones y decisiones de una organización que va más allá de lo terrenal, arrastrando a sus personajes a situaciones inquietantes y terroríficas, introduciendo de manera sutil la presencia de las Tres Madres⁸. Este tipo de figuras femeninas envueltas

⁷ *Suspiria* (1977) de Dario Argento y *Suspiria* (2018) de Luca Guadagnino.

⁸ Se les conoce como Las Tres Madres a una trinidad sobrenatural y malvada perteneciente al cine de Dario Argento: Mater Suspiriorum, Mater Tenebrarum y Mater Lachrymarum, estas entidades cuentan con el poder suficiente de manipular seres y energías a voluntad.

por la maldad serán los principales motivos temáticos de Pedraza en sus ensayos. Dentro de sus intereses por escribir sobre la mujer malvada hay dos ejes que saltan a la vista: el cuerpo y su deformidad, dichas directrices traspasarán a las páginas de sus cuentos, algo que se abordará más adelante.

Para hablar de la deformidad de los cuerpos y de la misma monstruosidad es preciso partir de un término que Pedraza aborda en 1998 en *Máquinas de Amar*, La Autómata:

No es una caricatura de la mujer real, sino una imagen ideal de la feminidad, que, en las fantasías extremas y en los mitos, crea el hombre para su propio disfrute [...] La muñeca, la Autómata y la replicante son criaturas fantásticas femeninas, como las Sirenas, las Esfinges, las Arpías, y no el retrato deformado o embellecido de la mujer real. Pertenecen al mundo del deseo y de la imaginación, es decir, al del arte. [...] No estamos en el mundo de los hombres y las mujeres sino en el de los artistas que tiene que vérselas con su muñeca interior y contarle luego (21).

La importancia de la Autómata en los textos de Pedraza parte de sus estudios culturales sobre la mujer malvada, ya que no se limita a un campo meramente textual o psicoanalítico, como ella menciona en “La madre vampira”⁹ (*Asparkía* 1999): la historia del arte y de la cultura se ocupan de ellas desde hace relativamente poco tiempo, pero con buenos resultados, con vistas a confeccionar una iconografía del horror y una genealogía de lo femenino fatal en sus diversas ramificaciones” (43), lo que amplía las posibilidades de abordaje.

⁹ Artículo publicado en el número 10 de la revista *Asparkía. Investigación Feminista* (1999).

En este caso se puede hablar de cómo la Autómata se convierte en una criatura femenina despojada de humanidad nata para adoptar formas bellas, asombrosas y seductoras que satisfagan los deseos de su creador, no obstante, el propio molde de la Autómata ha dado paso a criaturas perversas como la Vampira que “Participa de la naturaleza de la difunta terrible y de la amante peligrosa, y además, del vacío interior de la autómata y el misterio de la madre devoradora” (43). Por lo tanto, vemos a la Vampira como una criatura femenina que contrapone de forma atractiva y seductora el lado oscuro de la feminidad con el peligro de cualquier otra bestia sobrenatural. Un ejemplo similar se encuentra en el texto “Anfiteatro” de *Arcano Trece*, específicamente en la forma de la mujer pantera al describirla como una mujer de rasgos atractivos, pero altamente peligrosa.

El peligro amenazante de las féminas siniestras se remonta a la más pura independencia de estas criaturas, a su fuerza y capacidad de supervivencia ante toda figura patriarcal, en ese sentido, Pedraza, en *Spectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004), remite al mito de las amazonas:



Pedraza, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine.*

Como inversión del ciudadano y guerrero griego sin ser esposas y madres como corresponde al género femenino, las amazonas constituyen un peligro de desorden y un motivo de fascinación para los griegos. Sólo su cautiverio o su violación las convierte en mujeres que el hombre puede tomar como compañeras. Para enamorarse de ellas tienen que estar heridas, es decir, haber perdido lo que las hizo diferentes, haber vuelto a ser mujeres (32).

El mito de Pentesilea plantea que es indispensable profanar el cuerpo de la mujer que es diferente para volver a ser una mujer en todo orden, ya que muerta tiene mayor valor femenino que estando viva y amazónica. Esta apreciación por el cuerpo femenino muerto traerá consigo formas de expresión más siniestras. La apreciación por el cuerpo muerto tiene orígenes que recupero a través de las palabras de Philippe Ariès en *Historia de la muerte en Occidente* (2000), donde habla de cómo la muerte evoluciona hasta volverse aceptable y familiar, lo que lleva al hombre del siglo XVI al XVIII a dejar huella de esta ruptura a través de “Las imágenes eróticas de la muerte [como] la ruptura de la familiaridad milenaria del hombre y de la muerte. Tal como lo dijo Rochefoucauld, el hombre ya no puede morar de frente ni al sol ni a la muerte”. (152)

Esta pérdida de la familiaridad ante el cuerpo muerto, específicamente el femenino, exaltará otros aspectos a medida que avanza el siglo XX. “Para Buñuel, la mujer muerta vestida de novia no es una figura luctuosa o una imagen de la pérdida como el cadáver de la amante en *Cadalso*, sino un objeto de deseo” (Pedraza *Espectra* 54). Se trata de la materialización de aquellas perversiones que yacen dentro de la psique del creador, del artista, y que de otra manera no podrían salir sin causar un impacto desastroso. En ese sentido, el cuerpo de la mujer muerta se vuelve el ideal del artista. Un fenómeno que ocurre en el

texto “Las novias inmóviles”, donde la apreciación de la mujer en estado mortuario adquiere un tono siniestro.

En *Spectra* Pedraza menciona al respecto:

En la cultura de los países industrializados hay en el siglo XIX una fuerte abyección del cuerpo de la Mujer como carne de morgue y de quirófano, de observación, de fotografía clínica y de violación, medicalizada, troceada, hacia lo que no se tiene ni piedad ni respeto. Esta variante, totalmente distinta de la muerta ideal, maravillosa y poética de los simbolistas –en el fondo, la otra cara de la misma moneda-, lleva marcado el signo de la modernidad industrial y huele a desinfectante (335).

El cuerpo de la muerta poco a poco empieza a perder el sentido de lo bello en sus representaciones, mas no su significado siniestro detrás de la mente del creador. Un ejemplo de esta clase de cuerpo abyecto (aunque no muerto) está representado por la vieja bruja. En su ensayo “La vieja desnuda. Brujería y abyección” (2001), Pedraza analiza la figura de la vieja desnuda y la repulsión que genera su imagen *per se*. En este caso el rechazo se da por transgredir las normas de lo bello y lo aceptable, la vieja ha dejado de ser deseada, apetecible, se ha marchitado y ya no es fértil, lo que hace incómodo verla en su total desnudez: “La respuesta que es nos hallamos ante un ejemplo evidente de abyección, en el sentido en que emplea el término Julia Kristeva, es decir, ante algo absolutamente prohibido, desterrado, que tiene que ver con la madre prohibida y con la muerte”. (6)



Wilhelm Tischbein, Johann Heinrich. *Aquiles y Pentesilea*. (s/f)

Sin embargo, el cine de finales del siglo XX abrió las puertas para resignificar este tipo de imágenes repulsivas y plasmar en la monstruosidad aquellos deseos que no buscan vaciarse sobre un objeto bello. En “Teratología y nueva carne” (2020) Pedraza menciona que “el sujeto es el monstruo o lo lleva dentro y le da vida. Es su propia madre o se identifica con él por metamorfosis sin dejar residuos” (35). Es decir, el monstruo yace en el propio sujeto de acción y se encuentra completamente integrado que resulta difícil hacer una separación de ellos. El monstruo ha pasado a formar parte de esa cotidianidad que acompaña al sujeto y deja de ser ajeno.

Esta clase de familiaridad con el cuerpo monstruoso permite ver, con menos tabúes, todos aquellos deseos, perversiones y pensamientos que se ocultaban en la mente del creador y que finalmente toman la forma extravagante que por mucho tiempo clamaron. Parte de estos pensamientos temáticos se encuentran en las líneas de los *Cuentos crueles*, clamando su lugar en el mundo desde su monstruosidad. “El horror a lo que hay bajo la piel no impide que se haga su -perverso- panegírico” (*Teratología* 35). Y una tierra fértil para ello es el género de lo fantástico.

1.3 PILAR PEDRAZA Y LA LITERATURA FANTÁSTICA ACTUAL

“Yo soy escritora y ya está. [...] Porque yo gótica, gótica, no soy” (párr. 12,13). Así es como se define a sí misma Pilar Pedraza al hablar de géneros literarios en la entrevista del 2019 previamente mencionada; donde, al preguntarle si le gustaba más el término *Fantástica*, ella afirma y añade: “Es un término más amplio” (Párr. 13).

En 1970, Todorov propuso una de las definiciones sobre lo fantástico más utilizadas hasta la fecha, en su ensayo “Definición de lo fantástico”¹⁰ menciona: “Es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural [y] se define, pues, en relación a los de real e imaginario” (48). En ese sentido, cabe recordar la definición de Roas sobre el concepto de Sobrenatural: “Aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes” (8, 2001). Por lo tanto, la literatura fantástica sería aquella que genera una vacilación ante un acontecimiento totalmente inexplicable de acuerdo a las leyes de lo real. Sin embargo, la evolución tecnológica y científica genera un cambio en las leyes de aquello que concebimos como lo real.

Quince años después David Roas reflexiona sobre la literatura fantástica en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*¹¹ (2016):

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre [nuestra idea de] lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre la que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello– mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la

¹⁰ En este caso tomamos como referencia el texto que aparece en *Teorías de lo fantástico*, compilación realizada por David Roas en el año 2001.

¹¹ A partir de ahora sólo *Tras los límites de lo real*.

validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (18)

Es importante considerar que la definición de lo fantástico, y su necesaria relación con lo real, evoluciona de la misma forma en que el ser humano comprende la realidad del mundo a través de una mirada científica. En perspectiva, en el Siglo de las Luces se consolidó un pensamiento que primaba la razón y el método científico como formas de conocimiento, esto en detrimento de creencias y supersticiones que fueron estandarte del pensamiento Medieval. No obstante, la consolidación de un pensamiento científico y racional no fue inmediata, generó muchas dudas y pocas explicaciones: “Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII” (*Tras los límites* 10).



Teniers, David. *Escena de brujería*. Bruselas: (1635)

Parte del corazón de la literatura gótica se encuentra en el miedo y la superstición, Lovecraft en su libro *El horror sobrenatural en la literatura* (2011) habla de cómo “el predominio y arraigo del espíritu medieval del horror en Europa, intensificado por la negra desesperación suscitada por los azotes de la peste, puede calibrarse perfectamente a través de las grotescas esculturas malignamente introducidas en la mayoría de las obras religiosas del último periodo del Gótico” (15). Lo que explica el temor hacia criaturas sobrenaturales desconocidas, producto de la imaginación del hombre, a pesar del surgimiento de un pensamiento más racional y científico.

Por tal motivo, la conjunción de lo especulativo y el pensamiento moderno-científico alcanza su máxima resolución en 1818 con Shelley, que fue capaz de reunir sus inquietudes personales más profundas, así como sus incipientes conocimientos sobre el quehacer científico-médico que derivó en una situación completamente inexplicable: un hombre hecho a partir de pedazos de hombres muertos, dando inicio a lo que conocemos como Ciencia Ficción.

Ahora bien, el Gótico se nutre de temores arcaicos que mezclan la inexplicabilidad de lo Fantástico, Lovecraft le suma el elemento sobrenatural y Norma Lazo en *El horror en el cine y en la literatura* (2004) añade el tema romántico y “Una lucha entre el bien y el mal” (36), esto último permite pensar que la narración Gótica involucra un pensamiento moral, independientemente de la inclinación que tome al final de la historia. Por lo tanto, el Gótico, como primera manifestación de lo fantástico, demuestra la inexplicabilidad de hechos sobrenaturales de acuerdo a los parámetros de lo real de su propia temporalidad, con la particularidad de una marcada inclinación moral, por lo que resulta comprensible la inconformidad de Pilar Pedraza al ser denominada como escritora gótica.

¿Y lo fantástico? Es preciso retomar el planteamiento de Roas sobre el objetivo de la Literatura Fantástica: “[lo] primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (18). En ese sentido, la literatura fantástica se convierte en un amplio espectro que parte de las precisiones establecidas entre los límites de lo que denominamos realidad a partir de todos los mecanismos con los que contamos para definirla y moldearla.

De ahí que Roas haga la siguiente pregunta “¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica?” (*Tras los límites* 12)¹², es posible determinar que la respuesta es Sí, pero con muchos matices. Roas parte desde el momento en que Einstein: “abolió la visión del tiempo y del espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos” (12), haciendo referencia a la teoría de la Relatividad; posteriormente la mecánica cuántica “[revela] la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental” (12), por lo que definir la realidad se vuelve una tarea compleja, subjetiva y que involucra las experiencias y dudas a partir de lo que sabemos como humanidad, generando entonces más dudas acerca de qué es real y qué es fantástico.

Pero más allá de las dudas que surgen sobre la delgada línea que divide lo real de lo fantástico, de acuerdo con nuestra concepción, es importante puntualizar otro de los señalamientos de Roas al respecto: “Cuando ([...]lo que consideramos imposible en relación con nuestra idea de lo real) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos,

¹² Apartado perteneciente al libro *Tras los Límites de lo Real*.

no se produce lo fantástico” (30). Ya que “la razón básica del relato fantástico [es]: revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad” (32). El conflicto, la trastornación, la desestabilización es importante dentro del efecto de lo fantástico sin importar los elementos que formen parte del relato.

De ahí que la ciencia ficción no sea considerada forzosamente literatura fantástica, si bien puede teorizarse y explicarse los alcances de dicha ficción, si no se genera conflicto entre la realidad y la propia ficción, lo fantástico no existe, de la misma manera que todos aquellos textos con elementos de fantasía no serán forzosamente fantásticos si no existe dicha desestabilización. A partir de esto es posible afirmar que no todos los *Cuentos crueles* entran en los límites de lo fantástico por dos elementos que forman parte de la configuración de lo grotesco: la risa y el horror.

Roas define lo grotesco como: “Una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a este como la inquietud, el asco o lo abyecto)” (*Tras los límites* 43). Un ejemplo, la fantasma que habla en el cuento “Balneario” está ahí conocedora de su monstruosidad, le habla al lector y a sus acompañantes con ironía y una naturalidad capaz de generar horror ante su eterno destino en una alberca de formol, sin embargo, esta clase de humor tiene como objetivo “Contrarrestar el miedo a la muerte y al dolor” (*Tras los límites* 46).

Este tipo de expresión humorística ante la muerte, ante el miedo, se encuentra dentro de una categoría que engloba de mejor forma la cuentística de los *Cuentos crueles*: literatura de terror, cuentos de miedo. Rafael Llopis en su *Historia natural de los cuentos de miedo* (2021) lo define de la siguiente manera:

Los cuentos de miedo son un medio adecuado de expresar el terror numinoso vivido, sin por ello interpretar erróneamente la realidad; en vez de proyectarse en formas de cuya existencia objetiva no se duda, el terror se expresa en formas que de antemano se saben irreales pero que satisfacen la necesidad de expresión que todo sentimiento lleva implícita. (11)

De tal manera que los *Cuentos crueles* no pueden inscribirse del todo en la literatura fantástica tal y como lo indica Roas desde su teoría, empero, lo fantástico ha sido un punto de partida que dio cabida a toda aquella literatura que se alejaba del canon establecido por el siglo de las Luces. Ya lo mencionaba Lovecraft:

Y a través de toda esa época, cabe recordar que tanto entre la gente ilustrada como entre la masa ignorante existía una creencia incuestionable en todas las manifestaciones sobrenaturales, que iban desde las más dulces doctrinas del Cristianismo hasta las mayores monstruosidades de la hechicería y la magia negra. (15)

Lo que generó una producción en masa de textos encaminados hacia el terror y lo sobrenatural, que con el paso del tiempo fueron evolucionando hasta los diversos géneros literarios relacionados con el terror, el horror y lo siniestro. Es importante considerar que no toda la literatura de terror excluirá lo fantástico, en el caso particular de *Arcano Trece* el factor de lo grotesco dificulta dicha labor. No se puede descartar que el resto de la literatura de Pedraza se encuentre dentro de los límites de lo fantástico, pero esa es una labor que queda abierta para futuras investigaciones.



Fuseli, Henry. *La pesadilla*. Suiza, 1781.

1.4 LO QUE SE HA DICHO SOBRE *ARCANO TRECE*

Arcano Trece se publicó en el año 2000 bajo el sello de Valdemar, consta de trece relatos¹³ divididos en tres partes: “La carreta de las osamentas”, “Eros melancólico” y “La muerte sobre ruedas”. Es su obra más editada a la fecha, siendo la última en 2020. A continuación, un breve panorama sobre el tema central de algunas reseñas publicadas en revistas digitales y blogs del 2001 al 2021:

Ferran Bono publicó el 6 de enero de 2001 una reseña sobre *Arcano Trece* en el sitio electrónico del periódico *El País* que dice lo siguiente:

La fantasía gótica y barroca, la fantasía contemporánea de la cotidianidad, el humor negro y sobre todo la muerte impregnan los trece relatos del libro titulado significativamente *Arcano Trece*, en referencia a la carta del tarot que representa la muerte y al número de ‘cuentos crueles’ de esta la última obra de la escritora afincada en Valencia Pilar Pedraza. En él se reúnen las inquietudes literarias que han convertido a esta profesora de cine en la Universidad de Valencia en una autora de culto. (Párr. 1)

El vínculo del título con la carta número trece del tarot es una constante en las reseñas sobre los *Cuentos Crueles*, así como la mención de la muerte en las temáticas de los cuentos. La siguiente reseña, publicada en el portal web *Bibliópolis Extramuros* en el año 2005, va sobre la misma temática:

El denominador común teórico es la muerte, pero en realidad es sobre todo esa capacidad para descubrir nuestro lado oscuro, de poner el dedo en esas llagas

¹³ El relato *Mater Tenebrarum* se publicó previamente en 1987, posteriormente se incluyó en *Arcano Trece*.

que preferiríamos mantener tapaditas en bien de nuestra pudorosa conciencia burguesa. La muerte nunca es aquí fuente de temor, sino de curiosidad y emociones: lo repulsivo es un camino alternativo hacia las sensaciones. El terror no está en el peligro externo, sino en el temor a descubrir nuestras identidades secretas, a averiguar que nosotros somos los auténticos monstruos más allá de las convenciones sociales y que, además, tenemos algo dentro al que le gustaría mucho acabar con las máscaras. Todo ello combinado con un costumbrismo enormemente preciso, que dota de mayor verosimilitud a los excesos presentes en cada relato. (Párr. 6)

Hay una necesidad inherente de mencionar a la muerte, a pesar de que su único propósito sea negarla, tal como ocurre en el párrafo anterior. El autor es consciente de los múltiples temas latentes en los *Cuentos Crueles* y sus límites más recónditos, sin embargo, considera pertinente la mención simbólica que mora en el título. Algo similar ocurre en esta reseña publicada en el blog *Walpurgisnacht: Blog sobre el terror y fantástico* el 14 de junio de 2011:

Antología de trece relatos que, sin embargo, toma el título precisamente de la carta del Tarot que simboliza “La Muerte”. No en vano, todos los relatos nos hablan, de un modo u otro, de la visión poliédrica, rica en resonancias y significados, que nuestra autora tiene sobre este tema (irónicamente) inmortal. (Párr. 2)

Continúa la mención de la muerte y la conexión del título con el tarot. A continuación, reseña publicada en el portal web del periódico *Granada Hoy* el 23 de agosto de 2020:

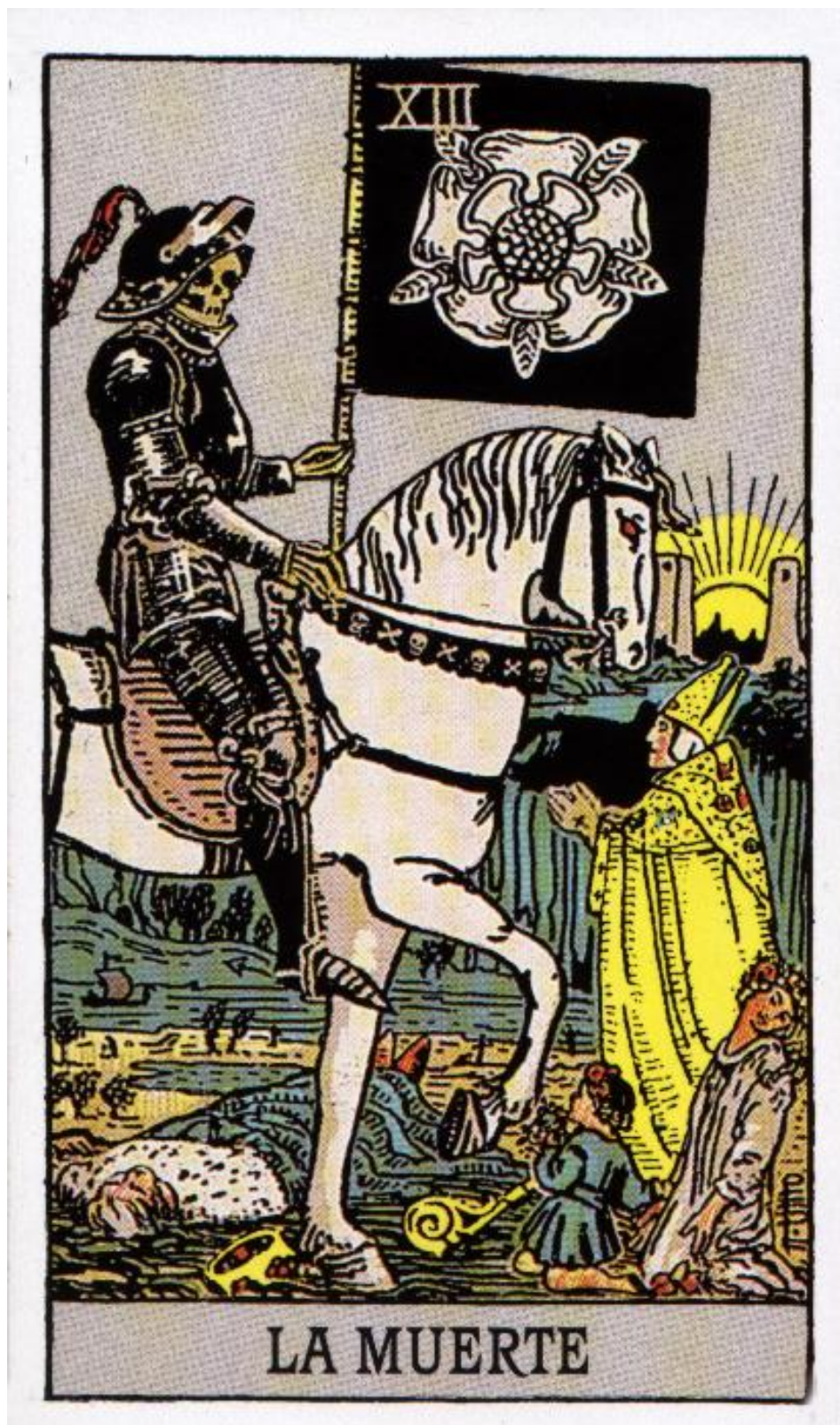
El volumen toma su nombre del decimotercer arcano del tarot: la muerte, que no es una cosa sola, sino muchas. La muerte aparece como acechancia, punto final, pero también como punto y seguido en *Las novias inmóviles*, una exquisita nouvelle en torno a muertos recompuestos y devueltos a la vida encima de una mesa de laboratorio, que luego recorren el mundo como sombras fantasmales, sobre la cual se proyecta el mito del moderno Prometeo y la leyenda del Gólem. (Párr. 4)

En torno a este poderoso punto magnético, orbitan 13 ficciones que nos envuelven en tinieblas milenarias, miasmas enigmáticos, nubes que parecen de tormenta, pero que no son de tormenta. Unas ficciones intrigantes, inquietantes, recorridas por un sentido del humor muy saludable. Un humor negro, negrísimo, tanto como esas sombras que Pilar Pedraza invoca continuamente. (Párr. 6)

Se mantiene la mención de la muerte, así como otro factor importante de la escritura de Pedraza y recurrente en las reseñas de los *Cuentos Crueles*: el humor.¹⁴ La relación entre Amador (personaje principal de “*Las novias inmóviles*”) y el moderno Prometeo no se torna recurrente en las reseñas, aunque cuenta con un trabajo que profundiza la relación de Pedraza y Shelley a partir de dicho personaje.

Finalmente, la reseña publicada en el portal web *Fabulantes* el 2 de diciembre de 2021, cuyo eje central vuelve a ser el número trece y su relación con la carta del tarot:

¹⁴ Este humor se explicará más adelante a partir del recurso de la Ironía.



Colman Smith, Pamela. "La muerte". Tarot Raider Waite.

Hay un algo de aire fatalista que se agudiza en lo siniestro de este panorama donde lo tenebroso barroco termina encontrándose con lo demoníaco subterráneo. Cierta fatum del que no pueden sustraerse sus personajes y al que con paso firme se ven abocados por vericuetos torcidos. Malas cartas en el mazo de la Providencia, fortuna marcada por el signo de un Trece grabado en el fondo supersticioso de Occidente. Trece para un arcano que anuncia el desmembramiento del individuo y la muerte simbólica previa a la transformación del mismo, naipes para una Obra desde la que nos saluda un esqueleto de cráneo mondo y pelado guadaña en mano. Imágenes que en su continuo remover de las fosas abisales de la psique humana nos acompañan y que no nos deben hacer escamotear a la muerte lo que de franco y llano lleva consigo a este lado del espejo en su putrefacción de los cuerpos y deseos que se prolongan en el infinito, el material propio con el que Pedraza levanta este catafalco para nuestra contemplación y asombro. (Párr. 8)

En sus deambulares por los signos de lo fantástico y lo macabro, Arcano Trece se abre como puerta noble de entrada a una de las más personales e inquietantes voces de la prosa en castellano. Al final de las escaleras, al fondo del pasillo, tal vez enclaustrada tras puertas secretas, Pilar Pedraza sigue tejiendo con denuedo las historias que hace ya tiempo la convirtieron por derecho propio en uno de los grandes nombres de la literatura fantástica. (Párr. 9)

Las reseñas citadas abordan con recurrencia el tema de la muerte al hablar de *Arcano Trece*, si bien el título ofrece una opción tentadora al realizar la lectura de los cuentos, genera

un sesgo que no permite visualizar -y problematizar- el resto de las temáticas. No obstante, es notable el reconocimiento de Pedraza en su quehacer literario al momento de generar sensaciones o imágenes que, en palabras de sus reseñistas, “levanta este catafalco para nuestra contemplación y asombro” (Párr. 9, 2021).

En el año 2020 Lola Robles publicó un artículo titulado “La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano”, en dicha publicación establece un nexo entre Pedraza y Mary Shelley a partir de sus criaturas monstruosas. En el caso de Pedraza se toman como objeto de estudio los textos “Las novias inmóviles” y El amante Germano (2018). Robles conjunta elementos primarios como el rechazo y el amor monstruoso como similitudes entre Amador y el Monstruo de Frankenstein, así como la reivindicación de su propia figura a través de la transgresión de lo moral.

Robles resume las creaciones monstruosas de las autoras de la siguiente manera:

Tanto Mary Shelley como Pilar Pedraza exploran el territorio fronterizo entre la vida y la muerte, y sus criaturas monstruosas portan una carga filosófica, social, política, que transforma esa monstruosidad en un espejo de la sociedad que acepta esa categoría y sitúa allí, en ese espacio abyecto, otro, a determinados seres. (18)

La relación entre los monstruos los sitúa como criaturas marginales que han sido relegadas del espacio social por ser el reflejo, la encarnación de la perversidad que la propia sociedad se niega a aceptar.

Tras este breve recorrido, cabe mencionar que el estudio de la obra de Pedraza muestra gran accesibilidad, no sólo se remite al estudio de su producción literaria, sino a su labor ensayística sobre el cine y la figura de la mujer desde lo macabro. Los cuentos de Pilar Pedraza se han investigado desde los estudios de género, corporalidades, narrativa breve fantástica española, poética y estudios comparativos de narrativa fantástica.

Dichos estudios sobre la obra de Pilar se han centrado en las figuras femeninas y sus disidencias, sobre los estereotipos que la rodean, principalmente el papel de la mujer malvada. La perversión y lo macabro se perfilan como los principales temas de estudio sobre la obra de Pedraza, siendo citada de manera continua con sus ensayos.

Por otra parte, es importante considerar que las primeras reseñas se centran en el título y la aparente simbología que guarda con la referencia del tarot, no obstante, el tema de la muerte se muestra como una mera obviedad. Hay personajes que mueren, hay situaciones que derivan de la muerte -tales como la necrofilia- y la mayoría de los monstruos están muertos en vida, pero sólo eso, la muerte es sólo un factor, un pretexto que sirve para adentrarse en temáticas anteriormente vistas en los ensayos de Pedraza. Es por ello, que me remito a Lola Robles y su artículo sobre la reivindicación de la figura del monstruo en conjunto con la criatura de Víctor Frankenstein. Se trata de un ejemplo de lectura simbólica en la cual la figura del monstruo adquiere un significado que reivindica su propia monstruosidad a partir de la comprensión de su propia existencia.

A manera de conclusión de este capítulo, debo mencionar que desde este momento la guía de esta investigación estará marcada por tres conceptos de suma importancia que desarrollaré a continuación: ironía, erotismo y grotresco.

CAPÍTULO II: LOS MONSTRUOS ENTRE LETRAS

2.1 HACIA UNA DEFINICIÓN INTEGRAL SOBRE EL MONSTRUO

El concepto de “monstruo” ha sido construido y modificado desde tiempos remotos, mucho antes de tener una noción más palpable de ellos. En sus inicios se les llamaba bajo el nombre de “bestia”, de ahí que en la Edad Media se elaboraran distintos bestiarios que hicieran alusión a criaturas feroces que estaban fuera del control del hombre. Algunas eran parte del reino animal conocido, otras simplemente formaban parte de la imaginación que distorsionaba sujetos antropomórficos a partir del miedo y la superstición.

La elaboración de los bestiarios no contaba con un rigor científico que exigiera la comprobación de la existencia de todas las bestias. En su mayoría, se trataba del conocimiento basado en la experiencia del autor, así como de sus conjeturas. No obstante, representaban una guía importante para el conocimiento de criaturas feroces que mezclaban aspectos reales y sobrenaturales. Destaco que esta clase de libros eran obras inacabadas, producto del conocimiento o imaginación de quien lo escribía y tenían una función moralizante¹⁵. Por ejemplo: el dragón. Se trata de una evocación de la serpiente —criatura relacionada al diablo¹⁶—, de proporciones exageradas, con características bestiales que no son propias del animal —alas y cresta—. La clasificación del dragón era maligna y contraria a los estatutos que dictaba la moral religiosa de la época medieval, lo que alimentaba aspectos como el miedo y la superstición.

¹⁵ En este punto destaco que Adriano Messias, en su libro *Todos los monstruos de la tierra. Bestiarios del cine y de la literatura*, hace referencia a la biblia como uno de los principales bestiarios sin ser ese su propósito, pues en diversos pasajes hace alusión a criaturas como el Leviatán, demonios, brujas, etc., así como una gran cantidad de capítulos aleccionadores que se relacionan con alguna de las criaturas ya mencionadas.

¹⁶ El bestiario de Aberdeen ofrece una descripción puntual sobre el Dragón, haciendo alusión a una serpiente de grandes proporciones y fuerza, cuyo poder está estrechamente ligado al Diablo al ser la más monstruosa serpiente de todas. Folio 66r.

Estas características hacen del monstruo un ser temido: “[...] El miedo es ambiguo. Inherente a nuestra naturaleza, es una muralla esencial, una garantía contra los peligros, un reflejo indispensable que permite al organismo escapar provisionalmente a la muerte” (Delumeau 23). El ser humano irá tratando de justificar el miedo a los monstruos a través de las hipótesis generadas por el pensamiento científico, empero, hay un rendimiento ante algo más grande e invisible que ha de cobijar la mente del hombre. Y ello crea la necesidad de estudiar y clasificar a los monstruos.

El *Bestiario de Aberdeen* (1200)¹⁷ es probablemente uno de los más antiguos a los que se pueda tener acceso libremente, en su entrada sobre la definición de Bestia menciona lo siguiente:

The name 'beast' applies, strictly speaking, to lions, panthers and tigers, wolves and foxes, dogs and apes, and to all other animals which vent their rage with tooth or claw - except snakes. They are called 'beasts' from the force with which they rage. They are called 'wild' because they enjoy their natural liberty and are borne along by their desires.

[Que] el término ‘Bestia’ es aplicable, estrictamente hablando, a leones, panteras y tigres, lobos y zorros, perros y simios, y todos aquellos animales que desahogan su rabia con dientes o garras, a excepción de las serpientes. Son

¹⁷ Es un bestiario inglés que data aproximadamente del siglo XII, se trata de un ejemplar de lujo, probablemente encargado por una figura poderosa, debido al cuidado y detalle de las numerosas imágenes que acompañan el texto en latín. Además de las entradas sobre bestias, este ejemplar contiene pasajes bíblicos del Génesis.

llamados ‘bestias’ por la fuerza con la que se enfurecen. Son llamados ‘salvajes’ porque disfrutaban de su libertad natural y se dejan llevar por sus deseos¹⁸ (7r)¹⁹.



Folio 16v – De eale; the yale. De lupo; the Wolf. *The Aberdeen Bestiary*.

¹⁸ Traducción mía de una traducción del latín al inglés hecha por la Universidad de Aberdeen, en este caso decidí agregarla al tratarse de una cita larga.

¹⁹ Para fines prácticos he utilizado la paginación establecida por la Universidad de Aberdeen.

En este caso se hace referencia a animales salvajes y exóticos que estaban fuera del control del hombre, situación contraria a la de animales domésticos como los perros, vacas, etc. Esta primera definición permite saber que una bestia no es domesticable, su fuerza y furia se encuentran descontroladas, lo que genera miedo y especulaciones al no ejercer poder sobre ellas. En el siguiente capítulo dedicaré un apartado a La mujer pantera, donde será posible ver el descontrol de la fuerza y la furia en una criatura indómita, con la particularidad de poseer una consciencia.

Jean Chevalier, en su *Diccionario de símbolos* (1986), realiza una correspondencia similar sobre el concepto del monstruo. “En la tradición bíblica, el monstruo simboliza las fuerzas irracionales, [...] aparece, pues, como desordenado, desmedido: evoca el periodo anterior a la creación del mundo” (721), esta idea refuerza la falta de dominio de la fuerza en la bestia y en el monstruo. Por lo tanto, reafirma que el monstruo es capaz de infundir un miedo que debe ser dominado por el hombre (721), estableciendo así la dicotomía del control hacia la bestia. Posteriormente hará mención del monstruo como “una deformación enfermiza, un funcionamiento malsano de la fuerza vital. Aunque los monstruos representan una amenaza exterior, revelan también un peligro interior. Son como las formas asquerosas de un deseo pervertido” (722). Un deseo pervertido que materializan dichos monstruos de formas asquerosas.

Por esa razón, ya se considera la anormalidad en la morfología del monstruo, ya no es sólo un animal salvaje que cede a sus más básicos instintos que desatan su furia, se trata de una criatura con una apariencia que genera rechazo. Más adelante el significado de “deseo pervertido” ayudará a configurar al monstruo en un concepto más abstracto. Por ahora es importante tenerlo en cuenta como un aspecto que genera repelús física y metafóricamente.

Messias, en *Todos los monstruos de la tierra*, parte del significado etimológico de la palabra monstruo:

Etimológicamente, la palabra «monstruo» proviene del latín *monstrum*, evolucionando en francés antiguo a *monstre* y en inglés medio a *Monster*, que originalmente significaba «mal presagio divino», un «mal augurio». El término también se relaciona con los verbos latinos *monstrare*, «mostrar», como una «señal» o «mensaje divino», y *monere*, «advertir», «prevenir»; en esa última acepción generalmente profética. Como comentó Magalhães, un monstruo, en varias épocas y lugares, siempre tiene algo o alguien que mostrar, que servirá para revelar el producto del vicio y de la falta de razón en la forma de un aviso (*monere*), ya que *monitum* es un aviso oculto de la naturaleza que los hombres han de adivinar (61-62).

Concluyo, por ahora, que el monstruo es aquella criatura del mal relacionada con el mundo de lo oculto, pues sus señales son simplemente eso, un indicio de su existencia y un aviso que anticipa la calamidad de su llegada. Por consecuencia, los monstruos serán rechazados de toda expresión de vida civilizada, relegándolos a espacios marginales a manera de castigo. Al menos hasta el siglo XX. La existencia *per se* del monstruo implicará un sentimiento de que algo malo sucederá, al mismo tiempo que refleja parte de la oscuridad que habita al ser humano y clama por salir.

2.2 EL PROMETEO MODERNO Y EL NACIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO

Tomaré al monstruo de Frankenstein como nacimiento del monstruo moderno tal y como lo conocemos por lo siguiente: se trata de una criatura que comparte, en su mayoría,

características humanas inherentes como el pensamiento, el lenguaje y los sentimientos, a pesar de su origen teratológico. Por otra parte, el nacimiento de esta criatura sentó las bases de lo que sería el monstruo en la época victoriana y su numerosa producción en la literatura y el arte.

Anteriormente, conjunté diversos puntos de vista que ayudarán a dar forma a una definición integral de lo que es el monstruo, en este aspecto, cabe aclarar que dicha labor ha sido realizada por los mismos autores que cito; por lo tanto, compruebo la complejidad que los mismos autores han mencionado en su quehacer por definir al monstruo. Dicho sea, el monstruo evolucionó paulatinamente, teniendo múltiples variaciones en su significado (de ahí la complicada labor de hacer una definición universal).

No obstante, la resolución más cercana que he podido generar sobre el monstruo, es que se trata de un aparato simbólico, reflejo de la perversidad humana. Dentro de esta resolución, cabe mencionar que el sentido de monstruo cambia según el momento histórico, pues la enorme generalidad de la afirmación puede producir sesgos; sin embargo, es útil para los propósitos de la presente investigación.

Por esta razón, tomé como punto de partida la Edad Media, junto con los bestiarios, destacando que en este periodo el monstruo tenía un papel importante en la cruzada moralizante de la iglesia, ya que simbolizaba la materialización de los pecados —el ejemplo del dragón y su vínculo con el diablo por su forma de serpiente da cuenta de ello. Esta concepción del monstruo se mantendrá, con leves variaciones, durante el Renacimiento y hasta ya avanzado el siglo XVIII, con la llegada de Shelley y su atormentada criatura.



Mary Shelley. 1831

Como bien mencioné en el capítulo anterior, la criatura que creó Víctor Frankenstein dio inicio a lo que conocemos como Ciencia Ficción, su origen teratológico conjuntó el pensamiento científico y la fantasía de la vida artificial. El pensamiento científico fungió como estandarte de progreso en el siglo XVII, una búsqueda racional a toda pregunta que rondaba por la mente del hombre. Siguiendo lo dicho por David Roas: “Lo racional [...] había revelado [...] un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar” (*Tras los límites* 10). Todos aquellos vacíos que la ciencia no era capaz de llenar para responder las preguntas más profundas acerca de la existencia del hombre sirvieron para el desarrollo de la literatura gótica, en la cual diversas inquietudes tomaron formas simbólicas más allá de la razón, entre ellas, el monstruo.

Judith Halberstam define al monstruo victoriano en su libro *Skin Shows. Gothic Horror and The Technology of Monsters* (1995) de la siguiente manera: “Victorian monsters produced and were produced by an emergent conception of the self as a body wich enveloped a soul, as a body, indeed, enthralled to its soul” (2). Esta definición habla del cuerpo y el alma como una cárcel mutua, de la cual se deriva una experiencia vertiginosa y de la cual es preciso liberarse. En el caso del Monstruo de Frankenstein hay una urgencia por liberarse de la prisión corporal y de la mente, pues esta le produce soledad, su existencia le produce infelicidad, su deformidad le produce dolor. En el siguiente capítulo será posible ver cómo los monstruos, en sus distintas formas, continúan con la batalla de liberarse de la prisión corporal y mental.

Es por ello que la búsqueda constante por liberarse del cuerpo estará determinada por la propia monstruosidad, esto desde el punto de vista del monstruo, por otra parte, Víctor buscará liberarse a sí mismo de la prisión del alma que le supone la creación del monstruo y lo hará a través del rechazo hacia este. En ese sentido, Halberstam explica que dicho rechazo al monstruo es un reflejo de la sociedad decimonónica europea ante grupos sociales disidentes: “Nineteenth-century Gothic monstrosity was a combination of the features of deviant race, class, and gender, within contemporary horror, the monster, for various reasons, tends to show clearly the markings of deviant sexualities and gendering but less clearly the signs of class or race” (4). Es así como el monstruo, además de representar disidencias, engendrará toda inconfesión que habita en el inconsciente del hombre. Vicente Serrano Martín señala en *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad* (2010) que: “[Los monstruos] tiene[n] una dimensión simbólica que representa pasiones, peligros, vicios y virtudes en un universo plural y complejo” (78). Así como discriminación.

Desde la Edad Media los monstruos estaban asociados al género femenino por la relación que la iglesia había establecido entre mujer–pecado, este tipo de asociaciones se fueron nutriendo de otros grupos²⁰. En el siglo XVIII el monstruo estaba sutilmente ligado a los judíos, los negros, los extranjeros: al otro. Poco a poco el monstruo comenzó a desligarse de la bestia, del animal, para asociarse con figuras de mayor cercanía, en este caso, grupos humanos disidentes. Si bien hay un rechazo hacia estas personas, la cercanía establecida con grupos disidentes humanos se establece a partir de la capacidad de comunicación bilateral.

Es aquí donde el Monstruo de Frankenstein representa un cambio de paradigma en la monstruosidad, su cuerpo reconstruido es reconocible, tiene piernas, brazos, torso, cabeza, rostro, nariz, ojos, etc., pero genera rechazo, incomodidad y “Un constante desasosiego que no sabemos ni podemos concretar” (Serrano Marín 81). Esto es lo que, a partir de Freud, se denomina como siniestro y, en la literatura, continuará como rasgo característico de la monstruosidad, alejándose finalmente del modelo medieval del monstruo.

²⁰ En el siguiente capítulo esto se encuentra asociado a la figura de la Mujer pantera, la perversidad asociada a la feminidad. Además de los orígenes de la figura: un mito extranjero tratado desde la visión norteamericana.



Karloff, Boris. *Frankenstein*.

De esta manera, el monstruo se encuentra más humanizado y menos animalizado, por lo tanto, cambia el mecanismo de la amenaza: “La mayor parte de los monstruos de la modernidad tienen como característica fundamental su proximidad asfixiante, bien por su emergencia del propio interior del individuo o de la casa, o bien por ser parte o creación de quien los padece y de aquellos a quienes atemorizan” (Serrano Marín 81). Por ende, lo monstruoso reside en la amenaza y no en el monstruo en sí, es así como el miedo comienza a ser todavía más subjetivo e invisible.

De esta manera el monstruo moderno adquiere un significado encarnado a la psique humana, el miedo al monstruo es todavía más abstracto y subjetivo, muta dependiendo de la

psique que lo tenga frente a sí mismo o en sí mismo. El monstruo se vuelve el hombre, una extensión de lo siniestro humano que, intuitivamente, seguirá buscando formas grotescas y deformes para seguir viendo la luz del día.

2.3: EROS Y TÁNATOS

Considero importante comenzar por la Danza Macabra como punto de convergencia entre el Eros y el Tánatos, debido a la gran carga simbólica respecto a la evolución de la muerte durante el medioevo, así como su concepción iconográfica. La Danza Macabra gozó de un gran auge gracias a su amplia producción de imágenes y textos, así como la perpetuidad de sus referencias a través del tiempo. Es importante considerar que esta personificación será la más popular en el medioevo por su larga duración, lo que la llevaría a prolongarse hasta la actualidad, pues la imagen del esqueleto sosteniendo una guadaña es concebida como símbolo primario de la muerte.

En la Edad Media la muerte era algo cercano, cotidiano y familiar. La gente se preparaba para morir, se llevaban a cabo los rituales funerarios respetando la última voluntad del moribundo, quien aguardaba el momento para encontrarse con Dios y rendirle cuentas. No obstante, la llegada de la peste obligó a las personas a realizar cambios súbitos en sus rituales mortuorios, al mismo tiempo que su paradigma ante la muerte se vio derrumbado. Laura Pérez Gras, en “Las danzas macabras”, menciona lo siguiente: “El binomio danza/peste permaneció presente como conexión mental hasta bien entrado el siglo XIV. Frente a tal terrible epidemia, el hombre se encontró cara a cara con la Muerte, descubriendo su efecto devastador e inevitable, y la marca espiritual y física que deja y todo lo que hiere con su dardo” (53). Los efectos que dejó la peste se ven reflejados en la manera en que se

comenzaron a llevar los actos funerarios, la idiosincrasia para con la muerte e incluso las representaciones artísticas.

Es así como la muerte deja de ser un destino que se aceptaba tranquila y amorosamente, pues las personas se encontraban ante un panorama cruel y avasallador que poco a poco mermaba su población y toda oportunidad de ritos funerarios solemnes. Jean Delumeau en *El miedo en Occidente* (2013) menciona lo siguiente: “En periodo de peste, como en la guerra, el fin de los hombres se desarrollaba, por el contrario, en unas condiciones insostenibles de horror, de anarquía y de abandono de las costumbres más profundamente arraigadas en el inconsciente colectivo” (149). La desolación y el horror colectivo conjuntaba a las personas en un mismo nivel de condiciones mortales, lo que trajo como consecuencia la abolición de la muerte personalizada.

En ese sentido, el cuadro *El triunfo de la muerte* (1562-1562) de Brueghel sirve como ejemplo de esta pérdida de muerte personalizada para dar paso a la muerte colectiva. El triunfo de la muerte sobre el ser humano consiste en su infinita fuerza destructora y la capacidad de cobrar vidas en situaciones de igualdad. La muerte no distingue clases sociales, color de piel, sexo ni edad, su triunfo radica en superar toda fuerza humana posible.



Brueghel el Viejo, Pieter. *El triunfo de la muerte*. Bruselas: (1562-1563).

Por ello, de manera continua, el hombre se verá rebasado ante el paso de la muerte²¹, el manejo de cadáveres implica esfuerzos a gran escala y con mayor rapidez, lo que acrecienta entre la comunidad la preocupación por garantizar un lugar en el paraíso, al lado de Dios; esto desencadena el pago de diligencias y comportamientos excesivamente “correctos” por parte de los ciudadanos.

Este modelo de comportamiento sobre la muerte comenzó a recibir críticas, la más notable es la Danza macabra, que Philippe Ariès en *El hombre ante la muerte* describe de la siguiente manera:

La danza macabra es una ronda sin fin, donde alternan un muerto y un vivo. Los muertos dirigen el juego y son los únicos que bailan. Cada pareja está formada por una momia desnuda, podrida, asexuada y muy animada, y de un hombre o de una mujer, vestido según su condición, y estupefacto. La muerte acerca su mano al vivo a quien arrastrará pero que todavía no ha obedecido. El arte reside en el contraste entre el ritmo de los muertos y la parálisis de los vivos. El objetivo moral es recordar a un tiempo la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella. Todas las edades y todos los estados desfilan en un orden que es el de la jerarquía social tal como se concebía entonces”. (103)

La Danza macabra mantenía un tono jocoso, donde se invitaba al muerto a danzar, desdibujando así por completo la línea divisoria entre vivos y muertos: “Simbolizaban la

²¹ Reflejo del sentimiento de rebaso se encuentra en la pintura de El Prado, donde se muestra de manera apabullante, tal cual, el triunfo de la muerte al mermar la vida de una comunidad. Esta referencia se encuentra citada en el texto de Delumeau como ejemplo de los terroríficos efectos de la Peste.

finitud de la vida, el último arrepentimiento y la postrera ilusión, van cargadas de un mensaje moral, una ironía estremecedora y una gran denuncia social del mundo en que nacieron” (Pérez Gras 50). La crítica de la Danza macabra se enfocaba en la estratificación de la sociedad, no importaba la poca o mucha riqueza que se hubiese tenido en vida, todos somos iguales al momento de la muerte y hemos de ser juzgados de la misma manera. En todo caso, se critica el poder y exceso humanos.

Las representaciones literarias e iconográficas de la Danza macabra se prolongarán hasta pasado el siglo XV. Poco a poco se perderá el sentido jocoso —que más adelante retomaré al abordar el tema de la Ironía— e integrará una sensualidad que es notable desde finales del siglo XV. Luis Martínez-Falero en “Eros y Thánatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento” menciona al respecto:

Desde finales del siglo XV había ido creciendo la sensualidad en la iconografía, sobre todo en el tema mitológico, como sucede incluso en las ediciones moralizadas de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde los episodios más sensuales de habían empezado a ilustrar con dibujos claramente eróticos, como esa “Ninfa en el baño” con que arranca la edición de 1498 y donde podemos observar, además, a un Hermes Psicopompo (conductos de cadáveres) portando una guadaña, de tal manera que amor (o pasión) y muerte se unen en una misma imagen. (9)



Ovidio. "Ninfa en el baño". *La Metamorfosis*. 1498.

Esta evolución iconográfica verá su culminación a finales del siglo XVI. Dicho cambio es motivado por la relectura de los clásicos, principalmente los mitos, estableciendo un límite con el pensamiento moral cristiano. Estas relecturas no implicaban un retorno en el pensamiento pragmático, más bien, las formas estéticas adquirirían un nuevo valor.

Ariès cita a Martínez-Falero con el siguiente pasaje: La representación iconográfica [del Renacimiento] puede interpretarse también como invitación al *carpe diem*, pues, frente a la lectura moral de la vanidad de la belleza, que ha de ser solo pasto de la corrupción de la materia, podría leerse la necesidad de gozar de la juventud y la belleza antes de que llegue la muerte” (*Historia de la muerte* 13). Por ello se vuelve primordial el disfrute, teniendo en cuenta la fragilidad de la vida tras el paso de la peste, no había tiempo para la espera.

De manera concreta, el acercamiento entre el Eros y el Tánatos se dio a partir del siglo XVI. El erotismo y la sensualidad en las obras fueron, en su mayoría, un reflejo del amor desde la exaltación y el éxtasis (*Historia de la muerte* 142). La base de estas expresiones artísticas se encontraba en el placer de lo macabro y el daño desde lo bello, el aquí y el ahora de la carne. Las Danzas macabras del siglo XVI ya: “Son a la vez violentas y eróticas [y] estas violencias excitan a los espectadores y conmocionan fuerzas elementales cuya naturaleza sexual parece muy evidente” (*El hombre ante la muerte* 307, 310). Tras la aparición del componente de la violencia, el erotismo adquirirá un carácter vertiginoso, de manera que lo macabro se volverá inherente a lo erótico en las expresiones de la Danza Macabra correspondientes al siglo XVI.

A partir de este momento la violencia salta como rasgo inherente en las imágenes macabras, estableciendo uno de los primeros rasgos que le atribuye Bataille al erotismo en *Breve historia del erotismo* (1970), al marcar la distinción entre el erotismo en el ser humano

y la sexualidad en el animal: “En su origen, cuando el momento de la unión sexual respondía humanamente a la voluntad del consciente, el fin que se daba era el placer, era la intensidad, la violencia del placer. En los límites de la conciencia la actividad sexual respondía en primer término a la búsqueda calculada de transportes voluptuosos” (27).

Se trata de la búsqueda del placer de manera instintiva, pero con la plena consciencia de estarlo haciendo, algo muy distinto de los animales, que siguen su instinto reproductivo y dejan de lado el placer en el acto sexual. El instinto reproductivo sigue estando presente en el acto sexual del hombre, sin embargo, adquiere relevancia una vez que se culmina la procreación por las consecuencias que implica. El mecanismo de persecución del placer por instinto se dará desde la adquisición de conciencia, por parte del hombre, hasta el siglo XVI con las representaciones erótico-macabras.

En ese tenor, Bataille, en *El erotismo* (1997), establece un vínculo paradójico que explica mejor la relación entre muerte y erotismo:

El impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte. Y este vínculo no debería parecer paradójico: el exceso del que procede la reproducción y el exceso que es la muerte no pueden comprenderse sino el uno con la ayuda del otro. Pero ya desde el comienzo se hace evidente que ambas prohibiciones iniciales afectan, la primera, a la muerte, y la otra, a la función sexual” (46).

Los excesos entre el amor y la muerte derivaron en representaciones cuya base se encontraba en el placer de lo macabro y el daño desde lo bello; sin embargo, las prohibiciones iniciales que se encuentran alrededor son producto de cuestiones moralizantes que dieron

forma a la vida del hombre desde la llegada del cristianismo: “El pecado es originariamente una prohibición peligrosa y la prohibición religiosa del paganismo es precisamente lo sagrado. Al sentimiento de horror inspirado por lo prohibido se siguen vinculando el temor y el temblor de los que el hombre moderno no puede liberarse frente a lo que para él es sagrado” (*El erotismo* 229). En esta cita, Bataille habla sobre el funcionamiento de la prohibición en términos cristianos y paganos, lo que para unos es un imperativo de la función moral en sociedad, para otros es el curso natural de la existencia humana.

A partir de estas últimas citas me permito afirmar que el erotismo y la muerte se encuentran íntima e indisolublemente vinculadas a través de la fuerza violenta que genera un ciclo eterno entre la creación y la muerte. Siempre se muere un poco al vivir y siempre se vive un poco al morir. Teniendo en cuenta esta paradoja establecida previamente por Bataille, las representaciones iconográficas del Eros y el Tánatos a través de la Danza de la Muerte son el primer atisbo de la conciencia del ser humano en su acercamiento al impulso de lo erótico.

Bien se puede vislumbrar a partir del cuadro de Niklaus Manuel, *Danza de la muerte* (1517). Se trata de una pintura en la que dos esqueletos acompañan a una monja y a una doncella, la religiosa sigue con temor, pero sin resistencia al esqueleto que toca el tambor, en alusión al ritmo que se ha de seguir en una danza. En cambio, la doncella es presa del esqueleto que se abre paso por sus pechos en un movimiento inusual. La muerte se deleita con la juventud de la mujer de tal modo que busca la cercanía carnal, ya sea en sus labios o en su pecho, lo que genera un cambio de paradigma respecto a las anteriores representaciones de la Danza de la muerte, en las que el acercamiento era más bien jocoso y siniestro.



Manuel, Niklaus. *Danza de la muerte*. Suiza: (1517).

Volviendo a Bataille, la primera toma de conciencia es una mera cuestión evolutiva que alcanzará su mayor auge en los siglos XIX y XX con las teorías psicoanalíticas. Sin embargo, resulta interesante la producción literaria e iconográfica que dejaron a su paso los siglos XVI, XVII y XVIII, sobre todo este último con la llegada del romanticismo alemán y la exaltación y dramatización de toda emoción. Y, por qué no, la muerte.

Tras el arribo del romanticismo, la muerte y el erotismo fueron llevados a un siguiente nivel, pues ya no se trataba únicamente de ver la muerte del otro y fundirse a través de la exaltación del amor. La violencia del instinto comenzó a mostrar una sombra que seguía escondida en el inconsciente del hombre: la perversidad. A partir de este momento daré paso a lo que Ariès denomina erotismo de lo mórbido: “Un gusto más o menos perverso —cuya perversidad no es ni confesada ni consciente— por el espectáculo físico de la muerte y el sufrimiento” (*Historia de la muerte* 142). Retomaré las palabras de Chevalier para sintetizar a Ariès: el erotismo mórbido se trata de un deseo pervertido, este deseo es palpable en las imágenes previamente presentadas en la figura de los ejecutores de dicho deseo, sin embargo, es notable la resistencia al deseo tanto del ejecutor como del receptor, esto por cuestiones morales y la misma inconsciencia del deseo.

El erotismo mórbido comenzará a tener mayor presencia, de forma sutil, a partir de las autopsias médicas²², cuyos fines eran meramente científicos y educativos. No obstante, la gente con mayor poder adquisitivo comenzará a acaparar cadáveres con la finalidad de tener la oportunidad de apreciarlos en primera persona y usarlos como modelos para tener

²² Aunque no abordo con detalle la labor de embalsamamiento presente en el texto de “Las novias inmóviles”, considero necesario mencionar el detalle del erotismo mórbido en la figura del profesor, quien le da un valor estético y contemplativo a su trabajo. Parte de la deshumanización del cadáver para volverlo un objeto moldeable y artístico.

pinturas que cumplieran un objetivo meramente ornamental. Respecto a las pinturas, se buscaba que fueran lo más fieles posibles a la realidad, principalmente en tiempos de la Ilustración, pues buscaban una representación lo más aproximada posible a la podredumbre de la carne. Esta clase de gustos peculiares comenzarán a ser catalogados como grotescos, término definido por Juan Carlos Ginés en *La literatura grotesca en Europa* (2020), de la siguiente manera:

El término grotesco designa no solo un determinado arte ornamental, alegre y fantástico, sino también un aspecto angustioso y siniestro del mundo, donde se separa lo vegetal, animal y humano y se rompe la simetría y el orden natural de las proporciones, y se asocia con aquello que no encaja dentro de la ortodoxia, que se escapa de las normas y libera el arte del orden establecido. Para muchos el grotesco es irracional, de mal gusto e inmoral (8).

Bajo esta definición concluyo lo siguiente: la significación del Eros y el Tánatos llega a su máximo punto de expresión cuando roza los límites de lo grotesco, dichos límites pueden parecer arbitrarios a primera vista, sin embargo, un aspecto importante para delimitar ambos términos es la angustia. Si bien las representaciones iconográficas del erotismo mórbido llegan a ser un tanto repulsivas, por el tono violento en que los esqueletos disponen del ser vivo, el atisbo erótico hace tolerable los aspectos terribles. En lo grotesco no se cumple siempre esta regla debido al factor de la angustia, aunque existen excepciones. En este caso, un elemento importante a considerar radica en la configuración de la ironía, motivo del siguiente apartado y que servirá de antesala para abordar el tema de lo grotesco.

2.4 IRONÍA

Etimológicamente, ironía significa disimulo o ignorancia fingida. Se trata de un doble sentido, lo que indica que puede estar cargado de humor o no. La ironía muestra una complejidad estructural y enunciativa, pues depende de la capacidad intelectual del receptor para que logre captar el sentido irónico del enunciado, aunque en algunos casos se puede dar de manera espontánea.

Anteriormente hablé de la danza macabra y la crítica hacia las jerarquías sociales, las representaciones iconográficas mostraban esqueletos danzando, guiando a los muertos con diversos harapos, demostrando su igualdad en la muerte. Continuando con la temática, he aquí un ejemplo de ironía: sin importar las riquezas, los títulos y prestigio, todos somos iguales al momento de morir y vamos a dar al mismo lugar: un foso de tierra.

En ese sentido, vale la pena recuperar el término que propone Lauro Zavala en *Ironías de la ficción* (2018) ante este tipo de expresión: la ironía intencional:

Exige la existencia de un ironista, cuya intención consiste, precisamente, en mostrar la presencia de una situación paradójica. La ironía intencional generalmente se apoya en esta forma del sentido común y en sus fórmulas lexicalizadas. Con frecuencia, el humor suele apelar a este nivel de verosimilitud, y esta es una de las razones por las que ironía y humor son confundidos (24,28).

Debo enfatizar que esta forma de ironía requiere de un nivel de comprensión y agudeza por parte del receptor, si bien puede dar paso a un sesgo en el que la ironía no es para todos, esto se enmarca en el ámbito de la dificultad con la que se emita el enunciado o

idea, debido a que, en específico, la ironía intencional tiene por cometido que el receptor sea capaz de percibir el elemento que sobresale y genere un extrañamiento en el plano de la verosimilitud. Se trata, entonces, de un principio de contradicción donde la verosimilitud se posiciona como punto de referencia y a partir de ello los extremos contradictorios conviven.

Acerca de su relación con el humor, Zavala argumenta que el humor utiliza un mecanismo similar al de la ironía respecto a la verosimilitud y la contradicción, por lo que las confusiones suelen ser frecuentes, además de que la línea que los divide es muy delgada.

En ese sentido, Baudelaire menciona en *Lo cómico y la caricatura* (1988) que: “La risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura” (24) y al mismo tiempo se trata de una desgracia que “Es casi siempre una debilidad de espíritu” (24); no obstante, la ley primordial de la risa es que mantiene un orgullo inconsciente, entendiéndose así la idea de contradicción sobre la ejecución de la risa una vez se ha asimilado y entendido:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. [...] Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe, no en el objeto de la risa. (28)

Es aquí donde la ironía y la risa llegan a rozar sus límites, aludiendo a la más pura contradicción humana en la enunciación y actuar. En ese tenor, Linda Hutcheon en su texto “Ironía, sátira, parodia” (1992), declara: “La función pragmática de la ironía consiste en un

señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona” (176-177). Bajo esta explicación es posible resumir que la ironía guarda dentro de su función un objetivo de disimulo, interrogante y juicio, lo que terminaría de delimitar su frontera con la risa a pesar de compartir un mecanismo de contradicción humana.

El amalgamamiento de ambos términos sucede de manera frecuente debido a la mofa fácilmente atribuible al juicio que se ejerce de manera implícita en el acto irónico. La ejecución de la ironía con rasgos burlescos es lo que permite un subtipo de ironía denominado como sátira, que Carlos Ginés define como “una ironía militante” (14). No me detendré a profundizar sobre la sátira ya que no es el propósito de esta investigación; sin embargo, lo menciono para que funja como antesala del siguiente apartado y la relación establecida entre ironía y grotesco, manteniendo en el primer concepto el rasgo esencial de la risa.

2.5 LO GROTESCO

El término grotesco proviene de ‘grutesco’, en alusión a gruta o cueva, como consecuencia de los primeros hallazgos pictóricos en estos lugares, específicamente en Roma. Lo grotesco comenzó a tener mayor relevancia con los románticos, ampliando sus alcances más allá de lo pictórico.

La propuesta de Ginés sobre el concepto de lo grotesco está adecuada al Renacimiento y los primeros intentos por definir un arte que se salía de la norma estética. La definición del término grotesco evolucionará a lo largo del tiempo, tal fue el caso del erotismo macabro e

ironía, y en este apartado daré un breve recorrido que ayude a formar una idea concreta sobre cómo se concibe lo grotesco al día de hoy.

En perspectiva, la etapa predecesora tenía su propia postura al respecto: “En el Renacimiento, el término grotesco designa no solo un determinado arte ornamental alegre y fantástico, sino también un aspecto angustioso y siniestro del mundo, donde se separa lo vegetal, animal y humano y se rompe la simetría y el orden natural de las proporciones, y se asocia con aquello que no encaja dentro de la ortodoxia” (Ginés 8).

Toda proporción cuidada, el detalle y la medida en el arte plástico y pictórico entra en total desacuerdo con la ornamentación grotesca, llegando a adquirir el adjetivo de feo. La reivindicación de dicha fealdad comenzará con los Románticos, pero para ello es primordial entender que lo grotesco no sólo es la pintura y el arte ornamental, se trata ya de una categoría estética y su criterio, como bien afirma Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (2015): “Solo puede ser experimentado en el acto de su recepción. Pero también es admisible que sea percibido como grotesco aquello que no juega un papel dentro de la organización de la obra ni se justifica desde ese punto de vista” (366).

Sobre la cuestión de la perspectiva en lo grotesco, es importante aclarar el uso indiscriminado del término, algo que reitera Kayser; más que señalar punitivamente, es reflexionar las motivaciones que han generado el uso del término con tal volatilidad. Esto me lleva de regreso a la muerte romántica y la fascinación por lo mórbido. Philippe Ariès ya había mencionado que lo mórbido es: “Un gusto más o menos perverso –mas cuya perversidad no es confesada ni consciente– por el espectáculo físico de la muerte y del sufrimiento” (*Historia de la muerte* 142), es entonces que esta exaltación por lo perverso, por

la ruptura de la ortodoxia establecida en el periodo anterior, comienza a posicionarse hasta adquirir un carácter sublime: el gusto por lo feo.

Víctor Hugo mencionaba al respecto: “Lo grotesco es una categoría estética indispensable para comprender el arte moderno. No hay razón para separar lo bello de lo feo, la risa del llanto, lo sublime de lo grotesco. Lo grotesco va a ser para los románticos la expresión de una sensibilidad propia. Lo feo romántico se va a hacer bello para contradecir la idea del Clasicismo” (ctd en Ginés 11). La unión de estas antítesis formará parte del corazón del significado de lo grotesco.

Ante esta unión de polos vale la pena rescatar el término de contradicción empleado en el apartado de ironía, mecanismo indispensable tanto en el acto de ironizar como en el acto de la risa, que de la misma manera se encuentra íntimamente ligado a lo grotesco. Baudelaire mencionaba ya que: “No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina” (35). Esto demuestra que lo grotesco, como categoría estética, sigue el mismo principio de contradicción –al igual que la ironía y la risa–, pero que es capaz de elevarse a la categoría de lo sublime dentro de su expresión desagradable y bella.

Dicho de otra manera: “Risa y horror van juntos y es importante indicar que la incongruencia extrema asociada con lo grotesco es ambivalente, pues es a la vez cómica y monstruosa” (Ginés 15), tal como la sonrisa cínica de un vampiro relamiéndose los colmillos, vampiro que aguarda en las páginas del texto “La chica de la moto” bajo el nombre de El Rubio, a quien abordaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III: DISECCIÓN DE LOS MONSTRUOS

En el capítulo anterior mencioné la importancia del Monstruo de Frankenstein para el nacimiento del monstruo moderno. La integración de elementos científicos que contribuyen a la creación del monstruo y sus rasgos humanos, sentaron las bases de las criaturas que moran en las páginas de la literatura fantástica, de terror y horror. Esta incidencia tocó las estructuras de otros monstruos que durante su evolución se humanizaron, llevando bajo la piel temores, deseos y perversiones que el hombre necesitaba volcar en una criatura que no fuera sí mismo.

Tomando en cuenta los conceptos vistos en el apartado anterior, realizaré una disección que tiene por objetivo comprender a los siguientes monstruos desde su entorno narrativo.

3.1: MONSTRUO DE LA NUEVA CARNE

En apartados anteriores hice mención del origen teratológico de la criatura a la que dio vida Víctor Frankenstein y su incidencia tanto a nivel literario como cultural. A su vez, hice el recordatorio de la ausencia de nombre de dicha criatura y la forma de enunciación que tendría en los capítulos 1 y 2 para fines prácticos. Llegado este punto, vale la pena nombrar de manera más específica a esta clase de monstruo que toma las bases del monstruo sin nombre que nació de la pluma de Shelley: monstruo de la nueva carne.

Este término surge de un texto de la propia Pedraza: “Teratología y nueva carne”, en el cual realiza un estudio sobre la deformidad del monstruo en el cine de Cronenberg y la evolución siniestra del cuerpo como una forma de fascinación estética —tomando como principal referente la película de *La mosca* (1987). Este principio de deformidad se acerca a

la criatura que aparece en las páginas de los *Cuentos crueles* y la configuración dentro de su propia historia y contexto.



Cronenberg, David. *La mosca*. (1987)

Dicho de esta manera, el monstruo de la nueva carne se hace presente en el texto “Las novias inmóviles” (2006) bajo el nombre de Amador. Su aparición se da en un contexto de muerte en la primera etapa de su vida, Pedraza describe una escena en la que un bebé resulta ser el único sobreviviente de un accidente fatal, encontrándose en el límite de la vida y la muerte, siendo rescatado por el doctor Leonardo Pirkheimer:

Trabajó mucho con aquel agradecido material puesto en su camino por el azar y que llegó sin vida, como él había previsto, a su mesa de operaciones. En los meses que siguieron se dedicó a colocar en su sitio con paciencia infinita y más fatiga que dificultad los huesos triturados, maldiciendo la lentitud de la mano en seguir las consignas de la mente, que diseñaba sobre la marcha soluciones inesperadas para él mismo, tan ingeniosas que a veces le acometía un irresistible deseo de aplaudir. (66)

En este pasaje se describe la fascinación de Pirkheimer hacia Amador en el sentido de objeto de estudio y no como un ser viviente, por lo que aparenta un nulo grado de empatía ante la fragilidad del bebé, que se encuentra en los límites de la vida y la muerte. Lo anterior muestra una postura fría que evoca parte del sentimiento de Víctor Frankenstein ante el tratamiento del ser, aunque, al igual que Pirkheimer, refleja el mismo entusiasmo ante la posibilidad del logro científico a partir de un ser que visualizan como objeto de estudio, como material de laboratorio. Para contrastar ambos creadores, el siguiente cuadro contrapone un aspecto que considero fundamental para comprender sus motivaciones y actitudes frente a sus criaturas:

Víctor Frankenstein	Leonardo Pirkheimer
Búsqueda de la generación de la vida por cuestiones personales/sentimentales	Búsqueda de la re-generación de la vida por el quehacer científico

La postura de cada científico ante sus criaturas influirá en el desarrollo de estas al establecerse una relación padre-hijo, entendiendo la dinámica del dador de vida (padre) y el producto resultante (hijo). Entiéndase la relación padre-hijo como primaria, además de determinante en los acontecimientos del monstruo, pues ello será clave en la aceptación-rechazo de la que será preso durante el desarrollo de su historia. Si bien el monstruo de la nueva carne puede generar fascinación ante otros seres, se trata de excepciones que responden a su propio contexto o perversiones²³.



Del Toro, Guillermo. *La forma del agua*. (2017)

²³ Las excepciones a las que me refiero se ejemplifican con Olimpia —personaje del mismo cuento— y Elisa de *La forma del agua* (2017). Olimpia se siente atraída hacia Amador por efecto de la extrañeza de su composición corporal que no es visible; en cambio Elisa, se siente atraída por el monstruo acuático debido al nivel de comprensión entre ellos mismos desde el plano de la marginalidad.

En el caso de Amador, si bien Pirkheimer tuvo un trato frío y distante en el momento en que lo acogió para llevar a cabo sus experimentos, es notable que se trató de la obra que simbolizaba sus deseos más retorcidos y, al mismo tiempo, los más brillantes en términos de un quehacer científico. La consumación de Amador como monstruo de la Nueva carne se lee a través de las siguientes líneas:

Hubo que usar mucho oro mercurizado en la restauración de Amador, hasta el punto de que puede decirse que dentro de su esqueleto tuvo otro áureo, muy sutil y secreto. [...] Sólo los injertos en la piel de uno de los muslos constituían un fracaso parcial, o lo parecían por contraste con la perfección del resto. En esa zona, por otra parte invisible cuando estaba vestido, la epidermis quedó brillante en exceso, translúcida y manchada por un color vinoso. [...] Pequeño, delgado sin ser flaco, rosado y rubio, casi pelirrojo, con las pestañas blancas y unos ojos almendrados y azules ligeramente bizcos, emanaba todo su ser un aura de fragilidad. [...] Su frente y sus mandíbulas eran de singular dureza, debido a la plancha de oro mercurial que había debajo de ellas, pero la nariz tenía una delicadeza femenina, lo mismo que la boca, poblada de dientes artificiales atornillados a la mandíbula, tan lindamente imitados por Pirkheimer en porcelana de Meissen que lucían con brillo húmedo, un poco amarillento, como perlas antiguas (68, 74, 75).

La reconstrucción de Amador, a partir del oro mercurizado, lo convierte en algo más allá de lo humano, pero menos que un ente angelical, lo coloca en un limbo donde la desviación y la perversión se encuentra cubierta por una piel demasiado perfecta, lo que será su principal problema con el resto del mundo.



Éros. Italia, Museo del Louvre: (s/f).²⁴

Sirva como ejemplo que Amador es descrito como: “Un Eros de mármol hallado entre ruinas bajo lava y ceniza” (*Arcano trece* 72) tras su reconstrucción y regreso de la muerte. Es así como: “El miedo al cuerpo, propio de la cultura puritana de los años ochenta, se manifiesta en estas obras²⁵ en la conversión de la carne en una anomalía siniestra en la

²⁴ En una parte del texto se relata se describe al cuerpo de Amador como “un Eros de mármol hallado entre ruinas bajo lava y ceniza” (72), esto tras su restauración. Considero que la imagen de dicha estatua retrata muy bien esa mezcla de perfección y monstruosidad que será inherente a Amador a partir de su encuentro con Pirkheimer.

²⁵ Cine de Cronenberg.

materia, y la vida en una enfermedad de la carne” (Teratología y Nueva Carne 38). A partir de esta afirmación de Pedraza sobre la nueva carne en los monstruos, es posible afirmar la pertenencia de Amador en esta categoría, quedando manifiesto de la siguiente manera:

<p>Conversión de la carne en anomalía siniestra</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Oro mercurizado en la restauración de Amador • Cicatriz vistosa en uno de los muslos • Perfección en los rasgos faciales
<p>Vida como una enfermedad de la carne</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Resurrección • Fragilidad de su cuerpo

En un aspecto físico Amador mantiene los preceptos de la monstruosidad de la nueva carne, su estética es tan sublime que termina por ser repulsiva, grotesca, al punto que genera repele dentro de la sociedad que habita, principalmente por el misterio en torno a su resucitación y el oro que se esconde bajo la piel. Bajo este precepto, se añaden las primeras características de lo grotesco en Amador que, como bien mencionó Víctor Hugo en el texto de Ginés: “No hay razón para separar lo bello de lo feo, lo sublime de lo grotesco” (11).

Amador es una criatura contradictoria desde su nuevo origen a manos de Pirkheimer, grotesco e irónico por cuanto representa en belleza física y una monstruosidad antinatural ligada a su ser y su quehacer, algo que se verá conforme avanza la trama del cuento. Pero más importante aún, su monstruosidad clásica no se ve mancillada ante la evolución en nueva

carne, más bien, este carácter se acentúa en las profundidades, en las entrañas del monstruo en sí y de la relación con el otro.

A inicios del segundo capítulo concluí que, a partir del siglo XX, el monstruo será rechazado de todo entorno civilizado por ser un reflejo de la misma oscuridad, perversidad, que habita en el ser humano y este se niega a aceptar como propio. Es por ello que el monstruo de la nueva carne acentúa este carácter de monstruo clásico sobre el rechazo en cuanto el aspecto físico, se mira la deformidad como algo terrible de manera que genera angustia. Es así como Amador no logra hacerse de un lugar y una aceptación total en el lugar que habita, porque su deformidad interfiere con el orden establecido a pesar de ser reluciente y bello por dentro y por fuera.

Sin embargo, el halo de monstruosidad que rodea a Amador resulta atractivo para otras personas, como es el caso de Volpino²⁶ y Olimpia²⁷, quienes sienten admiración y aprecio por Amador y, más allá de eso, es perceptible cierta curiosidad y excitación: ““Dicen que eres especial”, susurró la mujer poniéndole una mano sobre el muslo, cerca del sexo, y llevando la del joven a su pecho desnudo, “Que eres un muñeco maravilloso y que tienes de oro las entrañas. Muchos corazones me han amado, pero nunca uno de oro””. (116 “Las novias inmóviles”)

El deseo de Olimpia por Amador se sostiene a partir del mito en torno a su monstruosidad, a su nueva carne. El sexo y el erotismo impregnan la figura de Amador ante terceras personas, sin embargo, desde sus entrañas se nutre este amor perverso, del erotismo

²⁶ Amigo de la infancia con el que se reencuentra ya en etapa adulta.

²⁷ Pareja de Volpino.

mórbido que nace sutilmente hasta desembocar en lo grotesco, tal como se aprecia en el siguiente pasaje.

Cita	Significado o Interpretación
<p>El pintor Borelius, [...] le había regalado [a Pirkheimer] un cuadro. Representaba la muerte de Procris muerta, contemplada por el perro que había encontrado su cadáver y por un dioscecillo que, hallándose por vez primera ante un despojo humano, admiraba perplejo su belleza. La pequeña Procris, tan linda, con su cuerpo pequeñito y ovalado como una almendra, fascinaba a Amador hasta el punto de retenerle durante horas abismado en su contemplación. (76-77)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia de lo erótico macabro en el cadáver de Procris. • La contemplación del dioscecillo en la pintura representa un reflejo de Amador ante la muerte de la otra.

En este pasaje se muestra de manera incipiente el gusto por Amador ante la figura femenina, específicamente la figura femenina muerta, desfallecida. Se retoma el erotismo macabro y cómo los pequeños detalles, las sutilezas, son importantes para Amador. De la misma manera se evoca el mito de Pentesilea, mencionado en el primer capítulo, donde cadáver de la autómatas adquiere un nuevo significado tras mancillar su fuerza vital capaz de igualar o superar la del hombre.



Maurice Cook, Francis Ferdinand. *Muerte de Procris*. (1948)

Este mecanismo de amor y deseo por la mujer muerta se asoma sutilmente al inicio del texto:

Cita	Significado o Interpretación
<p>A pesar del silencio, no les oyó acercarse. Ni siquiera advirtió su presencia. El imán de su atención era una pequeña Psiquis de mármol blanco que yacía desnuda, sin pedestal, sobre una almohada de cuero teñido de rojo. En la parte del cuerpo en que los escultores, por pudor, impericia o pereza, se contentan con fingir un triángulo liso, si acaso turgente, limitado por tiernos pliegues, intraspasable como el pubis de un ángel, Sustris el libertino no se había recatado en hacer evidentes los signos de la feminidad. Y como era un espíritu superior y estaba en posesión de los medios para dar cuerpo a sus fantasías, había conseguido expresar en esa obra la rara belleza de la joven, capaz de enamorar al mismo Eros. (77-78)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La presencia del erotismo se presenta sin el carácter mórbido. • La sensualidad se centra en la voluptuosidad y la sutileza.

En este apartado se acentúa la sutileza en los detalles que hacen del cuerpo un objeto erótico para Amador. Se vuelve importante que el objeto de deseo conserve una imagen y una figura etérea, sublime, alejada de lo grotesco, ya que el significado morbosos de su figura radica única y exclusivamente en su falta de vitalidad. Esta falta de vitalidad toma sentido

para Amador ya que ha traspasado los límites de la comprensión sobre su propia naturaleza y los deseos que habitan en su interior, lo cual queda manifiesto en la siguiente cita:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Las palabras de Volpino, pronunciadas entre risas más crueles que alegres, pintaron en la mente de Amador la estampa de la muchacha tendida sobre una de las mesas del depósito para ser lavada por Custodio. La imagen de las blandas manazas peludas del monstruo recorriendo con esponjas húmedas la piel de su cuerpo le horrorizó. Losada decía que un cadáver no era nada. “Se equivoca”, pensó, “un cadáver puede ser mucho. Un cadáver puede ser el amor”. (108-109)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace manifiesto el carácter morboso y grotesco en Amador por su ejercicio amoroso hacia las muertas.

La última frase de este pasaje describe con exactitud la forma en que Amador se desenvuelve ante el resto del mundo. Se trata de un monstruo de la nueva carne, anclado a una sociedad que no lo acepta por la anti-naturalidad de su ser, a pesar de su etérea belleza. Este monstruo, que fue regresado de la muerte, irónicamente, no es capaz de amar algo vivo, y la sola idea de reconocerlo dará paso a su siguiente movimiento:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Olimpia estaba a su merced como nunca lo había estado mujer alguna, ni siquiera ella misma cuando se le ofreció con tanta desvergüenza en su casa después de atracarle de carnes tiernas y vino. Su deseo había encontrado al fin un objeto puro, que no se resistía a ser poseído ni por hallarse en otro universo como el cadáver de Procris pintado por Borelius, ni por estar hecho de un material resistente al amor humano como la Psiquis de Sustris, o contener un espíritu ajeno al suyo como la propia Olimpia cuando estaba viva. (146-147)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Al ejecutarse el acto necrófilo Amador se desfallece en la pequeña muerte que conlleva el éxtasis. • Amador se encuentra dentro de su propia monstruosidad al ejercer un acto perverso que para él supone un deseo.

Amador cede a sus deseos carnales ante Olimpia al verle muerta, al verle inerte, sin la posibilidad de resistirse o cambiar de estado en ese instante. La consumación de su amor necrófilo ha significado una liberación del alma y del cuerpo, su deseo hacia Olimpia se ha purificado al tomarla en un estado de muerte

La configuración de Amador dentro del texto se balancea entre la ironía de la vida y la muerte, la belleza y la deformidad; su ser contradictorio lo lleva a evolucionar internamente desde sus más puros instintos para consumarse y asumirse a través de la sexualidad que reprimió producto de la fragilidad de su cuerpo y el poco conocimiento que le proporcionó Pirkheimer al respecto.

A manera de conclusión del presente apartado, el desenlace de Amador mantiene el sentido irónico de la vida y la muerte: “Y al tomar la curva, el vehículo se salió de la calzada y se despeñó barranco abajo. Mientras caía, el cochero voló deshecho en pavesas a la luz de la luna, que se asomó un momento entre las nubes. Reventaron las maderas negras y los cristales contra las rocas del fondo. El cuerpo de Amador quedó roto para siempre entre los arbustos de carmándulas” (156). Los esfuerzos de Pirkheimer fungieron como una pausa de lo inevitable, de lo que Brueghel anunciaba en su pintura anteriormente mencionada: el triunfo de la muerte.

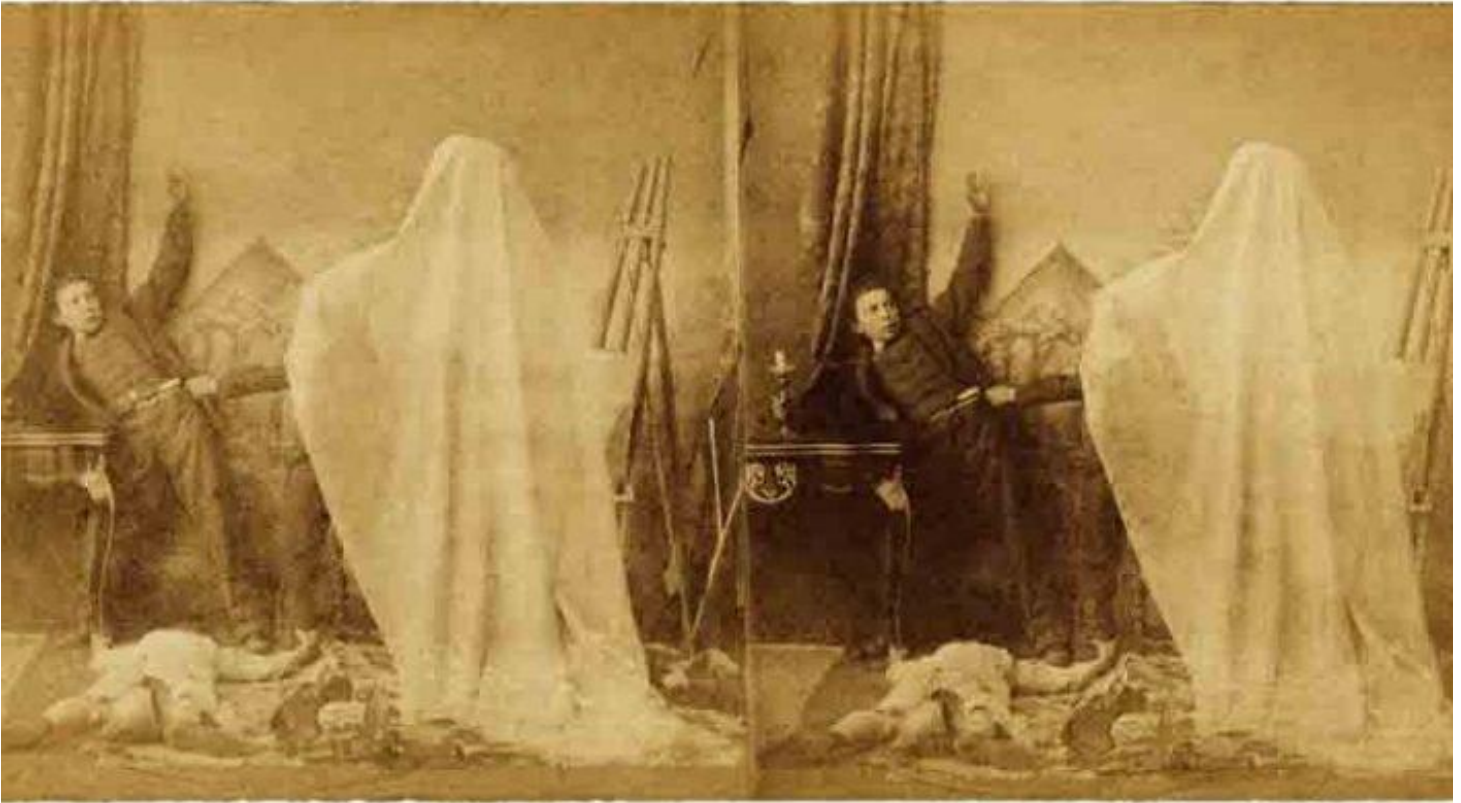
3.2: FANTASMA

El término fantasma proviene del griego, significa “aparición”. Sin embargo, el conocimiento colectivo a lo largo del tiempo ha permitido impregnar de significados a la palabra fantasma, de tal manera que en la actualidad el acto de aparecerse ha sido rebasado. Es así como diversas manifestaciones inexplicables, que carecen de un ejecutor visible, derivan en una sola palabra: fantasma.

A esa sazón, Roger Clarke en su libro *La historia de los fantasmas* (2012) rescata la taxonomía de fantasmas propuesta por Peter Underwood, quien dedicó una vida a la investigación de historias que involucraban a estos entes. Para fines prácticos me centraré en el fantasma histórico o tradicional, Clarke lo define como: “Las almas de los muertos, conscientes de la presencia de los vivos y capaces de relacionarse con ellos” (26).

Como se ha visto en anteriores apartados, la percepción de criaturas sobrenaturales ha evolucionado con el paso del tiempo, el fantasma no es la excepción. Si bien el gran aporte de Underwood fue darle estructura al espectro fantasmal, es justa una renovación en el

significado de sus categorías. Rescato las palabras con las que finaliza Clarke su apartado respecto a la taxonomía de los fantasmas: “Los fantasmas ya no son almas. Los fantasmas constituyen ahora un terreno emocional” (31), que, dicho sea, se encuentran ligados a una de las emociones más primitivas e instintivas del ser humano: el miedo.



Fotografía realizada el 14 de noviembre de 1874, *Revue spirite*, nº 1, enero, 1875, p.

16 bis.

En ese tenor, Jean Delumeau retoma las palabras de Ronsard para describir al fantasma:

[Son] los seres a la vez inmortales como Dios y “llenos de pasiones” como nosotros que recorren el espacio sublunar. Unos son buenos y “vienen por el aire... / para hacernos saber la voluntad de los dioses”. Los otros, por el

contrario, aportan a la tierra: “pestes, fiebres, languideces, tormentas y rayos. Hacen ruidos en el aire para espantarnos”. Anuncian las desgracias y son los huéspedes de las casas encantadas. (*Historia del miedo* 101)

Esta visión, que se mantuvo vigente todavía hasta el siglo XVII, concuerda con la significación del monstruo acerca del presagio de una catástrofe; no obstante, las distintas corrientes de pensamiento comenzaron a discernir los alcances del fantasma, así como su veracidad, origen y categoría. De manera temprana se da la distinción entre fantasma y espectro, pero incluso en esta distinción se encuentra la incredulidad y el señalamiento de la ignorancia del vulgo, empero, el debate quedó implantado y la fuerza del fantasma se mantuvo ligada a la idea del retorno, que desarrolla Adriano Messias en el siguiente apartado:

Antes de nada, un fantasma de un muerto se afirma como algo que vuelve, que tiene un término muy pertinente en francés: *revenant*, del verbo *revenir*, “regresar”. Tampoco parece tener un lugar definido y, al no gozar de un descanso definitivo, aparece o indica su presencia para molestar, avisar, advertir, exigir, vengarse y asustar. Un fantasma es, por tanto, el fruto de una inquietud. (531)

La idea del retorno asusta, principalmente si se toma en cuenta que es intangible e indefinido, como bien menciona Messias. En ese aspecto, la fantasma del cuento “Balneario” se haya presa de un retorno que, irónicamente, incide en sí misma: “Sé que tarde o temprano les seré útil, y la espera me da una **ansiedad**²⁸. Si al menos supiera que me han olvidado para siempre, tal vez yo también me olvidaría de mí misma y dejaría de sufrir” (202).

²⁸ Remarco la palabra en negritas para hacer hincapié en la inquietud por la cual persiste el fantasma.

En el cuento de “Balneario” reina el aspecto irónico desde la forma monologal en que la fantasma construye su historia, dando a entender que no es la primera vez que la cuenta y no será la última. Esto por mencionar un aspecto meramente formal:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Cuando me trajeron a mí, me mareé muchísimo. ¡Creí que me moría! ¿No es gracioso? (202).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace énfasis en el estado mortuorio y en lo jocoso que resulta el retorno a la experiencia misma de morir.

Un aspecto a destacar de la fantasma es la conservación de la conciencia, lo que humaniza su carácter monstruoso, adquiriendo así el sentido de monstruo moderno. Incluso la cuestión sentimental se encuentra presente al evocar recuerdos de personas que la han tratado en su estatus de cadáver:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Antes cuidaba de nosotros un señor muy amable, que se llamaba Hidalgo. Tenía la costumbre de hablarnos. A veces me decía alguna chanza cariñosa, y un día me prometió que, aunque estuviera gorda y no sirviera para los ejercicios corrientes, me utilizaría para</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace evidente el carácter humanizado de la fantasma.

otras cosas y luego me enviaría a descansar (203).	
--	--

Es posible inferir los propósitos que Hidalgo tenía reservados para la fantasma, tomando en cuenta la cercanía cariñosa y la charla unidireccional que establecía. Ese ápice de monstruosidad se devela a través del poder de decisión sobre en qué momento enviar a descansar el cuerpo de la difunta. En ese sentido, lo grotesco reside en la forma en que Hidalgo y la fantasma reflejan su propia monstruosidad, de forma irónica, la fantasma es quien lleva la desventaja.

A partir de la imposibilidad del descanso y la evocación de recuerdos, vale la pena mencionar el principio del eterno retorno —ya dicho en el apartado del monstruo de la nueva carne:

Cita	Significado o Interpretación
Yo tenía bien controlados a los viejos, pero así y todo no crea, me decían a veces cosas muy sucias, y si me descuidaba me metían mano. No le hacían remilgos a mi gordura, no (208).	<ul style="list-style-type: none"> • La evocación de recuerdos cumple la función del eterno retorno. • Están presentes elementos de erotismo mórbido pero desde el plano de lo grotesco y la burla.

Para la fantasma, el retorno se aplica desde un plano estático, no existe un desplazamiento en el que ella pueda aparecerse y generar alguna clase de fenómeno. Su

retorno se remonta a las imágenes de antaño, de cuando estaba viva. Esto, a su vez, es una muestra de la constante irónica y jocosa de su vida. La gordura ≠ el deseo erótico. Las constantes evocaciones del pasado forman parte de la prisión de la fantasma que la mantienen en un bucle del cual no puede liberarse:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Yo también estaba muerta, pero no acababa de creérmelo, porque... no sentí la muerte. Me vino como me había venido todo en la vida, sin darme cuenta cabal de las cosas. Un muerto me tuvo lástima y me explicó dónde estábamos y qué iban a hacer conmigo. Me consoló diciéndome que, cuando acabaran, me enterrarían y por fin podría descansar. Me habló del señor Hidalgo y de lo bien que se portaba con los cadáveres, y no tardé en comprobarlo (210).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se presenta el principio del eterno retorno. • Hay una falta de conciencia sobre la prisión que supone su estado de muerte.

Destaco en este extracto la esperanza, palabra que no había mencionado por no tener cabida en los otros cuentos, no obstante, se trata de un elemento que da pie a la ironía y la idea del eterno retorno. La fantasma seguirá en la alberca de formol a capricho a alguien más, no tendrá descanso. El retorno constante a los días de vida se encuentra marcado en las

repeticiones de no darse cuenta en qué momento migró de la vida a la muerte, lo cual resultaría complejo de definir.

Finalmente, la monotonía del eterno retorno genera una actitud irónica en la espera eterna de la verdadera muerte:

Me dio por pensar que ni en la muerte me trataban como a los demás. No sólo no me enterraban como a cualquier cristiano, sino que me metían en este pozo y además no me daban el uso que a mis compañeros, como harán con usted. En fin, quejarse no sirve de nada, ya se sabe, y por eso he acabado por aguantarme. Sigo esperando que alguien se acuerde de que todavía estoy aquí y me entierre (211).

La monstruosidad del fantasma se vuelve inestable en términos de experiencia emocional, si bien se trata de una fuerza sobrenatural capaz de aterrorizar al vivo, también se trata de una experiencia en la que el propio monstruo busca librarse de sí mismo, lo que anteriormente mencioné como prisión del alma.

3.3: MUJER PANTERA

En 1942 se estrenó la película *Cat People* de Jacques Tourneur, el argumento gira en torno a Oliver e Irena, un matrimonio en el que ella esconde un secreto: una vieja maldición la obliga a no consumir su matrimonio a través del contacto físico, pues ello la convertiría en una mujer pantera. Los múltiples problemas ocasionados por la falta de intimidad llevan a Irena a buscar ayuda, lo cual culmina con el asesinato de su doctor y posterior muerte de ella.

En este brevísimo resumen debo añadir algunos detalles: Irena no está completamente segura del mal que la asecha, se trata de una superstición de su lugar de origen: la pérdida de

la virginidad la transformará en mujer pantera. Los personajes a su alrededor lo ven como una mera superstición, y terminan heridos o muertos.



Tourneur, Jacques. *La mujer pantera*. Estados Unidos, 1942.

El concepto de mujer pantera no goza de la misma antigüedad que el fantasma y el vampiro, probablemente ni siquiera la misma que el monstruo que creó Víctor Frankenstein. No obstante, reúne elementos que antaño se han manejado por separado: mujer / animal salvaje.

En el primer capítulo mencioné que los orígenes para definir al monstruo remitían a los bestiarios y cómo estos consideraban a los animales salvajes no domesticables como bestias, la pantera forma parte de estos animales. Si bien estos seres han perdido esa carga bestial sobrenatural, sobre todo monstruosa, se trata de criaturas que actúan instintivamente.

En el segundo capítulo mencioné la relación mujer–pecado, establecida por la iglesia y que fue evolucionando progresivamente bajo el principio de la otredad: el otro es el monstruo. Pero aquí debo insistir en figuraciones arcaicas sobre la concepción de la mujer como monstruo. Y esto parte desde el miedo: “En el inicio de los tiempos modernos, en Europa occidental, antijudaísmo y caza de brujas coincidieron. No por casualidad. Lo mismo que el judío, la mujer fue identificada entonces como un peligroso agente de Satán” (Delumeau 379). Pero la asociación de la mujer con el diablo, derivado de la caza de brujas, responde a una: “Veneración del hombre por la mujer [que] se ha visto contrapesada, a lo largo de las edades, por el miedo que ha experimentado ante el otro sexo, particularmente en las sociedades con estructuras patriarcales” (Delumeau 380). Esta veneración responde a la tesis principal de Delumeau: miedo. Y se trata de un miedo a lo desconocido, a lo extraño, a la otredad.

En ese sentido, conjuntar la naturaleza malvada, monstruosa y diabólica de la mujer con la bestialidad de la pantera da como resultado una criatura evolucionada en su capacidad de seducción y destrucción, criatura que mora en las páginas del texto “Anfiteatro”, motivo de este apartado. En el cuento se relata la anécdota del profesor Fabio Mur, un hombre que decide asistir a un congreso a inicios del verano, esto con la finalidad de dar a conocer sus elucidaciones teóricas y desvincularse del estrés docente. Durante el camino realiza erróneamente su trasbordo de trenes y termina en un pueblo desconocido al final del día. Su búsqueda de alojamiento lo llevará a una vieja casa de huéspedes que fungirá como punto de encuentro con la mujer pantera.

Considero importante mencionar que Mur está configurado como un personaje irónico desde su esencia, resulta tan contradictorio y, hasta cierto punto, ingenuo que sus

acciones se repiten en un vaivén irónico cargado de humor. Desde la equivocación en el trasbordo –previamente experimentado– o lo que se muestra en el siguiente ejemplo:

La puerta no se abría. Se sentó en la tapa del wáter para tranquilizarse, respirando penosamente el aire hediondo de su pequeña prisión, y en situación tan ridícula vio que una lustrosa cucaracha negra comenzaba a trepar por el portafolios, que contenía su ponencia sobre las relaciones entre el solipsismo y los sistemas estoicos. La empujó con el pie y la hizo caer al suelo, pero no la aplastó. La idea de matar, aunque fuera al más vil de los insectos, le producía una especie de hondísimo mareo (161).

La contradicción propia del personaje y las decisiones que toma lo llevan a situaciones en las que debe enfrentar algo similar pero potencializado, ejemplo, buscar la tranquilidad en un cubículo de baño hediondo y encima toparse con un insecto que le causara repelús. Aunque lo más interesante reside en su relación con el insecto: asco-muerte. Esta ironía inherente lo llevará a reunirse con la mujer pantera que habita las páginas del cuento:

Cita	Significado o Interpretación
<p>–Es ella –dijo la señora–. Tuvo el capricho de que la pintaran de luto, porque mi marido acababa de morir. Y todos sus caprichos eran ley en esta casa. Todos. Tal vez fue ése mi principal error. Los niños son seres humanos, no animales de lujo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • En este pasaje se hace presente el concepto de mujer-bestia, así como la carga maligna otorgada a partir de la combinación de ambos rasgos.

<p>Mur se acercó al cuadro, que le pareció sabio y fresco. Sentada en un diván lila contra un fondo verde, la muchacha resplandecía. Su cabello era negro como el azabache, y sus ojos claros y ausentes le recordaron los de un gato ensimismado en la contemplación de una presa imaginaria (182).</p>	
--	--

La anfitriona de Mur le muestra un retrato de su difunta hija, dejando entrever la relación capricho-animalidad que ella misma le ha asignado a la mujer del retrato. La fascinación de Mur producida por los rasgos animalescos responden al efecto de seducción propio de los felinos. Incluso, retomando la visión supersticiosa de la mujer como agente del mal que tienta hacia el pecado, cumple su cometido a través de la pintura que engalana la estancia.

Ana Luisa Martínez habla en su *Bestiario Femenino* sobre el desplazamiento de manipulaciones, específicamente en el caso de la mujer pantera: “La mujer debe ostentar su poder como un ser humano integrado, íntegro y coherente. Su fuerza interna, la auto-aceptación y la seguridad personal deberían ser las herramientas con las que la mujer logrará construir todo aquello que quiere para sí misma” (54). Este poder de manipulaciones se observa a través de las palabras de la madre:

Cita	Significado o Interpretación
------	------------------------------

<p>Sé que tiene intención de marcharse esta tarde. Hágalo, si quiere; al fin y al cabo, ¿qué pueden importarles a usted nuestros problemas? Pero si decide quedarse, me veo en la obligación de advertirle que lo que le voy a pedir es extraordinario y terrible. Y se lo advierto porque, por encima de mis intereses personales, deseo jugar limpio. ¡Jugar! En mi situación, emplear esta palabra es escandaloso (184).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace presente la ironía en el tratamiento por parte de la mujer pantera hacia Mur. • Continúa el uso del desplazamiento de manipulaciones.
---	--

En este pasaje se recalca la peligrosidad de la encomienda, irónicamente, es una encomienda de gran valor por la cual se ha suplicado ayuda. Nuevamente, la mujer pantera hace uso del desplazamiento de manipulaciones a través de la seducción, lo erótico. El juego en sus múltiples significaciones tiende a un doble sentido, para la mujer pantera implica el juego felino, cuyo propósito tiene un tinte más siniestro:

–Usted cree que estoy loca –dijo ella, adivinando sus pensamientos–, pero lo verdaderamente espantoso es que no lo estoy. Mi enfermedad es del cuerpo, no del alma, aunque afecta a todo mi ser y pone en peligro la supervivencia de mi espíritu. Mi cuerpo, Fabio, está cambiando. Desde pequeña fui diferente, pero todos consideraban eso como una especie de graciosa peculiaridad. Unos ojos poco comunes, un talle demasiado flexible, la agilidad, el olor de la piel, el cabello sedoso, el vello... Fui una niña rara y preciosa, y una adolescente un poco siniestra. Después todo fue en aumento, y pronto el proceso se consumará

irreversiblemente y perderé mi auténtica naturaleza. Ahora es el momento justo, pero mi madre se niega a ayudarme, movida por un amor que yerra: me prefiere viva y perdida a muerta y salvada (195-196).

Aquí es apreciable una conjunción de lo erótico macabro y lo grotesco en una forma estética que se extrapola hasta ser insoportable. Se trata de un fenómeno parecido al de Amador, con la particularidad de la extrema belleza y el peligro. Es preciso recordar que Amador no era peligroso en sí mismo, simplemente era un marginado social que abrió la puerta a sus instintos más ocultos en su mundo de la periferia. En cambio, la mujer pantera es peligrosa por su propia naturaleza, su instinto no responde a ninguna clase de pensamiento o razón; no es una marginada, es una mujer condenada. Su condena reside en la incomprensión del otro hacia ella, su belleza hipnótica no permite entender la encrucijada interior de la bestia y culmina en un salto hacia el horror al ver al animal que ya no razona. Es ahí donde reside el ciclo de la ironía una y otra vez, la belleza física se vuelve máscara de la monstruosidad que habita dentro de su ser, por lo tanto el cuerpo y la existencia son una prisión que a primera vista puede resultar un deleite para quien la mira de frente, postergando el único goce al que puede acceder. De esta manera, Mur, desde su esencia irónica, se vuelve fundamental en el siguiente acto:

Bruscamente, se encendió una luz intensa, y Mur la vio ante sí, tan bella y monstruosa, tan torturada, tan humana y tan bestial que ni siquiera sintió repugnancia. Sólo un estupor glacial y una ardiente compasión [...] Los ojos de oro, la piel sedosa, los colmillos, la esbeltez elegantísima, el olor, dejaron de fluctuar entre una y otra naturaleza, y se fijaron en una forma ya perfecta, sin

rasgo alguno de monstruosidad. La criatura saltó sobre Fabio Mur con un movimiento fastuoso, al tiempo que la pistola se disparaba (198).

Es por ello que Fabio Mur logra cumplir tan compleja misión, es él la ironía en sí misma que instintivamente logra ejecutar aquello que tanto le causaba náuseas: matar. Y el acto de matar se relaciona, irónicamente, con el efecto de lo bello y la seducción, situación contraria a la cucaracha del retrete de la estación.

Ambos personajes cumplen una suerte de metamorfosis en el acto irónico más noble de la vida humana: matar y morir.

3.4: VAMPIRO

Deseo concluir este capítulo con el monstruo que, a mi parecer, encarna de manera integral al monstruo clásico y al monstruo moderno: el vampiro. Este reconocimiento parte desde el miedo arcaico que se le tenía a las criaturas nocturnas que drenaban la sangre de los vivos, dicho miedo estaba fundamentado de la misma manera que el fantasma: las apariciones. El vampiro operaba de manera silenciosa, por lo tanto, era menester prevenir los ataques y no enfrentarlo, ya que las probabilidades de sobrevivir eran pocas, pues se trataba de una criatura infernal e incontrolable.

Tras la llegada del Romanticismo, el vampiro cobró relevancia gracias a la pluma de Bram Stoker, Sheridan Le Fanu y John William Polidori, quienes entregaron versiones erotizadas, sensibles y atormentadas de una criatura nocturna que antaño provocaba terror. A partir, las licencias creativas de los autores modificarían a voluntad las características del vampiro, convirtiéndolo en el monstruo más versátil del terror y horror moderno.

En consecuencia, la facilidad de moldear al vampiro, según las preferencias creativas, ha permitido conocer a un vampiro más humanizado, adhiriéndole el rasgo irónico por cuanto empieza a ser contradictorio en su propia esencia.

Dicho lo anterior, el cuento que motiva este apartado lleva por título “La chica de la moto”, texto que cuenta la historia de Leni, fotógrafa de un periódico, que, en medio de su labor periodística, se dedica a recopilar imágenes de rostros que reflejen un estilo gore, esto con la idea de montar una galería. La tensión de su ambiente laboral y el misterio de una figura pública que se resiste al lente de su cámara, la llevarán a ahondar en su proyecto personal de la mano de un extraño sujeto a quien llaman El Rubio.



Coppola, Francis Ford. *Drácula, de Bram Stoker*. Estados Unidos, 1992.

A partir del encuentro de Leni con el Rubio, comienza un viaje *decrecendo* que, metafóricamente, los lleva al infierno. El punto de reunión de ambos personajes está descrito

como un lugar de miseria, sin embargo, se trata de una miseria terrenal que no resulta nauseabunda: “[...] Salió un poco cabizbaja por haberse aprovechado de aquel espacio mágico, habitado por pacíficos titanes chatarreros, sin decirles ni adiós. Así era el arte” (388). Lo terrenal conserva atisbos de magia, esperanza, todo lo contrario a lo que Leni deseaba disparar con el lente de su cámara: “Si voy a darte ideas, te costará el doble. Pero, vale, te lo diré porque te veo un poco perdida y me caes bien. Creo que vas en busca de cosas raras, esa basura que tanto le gusta a la gente. El morbo, tía, el puto morbo” (391). Lo raro, el morbo, el gore, lo grotesco, será el punto de partida de ambos personajes:

Cita	Significado o Interpretación
<p>Cuando tanta belleza y tan abyecta empezaba a hastiar a los presentes y un ensueño como de miel borraba los matices de los horrores y convertía la crueldad en una placidez sin límites, ya en la frontera del aburrimiento, venía el plato fuerte: las fotos del <i>Suplicio chino de los Cien Pedazos</i>, pirateadas de un libro de Bataille. Nunca dejaban de hacer su efecto. Eso sí que era <i>gore</i>, compañeros (393).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace presente lo grotesco en términos de morbosidad y <i>gore</i>.

Este extracto hace referencia al orden de la exposición que planea Leni, comenzar sutilmente con imágenes que puedan disfrutarse dentro de los márgenes de lo bello, tal como se planteó con el eros y el tánatos en pleno romanticismo, lo feo será ahora lo bello y se le

dará la mayor estilización posible para lograr un efecto macabro y suntuoso al mismo tiempo. Por otra parte, la culminación de la exposición es el punto máximo de la deformidad macabra, lo que Leni denomina gore. A partir de este pasaje es posible conocer el recorrido infernal y lo que significa la frontera del límite. En ese sentido, los siguientes pasajes hacen alusión al descenso infernal que realiza Leni en búsqueda de imágenes siniestras:

Cita	Significado o Interpretación
El primer muerto que veía en su vida. Se estremeció ligeramente, pero ya no de repugnancia sino de excitación (412).	Lo grotesco se convierte en algo agradable, incluso bello. Mismo principio del erotismo erótico.
Ya es bastante que se haya dejado ver un rato. Para ella supone un sufrimiento, aunque también le gusta. Prueba tú a desaparecer y verás lo difícil que es la vuelta (417).	Un vampiro fantasma, principio del eterno retorno, pero con un cuerpo físico.
Las tinieblas vomitaban rostros y jetas admirables, y cuerpos, sobre todo cuerpos duros y transparentes, enredados en la diablura de las metamorfosis y exhibiendo mutilaciones suntuosas (427).	Punto cumbre del descenso a las tinieblas, el éxtasis de lo grotesco rozando los límites de lo bello. La realidad se encuentra distorsionada en favor de encontrar ese tesoro obscuro que Leni tanto anhelaba.

Estos pasajes reúnen los conceptos de erotismo macabro y lo grotesco, de manera que se describe la experiencia infernal aterradora y seductora que supone adentrarse en un ambiente oscuro donde los límites de la monstruosidad se encuentran en constante descubrimiento. Sin embargo, el carácter seductor tiene gran peso a partir de la figura de El Rubio, encarnación del monstruo que motiva este apartado:

Cita	Significado o Interpretación
<p>El Rubio la miraba irónico, como si pudiera leer los pensamientos que estaban cruzando por su mente a toda velocidad. Era guapo, aquel demonio roquero con colmillos de animal de presa. Guapo y presumido. Todo estaba calculado en su indumentaria: la camiseta negra con la cornuda calavera heavy fosforescente, muñequeras como collares de perro, el cinturón tachonado de puntas de acero, los pantalones negros ceñidos a los potentes muslos, las botas militares, que descansaban en la silla más cercana siempre que podían (394).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se hace manifiesto el rasgo de erotismo. • La ironía es inherente al personaje, caso parecido al de Mur, con la característica adicional de sarcasmo.

La descripción de El Rubio presenta a un sujeto rudo con atuendo de rockstar, una imagen consecuente en los vampiros que ha presentado la cultura popular en los últimos años, principalmente desde que el target se volvió el público adolescente, pero ¿por qué seguir con esta fórmula? La imagen del roquero asociada a la rudeza y el peligro sigue manteniendo su

fuerza de seducción, incluso funciona como un desplazamiento de manipulaciones como el caso de la Mujer pantera. Y el vampiro es completamente consciente de este poder manipulativo, a lo largo del cuento mostrará constantemente los colmillos para chupárselos, un acto de seducción bien pensado.



Tom Cruise. Fotografía para *Entrevista con el vampiro*. 1994.

A lo largo de este recorrido he hablado de la configuración de los monstruos y la evolución que han tenido a lo largo del tiempo, así como la incidencia de la ironía y el erotismo en la configuración de lo grotesco dentro de las criaturas que ha creado Pilar Pedraza. La decisión de cerrar con el vampiro no fue arbitraria, responde más bien a una conclusión sobre su integración como monstruo desde épocas antiguas hasta la actualidad.

El vampiro es seductor y manipulador por naturaleza, una criatura tentadora en la mayoría de sus formas. Su sigilo fantasmal le da ventaja sobre cualquier criatura depredadora, pero tiene la ventaja de contar con un cuerpo físico, tocar y mover objetos a capricho. Es aterrador, la sola imagen de sus colmillos ensangrentados y enmarcados por una sonrisa maquiavélica hicieron titubear incluso al Dr. Abraham van Helsing.

El vampiro conjunta las características más beneficiosas para sí mismo dentro de la configuración monstruosa, sin embargo, al igual que Mur, se trata del monstruo más irónico en sí mismo, la ironía personificada. Condenado a la vida eterna bajo el peligro constante de una segunda muerte por algo tan común como el sol o una estaca de madera.

Pero el Rubio es más que eso, ironiza sobre la existencia misma y la miseria, asume su naturaleza monstruosa, lejos de vivir bajo el tormento por la vida eterna o pesares del pasado: “–Debajo de la piel no hay más que carne y huesos, como cuando te comes un pollo –dijo, dejando al descubierto con la sonrisa los caninos largos, como para desgarrar esa carne y esos huesos tras haber halagado la piel con el contacto de su bella boca” (428). Su visión del mundo es simple y sin complicaciones.

Su cinismo roza con la máxima honestidad y la ironía con que se dirige al mundo, lo que al mismo tiempo lo vuelve un personaje sensato dentro de su propio actuar: “–No te

retrates –le advirtió el Rubio–. Te traería mala suerte” (428). Está sabedor que el descenso a las tinieblas tenía un precio más allá de lo monetario, algo Leni desconocía o quiso ignorar, las consecuencias están ahí, poco visibles en el espejo que tiene delante de sí misma y lo único que queda es no empeorar su panorama en calidad de nueva.

Los vampiros han logrado erigirse como el monstruo más evolucionado y al mismo tiempo el más vulnerable, una contradicción en sí misma que retrata el espíritu humano ante la vida, la muerte y todas aquellas pulsiones que se encuentran ocultas tras los límites de la moral y la ética. El vampiro rebosa feliz por el mundo siendo lo que el hombre no se atreve a ser sin importar el precio, pues muerto ya está.

CONCLUSIONES

La perversidad puede tomar muchas formas, los monstruos son una de ellas. A lo largo del tiempo han sido señalados como bestias, representando, en su mayoría, los deseos más oscuros del ser humano. Las limitaciones de lo real han obligado al hombre a mantener en la sombra esta clase de deseos perversos, bajo el riesgo latente de ser descubierto y juzgado. Los monstruos son una personificación de la perversidad.

He ahondado en los conceptos que han definido y configurado al monstruo, así como características que consideré inherentes a su naturaleza dentro de los *Cuentos crueles* de Pilar Pedraza: el erotismo, la ironía y lo grotesco. La concatenación de estas características, en el orden antes mencionado, enfatizan lo grotesco en cada monstruo y la forma en que se relacionan con los demás sujetos a su alrededor, lo que trae consigo mismo la calamidad. Las acciones realizadas por cada monstruo obedecen a deseos e instintos relacionados con la bestialidad, cuya única finalidad es saciarse hasta la muerte.

En ese aspecto, la mujer pantera y el vampiro son monstruos que tienen un rol activo dentro del ejercicio de la monstruosidad, la primera seduce, juega y ataca en un movimiento letal que obedece a sus instintos. El vampiro, en cambio, puede o no seducir y jugar, pero su ataque, fino y veloz, será igual de mortal que el de la mujer pantera.

Por otra parte, el monstruo de la nueva carne y el fantasma tienen un rol más pasivo, ambos conservan su capacidad de raciocinio y meditan sobre sus penares, sus sentimientos y la gente que los rodea. Dentro de su pasividad se encuentra una fuerza que desemboca en dos expresiones mortuorias: Amador retorna a su estado de muerte y la fantasma vuelve a su cotidianeidad de limbo eterno, manteniendo charlas con los cadáveres nuevos en la fosa,

condenada, en cierto modo, a repetirlo hasta que alguien decida otorgarle el derecho a descansar bajo tierra.

Es así como lo grotesco en los monstruos se configura a través de lo erótico y la ironía, en un espacio donde no existe el bien o el mal, sino claroscuros que permiten entrever lo caótico y contradictorio de su naturaleza, que a su vez se trata de un reflejo de las pasiones humanas. Por ejemplo, Amador ama a Olimpia, la desea, pero la vivacidad de su espíritu se contrapone a su propia naturaleza y huye, sólo para tomarla cuando la cree muerta.

Los monstruos matan, sí, de la misma manera que ellos fueron asesinados y les fue arrebatado el derecho de culminar su acto mortuorio, ya sea en un acto egoísta o motivado por pretensiones eruditas. Su recorrido en cada historia está condicionado al eterno retorno, manteniéndolos en un bucle sin escapatoria en el que se vuelve menester la búsqueda de un final, un final que está destinado a la tragedia y la muerte de todo aquello que se cruce en su camino.

Es así como los monstruos de Pilar Pedraza se desenvuelven a través de las páginas de *Arcano Trece*, motivados por sus pasiones, pasiones humanas, que a su vez se integran con los instintos bestiales propios de su monstruosidad, generando un efecto irónico en sí mismos. Sólo me queda mencionar que estos monstruos funcionan como espejo de lo oculto en la mente y el sentir del ser humano, viven y se desarrollan en un lugar donde las perversiones y deseos más oscuros se encuentran a salvo, pero al mismo tiempo permiten que la psique descansa silenciosamente.

FUENTES

Ariés, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1984. (PDF)

- - - . *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días.*

Barcelona: Acantilado, 2000. (PDF)

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura.* Madrid: La balsa de la medusa, 1988.

Bataille, Georges. *Breve Historia del Erotismo.* Uruguay: Ediciones CALDEN, 1970.

(PDF)

- - - . *El erotismo.* 09 Feb. 2022. (PDF)

Biedermann, Hans. *Dictionary of symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind*

Them. New York: Facts on file, 1992. (PDF)

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios.* Madrid:

Ediciones Destino, 2007. (PDF)

Casas, Ana. *Las mil caras del monstruo.* “Prólogo”. Barcelona: Eolas Ediciones, 2018

Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos.* Barcelona: Editorial Herder, 1986. (PDF)

Clarke, Roger. *La historia de los fantasmas. 500 años buscando pruebas.* Titivillus, 2012.

ePub

Collin de Plancy, M. *Diccionario Infernal.* Barcelona: Imprenta de los Hermanos Llorens,

1842. (PDF)

Delumeau, Jean. *El miedo en Occidente: (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada.* México:

Taurus, 2013. (Impreso)

Díez, Julián. “La sinestesia de las emociones”. *Bibliopolis.org.* Sep. 2005. (Web.) 09 Feb.

2022. <<http://www.bibliopolis.org/extramur/extr0005.htm>>

- Diez de Velasco Abellán, Francisco P. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua*. Valladolid: Editorial Trotta, 1995. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar> PDF
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. E. Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Duvignaud, Françoise. *El cuerpo del horror*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. (PDF)
- Ferrer Gimeno, Francisca. “Los encasillamientos son obra de los medios de comunicación, no del trabajo de los escritores”. *Diablotexto Digital*. Universidad de Valencia, No. 2. (2017) 187-194 PDF
- Filoramo, Giovanni, et al. *Historia de las religiones*. Barcelona: Crítica, 2000. PDF
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- Foxley, Carmen. “La ironía: funcionamiento de una figura literaria”. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago: Universidad de Chile. Dic 1977: 5-20. (PDF)
- Ginés Orta, Carlos. *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. Andalucía: Universidad de Jaén, 2020. (PDF)
- Gorbach, Frida. *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. México: Ítaca: 2008.
- Guillot, Eduardo. “Pilar Pedraza: «Me divierte tanto la información científica como la ficción»”. *Culturplaza*. (2018) Consultado el 14/01/2022

<https://valenciaplaza.com/pilar-pedraza-me-divierte-tanto-la-informacion-cientifica-como-la-ficcion>

Haindl Ugarte, Ana Luisa. “La Muerte en la Edad Media”. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum. Aproximaciones Históricas y Culturales sobre el Mundo Clásico y Medieval*, Núm. 01. 2009: 106-206

Halberstam, Judith. *Skin shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Estados Unidos: Duke University Press, 1995.

Jonás, Ricardo, et al. “Pilar Pedraza: «Que no me digan que no debo leer a Sade por ser patriarcal, porque los mando a la mierda». *Jot Down. Contemporary culture mag.* (2019) Consultado el 14/01/2022 <https://www.jotdown.es/2019/11/pilar-pedraza-que-no-me-digan-que-no-puedo-leer-a-sade-porque-es-patriarcal-porque-los-mando-a-la-mierda/>

Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura: Acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. México: Paidós, 2004. (PDF)

Lovecraft, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Fontamara, 2011.
(Impreso)

Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Titivillus, 2021. ePub

Martínez-Falero, Luis. “Eros y Thánatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento”. *Congreso Internacional “El erotismo en la literatura y las artes”*: 2011, Madrid.

Messias, Adriano *Todos los monstruos de la tierra: Bestiarios del cine y de la literatura*. São Paulo: Punto de Vista Editores, 2020. (Impreso)

Navarro, Antonio José. *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

Pedraza, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.

- - - . “La Madre Vampira”. *Asparkía. Investigación Feminista*. Universitat Jaume I: Número 10, 1, pp. 43-51 <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/924>.

- - - . “La vieja desnuda. Brujería y abyección” *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane, Vol. I* pp. 5-18

- - - . *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.

- - - . *Arcano Trece: Cuentos Crueles*. Madrid: Valdemar, 2006. (Impreso)

- - - . “Los encasillamientos son obra de los medios de comunicación, no del trabajo de los escritores”. Francisca Ferrer Gimeno. *Diablotexto Digital*. 2017: 187-194. (PDF)

- - - . “Pilar Pedraza: Que no me digan que no debo leer a Sade por ser patriarcal, porque los mando a la mierda”. Ricardo Jonás G. y Bárbara Ayuso. *Jot Down Contemporary Culture Mag*. Nov 2019. Web. 09 Feb. 2021 < <https://www.jotdown.es/2019/11/pilar-pedraza-que-no-me-digan-que-no-puedo-leer-a-sade-porque-es-patriarcal-porque-los-mando-a-la-mierda/>>

Perez Gras, María Laura. “Las Danzas de la Muerte”. *Gamma*, Núm. 31, Año XI, Junio 1999: 50-60.

Roas, David. *Teorías de lo Fantástico*. Comp. Madrid: Arco Libros, 2001. (PDF)

- - - . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2016.

Robles, Lola. “La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano”. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. Ene 2020: 1-21. (PDF)

Serrano Marín, Vicente. *Soñando Monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Murcia: Plaza y Valdés Editores, 2010.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. México: Mirlo Ediciones, 2017.

The Aberdeen Bestiary. The University of Aberdeen. (Web). 09 Feb. 2022.

<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24>>

Velvet Hein, Germaine. “Los *Ars Moriendi* y otras representaciones de la muerte en la Europa Medieval”. *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, Núm. 19. 2017: 1489-1502.

White, T.H. *The book of beasts*, New York: Putnam, 1960. (PDF)

Zaniah. *Diccionario Esotérico*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1994.

Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: UACM, 2018.