



Universidad de Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Letras Hispánicas
Maestría en Literatura Hispanoamericana

El poder como caracterizador de la monstruosidad en los cuentarios *El ejército de la luna* y
Los atacantes de Alberto Chimal

TESIS
que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana
presenta:

Luis Rey Nambo Arcos

Director de Tesis: Dr. Rogelio Castro Rocha

Co-directora: Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

Guanajuato, Guanajuato, mayo de 2021

Agradezco a CONACYT por el apoyo otorgado para la realización de esta investigación

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Monstruo, terror y poder. Nociones básicas	7
1.1 Terror-arte.....	11
1.2 El Monstruo.....	14
1.2.1 El monstruo según Noël Carroll.....	15
1.2.2 El monstruo según Miguel G. Cortés.....	18
1.2.3 El monstruo en Michel Foucault.....	24
1.3 Poder y sobrepoder	26
1.4 Monstruo y poder.....	28
1.4.1 El monstruo en la ficción.....	29
1.4.2 El poder como inherente al monstruo.....	35
1.4.3 El monstruo y las formas de subversión.....	41
Capítulo 2: El ejército de la luna, consideraciones generales respecto al poder y la violencia	49
2.1 Poder institucional contra poder absoluto: el vampiro en “El ejército de la luna”.....	51
2.1.1 Poder central y marginalidad en “El ejército de la luna”.....	53
2.1.2 El monstruo en el ejército de la luna: el vampiro aristocrático contra el vampiro en el folclore.....	58
2.1.3 Un monstruo ausente omnipresente: contraste entre dos formas de sobrepoder.....	60
2.1.4 La amenaza esquizoide: el poder como sustento de la identidad.....	64
2.2 “Álbum” y la violencia subversiva protegida por el poder institucional.....	67
2.2.1 El niño monstruoso y la subversión de la imagen del niño ángel.....	69
2.3 “Cuento”: La subversión del cuento de hadas y la destrucción del final seguro ...	78
2.3.1 Estructura del cuento de hadas y su subversión en el texto de Chimal	80
2.3.2 Otras subversiones formales del cuento de hadas y su importancia en las relaciones de poder.....	85
Capítulo 3: El monstruo como reflejo de la realidad mexicana	88
3.1 Los atacantes de Chimal visto a través del capitalismo.....	89
3.2 El papel de la ficción de horror en la realidad violenta mexicana.....	93
3.2.1 La proximidad entre la realidad violenta y la ficción de horror.....	96
3.2.2 El papel del monstruo en una realidad violenta: una propuesta.....	99
3.3 “La gente buena”: el vampiro consumidor.....	103
3.2.1 El vampiro en “La gente buena” ante el vampiro tradicional.....	104

3.3.2 Mercantilización de la violencia monstruosa.....	109
3.3.3 Servidumbre y sujeción	111
3.4 “Connie Mulligan”: El poder institucional como monstruo.....	114
3.4.1 Movilidad social y acceso al poder	117
3.4.2 Discriminación y sometimiento en el acceso al poder.....	120
3.4.3 Poder como un bien transmisible y el papel violentador de la locura.....	121
3.4.4 Poder sometido al poder: el monstruo que devora al monstruo, comparaciones con “El ejército de la luna”.....	125
Conclusiones.....	129
Bibliografía citada.....	142
Bibliografía consultada.....	143

Introducción

We're taught Lord Acton's axiom: all power corrupts, absolute power corrupts absolutely. I believed that when I started these books, but I don't believe it's always true anymore. [...] What I believe is always true about power is that power always reveals. When you have enough power to do what you always wanted to do, then you see what the guy always wanted to do.

ROBERT CARO

Si tal como dice el dos veces ganador del premio Pulitzer, Robert Caro, el poder revela, entonces el poder está emparentado con el monstruo, pues este también es un mensajero que expone la verdad ocultada desde la centralidad. Los monstruos cumplen una función reveladora y representativa, tanto a nivel narrativo como cultural, dando forma a los miedos y ansiedades de los individuos y sus sociedades, así como a aquellos elementos rechazados y reprimidos que las estructuras sociales dominantes encuentran indeseables.

El monstruo es, pues, una figura indisolublemente vinculada con el poder. Poder para desafiar las estructuras sociales dominantes, poder para destruir a los individuos protegidos por estas, poder para hiperbolizar los miedos reprimidos. Dicho esto, el monstruo puede considerarse como un poder tradicionalmente atrapado en una posición límite, al mismo tiempo denunciando lo reprimido (o ignorado) y juzgándolo. Su presencia usualmente es un reto a las estructuras sociales, en tanto que representa aquello que ha sido marginalizado por estas, así como una oportunidad para exorcizar de nuevo estos elementos indeseados por medio de rituales purificadores que implican la destrucción del ser monstruoso. Sin embargo, esta visión tradicional de la monstruosidad está determinada por su posición, su origen marginal. ¿Qué pasa entonces cuando en lugar de los bordes, el monstruo procede de la centralidad misma, cuando los elementos ignorados por los habitantes de una comunidad son

de hecho las estructuras dominantes que le sostienen? Es ante esta pregunta que la obra literaria de Alberto Chimal llama la atención, pues a lo largo de su variada y fructífera carrera ha usado numerosas veces la literatura de terror y al monstruo para reflexionar sobre el poder desde diferentes ángulos y con variadas relaciones respecto a su posición marginal o central según nuevos contextos sociales.

Si bien los monstruos pueden ser usados para representar todo tipo de terrores, en la obra de Chimal son constantemente usados para reflexionar respecto al miedo que se genera en torno a las relaciones de poder, ya sea a su abuso o a su pérdida, y los años de trabajo le han permitido expresar sus preocupaciones desde variadas posturas y con diferentes enfoques. Es por eso que esta tesis se propone analizar algunos textos de dos cuentarios escritos en dos periodos opuestos de la carrera creativa de Chimal, *El ejército de la luna* (1998) y *Los atacantes* (2015), libros primariamente compuestos por cuentos de terror con una distancia temporal de casi veinte años y que se centran fuertemente en la temática del poder con abundantes figuras monstruosas vinculadas a este. La hipótesis que encausará este análisis es que los monstruos presentes en *El ejército de la luna* y *Los atacantes* están caracterizados por un énfasis particular en las relaciones de poder de que participan. A través de figuras monstruosas, Alberto Chimal representa agentes del miedo en la sociedad contemporánea vinculados con el poder y con aquellos que lo ostentan. Los miedos específicos que sus monstruos representan son el abuso de poder, la pérdida de poder individual y la supresión del yo debido a la influencia de un poder externo.

El análisis de estos cuentarios se propone entonces responder a las siguientes preguntas: ¿Qué manifestaciones del poder preocupaban a Chimal en uno y otro punto de su carrera?, ¿qué tan determinante es el entorno político-social en cada uno de estos momentos? y finalmente, ¿cuál es la postura general de Chimal respecto al poder?

Justifica esta investigación el papel que Alberto Chimal ha desempeñado como una de las voces literarias más relevantes entre los autores jóvenes del México contemporáneo, particularmente en lo referente a la literatura fantástica, así como su papel protagonista en la literatura de terror mexicana, un género literario que ha alcanzado muchas de sus cimas explorando los temas y conflictos sociales más apremiantes de nuestro tiempo.

Para llevar a cabo este análisis se recurrirá principalmente al concepto de *sobrepoder* acuñado por el filósofo francés Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión* (1976), pues es esta la relación de poder específica que se forma entre el monstruo y sus víctimas. También se recurrirá a las nociones de monstruosidad presentadas por Noël Carroll, Miguel G. Cortés y el propio Foucault en sus libros *Filosofía del terror o Paradojas del corazón* (1990), *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes* (1997) y *Los Anormales* (1957) respectivamente, para definir lo que se considera un monstruo y cómo se relacionan estos con el poder en el entorno social.

Capítulo 1: Monstruo, terror y poder. Nociones básicas

Alberto Chimal es uno de los autores de literatura fantástica mexicana más importantes de los últimos 20 años. Famoso principalmente por su trabajo en esta literatura, a lo largo de su carrera se ha aproximado a algunos de los problemas más relevantes de su generación, tanto aquellos de carácter estético como los de carácter social. Uno de ellos ha sido la preocupación por las relaciones de poder, tanto en un sentido general como en las formas específicas que toman en nuestro país, dado el clima político, social y judicial en el que la violencia y la corrupción pueden verse constantemente. Esta preocupación por el poder ha pasado a dominar una muy importante parte de su producción, como revela en la nota del autor en la antología *Manda fuego* (2013):

En la sección “Uno” de este libro se encuentran las historias en las que la imaginación está más cerca del juego, la invención pura, que revela el interior de las cosas. En la “Dos” están, por el contrario, las historias más enfrentadas con el poder, como se puede ver cuando en ellas aparecen la religión, la política o las celebridades. Mi trabajo ha estado entre ambos extremos con una excepción que debo notar: a lo largo de la última década escribí una novela, *La torre y el jardín*, entre cuyos temas está el del abuso del poder, del fuerte contra el débil, y el modo en que nos lleva a lo que llamamos lo bestial: como eco de esas ideas, de pensar en ellas para la novela, escribí muchos textos –incluyendo otra novela– sobre la misma cuestión, pero desde el “realismo”, ese subgénero literario que difumina la imaginación o la hace bajar un poco la voz.¹

La novela mencionada, *La torre y el jardín* (2012), se ambienta en un suntuoso burdel clandestino, donde toda clase de límites, morales, biológicos y hasta lógicos son violentados para asegurar la gratificación sexual de los clientes. El poder se manifiesta de inmediato mediante la violación de los límites naturales (es un burdel enfocado a la satisfacción de fetiches zoofílicos), pero se sublima en la deformación del espacio mismo para abarcar en su interior no uno, sino múltiples mundos fantásticos destinados a la satisfacción del placer más perverso, reservados para los iniciados. En otras obras, sin embargo, podemos ver una

¹ Alberto Chimal. “Nota del autor”, *Manda fuego, antología personal*, Fondo Editorial del Estado de México, México, 2013, pp. 11-12.

aproximación más local a las complejidades del poder, como en es el caso del cuento “La mujer que camina para atrás” (2012), donde un matrimonio obligado a pasar la noche a la intemperie en el centro de Ciudad de México se enfrenta a las amenazas de la violencia y la criminalidad que definen la experiencia urbana moderna. Los cuentos y novelas de Chimal, como él mismo menciona en el fragmento citado, frecuentemente incluyen figuras de poder, a veces religiosas –como en “Catálogo de sectas” o “La verdad”–, otras políticas –“Se ha perdido una niña”, “Connie Mulligan”– e incluso criminales –“Los salvajes”–, constantemente criticadas (ellas o sus instituciones) y expuestas a escrutinio, a veces mediante la ironía y el humor, otras veces desde estados emocionales más oscuros.

En los cuentarios seleccionados para conformar el corpus principal de este estudio, *El ejército de la luna* (1998) y *Los atacantes* (2015), Chimal se aproxima a este tema desde los códigos de la narrativa de terror, por lo cual, las configuraciones del poder implicadas en estos títulos están determinadas por el miedo, rasgo esencial del subgénero. Ambas publicaciones están enmarcadas por dos periodos de la historia mexicana completamente distintos pese a su relativa cercanía temporal y desde dos etapas distintas de su carrera creativa.

Publicado en 1998, *El ejército de la luna* es el séptimo libro de relatos del autor, precedido por *Los setenta segundos* (1987), *La luna y 37,000,000 de libras* (1990), *Y y Z* (1991), *Tradiciones y leyendas* (1996), *Vecinos de la tierra* (1996) y *El rey bajo el árbol florido. A ritmo de atabal florido* (1997), todos ellos de difícil acceso hoy día, incluyendo *El ejército de la luna* (ninguno de estos libros aparece listado dentro de su bibliografía en su página web “www.lashistorias.com.mx”, por ejemplo). Es a partir de *Gente de mundo* (originalmente publicado en Fondo Editorial Tierra adentro y reeditado después por Ediciones Era) que su bibliografía se vuelve físicamente más accesible. Esto hace que la

mayoría de los cuentos que componen *El ejército de la luna* sean casi desconocidos dentro de la obra del autor. El libro, pese a ser poco conocido, fue escrito en un momento clave para su obra artística, pues, aunque es parte de sus años iniciales como escritor, al momento de su publicación ya contaba con una significativa experiencia escritural previa, a punto de rendir frutos en cuanto a reconocimiento en su siguiente libro (el mencionado *Gente de mundo*). *El ejército de la luna* es un libro plagado por figuras violentas, monstruos, asesinos seriales, psicópatas y científicos locos, frecuentemente ocupando el papel de narradores y protagonistas de los textos y no simplemente de personajes antagónicos secundarios al servicio del desarrollo narrativo de un héroe. Este título aparece en los últimos años del gobierno priista en México (extendido durante buena parte del siglo XX), marcados por una grave inestabilidad económica, la todavía dura represión violenta de la información por parte del Estado y la decadencia del partido en el poder.

El segundo cuentario objeto de esta tesis, *Los atacantes*, se publica en el año 2015, luego del regreso del PRI al poder tras dos sexenios de gobierno panista, un regreso marcado por la dura oposición del resto de los partidos políticos en una frágil pero significativa democracia, la nula confianza en las instituciones de gobierno por parte de la sociedad y, sobre todo, por la violencia generalizada que explotara (principalmente) durante el gobierno del expresidente Felipe Calderón y la “Guerra contra el narcotráfico”, cuyos efectos siguen en pleno auge hoy mismo. En esta segunda colección de cuentos, hay un mayor énfasis en las figuras de poder institucionales. Políticos, altos burócratas, criminales y miembros de las esferas privilegiadas de la sociedad. Pero tan importante como es el tiempo político de la publicación, lo es también el estado de la obra escritural de Chimal. *Los atacantes* se publica en 2015, tres años después de la publicación de su novela *La torre y el jardín*, quizá su obra de mayor reconocimiento crítico y uno de los puntos álgidos en su exploración de la temática

del poder. *Los atacantes* es ya una obra de madurez escritural, nacida en un periodo creativo donde los intereses temáticos de Chimal y su voz escritural están ya bien definidos y refinados.

Los dos libros representan dos tiempos distintos y de gran relevancia para la obra chimaliana, con dos estados políticos como contextos también distintos y con dos formas distintas de aproximarse a la violencia y al poder. En *El ejército de la luna* hay una mirada general al problema del poder, se resalta un vínculo casi inherente con la violencia y cómo su ejercicio lleva a la nulificación del individuo que la sufre, pero también a la deformación del que la ejerce. El poder está claramente afianzado por el esfuerzo de instituciones que se ven amenazadas a veces por poderosos individuos que ejercen la violencia para sí contra la institución en un delicado balance entre poder individual y poder colectivo. Por otro lado, en *Los atacantes* el conflicto entre el poder individual y el colectivo sufre una transformación. Ahora es el poder institucional el que destruye la normalidad del día a día y la sustituye por la promesa constante de violencia nulificadora. Al analizar estas dos obras, es posible establecer coordenadas para estudiar la forma en que la reflexión en la obra de Chimal ha cambiado respecto al poder y qué elementos ha ido resaltando conforme su escritura y su estética han ido mutando.

La figura particular para analizar dichos elementos será la del monstruo, mismo que dentro de la narrativa de terror se usa para representar miedos particulares en el relato para darles una forma concreta. Los monstruos dentro de estos cuentos representan el miedo al poder y a las formas en que el poder se manifiesta ante los personajes del relato. Analizando los monstruos de sus cuentos podremos descubrir:

- a) ¿Qué manifestaciones del poder preocupaban a Chimal en uno y otro punto de su carrera?

- b) ¿Qué tan determinante es el entorno político-social en cada uno de estos momentos?
- c) ¿Cuál es la postura general de Chimal respecto al poder?

Para este estudio, haré uso de algunos conceptos teóricos, entre los que se encuentran los siguientes: Terror-arte, monstruo, poder, sobrepoder

1.1 Terror-arte

El primer término que usaré para el análisis será el de *terror-arte*, propuesto por Noël Carroll en su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1997). En este libro, Carroll se propone estudiar la narrativa de terror (principalmente de tradición anglosajona, aunque no exclusivamente) analizando algunas de sus manifestaciones en la literatura y en el cine con el fin de poder definir qué es la narrativa de terror y cuáles son las características fundamentales que la distinguen de otros géneros narrativos como la literatura fantástica o la ciencia ficción. La clave para su distinción está en el concepto de *terror-arte*, que establece un límite entre lo que él llama *terror natural*, y el resto de las manifestaciones artísticas del terror.

Para Carroll, el *terror-arte* es un *afecto* particular que altera el estado emocional del espectador para que corra paralelo al de los *personajes positivos* del texto. Por supuesto, la emoción dominante es precisamente la que le da nombre al concepto. Según esta perspectiva, no basta con que el relato genere empatía entre el lector (o espectador) y el relato para que haya *terror-arte*, es necesario que haya una relación compleja que permita al espectador comprender el estado emocional del que el autor llama *personaje positivo*, de modo que nazca un cierto paralelismo en que las emociones del relato coinciden hasta cierto punto con las del lector. Aquí el *personaje positivo* se refiere al personaje que en la diégesis experimenta el

encuentro con lo terrorífico. Carroll sostiene que, de forma parecida a los personajes de la tragedia clásica, el *personaje positivo* del relato de terror es un vehículo por el cual el lector puede cuestionarse y preguntarse cómo él mismo podría reaccionar ante una situación aterradora; este encuentro con el terror facilita una forma de “inoculación” ante el mismo por medio del simulacro que la ficción posibilita. A través del relato de terror es capaz de visualizar y enfrentar los miedos que le acechan en la vida.

Carroll contrasta al *terror-arte* con el *terror natural*, que es la forma en que llama al sentimiento experimentado en el plano referencial, en la vida real:

El tipo de terror que se explorará aquí es el que va asociado a la lectura de obras como *Frankenstein* de Mary Shelley, las *Antiguas brujerías* de Algernon Blackwood, *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* [...]. Llamaremos a este tipo pertinente de terror "*terror-arte*"[...]. Esta clase de terror es diferente del tipo de terror que se expresa al decir "estoy aterrado por la perspectiva del desastre ecológico", o "la política del borde del abismo en la era de las armas nucleares es terrorífica" [...] Llamaremos a este último uso del término "terror" *terror natural*.²

El *terror natural* es una reacción instintiva ante el peligro, un grado exacerbado del miedo y, por ende, un sentimiento desagradable. El *terror-arte*, por el contrario, en su cualidad de arte es deseable, de ahí las *paradojas del corazón* que plantea desde el título de su trabajo. También se distingue de otras manifestaciones del terror en las artes porque (según Carroll) el *terror-arte* implica la relación emotiva que se mencionó antes entre el personaje y el lector, en la que el lector experimenta un fuerte paralelismo con ciertos estados emocionales del personaje, al mismo tiempo que, en su cualidad de lector, los evalúa y asimila junto a los propios.

De lo que se ha dicho se pueden entrever algunas consideraciones importantes respecto al *terror-arte* en las que es necesario profundizar. Al ya mencionado paralelismo emocional entre *personaje positivo* y lector, y la asimilación de su situación, hay que sumar también la

² Noël Carroll. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado, Madrid, 2005. pp. 26-27.

importancia de la corporalidad en este proceso. Para Carroll, el *terror-arte* idealmente debe provocar una reacción física en el lector, un estremecimiento físico ante la fuente del terror (después de todo, la etimología misma de la palabra así lo indica) que reproduce en parte el estremecimiento que el *personaje positivo* experimenta en la diégesis. De ahí el término *afecto* para definir al *terror-arte*, en lugar de *efecto*, porque *afecta* directa y físicamente al lector. La reacción física es uno de los puntos más importantes de la propuesta de Carroll, misma que deja ver la importancia que el cine tiene en su postura. Ahora, una segunda consideración de peso es la vital importancia que el monstruo tiene dentro de su propuesta, y aunque esta parte se verá en mayor detalle más adelante, es necesario adelantar que el monstruo en tanto representación del terror particular que permea el relato está también profundamente caracterizado por la corporalidad. El monstruo debe provocar este estremecimiento que tanto importa a Carroll con su mera presencia, haciendo uso de su corporalidad como símbolo del terror.

Otro punto para considerar es la curiosa forma en que el pacto ficcional funciona en lo referente a la narrativa de terror, pues no se limita a que el lector suspenda su incredulidad y acepte que lo que está leyendo o viendo dentro de la lógica diegética, es necesario que, por un momento, la lógica del texto se convierta en lógica del lector, que éste, pese a su conciencia de que es ficción, crea en la posibilidad de algo semejante en el mundo real, aunque sea vaga o momentáneamente. De ahí se deduce que el *terror-arte* más efectivo será aquel que apele a los miedos innatos al ser humano o a aquellos temores culturales dominantes en una sociedad en el periodo histórico pertinente. De este modo, la asimilación de la situación irá más allá del simple encuentro con un elemento físicamente repulsivo o impuro, sino que permitirá al lector leer el simbolismo e identificar la naturaleza del monstruo con la de un miedo existente en la realidad extratextual. En tanto más íntimamente pueda

apelar a la emotividad del lector-espectador, más fácil será para él aceptar el terror como propio y no ajeno, y al monstruo que la encarna como más que una simple máscara y temer la posibilidad de su existencia pese a que su yo racional sea capaz de desmentir esta posibilidad.

El *terror-arte* es más poderoso cuando desautomatiza un aspecto de la realidad o revela algo que permanecía ignorado u oculto del mundo. Así, las más importantes obras de la narrativa de terror no sólo nos afectan, sino que descubren algo de la naturaleza humana y de nuestras sociedades. Algo que se intentará probar en este estudio es cómo la obra de terror escrita por Alberto Chimal revela las preocupaciones de la sociedad mexicana que le es contemporánea. A través de estos textos, Chimal plasma los miedos de un país marcado por el abuso y la violencia institucional y del crimen organizado. Un miedo que no sólo se limita a temer al otro que se impone sobre el yo, sino cómo este yo cambia, es moldeado a golpes por ese entorno violento que transforma o, más bien, deforma al hombre. Es el caso por ejemplo del cuento “La gente buena”, con que Chimal cierra el *Los atacantes*. Ahí atestiguamos perfectamente la naturaleza deformante del poder representado mediante la relación entre el monstruo (una vampiresa) y sus sirvientes, quienes son transformados mágicamente para someterse física y espiritualmente a la voluntad del monstruo. Pero esto se verá más adelante a mayor detalle.

1.2 El Monstruo

El concepto de monstruo es con frecuencia conflictivo. Todos tienen una noción, aunque sea vaga, de qué es un monstruo; sin embargo, sus límites son peligrosamente borrosos y es por eso que adentrarse en materia sin remarcar los límites que se impondrán al término con que se trabaja puede ser arriesgado. Claro está, una definición cerrada de qué es un monstruo

resulta complicado. Su etimología (del latín *monere*, mostrar, advertir) resalta elementos de carácter mítico-religioso que han mutado y que ya no necesariamente acompañan al monstruo en sus concepciones modernas (por lo menos no de la misma manera que lo hacía originalmente) ni son resaltadas por los autores que usaré como base de esta investigación. Es por eso que, en lugar de dar una definición rígida para el término, de momento me conformaré con anotar los puntos en los que coinciden algunas definiciones para revisarlos con mayor detalle en apartados enfocados a cada uno ellos, cómo se caracterizan, qué se resalta, qué falta. Dichas coincidencias son:

- El papel representativo del monstruo.
- La corporalidad de lo monstruoso.
- El aspecto transgresor del monstruo.
- El papel social desempeñado por el monstruo.
- Un énfasis en la dualidad fascinación/repudio experimentada hacia lo monstruoso.

Estas son las coincidencias que pueden encontrarse en el concepto de monstruo de los autores consultados para este estudio, Noël Carroll, Michel Foucault y José Miguel G. Cortés. A continuación, los expondré uno por uno para mostrar qué es lo que proponen como más relevante en sus visiones de la monstruosidad.

1.2.1 El monstruo según Noël Carroll

Noël Carroll en su libro *Filosofía del terror* (1997), propone que el monstruo es el elemento básico de la narrativa que denomina *terror-arte*. El monstruo de Carroll es la representación (y fuente) del terror particular que permea un relato, es la *forma* concreta que ha tomado para manifestarse e interactuar con los personajes. Es la condición de “forma”, la que tendrá

mayor peso en la concepción del monstruo para Carroll, pues luego de su papel representativo, la corporalidad del monstruo es la parte que más resalta en su estudio. Los monstruos son, para él, siempre físicamente deformes, claras encarnaciones de lo que de otra manera quedaría sólo en abstracto. Son horrendos, repulsivos y abyectos, criaturas cuya sola visualización provoca un estremecimiento profundo en el espectador. Recuérdese que el *terror-arte* idealmente provoca una reacción física, el monstruo ha de ser la fuente de esa reacción. Los monstruos violan las leyes naturales (*subversión*), lo que los vuelve seres indeseables e impuros, siendo esta palabra de gran importancia para Carroll. La Criatura de Frankenstein o los monstruos de los filmes del director canadiense David Cronenberg son ejemplos paradigmáticos de esta perspectiva: seres que expresan mediante su corporalidad la infamia de la violación de los tabúes sociales, morales y naturales. El estremecimiento físico es comúnmente acompañado por el asco y el repudio, los monstruos no sólo aterran, repugnan, provocan el deseo de alejarse de ellos, de evitar contacto en una especie de terror a contagiarse de dicha impureza. La monstruosidad está aquí indisolublemente ligada a la percepción sensorial y muy en particular, a la vista. No se puede olvidar que el estudio de Carroll está fuertemente determinado por el cine de terror de Hollywood, donde, por décadas, las grandes películas del género se han promocionado en torno a un monstruo que resulte icónico y memorable para la audiencia (*Alien, Hellriser, The Exorcist, Nightmare on Elm Street, Frankenstein*, etc.). Esta perspectiva plantea un problema. El pesado énfasis que se hace sobre la deformidad física deja de lado otras maneras de deformidad, como la mental y la moral. Carroll mismo es consciente de esto y, en lugar de tratar de defender su teoría como universal, sugiere que:

Puede ser verdad que no se puede trazar una línea clara entre el terror-arte y sus vecinos porque sus fronteras son algo fluido. Pero la teoría como propuesta [...] todavía puede mejorar nuestra comprensión no sólo del terror mismo sino también de sus vecinos en disputa. Aunque

la teoría del terror propuesta no sea completamente invulnerable, al menos ofrece una imagen clara del núcleo central de los casos de terror-arte.³

Carroll procura en su texto escribir respecto a monstruos paradigmáticos, precisamente porque reconoce la fluidez en las fronteras del género y cuán titánica sería una empresa que considere todas las posibles variantes de lo que bajo una circunstancia u otra podría ser llamado monstruoso. En su lugar se centra en un grupo significativo que distingue en las siguientes clases según su construcción:

- Monstruo por fusión: aquellos formados por la transgresión de los límites entre categorías, vivo/muerto, animal/humano, carne/máquina, etcétera.
- Monstruo por fisión: aquellos seres en los que hay una separación de lo que tendría que estar unido, o en la que lo monstruoso y lo humano alternan su existencia.
- Monstruo por magnificación: es la hiperbolización de aquello que culturalmente es ya considerado como profano, perverso o impuro.
- Monstruo por masificación: una variante de la masificación en la que lo impuro es reproducido en cantidades masivas de modo que es imposible de ignorar u ocultar.
- Monstruo por metonimia: aquellos monstruos que nacen del contacto con lo impuro.

Carroll afronta el problema del monstruo moral aclarando la distinción entre el *terror-arte* y las emociones presentes en narraciones híbridas, principalmente en el *suspense*, donde esta forma de deformación moral es más común, al mismo tiempo que resalta el hecho de que existen puntos de encuentro significativos en los que partes elementales del *terror-arte* se pueden encontrar.

Aunque la teoría del terror propuesta no sea completamente invulnerable, al menos ofrece una imagen clara del núcleo central de los casos de terror-arte. Consideremos el caso de *Psicosis* de Hitchcock. Podríamos imaginar que alguien pretende que sea considerado un ejemplo de terror. Pero, por supuesto, mi teoría no la considera tal porque Norman Bates no es un monstruo. Es un esquizofrénico, un tipo de ser que la ciencia contempla. [...] Con todo, parece haber muchas razones para ver *Psicosis* como

³ *Ibid.*, p. 58.

una película de terror. [...] varias de las estructuras narrativas [...] el shock táctico [...] la imaginaria [...], e incluso la iluminación sugieren un filme de terror. Con tantas correspondencias, ¿no estoy andándome con ceremonias al rechazar aceptarlo como un ejemplo de terror? Quizá. pero más interesante desde el punto de vista del carácter informativo de mi teoría es el hecho de que con ella puedo explicar por qué los espectadores se sienten tentados a pensar que *Psicosis* es una película de terror. Pues aun cuando Norman Bates no es un monstruo técnicamente hablando empieza a aproximarse a las características centrales del terror-arte tal como las he presentado.⁴

1.2.2 El monstruo según Cortés

Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes de José Miguel G. Cortés tiene un enfoque muy distinto en lo referente al monstruo, debido a que, mientras Carroll piensa el monstruo siempre en función a la narrativa de terror, Cortés se mueve entre la narrativa y las artes visuales, con frecuencia analizando obras que no necesariamente están protagonizadas por monstruos pero sí por seres que habitan en la periferia y que lindan con estos (parte de la obra de Max Ernst en la pintura, por ejemplo o *La metamorfosis* de Kafka en narrativa). Su libro trata de explicar la función que desempeñan los monstruos en la cultura occidental y cómo las artes en general, independientemente de códigos y formatos, usan al monstruo para expresar aquello que socialmente se procura mantener callado, no dicho:

[...] las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. Todo ello tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización.⁵

Es por esto que Cortés considerará en su estudio un monstruo mucho más amplio que Carroll, uno con límites más fluidos. Su visión del monstruo está indisolublemente ligada a la manifestación de lo reprimido por los esquemas dominantes, por lo que el principal requisito para ser candidato a la monstruosidad consiste en revelar una verdad intencionalmente

⁴ *Idem.*

⁵ José Miguel G. Cortés. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 19.

ocultada por la sociedad. Además, la función representativa está a favor de un algo interno, ya no sólo de una amenaza externa. El monstruo encarna lo que se mantuvo reprimido, oculto, y que ahora ha escapado y se revela en toda su fuerza. Carroll ya adelantaba que el monstruo es algo impuro, algo que viola las leyes de la naturaleza, pero su énfasis estaba en el rechazo físico de esta impureza.

En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos. Son cosas pútridas o corruptas, o gritan desde lugares pantanosos, están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. [...] Los personajes los miran no sólo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia.⁶

Para Carroll, se está rechazando ante todo un elemento externo, la repugnancia experimentada responde a un miedo a ser contagiado de dicha impureza. Para Cortés, por el contrario, esta impureza es primordialmente interna. Sus monstruos provienen del reino interior del hombre, de sus psicosis y fobias. Los monstruos son subversión hecha carne, pero una subversión que brota del interior del opresor mismo. Los monstruos no sólo representan, también ponen en crisis, cuestionan una postura social al darle forma a algo que se había mantenido en la marginalidad psíquica poniéndolo al centro del escenario donde es imposible dejar de verlo. ¿Por qué se buscaría entonces intencionadamente la visión de algo que se procura reprimir activamente? Porque al mismo tiempo, es fascinante el contemplar aquello que se nos ordena rechazar. Al monstruo le acompaña una especie de placer morboso pero también liberador, propio del deseo por algo que nos es prohibido.

Los monstruos de Cortés no son pues llanamente espectáculos negativos, sino ventanas al subconsciente del hombre, miedos particularmente íntimos que explora a profundidad dedicando un capítulo de su libro a cada uno de los grandes miedos que identifica:

⁶ Noël Carroll. *op. cit.*, p. 39.

- a) *La amenaza seductora, la mujer castradora*: lo demoníaco y lo sexual caminan juntos. La imagen del cuerpo maléfico de la mujer (monstruo devorador), que en la sociedad contemporánea tendrá su continuidad en la mujer fatal (deseo/temor, amor/odio).
- b) *La amenaza esquizoide, la búsqueda del otro*: en este registro, lo monstruoso se estudia como signos de enlace entre nosotros y las fantasías del miedo. Estas últimas resultan amenazadoras porque ponen en peligro nuestra seguridad y cuestionan la identidad (ser/no ser).
- c) *La amenaza disgregadora, la negación del cuerpo humano*: la repulsión que despierta reacciones incontroladas, que desencadena todo un proceso de movimientos viscerales (forma/informe), la pérdida imparabla (orden/caos), el cuestionamiento del soporte físico y fisiológico del cuerpo (la disolución).⁷

Estas son las tres categorías de monstruosidad que Cortés considera como más poderosas en la cultura occidental y que representan, respectivamente, el miedo a la sexualidad (así como a la mujer, a la castración y a la pérdida de poder), el miedo a la otredad (a lo desconocido, lo ajeno y la amenaza a la noción del yo) y a la destrucción del cuerpo (al dolor, la deformación y finalmente, el miedo atávico a la muerte). Todos estos son miedos culturales, aunque hay algo de innato en ellos, también tienen todo un aparato de poder institucional detrás.

Es el caso del miedo a la mujer, que enlaza el miedo freudiano a la castración (con sus implicaciones culturales) y la misoginia imperante en las sociedades patriarcales. Los monstruos femeninos están profundamente ligados con el ejercicio de la sexualidad, tanto masculina como femenina; una sexualidad que, en las sociedades occidentales, a menudo es representada como un acto impuro, pecaminoso y violento. Estos tres adjetivos nos indican de dónde provienen sus cargas negativas: de la represión religiosa y de la estructura de poder dominante en que la sumisión de la mujer es requerida en todo momento. El monstruo femenino se convierte en una advertencia religioso-social para aquellos que cedan al acto y, sobre todo, representa el miedo a perder el poder, la autoridad ante un otro que socialmente debería actuar como sumiso, como débil.

⁷ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, p. 38.

Se pueden encontrar monstruos femeninos en todas las culturas patriarcales. Todos ellos son claros ejemplos de mujeres que escapan al papel pasivo y dependiente que los dictados del varón pretenden otorgarles. El papel de la mujer en esas sociedades está construido para que en cada una de las etapas de su vida se acomode a las necesidades del hombre [...].⁸

El miedo a la pérdida de poder se entrelaza así con la impotencia o la dominación sexual, el monstruo femenino es voraz y amenaza la supuesta superioridad masculina al arrebatarle la potencia sexual. El caso de las súcubo o la vagina dentada, dos monstruos femeninos relacionados con la sexualidad femenina y con la consunción del varón: la súcubo literalmente alimentándose de la vida de este durante el coito y la vagina dentada siendo una boca castradora.

Pasando al siguiente tipo de monstruo, ya apuntaba H. P. Lovecraft, en las primeras líneas de su famoso ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), que el miedo más poderoso de todos es el miedo a lo desconocido. Esto explica por qué el otro sería convertido en un monstruo desde la imaginación de una comunidad o individuo. Lo otro, esa otra cosa o persona que no se entiende, es simbólicamente la manifestación de lo desconocido, y es tanto más poderosa porque el otro es capaz de buscarnos, de moverse y aproximarse a nuestra persona. La paranoia que la mirada nos provoca nace de este mismo desconocimiento, la posibilidad de que el otro pueda conocernos, pero nosotros no, que haya una diferencia de conocimiento, de familiarización que dé poder (nuevamente poder) sobre el individuo. De ahí que tantos relatos en torno a la otredad jueguen con la corporalidad (o ausencia de corporalidad) de los monstruos, es decir, la imposibilidad de comprenderlos.

Sin embargo, esta otredad no se limita a la existente entre individuos o comunidades, todo lo contrario, la forma que más interesa a Cortés es la otredad que se encuentra al interior del sujeto mismo, ese otro que existe en el yo. El Otro como monstruo usualmente invade,

⁸ *Ibid.*, p. 44.

entra, rompe las barreras que nos separan del resto del mundo, pero también puede estar oculto en los rincones de la parte inconsciente de la mente y frecuentemente pone en riesgo la estabilidad del yo y su lugar en el mundo con su presencia.

Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano, el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc. De ello se desprende la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos y, al tiempo, la necesidad de descender e indagar en las profundidades del psiquismo humano e intentar vislumbrar los paroxismos de la consciencia.⁹

Es, nuevamente, un miedo a la pérdida de control, a aquello desconocido e indómito de lo que no se sabe cómo enfrentar pese a que nosotros mismos somos un otro desconocido e incontrolable sometido a impulsos primitivos subconscientes que se escapan de nuestro control. El desdoblamiento de la identidad, la erupción y la revelación de los aspectos reprimidos en el individuo mismo, todo esto caracteriza al monstruo del otro interior.

[...] encontramos que la intromisión del doble (que casi siempre se parece al protagonista como un reflejo) crea tal situación de inseguridad y desasosiego que lleva a los personajes a los límites de la locura paranoica. Asimismo, la incapacidad de soportar a otro yo [...] tan sólo puede solucionarse con el suicidio, ya que el doble sería la proyección de la personalidad más oculta y reprimida por lo social, aquella que es más extraña a la parte consciente de la mente.¹⁰

Por último, el miedo a la disgregación del cuerpo es el más atávico de los tres. Los monstruos de esta última categoría propuesta por Cortés representan esencialmente el miedo a la muerte y a los conceptos que habitan su periferia, particularmente la transformación del cuerpo y su disolución. En lo que respecta a la transformación, Cortés escribe:

La vida humana es observada como un eslabón más en una cadena de formas cambiantes donde se afirma, simultáneamente, la identidad y la diferencia, lo permanente y lo fugaz; los contrarios se contraponen buscando unidad, y la metamorfosis aparece como el itinerario mítico y circular entre la vida y la muerte, la continuidad a través de la mutación.¹¹

La transformación implica, en cierto sentido, la muerte de una parte del ser y la transformación de los remanentes en otro, distinto, pero que es continuación del primero. Sin

⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

embargo, esta transformación da vida a monstruos porque amenaza la estabilidad del primer cuerpo, su continuidad. Muchos monstruos relacionados con la transformación del cuerpo llevan a ésta al reino de la inestabilidad, como el ejemplo del hombre lobo en que el hombre y la bestia habitan en un ser pero de forma discontinua, un hombre que deja de serlo para ser un animal que después dejará de ser tal para volver a ser hombre. La muerte constante de uno y otro. Esto nos lleva al reino de la disolución, el proceso por el cual un cuerpo estable se torna inestable, pierde su forma reconocible y con ella su identidad.

Lo informe será ese estado alcanzado por destitución de toda forma en la que nos pudiéramos reconocer. Si la normalidad nos protege de lo monstruoso, la forma lo hace de lo informe. Por ello, la transgresión de ciertos límites parece totalmente infranqueable si no queremos poner en duda nuestra entidad como seres humanos.¹²

La disolución, la pérdida de límites, conlleva la pérdida de la estabilidad que nos permitía identificarnos como un ser continuo, una forma de muerte en sí misma. Dado que el cuerpo es el vínculo que enlaza nuestra consciencia con la realidad, cualquier alteración al cuerpo es potencialmente indeseada pues implica una alteración en nuestra relación con el mundo que nos rodea. Modificar el cuerpo (sobre todo de forma tan radical) puede implicar la deformación de la percepción del mundo que existe más allá de nuestro cuerpo o la permanencia de la visión de mundo, pero la pérdida del lugar que el yo habitaba antes de la modificación. Con la destrucción del cuerpo, el alma sufre una metamorfosis oscura, una degradación del yo que llega a su punto máximo con la muerte, cuando la relación entre la consciencia y el mundo se rompe por completo. Nuevamente, podemos encontrar un fuerte peso en lo referente al control y al poder. Después de todo, la degradación corporal implica aceptar que no sólo somos incapaces de controlar lo que existe más allá de nosotros, sino, incluso, que no somos capaces de controlarnos a nosotros mismos.

¹² *Ibid.*, p. 165.

1.2.3 El monstruo en Michel Foucault

Mientras que Carroll privilegió el aspecto corporal del monstruo y Cortés resaltó el subversivo, Michel Foucault en *Los anormales* (1999) se centra en el aspecto social del monstruo. O más concretamente, en las implicaciones sociales de la monstruosidad. Mientras que *Filosofía del terror* de Carroll y *Orden y caos* de Cortés son estudios sobre arte, *Los anormales* se enfoca en el trato que se ha dado históricamente a los individuos anormales en la sociedad francesa entre los siglos XVI y XX, específicamente en el aspecto jurídico.

Foucault no ofrece en sí una definición concreta para el monstruo, porque para él lo que una sociedad define como anormal varía con el tiempo, según los aspectos morales y políticos que se resalten en determinado periodo histórico. Para probarlo, examinará cuatro tipos de lo en este trabajo referiré como *monstruo-jurídico* (: el hermafrodita, los siameses, el tirano incestuoso y el pueblo caníbal. Como podrá verse, dos de estos monstruos lo son desde el punto de vista teratológico y sólo los últimos dos tienen una base primordialmente discursiva.

En el caso del hermafroditismo, se le adjudica la categoría de monstruo dado que rompe con las leyes naturales al violentar la dualidad orgánica de masculino/femenino en un solo organismo, que define las relaciones de poder tradicionales. Puesto que la ley natural es que ambos sexos estén diferenciados, su coexistencia en un solo cuerpo es un acto de violencia hacia la naturaleza, hacia Dios y las autoridades que los representan, el papado y la monarquía. Sin embargo, la forma en que estas lidian con el hermafroditismo varía de forma muy clara con el pasar de los siglos. En un primer momento, el castigo es inmediato y definitivo: la hoguera. Como sucedía con el resto de los criminales, el hermafrodita (que tenía que ser tal por intervención demoniaca, pues Dios no crearía un ser así) era quemado públicamente y sus cenizas esparcidas al viento como un último acto de vejación sobre el

vencido. Como apunta Foucault en su libro *Vigilar y castigar* (1976), este acto tiene la intención de demostrar públicamente el poder de la autoridad sobre aquellos que violentan el orden social, o en este caso, el orden natural. Sin embargo, en un segundo tiempo, el énfasis pasa del castigo inmediato a la asimilación. De destruir al monstruo a definirlo. El hermafrodita pasa a ser un problema de categorización (¿hombre?, ¿mujer?), y sólo hasta que se ha violentado la categorización es que se aplica un castigo. Esto responde a un cambio en las estructuras de poder que ahora no sólo deben demostrar la fuerza de su autoridad, sino que se sustentan gracias al conocimiento, definido por Foucault por el dominio respecto a los axiomas del paradigma imperante en un periodo histórico determinado. Conocer al hermafrodita es tener poder sobre él, es poder asignarle un lugar en el entramado social (¿Puede casarse? ¿Con quién debería de hacerlo? ¿Puede recibir herencias?) y sólo hasta que este papel ha sido violentado es que la ley se aplica de forma implacable. Serán estas mismas preocupaciones las que determinen la forma en que se trate a los siameses en el plano jurídico. ¿Es un solo individuo, o son dos? Si uno comete un crimen, ¿ambos han de ser castigados? ¿Puede aplicarse la pena de muerte en este caso? Es todo cuestión de establecer límites, de poder introducir al individuo en la sociedad según las categorías que delimitan la participación de los individuos en la misma.

Es por eso que los últimos dos monstruos son tan importantes para Foucault. Mientras el hermafrodita y los siameses pueden ser introducidos a la sociedad, de cumplir con las normas impuestas por esta, el monarca incestuoso y el pueblo caníbal violan consciente y maliciosamente el pacto social. El primero *desde arriba*, es decir desde una posición de superioridad política, desde los mismos mecanismos que sostienen el pacto. El segundo *desde abajo*, desde la periferia. Ambas consisten en ceder a las necesidades humanas innatas (la alimentación y la procreación) pero aplastando las normas sociales para conseguirlo. En el

caso del monarca, implica una carencia completa de límites, un poder enloquecido que es aplicado a la satisfacción de un solo individuo en lugar del cumplimiento del contrato social (es decir, la satisfacción de los derechos y necesidades de la sociedad entera); mientras que el pueblo caníbal es una forma de locura colectiva, implica que al romper el pacto social, el conjunto vuelva a su estado animal primitivo y salvaje. Ambas son construcciones textuales surgidas en los años posteriores a la revolución francesa para expresar los abusos a los que la monarquía y el pueblo se entregaron antes y después del hecho, y como se puede imaginar, desempeñaban papeles en el juego político posterior.

El monstruo de Foucault es un monstruo social y, por ende, político. De ahí que, aunque en su estudio responda a una realidad empírica, sea posible trasladar sus propuestas al plano del monstruo artístico y a través de él (cambiando lo que hay que cambiar) resaltar más claramente el vínculo entre lo literario y lo histórico.

1.3 Poder y sobre poder

Partiendo de las posturas de Michel Foucault respecto al poder, se definirá este como el grado de influencia que puede ejercerse sobre un individuo o conjunto de individuos usando diferentes mecanismos y estructuras disciplinarias. No se trata de la autoridad ejercida por el estado para establecer su hegemonía sobre la comunidad sino de una serie de relaciones entre todos los sujetos de la comunidad cuyo fin último es influir en sus miembros para cumplir una conducta deseada. Para ello no basta con la autoridad estatal, sino con un poder más sutil, integrado a las diversas instituciones sociales en todos sus niveles para ejercer una forma de disciplina constante sobre el individuo, algo que Foucault denominó en *La verdad y las*

formas jurídicas (1978) como sub-poder¹³. Hablando de la relación entre el poder y la economía, el autor francés dice respecto a este término:

Pero para que haya plus-ganancia es preciso que haya sub-poder, es preciso que al nivel de la existencia del hombre se haya establecido una trama de poder político microscópico, capilar, capaz de fijar a los hombres al aparato de producción, haciendo de ellos agentes productivos, trabajadores. [...] Cuando hablo de sub-poder no me refiero a ese poder que [...] tradicionalmente se conoce como poder político: no se trata de un aparato de Estado ni de la clase en el poder, sino del conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas en un nivel más bajo.¹⁴

Esto por supuesto, puede trasladarse a otros campos además del económico, caracteriza la forma en que el poder se inmiscuye en todas las facetas de la vida (vía relaciones de sub-poder). Para Foucault el poder en sí mismo no es ni bueno ni malo, sino neutro, puede usarse de forma constructiva y represiva, y dependiendo de la forma en que se ejerza se percibirá como tal o cual. El poder para Foucault no se reduce a los aparatos de Estado, y no se sostienen sólo por el miedo a la anarquía y a la falta de orden. Hay muchas, variadas y complejas formas de sub-poder que afectan a los individuos, ya sea por la fuerza como el poder militar o los sistemas educativos que encaminan el pensamiento en una dirección particular. El poder económico, el poder político o el poder cultural, todos ellos participan en la determinación de la conducta social e individual, ejercen una influencia siempre presente, siempre significativa que, insisto, no es en sí misma ni buena ni mala, sino que simplemente es. Ahora, en el caso de los relatos que estudiaré en el *corpus* de esta investigación, el ejercicio del poder es negativo y frecuentemente el mecanismo que se usa es la violencia. Esto es de esperar por la naturaleza de los textos en particular, cuentos enmarcados en la

¹³ Hay que aclarar que hay otros dos términos relacionados a este concepto. En *Vigilar y castigar* se habla del “micropoder” y se le relaciona a la idea de “microfísica del poder”. En el caso de esta última se refiere específicamente al ejercicio del “sub-poder” sobre el cuerpo del sujeto sometido, pero con el de “micropoder” no hay diferencia teórica. Usaré el término sub-poder a partir de ahora por dos motivos, el primero, porque la cita que he usado, me parece, explica el concepto de forma más clara y concisa, y segundo, para contraponerlo más claramente con el concepto de “sobrepoder”.

¹⁴ Michel Foucault. *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996. pp. 138-139.

lógica de la narrativa de terror. Esto nos lleva al término *sobrepoder*, propuesto en el libro *Vigilar y castigar*:

Era el efecto, en los ritos punitivos, de determinada mecánica del poder: de un poder que no sólo no disimula que se ejerce directamente sobre los cuerpos, sino que se exalta y se refuerza con sus manifestaciones físicas; de un poder que se afirma como poder armado, y cuyas funciones de orden, en todo caso, no están enteramente separadas de las funciones de guerra; de un poder que se vale de las reglas y las obligaciones como vínculos personales cuya ruptura constituye una ofensa y pide una venganza; de un poder para el que la desobediencia es un acto de hostilidad, un comienzo de sublevación, que no es un su principio muy diferente de la guerra civil; de un poder que no tiene que demostrar por qué aplica sus leyes, sino quiénes son sus enemigos y qué desencadenamiento de fuerza los amenaza; de un poder que, a falta de una vigilancia ininterrumpida, busca la renovación de su efecto en la resonancia de sus manifestaciones singulares; de un poder que cobra nuevo vigor al hacer que se manifieste ritualmente su realidad de sobrepoder.¹⁵

Foucault usó la palabra *sobrepoder* para definir el tipo de poder ejercido por los soberanos durante las ejecuciones públicas, en las que el objetivo no era tanto castigar, sino demostrar la capacidad del monarca para borrar cualquier afrenta a su persona (pues el crimen era considerado una forma de afrenta) por medio de la fuerza abrumadora. Como podemos ver, lo que se presencia al estar ante el *sobrepoder* es un desbalance abrumador en la influencia que puede ejercer un individuo o grupo sobre otro, caracterizado por el abuso y magnificación de la violencia y su ejercicio sobre el cuerpo del sometido. Este término será de tremenda utilidad porque los monstruos de este corpus con frecuencia ejercen un poder completamente desbalanceado sobre el resto de los personajes.

1.4 Monstruo y poder

Tal desbalance en el ejercicio del poder es clave para entender la monstruosidad. Enfrentar al monstruo implica enfrentarse a una manifestación específica (y atroz) del poder. Los monstruos y plagas enviados por los dioses para castigar a los mortales en la mitología

¹⁵ Michel Foucault. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, p. 62.

clásica tenían con frecuencia una función semejante a la de las torturas y suplicios desmedidos a los que los reyes mencionados por Foucault sometían a los criminales, borrar la ofensa por medio de una fuerza abrumadora y muchas veces superior en ira y brutalidad que la del ofensor. Estos monstruos, amparados en la violencia del poder divino, frecuentemente extendían su castigo a la comunidad entera por las acciones de aquel que ha violado la ley (sobre todo cuando este es un rey) y el castigo no es levantado sino con la expiación por medio de sacrificios, o con la aparición de un héroe que reestablezca el orden, siendo él mismo, a fin de cuentas, una representación del orden y poder divino.¹⁶

Dando un salto en el tiempo, el monstruo moderno nos obliga a cuestionar nuestro entendimiento del mundo, desafía las instituciones que sostienen nuestras sociedades y pone en entredicho su capacidad para mantenernos a salvo. Y si el monstruo es un elemento subversivo, ¿en qué otros términos se supone que pueda poner en entredicho tales estructuras sociales, tal comprensión del mundo, si no es por medio de un poder capaz de sacudirlas hasta empujarlas más allá de lo que las sostienen indemnes?

1.4.1 El monstruo en la ficción

Para empezar, ¿a qué nos referimos con monstruo? Como ya he referido, el término “monstruo” tiene límites un tanto borrosos en su definición. El uso de la palabra en el ámbito teratológico ha permitido una extensión de su significación médica al ámbito de lo narrativo y no olvidemos que el término *freak* está fuertemente ligado al de monstruosidad también, debido a la importancia que la deformidad física tiene al momento de definir lo que es monstruoso. Retomando las propuestas expuestas anteriormente, Noël Carroll enfatiza en el

¹⁶ Recordemos que frecuentemente, en los mitos de origen es por medio de la derrota de un poderoso monstruo que se crea el universo, el caso de Tiamat, por ejemplo.

monstruo la representación visual concreta del miedo particular tematizado en el texto, hace énfasis en la deformidad física del monstruo y en su vínculo con la literatura de terror en particular, por encima de otros géneros posibles como la ciencia ficción; Miguel G. Cortés es también de la opinión de que el monstruo tiene una función representativa, pero mientras Carroll lo limita a la narrativa de terror, para Cortés su importancia está en un plano cultural más amplio (misma que toma forma en diferentes manifestaciones artísticas), como representación de temores de naturaleza más íntima y psicológica, miedos internos en comparación con los temores externos de Carroll; para Michel Foucault, el monstruo es de carácter social, es una anomalía que cambia según los tiempos y que encarna en sí aquello que pone en peligro los sistemas sociales que mantienen el orden. Lo que estos autores tienen en común es que enfatizan el aspecto representativo del monstruo, su función como encarnación de algún miedo, sea físico, psicológico o social. ¿Definimos al monstruo entonces como la representación de un miedo? Parece lógico y no está desencaminado, pero creo que esta definición sigue estando incompleta.

Es claro que tratamos con un tipo de personaje específico ligado a ciertos géneros de ficción tales como la narrativa de terror, ciencia ficción y el cuento de hadas que hoy por hoy son los que recurren con más frecuencia a la figura del monstruo y en sus convenciones y características formales y narrativas. El monstruo, por ser un tipo de personaje tan flexible está presente en una gran cantidad de géneros distintos. Esto no es de extrañar pues, así como el caballero y el superhéroe son particularizaciones del concepto de héroe, propia a toda forma narrativa, así también el monstruo está relacionado al concepto de antagonista (u opositor) igualmente propio a todas las narrativas. Sin embargo, es también cierto que hay ficciones donde lo monstruoso juega un papel más relevante que en otros, particularmente

desde que la literatura de terror empezó a tomar forma concreta con la novela gótica y lo sobrenatural en las artes empezó a particularizarse.

Con esto como punto de apoyo se puede empezar a perfeccionar la definición de monstruo. Tras el ejemplo anterior, se propone una segunda definición propia: un tipo de personaje propio de ciertos géneros de ficción cuya función al interior del texto es la representación de algún miedo, alguna amenaza, o alguna manifestación conflictiva de la otredad.

Me parece importante resaltar además del miedo, que sería el sentimiento más recurrido para caracterizar al monstruo, también la amenaza y la otredad (una otredad conflictiva hay que dejar en claro), porque no todos los géneros de ficción requieren que sus monstruos susciten el *terror-arte*, sino que desempeñan papeles específicos dependiendo del tipo de texto con el que se esté trabajando. El *terror-arte* es la emoción que se busca provocar con la narrativa de terror, pero como el mismo Carroll señaló, hay monstruos también en la ciencia ficción, en los cuentos de hadas, en la épica, etcétera, y aunque las tres nociones están siempre presentes en un monstruo (siempre hay una amenaza, un miedo y el otro), no siempre cargan con el mismo nivel de importancia y, por ende, suele dominar una sobre las otras. La intensidad o dominio de estas emociones dependerá del tipo de relaciones de poder que cada género de ficción establezca tradicionalmente entre sus monstruos y los personajes positivos.

Un ejemplo de la literatura clásica que puede ser útil para ejemplificar esta idea es el episodio de Odiseo en la isla de los cíclopes, un relato de carácter mítico que por ende no responde a algunas de las características de los monstruos modernos de Carroll, específicamente a la dicotomía normal/anormal, por ser parte de la cosmovisión dominante, pero que sigue siendo culturalmente considerado monstruoso incluso en su contexto originario. Aquí, el héroe consigue llegar inadvertidamente a una isla, donde decide

aprovisionarse para continuar su viaje. Reconoce que se encuentra en la tierra de los cíclopes, a lo que en un primer momento define como rústicos, como hombres sin ley (entendida aquí la ley, no en el sentido de reglas de comportamiento o moral, sino de vínculos legales para gobernar una comunidad) que viven del pastoreo de cabras y no de la agricultura, signo de civilidad, pero de los que espera recibir la hospitalidad debida según la costumbre de la antigüedad. Odiseo, que ha llevado consigo regalos, se presenta en la cueva de uno de estos cíclopes, Polifemo, descrito del siguiente modo: “Al oírle, el temor quebrantó nuestros pechos, tal era de terrible su voz, de espantosa su propia figura”¹⁷. Este, llevando al extremo su arrogancia, rehúsa respetar las leyes de la hospitalidad jurando ser más fuerte que los dioses en nombre de los que Odiseo pide ayuda y en su lugar mata y devora a dos de sus compañeros y encierra al resto en la cueva que le servía de hogar.

En pedazos cortando sus cuerpos dispuso su cena:
devoraba, al igual del león que ha crecido en los montes,
sin dejarse ni entrañas ni carnes ni huesos meolludos
y nosotros, en llanto, testigos del acto maldito,
levantamos las manos a Zeus, del todo impotentes.
Pero lleno que tuvo su estómago ingente el ciclope
de las carnes de hombre y la leche bebida con ellas,
acostado en mitad de sus reses durmióse en su antro.¹⁸

Es famosa la forma en que Odiseo toma venganza del acto (dos veces repetido al día siguiente durante el almuerzo y la cena), cegando al cíclope para obligarlo a abrir la cueva, tras lo cual, Odiseo y sus hombres escapan llevándose consigo el ganado del monstruo. Ahora, el punto es que el texto pese a referir en momentos al miedo que la presencia de Polifemo provoca, no invita al *terror-arte*. La pregunta aquí es, ¿cómo triunfará el héroe? Esto queda claro porque, en primer lugar, la historia está narrada por el propio Odiseo mucho después de haber logrado vencer el obstáculo. Ha llegado sólo a nuevas playas, y relata el evento cuando

¹⁷ Homero. *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1982, p. 234.

¹⁸ *Ibid.*, p. 235.

precisamente recibe la hospitalidad que el monstruo le había negado. El monstruo cumple con su función representativa encarnando la otredad de la barbarie, la incivilidad animal (en líneas como “devoraba, al igual del león que ha crecido en los montes”) opuesta a la humana civilización representada por Odiseo que triunfa sobre ella por medio del intelecto y no de la fuerza bruta; sin embargo, no provoca el sentimiento de *terror-arte* porque no hay ese paralelismo emocional entre el protagonista y el lector, sino que el monstruo trabaja para dar énfasis en la superioridad de Odiseo al ser él mismo la encarnación de la civilización en su conjunto, al menos en este episodio. Y como ya se ha dicho, el monstruo tampoco es un ser antinatural sino que forma parte de la cosmovisión dominante de su tiempo, por lo que su naturaleza impura no es su forma física sino su conducta que viola las leyes sociales dominantes. En este caso, el monstruo es una forma que empodera al protagonista. No provoca el miedo paralizante de los monstruos de la literatura de terror, sino que expone un reto que el héroe siempre consigue superar, estableciendo su propia superioridad intelectual, moral o física. Contrástese esto con el monstruo lovecraftiano. La diferencia está en que, mientras de un lado el hombre es impotente ante la amenaza, en el otro, la amenaza está en el mismo nivel que el héroe, o por lo menos, en uno hasta el que puede subir o desde el que puede obligarlo a bajar al suyo. El hombre no es abrumado por el poder del monstruo y, por ende, tampoco es abrumado por el miedo.

Miedo, amenaza, desconfianza ante lo otro, sentimientos de incertidumbre que sugieren un posible peligro emocional, físico o mental que toma forma concreta en el monstruo e incluso fascinación o admiración en cierta manera morbosa, estos son los sentimientos que priman en la monstruosidad. En última instancia, el monstruo es un personaje-símbolo que vincula las posibilidades representativas que he mencionado antes, con una forma concreta que vuelve inteligible el mensaje. Sin embargo, su intensidad estará determinada por las

relaciones de poder que se establezcan entre el monstruo y el protagonista, qué tanto sea capaz el primero de afectar al segundo y cómo esto nos afecte a nosotros como lectores. Y en el caso de la narrativa de terror, para poder provocar el *terror-arte* hará falta una relación de poder profundamente desequilibrada que favorezca profundamente al monstruo.

Así, las características básicas de la monstruosidad en la narrativa de terror tienen unidad coherente en el monstruo porque se sustentan en la forma en que opera el personaje-símbolo, apoyando la capacidad representativa del monstruo y su relación con el ejercicio del poder.

- Desempeña la función representativa de algún miedo. Función básica, en tanto representación de algo, el monstruo trabaja en un nivel simbólico.
- Es un elemento subversivo inserto en un espacio social dominante o en una realidad percibida como normal. Dado su carácter subversivo, operará en términos de ordenaciones dialécticas (natural/antinatural, orden/caos, puro/impuro, etc.) en las que el miedo representado es un elemento que amenaza a su opuesto dominante.
- Dada su inserción en el espacio social, el monstruo requiere de una mirada externa, es decir, de un punto de vista opuesto que identifique su presencia como indeseable, amenazante y subversiva.
- El monstruo está de alguna manera deformado, ya sea, física, psíquica, espiritualmente o todas las anteriores. Si el significado es aquello que se representa, la deformidad es su significante.

Estas características revelan que, en tanto elemento subversivo dotado de poder, el monstruo tiene un importante carácter social, que su influencia y poder no se manifiestan sino hasta que son contrapuestos con las ideologías dominantes de una comunidad en un espacio

temporal determinado y que no son vistas como monstruosas si su presencia no es percibida como amenazante al interior de la comunidad.

1.4.2 El poder como inherente al monstruo

Ahora, la actualización principal a esta propuesta será la inclusión del poder directamente como un elemento determinante para la monstruosidad y la relación que existe entre el monstruo y los personajes positivos. El poder no se incluye como una característica particular como las cuatro mencionadas anteriormente, sino que se manifiesta a partir de ellas, existe no como un fragmento de la monstruosidad, sino que baña al monstruo en su influencia. Es consecuencia de su propia naturaleza y está relacionado particularmente con el aspecto social del monstruo, su función representativa de una amenaza o temor, y su función subversiva. Las primeras palabras de Cortés en su libro *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes* (1997), dicen:

Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción [...]. Lo importante es que, llámese brujo, diablo o demonio, todos ellos son seres monstruosos que equivalen a aquello que representa una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida.¹⁹

Esta idea está en concordancia con las propuestas de Foucault, como ya se ha mencionado al hablar del sub-poder. Se trata de un complejo entramado de relaciones de influencia proveniente de las más diversas facetas de la experiencia social (política, economía, religión, arte, educación, etc.) encaminadas a condicionar a los miembros de la comunidad a reproducir un comportamiento deseado que mantenga el orden del sistema. Independientemente de si el sistema en cuestión es el más adecuado para garantizar el

¹⁹ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, pp. 17-18.

bienestar de los miembros que habitan la comunidad, lo cierto es que la presencia de estas herramientas de control es indispensable para el funcionamiento de las comunidades, por lo que es de esperarse que la amenaza a la integridad social resulte en el nacimiento de monstruos, pues enfrenta a la comunidad con un nuevo estado del mundo desconocido.

Las primeras características de la monstruosidad están en concordancia debido a la particular relación de poder que se crea entre el sistema social, los individuos que conforman dicha sociedad, y el monstruo que se le opone. La función representativa implica la existencia de una comunidad que establezca una relación entre el monstruo y un concepto que este pueda representar. Esta comunidad es al mismo tiempo, la que se crea al interior del texto y también al exterior del mismo –entre los lectores y la obra–, dado que el miedo representado afecta también al lector. Esto nos lleva a la mirada externa que percibe al monstruo como un elemento amenazante. El monstruo no nace monstruo, es necesario que alguien (la comunidad) le asigne el papel, y lo hace en la medida que su existencia resulta amenazadora para la conservación de un *status quo* deseable. El monstruo es considerado una amenaza porque puede desestabilizar la normalidad establecida por el sistema y puede violentar los medios por los que este mantiene el orden, imponiendo así su voluntad a pesar del sistema predominante y aquellos protegidos por él. Hay que entender que los monstruos no sólo operan a gran escala, cuando digo que se oponen al sistema y al *status quo* no implica que derroquen sistemas de gobierno enteros, de hecho los relatos de terror tienden a privilegiar situaciones que afecten sólo a comunidades reducidas e individuos. Pienso en tres motivos por los que esto pasa: primero, porque al volver personal el miedo, el efecto del *terror-arte* es mucho más intenso; segundo, porque al amenazar un aspecto menor del sistema se está amenazando por metonimia los rasgos más amplios del mismo; tercero, porque al mantener

la escala reducida es más fácil apelar a la experiencia del lector, que podrá identificarse mejor con un entorno más familiar y así asimilar más fructíferamente el tema del texto.

Podemos ver que los relatos en lo que aparece el monstruo siguen el modelo del relato mítico en lo referente a la posición que ocupan protagonista y antagonista dentro del texto, el héroe contra el monstruo, siempre en tensión, ocupando posiciones opuestas en el juego de poder. El héroe, representante del lado del orden (cósmico, político, social, cualquiera que este sea) y el monstruo que se le opone. Las fuerzas, sin embargo, no empujan en la misma medida en un relato de fantasía y en una historia de terror. El grado de poder que pueda ejercer el monstruo afectará la capacidad de este para provocar el *terror-arte* propio de la narrativa de terror.

Para que algo pueda ser percibido como amenazante, primero debe ser capaz de ejercer un cierto nivel de poder sobre el que lo percibe, ya sea a nivel físico, psicológico, o ambos. Tememos al león porque *puede* hacernos daño, devorarnos, tememos a la oscuridad porque *puede* ocultar cosas que no vemos (y por tanto, no sabemos si son benignas o malignas). En la literatura de terror, a diferencia de la fantasía heroica o el mito y los cuentos de hadas, la amenaza está indisolublemente ligada con el miedo.

Dado que el monstruo es una representación, el concepto amenazante lo precede. De hecho, esta amenaza se transforma en terror cuando hay una disparidad aparentemente insuperable entre el poder ejercido por el monstruo y el que puede oponer el “héroe”. En la literatura de terror, no hay equilibrio de poderes, la escala siempre, hasta el último momento, favorece al monstruo sobre el héroe (piénsese en “El horla” [1882] de Maupassant, o en la casi totalidad de la obra de Lovecraft).

El monstruo tendrá tanta influencia sobre el sujeto como la que pueda provocar el miedo que representa al interior del texto, pero también (de nuevo) a nivel extratextual, en el lector.

Chimal nos ofrece un ejemplo perfecto en su cuento “La mujer que camina para atrás”, un cuento en el que los protagonistas, un matrimonio varado en Ciudad de México en plena madrugada, tienen un encuentro con un espectro que grita vagas profecías de catástrofe: “– ¡Sigues vivo! – con una voz como un trueno, con su boca negra bien abierta, y sin decirme qué más va a pasar, si los demás van a seguir vivos también”²⁰. Aquí, el monstruo es un símbolo de incertidumbre, producto de un espacio lleno de peligro y violencia. No es el fantasma el que resulta amenazador, sino la ciudad y su criminalidad descontrolada, siempre al acecho de una población cada vez más desvalida e impotente. El monstruo provoca el *afecto* mencionado por Carroll en el lector precisamente porque dicha incertidumbre es una de las emociones constantes que dominan en la sociedad mexicana contemporánea, sometida a un miedo constante por la violencia del crimen organizado, la desconfianza hacia las instituciones de gobierno y la impotencia creciente del ciudadano promedio.

La palabra clave para esto es *sobrepoder*, término acuñado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) para referirse a los excesos en el ejercicio de poder monárquico. El “sobrepoder” en el caso de la monarquía estaba relacionado con la desmesura de la autoridad que los reyes absolutistas tenían sobre todos los aspectos de la vida de sus súbditos, su arbitrariedad y, quizá, sobre todo, la impunidad de su actuar ante una comunidad cada vez más impotente conforme el monarca aumentaba los alcances de su poder. Los grandes desplantes de suplicio impuestos a los criminales (o supuestos criminales) por parte de las autoridades no respondían según Foucault a una necesidad de castigar el crimen, sino de demostrar públicamente los alcances del poder real y las consecuencias de retarlo, dado que al ser la ley voluntad del rey, toda afrenta a la ley era una afrenta a su persona:

²⁰ Alberto Chimal. “La mujer que camina para atrás”, en *Siete*, Antonio Jiménez Morato editor, Salto de página, México, 2012, p. 243.

Ahora bien, el castigo, en la medida en que debe hacer que se manifieste a los ojos de cada cual el crimen en toda su severidad, debe asumir esta misma atrocidad, debe sacarla a la luz. [...] la atrocidad de un crimen es también la violencia del reto lanzado al soberano; es lo que va a provocar de su parte una réplica que desempeña la función de sobrepujar esta atrocidad, de dominarla, de triunfar de ella por un exceso que la anula [...]; es el ritual de la investigación que termina y la ceremonia por la que triunfa el soberano.²¹

El desequilibrio en este caso era consecuencia de un sistema social dividido en clases demasiado rígidas (sin apenas oportunidad de movilidad social) en el que los abusos se cometían escalonadamente, aquellos en posiciones medias aceptaban el abuso de los superiores en tanto justificaba el sometimiento de aquellos en los escalones más bajos. Conforme más baja la posición en la escala social, más se tenía que soportar, y cuanto más arriba, mayores los privilegios y la impunidad. El sobrepoder del que habla Foucault implica la concentración excesiva de poder en un solo punto, particularmente en el plano judicial (dado que *Vigilar y castigar* se centra precisamente en este aspecto) pero que se pueden extrapolar a todos los aspectos de gobierno. La venta de autoridad, en este caso jurídica, que permitía a aquellos que compraban dicha autoridad actuar a voluntad, con frecuencia a pesar de la justicia y la legalidad, tenían su origen en el rey mismo, lo que explica su transformación de una figura de poder positivo en una negativa. El rey resulta monstruoso precisamente porque encarna (aspecto representativo) todo lo que estaba mal con ese sistema, la arbitrariedad, la injusticia y el abuso que derivaba del poder desmedido que arrebató a los demás miembros de la sociedad su propia autoridad y poder, y los vende al mejor postor. Hay una ruptura entre el rey y el pueblo al que se supone que gobierna, que eventualmente lo convierte en un otro amenazante y cuya actitud despótica lo vuelve aterrador, peligroso. Finalmente, en *Los anormales*, Foucault resalta cómo la figura del rey devino en un monstruo

²¹ Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, p. 61.

porque subvierte el contrato social desde su punto más alto, convierte los derechos debidos al gobernante en abusos y se niega a cumplir con su parte del contrato, la administración justa (valga la redundancia) de justicia entre los ciudadanos (y con justicia no sólo hablo de la judicial, sino de la económica, la social, etc.).

Y así como Foucault nos recuerda que el rey devino en una figura monstruosa, así mismo lo que se dice del sobrepoder de la realeza es aplicable en su aspecto básico al monstruo. La relación entre el monstruo y los personajes en la ficción de terror es una de sobrepoder. Como ya dije, no hay equilibrio de poderes, es el desequilibrio mismo lo que caracteriza esta relación, la negación o anulación de la oposición del otro, ya sea que desde un principio el monstruo ejerza todo su poder sobre los demás personajes, o gradualmente les vaya arrebatando terreno. Eventualmente, la capacidad de respuesta de estos personajes será suprimida. Suele haber un punto en las narraciones de terror en que los personajes se sienten prácticamente impotentes ante la abrumadora presencia del monstruo, incapaces de sobreponerse al peligro. La diferencia entre el sobrepoder ejercido por los monstruos y por la autoridad regia es que no tiene raíces económicas o políticas (salvo casos concretos, claro, en los que el poder económico es precisamente el miedo representado) sino que encuentra su sustento en el ejercicio de la violencia, física, psicológica o con frecuencia las dos.

Es por eso que el acto final de dominio que los monstruos ejercen sobre el resto de los personajes suele ser el asesinato. Con la muerte el monstruo triunfa absolutamente al nulificar totalmente la voluntad de los que se oponen a él, la impotencia se torna absoluta al arrebatarse la posibilidad misma de respuesta y reducir al personaje a un resto, a un cadáver, a un objeto en lugar de un sujeto.

En el posicionamiento del monstruo también debe de tomarse en cuenta desde qué lugar llega este sobrepoder. El monstruo no se encuentra al interior del núcleo social, sino en sus

periferias, frecuentemente irrumpe desde fuera. Posee un poder ajeno, extraño, que rompe, viola y se impone sobre las normas, creencias y conductas de la comunidad central. El monstruo amenaza la estructura social con su mera existencia porque propone una fuerza capaz de oponerse y triunfar sobre los mecanismos de poder desplegados por la sociedad para ordenar a sus integrantes. Su mera existencia es violenta y problemática, irreconciliable incluso con el *status quo*, lo que obliga a la sociedad a destruirlo, para responder a este nuevo poder que se hace presente, a cambiar.

Ya sea que al final la relación de dominio se destruya o se invierta con la derrota del monstruo, recuperándose así el poder que los personajes habían perdido, o que este se imponga sobre ellos, el sobrepoder del monstruo revela la influencia que tiene el miedo tematizado en el relato sobre los personajes y por extensión, en los lectores.

1.2.3 El monstruo y las formas de subversión

Inclusive cuando no estamos tratando con narrativa de terror, el monstruo sigue siendo un reto a los sistemas sociales o de pensamiento imperantes en una determinada sociedad. Tal como su raíz etimológica sugiere, el monstruo muestra, revela, y frecuentemente lo que revela es algo que se deseaba mantener oculto. El monstruo clásico jugaba la contra del ángel al ser el mensajero del castigo divino, pero con el tiempo se transformó en la exposición de la abominación y el horror que precisamente por su naturaleza se procura mantener ocultos.

El monstruo des-cubre, revela algo que estaba escondido o reprimido. En ese sentido, opera muy próximo a lo siniestro, aunque no se limita a ello. Freud dice respecto a lo siniestro en su texto del mismo nombre que *unheimlich* es: “todo lo que estando destinado a

permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”,²² e incluso menciona al inicio de su ensayo que, sin duda, lo siniestro pertenece al orden de lo angustioso y el terror. Por su parte, Cortés en *Orden y caos* escribe que el monstruo: “hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime.”²³ Es claro que muchos monstruos son de hecho completamente siniestros, aunque también es cierto que hay los que tienen como fin revelar lo que en lugar de familiar es por el contrario ajeno e inhumano (Lovecraft construirá casi la totalidad de su obra en torno a esa idea). Parte de esto se debe a que el monstruo y aquellos personajes adyacentes a él fungen frecuentemente como chivos expiatorios. Se vincula con los parias, los expulsados, los sin lugar, aquello que la sociedad ha rechazado o que voluntariamente se han marginado de la centralidad al desafiar la ley, la moral tradicional, etc.

En otras ocasiones el monstruo se describe como la explosión violenta y nociva de lo reprimido, una especie de pústula rota. Si el monstruo como chivo expiatorio proviene de los márgenes, fuera de la centralidad aceptada, en este caso es lo que se encuentra al interior, pero se considera inaceptable, lo que deviene monstruoso. Son estos los monstruos psicológicos que interesan a Cortés. Aquí el monstruo es plenamente siniestro, implica la supresión de una parte de la persona en favor de las normas sociales y su irrupción en la vida cotidiana de modo devastador. En el cuento de Chimal “Él escribe su nombre” (2015) podemos ver ejemplos de ambas posturas de la monstruosidad (el chivo expiatorio y el monstruo interior) al presentar a un monstruo que es al mismo tiempo representación de una conducta que se considera marginal y despreciable (la misoginia) pero que está bien presente,

²² Sigmund Freud. “Lo ominoso”. *Obras completas*, Vol. 17, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1975, p. 225.

²³ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, p. 19.

aunque disimulada (al menos en las clases media y alta) en nuestro país. En este cuento, el protagonista lleva a su novia de muchos años a un motel de paso para pasar una última noche con ella antes de terminar su relación para buscar una relación romántica con una compañera de trabajo con la que ha construido una relación más profunda. Una vez en el hotel y particularmente durante su encuentro sexual, ambos empiezan a mostrar comportamientos completamente distintos a los propios, a hablar de forma distinta y eventualmente, a llamarse por apodos que nunca usaron (“Lala” y “Hueso”). La interacción es violenta, se insultan mutuamente sin que haya un motivo para ello y finalmente el protagonista intenta ahorcar a su novia (tras una agresiva relación sexual al borde de la violación), deteniéndose en el último momento al recobrar la cordura. Tras la experiencia, su relación con ambas mujeres (su novia y su compañera de trabajo) se viene abajo. Eventualmente el protagonista descubre que en la habitación en la que pasó su última noche con su novia, un delincuente de poca monta apodado “El Hueso” asesinó a su novia, una joven apodada “Lala”. Llega entonces a la conclusión de que esa noche reprodujo junto a su pareja la noche del incidente impulsado por alguna desconocida fuerza sobrenatural.

El elemento revelado en este cuento es la misoginia del protagonista del cuento (misma que, aunque aparece velada en cierto grado, se puede ver en actitudes como intentar tener sexo con su novia antes de abandonarla) y de la sociedad mexicana en general, y la vinculación de esta con el deseo de poder y dominio. El motivo por el que el protagonista lleva a su novia a un hotel antes de terminar su relación es la sobrevaloración de sí mismo como persona y como varón, y durante el acto sexual, que recordemos es una reproducción de la conducta del criminal y su víctima, el motivo detrás de la violencia sexual del “Hueso” es su incapacidad de excitarse sin someter a su pareja. El título del cuento “Él escribe su nombre” refiere a la conducta del “Hueso” de escribir el apodo que él había escogido para su

novia en la piel de esta, como una forma de marcarla y dominarla. Tanto en el caso del protagonista y las mujeres con las que se relaciona, así como en “El Hueso” y “Lala”, hay una necesidad del varón por demostrar su hombría (y su poder, pues están ligados), primero mediante el sexo, después mediante la violencia. La conducta del “Hueso” refleja la misoginia velada del protagonista y del país en general y mediante la figura del monstruo, se expone en primera página ante el lector, obligándolo a reflexionar del mismo modo que el protagonista.

Otras veces el monstruo reta por completo la concepción del mundo que se tenía hasta el momento, los que amplían o destruyen por completo los paradigmas. En “El ejército de la luna” (1998), cuento que da nombre al primero de los cuentarios que se analizarán aquí, Chimal propone primero una forma de centralidad dominante, la sociedad aristocrática, y los privilegios de los que gozan sus miembros, a través de la forma en que estos son capaces (o incapaces) de ejercer el poder. Después propone un nuevo poder, el poder del monstruo que derroca a la primera centralidad propuesta al inicio del cuento. Ante el protagonista del relato, un aristócrata que después de someter a otros con el respaldo de la centralidad ahora se ve amenazado, se revela la realidad, lo limitado que era el alcance de su poder y lo que implica la existencia de un verdadero poder imbatible. De forma similar, en el cuento “Connie Mulligan” (2015) el monstruo revela las limitantes del poder central, esta vez enfatizando los medios irracionales de acceso al poder. Aquí, el joven jefe de ediciones en una universidad pública, posición que obtuvo apelando a la amistad de hombres de influencia, es atormentado por una loca con respaldo de personas aún más influyentes. La forma en que las instituciones se doblegan ante la voluntad de los individuos en posiciones de mayor autoridad pone en cuestión la eficiencia e incluso la verdadera motivación detrás de la existencia de estas instituciones.

Esto nos pone frente a una nueva posibilidad, cuando el paradigma mismo es el que resulta amenazante y monstruoso. Esta es sin duda la más política de las formas que puede tomar la subversión en relación con el monstruo. También es la que más relación tiene con el monstruo monárquico del que hablaba Foucault, aunque claro, no es su única posibilidad. Desde este ángulo, el monstruo es una figura de opresión que practica el sobreponder en el protagonista desde el principio del relato, o cuya posibilidad de sobreponder se encuentra presente a todo lo largo del texto, es decir, existe de antemano un sistema de poder que oprime de alguna manera al protagonista o que tiene la posibilidad de oprimir si así lo desea, y el monstruo, que da rostro a este sistema. Si se le piensa con cuidado, aquí tenemos la contra al primer escenario inicial en el que el sistema se reafirmaba al demostrar al paria como efectivamente monstruoso. Invertidos los papeles, la victimización de los marginados revela la atrocidad de su marginación a manos de aquellos privilegiados en el centro. Es el caso por ejemplo del cuento largo (o novela corta) “Los niños de paja” (2008), del escritor mexicano Bernardo Esquinca (una de las principales figuras de la literatura de terror mexicana contemporánea), en la que un grupo de turistas termina en una pequeña comunidad de inmigrantes estadounidenses durante el día de muertos y acaba siendo perseguido por su deformada imagen de Halloween, significando la fuerza colonizadora de la cultura norteamericana y su opresión sobre las naciones satélite que dependen de su fuerza económica para mantenerse en pie.

Lo que hace el monstruo en este tipo de relatos no es desenmascarar algo desconocido, sino obligar a los personajes y al lector a reconocer algo que está ahí en el entorno social, pero que una vez aceptado ha dejado de cuestionarse. La aceptación es uno de los puntos centrales aquí, la opresión es normalizada debido a que su imposición general a lo largo del

tiempo la ha hecho parecer como natural, y la falta de cuestionamiento refuerza esta sensación de naturalidad tanto como la repetición e inculcación del dogma.

Retomando lo dicho un poco antes, aquí el monstruo no suele subvertir por contraste sino por amplificación, empuja el elemento a cuestionar hasta sus límites más intensos, más obscenos o inmorales para exponer el horror potencial de lo no cuestionado. Así, el *status quo* se subvierte por sobreexposición de sus propios mecanismos internos hasta convertir en inaceptable lo que hasta hace poco era el estado natural de las cosas.

El ejemplo perfecto es el famoso cuento de Amparo Dávila “El huésped” (1959), el más famoso de la autora, y uno de los más influyentes en la literatura de terror mexicana. En este relato, una mujer atrapada en un matrimonio infeliz es obligada a vivir con un ser indefinido (el susodicho huésped) por voluntad de su indiferente esposo a pesar del abierto terror que le provoca la criatura. Eventualmente, el miedo al ser y sus ataques a los niños de la casa superan los límites de la protagonista (y su sirvienta, única compañera) y le da muerte al encerrarlo y dejarlo morir de hambre y aislamiento mientras su esposo se encontraba ausente. En este cuento, el estado opresivo estaba presente mucho antes de la llegada de la criatura, tal como describe la narradora: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión”²⁴ Este estado de infelicidad es, sin embargo, aceptado por culpa, entre otras cosas, del aislamiento que le impide a la protagonista escapar de su situación por medios convencionales, dejándola entonces a merced de los caprichos de su marido. Aquí hay una

²⁴ Dávila, Amparo. “El huésped”, *Amparo Dávila, material de lectura*. Selección, Luis Mario Schneider, Universidad Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México, 2010, p. 5. Edición electrónica: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/amparo-davila-81.pdf>.

primera presencia del sobrepoder que en este caso priva a la protagonista de su condición humana (reduciéndola a un mueble). La presencia del monstruo intensifica la situación al ponerla en una situación insostenible frente a una amenaza traída a su propio hogar por su marido a costa expresa de la voluntad de la protagonista (como negando el valor de dicha voluntad). El sobrepoder que niega al sujeto por otro lado reafirma al monstruo al ofrecerle su protección. El monstruo en sí mismo no es la fuente del sobrepoder, pero sí su principal ejecutor, el que rompe la indeseable pero estable cotidianeidad al amplificar los elementos negativos presentes en ella (la amenaza de violencia, la negación de la voluntad del sujeto y la arbitrariedad del poder).

En estos casos, asumir una postura con respecto al monstruo es asumir una postura respecto al sistema de poder dominante. Revelarse o someterse, y en el caso del primero, tener éxito o fracasar, son los posibles resultados. En todo caso, el triunfo sobre el monstruo no necesariamente implica el triunfo sobre el sistema que le daba poder en primer lugar. Cuando el huésped muere la protagonista se ha revelado al sistema que la oprime, pero no ha cambiado del todo su situación. El principal representante del sobrepoder, su esposo, sigue vivo. Pero, repito, no es la destrucción del sistema lo que se busca, sino el cuestionamiento de los mecanismos de poder, recalcar las posibilidades negativas que de otro modo serían ignoradas al pasarse por alto dentro de los discursos dominantes.

Los dos cuentarios que se analizarán en los próximos capítulos, *El ejército de la luna* y *Los atacantes*, se componen principalmente de relatos de terror, en su mayoría terror sobrenatural. Se trata de dos textos separados por casi 20 años entre la publicación del uno y el otro, y que, sin embargo, expresan la preocupación del autor por la problemática del poder, aunque de manera claramente distinta. Con las herramientas presentadas a lo largo de este primer capítulo, ahora me dispongo a analizar los textos en cuestión, para poner al

descubierto las relaciones de poder que se ven representadas en los cuentos a través de sus monstruos y su comportamiento en el entorno en que se insertan.

Capítulo 2: *El ejército de la luna*, consideraciones generales respecto al poder y la violencia

El ejército de la luna es una colección de cuentos relativamente temprana en la carrera literaria de Chimal, pero que ya presenta muchas de las características que definen una parte importante de su obra. En los textos de Chimal se aprecian su crítico sentido del humor, su gusto por explorar los límites entre un género de ficción y otro y, sobre todo, su fascinación con las relaciones de poder. La mayoría de los cuentos que componen la colección pueden cómodamente categorizarse como parte de la narrativa de terror, sin embargo, Chimal escribe sin encasillarse por completo en ningún molde, con límites fluidos entre los diversos géneros de ficción de su interés, lo que usa a su favor para cuestionar las relaciones de poder al desestabilizar las convenciones que daban forma a los géneros con que trabaja en primer lugar. Encontramos así textos con influencia de los cuentos de hadas (“Cuento”, “El ejército de la luna”), el *suspense* (“Álbum”, “Conejo”) e incluso otras formas de expresión artística, como el cine (“La angustia de las influencias”). Esta gran variedad de influencias formales es usada frecuentemente como un modo de subvertir los temas típicos de estas narraciones al enlazarlas con la narrativa de terror y el sentimiento que se proponen provocar, el *terror-arte*.

A lo largo de este cuentario es posible ver el interés que tiene Chimal por la problemática del poder y su influencia en la construcción del yo. Los personajes, particularmente los monstruos que dominan los cuentos dependen del poder para sentirse validados dentro de la centralidad dominante y, frecuentemente, también el sometimiento del otro mediante la violencia es la única forma de expresar ese poder. Chimal al conversar con la tradición literaria (el cine, el cuento de hadas, la literatura fantástica, etc.) en sus cuentos y con los

monstruos que los habitan, desajusta las relaciones de poder tradicionalmente establecidas por estos géneros y las sustituye por la que es propia de la narrativa de terror: la relación de sobrepoder en la que el monstruo se posiciona como el elemento dominante.

La idea de poder es rastreable a lo largo de *El ejército de la luna*, generalmente en relación con la violencia. Si separamos los cuentos que componen el libro según las figuras monstruosas que dominan cada uno de ellos, encontramos lo siguiente:

A) “Reloj” y “El ejército de la luna” son relatos de vampiros en los que la deshumanización de un individuo para satisfacción de otro se realiza con el respaldo de alguna institución. En “El ejército de la luna” esto se subvierte con la introducción de un segundo poder.

B) Los primeros dos cuentos, “Álbum” y “Conejo” cuentan el relato de asesinos seriales, y “Un sincero llamado” relata el asesinato súbito y surrealista de una niña en pleno espacio público.

C) “Cuento”, “El tesoro” y “La angustia de las influencias” son reescrituras de tres tipos de texto, un cuento de hadas, un relato mítico y el filme de espías, que subvierten las estructuras tradicionales detrás de estas formas narrativas y transforman sus implicaciones temáticas.

D) De los diez cuentos que conforman el libro, sólo dos, “La deleznable” y “Un acto”, no tienen como núcleo temático alguna forma de comentario alrededor del tema del poder y sólo “Un acto” no cuenta con un monstruo o con alguna figura monstruosa clara.

En todos estos cuentos, la presencia del monstruo está vinculada con la disrupción del orden central establecido por medio del uso del miedo y la violencia. A continuación, se presentará el análisis de un texto significativo de cada una de las categorías señaladas (con excepción de la última, dado que el punto de interés de esta tesis es la relación entre el monstruo y el poder). Se resaltarán la forma en que se manifiesta el sobrepoder en cada uno de estos cuentos y la forma en que el monstruo ejerce dicho sobrepoder sobre los personajes

positivos, así como la forma en que ese sobrepoder afecta al resto de los personajes.²⁵ Los cuentos seleccionados para este trabajo, por ser los que mejor exploran las dinámicas de poder en el libro, serán “El ejército de la luna”, “Álbum” y “Cuento”.

2.1 Poder institucional contra poder absoluto: el vampiro en “El ejército de la luna”

El vampiro es uno de los monstruos más significativos de la narrativa de horror. La idea de un ser sobrenatural que se levanta de la tumba para obtener nueva vida al alimentarse de la sangre de los vivos ha encontrado su lugar en la cultura popular, gracias al valor simbólico que se le ha asignado a la sangre a lo largo de los siglos en relación con la vida, la vitalidad y el vigor. Miguel Cortés escribe al respecto:

Históricamente se ha considerado que si la pérdida de sangre disminuye la fuerza y puede conducir a la muerte, el absorberla acrecienta el vigor y lleva al renacimiento. En las culturas primitivas es muy común el sacrificio humano para transferir a los reyes, e incluso a todo individuo que padece debilidad, la fuerza que le es necesaria²⁶.

La sangre y la carne son símbolos duales, en los que leemos sobre la vida y la muerte. En el cristianismo encontramos un ejemplo perfecto en la eucaristía, pan y vino como carne y sangre de Cristo, una ofrenda ritual dispuesta para dar nueva vida al creyente, a cambio del sacrificio de Cristo mismo. El vampiro, igual que otros monstruos antropófagos, nace de la deformación de promesas religiosas de vida después de la muerte, pero sobre los mismos principios simbólicos de la sangre.

²⁵ Recordemos que con “sobre poder” hacemos referencia al ejercicio de un poder desproporcionado por parte de un individuo o comunidad en una posición dominante sobre otro en una posición de dominado con el fin de nulificar el poder de este, ya de por sí minúsculo en comparación. Estará frecuentemente relacionado con el “subpoder”. Con este nos referimos a la variedad de poderes institucionales que sustentan la centralidad dominante.

²⁶ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, p. 50.

El vampiro encapsula perfectamente los elementos esenciales en la genética del monstruo. Es una criatura que viola las leyes naturales al mezclar en su propio ser dos estados completamente irreconciliables (vida/muerte), un ser percibido como impuro por su deformación de los rituales religiosos mortuorios (principalmente en el cristianismo) y su naturaleza contradictoria y que por ende es rechazado por la centralidad dominante por su blasfemia. Sin embargo, es al mismo tiempo una poderosa figura de seducción que representa algunos de los impulsos reprimidos más relevantes para nuestra cultura (los impulsos sexuales o los impulsos agresivos) y una criatura subversiva de gran alcance, al mismo tiempo una advertencia de la inevitabilidad de la muerte (y la futilidad en intentar evadirla), y una fantasía de inmortalidad atractiva a pesar (o hasta por causa de) su naturaleza maligna. El vampiro es al mismo tiempo un símbolo que la centralidad utiliza para señalar las conductas que desea sean reprimidas, y que la marginalidad se apropia para empoderarse y rebelarse ante las actitudes represivas y reguladoras de la centralidad.

Ya sea para condenar o para empoderar, héroe de los marginados o monstruo depravado, lo cierto es que el vampiro es uno de los símbolos de poder por excelencia en la narrativa de horror, al mismo tiempo atractivo y repugnante, fascinante y aterrador, todo dependiendo de si ese poder se ejerce en nuestro favor o en nuestra contra.

En su cuento “El ejército de la luna”, mismo que da nombre al cuentario, Alberto Chimal contrapone este poder fascinante al poder institucional. Si bien la lucha entre el poder personal del monstruo y el poder institucional que sustenta a las sociedades ha sido una constante en la mayoría de los cuentos del libro, en “El ejército de la luna” esta tensión se lleva a su punto álgido al presentar el choque directo entre los alcances del uno y del otro, un noble corrupto que abusa de su poder para degradar a los que le rodean (y el reino cuya ley le permite continuar su inmoral conducta) contra una horda voraz e imparable de muertos

vivientes sin más deseo que alimentarse y propagarse a costa de cualquiera. Al final del texto, no se permite la coexistencia ni siquiera conflictiva de ambos, sólo se acepta la aniquilación de uno y la supremacía del otro.

2.1.1 Poder central y marginalidad en “El ejército de la luna”

El vampiro en su concepción moderna es un monstruo cargado de contradicciones. Si bien la más famosa es la coexistencia de la vida y la muerte en su ser, esta es sólo una de las variadas dicotomías que se encuentran en su interior. Los vampiros modernos son hermosos pero al mismo tiempo repugnantes, su fuerte vinculación con el deseo sexual lo transforma en una manifestación simbólica de los poderes corruptores de la tentación, de su poder de atracción, deformación y aniquilación:

La literatura finisecular será eco y portavoz de la obsesión del hombre de su tiempo por el sexo, la muerte y el mal, y hará de la imagen de la vampira la representación simbólica del amor como algo maldito, como algo imposible de conseguir, que oscila entre el placer y el dolor, el deseo y la crueldad, la traición y la repulsión. En ese contexto, la sangre (y la mordedura con su trágica voluptuosidad) se convertirá en el símbolo de esa oscura sexualidad que adquiere toda su fuerza poética en su estrecha vinculación con la muerte.²⁷

Son al mismo tiempo, profundamente humanos e inhumanos. Así como traen muerte a los pobres desdichados que caen víctimas de sus tentaciones, ellos mismos son víctimas de esas tentaciones, y su sanguinaria maldad encubre una figura trágica digna de profunda compasión en la misma medida que de intenso horror. Su existencia dicotómica y contradictoria le da un rango de movilidad de la que muchos otros monstruos carecen y le permite habitar al mismo tiempo en la centralidad dominante del poder, y en la marginalidad más abyecta, llegando desde fuera a perturbar la estabilidad social. El ejemplo por excelencia es el conde

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

Drácula, en la famosa novela de Bram Stoker. El noble vampiro de la historia desciende de una larga y distinguida dinastía que se remonta siglos atrás hasta la era dorada de Valaquia, pero esa misma condición central, su pertenencia a la aristocracia, se encuentra en una posición marginal (la Europa oriental, una tierra exótica dominada por la ignorancia y la superstición, frente a la Inglaterra del finales del siglo XIX). Podemos encontrar los opuestos fácilmente, el mundo de Johnathan Harker, racional, positivista, frente al mundo del vampiro, irracional y fantasmagórico, una imagen del nuevo mundo enfrentándose al viejo. Sin embargo, el monstruo es un noble integrante de una clase aristocrática; en Inglaterra esta clase tenía mucho poder en la época en que se escribió la novela.

El monstruo en esa novela es al mismo tiempo una figura de poder central y un invasor, un remanente y una continuación de un sistema de poder antiguo y todavía vigente. Resalto esto porque algo parecido puede decirse del protagonista del cuento de Chimal. Prago de Kuny es al mismo tiempo, miembro de la centralidad dominante y un marginado social, y su comportamiento está en gran medida determinado por esta dualidad contradictoria de la que no puede librarse, una contradicción que le provee de inmensos privilegios, pero que le niega la posibilidad de ostentar el poder político que deseaba al inicio de la historia.

Prago es un criminal. Codicia la herencia de su familia así que conspira para asesinar a su padre y hermanos. El crimen falla y por lo tanto es castigado. Sin embargo, como es un noble le permiten conservar la vida y ciertos privilegios de su clase. En su lugar es exiliado al bosque de Fayag, una provincia donde cumplirá lo que básicamente es arresto domiciliario de por vida, en compañía de su esposa y su hijo, ambos enviados con él, no por amor, sino como sus sirvientes por imposición de la ley que los considera propiedad del varón.

Igual que el vampiro, Prago es la intersección entre la marginalidad y la centralidad. En su cualidad de criminal ha sido castigado y condenado al ostracismo por el resto de sus

pares. Pero en su condición de noble incluso este castigo es relativo, una negación de su persona a los ojos de la alta sociedad, pero una existencia privilegiada al fin y al cabo. Hay un paralelismo aquí entre la faceta humana del vampiro de Bram Stoker y el protagonista en el cuento de Chimal. Como el Conde Drácula, Pragyó ha perdido relevancia en la centralidad y se ha alejado de esta, sin embargo, sigue ejerciendo su poder institucional (sus privilegios) sobre aquellos en una posición menor. Puede señalarse incluso que su exilio de la centralidad se debe, no a su conducta criminal, pues los abusos hacia su esposa, su hijo e incluso su madre pasan desapercibidos, sino por su atentado contra otros miembros de la centralidad dominante que estaban en una posición de mayor privilegio todavía, su padre y hermanos.

Las figuras verdaderamente marginales en el cuento son su esposa e hijo, quienes no gozan de protección o privilegio alguno y se ven obligados a someterse a la crueldad de Pragyó por imposición de las normativas sociales. La primera muestra de este sometimiento deshumanizante es su carencia de nombre:

Luego creía ver a un worgoi, solo, de pie, inmóvil, mirándolo desde lejos..., y luego no lo veía, y luego pensaba que no era un worgo, sino un fantasma. El de alguno de sus antiguos enemigos, de los que había matado en la ciudad. El de su madre, de cuyo fin nadie sino él sabía la verdad. [...] el de su esposa, que se llamaba Gwina, según recordaba, y que tan poco antes había matado... El de su hijo, que Pragyó nunca se había molestado en nombrar...²⁸

Este fragmento ilustra perfectamente lo importante que es el nombre al interior del cuento al momento de establecer las posiciones de poder. Los tres personajes, Pragyó, Gwina y su hijo, aparecen en la primera página del cuento, página 53 del libro, pero mientras Pragyó es nombrado inmediatamente, Gwina no recibe nombre sino hasta la página 59, poco antes de que el cuento termine (página 61), e incluso este nombre es incierto. Su hijo se encuentra en una posición todavía peor e incluso se especifica que nunca recibió un nombre. La negación del nombre tiene como fin deshumanizar a los personajes, algo que ya había hecho Chimal a

²⁸ Alberto Chimal. "El ejército de la luna", en *El ejército de la luna*, tunAstral, Toluca, México, 1998, p. 59.

lo largo de este cuentario (en “Conejo” o “Álbum”, por ejemplo), los transforma en objetos genéricos (“la mujer”, “el niño”). Por este medio, los personajes sin nombre son reducidos a entidades instrumentales sin más valor que su utilidad práctica.

Quando en el siglo XVII se desarrollaron las escuelas de provincias o las escuelas cristianas elementales, las justificaciones que se daban para ello eran sobre todo negativas: como los pobres no contaban con medios para educar a sus hijos, los dejaban “en la ignorancia de sus obligaciones[...]”; lo cual implicaba tres inconvenientes mayores; la ignorancia de Dios, la holgazanería, y la formación de esas partidas de mendigos y pícaros [...]. Ahora bien, en los comienzos de la Revolución, el objetivo que se prescribirá a la enseñanza primaria será, entre otras cosas, el fortificar, el de “desarrollar el cuerpo”, el de disponer al niño “para cualquier trabajo mecánico en el futuro”, el de procurarle “un golpe de vista preciso, la mano segura, los movimientos habituales rápidos”. Las disciplinas funcionan cada vez más como unas técnicas que fabrican individuos útiles.²⁹

Estos actos deshumanizantes son versiones extremas de las medidas disciplinarias mencionadas por Foucault, actos completamente conscientes que objetualizan al individuo y lo disponen para el servicio de otro. Esta deshumanización se lleva a cabo para crear una falsa dicotomía entre el *humano-instrumento*, sometido al servicio del *humano nombrado*.

Incluso podía ser magnánimo. Antes de tocar siquiera a su mujer, hablaría con ella. Le recordaría que, según las leyes del reino, era su propietario. Por esa razón estaba ahí, cuando nadie más había podido ser obligado ni pagado para ello, y por esa razón él podía hacer con ella lo que deseara. Sólo si no aceptaba su desobediencia, si no prometía enmendarse, la castigaría, y la obligaría a ver el castigo del niño...³⁰

Gwina y su hijo son personajes marginales porque han perdido la capacidad de ejercer poder en los espacios en que habitan. Son sometidos por la ley que los instrumentaliza y entrega a Pragyó para que este los use a placer, y por la estructura que los vincula a él en primer lugar, la familia. Un degradante patriarcado domina las instituciones que ejercen el subpoder a lo largo del texto. Gwina y su hijo son inocentes de los crímenes cometidos por Pragyó, pero son exiliados de igual modo porque las instituciones centrales promueven su deshumanización tanto como el protagonista.

²⁹ Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, pp. 213-214.

³⁰ Alberto Chimal. “El ejercito...”, p. 57.

En su exilio, la familia se convierte en el reemplazo del espacio de dominio que Pragyó buscaba al inicio del relato. Recluidos en su mansión-prisión, los personajes reproducen las relaciones de poder de la centralidad dominante, con el protagonista en lo más alto del tótem y Gwina y el niño sometidos por completo a él. De ahí que el protagonista esté dispuesto a nombrar a Gwina sólo hasta que esta empieza a representar una potencial amenaza, es decir, cuando está más allá de las acciones disciplinarias y recupera su capacidad de ejercer poder, aunque sea en un nivel simbólico.

Es importante recalcar que, aunque marginados, esta relación sigue siendo posible sólo por la influencia de los poderes centrales que deshumanizan a la mujer y al niño y los reducen a objetos para el uso del varón. Es una clara relación de sobre poder sustentada por el sub poder de instituciones lejanas, pero en todo momento presentes. Y tal como en los abusos de la realeza, Pragyó ejerce su sobre poder sobre el cuerpo de las víctimas.

Desde hacía un tiempo, a fuerza de maltratos, su mujer y su hijo se volvían cada vez más sumisos, pero a él le parecía que su docilidad no era sincera. De seguro, pensaba, conspiraban contra él, hacían cosas a sus espaldas. Muy pronto tendría que darles un castigo ejemplar. Iría con el pequeño y le haría lo que hasta ahora había hecho sólo a la madre; a ella, si era necesario, comenzaría a torturarla de verdad, con aparatos creados para infringir dolor... De seguro su familia le haría llegar lo que quisiera, si eso lo ayudaba a mantenerse tranquilo en su destierro.³¹

Igual que el sobre poder monárquico, los abusos físicos a los que se somete a las víctimas aparecen en respuesta a la posibilidad de rebelión, de desobediencia, son una respuesta al desafío al poder de Pragyó, el monarca de este pequeño castillo. Como nos dice Foucault respecto al castigo físico al que se sometía al criminal, el suplicio:

Era el efecto en los ritos punitivos, de determinada mecánica del poder: de un poder que no sólo no disimula que se ejerce directamente sobre los cuerpos, sino que se exalta y se esfuerza con sus manifestaciones físicas [...]; de un poder que se vale de las reglas y las obligaciones como de vínculos personales cuya ruptura constituye una ofensa y pide una venganza; de un poder para el cual la desobediencia es un acto de hostilidad, un comienzo de sublevación [...]³²

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, p. 62.

No existe para castigar un crimen (aquí más claro que nunca al no haber desafío alguno, simplemente la paranoia y crueldad del poderoso), sino para demostrar los alcances del poder del que está en la posición dominante y para destruir toda intención de rebelión por parte de aquellos que han sido sometidos.

El sobrepoder convierte la desobediencia en acto de hostilidad hacia el que ostenta el poder. Es un ejercicio del poder deshumanizante que empuja a la impotencia a los individuos sometidos mediante la destrucción pública del cuerpo en respuesta a la rebelión. Vemos que hay una relación entre el sometimiento y su exhibición justificado en la ley, pero enraizado en la percepción, en la del poderoso que se siente amenazado y el sometido al que debe recordar su posición como tal. Como vemos en este caso, su principal motivación es provocar la ilusión de control en el perpetrador del castigo, Pragyó, quien en realidad no posee más poder que el limitado alcance de su violencia y se ve obligado a recurrir a otros poderes (los subpoderes institucionales) que sustenten y validen sus abusos. Por eso, cuando el protagonista es privado de estos sustentos se reduce él mismo a una impotencia igualmente deshumanizante. Sus respaldos, la ley que objetualiza a su esposa e hijo y lo privilegia como varón en una sociedad aristocrática patriarcal, son poderes exteriores falibles. Pragyó, por más que ejerza el espectáculo del sobrepoder monárquico, no es rival para un verdadero poder imbatible y absoluto: el sobrepoder monstruoso.

2.1.2 El monstruo en “El ejército de la luna”: el vampiro aristocrático contra el vampiro en el folclore

Ya se estableció que el personaje de Pragyó posee paralelismos con una faceta del vampiro moderno, el aristócrata a la vez central y marginal. Si separamos la figura del vampiro en dos

y asignamos esta faceta del monstruo a Prago, la segunda, su marginalidad en tanto poder subversivo antinatural, pertenece a los worgoi, el ejército de la luna del que habla el cuento. Si Prago está modelado según el vampiro aristocrático de la literatura, los worgoi están inspirados en el vampiro del folclore de la Europa oriental.

Para el vampiro medieval, Drácula es un incómodo advenedizo, alguien que ha hecho olvidar a esos otros no-muertos postergados ante la petulancia del aristócrata transilvano, que vampirizó a muchos de ellos. Brutal y primitivo, el vampiro folclórico, se fue desvistiendo de su primitivismo para cubrirse con las galas púrpuras, violáceas (¿y rojizas?) con las que el conde sedujo al siglo XX.³³

Como sugiere Eugenio Olivares Merino en "El vampiro en la Europa Medieval: El caso inglés", hay una gran distancia entre el vampiro aristocrático de la literatura y el monstruo de la superstición europea, producto del espacio en el que nacieron. Drácula, Carmilla, Lord Ruthven, son todos personajes creados para recreación de las clases sociales pudientes, a veces tan nobles como los monstruos que les fascinaban. Los *strigoi*, *Upierz*, y *wurdalak*, por el contrario, eran horrores del pueblo que poco a poco, a lo largo de los siglos, habían ampliado su influencia hasta llegar a formar parte de la centralidad dominante. La naturaleza de estos vampiros no es romántica, todo lo contrario, con frecuencia son seres sin mente, racionalidad o voluntad. No representan los apetecibles placeres prohibidos por la sociedad, sino el terror a una muerte brutal y contagiosa, son ante todo símbolo del terror a la enfermedad y a la plaga capaces de diezmar poblaciones enteras en cuestión de semanas. Su impureza es doble; por un lado, viola impunemente las leyes naturales (muerto viviente), y por otro, su capacidad de contagio y propagación transmiten su mal de forma imparable, primero a los familiares y después al resto de la comunidad. Chimal inteligentemente opta por esta imagen al momento de describir por primera vez a la horda:

³³ Eugenio M. Olivares Merino. "El vampiro en la Europa Medieval: El caso inglés", *Cuadernos del CEMyR*, 2006, núm. 14, p. 207.

Sí, son pálidos, silenciosos, de ojos vidriados, incapaces de soportar la luz del sol. Y tienen una sed insaciable de sangre. Y el mal que los llena es como una peste, que se contagia a todos los que matan. Cuando logran que el alma deje el cuerpo; cuando oscurece y el cuerpo queda solo y aunque esté roto, aunque esté abierto o destrozado, se levanta, en silencio, despojado de todo amor por la vida verdadera. Sin más deseo que arrastrar al mundo entero al reino de la muerte...³⁴

Resalta su voracidad, su maldad y su naturaleza contagiosa, epidémica. Para todo lector medianamente familiarizado con la narrativa de terror moderna esto recordará a otro monstruo representativo del siglo XX y sobre todo del XXI: el zombi. Aunque por supuesto, este tiene su propio contexto histórico para explicar su función representativa, tanto el zombi como el vampiro del folclore son monstruos epidémicos e impuros que amenazan con la aniquilación de las sociedades.

2.1.3 Un monstruo ausente omnipresente: contraste entre dos formas de sobrepoder

El nombre *El ejército de la luna* resalta la importancia que el poder tendrá al momento de caracterizar al monstruo del cuento y a lo largo del libro en general. Un ejército es un conjunto de individuos reunidos con el fin principal de ejercer presión por vías violentas sobre la voluntad de otro grupo que se niega a someterse. Aunque los ejércitos modernos han ampliado sus objetivos a lo largo del último siglo (irónicamente prestar ayuda humanitaria durante situaciones de emergencia, por ejemplo), el ejercicio de la violencia a discreción de un poder central para sometimiento de un segundo grupo sigue siendo su principal función. La vinculación entre el ejército y el monstruo resalta el carácter violento e invasivo de la horda vampírica (asignando al monstruo las características propias del ejército, su fin bélico, su capacidad para la violencia organizada y su fin opresivo) y evita que su presencia se perciba como la de una masa informe y en su lugar lo califica como un grupo impulsado por

³⁴ Alberto Chimal. "El ejército...", p. 55.

un fin claro y compartido, la propagación de la muerte. La suma de las cualidades bélicas y epidémicas del monstruo profetizan su inevitable triunfo.

Chimal propone así un choque de poderes entre la centralidad dominante encarnada en Pragyó y la fuerza invasora que es *el ejército de la luna*. Sin embargo, así como el poder ejercido por el protagonista y las instituciones que lo respaldan es desproporcionado, así también lo es el del monstruo, tal que vuelve fútil incluso la idea de resistencia.

Imaginen a la tropa de los worgoi, lenta, confiada, sabedora de que ningún objeto hecho por los hombres puede hacerle daño [...]. Imaginen, luego, a los muertos, cuando se alzan. Cuando engrosan las filas de los muertos. [...] Imagínenlos, de pie, ante puertas y torres. Imagínenlos mientras ven crecer el miedo de los que están dentro. Pragyó [...] imaginó todo esto que les digo, y aún más: imaginó el sitio de su casa, su terror más grande cada vez, su intento de escapar, su última carrera. Tropezaría, pensó, sería detenido... imaginó su propia muerte. Su cuerpo abierto, roto, su sangre. Y luego el frío, el dolor, el último grito en su garganta, la oscuridad. Y la luz primera de su muerte, el deseo nuevo que lo regiría, sus primeros pasos, lentos, seguros, entre la tropa negra...³⁵

Mientras que el sobrepoder ejercido por Pragyó hacia su familia en la primera parte del relato está sustentado en los diversos subpoderes que dan forma a la sociedad estratificada de la que forma parte (la ley, la aristocracia, el patriarcado), el poder del monstruo carece de un respaldo en subpoderes institucionales, salvo el más rudimental, la unión de individuos para formar un colectivo. Este monstruo colectivo ejerce una fuerza física irresistible y su propia existencia vuelve impotente cualquier otra institución. Su poder se ejerce sobre el cuerpo, pero su fin es someter al ego, nulificando por completo a la persona y negando cualquier posibilidad de resistencia. Si Pragyó deshumanizaba a su esposa e hijo al negarles el nombre, los worgoi deshumanizan al convertirlo todo en comida, poniendo a los humanos en el mismo nivel que a los animales, para después asimilarlo todo bajo un grupo único, *el ejército de la luna*.

- ¡Worgoi! – gritaba uno sin cesar - ¡Worgoi, worgoi!
- Llegan y beben la sangre de las ovejas, de los perros, de la gente – decía otro.
- A Pak lo mordieron y lo mataron y lo hicieron uno de ellos – dijo un tercero.

³⁵ *Ibid.*, p. 56.

- ¡Son más de mil! ¡Vienen para acá!
- Varios llevan túnicas con los colores de Hitraya, de Voljal ,de...³⁶

Pero el aspecto más fascinante del monstruo en este cuento es que todo el poder que realmente ejerce sobre Pragyó se manifiesta en ausencia. Chimal escribe cómo una noche unos pastores heridos aparecen a puertas de la mansión pidiendo socorro, algo que el protagonista disfruta grandemente de negar, hasta oír que no escapaban de una banda de ladrones sino de una horda de vampiros que acaba de atacar la ciudad vecina. Al oír esto, un terror paranoico se apodera de Pragyó, empujándolo a matar a los pastores y a su familia cuando intentan ayudarlos, y después enloqueciéndolo ante la idea de que estos muertos no estén realmente muertos, sino buscándolo para cobrar venganza después en su segunda vida. Pragyó se encierra en una torre con el deseo de esconderse de la implacable horda, pero su paranoia lo destruye mucho antes y finalmente lo hace creer que ya ha muerto y se ha convertido en uno más de los muertos vivientes. En el último párrafo un enloquecido Pragyó camina por el bosque imitando lo que cree es el comportamiento de los vampiros hasta que da con ellos, aceptando con enloquecida alegría su conscripción al *ejército de la luna*.

La sangre aún no se había secado sobre su cuerpo... ¿De quién era esa sangre? Hay una región que sólo el alma viva puede visitar; un refugio al que no llegan el dolor ni el espanto [...]. Allí estaba el alma de Pragyó cuando su cuerpo salió de la mansión, caminando, lento, en silencio. Ya no pensaba en sí mismo como en el hombre que había sido. Porque se sabía dominado por el mal absoluto [...]. Sí. Su espíritu estaba indefenso, aniquilado, tan sólo capaz de ver y comprender. Pero cuando el cuerpo vio a los worgoi, al Ejército de la Luna que por fin se acercaba, que lo veía, que avanzaba hacia él, otra parte de su ser sintió alegría. Porque estaba allí por él. Porque le daban la bienvenida, para siempre, a la tropa negra.³⁷

Si los protagonistas de los relatos lovecraftianos enloquecen ante la revelación de un saber incomprensible en la abominación cósmica, la obra chimaliana empuja un poco más y aplasta la cordura Pragyó con la idea misma de un poder irresistible, casi absoluto dirigido en contra

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

de su persona. Antes que la fuerza física se ensañe contra el cuerpo para someter al individuo, la idea en sí misma ha sido capaz de ejercer el sobrepoder nulificador sobre el alma.

El sobrepoder monstruoso se revela abrumadoramente superior al sobrepoder institucional tanto en sus métodos como en sus resultados. Cuando Pragyó ejercía el sobrepoder sobre su esposa e hijo, era siempre un acto de reafirmación que implicaba el miedo a la pérdida de poder y la posibilidad de rebelión. Irónicamente, a ojos del mismo Pragyó, un acto que se proponía advertir contra la desobediencia sólo la embotellaba hasta que explotara. Era un sobrepoder nacido de la inestabilidad y la inseguridad. El monstruo por otro lado no reprime, conquista. Sólo el miedo que inspira es tan deshumanizante que el protagonista prefiere entregarse por completo a su victimario que seguirle temiendo, y la posibilidad de rebelión desaparece por completo porque tras la destrucción del ego sigue una integración a una nueva centralidad sin márgenes tradicionales. El motivo por el que me he estado refiriendo al ejército de la luna como “el monstruo” es precisamente porque se trata de un colectivo en número, pero de un individuo en acción.

En este cuento, la marginalidad triunfa sobre la centralidad de forma incuestionable al destruir por completo el subpoder que sustentaba la estructura social dominante y reemplazarla por una nueva centralidad sin vinculación alguna a las estructuras de la anterior. Es una demolición total de los cimientos sociales que no sólo pasa sin oposición, sino que es incluso aceptada con demencial alegría debido a la influencia que el terror ejerce en los individuos conquistados, pero quizá más importante todavía, a la promesa de un nuevo poder del cual participar ahora libre de márgenes.

2.1.4 La amenaza esquizoide: el poder como sustento de la identidad

Los binomios que conforman la dualidad propuesta en los ejercicios del poder vistos en el relato son absolutamente excluyentes. No pueden existir ambos en el mismo espacio y al mismo tiempo, motivo por el que la desestabilidad que aparece con la llegada del ejército de la luna sólo puede ser suprimida o elevada al nivel de una nueva centralidad dominante. Estos cambios se pueden ver en Pragyó, que pasa de victimario a víctima inmediatamente después de la aparición del monstruo. Este contraste radical en la posición que ocupa en esta nueva relación de poder destruye su mente y su identidad, porque dicha identidad estaba sustentada precisamente en su previa posición como dominante en la relación de poder. Incluso en su exilio, Pragyó gozaba del respaldo del sub-poder institucional y de personajes marginales con los cuales ventilar su frustración por su destierro de la centralidad. Pragyó definido en torno a su capacidad para someter a otros se desmorona al momento en que se ve obligado a someterse por voluntad propia o por la fuerza.

Miguel G. Cortés, en *Orden y caos*, habla sobre este tipo de monstruos que destruyen la identidad, los llama: “amenaza esquizoide”. Los monstruos propuestos aquí son aquellos que desequilibran la noción del yo y suelen representar nociones de otredad (interna o externa) y lo desconocido. Cortés lo define así: “En este registro, lo monstruoso se estudia como signos de enlace entre nosotros y las fantasías del miedo. Estas últimas resultan amenazadoras porque ponen en peligro nuestra seguridad y cuestionan la identidad (ser/no ser)”³⁸.

Estos monstruos con frecuencia se presentan monstruos imaginarios (fantasías de miedo como las llama Cortés) porque el motivo de temor no es el monstruo en sí mismo sino

³⁸ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, p. 38.

la inestabilidad (o posibilidad de inestabilidad) de lo que antes se consideraba inamovible y comprensible. Los pilares del ego son quebrantados de modo que no quede más que la duda constante en el lugar donde estaba la noción del yo.

Constante autocuestionamiento; descubrimiento de que somos alguien que no nos habíamos imaginado; obsesión por conocerse y articular los contrarios; imposibilidad de reconciliación con el otro que no es el reflejo, ni la imagen ni lo real; juego de simulacros que hace tomar lo falso por lo verdadero, el silencio por la palabra, lo idéntico por lo diferente; sufrimiento por un desdoblamiento que le impide romper la pared que le divide y le imposibilita llegar a conocerse.³⁹

Este es el reino del *Ejército de la luna*. En el cuento, el yo de los personajes está definido por su posición en la relación dominante-dominado que permea a lo largo de toda la narración, perpetuada largo tiempo por una serie de sub-poderes instituciones que pasaron incuestionados durante largo tiempo y que se ve finalmente destruida con la aparición del monstruo. El yo (particularmente el de Pragyó) se construye sobre la capacidad para ejercer el poder sobre los otros y oprimirlos. Como toda noción del yo, se construye en relación con el otro, pero en este caso en particular es completamente dependiente de las estructuras que sostienen el orden social. No es sorprendente entonces que su locura lo empuje a buscar una nueva estructura de poder que le permita existir en base a un orden que le dote de poder. Cuando Cortés analiza la obra cinematográfica de Ingmar Bergman, escribe respecto a la nulificación de la personalidad: “Bergman parece querer decirnos que tan sólo la muerte del otro puede traernos el conocimiento y la liberación, [su obra presenta] maneras diferentes de entender la disolución de la identidad humana pero todas ellas vinculadas al odio, la incomunicación y la muerte”⁴⁰. Lo que se dice respecto al director sueco en esta cita puede aplicarse perfectamente a la mayoría de las obras narrativas que presentan monstruos semejantes a este en que la identidad está tan vinculada con el poder (como en *El hombre de*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

arena [1817] de Hoffman, *Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante* [1970] de Valentine Penrose o *Tú sabes quién eres* [2015] del propio Chimal). El conflicto con la otredad y con la inestabilidad que trae consigo (sea interna o externa) sólo puede resolverse con la destrucción de una de las partes del binomio. Tal como en este cuento, no hay lugar a la coexistencia si se desea que haya estabilidad psíquica. Sin embargo, Chimal no opta sólo por la destrucción, sino por la rendición incondicional del viejo régimen al nuevo. Pragyó, enfrentado a su pérdida de poder y la destrucción consiguiente de su identidad, decide (inconscientemente al principio y conscientemente al final) reemplazarlos por el nuevo poder e identidad, ofrecidos por el ejército de la luna, así le cueste los últimos trazos de su antiguo ser.

El triunfo definitivo del sobrepoder monstruoso, en este cuento, consiste en provocar en Pragyó el deseo de someterse al nuevo sistema, esta vez mediante el terror a la nulificación y la destrucción del orden central en conjunción con la promesa de una nueva identidad y un nuevo poder para sustituir lo arrebatado.

Finalmente, “El ejército de la luna” es, dentro de este cuentario, el texto donde se explora con mayor complejidad las relaciones de sobrepoder por medio de la figura del monstruo. Chimal no sólo nos presenta un símbolo del miedo al sobrepoder nulificador, sino dos, Pragyó y el sobrepoder institucional, opresor que usa el espectáculo del castigo carnal por miedo a la pérdida de control sobre los oprimidos, y el ejército de la luna como símbolo de un teórico poder absoluto capaz de destruir los pilares del poder institucional e imponerse sobre la voluntad de los individuos sin necesidad de otros sustentos salvo sí mismo. También propone la posible respuesta a este poder, y señala el importante papel que el poder desempeña en la construcción de la identidad y cómo su pérdida puede afectar al individuo.

Si bien en el libro quedan otras aproximaciones al poder, la violencia y la monstruosidad que serán analizadas en los siguientes apartados, este cuento es quizá el que mejor consigue señalar el miedo al poder descontrolado en este libro y su símbolo no podía haber sido mejor escogido: el vampiro, una criatura que ha fascinado y aterrado a la imaginación popular por siglos gracias a su capacidad para ejercer el poder subversivo con su sola existencia.

2.2 “Álbum” y la violencia subversiva protegida por el poder institucional

Desde su publicación en 1998, “Álbum” ha sido republicado en varias antologías que recuperan lo mejor de la obra de Chimal, incluido *Siete* (2012), obra publicada por la editorial Salto de Página, y la antología personal *Manda fuego* (2013) a cargo del Fondo Editorial del Estado de México. Como se puede ver por las fechas de publicación, ambas compilaciones bastante recientes y de fácil acceso (particularmente *Manda fuego*), hace del cuento el más conocido de todos los que forman parte de *El ejército de la luna*.

El cuento relata la vida de una niña con problemas mentales y crecientes tendencias asesinas, así como la lucha de su madre por solucionar y ocultar dichas tendencias, todo usando únicamente la enumeración de imágenes estáticas que funcionan a modo de fotografías (de ahí el nombre del cuento).

Dada la brevedad del texto, apenas dos páginas en la edición original, Chimal puede saturar la página de texto para sumar a los efectos narrativos efectos visuales. El cuento está escrito en un único párrafo, como si se tratara de un muro de texto construido a base de frases y oraciones breves. Dada su brevedad, provoca una sensación de vertiginosa continuidad,

principalmente visual. “La pecera que vació en la sala. La muñeca a la que arrancó las piernas. Su primer psiquiatra. El tazón con el que golpeó a su madre”⁴¹.

Este cuento crea un mundo dominado por lo visual y no por lo verbal, en el que los objetos son determinados por su posición y su estado visual; porque Chimal opta por el uso de descripciones de imágenes estáticas sin un tiempo definido, en lugar de la tradicional narración de eventos presentes o pasados que dominan la tradición narrativa, así como ese único párrafo ininterrumpido que compone el cuerpo del cuento. No existen nombres al interior de una fotografía y, por tanto, los personajes que lo habitan tampoco tienen nombre, siendo designados simplemente por sustantivos como *niña*, *madre*, *maestra*, etc.

Como se vio en el ejemplo, el gran párrafo que construye el cuento breve está compuesto por frases u oraciones cortas en las cuales el narrador señala un objeto o una persona para que ocupe el foco de una imagen desprovista de movimiento o actividad. Hay un señalamiento de las imágenes, una selección de los momentos, pero no una descripción detallada de los mismos, algo claramente visible por el uso tan limitado de los adjetivos, de modo que el cuento tiene un aire seco y cortante, producto de una objetividad lo más distante posible en la voz del narrador (pues a falta de adjetivos, hay una negación de la interpretación del narrador).

Cada nueva línea abre con un sintagma nominal, por ejemplo: “La cara de su madre. La muñeca que arrojó. Los billetes que quemó”⁴². En la primera frase, hay una ausencia total de verbos e incluso de adjetivos, por lo que el estado de esta cara es desconocido. En “La muñeca que arrojó”⁴³ la acción recae sobre la muñeca y el sujeto de la oración queda implícito en el

⁴¹ Alberto Chimal. “Álbum”, en *El ejército de la luna*, p. 9.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

verbo, oculto al lector, dejando al centro de la imagen, la muñeca, como un elemento completamente pasivo. Se intuye a través de la narración que el sujeto es la hija de la madre (“su madre”) mencionada en la primera frase con que se abre el cuento, pero ella misma no aparece nunca como centro de las fotografías señaladas. Tal es la construcción de la casi totalidad de las oraciones, interrumpidas frecuentemente por la repetición de “la cara de su madre” que actualiza su reacción a los eventos retratados.

Por medio de este recurso, los individuos en que se focaliza la imagen son victimizados doblemente, por un lado, por la protagonista oculta de la historia y por otro, por el lenguaje que los priva de la capacidad de acción y los congela en el tiempo. Es de notar también cómo, por medio de este recurso, se consigue que la violencia se ejerza “fuera de cámara”. No se ve el acto sino sus consecuencias, nuevamente, desprovistas de toda emotividad en su escritura en tanto que carecen también de adjetivos en primer lugar. “Un ojo de su madre. La lengua de su madre. El otro ojo de su madre”⁴⁴.

2.2.1 El niño monstruoso y la subversión de la imagen del niño ángel

Así como en “El ejército de la luna” Chimal recurre a un monstruo de la tradición para trabajar su tema, en “Álbum” usa otro tipo de monstruo de la tradición de terror que empezó a ganar relevancia a partir del siglo XIX: el niño monstruo. Para analizar la forma en que Chimal da uso de este en su cuento, primero es necesario explicar el contexto detrás del niño monstruo. Hay que mencionar que opera frecuentemente fuera de las consideraciones de Carroll respecto a la monstruosidad. Recordemos que el autor norteamericano basa su definición, entre otras cosas, a partir de la oposición entre los órdenes de lo natural y lo

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

antinatural, esperando que el monstruo ocupara la posición de lo antinatural en este binomio, pero hay figuras en la narrativa de terror que no necesariamente operan dentro de esta lógica. Denominémoslo de momento como *monstruo natural*. Aquí podemos encontrar a los asesinos seriales, a los sádicos, a los criminales, entre otros, figuras que pertenecen a otro tipo de dualidades de orden moral, frecuentemente exploradas en obras narrativas que habitan los borrosos límites entre terror y *suspense*. El monstruo no sólo funciona desde la oposición de lo natural y lo antinatural, sino desde dualidades en los que el elemento positivo ocupa una centralidad dominante al interior de la sociedad y el negativo, el monstruo, es un contrario que reta dicha centralidad. Así el niño monstruo se construye desde la oposición, no de natural/antinatural, sino de pureza/impureza (un binomio de carácter moral y que también era relevante para el monstruo de Carroll) y de inocencia/maldad. Por otro lado, desde la perspectiva de Cortés, este tipo de monstruo funciona perfectamente, pues su definición de monstruosidad tiene más que ver con el resurgimiento de los elementos socialmente reprimidos.

La figura del niño monstruoso ocupa un lugar importante en la tradición de la narrativa de horror, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, debido a la reconfiguración de la figura infantil al centro del núcleo familiar en las sociedades nacidas luego de la revolución industrial, la regulación del trabajo infantil y el reconocimiento de derechos de protección a los niños.

En las postrimerías del siglo XVIII comienza a gestarse un cambio en el concepto de infancia, ya que hasta entonces el trabajo infantil no había sido motivo de discusión [...]. Con el surgimiento de las naciones recién industrializadas, en el decenio de 1860 el trabajo infantil se convirtió en asunto de interés internacional, motivando una campaña que busca su abolición (apoyada por el movimiento obrero, principalmente), y cuyo fenómeno fue

considerado en la fundación de la OIT en 1919, con el establecimiento de las primeras normas internacionales para combatirlo.⁴⁵

Si bien el trabajo infantil sigue siendo un problema para tratar en pleno siglo XXI, luego de los movimientos de protección infantil arriba mencionados se inició un cambio de paradigma en lo referente a la posición de los niños, sobre todo en las sociedades industrializadas más avanzadas donde el niño pasó de ocupar un papel productivo al interior de la familia (mal pagado, sin duda, pero no menor en responsabilidades al de los adultos) a uno improductivo y de relativa pasividad. Hubo una transformación en las expectativas puestas en el niño, así como en las responsabilidades de los adultos hacia estos, tanto al interior del núcleo familiar como a nivel estatal. Con esta nueva mirada hacia la infancia, una reconfiguración de la aproximación al niño era inevitable y esta fue en gran medida moldeada por la profunda dependencia del niño hacia el adulto, la reducida actividad económica de este y el resurgimiento en la conciencia colectiva de ciertas representaciones iconográficas principalmente de carácter religioso. El niño monstruo en la narrativa de terror (incluido el texto de Chimal que nos interesa en este capítulo) se opone a una cierta mirada en nuestras sociedades modernas que idealiza a los niños como criaturas al mismo tiempo de pureza beatífica y angelical, así como de gran fragilidad e impotencia.

Nuestra sociedad enfatiza la pureza infantil y la debilidad natural para crear un juego de poder en el que el niño necesita en todo momento de la benevolencia de los adultos para sobrevivir y para dar sentido al mundo futuro en el que vivirán. La idea afianzada en los adultos de que el niño no sólo es incapaz de vivir solo, sino, sobre todo, de entender el mundo sin su guía para moldear su pensamiento en la forma que se considera adecuada a su inserción a la vida social es uno de los sustentos de la institución familiar en su configuración

⁴⁵ *El trabajo infantil en México: avances y desafíos*. Secretaría del Trabajo y Prevención Social, México, 2014. p. 21.

contemporánea. Hay más que superioridad física en el sustento de la autoridad del adulto sobre el niño, hay una “autoridad moral” que debe ser transmitida al infante, visto como puro y moldeable. Sin embargo, esta protección contra la “impureza” puede llegar a un punto en el que es menos protección y más un intento de reprimir estos impulsos para prolongar en lo posible la dinámica de poder y la imagen de inocencia adjudicada al niño, como escribe Michel Foucault en *Los anormales* respecto al niño masturbador y a la vigilancia paterna:

Lo que se requiere [...], lo que se exige es [...] una nueva física del espacio familiar: eliminación de todos los intermediarios [...] la solución ideal es precisamente el niño solo, en un espacio familiar sexualmente aséptico. [...] Punto ideal, si ustedes quieren, el niño sólo con su muñeca y su tambor. [...] De hecho, el espacio de la familia debe ser un espacio de vigilancia continua. Los niños deben ser vigilados en su aseo, al acostarse, al levantarse, durante el sueño. Los padres tienen que estar a la casa de todo lo que los rodea, su ropa, sus cuerpos.⁴⁶

Los padres han de vigilar y reprimir los impulsos sexuales del niño en pos de su protección, protección de la impureza que trae enfermedades, que debilita al niño y lo empuja a la anormalidad. Y aunque en este caso se refiera a la represión de los impulsos sexuales, los impulsos violentos están incluidos entre aquellos que el adulto está impelido a reprimir en el niño.

Estos últimos son todavía más conflictivos que los sexuales, dado que son mucho más evidentes y tienen una motivación justificada para su represión, pues su descontrol dificulta desde un periodo más temprano la integración del niño en la sociedad. Sin embargo, no se puede ignorar la influencia que la preservación de la imagen de pureza angelical ejerce al momento de moldear las tendencias agresivas infantiles, dado que esta pureza está ligada a la percepción de debilidad e impotencia, algo particularmente conflictivo en el caso de los

⁴⁶ Michel Foucault. *Los anormales*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 231.

niños varones a los que al mismo tiempo se les pide que sean incapaces de ejercer la violencia y que la admiren como una cualidad primordial del hombre adulto.

Ahora, regresando finalmente al niño monstruo, este ocupa su lugar prominente en la narrativa de horror precisamente porque subvierte la imagen tradicional de pureza angelical hasta ahora discutida y dota al niño de abierta malignidad, agresividad y, sobre todo, del sobrepoder necesario para hacer que esta maldad o agresividad se impongan sobre la fuerza de los adultos que ostentan las posiciones dominantes de autoridad.

En “Álbum” de Chimal podemos encontrar claramente este conflicto de poderes. Por un lado, las instituciones que moldean al niño para su integración a la sociedad (representadas principalmente por la madre y los psiquiatras) y por el otro, la rampante violencia de la protagonista que transforma la imagen de fragilidad asociada a la infancia en un arma para camuflar los alcances de su crueldad.

Como es común en el tipo de narraciones que recurren al niño monstruo (piénsese en películas como *The good son*, 1993, por ejemplo), la protagonista de “Álbum” es representada como una psicópata, una desviada cuyos impulsos agresivos son achacados a una anormalidad producto de una enfermedad mental. El niño monstruo se suele representar de esta manera para así sugerir hasta cierto punto la antinaturalidad de las tendencias violentas, y poder achacarlas a un elemento externo y anormal que permite deslindarlos del infante y considerarlos como una aberración deformante. En última instancia, la violencia extrema ejercida por el niño monstruo hace de los impulsos violentos infantiles un algo extraordinario, no ajeno a la noción de infancia, pero de todos modos un contaminante, un trastorno.

En Chimal se deja entrever que las tendencias violentas de la protagonista de “Álbum” superan la comprensión racional al contrastarlas con los fallidos intentos de regularizarla

mediante recursos médicos. Es más, puede argumentarse que el triunfo principal de su ejercicio del sobrepoder no es la destrucción del cuerpo de las víctimas, sino la resistencia a las fuerzas disciplinarias y sus intentos de remodelar al monstruo, dado que al resistir su influencia se propone superior al poder disciplinario, o por lo menos revela sus puntos débiles. Nótese el constante cambio de psiquiatras en el siguiente fragmento y cómo coincide con el escalamiento de las acciones agresivas de la protagonista:

Su primer psiquiatra. El tazón con el que golpeó a su madre. Su niñera poco antes de marcharse. Su abuela materna poco antes de marcharse. Su padre poco antes de marcharse. La cara de su madre. El gato que metió en el horno. Su segundo psiquiatra. Su primer kínder. El niño al que pateó. Su tercer psiquiatra. [...] La cara cortada de su compañera. Su cuarto psiquiatra. [...] La niña a la que intentó ahogar en el excusado. [...] El célebre psiquiatra que la buscó. El artículo sobre ella del célebre psiquiatra.⁴⁷

El poder ordenador de la ciencia psiquiátrica se ve demolido por el sobrepoder del monstruo, por una violencia que supera sus capacidades clasificatorias y correctivas. El célebre psiquiatra que usa la situación para intentar ampliar los alcances de dicha ciencia, sin llegar a encontrar un tratamiento correctivo, ilustra lo inusitado e incomprensible que es el caso, cuán fuera de lo ordinario es.

La tensión entre las fuerzas correctivas y las fuerzas subversivas sustentan el relato. Foucault en *Vigilar y castigar*, así como en otros trabajos derivados como *La verdad y las formas jurídicas*, señala cómo el cambio en la sensibilidad de las sociedades modernas respecto a la imposición de medidas disciplinarias enfoca sus actividades hacia la manipulación de la psique y no del cuerpo, apuntando que “a la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones”⁴⁸. Para ello, se vale de una serie de instituciones

⁴⁷ Alberto Chimal. “Álbum”, pp. 9-10.

⁴⁸ Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, p. 24.

variadas que incluyen a la prisión, la escuela y las instituciones médicas, incluidas la psicología y la psiquiatría (en este cuento representadas por los varios psiquiatras) destinadas a descifrar los motivos del alma y reconducirla al cumplimiento de las expectativas sociales.

Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores. Por su sola presencia junto al condenado cantan a la justicia la alabanza de que aquella tiene necesidad: le garantizan que el cuerpo y el dolor no son los objetivos últimos de su acción punitiva.⁴⁹

El que no haya un castigo físico directo mencionado en el texto no significa que no haya una acción disciplinaria, sin embargo, la naturaleza inasible de la violencia del monstruo, el sobreponder que se resiste a estas instituciones revela los límites de la actividad disciplinaria vista desde este marco, esta acción falla porque es incapaz de reconocer a tiempo el alcance del sobreponder extraordinario y subversivo del monstruo, siempre viendo ante todo al niño como alguien más frágil y débil que las autoridades centrales.

La presencia de los psiquiatras implica un intento de “curar” la enfermedad de modo que la protagonista pueda ser integrada al núcleo social. El objetivo no es suprimir a la niña, sino corregir el defecto presente en un miembro potencialmente productivo de la sociedad, con miras a las ganancias futuras. Es este el motivo por el que el escalamiento de la violencia infringida a los otros no sólo implica un grado mayor de agresividad, sino una progresiva vulnerabilidad para un mayor número de figuras de autoridad que se ven incapaces de lidiar con la niña, ni al interior ni al exterior del núcleo familiar. “El brazo en cabestrillo de su madre. El brazo en cabestrillo de su maestra. El brazo en cabestrillo de su quinto psiquiatra. Su tercer kínder”⁵⁰. Aunque el monstruo ignora las regulaciones sociales, ejerce su sobreponder al interior de un entorno social donde dichas normas son seguidas estrictamente

⁴⁹ *Ibid.* p. 19.

⁵⁰ Alberto Chimal. “Álbum”, p. 9.

por el resto de los miembros. La protagonista, protegida por el sistema social mismo, es capaz de violentarlo desde su interior y dar rienda suelta a sus tendencias agresivas contra niños y adultos por igual al ser catalogada como anormal, pero no como indeseable, sino candidato a rehabilitación, otra forma de víctima que, dada su edad, es considerada incapaz de asumir responsabilidades por sus acciones.

El clímax de la historia coincide con la violación del tabú⁵¹ por excelencia, el asesinato, y el reconocimiento de la naturaleza subversiva e incontrolable de la violencia ejercida por el monstruo, el punto en que la protección institucional por fin cesa. Y no cualquier forma de asesinato: las víctimas son, un niño, un bebé y finalmente, su propia madre. Esta serie de crímenes (infanticidios y matricidio) son inaceptables porque, además del acto tabú mismo (la destrucción de la vida humana), implican un ataque doble hacia la sociedad, primero hacia las estructuras (por medio del ataque al tabú) y luego a las instituciones que sustentan dichas estructuras (por las víctimas). Siendo la primera víctima un niño, al igual que la protagonista, el atentado pone en entredicho la capacidad de las instituciones para proteger a los individuos “más vulnerables” de la comunidad y resalta la doble traición al poder central porque la protagonista misma gozaba de esa protección especial hasta este punto de la historia por causa de su edad. El asesinato del bebé tiene implicaciones semejantes, aunque amplificadas, pues la vulnerabilidad de éste es muchísimo mayor.

El asesinato de los dos infantes es un acto subversivo de naturaleza inaceptable, que en condiciones normales exigiría la respuesta inmediata de las fuerzas del orden. La madre de la protagonista, sin embargo, decide continuar protegiendo a su hija después del primer crimen, a cambio de marginarse junto a ella. Al escapar, renuncia a su posición al interior de

⁵¹ Entendamos tabú aquí como la prohibición social a realizar ciertas acciones o hablar de ciertos temas.

la sociedad y se condena a existir en sus márgenes, constantemente en riesgo de ser responsabilizada del crimen, dado que, en su condición de adulta, será a ella a quien se imputen las culpas de la hija. Tal acto de amor (un amor peligroso que ciega a la mujer y le impide actuar según su rol social) no será correspondido con gratitud. Este tercer asesinato es el crimen definitivo, un ataque directo hacia una figura simbólica de autoridad (incluso si esta figura estaba en una posición marginal al momento del crimen) y un golpe a las instituciones y a los valores que dan forma a estas, en particular a la familia.

El niño monstruo en este relato no sólo destruye la imagen del niño angelical (todavía más significativo cuando se trata de una niña, es decir, de un miembro de un sexo tradicionalmente considerado “débil” aún en la etapa adulta), sino que desafía indirectamente a las instituciones al victimizar a otros niños y directamente al atacar a las figuras inmediatas de autoridad y llevar este desafío a su extremo por medio del infanticidio y el matricidio.

En “Álbum” el sobrepoder del monstruo se expresa mediante la violencia y la brutalidad, pero también a través de la resistencia a las medidas disciplinarias remodeladoras de las instituciones de control. Al mismo tiempo, abusa de la imagen culturalmente atribuida a la infancia (pureza, inocencia, debilidad y dependencia) y de los sistemas sociales mismos que se construyen para proteger esa imagen de pureza. Así, la combinación de ambos, el poder privado (su violencia) y el poder social (que impone la protección del infante y niega su capacidad de violencia) perpetúan sus asesinatos. “El coche del hombre que la recogió en la carretera. El primer comentarista que habló de ella en la televisión. El coche del segundo hombre que la recogió en la carretera”⁵².

⁵² *Ibid.*, p. 10.

2.3 “Cuento”: La subversión del cuento de hadas y la destrucción del final seguro

Si bien Noël Carroll usó el término *terror-arte* para hablar de un género de ficción específico (la narrativa de terror), es claro que esa emoción tiene paralelismos con otras experiencias emotivas y afectivas (en el sentido que Carroll da a la palabra afecto) propias de otros tipos de ficción. En el caso del cuento de hadas, el miedo juega un rol importantísimo tanto en sus objetivos artísticos como en los temáticos. En la introducción a la selección de textos infantiles del Centro de Documentación e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil "Los miedos infantiles en la literatura para niños", Teresa Montagut Pelluz escribe al respecto:

A través de los cuentos, el niño se identifica con el protagonista, y siente, al empatizar con él, una tensión y ansiedad crecientes que ceden en el desenlace, aunque éste no sea tan bonito o triunfal como hubiera deseado. Luego, una vez conocido el cuento, gusta de repetirlo una y otra vez, y la emoción siempre crece y se resuelve, aunque puede que con matices distintos. Así va trabajando e interiorizando sucesos planteados y resueltos por otros; conoce situaciones imaginarias y cómo "otro" las ha afrontado, poniendo en juego una serie de recursos personales que, en la mayoría de los casos, desconocía por no haber necesitado utilizarlos hasta ese momento... [...] Y así, le facilita poder creer en la bondad, en alguna parte del mundo Adulto-real es posible encontrar ayuda; es decir, la maldad de fuera tiene una contrapartida, que como alguien puede ayudar, él puede desarrollar la confianza.⁵³

Así como para el adulto la narrativa de terror presenta una oportunidad de enfrentarse a sus temores por medio de un simulacro que le permita conservar una distancia segura con ellos; el cuento de hadas da la oportunidad al niño para que pierda sus miedos mediante una confrontación que le augura el triunfo sobre ellos gracias a la figura del héroe. La diferencia crucial entre el *terror-arte* y el miedo en los cuentos de hadas está en la forma en que son experimentados por su público. Mientras el *terror-arte* es buscado por el placer estético que el terror produce por sí mismo. En los cuentos de hadas el miedo no es el afecto gratificante

⁵³ Teresa Montagut Pelluz, *et al.* "El sentido, la naturaleza de los miedos infantiles y algunos consejos". *Los miedos infantiles en la literatura para niños*. Centro de Documentación e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. Salamanca (España), 2006, pp. 13-14.

que el lector busca, sino el sentimiento de triunfo que se experimenta a través de sus personajes positivos.

Aunque claramente existen distinciones en la forma en que el miedo y el *terror-arte* opera al interior de cada una de estas ficciones, hay un elemento común que permanece constante en ellas: la figura del monstruo como representación del miedo. En el cuento de hadas, el valor simbólico del monstruo (u otro personaje semejante) es indispensable para garantizar la purga de las emociones negativas propias del infante. “La prevalencia de monstruos en la psique infantil es en parte, porque los monstruos ofrecen al niño ‘un símbolo tangible de todo lo que es confuso y aterrador y que puede herir al niño’ en un estado cuando el desarrollo de dichas ansiedades es difícil de definir y articular”⁵⁴.

Desde la malvada madrastra hasta el dragón que protege la torre, los monstruos en los cuentos de hadas, igual que los monstruos de la narrativa de terror, son la representación intratextual de los miedos más intensos del niño (miedo al abandono, a la oscuridad, a los desconocidos), así como de aquellos que lo acompañaran por el resto de su vida (a la muerte, a la violencia y a lo desconocido). Sin embargo, esta purga emocional depende de la dualidad entre el monstruo y el héroe, avatares del miedo y el infante, y la victoria de este último. En su texto titulado “Cuento”, Alberto Chimal subvierte el cuento de hadas al sustraer la figura del héroe e imponer al monstruo como protagonista triunfal del relato. Dicha subversión provoca la desestabilización de las relaciones de poder al interior del cuento para resaltar su vulnerabilidad. “Cuento” no está dirigido a un público infantil, sino al público adulto que creció con estos textos y que ahora debe enfrentarse a una realidad más cínica en la que el

⁵⁴ Michelle Alison Taylor. *The role of children's stories featuring monsters in managing childhood fears and promoting empowerment*. Tesis de Maestría en Artes, Facultad de Industrias Creativas, Universidad de Tecnología de Queensland, Brisbane, 2010, pp. 4-5. La traducción es mía.

triunfo de las fuerzas del bien sobre las fuerzas del mal no sólo no es seguro, sino que a veces parece imposible. Al sustraer al héroe del relato, se crea un espacio ficticio en el que los personajes positivos restantes son sometidos a un estado de impotencia aniquiladora impuesta por el sobre poder de un monstruo motivado por su egoísmo y un nocivo deseo de validación externa (ambas, partes de la psique infantil que a su manera persisten en la mente adulta).

2.3.1 Estructura del cuento de hadas y su subversión en el texto de Chimal

Resumiendo el texto, un gigante decide atacar un castillo para ganar el respeto de sus pares luego de largo tiempo siendo denigrado, asesinando a los reyes y a sus campeones en el proceso y secuestrando a la princesa a quien encierra sin comida ni agua con el fin de doblegarla. Sin embargo, dada su estupidez, causa de las burlas de demás gigantes, deja a la pobre princesa sin atender por demasiado tiempo y esta muere de hambre.

Estructuralmente, una de las características más importantes del cuento es el contraste entre las palabras de apertura pronunciadas por la princesa, “– Mamá, papá. – murmuró la princesa. Le parecía verlos”⁵⁵ (comentadas después por el narrador omnisciente en tercera persona) y al resto del cuerpo del texto, focalizado en el monstruo. Este cambio que mueve la atención del lector de la princesa al monstruo, es indispensable en este texto para establecer la subversión de los temas del modelo clásico del cuento de hadas, algo que Chimal repetirá después en esta misma colección con el texto mítico (el rey Midas en “El tesoro”). Respecto al cuento de hadas, Bruno Bettelheim escribe:

El niño necesita que se le dé la oportunidad de comprenderse a sí mismo en este mundo complejo con el que tiene que aprender a enfrentarse, precisamente porque su vida, a menudo, le desconcierta. Para poder hacer eso, debemos ayudar al niño a que extraiga un sentido

⁵⁵ Alberto Chimal. “Cuento”, en *El ejército de la luna*, p. 15.

coherente del tumulto de sus sentimientos. Necesita ideas de cómo poner en orden su casa interior y, sobre esta base, poder establecer un orden en su vida en general [...]. El niño encuentra este tipo de significado a través de los cuentos de hadas.⁵⁶

El cuento de hadas cumple una función crucial en el desarrollo del pensamiento infantil al permitirle (al igual que el mito a los pueblos) darle significado a lo que ocurre en su vida y al mundo en el que vive, le permite enfrentar la realidad que lo rodea y entenderla por medio de una segunda realidad a modo de simulacro a través de la cual ensayar los muchos retos que habrá de encontrarse en ella. Los personajes que pueblan los cuentos de hadas cumplen funciones simbólicas poderosas que dan forma a ideas abstractas (bien, mal, valor, miedo, vida y muerte) que el niño aún no es capaz de comprender en su totalidad. Las situaciones narradas le permiten empatizar con los personajes y con posibles dramas existenciales (como la confrontación con la muerte) sin necesidad de someterse él mismo a ninguna de las situaciones directas que en la vida real serían desastrosas para su psique. Esto es algo semejante a lo que sucede también en la narrativa de terror. Cuando Noël Carroll empieza a problematizar el subtítulo de su libro, *Paradojas del corazón*, lo hace proponiendo las siguientes preguntas: “1) ¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y 2) ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable?”⁵⁷, la primera de las cuales es relevante ahora mismo porque la respuesta (aunque simplificada aquí por fines de brevedad) es que nuestro miedo nace no por la presencia de un monstruo que sabemos es inexistente, sino por el contenido simbólico en él, porque representa un miedo real que puede estar presente o invadir la vida diaria del lector. En su cualidad simbólica, el monstruo hace acto de presencia al interior de la narrativa de

⁵⁶ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Grijalbo, Barcelona, 1994, pp. 9-10.

⁵⁷ Noël Carroll. *op. cit.*, p. 22.

terror y el cuento de hadas en respuesta a su necesidad de una figura representativa para los miedos que de permanecer abstractos serían difícilmente confrontables.

Sin embargo, en “Cuento”, el miedo representado por el monstruo no es superado. Aunque en un primer momento carecemos del contexto necesario para interpretar el incipit, este se revela demoledor para los cimientos afectivos del cuento de hadas pues se trata del momento de muerte de la princesa. Su rescate, uno de los actos heroicos por excelencia en este tipo de narraciones, es reemplazado por la seguridad de su nulificación, volviendo completamente inútil el resto del esquema tradicional del cuento de hadas y alterando por completo la dinámica de poder tradicional en estos textos.

Las relaciones de poder en el cuento de hadas siempre operan según la relación dialéctica Bien/Mal, prometiendo la victoria del primero por sobre el segundo. “En la mayoría de los cuentos, el usurpador consigue, durante algún tiempo, arrebatar el puesto que, legítimamente, corresponde al héroe, como hacen las perversas hermanas de «Cenicienta».”⁵⁸ Para Bettelheim, los enemigos ostentan el poder que debería estar reservado para el protagonista (de ahí que Bettelheim los llame “usurpadores”), pero lo adquieren por medio de otros poderes que, aunque formen parte de la lógica de este tipo de textos, no dejan de ser antinaturales en tanto se obtienen a través de fuerzas que operan en oposición directa a las fuerzas del orden celestial. Por tanto, los mecanismos que sustentan a los enemigos en el poder son, o descritos como ilegítimos, o abiertamente malignos. El héroe por el contrario es digno del poder debido a su estatura moral, a su propensión hacia el bien. En todos los cuentos de hadas atestiguamos un conflicto por el poder al interior de su relato, una figura antagónica lo ejerce de forma errónea hasta que el protagonista, su legítimo usuario, lo recupera y

⁵⁸ Bruno Bettelheim. *op. cit.*, p. 12.

restaura el orden natural. En “Cuento”, sin embargo, esta dinámica de poder tradicional en la que el héroe, avatar del infante, triunfa sobre el miedo y es recompensado por ello con el amor y la validación de sus pares (representados en la princesa y el reino del que frecuentemente se vuelve rey) se desmorona y en su lugar se impone otra en la que los personajes positivos quedan impotentes ante la amenaza del monstruo, en que el miedo mata y nulifica. La muerte por inanición es particularmente significativa, implica la incapacidad de la víctima de satisfacer una de las más básicas necesidades de la biología humana, la alimentación, resaltando cuan grave es la impotencia que la embarga.

La ausencia del héroe modifica además la forma en que el lector experimenta las relaciones entre los personajes. Ahora el principal personaje positivo con el que el lector empatiza es la princesa, que muere de hambre al principio del cuento. Ella y el lector se encuentran del lado del oprimido en esta relación de sobreponder en la que el monstruo destruye contra su propio deseo a la princesa. La posición dominante obtenida por el gigante por medio de la violencia sobresale porque está minada por la propia incompetencia del monstruo, su incapacidad para ejercer el poder en el modo que él espera. “Ya en el patio, puso en el suelo a las dos vacas que había estado cargando. Una estaba muerta, lo que le disgustó un poco (tenía el cuello roto, de seguro por la brusquedad con la que había tenido que cogerla)”⁵⁹. Aunque el monstruo posee el poder para imponer su voluntad por medios violentos, no es capaz de controlar esa violencia del modo adecuado para que realmente se cumplan sus objetivos. Al final, el sobreponder gozado sólo destruye el orden establecido y ni somete eficientemente a los personajes, ni satisface los deseos del monstruo. Es un sobreponder que degrada y socaba las vidas de aquellos en ambos extremos de la balanza.

⁵⁹ Alberto Chimal. “Cuento”, p. 16.

Hay que dejar en claro que en los cuentos de hadas el conflicto de poder no enfrenta al individuo contra las estructuras de poder, sino contra aquellos que se encuentran ilegítimamente en posiciones de privilegio dentro de las estructuras. Es un conflicto por el movimiento de los individuos en los diferentes niveles de las clases sociales y no por la destrucción del sistema que las sustenta. Parte de este conflicto puede verse en el gigante de “Cuento” cuando se exponen sus motivaciones: “Ya nunca volverían a burlarse de él. Nadie. Ninguno de los grandes volvería a decir que era un idiota, que siempre dependería de otros, que nunca podría hacerse de un territorio”⁶⁰. El ataque tiene como fin traer al gigante reconocimiento en su entorno social, destruir su imagen de ineptitud y estupidez y entronarlo en una posición de poder mediante el miedo a su fuerza. El monstruo del texto practica una deformación de la movilidad social que los cuentos de hadas tan frecuentemente hablan, la del protagonista del cuento que se encuentra en una posición desventajosa y marginal y que accede a los altos estratos del poder mediante una demostración de fuerza extraordinaria (ya sea física, estratégica o simplemente acreditando su pertenencia a la clase social dominante y exponiendo la ilegitimidad del enemigo), pero aquí esta demostración ha recaído directamente sobre las figuras que representan el poder, los reyes, colocando al monstruo en la posición de usurpador al mismo tiempo que conquistador, pues su triunfo ha pasado incontestado hasta el momento. Así, mientras que en el cuento de hadas tradicional la lucha es contra quien ostenta el poder y no contra el poder, aquí para hacerse con él, el monstruo ha atacado directamente a las estructuras de poder y lo más importante, las ha vencido, imponiéndose sobre la fuerza del reino. Pero tal como se dijo en el párrafo anterior, el sobre poder ejercido por el monstruo hacia sus víctimas no sólo las destruye, sino que le

⁶⁰ *Idem.*

resulta inútil a la hora de cumplir su verdadero deseo, adquirir respeto y prestigio, la aprobación de los otros gigantes, los “grandes” (palabra que implica superioridad y evoca además adultez en contraste con la torpeza del gigante que lo hace parecer un niño pequeño). Su regicidio es un acto de autoafirmación, pero sólo revela la veracidad de los insultos dirigidos a su persona, su incompetencia socava sus propios triunfos.

Aun así, hay un acto subversivo contra el orden establecido y un triunfo indiscutido. El monstruo victorioso rompe con el más fundamental de los objetivos del cuento de hadas, la simulación del combate entre el bien y el mal y la restauración del orden. En “Cuento”, la narración termina antes de que aparezca un héroe y empieza con la muerte de la princesa, último representante del antiguo orden. La diégesis del relato presenta un mundo desolado donde la violencia triunfa por sobre el orden, pero donde la esperanza o la satisfacción le son negadas a ambas partes involucradas en la relación de sobreponder.

2.3.2 Otras subversiones formales del cuento de hadas y su importancia en las relaciones de poder

En favor de una transmisión más eficiente de sus ideas, los cuentos de hadas suelen contar con estructuras narrativas simples, con una temporalidad lineal, un narrador omnisciente en tercera persona que permita ofrecer cuanta información sea necesaria para la comprensión del texto y personajes directos que expongan su carácter abiertamente para su fácil comprensión. Pero, quizá la herramienta más importante sea su *incipit* tan característico:

«Érase una vez», «en un lejano país», «hace más de mil años», «cuando los animales hablaban», «érase una vez un viejo castillo en medio de un enorme y frondoso bosque», estos principios sugieren que lo que sigue no pertenece al aquí y al ahora que conocemos. Esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana.⁶¹

⁶¹ Bruno Bettelheim. *op. cit.*, p. 77.

“Érase una vez” son las palabras mágicas con las que se inicia el simulacro, lo que separa al relato de la realidad factual (o de su percepción) y sitúa al niño en una posición de seguridad al mismo tiempo que le permite acceder al texto y a sus retos. Sin ella, la aproximación a la realidad propuesta en el texto será completamente distinta, dado que, aunque el niño es capaz de comprender lo que es ficción y lo que no, también se aproxima a la realidad con una capacidad para fantasear e imaginar más poderosa que la del adulto, o en otras palabras, está más dispuesto a aceptar lo extraordinario como verdadero que el adulto.

Al abandonar las formas de narración típicas de estos textos en favor de una estructura más elaborada se destruye la sensación de seguridad que ofrecía al lector. El *incipit* de “Cuento”, en su lugar, difumina los límites entre lo que se percibe como fantasía y lo que es realidad. Nos coloca de inmediato *in media res* (una estructura más compleja que apela a un lector ya plenamente desarrollado intelectualmente) en la posición de uno de los personajes, la princesa, y desde un principio augura el cruel final del cuento.

La estructura tradicional es atacada todavía más con al recurrir a una voz en tercera persona pero con focalización interna, una combinación inusual en el cuento de hadas tradicional que favorece narradores omniscientes en tercera persona. Sin embargo, aquí la voz del narrador que inicia como omnisciente cede casi de inmediato su voz al protagonista del cuento. Fuera de ese *incipit*, el resto del texto sucede casi por entero en la mente de monstruo del relato. El cambio de focalización hace del monstruo el protagonista, motivado por el deseo de reconocimiento y la estupidez. Mediante este recurso, no sólo se da al monstruo el papel protagónico, sino que, al mismo tiempo, se excluye por completo al héroe.

En resumen, por medio del cambio de *incipit* y su contraste con el resto del texto focalizado en el gigante, el cuento incluso en su carácter ficcional, ha destruido la seguridad de la simulación, y después la ha sustituido por una diégesis donde la presencia de un héroe,

es decir, una figura del orden y la esperanza, se encuentra ausente y aun en caso de aparecer, sería demasiado tarde.

Con “Cuento”, Chimal propone un monstruo triunfante, un sobre poder que se impone sobre la centralidad dominante y que la desplaza para ocupar la posición hegemónica que le era negada hasta entonces, pero al hacerlo, presenta también una realidad desordenada, caótica y dominada por el miedo y la desesperanza ante un futuro violento que a largo plazo es incapaz de satisfacer los deseos de los personajes, incluyendo los del monstruo mismo. Este es un pensamiento que vale la pena mantener en mente. Años después, cuando los monstruos de Chimal sean todos sobre poderes triunfantes que desdibujen los límites entre marginalidad y centralidad, el monstruo revelará una realidad caótica, dominada nuevamente por el miedo, la violencia y la desesperanza.

Capítulo 3: El monstruo como reflejo de la realidad mexicana

Si *El ejército de la luna* (1998) fue un libro escrito en un momento de transición en la carrera literaria de Alberto Chimal, *Los atacantes* (2015) aparece ya cuando el autor ha consolidado su nombre como uno de los escritores jóvenes más importantes del país. Este cuentario fue publicado en el año 2015, tres años después de su novela *La torre y el jardín* (2012) (una de sus obras que mayor reconocimiento le ha acarreado). En los años entre la publicación de estos dos libros, Chimal desarrolló un fértil trabajo creativo y editorial, que incluye la reedición de algunos de sus libros de juventud (*Gente de mundo*, edición definitiva, en 2014), publicación de su obra ensayística (*La generación Z y otros ensayos*, 2012) novela gráfica (*Kustos*, en dos volúmenes, 2013-2014), su participación en el libro infantil ilustrado *La madre y la muerte/la partida* (2015), el libro de minificciones *El gato del viajero del tiempo* de (2015) así como su trabajo de compilador en los cuentarios *Visionarias* (2014) y *Emergencias, cuentos mexicanos de talentos jóvenes* (2015). Este es un ritmo creativo que no ha parado desde entonces en ninguno de los campos mencionados (el cuento, la novela, el ensayo, la minificción, el cuento infantil y la labor de compilador) y que se ha visto recompensado con el reconocimiento nacional e internacional de la crítica, el cual se puede apreciar con la traducción de varios de sus trabajos a diversos idiomas (*City X* en 2018 o *The most fragile objects* en 2020 por ejemplo).

Como ya mencioné anteriormente, hay una distancia de casi veinte años entre la publicación de *El ejército de la luna* y *Los atacantes* y, así como las circunstancias editoriales del autor han cambiado, también lo han hecho las circunstancias creativas y políticas que determinan el entorno del autor. Con todo, una constante que se encuentra en ambos textos es el gran interés que Chimal muestra por la exploración del concepto del poder y que para

2015 había cobrado nuevas dimensiones dada la relevancia del problema en la sociedad mexicana actual. Recordando lo que el propio Chimal había mencionado en la ya citada “Nota del autor” en *Manda fuego* (2013), escribir *La torre y el jardín*, una novela tan profundamente centrada en el tema del poder, “el abuso del poder, del fuerte contra el débil, y el modo en que nos lleva a lo que llamamos lo bestial [...]”⁶² marcó profundamente sus intereses creativos. “Mi trabajo ha estado entre ambos extremos”⁶³ escribe, refiriéndose a los extremos de la imaginación como juego creativo y el poder como tema de reflexión central.

3.1 *Los atacantes de Chimal visto a través del capitalismo*

Como ya se demostró en el capítulo anterior, la preocupación de Chimal por el poder data desde sus primeros trabajos, pero mientras *El ejército de la luna* se aproximaba a la problemática del poder desde sus rasgos generales (al punto de negar nombres a espacios y personajes para universalizarlos tanto como fuera posible), en *Los atacantes* el enfoque se centra en el poder en un México atormentado por este, un país dominado por la violencia, la corrupción, el abuso y el choque de intereses entre los dos grandes poderes fácticos que se disputan el dominio de nuestro país en la actualidad, el poder político y el crimen organizado; En nuestro país, a lo largo del tiempo, ambos se han entrelazado, al grado que en nuestros días resulta complejo separar el uno del otro.

En esta tesis se presenta el contraste entre el poder en espacios universales y el espacio nacional más concreto en estos dos libros (*El ejército de la luna* para el primero y *Los atacantes* para el segundo, pero es algo que puede encontrarse cada vez más frecuentemente

⁶² Alberto Chimal. “Nota del autor”, p. 12.

⁶³ *Idem.*

en la obra de Chimal. En la colección *Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal* (2012), por ejemplo, encontramos los cuentos “La verdad” y “La mujer que camina para atrás”, ambos fuertemente marcados por el poder (y la pérdida de poder) pero escritos desde espacios distintos, el primero desde el reino del mito de creación, en el que el sentimiento universal del miedo se usa para justificar la creación de algunas de las instituciones de poder más antiguas y universales: la religión y el patriarcado; mientras que en el segundo, el espacio nacional, especialmente la Ciudad de México, explora la incertidumbre que experimentamos los mexicanos en nuestra sociedad siempre al borde del colapso, amenazada por la violencia y la instrumentalización del trabajador.

En *Los atacantes* podemos encontrar un reflejo de esta nueva realidad nacional, exacerbada todavía más por medio de la presencia de las figuras monstruosas. Los personajes de *Los atacantes* habitan en lo que podemos denominar “burbujas de seguridad”, es decir, espacios sociales en apariencia protegidos por la ley, el orden y la civilidad (valores que constituyen los ideales fundamentales de las urbes modernas) dentro de los cuales, los ciudadanos se sienten seguros y distanciados del peligro, pero que en realidad están constantemente amenazados por una criminalidad y una violencia institucional omnipresentes. Las “burbujas de seguridad” no son espacios sostenidos por una protección real (por lo menos, no ofrecen una “seguridad completa”⁶⁴ como la de espacios institucionalmente protegidos en las ciudades del primer mundo), sino por la decisión inconsciente de los miembros de la comunidad de ignorar la presencia del peligro mientras se esté al interior del “espacio seguro”, un mecanismo psicológico de defensa que evita que

⁶⁴ Aunque una seguridad completa es imposible, aquí se usará el término para referir a espacios donde se instituyen medidas de seguridad efectivas en contraste con aquellos carentes de estas o en los que las medidas establecidas no se llevan a cabo del modo en que en papel deberían hacerlo.

el individuo se sienta sobrecogido por la fragilidad y la impotencia a las que el entorno violento lo exponen y que le permite lidiar con el día a día.

En los cuentos de Chimal, la violencia que amenaza estas “burbujas de seguridad” es ejercida por monstruos que se originan desde las posiciones y organizaciones dominantes, principalmente el gobierno y el crimen organizado, dos instituciones de poder diferenciadas pero que funcionan de forma semejante y con vínculos firmes y claros. Se usa el término “burbuja” porque este espacio seguro revienta con facilidad, su característica principal es que sólo ofrece la ilusión de seguridad cuando en realidad el peligro es de carácter institucional y por ende puede irrumpir en cualquier momento.

Aunque no todos los cuentos de *Los atacantes* incluyen alusiones directas al gobierno y al crimen organizado, ambas instituciones se encuentran presentes en una u otra medida a lo largo de todo el libro. De los siete cuentos que conforman la colección sólo uno no presenta ninguna forma de poder institucional (“Arte”) y de los seis restantes, “Los salvajes”, “Aquí sí se entiende todo” y “La gente buena” mencionan directamente el crimen organizado como mecanismos de empoderamiento, “Connie Mulligan” se vale del poder político para someter a los individuos que deberían ser protegidos por este. Por su cuenta, “Él escribe su nombre” se relaciona indirectamente con el crimen organizado al presentar un crimen pasional que es encubierto mediante los mecanismos ya establecidos por este para deshacerse de los cuerpos, y “Los salvajes” y “Tú sabes quién eres” refieren indirectamente a instituciones de gobierno como cómplices directos o velados de la criminalidad.

Esta relación es de gran importancia para Chimal porque pese a su naturaleza teóricamente antagónica, en México ambas instituciones (el gobierno y el crimen organizado) existen complementariamente (en contra de los individuos) por estar sometidas a un sistema superior del que aún en sus posiciones opuestas forman parte.

La violencia en México y el vínculo entre gobierno y crimen organizado se explican porque el fin último de estas dos instituciones (en práctica) es el permitir a los miembros de estas alcanzar los más altos estándares de vida impuestos por las sociedades capitalistas de primer mundo basadas menos en la producción y más en el consumo, en las que el estatus social y por ende el valor del individuo dentro de la sociedad que habita se determinan por su capacidad de consumir y exhibir sus capacidades de consumo. En ambos casos, la institución se convierte en una herramienta que facilita al individuo hacerse con el poder económico para adquirir esta capacidad de consumo, en el caso del gobierno a costa de la institución misma y en el del crimen organizado, a costa de la sociedad que deja de ser un colectivo de individuos y se reduce a su cualidad de posible mercado.

En la mayoría de los relatos de *Los atacantes*, podemos ver estos elementos –como ya se aludió anteriormente –, particularmente el uso de la violencia como medio de adquisición de poder. El monstruo en estos casos hiperboliza la situación dándole nuevas dimensiones de horror, pues ejercen el sobrepoder de tal manera que adquieren nuevos planos de dominio sobre la vida y, sobre todo, la muerte del resto de los individuos y, en muchas ocasiones, la suya propia. Por ejemplo, el retorno de la muerte, o la persistencia a pesar de ella, en algunos relatos con las figuras del zombi en “Los salvajes”, el vampiro en “La gente buena” y el espectro en “Él escribe su nombre”. A eso hay que sumar la forma en que el cuerpo del otro es transformado en un bien de mercado, o por lo menos de valor cuantificable o fácilmente reemplazable. Tal como menciona Foucault en *Vigilar y Castigar*:

Ahora bien, en los comienzos de la Revolución, el objetivo que se prescribirá a la enseñanza primaria será, entre otras cosas, el fortificar, el de "desarrollar el cuerpo", el de disponer al niño "para cualquier trabajo mecánico en el futuro", el de procurarle "un golpe de vista preciso, la mano segura, los movimientos habituales rápidos". Las disciplinas funcionan cada vez más como unas técnicas que fabrican individuos útiles.⁶⁵

⁶⁵ Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, pp. 213-214.

O en otras palabras, las instituciones disciplinarias luego de la revolución industrial, particularmente la escuela, no preparan al individuo para la vida, sino que tienen el fin de preparar mano obrera especializada. Y si las sociedades capitalistas instrumentalizan al individuo para que perpetúe el ciclo de producción y consumo, en la sociedad mexicana representada por Chimal, el monstruo lleva esta práctica al extremo.

La deshumanización institucionalizada no sólo no se disfraza, sino que es práctica corriente para mantener los costos de producción bajos y las ganancias altas. El individuo es menos “mano de obra barata” y más “mano de obra esclava”, apaciguada con salarios insuficientes al interior de una sociedad donde, como se ha dicho, la capacidad de consumo es el principal indicador de estatus. La deshumanización del individuo para asegurar la mayor cantidad de ganancias posibles para los empoderados, es el combustible perfecto para un crimen organizado que promete ganancias rápidas y con ellas el estatus y la satisfacción que el empleo legítimo (pero degradante) no puede ofrecer.

3.2 El papel de la ficción de horror en la realidad violenta mexicana

Cuando se compara la realidad del México de los últimos veinte años con el cine de terror norteamericano (una de las principales muestras de estudio de Noël Carroll al momento de proponer su tesis sobre el “terror-arte”), es claro que las descripciones de inhumana violencia, así como la constante presencia de dicha violencia en la vida diaria de los mexicanos son tanto o más aterradoras que la gran mayoría de las propuestas cinemáticas de estas obras, y que se sienten igualmente fantástica a nuestros ojos, como se puede apreciar en el siguiente párrafo:

El cadáver desollado de un hombre, al que le fue desprendida la piel desde la cintura hasta la cabeza, se encontró sentado junto al Puente de los Lobos en la ciudad de Tepic, Nayarit en la madrugada del 16 de abril del 2011. Era el tercero en dos semanas, sin embargo a éste los sicarios le mutilaron las dos manos y una de las extremidades fue colocada en el pecho, mientras que la otra permanecía en el área de los genitales formando la señal de « amor y paz ».⁶⁶

El dicho popular “a veces la realidad supera a la ficción” se revela dolorosamente cierto cuando cadáveres mutilados son abandonados en plena vía pública para que todos puedan sean testigos de esa violencia; o cuando múltiples fosas comunes clandestinas con decenas de muertos son descubiertas. Ante una realidad tan cercana y aterradora como la descrita en la cita anterior, no es posible evitar cuestionarse cuál es la posición de la ficción de horror en las sociedades violentas, o si acaso debería haber un lugar para ella cuando la realidad misma es ya suficientemente horrorosa.

Es por eso que el cuento de Chimal “Aquí sí se entiende todo” es tan importante para la colección de *Los atacantes*. Por medio de este cuento el autor cuestiona la posición de este tipo de ficción en la realidad del México contemporáneo, al mismo tiempo que resalta la desesperada proximidad existente entre la realidad cotidiana, cruda y extremadamente violenta, y la ficción de terror, una cercanía que señala el reto que representa para una colectividad real o ficcional aceptar tanta violencia como parte de la vida cotidiana. En el marco de este trabajo, nos preguntaremos además, si hay lugar para la ficción de terror ¿lo hay todavía para el monstruo? Y si lo hay, ¿con qué tipo de monstruo nos estamos enfrentando y qué revela de nuestra sociedad con su presencia?

“Aquí sí se entiende todo” es un cuento relativamente corto, particularmente cuando se compara con el resto de los cuentos de la colección en que se encuentra. Se divide, *grosso*

⁶⁶ Considero pertinente esta cita de Nuria Carton, recuperada de un diario de nota roja mexicano, porque refleja lo que se ha mencionado en líneas anteriores, en Nuria Carton de Grammont. "La violencia en escena: cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo." *Les Cahiers ALHIM, Amérique Latine Histoire & mémoire*. 2015. Vol 30, 2015. Edición electrónica. <https://journals.openedition.org/alhim/5295#tocto1n2>

modo, en tres partes. Parte uno: video, parte dos: conversación y parte tres: monólogo interno. En la primera se describe el contenido de un video de baja resolución. Dos hombres aparecen en cuadro caminando de espaldas a la cámara. Conforme avanzan, un tercero disfrazado de payaso y con una máscara de demonio cubriendo su rostro aparece desde la dirección contraria, cargando consigo un marro. Los dos primeros notan la presencia de un cuarto hombre tendido en el suelo. El payaso destroza la cabeza de este con el marro, salpicando de sangre a los primeros, quienes en respuesta entran en pánico y salen corriendo perseguidos poco después por el hombre disfrazado de payaso.

La segunda parte es una conversación entre un reportero (sin nombre) y su editora (también sin nombre) en torno al video anterior y su veracidad. Se encuentran incómodos y tras tratar de convencerse de que no se trata más que de un video de broma (video de cámara escondida posteriormente reeditado), la conversación cambia hacia un reportaje planeado para su publicación, referente a leyendas urbanas y temas derivados, tales como el video que acaban de ver juntos, y su popularidad en países con altos índices de violencia. Se menciona una entrevista recientemente hecha a un académico (también sin nombre) y sus tesis al respecto.

En la última parte del cuento, tenemos acceso al monólogo interno de un hombre al que el narrador se refiere simplemente como “El atacante”, quien revela que videos como este son parte de una vasta red de desinformación puesta en marcha por la organización a la que pertenece y cuyo objetivo es confundir a la ciudadanía y mantener las miradas alejadas de sus actividades, mismas que se mantienen relativamente vagas, pero que sabemos, consisten en el secuestro, tortura y asesinato en masa para gratificación de los miembros de dicha organización.

3.2.1 La proximidad entre la realidad violenta y la ficción de horror

Al principio de “Aquí sí se entiende todo” se describe el contenido del video del siguiente modo: dos hombres caminando por un estacionamiento, “la cámara está fija en el techo [...] y ambos se alejan de ella. [...] Las sombras serán siempre [...] de alto contraste. Además, la textura de la imagen es áspera, de poca resolución. Los colores son muy intensos, sobresaturados, pero esto sugiere que la grabación fue procesada.”⁶⁷. Si bien, el procesamiento de la imagen parece ir en contra de la claridad buscada por el cine, esto sirve para resaltar la artificialidad del video, lo que en el contexto del relato permite condicionar al espectador para que dude de la veracidad del contenido dada la baja resolución de las imágenes. Por otro lado, la posición de la cámara permite no sólo que la violencia a punto de desencadenarse sea vista en su totalidad, sino que sea el centro indudable de la grabación y que sea clara y abrumadora (incluso si se duda de su veracidad). Agregamos ahora además el aspecto performativo. El asesino no sólo se disfraza de payaso para ocultarse, sino para vestirse con una piel de monstruo (el del payaso diabólico, un ser de pesadilla). Asume un papel en la grabación, el de “atacante”, caracterizado por el empoderamiento monstruoso. Hay aquí también una forma de deformación del cuerpo gracias al disfraz, aunque en este caso esté dirigida al victimario, que empodera al perpetrador del acto y nulifica a la víctima. Al cubrirse con los ropajes de la monstruosidad, el criminal se presenta como un ser trascendental, algo de otro mundo y, por ende, como un poder superior a sus víctimas y a las instituciones que las protegen. Así, cuando la violencia finalmente sucede, no sólo es descrita como intensa, explota por así decirlo de forma inevitable y espectacular, pues está causada por una fuerza igualmente extraordinaria: “De pronto el payaso levanta un matillo enorme

⁶⁷ Alberto Chimal. “Aquí sí se entiende todo”, en *Los atacantes*, Páginas de espuma, México, 2015, p. 69.

[...] y golpea con gran fuerza la cabeza del cuerpo tendido, que truena (¿o explota?, ¿qué es ese sonido que se escucha?) y arroja un chorro de color rojo hacia el del overol y su amigo.”⁶⁸

Tanto este como el ejemplo mencionado de Nuria Carton extraído de la vida real están emparentados por la teatralidad del acto de violencia, por su artificio estético y tristemente, podemos señalar que la descripción de la cita anotada de Nuria Carton es mucho más gráfica y abrumadora. Ambos priorizan, primero, la espectacularidad de la violencia gráfica y extrema; segundo, la visibilidad de dicha violencia sin ambigüedad, siempre en primer plano; tercero, la teatralidad del desplante de violencia por medio de la manipulación del cuerpo y del espacio en que está expuesto para afianzar el poder del perpetrador. Al final, en ambos casos la violencia es un medio para expresar un mensaje de intimidación hacia la ciudadanía y la respuesta de los espectadores resulta tan importante como la puesta en escena.

Es una de esas bromas pesadas – dice –. De las que hacen con cámara escondida. De seguro el que está en el suelo es un muñeco. [...] En la página no aparece quien lo hizo, ¿Verdad? [...] Debe estar recortado: lo tomaron de algún otro sitio. Típico. A lo mejor por eso está procesado y se ve así. [...] Y pobre tipo, el del overol [...], estaba hecho un cerdo. [...] – Los dos ríen un poco, levisísimamente. ⁶⁹

En “Aquí sí se entiende todo” los personajes deciden ceder y negar la realidad, esa es precisamente la respuesta esperada por el atacante. El objetivo de la violencia producida por el crimen organizado no es llamar la atención hacia ella, sino funcionar como un elemento intimidatorio y disuasorio. Además de ser un mensaje codificado para los grupos rivales es una advertencia a la población civil para que desvíe la mirada e ignore el resto de las actividades ilegales en las que se sustenta el poder de estas organizaciones (el comercio de productos ilegales). Del mismo modo, el video presentado al inicio del cuento es una estrategia a la vez intimidatoria y disuasoria. Por un lado, al presentarse como una posible

⁶⁸*Ibid.*, p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

falsificación facilita que los personajes ignoren los acontecimientos violentos que han presenciado y relegarlos al mundo de la ficción, al mismo tiempo que dejan abierta la posibilidad de veracidad (“Los dos ríen un poco, levísimamente”) despertando el miedo a exponerse a esa clase de violencia. Intimidación y disuasión completas.

Los límites entre la ficción y la realidad al interior del cuento son tan nebulosos como los que vivimos nosotros fuera del texto y en ambos casos, la exposición constante a ese tipo de violencia provoca la sensación de irrealidad a causa de su teatralidad, de su apariencia artificial. Debemos entender que la violencia extrema en la realidad es desesperanzadoramente cierta, pero también difícil de aceptar para un ciudadano normal. Su naturaleza es tan extrema que se distancia de las formas de violencia con que un ser humano común está familiarizado y normalizarla supone una amenaza contra las burbujas de seguridad que le permiten vivir de forma funcional en una sociedad en crisis. Al final, a esta crueldad le sigue una promesa: que de ignorar esta realidad extremadamente violenta, la violencia se mantendrá a puertas cerradas y no habrá necesidad de más espectadores.

La representación de la violencia en las escenificaciones expuestas por el crimen organizado tiene como fin apagar el pensamiento crítico, son actos disuasorios que intentan imponer una relación de sobreponder que no acepta cuestionamientos, sólo obediencia. Al llamar la atención del espectador por medio de la exposición de violencia extrema se busca, de hecho, hacerlo desviar la mirada, ignorar ya no la violencia que se le ha obligado a ver, sino la raíz de esta violencia, es decir, las actividades criminales cuyos fines son puramente económicos, el narcotráfico, el secuestro, el tráfico de humanos, etc., etc.

En respuesta, la violencia en la narrativa, como es el caso de este cuento, tiene el fin contrario, reactivar el pensamiento crítico que la continua exposición a la violencia industrializada deja aturdido o apagado. La obra de Chimal se adscribe a esta idea y podemos

verlo muy claramente en la estructura de "Aquí sí se entiende todo". Durante la primera parte del relato, el lector es expuesto a una escenificación de violencia organizada. La escenificación es barata pero brutal y contundente y sus efectos son inmediatos; en la segunda parte del cuento, los espectadores claramente desvían la mirada al desechar el video como una simple broma, una reedición, una ficción. Ante la presencia de violencia extrema, tanto la editora como el reportero caen en la trampa que se les había tendido y conscientemente malinterpretan el video para no tener que cuestionar más a profundidad, para no tener que relacionarse críticamente con él. La tercera parte del relato, por el contrario, lo que hace es redirigir esa mirada hacia aquello que se intentaba ocultar con la exposición de violencia extrema en primer lugar, la presencia y proximidad de "los atacantes", la veracidad de actos de crueldad como este y el abandono y desesperanza en el que quedan las víctimas cuando se cae en el juego de los victimarios y se ignoran sus actividades. En otras palabras, la ficción despierta la mirada crítica adormecida por los criminales y la redirige a lo que está oculto y debe ser traído nuevamente a la luz.

3.2.2 El papel del monstruo en una realidad violenta: una propuesta

Con esto último dicho, podemos ver por qué la propuesta de Chimal respecto del papel de la ficción de terror y el monstruo en las sociedades violentas no está en la segunda parte del cuento (donde se presentan las posturas del académico), sino en la tercera, cuando el monstruo hace su aparición más significativa. La conversación entre el reportero y su editora gira en torno a una entrevista hecha a un académico en la que se le pregunta precisamente sobre este tema:

Es un poco obvio lo que dijo. Qué la realidad supera siempre a la ficción, que la gente sabe que las historias de horror más impactantes son las de la vida real, las masacres... a ver,

déjame encontrar una parte. [...] La gente en países como este, dice él, no puede “escaparse”, distraerse con esas historias violentas como lo hace quien no las tiene cerca. Simplemente porque son su realidad. A menos que sea muy rico, que sea político o capo, de escape no le sirven. Y entonces se tiene que buscar otras. Que parezcan reales, pero que tengan que ver con otras amenazas. Payasos asesinos, monstruos del espacio con muchos tentáculos, el Hombre Delgado [...] Pero el punto, según el tipo este, es que los monstruos gustan no solo porque entretienen, sino también porque en el fondo son un consuelo. A sus víctimas siempre se les ve de lejos, siempre les va peor que a uno, y además uno puede entender lo que les pasó, cómo se pusieron en peligro, que error cometieron. [...] En la vida real uno no entiende por qué le va mal, por qué no tiene dinero, por qué lo deja la pareja, por qué los que tienen poder hacen las cosas que hacen. Pero aquí sí se entiende todo.⁷⁰

En esta primera propuesta, la ficción es una forma de escapismo, un “consuelo” en sus propias palabras, que permite al espectador ignorar una realidad brutal y sustituirla por una en la que la violencia está bajo control, operando bajo reglas claras a las que apearse para evadir el dolor. Los monstruos según esta primera propuesta son la respuesta supersticiosa con la que el individuo trata de dar orden a la realidad, a un mundo que le supera y al que no puede dar sentido de otro modo. Hay un reconocimiento de la brutalidad, pero el monstruo, en lugar de poner en cuestión la fortaleza de las burbujas de seguridad en las que se encuentran los espectadores, las refuerza al establecer otra violencia sometida a leyes a las que puedan adherirse, rituales por medio de los cuales puedan exorcizarla, son herramientas de distanciamiento entre la persona y la violencia que domina su realidad y amuletos mágicos que le permiten “entender todo”, de modo que el sufrimiento pueda ser achacado a una violación de las leyes de la violencia. Esta es tristemente una postura a la que muchos recurren independientemente de la presencia de monstruos, al hacer uso de la revictimización con sentencias como “todo por andar vistiéndose así”, “para qué andan saliendo de noche” o “no debió meterse con el narco”, entre otras. Con estas actitudes se culpa a la víctima por su propio infortunio al apearse a lo que deberían ser libertades básicas (libertad para vestir, de tránsito, de expresión), en lugar de que se condene al victimario que ha violado la ley.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 71-72.

Ahora, es cierto que algunos géneros de la narrativa de terror cumplen cierto papel ritual en la vida de los espectadores, tal como se argumenta en la película *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012), donde la violencia a la que el monstruo somete a los personajes del cine Slasher cumple la función ritual de castigar los excesos de la juventud (según una visión social conservadora). La diferencia está en que el monstruo en este tipo de narración tiene como fin aproximar la violencia a un grupo que, por lo demás, vive relativamente distanciado de ella. Los filmes Slasher usualmente invaden la tranquilidad de las familias de la clase media (blancas) en los idealizados suburbios norteamericanos. El castigo al que el monstruo somete a la víctima refuerza en el espectador la idea de que el exceso (o por lo menos la violación de los tabúes culturales) conlleva consecuencias graves. Por el contrario, el monstruo y la ficción violencia, desde la propuesta del académico creado por Chimal, no reproduce el mismo tipo de ritual, no es un castigo al exceso ni a la violación de tabúes, sino al desafío al sobrepoder dominante ejercido por las organizaciones criminales y la rampante inseguridad. Podría decirse que esta primera propuesta no es sino una deformación del aspecto ritual de la narrativa de terror. Mientras que el monstruo en el filme Slasher opera según una serie de leyes sociales preestablecidas (la negación del sexo premarital, por ejemplo) el monstruo propuesto en esta conversación fabrica nuevas leyes que alivian la necesidad de control de los espectadores. Es en pocas palabras, un placebo.

En “Aquí se entiende todo”, la monstruosidad de los actos cometidos por el crimen organizado empodera al criminal, impide que estos sean cuestionados y, según la tesis propuesta por el académico, crea nuevos monstruos que puedan distanciar al espectador de la violencia y ofrecerle una falsa sensación de seguridad ante una realidad que lo vuelve impotente.

La verdadera propuesta de Chimal se encuentra en la tercera parte del cuento, presentada, como tenía que ser, por el monstruo mismo. El atacante de Chimal es parte de una organización criminal que activamente usa la violencia como una herramienta de desinformación. Sin embargo, estructuralmente, el atacante no opera de este modo, él no es un amuleto entronado por la superstición, sino una amenaza real, vasta e indolente que acecha las burbujas de seguridad tan tercamente defendidas por el monstruo supersticioso:

Las personas que recogió en la última semana siguen en las jaulas o atadas a las mesas. Y siguen vivas, conscientes, lúcidas. Nadie entre ellos se lo buscó. Nadie tenía afición o interés previo en las historias de conspiraciones y fantasmas. Nadie es tan importante como para que lo echen de menos o investiguen su paradero. Algunos gritan, para suplicarle o maldecirlo, pero casi todos callan, amansados por los días o semanas de cautiverio. No siempre los más estragados, los que ya no tienen extremidades o piel, son los más dóciles. - ¿Qué pensarían de uno? – dice el atacante, en voz alta, pero es una pregunta retórica. Entra en el pequeño guardarropa y sale vestido con la bata y el delantal de cuero, listo para elegir las herramientas que empleará esta noche.⁷¹

Chimal rompe inmediatamente la ilusión de control al dejar en claro que las víctimas no sufren por romper ninguna ley o tabú, nadie se buscó su sufrimiento y si algún criterio se aplicó para escoger a la víctima fue simplemente que ellas significaban el menor riesgo para el victimario. La mirada desviada gracias al video de la primera parte, es ahora obligada a observar las brutales implicaciones de la realidad ignorada gracias a la narración, y lo que se encuentra es la representación de una imagen intolerable: personas enjauladas, degradadas y torturadas. El mismo ensañamiento con el cuerpo que en el ejemplo de Carton de Grammont, cuerpos mutilados y desollados (una imagen mucho más poderosa que la del video) de personas a las que se les intenta arrebatar la voluntad. En este relato, Chimal le devuelve al monstruo su carácter crítico y revelador de la realidad ignorada: la violencia de la realidad cotidiana es en última instancia, injustificable, pero institucionalizada, ejercida al mismo tiempo hacia el cuerpo de la víctima y hacia la psique de la ciudadanía.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 73-74.

La violencia, la instalación de terror son herramientas para solidificar el sobrepoder de una institución que inicialmente era marginal (el crimen) y por tanto estaba limitada por un poder dominante (el estado) pero que ahora se propone entronarse como el poder central, sustituyendo las imágenes del poder anterior (estatuas, puentes, espacios públicos sustentados en la promesa de protección central) por nuevas imágenes de este nuevo sobrepoder, los ahorcados, los acribillados, los mutilados.

Al final, el poder de la narrativa de terror tal como la concibe Alberto Chimal, no está en que su imaginaria supere en excentricidad a la vida real, y mucho menos en que nos permita ignorar la terrible realidad con la que nos enfrentamos en nuestro día a día imaginando sufrimientos peores de los que estamos exentos, sino en reconocer y recordarnos que la violencia de nuestro mundo es simbólica, que está ahí para quitarnos el poder de actuar, de responder, de rechazar su dominación. En el juego de poder inherente de la sociedad contemporánea, esta narración nos recuerda que no podemos ceder a la intimidación y a la aparente impotencia que los atacantes tratan de hacernos sentir. Y nos recuerda las consecuencias en caso de ceder.

3.3 “La gente buena”: el vampiro consumidor

“La gente buena” es un cuento de vampiros contado en primera persona y centrado en una conversación entre una vampiresa “ama” (la narradora, llamada únicamente “señora” por los demás personajes) y los dos humanos “sujetos” a su servicio. Pese a la poca acción presentada en la diégesis del cuento, la conversación entre la vampiresa y sus sirvientes está llena de información que revela un mundo clandestino brutal y deshumanizante donde el cuerpo

humano es reducido a una mercancía de lujo para placer de los poderosos, donde la monstruosidad misma ha sido sometida por la ley de oferta y demanda. Dos son los puntos centrales de la conversación. Por un lado, la llegada a la residencia de un paquete de “cápsulas” que contienen alimento para la vampiresa. Conforme la conversación avanza, se revela que contienen carne y sangre humana (específicamente de bebés), procesados en una “empresa” ubicada en Ciudad Juárez. Por el otro, la discusión sobre la “sujeción” (el sometimiento mediante poderes sobrenaturales del esclavo al maestro) de los sirvientes y cómo esta alteró su ser entero. En este caso, los sirvientes de la vampiresa, Elda y Marco (un matrimonio), han sido transformados para ser absolutamente felices al obedecerle, renunciando por completo a todo rasgo de pensamiento crítico y existiendo únicamente para servicio de su ama.

Sobresalen en este rápido resumen del cuento tres elementos fundamentales:

1. La naturaleza monstruosa del sujeto en poder y la forma en que este interactúa con el resto de los individuos.
2. La mercantilización del cuerpo humano y su procesamiento industrializado para la satisfacción del sujeto monstruoso en el poder.
3. La sujeción de la voluntad de los individuos vulnerables a otro en una posición de clara superioridad, tanto por sus recursos económicos, como por su capacidad para la violencia dada su naturaleza monstruosa.

3.2.1 El vampiro en “La gente buena” ante el vampiro tradicional

La figura del vampiro ha cambiado muchísimo a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Su capacidad de adaptación es lo que lo ha mantenido relevante, pero luego de tantas iteraciones se vuelve difícil establecer una imagen clara cuando se habla de lo esencial para él. Eugenio

Olivares Merino define el vampiro de este modo: “Utilizaré el término ‘vampiro’ –de etimología incierta– para nombrar al ser que, después de haber muerto, regresa y bebe la sangre de sus víctimas. [...] Brutal y primitivo, el vampiro folclórico se fue desvistiendo de su primitivismo para cubrirse con las galas púrpuras, violáceas (¿y rojizas?) con las que el conde [Drácula] sedujo al siglo XX”⁷².

Esta definición, que representa una forma básica de la leyenda en la cultura popular, resalta primero su categoría como monstruo según la perspectiva presentada por Noël Carroll, un ser en el que dos conceptos contradictorios e incompatibles se encuentran paradójicamente en un mismo punto, en este caso vida y muerte, sustentando su existencia por medio de la depredación de los seres humanos. Sin embargo, también resalta cómo, alrededor de los años en que se publicó la famosa novela de Bram Stoker, se le sumó la imagen de voluptuosidad pecuniaria, la elegancia propia de las clases sociales dominantes y el aspecto seductor, uno que primará intensamente a lo largo del siglo XX, llevando a que de entre las cualidades del vampiro, su violencia y brutalidad se vieran reducidas a su aspecto sexual y su posición social. Símbolo sexual, más que símbolo de horror. El cuento de Chimal es en cierta medida, una anomalía, pues es un cuento de vampiros que desmitifica al monstruo al negarle la imagen de seductor, pero lo vuelve más poderoso en tanto resalta su cualidad de ser socialmente dominante.

Hay un rechazo a las cualidades sensuales del vampiro que resalta poderosamente en la forma en que la figura de la vampiresa es formulada en el cuento, empezando por darle el papel protagónico no sólo por medio de la acción, sino por la voz narrativa en primera persona, dado que tradicionalmente, la vampiresa ha sido caracterizada como una fuente de

⁷² Eugenio M. Olivares Merino. art. cit., pp. 206-207.

tentaciones hacia los hombres o en textos como *Carmilla* (1872), hacia la mujer, y por ende, suele ser un personaje del que se habla, pero que no habla por sí mismo (en las famosas *Crónicas vampíricas* de Anne Rice, por ejemplo, una serie de libros escritos todos en primera persona, sólo dos de los 13 libros tienen narradoras femeninas). La vampiresa tradicional, todavía más que el vampiro varón, obtiene su poder de la carne que somete al alma a los apetitos sensuales, mismos que vinculan a la muerte y a la perdición, tal como señala Miguel G. Cortés:

La vampira va a representar [...] a la mujer que expresa sus pulsiones eróticas sin inhibiciones e intenta hacerse con la iniciativa de la seducción [...] ejerciendo así su dominio sobre el hombre en la satisfacción del deseo. Mostrándola como voluptuosa, ninfómana y falta de instinto maternal, la vampira se convertirá en un ser malvado altamente peligroso para el varón, devoradora de niños, castradora de hombres y sinónimo de muerte. Ser depredador insaciable que busca arrebatarse la fuerza seminal del macho para poder paliar las pérdidas vitales que su propio organismo sufre producto de las funciones reproductoras.⁷³

La vampiresa tradicional es un monstruo nacido de los temores masculinos sobre la sexualidad femenina (la pérdida de control del hombre sobre la mujer que implica la liberación sexual de esta) y el desafío a la imagen tradicional del ideal femenino caracterizado por la sumisión, el recato y la devoción familiar. Es una versión del vampiro hiperenfocada en el monstruo como tentación.

La imagen dominante de la vampiresa, pese a todos sus puntos fuertes, ha devenido en una mirada reduccionista. Por tanto, el que la narradora del cuento de Chimal no sea sexualizada de modo alguno a lo largo de todo el cuento resalta el rechazo que se propone al mito erótico del vampiro. De hecho, en ningún momento se hace una descripción física del personaje y en su lugar se le caracteriza siempre por su lenguaje, correcto pero natural, no de aristócrata transilvana, sino de señora de clase acomodada en el México contemporáneo:

⁷³ José Miguel G. Cortés. *op. cit.*, pp. 49-50.

“Qué primorosos - le dije-, ¡Y mira que hermosos los frascos [...] ¿El empaque lo harán allá también? Te dije que eran personas de buen gusto”⁷⁴. De este modo, la relación de poder establecida tradicionalmente entre el vampiro y la víctima, dependiente del atractivo sexual, da paso a una nueva forma de dominación, tal como ya había hecho Chimal en “El ejército de la luna”, una dominación basada en la violencia y la nulificación del individuo, aunque en esta ocasión se recurra a otros medios para lograr el objetivo. Mientras en “El ejército de la luna” Chimal dividió las características vampíricas en dos grupos de personajes (Pragyo, el vampiro aristocrático y los Worgoi, los vampiros brutales e imbatibles), en “La gente buena” el monstruo localiza y actualiza el voraz clasismo que caracteriza al vampiro desde los años de Lord Ruthven, la Condesa Carmilla y el Conde Drácula. La protagonista de Chimal encarna el extremo lógico de una alta sociedad mexicana que, aunque no siempre se muestre abiertamente hostil contra las clases económicas y sociales menos favorecidas, no duda en deshumanizarlas para su propio beneficio, consumiéndolas con voracidad y sin remordimiento.

En “La gente buena”, el monstruo representa una de las caras más inmorales de la dinámica de depredación social, la de los privilegiados por el sistema que pueden disfrutar de todos los beneficios de la violencia sin necesidad de exponerse a los peligros directos de convivir con miembros de una sociedad tumultuosa, ni ser los ejecutores directos de la misma (incluso si, como es el caso aquí, pueden ejercerla en cualquier momento de forma muy eficiente): “—¿O quiere salir primero a cazar, señora? Otra vez han destruido farolas en el parque, y aún hay niños en la alcantarilla de... —¡Marco, no seas tonto! ¿No nos acaban de llegar las cápsulas?”⁷⁵. El monstruo de Chimal no busca en ningún momento encarnar el

⁷⁴ Alberto Chimal. “La gente buena”, en *Los atacantes*, p. 105.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

misterio fascinante de los poéticos vampiros románticos, sino el miedo llano y constante a la explotación y la deshumanización a que las clases privilegiadas someten al resto de los ciudadanos, en completa impunidad, con absoluta certeza de que su superioridad en la escala económica y todas las ventajas que esto incluye en los altos círculos políticos y sociales compran a cualquiera.

No es la capacidad para tentar al otro lo que hace de la narradora alguien terrible, sino su poder para dominar, “sujetar” como ella misma lo llama. Este poder está inspirado en la habilidad vampírica para hipnotizar a otros, habilidad presente en muchos relatos de vampiros y ligada con su poder de seducción. Aquí, sin embargo, este término se refiere a la capacidad del monstruo para trastocar la psique de los humanos y transformar por completo su ser para que sean completamente sumisos y obedientes, e incluso, para que piensen y sientan sólo aquello que su amo desea que sientan. Sus poderes sobrenaturales, sumados a su poder económico, le permite nulificar al resto de los sujetos y arrebatarles los rasgos más significativos de su humanidad (su voluntad, su capacidad de libre pensamiento, la vida e incluso sus restos mortales) todo por saciar sus necesidades de toda clase.

Como podemos ver, la narradora ostenta claramente una forma de “sobrepoder” en sus víctimas, pero los mecanismos a los que recurre en este caso son un tanto distintos a los que Foucault menciona en *Vigilar y castigar*. Primero, recordemos que con “sobrepoder” nos referimos a una clase de relación en la que una de las partes involucradas ostenta una cantidad completamente desequilibrada de poder sobre la otra, manifestada mediante actos de dominio que el dominado jamás podrá imitar en el dominador. En el caso del “sobrepoder” monárquico, el ejemplo usado por Foucault, eran los grandes desplantes de suplicio impuestos a los criminales (que respondían según Foucault no a una necesidad de castigar el crimen, sino de demostrar públicamente los alcances del poder real y las consecuencias de

retarlo)os mecanismos principales para expresar este “sobrepoder” sobre la víctima sometida y el pueblo, participe en su capacidad de testigo:

Ahora bien, el castigo, en la medida en que debe hacer que se manifieste a los ojos de cada cual el crimen en toda su severidad, debe asumir esta misma atrocidad, debe sacarla a la luz. [...] la atrocidad de un crimen es también la violencia del reto lanzado al soberano; es lo que va a provocar de su parte una réplica que desempeña la función de sobrepasar esta atrocidad, de dominarla, de triunfar de ella por un exceso que la anula [...]; es el ritual de la investigación que termina y la ceremonia por la que triunfa el soberano⁷⁶.

Sin embargo, inserto en un nuevo contexto histórico, el “sobrepoder” requiere de nuevas herramientas que le permitan manifestarse al integrarse a la estructura del capitalismo extremo que ha dominado los siglos XX y XXI. En el contexto capitalista, a la capacidad para la violencia nulificadora, hay que sumarle el poder adquisitivo proveniente de la riqueza económica que permite al que lo tiene, poseer lo que quiera o a quien quiera del modo que quiera. En la sociedad de hiperconsumo creada a partir del capitalismo extremo, el dinero es un arma y su ausencia vuelve vulnerable a quienes no lo tienen y empodera a los que sí. Consumir en el capitalismo actual se percibe como un acto de empoderamiento, pero también una forma de violencia contra aquellos que no tienen acceso al estatus de hiperconsumidores, y tal como en los suplicios de la sociedad monárquica, expresa públicamente la superioridad del individuo consumidor ante la víctima y el pueblo testigo.

3.3.2 Mercantilización de la violencia monstruosa

Como ente que usa a los seres humanos como alimento, el vampiro es una criatura inherentemente subversiva y violenta. Rompe con la imagen segura que el hombre tiene de sí mismo como parte de la especie en la cúspide de la cadena alimenticia y lo convierte en una presa para ser cazada. Esta cualidad predatoria devuelve al hombre a su estado primitivo,

⁷⁶ Michel Foucault. *Vigilar y castigar...*, pp. 61.

particularmente porque la naturaleza sobrenatural del vampiro hace que la mayoría de los recursos tecnológicos que posibilitaron el ascenso del hombre a la posición dominante parezcan insignificantes y lo devuelven a una primitiva era ritual en la que la magia y la intercesión de fuerzas superiores eran la única protección contra los miedos nacidos de la noche y la debilidad.

Es la cacería, la persecución de la víctima, lo que ha caracterizado el ejercicio del poder y la violencia por parte del vampiro. En Chimal, sin embargo, esta violencia es trastocada por la lógica capitalista de oferta y demanda, poniendo a un intermediario, la empresa, entre el monstruo y la víctima. Somos testigos de una transición en las relaciones alimentación-violencia y poder-dominio por parte del vampiro que, igual que nosotros en los siglos XX y XXI, procura su alimentación por medios industriales, indirectos, más cómodos e impersonales, de modo que ya no es la capacidad para someter directamente a la presa a la violencia lo que permite al monstruo practicar el “sobrepoder”, sino su ventaja económica que facilita obtener sangre humana procesada. Esta transformación radical de la relación víctima-victimario implica una nueva concepción respecto al cuerpo, que ha pasado de ser la parte del individuo por la cual ejercer el suplicio, a una materia prima a procesar, de un objeto de deseo a un objeto de adquisición. Si Chimal ha dejado de lado el aspecto sexual del vampiro, es porque sus monstruos no interactúan directamente con sus víctimas (o ya no en la misma medida), ya no las seducen, las compran. El consumo ha dejado de ser personal y se ha transformado en algo mediado, casual y distante (física y moralmente).

Aquí, el cuerpo es visto no sólo como mercancía, sino como materia prima para la producción de bienes de lujo destinados a la clase social acomodada. Es muy significativo que la ubicación de la “empresa” esté en Ciudad Juárez, una ciudad fronteriza del México contemporáneo que se caracterizó, lamentablemente, por el feminicidio. Ciudad Juárez,

como espacio fronterizo cercano a los Estados Unidos es un punto de intercambio de riquezas que por tanto atrae a miembros de los sectores más vulnerables de la sociedad que acuden con la esperanza de tener acceso a parte de la riqueza que se mueve entre las fronteras de estos dos países. Es, sin embargo, un espacio también donde la vulnerabilidad de estos sectores se amplifica significativamente pues, aunque la riqueza va y viene, no lo hacen así los derechos. El abuso sistemático por parte de las empresas, la indefensión de las mujeres y la presencia de instituciones criminales con poder equiparable o superior a los gobiernos es producto de la inequidad de condiciones y protecciones laborales entre un lado y otro de la frontera y la corrupción de las instituciones de gobierno que se someten sólo a la lógica capitalista de generación de ganancias a cualquier costo.

En “La gente buena” la mayoría de las víctimas son mujeres fértiles, pobres y sin familia que se preocupe por ellas, sus hijos recién nacidos no son vistos como personas, sino como materia prima para ser procesada a nivel industrial y después vendida. El horror al que se enfrentan ya no es el de un ser marginal que les de caza, sino a toda una red de explotación justificada desde la lógica capitalista y, como el “sobrepoder” real, en la disparidad y el desequilibrio de poder, completamente en favor de un victimario entronado en la centralidad dominante que destruye el cuerpo y nulifica al individuo sin necesidad de ensuciarse las manos.

3.3.3 Servidumbre y sujeción

Esto nos lleva al último punto, al sirviente. Si bien hasta el momento se ha insistido en el dinero como la fuente de poder del monstruo, este posee otras formas de ejercer la violencia que son igualmente significativas, ese poder que la vampiresa llama “sujeción”.

Los individuos “sujetados” en el cuento cumplen la función del personaje Renfield en la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker, el sirviente que, bajo la promesa de vida eterna, obedece todas las órdenes del vampiro sin importar cuán perversas sean. Renfield y los personajes modelados a su semejanza a lo largo de la tradición de literatura vampírica son cómplices de la violencia que sus amos ejercen, esta complicidad se fundamenta en la esperanza de que algún día puedan ser recompensados con la vida eterna.

El cuento de Chimal incluye personajes “Renfield”; sin embargo, el sistema de poder les nulifica a ellos también en un grado todavía mayor. Por medio de la “sujeción”, no sólo se esclaviza al sujeto, se altera su voluntad, su pensamiento. Esto lleva a una deformación de su deseo, motivo de la obediencia y degradación en el “Renfield”, volviendo la obediencia y el sometimiento en la recompensa misma. “–Elda, tengo una pregunta. ¿Qué piensas de esto que cuenta Marco? [Refiriéndose a las actividades de la empresa] –Pienso que soy feliz obedeciéndola, señora –respondió Elda–. Es lo primero que pienso en general acerca de cualquier cosa, y me basta”⁷⁷.

Por otro lado, hay una segunda forma de sobrepoder, complementaria en cierta medida a la practicada por los worgoi en “El ejército de la luna”, relato de Chimal escrito 18 años antes. En ese otro cuento, el terror al monstruo era tan poderoso que eventualmente nulificaba al protagonista que prefería unirse a la horda vampírica (con todas sus implicaciones deshumanizantes) con tal de escapar del miedo y del sufrimiento. Recordemos que al final del cuento, Pragyó recibe su destino con alivio y brazos abiertos. El sobrepoder no se ejercía mediante la violencia física directa, pero no por ello era menor, de hecho, era muy superior en tanto la sola idea era capaz de superar los límites de lo que el suplicio físico podía alcanzar.

⁷⁷ Alberto Chimal, “La gente buena”, p. 112.

En este otro caso, la “sujeción”, la habilidad sobrenatural para dominar a las víctimas hace lo mismo que el miedo, pero esta vez, de una forma todavía más invasiva y degradante. Mientras que el protagonista de “El ejército de la luna” se somete al sobrepoder monstruoso en cierta medida “por voluntad propia” (es decir, prefiere entregarse a él antes de ser forzado a ello), en el caso de “La gente buena” no hay lugar para la elección. Es el monstruo en todo su degradante sobrepoder el que decide en todo momento quién, cuándo y cómo será esclavizado y las víctimas no sólo son doblegadas, son obligadas a gozar de su sometimiento. No hay lugar para la voluntad, ni para el deseo, ni para el ego.

Por medio de los monstruos del texto se nos permite ver el extremo lógico de una sociedad dominada por el poder económico y la violencia, un mundo en el que es posible para las clases dominantes nulificar a las clases bajas, reducirlas a sirvientes absolutamente obedientes y gozar de su fuerza laboral (y de su violencia laboral) sin la necesidad de hacerlos partícipes de las recompensas del mercado.

Como podemos ver, el monstruo de Chimal no está ignorando la imagen tradicional del vampiro sólo por subvertir expectativas, sino para devolverle su aura amenazante y para actualizar algunas de las características más importantes (su capacidad de violencia, su posición dominante, su pertenencia a las altas clases sociales) o romantizadas como medios para explorar los problemas más graves de la sociedad mexicana contemporánea. Los horrores del monstruo son los horrores de una sociedad que destruye al individuo sin remordimiento en tanto produzca ganancias y que se sustenta no sólo por la violencia, sino por el sistema mismo que da forma a nuestra sociedad contemporánea.

3.4 “Connie Mulligan”: el poder institucional como monstruo

En *Los atacantes* no podía faltar un cuento que explorara una de las preguntas más importantes y tristemente desalentadoras respecto al tema del poder: ¿cómo se accede al poder político? Esta es una pregunta fundamental para entender la forma que toman las relaciones de poder en cualquier nación, pero en el caso de países como México cobra particular importancia dado el contraste casi irresoluble que existe entre la imagen de eficiencia con que se promocionan las instituciones de poder y la manera en que realmente son manejadas por los individuos que las componen, frecuentemente a costa de las organizaciones mismas. Como escribe Nubia Nieto:

El proceso de socialización política es un proceso complejo, propio de cada cultura y de cada sistema político. En algunas sociedades de orden democrático, el aprendizaje y el ejercicio del poder político se realizan bajo modelos de competencia, de eficiencia, de atributos profesionales, de eficiencia y de compromiso con la sociedad. Otras, en cambio, privilegian lógicas de socialización política basadas en relaciones personales, compromisos con sus seguidores y no con la sociedad, la eficacia profesional es sustituida por valores de lealtad y la complicidad a sus superiores, familias, amigos y mentores es una regla.⁷⁸

Esta es la realidad descrita en “Connie Mulligan”, el más largo de los cuentos que componen la colección *Los atacantes* de Alberto Chimal. Aquí, el mundo textual diseñado por Alberto Chimal, así como el mundo de la política mexicana, está regido no por los ideales democráticos sino por una lógica de dádiva y sumisión en la que la autoridad no se otorga a los que son aptos para ejercerla, sino aquellos que muestran lealtad y obediencia hacia los ya empoderados. Conceder cualquier forma de autoridad es presentado como un derecho del que gozan los individuos en las altas esferas del gobierno y la sociedad, un bien privado administrado para el enriquecimiento propio y que se comparte con aquellos próximos al individuo empoderado con el fin de comprar su lealtad como una “inversión a futuro”, y de

⁷⁸ Nubia Nieto. “La socialización de las élites políticas mexicanas a través de la corrupción”, *Análisis político*, 2011, núm. 71, p. 166.

la que ambas partes se aprovechan para concentrar dinero y autoridad en pequeños círculos de los que forman parte, para así garantizar que será posible disponer de ellos a voluntad.

La socialización de las élites políticas mexicanas fundamenta su aprendizaje, interpretación y reinterpretación sobre el quehacer político a partir de los referentes históricos, culturales, sociales, económicos y políticos de su entorno, así como sus expectativas de movilidad, de circulación, y de comportamiento político. Sin embargo, la mayor parte de estos vínculos se fundamentan en relaciones de clientelismo, «cuatismo o amiguismo», padrinazgo, compadrazgo y nepotismo. En este último tipo de relaciones predominan intereses particulares, que en la mayoría de casos facilitan y refuerzan el poder de ciertos grupos, para controlar el espacio público y favorecer el enriquecimiento privado.⁷⁹

Haciendo gala de un impresionante sentido de la economía narrativa, Chimal expone todo esto en la primera página del cuento, criticando y ridiculizando el tótem político (en el que aquellos en las posiciones más altas pueden pisotear los derechos de aquellos en posiciones bajas con facilidad y en el que la movilidad no está determinada por las capacidades de los individuos, sino por contactos y amistades con aquellos en posiciones superiores), al mismo tiempo que revela la atroz irracionalidad que puede encontrarse en los extremos de esta práctica a través de las figuras monstruosas.

Los “monstruos” de este cuento existen precisamente porque hay un espacio en la estructura política dominante que los empodera y los protege, de modo que los abusos del sobre poder ejercido por las instituciones centrales son también los abusos del monstruo. Así mismo, también se expone la fragilidad de un poder que se sustenta no en sus cimientos, sino en sus pisos más altos, un poder que constantemente se doblega a poderes todavía superiores, que responden a intereses cada vez más nebulosos y distantes, frecuentemente antitéticos a los ideales políticos de las sociedades democráticas occidentales. La monstruosidad de esta continua escalada en grados de poder político y (sobre todo) económico se representa también en los alienígenas que empujan la diégesis en “Connie Mulligan” y cuyos intereses

⁷⁹ *Ibid.*, p. 168.

incomprensibles pero destructivos encajan perfectamente con los intereses nebulosos pero claramente monetarios que caracterizan a la política mexicana en toda su irracionalidad.

“Connie Mulligan” relata con ironía y humor la historia de Miguel Ángel Florencia, un hombre cuyo ascenso en la burocracia de una editorial universitaria se debe enteramente al apoyo de un protector poderoso, a su talento para adular a sus superiores y a la desgracia de otros competidores mejor capacitados para su puesto, pero imposibilitados para mejorar su estatus laboral por las injusticias derivadas del clientelismo institucional. Al principio del cuento, el protagonista es claramente favorecido por el sistema dominante por motivos más allá de su control (su nacimiento en una familia con contactos y su sexo favorecido en una sociedad machista) pero, tras asegurar una posición de mediana autoridad, empieza a recibir mensajes de una mujer llamada Connie Contreras Alavez-Torrado de Mulligan, quien escribe a nombre de su hija, la titular Connie Mulligan (hija), para pedir la publicación de una obra de “sabiduría trascendental”. Es aquí que el sistema se vuelve en contra suyo, pues, aunque la mujer está claramente demente y el texto enviado para su publicación es incomprensible, tiene el respaldo de la autoridad más alta de la nación; es decir, del “Presidente de la República”. Órdenes de no comprometerse a nada, se contradicen con la regla fundamental del padrinazgo, que aquellos con contactos superiores han de ser respetados y obedecidos. A lo largo del relato se revela que el protagonista no es la única persona acosada por dementes con el respaldo de poderosos individuos y que el motivo es que estos a su vez están sometidos a una autoridad superior, un sobre poder monstruoso de origen alienígena que dobllega al poder institucional y dota a los dementes de su protección en un nivel aún más alto de padrinazgo.

3.4.1 Movilidad social y acceso al poder

Tal como en el cuento “El ejército de la luna”, en “Connie Mulligan” el sobrepoder monstruoso está dividido, un sobrepoder ejercido con respaldo de subpoderes institucionales y un sobrepoder monstruoso que este puede ejercer sin necesidad de mediación. Estas formas de sobrepoder, configuradas con ironía y humor, están representadas por dos figuras monstruosas distintas pero claramente relacionadas entre sí, los “Locos” o dementes (especialmente Connie Mulligan madre) que encarnan la irracionalidad del sobrepoder ejercido por medio del sistema de compadrazgo y después “E.L.L.O.S” (encabezados por Connie Mulligan hija), ante quienes la primera autoridad se doblaba. E.L.L.O.S, sin embargo, a diferencia de como sucedió en “El ejército de la luna”, utilizan al poder gubernamental para el cumplimiento de sus propios objetivos incomprensibles, una forma de asimilación diferente a la vista en ese primer cuento pero que igualmente implica la sumisión del individuo y su asimilación por parte del sobrepoder monstruoso.

Empecemos por analizar el sobrepoder institucional, dado que la crítica principal de Chimal está dirigida a este y aparece expuesta por completo directamente en los primeros párrafos del texto:

Mi antecesora en la Jefatura de Ediciones de la Universidad Ferlosiana renunció por estrés: lo hizo luego de que, por dos meses enteros, un tipo se presentara en su oficina, todos los días a la misma hora, para intentar convencerla de que leyera en voz alta sus poemas eróticos. Los de él. De preferencia, decía, no allí, sino en su casa. La de él. Y ella vestida con un *baby doll*. Ella [...] siempre se negó [...] pero el doctor Gala, su jefe [...] le ordenó que nunca se negara a recibirlo [...]. El hombre podía ser un patán, o un macho horrendo, o más probablemente un enfermo mental, pero era amigo del Gobernador del Estado. Yo no podía hacer reparos al poder de la amistad, porque pasé de ser asistente de Comunicación Social a ser jefe de Ediciones del mismo modo en que siempre he ascendido en el mundo laboral, es decir, gracias a la recomendación del licenciado Zebadúa [...] que fue amigo de mi madre [...].⁸⁰

⁸⁰ Alberto Chimal. “Connie Mulligan”, en *Los atacantes*, pp. 31-32.

El cuento y la forma que las relaciones de poder en él descritas tomarán a lo largo del relato están sintetizados casi en su totalidad en este párrafo. Hay un poder central dominante en manos privadas, la gubernatura del estado; hay un individuo que accede a los privilegios del poder central por medio de relaciones de amistad o familiaridad, el demente, una persona nulificada por el abuso de este poder central, la antigua jefa de ediciones (Teresita, como la llaman de forma que su persona sea minimizada), y una segunda persona que es encumbrada en la nueva posición vacante, el narrador protagonista, gracias a conexiones semejantes a las del primer agresor. El poder en este caso es un club privado al que se accede por recomendación y que margina de forma despiadada a aquellos que tratan de acceder a él por medios distintos a los del juego político pre-establecido.

Teresa es un personaje oprimido por tres frentes, por carecer de contactos (como se revela más adelante cuando buscó protección) por ascender sin ellos y, por último, por ser mujer, lo que la convierte inmediatamente en una molestia en un espacio dominado por varones. Por el contrario, Miguel asciende por contar con dichos contactos, (el Licenciado Zebadúa), por saber jugar el juego de favoritismos en que consiste la escalera política (como atestigua su lambisconería hacia su jefe, el Dr. Gala), y por último, simplemente por ser varón en una sociedad profundamente patriarcal y haber nacido en una familia que le heredó los contactos que lo pusieron en su posición en primer lugar, pues “el poder político representa una suerte de estatus heredado, lo mismo que el tipo y calidad de los vínculos personales e institucionales”⁸¹

Su posición de poder es dependiente de su suerte, tanto como lo es de su capacidad para jugar el juego de zalamerías, y tiene muy poco que ver con una capacidad real para ejecutar

⁸¹ Nubia Nieto. art. cit.. p. 170.

los deberes esperados de su cargo, tal como se puede leer en los siguientes fragmentos del cuento:

En mis primeros meses en mi nueva oficina, mientras me ajustaba al puesto y descubría a cuáles de los empleados podía cargar la mano para compensar la ausencia de Teresita [...], la anécdota de su fin dio para que nos riéramos mucho. Cuando íbamos a comer a la cantina, el doctor Gala la contaba imitando la voz de ella y haciendo todo el diálogo. – ‘Y ella: ¡Ya no puedo doctor!’⁸²

O

-Si no lo hubiera ayudado un poco todos los días [...], ni siquiera el doctor Gala hubiera sido capaz de mantenerlo aquí el tiempo que ha sido jefe de publicaciones. No se ofenda, maestro, pero no es que usted haga pendejadas: es que *es* un pendejo. Así es usted. Si el mundo fuera justo no había pasado de ayudante, de mensajero...⁸³

En ambos ejemplos queda claro que la incompetencia del protagonista es evidente y conocida por todos los integrantes de la institución cercanos a él, incluyendo al protagonista mismo quien abiertamente buscaba “a cuáles de los empleados podía cargar la mano para compensar la ausencia de Teresita” (lo que deja claro su inferioridad en el puesto frente a ella). Las funciones reales del cargo son ahora soportadas por otros, por aquellos en posiciones inferiores y que por ende están obligados a cumplir con las exigencias de sus superiores/opresores.

Esta práctica está completamente en contra de los ideales democráticos que buscan, entre otras cosas, evitar el estancamiento del poder político en pequeños grupos de privilegiados y facilitar que individuos de todas las posiciones sociales tengan posibilidad de hacerse con posiciones de autoridad con base en sus capacidades, compromiso social, respaldo popular u otras credenciales semejantes. Si bien el cumplimiento de estos ideales nunca ha sido posible al cien por ciento, en el caso de países como México, bajo la máscara de la democracia nos

⁸² Alberto Chimal. “Connie Mulligan”, p. 32.

⁸³ *Ibid.*, p. 65.

encontramos en realidad con un nuevo modelo de feudalismo, donde el nepotismo domina en todas sus variantes regionales: compadrazgo, padrinazgo, clientelismo, etcétera.

3.4.2 Discriminación y sometimiento en el acceso al poder

Por otro lado, así como se hace un gran énfasis en la importancia de las conexiones personales al momento de intentar ascender la escalera política, el texto también hace hincapié en la forma en que los empoderados discriminan a aquellos que no pueden acceder al poder, específicamente en una de las prácticas más nocivas y arraigadas de discriminación en el país, el sexismo:

Y como mi antecesora me caía mal (en la oficina siempre sospechábamos que ella es lesbiana, y que por *eso* rechazaba los avances o fantasías del poeta erótico más que por dignidad o respeto) me divirtió mucho ver el estado en el que estaba cuando por fin me dejó su oficina. Qué ojeras tenía; cómo se le había ido la arrogancia de la cara...⁸⁴

Los personajes masculinos del cuento demuestran un desprecio claro a la figura femenina a lo largo de todo el relato. Aunque sabemos que el protagonista es inferior a su antecesora en el aspecto laboral, aún antes de su nulificación mediante el sobre poder monstruoso había un claro intento por degradarla a ella y a sus logros al calificarla de “lesbiana”, que en este contexto se debe interpretar no sólo como un ataque a su sexualidad, sino un intento de reforzar las viejas dicotomías de género que el machismo usa para justificarse al proponer al varón como superior a la mujer. Teresa, al buscar una posición de poder reservada en el sistema opresor sólo para los hombres, es vista como si aspirara a una masculinidad que le es negada, dejándola en un limbo, no mujer, pero tampoco hombre y por tanto, inferior a ambos.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 32. El subrayado es de la edición original.

La primera aparición de una figura monstruosa refuerza esta actitud machista que margina a la mujer de las posiciones de poder. El acoso sexual al que se ve sometida por un individuo poderoso y descontrolado y el riesgo a su integridad que este supone, acaban obligándola a autoexiliarse de este espacio institucional y de toma de decisiones, un espacio que a partir de ahora contará con mujeres sólo en posiciones de sumisión. Como expresa Lorena, la secretaria del Dr. Gala, “Todo el mundo está para sí mismo. Todo el mundo pisa a los demás. Gana el que pisa más fuerte. Y a las mujeres nos va peor.”⁸⁵ Y “No importa. [Usted] también es hombre, hasta es una virtud el que sea pendejo.”⁸⁶

3.4.3 Poder como un bien transmisible y el papel violentador de la locura

Todo lo que se ha dicho hasta el momento respecto a este abuso de poder por parte de los individuos privilegiados del cuento es transferible a los monstruos, pues estos son el extremo lógico de esta postura abusiva y degradante, sin embargo, el grado de amenaza que representan depende del punto focal con que nos acerquemos a ellos, porque, como se ha dicho, el monstruo es empoderado por las instituciones mismas y las idiosincrasias dominantes en esta. Desde esta perspectiva, en la historia de Teresa, estos abusos son vistos desde fuera y recaen sobre un miembro de la comunidad ya de por sí marginado, por ende, son juzgados con relativa indiferencia, inclusive con ojos de aprobación porque favorecen el ascenso de un perpetuador del sistema. Es la historia de otro, el sufrimiento de un alguien “inferior” que no sólo no tiene una conexión emocional con el narrador, sino que se interpone activamente en sus ambiciones. La imposición de un sobrepoder irracional por parte del

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

“monstruo” (el poeta erótico/demente) en este primer momento pasa ignorada porque refuerza la posición dominante del protagonista y afianza sus privilegios. El primer monstruo del cuento, desde la perspectiva antes mencionada, acaba siendo respaldado al mismo tiempo por una figura de autoridad (el gobernador) así como por los demás miembros de la comunidad que normalizan la actividad monstruosa y se favorecen de esta. En cierto sentido, al formar parte del grupo que perpetúa el sistema en espera de verse favorecido por este, el narrador protagonista es parte del monstruo o por lo menos hay una retroalimentación en el poder de uno y otro.

En este cuento, la burbuja de seguridad se encuentra en las inmediaciones mismas de la actividad monstruosa, bajo la ilusión de que aquel que forma parte del sistema de opresión puede evitar ser oprimido él mismo.

Lo que todo este análisis previo señala es que la monstruosidad en este texto es sistémica y puede ser ocupada por cualquiera que se aproveche de sus relaciones con aquellos en posiciones dominantes, para empujar su voluntad sobre la de aquellos que se encuentran en posiciones inferiores. El poder mismo es visto como algo esencialmente transmisible desde los altos estadios a los bajos. Sin embargo, hay que entender todavía que el monstruo presentado por Chimal, el demente, participa de esta lógica de la transmisibilidad del poder al mismo tiempo que la trastoca y la violenta:

Otra persona a la que pedimos ayuda, un periodista, nos dijo también que no se podía hacer nada, pero además nos dijo... Nos dijo que lo que pasa es que los locos tienen poder. [...] Por sí mismos no pueden hacer nada: no tienen dinero ni armas ni autoridad. Pero los que sí tienen todo eso los adoran o les tienen miedo. [...] Les dan algo de su propio poder porque los aman, o a lo mejor nada más para quitárselos de encima. Saben que son incontenibles. Que no se detienen. Que pueden lograr cosas imposibles simplemente porque no saben que son imposibles.⁸⁷

⁸⁷ *Ibid.* p. 53.

La variedad particular de monstruosidad que se encarna en los locos de “Connie Mulligan” se encuentra en la intersección entre el sobre poder institucional y el sobre poder del individuo marginal que amenaza la estabilidad normativa de la centralidad. Estos monstruos que “logran cosas imposibles porque no saben que son imposibles” se encuentran en una situación semejante a la del monstruo legal de Foucault, que: “En el fondo, lo que suscita [...] en el momento mismo en que viola la ley por su existencia, no es la respuesta de la propia ley, sino algo muy distinto. Será la violencia, será la voluntad lisa y llana de supresión, o bien cuidados médicos o la piedad”⁸⁸. Son monstruos que violan la ley social impuesta de que el poderoso domina al débil, midiendo el poder en este caso en particular por medio de riqueza y autoridad, pero que no pueden ser juzgados por medio de estas herramientas porque estas no tienen valor, sentido o importancia para ellos. Si el sobre poder implica hacer sufrir al alma por medio del cuerpo, este sobre poder institucional no tiene forma de tocar un alma que funciona de un modo completamente distinto, capaz de empujar al cuerpo a cumplir con imposibles, “simplemente porque no sabe que son imposibles”. En consecuencia, la respuesta ha de ser como sugiere Foucault, la supresión o la piedad; sin embargo, en “Connie Mulligan” esta piedad toma la forma de adoración o de terror (el poderoso doblegándose ante aquel que no puede ser doblegado), ambas fuentes de nuevas relaciones de dominio y sumisión que tienen como fin normalizar el nuevo poder e introducirlo a la lógica dominante del padrinazgo. Mediante el miedo a la impotencia, o por lo menos a la ineffectividad, el poder institucional se suma al poder de la voluntad individual del demente, transformándolo en una figura monstruosa que bebe de dos fuentes distintas de poder que le permiten doblegar más eficientemente a los otros.

⁸⁸ Michel Foucault. *Los Anormales*, p. 62.

La naturaleza monstruosa del sistema de poder imperante queda expuesta en su totalidad cuando este se vuelve en contra de aquellos que previamente se veían beneficiados por él, específicamente contra el protagonista, quien incluso si sigue repitiendo las conductas que perpetúan el sistema para su beneficio (al menos superficialmente), es traicionado y degradado progresivamente a lo largo del cuento. Su sufrimiento surge de la tensión entre la obediencia y lealtad debidas a aquellos que lo pusieron en su propia posición de “poder”, mismos que quieren deslindarse tan pronto como les sea posible de la situación y del personaje demente, y la sumisión esperada a un poder proveniente de un escalón muy superior al de cualquiera de ellos. Tal como le deja claro su jefe inmediato:

- Cuidado. No le vayas a decir loca. Bajo ninguna circunstancia. Es persona de respeto. Como tú. [...] Como yo. De hecho, y no te ofendas, Mike... [...], es más como yo que como tú. [...] Se le debe atender. Tú la debes atender. Ve qué puedes hacer. Con cuidado. [...] Ah, y no lo olvides: no te comprometas y no gastes. No te metas en problemas.⁸⁹

Luego del primer caso (el de Teresa y el poeta demente) es particularmente revelador que la figura monstruosa que atormenta a Miguel sea precisamente, una mujer, porque si el primer monstruo reforzaba las idiosincrasias con que los hombres del cuento justifican su abuso del poder en tanto les sea favorable, Connie Mulligan demuestra que estas son irrelevantes y que la única máxima realmente válida es que el poderoso somete al débil y el débil se somete al poderoso.

Pero más relevante todavía es la forma en que los actos de la figura monstruosa revelan cuán frágiles en realidad son estos lazos de complicidad y cuán fácilmente aquellos en posiciones superiores pueden sacrificar a otros en posiciones inferiores para asegurar su propio lugar dominante o para alejar el peligro de ellos. Ya en la cita anterior se estableció que hay personas más “dignas de respeto” que otras, es decir, autoridades cuyas necesidades

⁸⁹ Alberto Chimal, “Connie Mulligan”, p. 37.

son vistas como más importantes en la escalera política. Este es un componente reconocido de la dinámica de poder del nepotismo que en principio beneficia a ambos partícipes pero que siempre está en favor de aquel en la posición más alta y que en casos apremiantes, le permite tratar al inferior como un peón desechable o un chivo expiatorio; es el caso en que los personajes en el cuento acaban siendo sacrificados por las autoridades superiores para aplacar al sobrepoder superior de los monstruos, como queda claro cuando el protagonista contacta con presidencia para pedir ayuda: “No... hay nadie que lo pueda ayudar, licenciado Florencia. Lo siento mucho. Tiene que arreglar esto solo.”⁹⁰

3.4.4 Poder sometido al poder: el monstruo que devora al monstruo, comparaciones con “El ejército de la luna”

Para terminar, hay que retomar la segunda faceta del poder monstruoso presentada a lo largo del cuento. Si los locos, el poeta erótico y Connie Mulligan madre ponen en evidencia cómo el poder político es fácilmente prostituido para los fines más crueles por los motivos más absurdos, en la lógica del relato, E.L.L.O.S, los seres alienígenas del cuento, representan un sobrepoder exterior cuya sombra se cierne sobre todos los eventos del cuento y que acaba por someter a los poderes centralizados nulificando la voluntad individual de aquellos personajes protegidos y empoderados por estos.

Como se mencionó antes, hay un fuerte paralelismo entre los eventos de este relato con los del cuento “El ejército de la luna” y un parentesco muy claro entre ellos y la forma en que presentan la interacción entre el poder central dominante y el poder monstruoso marginal. En ambos casos contamos con un protagonista privilegiado por su posición en la centralidad,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

una posición de la que goza exclusivamente por la coincidencia de su nacimiento (en una familia poderosa en el caso de Pragyó en “El ejército de la luna” y una familia con contactos en el de Miguel en “Connie Mulligan”). Ambos protagonistas son varones en sociedades patriarcales que les permiten abusar doblemente de las figuras femeninas, Pragyó directamente al descargar sus frustraciones contra su esposa y Miguel indirectamente al ascender al puesto de Teresa y el abuso institucional del que es partícipe. Ambos son cuentos en los que las instituciones y el subpoder son fuentes de opresión y deshumanización; en ambas, el personaje protagónico es oprimido (al menos en cierto grado) al mismo tiempo que se ve grandemente beneficiado al ocupar una posición de privilegio al interior de la institución y finalmente, en ambos cuentos el poder institucional se ve finalmente sometido a un poder superior, un sobre poder de naturaleza extraordinaria contra el que ni siquiera aquellos en lo más alto de la escala social son capaces de poner resistencia. Sin embargo, en “El ejército de la luna” los subpoderes que sustentan la autoridad y de los que tanto se beneficia el protagonista no sólo son impotentes ante la presencia del monstruo, son abiertamente descartados y destruidos. Pragyó enloquece ante la posibilidad de un poder superior e imparable y decide entregarse a él definitivamente. Sabemos por la descripción del comportamiento de los *woirgois* que estos simplemente devoran y asimilan. Aquí, desde una mirada alegórica, las instituciones centrales serán completamente desmanteladas y desechadas en favor de esa única nueva centralidad sin márgenes propuesta por el monstruo. Sin embargo, en “Connie Mulligan” encontramos algo muy diferente: el sometimiento de la centralidad ante la marginalidad monstruosa. No una nulificación total sino una rendición y resignación del poder central a la voluntad del poder marginal que no implica la desaparición y asimilación expuesta en “El ejército de la luna” sino una transformación de los propósitos en favor de los intereses del nuevo poder privado.

Esta diferencia se debe a la especificidad de los poderes representados en cada cuento. En “El ejército de la luna” nos encontramos con una representación general de la centralidad dominante, y a ella se opone un sobre poder teórico. Pero en el caso de “Connie Mulligan” la centralidad representada es la de la corrupta burocracia mexicana y el sobre poder monstruoso que la enfrenta es más concreto, el de los intereses externos que tiñen la política mexicana, principalmente los intereses económicos nacionales e internacionales (de ahí que el monstruo sea un extraterrestre, algo venido de fuera). Si bien ambos cuentos suceden en espacios ficticios, “Connie Mulligan” es claramente una representación de la realidad mexicana contemporánea, apenas enmascarada por un ligero velo de fantasía, una focalización muy puntual contra la mirada abierta en “El ejército de la luna”.

En cierto sentido, la realidad de “Connie Mulligan” es más desesperanzadora que la de “El ejército de la luna” y los efectos nulificadores que desencadena sobre el protagonista del cuento mucho más crueles. Si comparamos la narración del momento en que ambos personajes se someten al sobre poder monstruoso, podemos encontrar que el momento en que la voluntad del protagonista se entrega por completo a la de su opresor es muy parecido. En el caso de “El ejército de la luna” Chimal nos dice que:

Sí. Su espíritu estaba indefenso, aniquilado, tan sólo capaz de ver y comprender. Pero cuando el cuerpo vio a los worgoi, al Ejército de la Luna que por fin se acercaba, que lo veía, que avanzaba hacia él, otra parte de su ser sintió alegría. Porque estaban allí para él. Porque le daban la bienvenida, para siempre, a la tropa negra.⁹¹

Es decir, la revelación del sobre poder deja abrumado al individuo y le empuja a la desesperación (los adjetivos “indefenso” y “aniquilado” lo dejan claro), misma que después

⁹¹ Alberto Chimal. “El ejército de la luna”, p. 61.

se transforma en resignación, muy parecido a lo que nos presentaría después en “Connie Mulligan” cuando escribe:

[...] creo que hasta ese momento seguía creyendo que ella no existía de veras. Que era su madre loca. Su madre poderosa y loca. Por qué no. Qué más da. Entonces miré al umbral vi que la sombra ante la entrada empezaba a moverse, y vi que entraba, y la vi entera, y ella me vio, y ya no había nada más que hacer, más indignidad o más miedo, y solo dije: - Oh.⁹²

Aquí tenemos también una revelación de un sobrepoder que abruma al protagonista (“seguía creyendo que ella no existía de veras”) que le empuja después a la resignación (“Entonces miré al umbral [...] y ya no había nada más que hacer, más indignidad o más miedo”). Ambos protagonistas acaban abrumados por la revelación del sobrepoder monstruoso que les vuelve impotentes, y en ambos casos hay una aceptación del poder que nulifica al protagonista, primero que nada, al alterar su estado emocional, empujándolo al miedo insostenible y después arrebatándole incluso ese miedo. Las palabras del segundo fragmento, “ya no había nada más que hacer, más indignidad o más miedo”, aplican a ambos casos. Sin embargo, los personajes terminan en puntos muy distintos y su admiración del sobrepoder monstruoso no es respondida del mismo modo. Miguel simplemente es sobrecogido al punto de perder la palabra. “y sólo dije: –Oh”, mientras que Pragyo es recibido “para siempre a la tropa negra”. La gran diferencia es que el poder de los wargoi es nulificador, pero también asimilador, este destruye la centralidad a la que desafía y la sustituye, integrando a los demás personajes a esta, mientras que E.L.L.O.S. no asimilan, simplemente utilizan. En “Connie Mulligan” no hay una sustitución de la centralidad dominante por un nuevo paradigma, el desafío no destruye, simplemente doblega al primer poder a la voluntad del segundo. Los monstruos de “Connie Mulligan” puede que dobleguen a las autoridades dominantes, pero nunca destruyen las relaciones de poder que dominan a la

⁹² Alberto Chima. “Connie Mulligan”, p. 68.

centralidad. En su lugar, ellos mismos son asimilados por esta, incluso si es en una posición de privilegio absoluto. Cuando Connie Mulligan madre dice: “Otra cosa que me dieron E.L.L.O.S. fue palancas. Es decir, contactos. Lealtad de personas leales que me ayudan por las buenas, con el fin de que otros me ayuden aunque sea por las malas”⁹³, lo que está demostrando es que las figuras monstruosas, incluso en su punto más alto y ajeno, siguen perpetuando los paradigmas dominantes de la política mexicana. Al final no hay un reinicio o una nueva centralidad, sino la desoladora realidad de un sistema político nocivo, perpetuado incluso por aquellos que existen fuera de él y que poseen el poder para desafiarlo.

Conclusiones

Todos los monstruos existen gracias a la tensión entre dos poderes opuestos. El poder dominante que da orden a la centralidad propuesta en el texto (reflejo de nuestra propia centralidad) y el poder subversivo proveniente de la marginalidad que intenta imponerse como nuevo centro, o por lo menos, existir parasitariamente de la centralidad y beneficiarse de su posición marginal. Sin embargo, esta centralidad no siempre es abiertamente institucional, con centralidad nos referimos a una concepción dominante de normalidad que puede ser política, ideológica, religiosa, etcétera. Por ejemplo, en *Pet sematary* (1983) de Stephen King, hay un choque entre la vida, propuesta aquí como la normalidad deseada

⁹³ *Idem.*

dominante, y la muerte, el estado anormal, subversivo y marginal. Este choque de poderes, la vida que se desea perpetuar y la muerte que se trata de evitar pero que ocurre inesperada e inevitablemente, resalta el tema central de la novela, el luto. Es la vida, el estado que en un principio se presentaba como normalidad dominante y deseable, la que da a luz al monstruo al negar la muerte. Este monstruo no es una representación del miedo a la muerte, sino del dolor que nace de no aceptar la naturalidad de la muerte, su pertenencia a la centralidad en lugar de la marginalidad a la que la empujan nuestras sociedades contemporáneas.

Una de las razones por las que los monstruos de Chimal son tan fascinantes es precisamente que son abiertamente políticos, en sus cuentos no nos encontramos con el poder como un elemento accesorio, por el contrario, la constante tensión entre los dos poderes es el punto medular del relato. Los monstruos de Chimal se caracterizan por usar su sobre poder para atacar directamente estructuras institucionales de poder, y como se puede ver en “Cuento” y “El ejército de la luna”, es capaz de desestabilizar e incluso destruir por completo las estructuras que sustentaban la centralidad.

En los distintos cuentos de Chimal aquí analizados pudimos ver distintas miradas al poder desde ambas posiciones que lo pintan ambigualmente, al mismo tiempo como algo apetecible y terrible, pero que no se reducen a satanizarlo, sino que exponen sus complejidades, particularmente en lo referente al poder ejercido por la centralidad que puede ser deseable o igualmente monstruoso.

En “El ejército de la luna”, esta centralidad aparecía como algo claramente negativo. Pragyó, el protagonista del relato, era en sí mismo una figura monstruosa que gozaba de injustos privilegios gracias a su pertenencia a una centralidad privilegiada, aun cuando era sujeto a medidas disciplinarias. Como se señaló, hay una división en las cualidades culturalmente atribuidas al vampiro y Pragyó cumple con una parte de ellas, lo que lo vuelve

casi tan vampírico como los worgoi, y por extensión, a todos los miembros de la casta dominante a la que pertenece. Pragyzo simboliza el miedo al ejercicio irracional del poder estatal, incuestionado y sin supervisión que pueda poner freno a sus excesos. En sus manos, el sub-poder institucional parece una herramienta para empoderamiento y protección del victimario que facilita la deshumanización y victimización de los excluidos. Sin embargo, así como se resaltan sus abusos, también se revela el terror que los poderosos sienten ante la idea de perder su poder. El temor que los miembros de la casta dominante tienen a esta posibilidad hace del espectáculo del sobrepoder un intento de suprimir ese miedo mediante rituales que arrebatan el poder a aquellos que se revelan (recordemos que la desobediencia a la ley se considera una forma de rebelión desde la lógica del sobrepoder monárquico) y los nulifican para así reafirmar su dominio.

En “Álbum” la centralidad no es vista como algo negativo, pero sí imperfecto y claramente falible. Su incapacidad para reaccionar adecuadamente a la presencia del monstruo es causada por no identificarlo como tal. Sus intentos de categorización siempre giran en torno a una noción rígida de infancia, dominada por las ideas de pureza beatífica, impotencia, fragilidad y dependencia. A diferencia de los worgoi en el cuento anterior, la protagonista anónima de “Álbum” sigue siendo sujeto a asimilación por parte de la centralidad dominante. No es sino hasta que la protagonista ha violado el tabú definitivo del asesinato (infanticidio y matricidio) que se aceptan todas las implicaciones de la verdadera naturaleza del monstruo, su violencia incontenible y su maldad desmedida. En este caso, el sobrepoder del monstruo se ejerce con respaldo de los subpoderes que sustenta la centralidad dominante, pero a costa de ambos, pues finalmente está pervirtiendo el fin con que fueron instituidas y revela las fallas en el sistema establecido. Mientras el respaldo de Pragyzo era

“consciente”, por decirlo de algún modo, el de la protagonista de “Álbum” es accidental, a costa de su objetivo original.

En “Cuento” por el contrario, la centralidad es presentada como algo positivo, pero ya perdido. Para conseguir este efecto, la narración inicia focalizada desde el personaje de la princesa agonizante. Hambrienta, viendo los espectros de sus padres (quizá como parte de su transición al otro mundo, quizá una última alucinación por la hambruna), la narración nos pone de inmediato a su favor y al del bienestar arrebatado. No sabemos mucho de la estructura social destruida por el monstruo, pero lo poco que se revela del nuevo orden tras el arrebatado de sobrepoder del gigante pinta una sociedad desordenada, gobernada por el miedo y el abuso del monstruo. El texto nos predispone a aceptar el régimen perdido como positivo al presentárnoslo por medio de un personaje positivo y el nuevo por medio del monstruo, uno que aprendemos a ver como incompetente y peligroso. En este caso, el monstruo es representación del miedo al poder desestabilizador, aquel que por la fuerza destruye el orden que da forma a las sociedades funcionales.

En los tres casos, los subpoderes que mantienen organizada la sociedad son los blancos iniciales del ataque del sobrepoder monstruoso, ya que, mediante su abuso, desestabilización o llanamente su destrucción completa ante una fuerza descomunal, se destruyen los cimientos del orden central y permiten la imposición de uno nuevo.

En todos los cuentos analizados, el sobrepoder aparece como algo pérfido, independientemente de si procede de la centralidad o desde la marginalidad. El exceso de poder según Chimal deshumaniza tanto a víctimas como a victimarios, convirtiendo a los primeros en herramientas y a los segundos en monstruos. La ausencia de nombres propios (en “El ejército de la luna” sólo dos personajes tienen nombre propio y el de uno de ellos es dudoso) es una herramienta interesante de deshumanización usada en los tres cuentos. En su

lugar, los personajes son llamados usando pronombres o con sustantivos que expresen su posición social (la princesa, por ejemplo) o filiación a un grupo (los worgoi). Este acto de despersonalización es a veces llevado a cabo por la estructura del cuento y otras por los personajes mismos como parte de su ejercicio del sobrepoder. Sin embargo, la herramienta de deshumanización principal a la que recurren los monstruos sigue siendo la medida disciplinaria por excelencia, la violencia.

En el caso de “El ejército de la luna” se nos presentan dos relaciones de sobrepoder diferentes, la primera, la ejercida por Pragyó sobre su familia (y por extensión, la clase dominante sobre las clases dominadas), y la segunda, los worgoi sobre Pragyó. Difieren rotundamente porque mientras en la relación entre Pragyó y su familia se oculta el temor a la pérdida de poder, los vampiros de este cuento se presentan como algo absoluto e inevitable que domina sin dejar espacio a dudar de su posición de poder. Su violencia está ciertamente dirigida al cuerpo, pero su fin último es la aniquilación del ego de la víctima y su asimilación a la colectividad monstruosa, la imposición de una nueva centralidad dominante. No existe aquí la dependencia en los subpoderes que determina las estructuras organizadoras de nuestras sociedades, sino un único sobrepoder que se expande por medio de la violencia unificándolo todo bajo su bandera. El sobrepoder monstruoso prueba su alcance al destruir la psique que la víctima (Pragyó, representante del régimen dominante) por la mera idea de su sobrepoder.

En “Álbum” por otro lado, la violencia es también la herramienta de la que dispone el monstruo para desestabilizar las estructuras dominantes, pero no es suficiente para destruirlas. Para compensar la fuerza faltante recurre a abusar de ciertas formas de sub-poder propias de la centralidad que le permiten ampliar los alcances de su violencia. Hay que decir que el triunfo del monstruo en este cuento no es tan definitivo como lo es el de los woirgoi

en “El ejército de la luna”. Su principal victoria es resistirse a las medidas disciplinarias a las que le someten las estructuras de poder, sus mayores actos de violencia siguen ocurriendo en las periferias de la sociedad y no representan una amenaza a la continuidad del orden establecido, sólo un cuestionamiento, un desafío a su eficiencia. El monstruo aquí supera las capacidades categorizadoras de la centralidad, pero no a la centralidad misma y queda condenado a existir en sus márgenes hasta que finalmente sea suprimido.

El gigante de “Cuento”, por el contrario, sí es una amenaza a la continuidad del régimen, pero esto juega en su contra porque lo que busca es sentirse validado por el régimen mismo. En este sentido, actúa de un modo muy semejante a Pragyó, en el sentido de que ambos construyen su noción del yo en torno a su poder y su posición en la centralidad dominante, Pragyó atenta contra su padre y hermanos para hacerse de su posición y al fracasar trata de compensarlo mediante el abuso a su esposa e hijo, mientras el gigante ataca el castillo para hacerse del respeto de sus pares y de todos aquellos que lo hicieron menos hasta entonces. No es de extrañar entonces que el poder que ejerce sea insuficiente para alcanzar su verdadero objetivo, gozar del respeto de sus pares, los “grandes” como él los llama. Su violencia desestabiliza la centralidad en la que quiere ser recibido, al mismo tiempo que revela su propia incompetencia y estupidez, el motivo detrás del desprecio de aquellos a los que desea impresionar.

Los monstruos de los tres cuentos usan la violencia como medio de expresión para su poder, aunque con variados niveles de éxito. Lo que realmente hay en común en todos los casos es que el sobre poder nulifica al individuo sobre el que se ejerce y como se ha dicho, deshumaniza tanto a la víctima como al victimario.

Hay que reconocer que, aunque la preocupación por el poder es evidente, en este punto de su carrera, Chimal está cuestionando el poder en un nivel general, en el modo en que se

experimenta y se teme en las sociedades industriales occidentales contemporáneas y no exclusivamente en la experiencia mexicana. Podemos verlo en cómo los cuentos no sólo despersonalizan a los personajes al negarles el nombre, sino también a sus espacios, que aparecen descritos con simples generalidades (ya sean escuelas, hoteles o castillos). El único lugar con nombre en los tres cuentos analizados es el bosque de Fayag, un espacio imaginario. De hecho, entre los otros cuentos que componen la colección, sólo otro, “El tesoro”, señala un espacio por nombre, y es parte de la antigua Grecia.

En *El ejército de la luna* es esta generalidad lo que importa. Es necesario dotar al poder de una cierta impersonalidad para que los postulados de los cuentos puedan ser aplicados a una mayor variedad de espacios modernos que hoy por hoy siguen determinados por relaciones de poder semejantes.

Ya se dijo que todos los monstruos existen en la tensión entre dos poderes opuestos: un poder dominante que da orden a la centralidad propuesta en el texto (misma que tiende a reflejar nuestra propia centralidad) y el poder subversivo, que invade desde la marginalidad creada por esta centralidad y que en su desafío intenta imponerse como nuevo centro, o por lo menos, existir parasitariamente y beneficiarse de su posición marginal. En esta configuración del choque de poderes, el monstruo es un extranjero que cuestiona y que desestabiliza, pero que no está pensado tradicionalmente para salir triunfante. Su papel en el gran panorama de las cosas es señalar las fallas del sistema dominante y dejar que estas sean cambiadas por el resto de los personajes, o incluso, perpetuar el *status quo* al hiperbolizar aquello que la centralidad considera peligroso. En ambos casos, la posición de centralidad es respaldada por la comunidad y percibida al menos hasta cierto punto como “buena” y “deseable” por el simple hecho de que hemos crecido dentro de ella y asimilado sus

preceptos. Al monstruo como elemento subversivo y extremista no le corresponde ejercer el cambio, sino a los integrantes de la comunidad.

Sin embargo, los cuentos presentados por Alberto Chimal en *Los atacantes* no operan en esta lógica porque representan otro tipo de realidad y otra dinámica de poder. En este cuentario, así como en la realidad mexicana del siglo XXI, los límites entre las instituciones que ejercen el poder central y las que ejercen poder desde la marginalidad son cada vez más borrosos, en tanto ambas responden a un tercer poder dominante que constantemente empuja los límites y, en consecuencia, absorbe lo marginal y lo somete junto a lo central: el poder económico determinado por la lógica capitalista.

Los personajes que habitan los relatos de este libro no enfrentan amenazas extranjeras que ponen en peligro la realidad que les era hasta entonces tan familiar, en su lugar habitan un mundo donde el peligro acecha desde dentro, realidades hostiles que de tan omnipresentes se vuelven casi invisibles a fuerza de voluntad (no del victimario, sino de la víctima) y que de repente se revelan en toda su brutalidad al romper las burbujas de seguridad en las que los personajes y el lector intentan refugiarse.

En el mundo descrito en *Los atacantes*, la lucha de poderes ha cambiado, en lugar de una centralidad que expulsa a la marginalidad tenemos una marginalidad que devora a la centralidad y la somete por medio de la violencia extrema y la apropiación del bien máspreciado en el mundo globalizado, el dinero.

Los miembros de las sociedades contemporáneas, ya residan en la marginalidad o la centralidad, crecen con el ideal capitalista de que el hiperconsumo es el medio más importante de autorrealización, el medio por excelencia de empoderamiento, particularmente para aquellos provenientes de comunidades económicamente desprotegidas que suman a su

incapacidad de satisfacer sus necesidades básicas el constante bombardeo de la publicidad que promete estatus y seguridad en forma de productos. El desdibujamiento de los límites entre centralidad y marginalidad es el resultado del sometimiento de ambas a esta única ideología dominante.

Esto crea en países como México una nueva forma de sobre poder nacido de sumar la capacidad para la violencia física extrema con la capacidad económica para practicar el hiperconsumo, ambas de forma pública, extravagante y en cierto modo, democrática, es decir, no limitada sólo a un pequeño grupo de privilegiados, sino a todo aquel dispuesto a someterse a la lógica del capitalismo, independientemente de su estatus social original. De ahí su atractivo y de ahí que la violencia rampante no sólo parezca imparable, sino que sea además frecuentemente glorificada dado que el poder para destruir se vincula con el poder para consumir.

Hay un fuerte contraste entre los monstruos presentados en *Los atacantes* comparados con los que dominaban *El ejército de la luna*. En este último libro, los monstruos ejercían siempre la violencia ellos mismos y desde la periferia, los asesinos presentados en los cuentos “Álbum” y “Conejo” son un buen ejemplo. Ambos se regodean en su violencia de primera mano, y operan siempre desde la marginalidad. Sabemos además que, en el caso del primer cuento, los subpoderes institucionales tratan constantemente de someter al monstruo y aunque en el caso de la niña monstruosa de “Álbum” ella abuse de ciertos aspectos de la centralidad a su favor, ambos acaban trabajando solos y sin respaldo institucional. Los dos cuentos de vampiros que aparecen en el libro, “Reloj” y “El ejército de la luna”, presentan sociedades vampíricas, y en ambos la violencia descrita tiene una parte de respaldo institucional, pero en ambos casos es ejecutada por el monstruo en persona (en el caso de “El

ejército de la luna” hay incluso dos figuras monstruosas, Pragyó y los Worgoi y ambos actúan violentamente de primera mano).

En *Los atacantes* por otro lado, hay un mayor grado de mediatización del sobrepoder monstruoso. Si los monstruos de *El ejército de la luna* desafiaban los sistemas dominantes, estos otros prosperan gracias a su posición de privilegio al interior de la centralidad. Esta complicidad puede ser directa o indirecta, en “Él escribe su nombre” el protagonista y su novia reproducen por medios sobrenaturales el último encuentro sexual de un criminal de poca monta y su amante con todo detalle hasta casi repetir también el asesinato de la mujer, en este cuento el monstruo está respaldado por la misoginia y el machismo dominante en la sociedad mexicana y del que el protagonista es partícipe hasta esa noche en que el horror al que estuvo expuesto le hace cambiar. Los monstruos en todos los casos están respaldados por alguna forma de sub-poder institucional propio de la centralidad sometido a la marginalidad o disfrazado de marginalidad pese a su naturaleza central y por ende, reflejan aspectos monstruosos ya presentes en ella.

Si bien los análisis que se han hecho de los cuentos pertenecientes a estos libros nos permiten ver qué tan profundamente interesados están en el poder y sus manifestaciones opresivas, en el caso de *El ejército de la luna* nos encontramos con una mirada general del problema, carente de espacios concretos que sirvan de límite fijo para el problema. Por el contrario, en *Los atacantes* son precisamente los elementos particulares de las relaciones de poder lo que interesa al autor. Ante la realidad del México del siglo XXI, los monstruos del texto encarnan los elementos específicos del entorno, mediante la sujeción y el nepotismo, desde sus prácticas concretas hasta sus sustentos ideológicos. El espacio en todos estos cuentos es también más concreto, incluso cuando estos espacios no son llamados por nombre o cuando estos nombres son ficticios. Mientras en *El ejército de la luna* era imposible asignar

un nombre al espacio, es claro que en *Los atacantes* todo espacio refiere al México contemporáneo y todo sufrimiento es un reflejo de nuestro sufrimiento.

Los atacantes no es un texto que cambie drásticamente el interés de Chimal por el poder en general hacia el poder en la particularidad regional del país, sino más bien la culminación de un proceso que ha ido de la mano con el cambio radical en la forma en que el poder se experimenta en el país, en comparación con los años iniciales de su carrera. Aunque ha sido un cambio gradual, es posible señalar los años alrededor de la escritura y publicación de su novela *La torre y el jardín* (2012) como los años en los que las obras más centradas en la realidad de la violencia mexicana empiezan a ganar peso, al menos en sus cuentos centrados en narrativa de terror, tales como “Manuel y Lorenzo” (2011), “La mujer que camina para atrás” (2012), “Los salvajes” (escrito en 2012 originalmente y publicado en *Manda fuego* en 2013 y posteriormente recuperado para *Los atacantes* en 2015), etc., todos claramente interesados en la violencia y la criminalidad del México contemporáneo.

La mayoría de los monstruos descritos en *Los atacantes* responde a esta particular configuración del sobre poder de forma directa o indirecta, como podemos ver en “La gente buena”, por ejemplo. El monstruo en este cuento es una vampiresa que por tanto es capaz de ejercer la violencia ella misma (y se deja implícito que la ejerce de tanto en tanto) pero por medio de su influencia económica es capaz de delegar los procesos de la violencia deshumanizante a otros y gozar de los resultados. En otras palabras, el proceso deshumanizante es delegado y el monstruo goza de los productos de la objetualización del ser humano con tan sólo hacer un pago. En *Los atacantes* la violencia monstruosa es frecuentemente institucionalizada y más preocupantemente, mercantilizada, lo que emparenta el sobre poder monstruoso con el sobre poder ejercido por los poderes económicos en general y con la industria de la violencia en particular. “La gente buena” es el ejemplo

más claro, ahí las víctimas de los vampiros son adquiridas y procesadas en “granjas” y “fábricas” que operan en términos absolutamente capitalistas, pero no es el único, en “Aquí sí se entiende todo” los asesinos hacen uso de la prensa (una de las partes legales de la industria de la violencia en tanto lucra con historias e imágenes de violencia) para desinformar y proteger sus actividades ilegales; en “Los salvajes” un *narcojunior* usa el dinero, influencias y ejército privado de su poderoso abuelo para, por capricho, revivir a Roberto Bolaño y accidentalmente provocar un apocalipsis zombi y en “Connie Mulligan” todo el sistema burocrático y gubernamental está sometido a la voluntad de la figura monstruosa, de modo que esta nunca se revela ante el protagonista sino hasta el último momento, y en su lugar deja que estas instituciones sometan a la población por ella.

Los monstruos por sí mismos resultan más débiles que los presentados en *El ejército de la luna*, pero el respaldo de los subpoderes institucionales reduce considerablemente las condiciones necesarias para que el monstruo pueda ejercer la violencia y el sobrepoder, dado que son de fácil acceso para aquellos dispuestos a jugar las reglas del juego. Ahora, en lugar de unos cuantos monstruos abrumadoramente sobrepoderosos tenemos abundantes monstruos débiles empoderados por instituciones fuertes que ceden parte de su poder a cambio de que se perpetúen las prácticas dominantes. De este modo, se ve claramente cómo es increíblemente fácil que individuos por lo demás comunes, participen en actividades de sobrepoder monstruoso, a veces, como en el caso de los atacantes de “Aquí sí se entiende todo”, tomando prestada la piel del monstruo para completar su transformación en un aspecto visual. Más aún, se revela cómo la participación de las actividades monstruosas es con frecuencia incluso involuntaria (el caso de “Él escribe su nombre”, por ejemplo) en tanto todos formamos parte de la misma sociedad y, por tanto, crecemos rodeados por estas actitudes y lógicas violentas, aunque sea indirectamente.

Los monstruos que vemos en *Los atacantes* pueden haber perdido parte importante de su carácter subversivo, pero por el contrario resaltan su carácter revelador, están precisamente para resaltar esta última realidad, nuestra participación en una sociedad violenta y deshumanizante, nuestra complicidad en la comercialización del sufrimiento de nuestro país, ya sea por perpetuar actitudes nocivas tales como el machismo, la corrupción y el hiperconsumo, o por ceder a la intimidación de las instituciones de violencia y apagar nuestra capacidad de crítica a favor de una complaciente pasividad al interior de nuestras frágiles burbujas de seguridad.

Bibliografía citada:

- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Grijalbo, Barcelona, 1994.
- Caro, Robert. "Robert Caro: A life with LGJ and the pursuit of power", entrevistado por Chris McGreal. Recuperado de *The Observer*, Junio 10, Reino Unido. 2012. <https://www.theguardian.com/world/2012/jun/10/lyndon-b-johnson-robert-caro-biography>
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado, Madrid, 2005.
- Carton de Grammont, Nuria. "La violencia en escena: cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo", *Les Cahiers ALHIM, Amérique Latine Histoire & mémoire*. 2015. Vol 30, 2015. Edición electrónica. <https://journals.openedition.org/alhim/5295#tocto1n2>
- Chimal, Alberto. *El ejército de la luna*, tunAstral, Toluca, México, 1998.
- . "La mujer que camina para atrás", *Siete*, Antonio Jiménez Morato editor, Salto de página, México, 2012. pp. 235-243.
- . *Los atacantes*, Páginas de espuma, México, 2015.
- . *Manda fuego, antología personal*, Fondo Editorial del Estado de México, México, 2013.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- El trabajo infantil en México: avances y desafíos*, Secretaría del Trabajo y Prevención Social, México, 2014.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.
- . *Los anormales*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- . *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.
- Homero. *Odisea*. Gredos, trad. José Manuel Pabón, Madrid, 1982

- Montagut Pelluz, Teresa, *et al.* "El sentido, la naturaleza de los miedos infantiles y algunos consejos", *Los miedos infantiles en la literatura para niños*, Centro de Documentación e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil, Salamanca (España), 2006, pp. 10-17.
- Nieto, Nubia. "La socialización de las élites políticas mexicanas a través de la corrupción", *Análisis político*, 2011 núm. 71, pp.165-181.
- Olivares Merino, Eugenio M. "El vampiro en la Europa Medieval: El caso inglés", *Cuadernos del CEMyR*, 2006, núm. 14, pp. 205-232.
- Sigmund Freud. "Lo ominoso", *Obras completas, Vol. 17*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1975.
- Taylor, Michelle Alison. *The role of children's stories featuring monsters in managing childrenhood fears and promoting empowerment*, Tesis de Maestría en Artes, Facultad de industrias creativas, Universidad de Tecnología de Queensland, Brisbane, 2010.

Bibliografía Consultada:

- Antelo, Raul. "Foucault, el monstruo y la vida", *Voz y Escritura. Revista de estudios literarios*, 2012, núm. 20, pp. 15-40.
- Álvarez Lobato, Carmen (Coord.). *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Aldus-UAEMéx, México, 2014.
- Ayala Sánchez, Brenda Coral. "Todo lo que usted quería Saber Del Gore, sin ensuciarse de sangre. Consideraciones de actualidad sobre el cine Gore y el psicoanálisis", *Errancia Polieticas*, 2016, núm. 9, s. p..
https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v14/polieticas_9.html
- Barroso, Manuel. *La generación Schrödinger*, *Penumbria*, 12 de junio de 2013.
<http://www.penumbria.mx/schrodinger/>.
- Caamaño Morúa, Virginia. "Monstruos del pasado. Una lectura de 'El tesoro' y 'Siete sirenas' de Alberto Chimal", *Kániña, Revista de Artes y Letras*, 2015, núm. 39, pp. 53-75.
- Caamaño Morúa, Virginia. "Seres monstruosos y cuerpos fragmentados: sus representaciones en dos relatos fantásticos de Alberto Chimal", *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 2013, núm. 1, pp. 159-178.

- Chacón, Pedro. "El rol del monstruo en las narraciones audiovisuales dirigidas a los niños y niñas. Un análisis semiótico cultural a través del dibujo infantil", *Foro de Educación*, 2015, núm. 18, pp. 51-68.
- Chaverri, Amilia. "El monstruo postmoderno en la narrativa de Rafael Ángel Herra", *Pasavento – Revista de estudios hispánicos*, 2013, Núm. 1, pp. 75-93.
- Chimal, Alberto. *Estos son los días*, Era, México, 2004.
- . *El último explorador*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- . *Grey*, Era, México, 2006.
- . *Historia Siniestra*, Conaculta, México, 2015.
- . *La torre y el jardín*, Océano Expres, México, 2015.
- Colomer, Martínez, Teresa. "El Desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil", *Revista de educación*, 2005, núm. Extraordinario 1, pp. 203-217.
- Cuellar Barona, Margarita. "La figura del monstruo en el cine de horror", *Revista CS*, 2008, núm. 2, pp. 227-246.
- Eetessam Párraga, Golrokh, "La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica", *Dicenda. Cuadernos de Folología Hipánica*, 2014, núm. 32, pp. 83-93.
- Emerson, R. Guy. "La biopolítica y la necropolítica en la seguridad Ciudadana de Tijuana", *Revista de Estudios en Seguridad Internacional*, 2019, núm. 1, pp. 101-117.
- Escalante, Hada Soria y Mario Orozco Guzmán. "Que no quede huella: el horror de ayotzinapa", *Teoría y crítica de la psicología*, 2015, núm. 5 pp. 157-170.
- Esquinca, Bernardo. "Los niños de paja", *Los niños de paja*. Almadía, México, 2011, pp. 63-126.
- Estévez, Adriana. "Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?", *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 2018, núm. 73, pp. 9-43.
- Eudave, Cecilia. "Del cuerpo monstruoso a la representación fantástica: el caso de Monstruos y prodigios de Ambroise Paré", *Sincronía, revista de Filosofía y Letras*, 2014, núm. 65-66, pp. 1-19. <http://sincronia.cucsh.udg.mx>
- Fernández, Bernardo. "Todos somos monstruos. Retos de la literatura de horror en un mundo espantoso", *Revista digital universitaria*, 2012, núm. 13, s. p. <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num2/art19/index.html>

- Flores de la Flor, María Alejandra. *Los monstruos en la edad moderna en el mundo hispánico*, Tesina del Master de estudios hispánicos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2010.
- García, Guillermo. "La ciudad y los monstruos (una contribución a la genealogía del horror moderno)", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 2003, núm. 24, 2003, s. p. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/monstruo.html>
- Giorgi, Gabriel. "Política del monstruo", *Revista Iberoamericana*, 2009, núm. 227, pp. 323-329.
- La Corrupción en México: Transamos y no avanzamos*. Índice de competitividad Internacional, Instituto Mexicano para la Competitividad, A.C., México, 2015.
- Leclercq-Marx, Jacqueline "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana*, 2005, núm. 4, pp. 13-53.
- Llañes García, Manuel. "Madre de las historias. Idea de religión en un cuento de Alberto Chimal", *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 2014-2015, núm. 14-15, pp. 179-192.
- Luengo López, Jordi. "La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a clarimonde", *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 39, 2013, pp.77-106.
- Mondragón, Cristina. "El horror realista en *Los Esclavos* de Alberto Chimal", *Nuevas narrativas mexicanas 3, escrituras en transformación*, Linkgua ediciones, Barcelona, España, 2019, pp. 63-89.
- . "Lugares infinitos. La torre y el jardín de Alberto Chimal y La torre de Eloy M. Cebrián", *Paisajes Góticos, de lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, Ediciones Orbis Tertius, Villeurbanne, 2015, pp. 245-259.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel. "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción", *Sigma*, 2011, núm. 20, pp. 471-496.
- O'Connell, Maria. "El monstruo en el espejo: del miedo a sí mismo en la literatura grotesca", *A journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 2007, núm. 1-2, pp. 87-94.
- Piñol Lloret, Marta (Ed.) *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015.
- Pulido, Juan Antonio. "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del caribe", *Contexto - Segunda etapa*, 2004, núm. 10, pp. 229-250.

- Ramírez, Diana. "Imaginación y símbolo: La torre y el jardín de Alberto Chimal", *Córina, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 2018, núm. 4, s. p.
- Rubio Tobar, Joaquín. "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval", *Poder y seducción de la imagen románica*, Universidad de Alcalá de Henares, Aguilar de Campo, 2006.
- Salas, González Carlos. "El cuerpo como morada del monstruo en el cine de terror contemporáneo", *Biduma Ars*, 2012, núm. 2, pp. 48- 61.
- Sánchez, Manuel Esteban. "De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación", *Contextos*, 1994, núm. 23-24, pp. 313-336.
- Torres Martínez, María. "Las mil muertes del cuerpo. Iconografías del crimen, estéticas del miedo en el México narco", *Revista Historia Autónoma*, 2013, núm. 3, pp. 157-179.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*, Editorial Melusina, S.L., 2010.