

UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR
SEDE ECUADOR

ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCION LITERATURA HISPANOAMERICANA

LO MONSTRUOSO EN LOS TEXTOS LITERARIOS
ECUATORIANOS

ADRIANA ELISABETH BALLADARES UNDA

2001

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

.....

Adriana Elizabeth Balladares Unda

Octubre del 2001

UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR

SEDE ECUADOR

ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCION LITERATURA HISPANOAMERICANA

LO MONSTRUOSO EN LOS TEXTOS LITERARIOS

ECUATORIANOS

ADRIANA ELISABETH BALLADARES UNDA

2001

TUTOR: DR. RAUL VALLEJO

QUITO - ECUADOR

ABSTRACT

Con la presente tesis intento desentrañar los procedimientos por los que lo monstruoso ha devenido en un factor social de correlación entre lo ético y lo estético, convirtiendo a la literatura en la coautora o cuestionadora de modelos de belleza orientados a reforzar ciertas correspondencias del poder, así como de la noción de la fealdad sentida de forma pecaminosa y expresión de la ruptura de la normatividad, del statu quo, asumiendo de hecho, la imposibilidad del derecho a la diferencia que tienen no solo las especies entre sí, sino dentro de las especies, cada individualidad.

Para el efecto, se abordará el estudio de obras literarias en las que se establecen criterios de monstruosidad, empezando desde su concepción en función de las deformidades biológicas de los personajes, pasando por las deformidades psicológicas que explotan nuestros más profundos terrores, para llegar a las concepciones mitológicas, formas de manifestación todas éstas, que se constituyen en importantes factores para la formación cultural del individuo.

.A mi amado, monstruo particular.

Dejo especial constancia de agradecimiento a mi tutor, Dr. Raúl Vallejo, por su invaluable y desinteresado apoyo en la corrección de esta tesis, a mis profesores con especial énfasis a la magíster Alicia Ortega, a mis compañeros de promoción.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I : LA MONSTRUOSIDAD MORFOLÓGICA

Relación terror, horror - monstruosidad, malignidad

La monstruosidad en el contexto urbano

Relación monstruosidad – crimen

Relación monstruosidad – ocultamiento

La monstruosidad como causa de marginalidad

CAPITULO II : LA MONSTRUOSIDAD PSICOLOGICA

Configuración del monstruo psicológico

CAPITULO III : LA MONSTRUOSIDAD Y LO MARAVILLOSO

Relación de la monstruosidad con lo maravilloso

La muerte y la monstruosidad

CAPITULO IV : LA MONSTRUOSIDAD Y LO DESCONOCIDO

El monstruo onírico

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA DEL CORPUS

BIBLIOGRAFIA GENERAL

INTRODUCCIÓN

Aunque la producción de obras literarias que tratan específicamente sobre lo monstruoso es muy voluminosa _ya en la Biblia se habla de seres monstruosos_, puede afirmarse sin temor a equivocación, que son numerosas las obras que dedican aún cuando sean unas líneas a la descripción de situaciones con este contenido, centrándose funcionalmente en los planos de la psicología y en alguna medida, en la del derecho, mientras que en el campo literario, la principal preocupación se ha centrado en la creación de imágenes identificables espontáneamente como terroríficas.

Con este trabajo intento una reflexión sobre el proceso por el cual la fealdad extrema no solo puede producir terror, sino también una sutil fascinación que ha inspirado a ciertos autores ecuatorianos a crear leyendas, cuentos, e inclusive novelas, en las que se sintetizan paradigmas de lo estético, ético y lo simplemente humano.

Al investigar sobre lo monstruoso en los textos literarios ecuatorianos, he tratado de identificar algunos de los procedimientos a través de los cuales se relaciona la belleza -la estética-, con los valores humanos _lo ético_, tomando como punto de partida la caracterización del miedo como un sentimiento que es utilizado por la moraleja literaria para impelernos a rechazar aquello que vemos como potencialmente dañino, así como la vergüenza, emoción que se presenta como un constructo humano que, como bien lo

observa Erving Goffman, nos obliga a ocultarnos a través de un proceso de marginalidad, que puede ser autoinflingida, o un proceso abiertamente excluyente hacia todo aquello que se evidencie como fuera de los cánones *normales* de cada contexto social.

Para este efecto he procedido al análisis de un grupo de obras de los autores: Raúl Pérez Torres, Iván Egüez, Huilo Ruales, Pablo Palacio, Iván Oñate y Jorge Dávila Vázquez, por considerar que su contenido fantástico, simbólico y formativo, son muestras representativas de una correspondencia con una escala de valores que inciden en la configuración de temores más o menos permanentes en el imaginario colectivo.

De esta manera avanzamos en el proceso de comprender cómo la fantasía, es decir, la capacidad de imaginar hechos y situaciones que atraviesan o sufren los personajes, es capaz de crear símbolos que, al constituir la negación de un orden establecido o deseado, permiten fijar el mito de lo estético como la "natural" expresión de lo ético, configurando a los valores y antivalores humanos, virtudes y vicios, como el origen de las condiciones estéticas del individuo.

Para el desarrollo del tema he realizado un análisis a partir de dos perspectivas:

a) Un plano literario, en el que se establecen distintos matices con los que se presenta lo monstruoso, para comprender las correlaciones ético - estéticas necesarias

para la conformación de nuestra individualidad; y,

b) Un plano cultural, por el que se reconocen los procesos simbólicos con que se llega a conceptuar tanto las categorías estéticas, como las éticas, personificando en la monstruosidad la naturaleza y caracterización de los males sociales.

De acuerdo con lo planteado, he formulado la siguiente pregunta:

¿Hasta qué punto la literatura ecuatoriana ha asumido la función de construir las categorías de lo bello y lo feo, convirtiendo lo monstruoso en una forma de expurgación, que considere lo marginal como el modelo del "no deber ser"?

La respuesta a este cuestionamiento nos permite comprender los límites que nos hacen aceptar la necesidad del temor en general y el temor a la monstruosidad en particular, como un instrumento pedagógico y andragógico que señala las rupturas éticas con efectos antiestéticos y viceversa.

De igual manera, podremos comprender la representación simbólica del ser humano como un conjunto ético - estético, para el que sus características físicas, se supone, deben ser correlativas con la fortaleza de sus más importantes valores sociales y culturales a cultivar, determinando que su contravención conduzca a la noción de una

ruptura ética.

Así, considero lo monstruoso como un constructo en el que lo real se funde en lo imaginario para producir distintivos que buscan ser incorporados en nuestras costumbres con el objetivo de mantener una existencia rectilínea, como lo manifiesta Todorov, que la irrupción de lo fantástico representa una grave ruptura que no solo desconcierta, sino que produce temor, terror, y por ende, la necesidad de reprimir las posibles causas de su generación, a las que se identifica como "pecado".

En este sentido podemos entender la creación de símbolos, así como la asimilación a ellos de las diferentes virtudes y vicios, generando imágenes que salen fuera de lo normal y que, si se las asimila al campo de lo bueno, se los identifica como bellos y hasta de extrema belleza, en tanto que su identidad con lo malo, difunde la idea de lo feo hasta su máxima expresión, la monstruosidad.

Evidentemente, es imposible realizar un análisis de la monstruosidad en todas sus manifestaciones, por lo que esta investigación se limita a las siguientes obras: *Ana la pelota humana*, de Raúl Pérez Torres; *Miosotis*, de Iván Egüez; *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, de Huilo Ruales; *La doble y única mujer*, de Pablo Palacio; *El antropófago*, de Pablo Palacio; *Clown*, de Jorge Velasco Mackezie; *El rostro de la gloria*, de Iván Oñate; y, *Bestiario del libro de los sueños*, de Jorge Dávila Vázquez.

El análisis de estas obras nos permitirá iniciar un proceso de clasificación del uso de la monstruosidad como un argumento inductivo-formativo de la personalidad humana en los términos de su capacidad para entregar símbolos que al condicionar sus filiaciones estéticas, rijan su comportamiento ético.

Igualmente he intentado una aproximación hacia condicionamientos ético y estéticos que respeten el derecho a la diferencia, como una de las carencias que inducen a la marginalidad y con ella, a la configuración de las llamadas "lacas sociales", dentro de ellas, a la monstruosidad, que más que una realidad, parece ser solo un concepto que nos predispone a la aceptación mítica infantil del complemento belleza - poder.

CAPITULO I

LA MONSTRUOSIDAD MORFOLOGICA

*"La poesía no consiste, de ningún modo
en un conflicto entre lo real y lo posible,
sino en una transfiguración de lo real"*

Louis VaxLouis Vax

RELACIÓN TERROR, HORROR - MONSTRUOSIDAD, MALIGNIDAD

Los monstruos, lo monstruoso, la monstruosidad, son conceptos tan vastos que su tratamiento integral sería imposible; de hecho, no existe ninguna forma de organización humana que no haya estimado de alguna manera, ya sea en el arte, la religión o la mitología, formas diferentes, extrañas, maravillosas, o fantásticas, para recordarnos la necesidad de mantenernos en los límites de lo legal, considerado como "natural", bajo riesgo de encontrarnos ante seres desviados o híbridos, eventualmente, peligrosos.

Partiendo de lo más prosaico, el diccionario, encontramos la definición de monstruo, como "producción contra el orden regular de la naturaleza; cosa excesivamente

grande o extraordinaria, en cualquier caso, persona muy cruel y perversa"ⁱⁱ, lo que nos remite a campos tan extensos que obligan a delimitar el presente trabajo, al marco exclusivo de lo literario.

Bajo este criterio, encontramos que la caracterización de lo monstruoso parte de la comparación de un evento extraño con lo que puede decirse que está dentro de la *normalidad*, bajo la premisa de los conjuntos estéticos "deberían" ser correlativos con la fortaleza de los valores sociales y culturales más importantes que se pueden cultivar, de tal manera que su contravención, identificada como una ruptura ética, podría dar como resultado un ente de una fealdad extrema a la que puede definirse como monstruosa.

Empecemos por indicar que la mención de "contra el orden regular de la naturaleza", implica no tanto la posibilidad de lo sobrenatural, que se enmarcaría en el campo de lo maravilloso, sino más bien, de actitudes de tipo volitivo que lo impulsan a contradecir las leyes de la naturaleza, planteando la posibilidad de lo extraño, integrándose en la literatura al campo de lo fantástico.

De hecho, lo monstruoso no tiene por qué ser solo ficcional; su concepto tiene mucho del autorreconocimiento de nuestras aberraciones más íntimas y más temidas, las mismas que en términos de nuestras costumbres, las integramos naturalmente, como que fueran eventos diferentes, ajenos a nuestro ser, sin reconocer que "dios, al hacernos, para

no aburrirse, nos hizo de dos maneras: a unos con el monstruo adentro, y a otros con el monstruo afuera." ¹

Así, de manera permanente, estamos creando figuras, conceptos y representaciones que, al ser hijos de la misma cultura, de una misma realidad que cada día tiende más a la universalidad, son cada vez más similares, tienen cada vez más el mismo contenido y simbología, considerando los mismos motivos que para nuestra conciencia son causa de preocupación inmanente: vida, muerte, amor, conocimiento...

Para el presente trabajo parece insuficiente la clasificación que realiza Louis Vax sobre el tema, identificando tres categorías de monstruos: 1) Monstruos por defecto, o sea con falta de alguna parte o con dimensiones reducidas. 2) Monstruos por exceso, es decir con partes en número excesivo o gigantes. 3) Monstruos dobles o compuestos.

Esta identificación de lo monstruoso, considerando solo los aspectos biológicos, deja de lado la consideración de aberraciones que no se manifiestan en el plano físico, sino en el actitudinal, como veremos posteriormente.

Más actual se presenta la clasificación de Goffman, quien nos manifiesta la

¹ Ruales, Huilo. "las leyendas olvidadas del reino de la tuentifor", en *fetiché y fantoche*, 1ra. ed., Quito, EDIPUCE, 1994, p. 35

existencia de "estigmas",² a saber: 1) Las distintas deformidades físicas o abominaciones del cuerpo; 2) Defectos del carácter y la personalidad del individuo; y, 3) Estigmas tribales de la raza, nación y la religión.

Por el momento, centrémonos en los aspectos físicos, campo en el que podemos observar que nuestras manos, los ojos, el cráneo, la cara, la cabeza en general, son lo que Vax considera como "partes nobles del cuerpo humano", pues nos permiten relacionarnos, actuar, ver, organizar, y nos causan una profunda inquietud cuando los encontramos perturbados, atrofiados, impidiendo su normal funcionamiento, mientras que los demás órganos "vegetativos", normalmente ocultos a la mirada superficial, o que al menos, puede identificarse como "mal social", como la obesidad y la anorexia, no nos inquietan, más aún, en casos extremos, hasta pueden ser objeto de admiración.

Nos encontramos entonces ante el problema de definir qué es lo *normal*.

Al caracterizar al monstruo, tenemos la tendencia a identificarlo como un ente horroroso, terrorífico, envuelto en una acción agresiva que casi siempre recae sobre una víctima que es su contrapartida, un ser "normal".

² "Signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien los presentaba (...) y advertían que el portador era un esclavo, un criminal o un traidor (...) a quien debía evitarse especialmente en lugares públicos", Goffman, Erving. *Estigma, la identidad deteriorada*,

Para este efecto, Goffman nos dice que "La noción de ser humano normal puede tener su origen en el enfoque médico de la humanidad o en la tendencia de las organizaciones burocráticas de gran escala, tales como el estado nacional, a tratar a todos los miembros, en ciertos aspectos, como iguales", hipótesis que nos sitúa en un contexto no solo estadístico, sino sobre todo, sociológico, por el cual la normalidad se determinaría por la integración del individuo a las características más comunes de la sociedad, aún cuando solo sean costumbristas, como se plantea en el mismo párrafo, cuando afirma que "una persona dudosa reclama su derecho a la normalidad citando como prueba el hecho de tener una esposa e hijos y, curiosamente declarando que ha pasado con ellos los días de Navidad y de Acción de Gracias." ³

Monstruo y víctima son pues, dos personajes que se funden en la literatura para presentar la imagen de una eterna lucha entre el mal y el bien; lo primero, identificado como lo imperfecto, a lo que tenemos la tendencia a interpretar como "feo", habitualmente dañino, inclusive sobrenatural, que no puede ser aceptado por nuestra razón, que nos horroriza y traduce la existencia de un escándalo moral que se expresa a través de un escándalo físico.

Por otra parte tenemos al *bien*, representado por seres que no tienen ni en su origen ni en el curso de su vida, acciones escandalosas, por lo que son naturalmente

reconocidos como *normales* y constituyen la antítesis del mal en todas sus manifestaciones.

Bajo esta percepción, las dos fuerzas se combinan en la obra literaria, a la manera de polos opuestos que, estando en cuerpos diferentes, se atraen en la búsqueda de la configuración de un solo ser individualizado.

Lo anterior nos permite identificar la idea de lo monstruoso se encuentra en realidad dentro de nosotros, es la representación de las aberraciones que nos horrorizan, por lo que en un acto "infantil" intentamos negar su presencia interior, integrándolas en una realidad ficcional sobrenatural ajena a nosotros que, inclusive, podría venir del más allá.

Entre las imágenes más explícitas de lo que sería la monstruosidad física, tenemos el caso de Ana, en *Ana la Pelota Humana*, cuento de Raúl Pérez Torres; roberédfor, kinkón y la albina en *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, de Huilo Ruales Hualca; Orito en *Miosotis* de Iván Egüez, que en su conjunto, caracterizan al ser informe como fenómeno resultante de accidentes genéticos o físicos de la niñez, cuyo denominador común es la baja estatura (casi todos son enanos), acompañada de deformidades corporales que normalmente pueden producir un efecto repulsivo, pero que con la fuerza

³ *Ibíd.*, p.17

de la costumbre, se convierten en seres aceptados como objeto de burla e inclusive maltratos físicos.

Para esta línea argumental, la monstruosidad está acompañada de una debilidad que va más allá de lo físico, para consolidarse en lo espiritual, generando seres anodinos, que son fácilmente explotados por personas físicamente "normales", cuya superioridad les da el "derecho" de disponer sobre la vida de aquél.

Este criterio es seguido por los autores mencionados en sus correspondientes obras: Ana es una niña esmeraldeña encontrada por un grupo de cirqueros, sin que nadie lo lamente, pues por su "cuerpo deforme, ese tronco de piedra irregular, esas piernas que parecían ramas de belibé, esos dedos atrofiados que nunca salieron del todo, ese caminar estilo títere, con un paso suelto y otro solemne", era evidentemente, una niña abandonada, por lo que estaba "sola, desgalingada en el mundo", luchando de una manera instintiva por sobrevivir, compitiendo con los animales el alimento", ⁴ lo que atenuaba el sentimiento de culpa por haberla robado.

Parecida situación la encontramos en *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, de Huilo Ruales Hualca, especialmente en el caso de roberédfor, con su "vellosidad,

⁴ Raúl Pérez Torres, "Ana la pelota humana", en *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX - Antología crítica*, 2da ed., Quito, Libresa, 1999, p. 136.

verruca, curvatura (...), miserable anatomía de rana, de engendro", ⁵ evidenciándose que era una persona cuya discapacidad le obligaba a ser ayudado por kinkón, paradójico individuo con quien se establece una extraña sociedad, fundamentada en un sentimiento de solidaridad que solo pueden sentirlo quienes pertenecen a un mismo sistema de debilidades complementarias, por lo que es quien lo llevaba "cabalgando, como un convoy, en su caballo con ruedas". ⁶

Un caso especial de monstruosidad es descrito por Pablo Palacio, en *La doble y única mujer*, que retrata a un par de hermanas siamesas, por lo demás perfectamente normales, pero cuyo defecto genético les obliga a existir y a desarrollar una vida doble y única, pero igualmente matizada por el rechazo de la sociedad, inclusive de sus mismos progenitores, pero que en un alarde de anticipación, nos da la posibilidad de pensar con la mente y las sensaciones, de otro, sin que por ello dejen de ser los pensamientos propios.

Otra línea argumental nos presenta monstruos fantásticos en los que es notoria la influencia de la literatura mítica europea y de medio oriente, con personajes como centauros, sirenas, unicornios, moscas dragón, y la misma Muerte, (en Iván Oñate y Jorge Dávila Vásquez), que de alguna manera se ambientan en nuestra geografía, pero sin perder las características maravillosas que los han hecho famosos en la literatura de ultramar.

⁵ *Ibíd.*, p. 40.

En esta misma línea encontramos el cuento *Clown* de Jorge Velasco Mackenzie, que nos introduce en el campo de lo maravilloso, al caracterizar como personaje principal a un traje de payaso que tiene vida propia y cuya existencia decurre entre el crimen, la enfermedad, el resentimiento y la desgracia.

Mención aparte merece el tratamiento de la monstruosidad que no se manifiesta en el plano biológico, sino en el psicológico, con personajes que corresponden a la definición de "monstruo" del diccionario como " (...) persona muy cruel y perversa"; aquí encontramos las aberraciones que en un contexto de locura, nos sumergen en una atmósfera de horror que eventualmente aterroriza.

Esta propuesta de monstruosidad, que se manifiesta en las acciones de seres aparentemente normales, ha sido utilizada con mucha frecuencia para argumentar obras policíacas así como de misterio-terror, en las que una persona, que resulta paranoica, realiza actos atroces que llenan de tensión, dolor y muerte entre quienes por cualquier albur del destino, le rodean.

Así tenemos la mayor vertiente literaria, impulsada por la corriente del "realismo psicológico" que inicia Pablo Palacio con *El antropófago* y es continuada recién en la década de los setenta, aunque, como lo demuestra Juan Valdano Morejón en su

⁶ *Ibíd.*, p. 45.

Panorama del Cuento Ecuatoriano, etapas, tendencias, estructuras y procedimientos, no trabaja de inmediato con figuras o representaciones monstruosas, sino más bien con figuras del antihéroe, del personaje vulgar y cotidiano, en los que lo monstruoso se presenta en las mismas condiciones de existencia del individuo, en el vacío anonimato de la cotidianidad carente de expectativas de realización humana, en la masificación que produce el monstruo urbano llamado ciudad.

LA MONSTRUOSIDAD EN EL CONTEXTO URBANO

La ciudad crea sus monstruos calificando como monstruosidades a muchas de sus criaturas _aunque solo sea por considerarlas diferentes de un ideal morfológico_, discriminándolas al asignarles roles que van desde el simple efecto demostrativo de la antítesis de lo normal, hasta la apología de máxima moralizante, que asigna a la monstruosidad una génesis pecaminosa partiendo del simple origen vulgar, marginal de sus exponentes.

Es el caso de *las leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, cuyos personajes y ambiente pertenecen al lumpen que habría quedado en el "quito" posterremoto, alcanza hasta las acciones antiéticas de quienes, teniendo un origen más "normalizado, incurren en "errores" que se integran en el campo de lo fantástico maravilloso, por lo que son castigados por la naturaleza, como en el caso de *La doble y única mujer*, en que la deformidad de las siamesas se atribuye a las lecturas de su madre.

Quienes observamos la fealdad extrema no dejamos de estremecernos frente a ella, a la posibilidad de sentirla, vivirla en carne propia, pero no por ello dejamos de observarla, de buscar morbosamente en su interior algún indicio que nos libere de culpa, permitiéndonos afirmar para nuestros adentros "no te preocupes, eso no puede sucederte a ti. "

En el programa del espectáculo de algunos circos encontramos los dos extremos,

el de la fealdad, que al nivel de la monstruosidad nos fascina, y el de la habilidad extrema, que, al combinarla con la belleza, genera en nuestros labios exclamaciones de admiración no exenta de envidia.

Pero quienes viven en estos circos han aprendido a aceptar las diferencias que los marcan, inclusive si éstas son monstruosas, convirtiéndose en normales, ¿será porque viven de lo extraordinario o será que viven de ello porque no encuentran en la sociedad otra función que cumplir, que la de mostrar y demostrar al mundo los límites de nuestra existencia?

Este es el marco en que se desenvuelve la ya mencionada historia de Ana, en *Ana la Pelota Humana*", cuya fealdad es tal, que en el ambiente cirquero llega a dar gusto verla, inspira una ternura solidaria que, combinada con su habilidad para aprender a contorsionarse, permite su integración al gremio, al punto que se convierte en otra de las atracciones del circo, demostrando que si bien la fealdad puede llegar a constituir un problema de orden estético, sus marginaciones se superadas en ciertos estratos sociales en los que la frecuencia de su presencia, permite su integración como si se tratara de un ser normal en su ambiente natural, en el que también cohabitan otras formas de *rareza*, empezando por Irma, la Serpiente Azul, mujer que tiene la habilidad de deslizarse por lugares inverosímiles, por lo que se intuye, debe ser de una delgadez extrema, pero de una fortaleza poco común.

Este personaje, que es quien encuentra a Ana, revive a la inversa el mito del ser que ofrece a una persona la eventualidad de una nueva forma de vida, pero que no lo hace propiciando su expulsión de un paraíso, sino entregándole a una posibilidad cierta de sobrevivencia, sometida a los albuces que sus destrezas logren producir en el mercado de las distracciones.

También está Marisol, la Gorda más Gorda del Mundo, "capaz de comerse veinticinco huevos diarios con cáscara y todo", mostrándose en su desmesura como un símbolo de gula pantagruélica y, en tanto que oculta entre sus faldas a Demetrio, cuando éste se esconde de los municipales para no pagar impuestos, de complicidad con el poder.

La agrupación de personas cuyo denominador común son sus deformidades físicas se presenta entonces, como un requerimiento de sobrevivencia, por el que les es posible complementar y desarrollar sus capacidades y habilidades, para formar verdaderos "equipos", cuya actuación despierta la admiración del resto de humanos considerados "normales", obligándonos a reflexionar "¿dónde está lo monstruoso?".

En otros casos la fealdad no se la encuentra en su forma física, sino en la condición de oprimidos que tienen, por ejemplo, Belinda Dientes de Oro, mujer cuya dentadura es tan fuerte que le permite sujetarse con ella a una cuerda y dar vueltas en el aire; Conchita

Espinal, cuya peligrosa función consiste en ser el centro del tiro al blanco, que llena de ansiedad las miradas y los corazones de los espectadores ante la contingencia de que uno de los cuchillos de Demetrio yerre su destino, para alojarse en su cuerpo; o Aparicio, el domador de caballos, que a pesar de su pericia con el látigo, al igual que todos, es incapaz de rebelarse ante la opresión, ante el sobresalto que inspiran los cuchillos de Demetrio.

Sin embargo, es en Demetrio en quien se encuentran los indicios de la verdadera monstruosidad: a pesar de su apariencia, que se intuye debe ser imponente, acompañada de muchas habilidades que le permiten ejercer también como la Saeta Voladora o el Payaso Malaquitos, él es quien representa el terror y la dominación; la dominación por el terror, pues ha dejado la marca de sus cuchillos en todo el personal del circo, recordando a cada instante la obediencia que se le debía, que le debían todos, inclusive la enanita Ana, quien iba a ser castigada por no salir a actuar al sentirse sobrecogida, pues se percataba de que Conchita iba con seguridad a morir por culpa de la borrachera de Demetrio.

Cómo la fealdad puede ser sujeto de actos bellos y cómo estos actos bellos pueden llevar a acciones horrendas lo encontramos en el epílogo del cuento, ya que representa una muestra de solidaridad absoluta de los marginados frente a la posibilidad de que se maltrate a un ser manifiestamente indefenso, tanto por su condición

morfológica, como por su corta edad, pero al mismo tiempo es un episodio de barbarie extrema, que llega al nivel de un asesinato colectivo, en el que participa hasta Marco Porcio.

Las imágenes que podemos encontrar en este relato son múltiples y contradictorias, ya que hallamos la monstruosidad como un constructo en el que la otredad tiene funciones coherentes con los mensajes éticos que *debe* entregar: lo bello de lo monstruoso debe necesariamente ser o conducir a acciones monstruosas, bárbaras, criminales.

Como quiera que sea, queda patente que la fealdad también es capaz de actos nobles, aun cuando se revistan con un manto de monstruosidad, como se evidencia en el hecho de que sea una serpiente quien ofrezca una nueva vida a Ana, un ser que está prácticamente condenado a morir y que a su vez, sea ella quien permita, con su acción, que otro ser, su compañera Conchita, pueda seguir viviendo, no sea asesinada en la irresponsabilidad de la embriaguez del poder.

Tenemos entonces una condición dual: de una parte, la definición de la monstruosidad como la desfiguración de lo corporal, la manifestación de sus profundidades, órganos y excrecencias, que se complementa con la idea platónica de una belleza que es "como una escala hacia un orden superior donde la belleza se identificaba

con el bien", ⁷ todo lo cual no cesa de perturbar la imagen del yo, de una condición estética que debe ir a la par de las condiciones éticas del individuo, planteando el infantil silogismo: si es monstruo es malo (por lo menos, asusta); y por otra, superando esta noción heredada de la tradición judeo cristiana, el planteamiento de una nueva concepción que nos permite identificar la monstruosidad como una aberración que nace del abuso del poder, que no tiene nada que ver con lo biológico, pero puede convertir a los monstruos físicos en víctimas de las paranoias y desafueros de los *normales*.

No puede quedar de lado el análisis del factor desencadenante que, en este caso, se presenta como la reacción compulsiva del despecho por una "mala racha" que lleva poca gente al circo, conjugado la impertinencia de la ebriedad y la necesidad de mantener a toda costa una posición de poder que aparenta ser un requisito indispensable para la organización de la empresa.

Los eventos dañinos y por lo tanto malos, monstruosos, se explican como un error de apresuramiento: si Demetrio no se hubiera ido a beber, su pulso habría estado firme como siempre y por lo tanto, no se hubiera producido el temor de que Conchita iba a morir, con lo que Ana tampoco se hubiera negado a salir a trabajar y al no ser necesario el castigo, no se hubiera realizado esa reacción solidaria de todo el personal del circo: Demetrio seguiría vivo.

⁷ Bravo Víctor, *Terrores de fin de milenio, del orden de la utopía a las representaciones del caos*, Mérida,

Efectivamente, cuando Demetrio sale a tomar unos tragos "para afinar el pulso", en realidad molesto por la escasa concurrencia que encuentra en Sangolquí precisamente cuando va a ser la función inaugural, no solo del circo como tal, sino del debut de Ana, quien ha aprendido a contorsionarse como una verdadera pelota, adquiriendo las formas más inverosímiles, que prometen un éxito rotundo, se extralimita de tal manera que regresa en condiciones de absoluta ebriedad e incapacidad para actuar en la forma debida produciendo sobresalto en todos, pero al mismo tiempo, una especie de resignación: todos saben que Conchita va a morir, todos lo esperan, pero nadie es capaz de rebelarse.

Es, sin embargo Ana, la enana, la más tierna, pero físicamente la más monstruosa, la que da el ejemplo: en su terror solidario por lo que pueda sucederle a su compañera, se niega a salir a actuar, generando la ira de Demetrio, quien decide castigarla con sus temidos cuchillos para evitar que el poder se le vaya de las manos, que alguien piense que una desobediencia pueda quedar impune.

¿Qué es lo bello de las acciones? la solidaridad, ese sentimiento que va más allá de lo simplemente gregario, que nos obliga interiormente a defender al desvalido, a renegar de los abusos del poder, a enfrentarnos decididamente con la misma muerte para evitar una injusticia; ¿Cuál la ironía? que siendo un acto bello, desemboque en una acción

bárbara, un crimen colectivo que revela la fragilidad del ser humano, de la misma vida, aún cuando esté revestida de una imagen de poder; ¿Cuál la paradoja? que lo monstruoso, aunque realice actos por principio bellos, será conducido "por su naturaleza" a actos igualmente monstruosos, manteniendo esa supuesta correlación ético-estética: lo monstruoso *tiene* que ser dañino.

RELACION MONSTRUOSIDAD - CRIMEN

Una de las principales prevenciones frente a la denominación *monstruo* es que éste, al ser "contrario a la naturaleza", puede producir daños a la gente normal, como lo propone el cuento *Miosotis*⁸ de Iván Egüez, que nos presenta la monstruosidad a través de una relación social conflictiva: un triángulo pasional que se resuelve mediante la muerte del "infiel", un enano de cabeza y miembro desproporcionados que, en su complejo de inferioridad, ha desarrollado frente al sexo, una actitud violenta y sádica.

El hecho de que en este relato también se utilice la figura de un enano, aunque no tenga características tan repulsivas como las indicadas en el texto anterior, nos remitiría a la línea temática ya desarrollada, sin embargo en esta ocasión, el autor ha incluido un ingrediente maravilloso: el poder cartomántico o clarividente que permite a Miosotis, uno de los personajes principales, no solamente leer las cartas, sino intervenir en el devenir de los hechos, convirtiéndose en una "Némesis" conyugal.

La posesividad extrema, la pretensión de propiedad privada del sujeto-objeto sexual, es un ingrediente novedoso en la relación de los personajes. Se matiza la monstruosidad con la dicotomía sexo-infidelidad, aunque la violencia ejercida unidireccionalmente por "orito", induce a la configuración de un tercer elemento: el crimen que cierra el relato.

Sin embargo, lo contradictorio del tema es que las acciones destructivas no son ejecutados solo por el ser monstruoso _el enano que carece de nombre y apenas se lo nomina con un apodo: "orito" sino también por los seres normales_ Miosotis y "la otra", aunque en el caso de "la otra", se pueda argumentar una acción de defensa propia que justifica la violencia final del relato y el desenlace de la historia.

De hecho, despertar de una actitud masoquista para producir la muerte de su complemento sádico, es una acción inusitada e incomprensible. Se podría aventurar una explicación: Miosotis, a más de médium, hipnotista y vidente, puede intervenir en el destino de los hombres, según se desprende de su alegato: "En Argos se viaja hacia otra mujer o hacia la muerte. Hoy depende de mí ese puerto". Si aceptamos esa afirmación, que pretende justificar el acto por venir, que por lo tanto se manifiesta como premeditado y hasta sicótico, no podemos menos que reflexionar hasta qué punto una persona, sin una

⁸ Iván Egüez, "Miosotis", en *El triple salto*, abrapalabra editores, Quito, 1981, p.107-111 .

aparición física fuera de lo común, puede ser considerada *normal* teniendo las capacidades paranormales de la clarividencia y de influir en el curso de los hechos. Miosotis, poseedora de este don, se convierte en un ser monstruoso.

También podemos interpretar que Miosotis solamente tiene el poder de la clarividencia y que como tal, tenía la facultad de "ver" más allá de los límites normalmente humanos, como resulta del relato en general, lo que por lo demás, no deja de ser también maravilloso. Sin embargo, aún en ese caso, es monstruoso que ella, la mujer primera y con pretensiones de "dueña" del enano, se contente con mirar, con un dejo de venganza, los acontecimientos, que Argos vaya hacia la muerte, para al final, llorar la muerte de "orito".

En *Miosotis* encontramos por lo tanto, un complejo de relatividades monstruosas: de una parte, la monstruosidad física y de personalidad del enano; por otra, una monstruosidad maravillosa, encarnada en Miosotis, que constituye el marco para incluir el relato en la categoría de lo fantástico; y finalmente, una monstruosidad de carácter social, que se refleja en el triángulo sentimental que desencadena los hechos.

Puestos en una balanza, las deformidades físicas y mentales del enano, así como su acto de infidelidad, son situaciones que pueden ser toleradas en el marco de una sociedad permisiva, por lo que más que monstruosidad, deberíamos hablar de sistemas

marginales, dejando la calificación monstruosa, _que nos orienta hacia condiciones de horror_ exclusivamente para Miosotis, cuyo nombre evoca precisamente la relación con la muerte, ya que ése es el nombre de la flor que se coloca en los cementerios, en las tumbas de los muertos, conocida también como "no me olvides" o "siempre vivas".

De lo que puede observarse, el autor utiliza a la monstruosidad como un vehículo para incursionar en lo fantástico, manteniendo el esquema planteado por Todorov, para quien dichos temas se refieren, entre otros, a los conflictos relacionados con las situaciones límites del amor intenso, el sexo de más de dos, la crueldad que en nuestro medio podemos definir como sadismo. Más aún, lo sobrenatural se manifiesta como uno de los más poderosos instrumentos que puede tener un ser humano que busca justicia, para la cual lo monstruoso que representa el saber, peor aún, el ver impávidamente como se da muerte a quien amamos, se reviste de las condiciones de lo fatal e ineluctable, ante lo cual solo es posible sollozar con resignado dolor.

RELACION MONSTRUOSIDAD - OCULTAMIENTO

Uno de las características que acompañan a la autoconciencia de la fealdad, mucho más si ésta es extrema, es el sentimiento vergonzante que inhibe a quien la sufre, su demostración pública, impulsando su ocultamiento, lo que se enmarca en el criterio de Goffman quien nos dice que si una persona tiene características que lo vuelven "diferente de los demás (dentro de la categoría de personas a las que él tiene acceso) y lo convierte en alguien menos apetecible (...)" dejamos de verlo como una persona total y corriente para reducirlo a un ser inficionado y menospreciado.

Este criterio que tiene una validez pragmática en sociedades en las que se practica el culto a la belleza, hace que el monstruo se convierta en un ser que debe ocultar su estigma, refugiándose en rincones y agrupaciones humanas para las que su diferencia respecto a la *normalidad*, pueda pasar desapercibida, ignorada.

Este es el contexto que encontramos en Huilo Ruales, quien acomete el tema de los monstruos desde una perspectiva más compleja, creando personajes cuya apariencia física monstruosa, parece corresponder con ciertos condicionamientos sociales propios de algunos sectores lumpescos en los que la sobrevivencia está permanentemente amenazada por una violencia depredadora.

Así, en *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*⁹, las monstruosidades físicas son presentadas por defecto, a través de roberédfor, un personaje con cuerpo de renacuajo, y de la virgencita, albina y ciega, a los que se antepone el polo igualmente monstruoso por exceso del negro kinkón.

Las relaciones que se desarrollan entre estos seres se enmarcan en lo que podríamos definir como lo *monstruoso social*, la sórdida y escondida realidad del submundo. El lumpen tiene una especial preocupación por la satisfacción de instintos primarios, dentro de los cuales el de la alimentación es prácticamente lo último que se intenta satisfacer, debido a que sus afanes se centran en la adquisición y el consumo de drogas.

De hecho, la embriaguez, la drogadicción, la prostitución son el marco de la búsqueda de un lugar paradisíaco “el edén”, en el que se supone se prodigan los más gratos placeres, pero que tiene un inconveniente: está localizado nadie sabe con exactitud dónde, al otro lado de la autovía, carretera viva, que ataca, atropella, destruye a quien intenta cruzarla. Este edén es un no-lugar, una utopía a la que se aferran los marginados como una alternativa a su permanentemente apocalíptica existencia.

El ambiente en el que se desarrollan los hechos no deja de ser monstruoso, son las

⁹Huilo Ruales Hualca, “*las leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*”, en *Fetiché y fantoche*,

ruinas de un "quito" asolado por un terremoto (para la fecha de publicación del cuento, 1993, podría ser una hipérbole de los efectos del terremoto de 1986, o ser una "anticipación"), que había destruido gran parte de la ciudad, creando una ciudad imaginaria en cuyas ruinas reconocemos la construcción urbana de la capital, pero vinculada a otros lugares igualmente imaginarios y utópicos, como son la misma autovía y el edén.

Podemos, incluso, identificar un nexo entre monstruosidad y terror, pero en una línea que no se vincula a lo feo físico, sino a lo feo psicológico y social, como el ente que puede producir daño y por lo tanto, genera la sensación de terror. Es el caso de "los paradigmas", seres socialmente considerados como normales pero que por la función que desempeñan: eliminar lo que se considera la escoria humana, son el símbolo del terror, dolor y muerte:

caían de los techos, subían de las alcantarillas, saltaban de largos camiones de guerra, y aprehendían a mendigos, borrachos, indios, putas, maricas, huérfanos, gente harapienta y ambulante. en un principio los aglutinaban en los camiones y, tumefactos, heridos, los arrojaban en los páramos, en la selva; sin embargo, salvo los ancianos y moribundos, otra vez volvían a quito, minimizando así la gestión de los paradigmas. entonces vino la época auténtica de terror, cuando la noche del quito viejo y sureño, poblaba sus oídos de gritos y disparos, aunque al amanecer la

gente no encontraba rastro de muerte ni de sangre¹⁰.

Pero no solo son los humanos ni sus organizaciones los que encarnan situaciones o condiciones monstruosas en las que el concepto "vida humana" tiene poco o ningún significado, también son sus criaturas como la autovía, llamada "la serpiente puta", que no solo es el límite que separa la realidad de la ilusión, a quito del edén, sino que además es una especie de siniestro y sangriento gendarme, que está presto para devorar -matar- a cualquier ser humano, propiamente marginal, que intente cruzarla con la intención de alcanzar el paraíso.

La idea central que encontramos en este relato es que no solo los monstruos, sino también los actos monstruosos deben ocultarse; todo para generar una imagen de "normalidad" que permita a los normales mantener el ritmo de su existencia, sin que importe que con ello se realicen actos macabros.

Como un singular "ghetto", los marginales deben confinarse en su territorio, vivir en él, extinguirse en él; el estigmatizado no tiene cabida en el mundo, su vida está condenada y cualquier intento de "fuga" se castiga con la muerte.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 21.

LA MONSTRUOSIDAD COMO CAUSA DE MARGINALIDAD

La monstruosidad también sirve para denunciar la marginalidad social. Pablo Palacio es con seguridad, uno de los principales innovadores en este campo, los personajes de sus cuentos son seres marginados, condenados no solo por la sociedad sino también por quienes, conforme la *normalidad* de las relaciones humanas, estarían obligados a brindarles alguna muestra de afecto.

En *La doble y única mujer*, nos entrega la imagen de un par de hermanas siamesas que no constituyen dos personas con dos cuerpos diferentes, sino que gracias a su forzada unidad, tienen la capacidad de sentir como propias las sensaciones de la otra, de manera que a pesar de ser dos seres distintos, su individualidad se fusiona, formando un ser contradictorio: doble y único.

Este doble ser es consciente de su condición marginal: desde su más tierna infancia, sus intentos por integrarse en la sociedad han sido traumáticos. Los niños que la rodean, por ejemplo, se asustan y se burlan de ella; este rechazo incorpora, incluso a sus progenitores, que sienten hacia ella una fuerte aversión; su padre, sintiéndose culpable de tal engendro, se suicida, en tanto que la madre, que le tenía una "compasión insultante", debe explicar al médico, al comisario y al obispo, -símbolos de la ciencia, la ley y la religión- que la causa de la presencia monstruosa sería la consecuencia de:

lecturas perniciosas y generalmente novelescas; (...) cuentos extraños que parece que impresionaron la maternidad (...) estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, solo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas"¹¹

Es interesante notar cómo Palacio, siguiendo la línea de Cervantes, encuentra el origen de la monstruosidad y la locura en "lecturas perniciosas", reviviendo a su modo aquel pensamiento bíblico de que el conocimiento, en ese caso representado por el fruto del árbol del bien y del mal, es dañino y peligroso.

Palacio nos revela entonces que la marginación es el resultado de la condición de *diferente* que puede tener un ser humano, más concretamente, de la incapacidad social de explicar las diferencias, poniendo en evidencia no solo la endeble fundamentación lógica de las normas sociales y morales, sino paradójicamente, su profunda raigambre en el sentir popular.

¿Qué tiene de raro que nazcan parejas de siameses? Mucho, la frecuencia de este tipo de concepciones es muy baja a nivel mundial, y su sobrevivencia es todavía menor,

¹¹ Palacio, Pablo. "La doble y única mujer", en *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, 1era. ed., Quito, El Conejo, 1985, p. 98.

constituyendo hoy por hoy, un acontecimiento periodístico.

¿Qué tiene de monstruoso los siameses? Solo el dolor de ser irremediablemente diferente, lo que es asumido por Palacio con su estilo humorístico tan peculiar: se sumerge e identifica tan profundamente con su personaje, que puede intentar una explicación en primera persona, una narración autobiográfica para exponer la contradicción, el absurdo de la condición de doble y única.

Si se quiere forzar la imagen de que lo monstruoso provoca daño, se podría afirmar que fue la causa directa del suicidio del padre, pero en ese caso, surge la pregunta: ¿Quién es el monstruo? ¿El ser biológicamente deforme que en su terror pide perdón por una falta inexistente, forjada para lograr su reclusión en un hospicio, para mantener alejado al ser deforme de la mirada pública o quien forja la acusación para liberarse de la vergüenza que significa ser padre de siamesas?

En esta perspectiva, la anormalidad se hace normal, la monstruosidad física se acompaña de una relativa cordura psicológica en la que inclusive ciertas incoherencias como la de alegrarse por la muerte del padre, pueden resultar hasta cierto punto comprensibles, en la medida que éste ha llegado a identificarse como un "enemigo" por sus continuas e hipócritas agresiones a la "pobre niña".

Un interesante recurso del autor es el uso de giros idiomáticos que corresponden a

la dualidad unificada, la hacen comprensible y son expresivos de esa singularidad, ya sea cuando la narradora quiere parecer única, al identificarse como "yo-primera (que) como superior, ordeno los actos, que son cumplidos sin réplica por yo-segunda"; o cuando necesita plantear su individualidad dual, como cuando expresa su capacidad de ver "casi a la vez por los lados (...) lo miro, sin moverme, de uno y otro lado, obteniendo así la más completa recepción de él en todos sus aspectos"¹².

En este sentido vale puntualizar un importante aporte de Pablo Palacio, su objeto teratológico no se refiere a seres más o menos míticos, sino a casos que corresponden a la vida real en sus expresiones marginales, del tipo que encontramos en la crónica roja, inclusive en expedientes policiales, dándonos la imagen de una especial soledad que sin embargo, reclama su derecho a sentirse humana, a sentir amor, a tener una alma, aunque no llegue ésta a la pretensión metafísica de un cielo o un infierno, sino solo a la inquietud sobre si ella reproduciría su anormalidad: ¿Son dos seres con una sola alma?

Estas son las cuestiones que se plantean en las frases finales:

Seguramente debo tener un alma. ¿Pero si después de muerta mi alma va a ser así como mi cuerpo? ¡Cómo quisiera no morir! ¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de labios? ¡Uf!

¹² *Ibíd.*, p. 95.

CAPITULO II

LA MONSTRUOSIDAD PSICOLOGICALA MONSTRUOSIDAD PSICOLOGICA

CONFIGURACION DEL MONSTRUO PSICOLOGICOCONFIGURACION DEL MONSTRUO PSICOLOGICO

Pablo Palacio puede ser considerado, dentro de nuestra literatura, como uno de los primeros en incursionar en el campo de la monstruosidad psicológica, los personajes de sus cuentos, que parecen extraídos de las crónicas policiales, presentan la huella indeleble de la marginación y condena social, convirtiéndose bajo su pluma en los protagonistas de sentimientos y aberraciones contrarios a cualquier ordenamiento social, ayudados por la figura de un narrador que justifica las acciones de su personaje, constituyendo un verdadero adelanto para su época.

Este efecto lo encontramos en *El antropófago*, cuento que parece impregnado de la denominada *Doctrina Antropofágica* de Oswald de Souza Andrade, uno de los principales representantes del vanguardismo brasileño, que manifestándose en 1928 "contra todas las catequisis y contra la madre de los Gracos (...) contra los importadores de ciencia

importada (...) contra las élites vegetativas",ⁱⁱ llega a proponer el reintegro del hombre a ciertos instintos vitales, entre los que se incluye la antropofagia, estableciendo una premisa reivindicadora de aquellas inclinaciones ocultas que la civilización intenta suprimir en el ser humano por considerarlas vergonzantes para el hombre social.

Las posibilidades de expresión de lo monstruoso son utilizadas por Palacio con tal irreverencia, que le es posible comparar al antropófago en forma simultánea con el más cruel de los césares, Tiberio, así como con uno de los más grandes pensadores de la humanidad, Sócrates, no solo a través de la insinuación a los padres del sabio griego: "qué culpa iba a tener un antropófago, menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta]", sino de su misma condición de precursor del pensamiento, cuando califica "eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio."¹³

Diríase en su mensaje, que el clímax del horror tiene su origen en la más importante actividad humana: el pensamiento, básicamente, porque no encontramos en este personaje ninguna señal física de desviación, más aún, su apariencia es la de un querubín, pues "tenía el pobre muchacho una carne tan suave que le daba ternura a su madre; carne de pan mojado en leche, como que había pasado tanto tiempo curtiéndose

¹³ Palacio, Pablo. "El antropófago", en *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985, p. 66.

en las entrañas de Dolores"¹⁴.

Tampoco podemos encontrar ninguna pista que permita identificar al monstruo en su origen social: ser hijo de carnicero no implica la correlación con gustos antropofágicos y una comadrona no generaría propensiones en esa orientación; la explicación que nos entrega Palacio utilizando el verosímil literario, es la de un origen biológico: el antropófago es oncemesino, "porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas, es lógico que sienta más tarde necesidad de ellas"¹⁵.

Desde luego, no encontramos aquí esa antropofagia que fue practicada por muchas antiguas civilizaciones, cuyo objetivo, más allá de la simple alimentación, era el de encontrar una protección mística relacionada con la posibilidad de obtener ciertas cualidades de sus enemigos, como su valor, su fortaleza, la posibilidad de ver a través de sus ojos, vale decir su inteligencia.

La antropofagia que se encuentra en este relato es sustancialmente diferente; su lógica no se centra en un realismo científico, sino en el uso de explicaciones fabulosas (como el hecho de que sea un "niño oncemesino"), con las que Palacio justifica la monstruosidad de sus personajes, inclusive, cuando en el colmo del horror, los objetos de su desviación son aquellos seres que entendemos los más queridos: nuestro cónyuge,

¹⁴ Ibíd., p. 68.

nuestros hijos.

En la frase final de este texto, encontramos una indirecta alusión al inmemorial mito griego de Cronos, devorador de sus hijos: "Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como Quien se come lo que crea"¹⁶. Pero también es una sutil ironía dirigida con su típico humor negro a lo que hacemos todos: nuestra producción, nuestro trabajo creativo, se orienta a satisfacer nuestras necesidades, consumimos lo que creamos.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 67.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 71.

CAPITULO III

LA MONSTRUOSIDAD Y LO MARAVILLOSO

RELACION DE LA MONSTRUOSIDAD CON LO MARAVILLOSO

Uno de los recursos literarios más interesantes para expresar un mensaje es la combinación de la monstruosidad con lo maravilloso.

En primer lugar tenemos que deslindar la interpretación que en el lenguaje cotidiano tenemos de la palabra *maravilloso*, relacionada con eventos o seres beneficiosos, positivos, que pueden constituir el superlativo de lo bello, -el diccionario lo define como "cosa que suscita la admiración"¹⁷ En el campo de la preceptiva literaria, que es el que nos corresponde, encontramos una vinculación íntima entre lo maravilloso y lo fantástico a través de la identificación de seres o eventos ante los cuales nos queda la duda de si son o no reales, sin que su explicación sea necesariamente mitológica o supersticiosa, sino básicamente verosímil.

Asumiendo los criterios que sobre lo maravilloso, fantástico y extraño planteados

¹⁷ Larousse, México, Ultra, 1996, p. 355

por Todorov¹⁸, encontramos que las fronteras entre lo monstruoso y lo maravilloso se fundamentan en la capacidad o posibilidad dañina del personaje, quien por ello y no solo por sus características sobrenaturales, se convierte en un ser monstruoso.

Es así que, por lo general, el monstruo maravilloso tiene, típicamente, características dañinas, su presencia está ligada con el dolor, la enfermedad, las muertes trágicas, catástrofes, etc., bajo el condicionamiento de ser directa o indirectamente la causa o al menos, su fatal inductor.

Una muestra de esta línea argumental la encontramos en *Clown*, de Jorge Velasco Mackenzie, que nos cuenta la historia de un traje de payaso que es un ser vivo: tiene conciencia de sí mismo, posee sensaciones y emociones que nos comunica como narrador, aunque dentro del texto no tenga la capacidad de comunicarse con los demás personajes del cuento.

El hecho de que el disfraz sea un ser vivo, no lo convierte directamente en monstruo, ya que su uso no es causa de ningún evento maligno o dañino, por lo que no pasaría de ser un ente maravilloso, fuera de lo corriente, que podría incluirse en un marco positivo, en el grupo de las hadas, genios, seres que el imaginario colectivo identifica como

¹⁸ "lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto , por venir (...) En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa" p. 38; "lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector (...) referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño"

"buenos".

El traje está artísticamente confeccionado, de manera que puede cumplir a cabalidad la función del payaso, esto es, divertir a su público, lo que efectivamente sucede, sobre todo bajo la propiedad de su primer dueño.

El problema se presenta cuando este traje-narrador, que va cambiando de propietario, es imputado como el causante indirecto de desgracias, un traje maldito que lleva a la desventura a quien lo posea, con un estigma de *mala suerte* en el que siempre está presente la muerte.

Así, el dueño original del traje, vestido con él, se transforma en un asesino que es condenado; su segunda usuaria, es una niña enferma que en su agonía lo utiliza como mortaja; su tercer propietario es un ilusionista que se convierte en payaso pero que en un arranque de desesperación, desaparece sin dejar rastro alguno; por último, su dueño final, poseedor involuntario del mismo, atraviesa una serie de calamidades que incluyen la muerte de su esposa; cuando descubre al traje.

La muerte por crimen, enfermedad, accidente o al menos, la desaparición de uno de sus dueños es el resultado fatal de la compañía del traje de payaso, que se convierte

en el paradigma de una monstruosidad en la que no se reconocen elementos mitológicos sino extraños, extraordinarios, permitiéndonos comprender la exacerbada acusación que realiza el mulero, de que el traje está maldito, cuando constata que lo único que se ha salvado del incendio ha sido precisamente el traje con su maleta protectora.

Un elemento importante para entender lo monstruoso en este cuento lo encontramos en la metamorfosis que sufren quienes usan el traje. Ellos presentan características que se encuadran en las analizadas por Víctor Bravo al identificar la máscara como "instrumento de metamorfosis por el ritual para acceder a un mundo superior, el de los muertos, o simplemente a la realidad de otro." ¹⁹

Pero en este caso, el traje no solo permite el desdoblamiento de quienes lo usan, convirtiéndolos en seres lúdicos, que llevan alegría a sus espectadores, sino que siendo un ente con vida propia, se convierte en un objeto-ser erótico que llega a copular con su poseedora provisional:

cuando ella, con su maldad y su deseo, se volteó en la cama y cayó sobre mí con todo su peso, con sus gemidos, me atacó con impulsos de una bestia en celo, volvió a colocarme encima de sus cuerpo bañado en sudor (...) hizo de mí un ovillo, formó una punta dura con mis partes de seda y se

¹⁹ Bravo, Víctor. *Terrores de fin de milenio, del orden de la utopía a las representaciones del caos*, Mérida, Venezuela, ULA, 1999, p. 69.

lo hundió en el pozo vuelto una pura borrasca.²⁰

Por otra parte es un símbolo de fatalidad, ya que acompaña a sus propietarios justamente cuando estos atraviesan circunstancias de dolor, malignidad y muerte. Esto es intuido con agresividad por la mujer gordísima que en su locura "gritaba que ya venía por mí para destruirme a pedazos (...) al momento comencé a percibir algo como un crujido de hojas que se rompen, el sonido fue aumentando, creciendo alrededor de mí, convertido en terribles lenguas de fuego"²¹; también el mulero lo identifica diciéndole: "no quiero ser más tu dueño, te abandonaré en la estación de donde nunca debí haberte sacado, estás maldito"²².

Resulta paradójico que siendo el traje un símbolo de lo monstruoso, también llegue a sentir horror, en una primera ocasión, con motivo de su *acto amatorio*, cuando reflexiona "¡Qué muerte más terrible esa muerte!"²³ y posteriormente, en el episodio del incendio, cuando manifiesta que "Suspendido aún en el gancho de hierro, viví el más intenso de todos los terrores, el que llega para purificarnos, para borrarlos de la vida volviéndonos pura ceniza"²⁴.

²⁰ Velasco Mackenzie, Jorge. *Clown*, en *Palabra del maromero*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1986. p.28.

²¹ *Ibíd.*, p. 35.

²² *Ibíd.*, p. 38.

²³ *Ibíd.*, p. 28.

²⁴ *Ibíd.*, p. 35.

De lo dicho, podemos concluir que la monstruosidad se manifiesta en *Clown* como la fatalidad que acecha inevitable sin que importe el paso del tiempo; lo monstruoso intima con lo maligno, llevando a sus humanos protagonistas a cumplir el papel de víctimas que ven romper el orden de su existencia, desarrollando locuras, auspiciando su propia destrucción.

LA MUERTE Y LA MOSTRuosIDAD

"Entre sus labios rojos y sus
ojos negros están la vida
y la muerte"

Ben Sahl de SevillaBen Sahl de Sevilla

Un tanto diferente a la anterior es la línea argumental que utiliza la temática mitológica. Para estas obras, los seres mitológicos tienen igualmente un carácter fatal y dañino, paradójico, conduciendo a nuestras mentes por los laberintos de los terrores profundos que subyacen en la cultura humana.

Unas veces antropomorfizado, otras zoomorfizado y otras personificando una mitología que reposa en el imaginario colectivo, los seres que protagonizan estas obras se identifican con aquellas preguntas que llenan de incertidumbre nuestra mente, poblándola con el terror a lo desconocido que nos plantea la posibilidad de morir.

Cuando no nos asusta, la idea de la muerte nos preocupa; la muerte no deja a nadie impasible, ella genera en cada cultura un complejo sistema ritual que marca la

diferencia con los demás seres vivos, interpretando el suceso como un procedimiento por el que se transita de *una vida a otra*, y en el que además de quien fallece, interviene alegóricamente un *mensajero*: la Muerte.

Esta alegoría se origina en ancestrales nociones que tratan de explicar el fenómeno del morir ya sea como un castigo para determinados actos, en cuyo caso adquiere características pedagógicas, o simplemente como la expresión de que ya habríamos cumplido una misión o un *tiempo que corresponde*, debiendo ser llevados al "más allá", para ser juzgados con referencia a los límites alcanzados en aquella misión.

Así es como encontramos la imagen de la Muerte como un ser que puede tener diferentes representaciones, entre las que destaca por su mayor difusión, la figura medieval de la Parca, mujer siniestra de rostro oculto bajo una capucha, que con su guadaña quita la vida del ser humano *a quien le tocó el turno*;

Lejos de este esquema, Iván Oñate nos plantea en su cuento *El rostro de la gloria*ⁱⁱⁱ, la idea de que la Muerte puede adoptar cualquier otra caracterización, en este caso, la figura del cochero que conduce el carruaje desbocado en que se encuentra Justo Aníbal Suárez impulsándolo a la tragedia.

Para llegar a este desenlace, Iván Oñate nos narra una historia centrada en la

ilusión de Justo Aníbal Suárez, quien desde su infancia pudo identificar el martirio de un amor platónico por doña Raquel, así como el procedimiento para alcanzar de ese amor el relicario de un inmenso significado, un beso, aunque solo sea el que se otorga al campeón, al gladiador que ha vencido en el diario combate por ser el mejor obteniendo el derecho a ser reconocido como tal.

Sí, Justo Aníbal Suárez, empleado de la alcaldía, trabajó toda su vida, desde que conoció a doña Raquel -nieta, hija y esposa de alcaldes del pueblo-, para convertirse en el *Hombre del Año*, designación que le daría la oportunidad de acercársele y recibir de ella un beso en su mano derecha y un ramo de flores, acto simbólico en el que vivencia a la mujer que representa desde su infancia _El rostro de la gloria_, y es la reivindicación de quien, amando a un imposible le es imposible olvidarlo, haciéndolo conducir todos los actos de su vida hacia su merecimiento, permitiéndole imaginar una secuencia que quiere grabar en su memoria con la más absoluta fidelidad:

(...) los mínimos detalles de su vestimenta, el peinado, los aretes, el collar, las pulseras, y hasta el vivo sonido de unas medias que él escucharía al irlas desprendiendo, lentas, durante todo el año y en cada una de sus noches secretas. Mordiéndose los labios la vería sentarse, voltear el rostro para atender algún llamado y, como al descuido, entreabrir las rodillas y levantarse los senos que se precipitarían hasta el escote de un vestido que él, cuidadosamente doblaría sobre una silla²⁵

Completamente fuera de lo biológico y los convencionalismos sociales, lo monstruoso de este relato se centra en una especial combinación de paradoja y fatalidad, en la sangrienta ironía de descubrir precisamente el día de la gloria, que el esperado homenaje del cual nadie recuerda su origen, era en realidad una atávica ofrenda a la Muerte, que transformaba el significado heroico y viril de la premiación a quien había hecho méritos para ser considerado ese *Hombre del Año*, en la despedida que se da como tributo al ser moribundo, de cuya muerte tiene una inminente conciencia: “(...) en el rostro de doña Raquel encontró, no el beso alegre e iluminado con que se premia a los vivos, sino el asco contenido, la mueca fugaz pero perversa con que se despacha a los muertos”.²⁶

Esta situación es tanto más fatalista cuanto que, a pesar de ser conocida por todos, inclusive por quien constituye la próxima víctima, no puede ser evitada:

... gimió, porque el chorro de luz saltó a la mesa del banquete y se ensañó en los huidizos rostros de los invitados. Vio sus bocas rojas, gesticulando en esas caras enharinadas; vio a la reina del durazno mirándolo con curiosa lástima desde un extremo de la mesa, al juez, al obispo, que escondían sus ojos sobre los platos culpables y ya no le quedó la menor duda: ¡Este año, él era la ofrenda atávica de la tribu!²⁷

²⁵ p. 23

²⁶ p. 24

²⁷ p. 24

Claro está, la humana condición nos impone el deber de aferrarnos a la vida, sobre todo si no encontramos razón para esperar la inevitable muerte en la medida que no hemos aprendido a reconocer las señales de su inminencia. Esto se observa en la reiterada visión de la huella de una extraña mordedura, que Justo Aníbal descubre primero en su mano; posteriormente cree identificarla en su esposa, Clarita, aunque después se da cuenta que eran solo las pecas de su cuello; para finalmente encontrarla en el alcalde y en el cochero mensajero de la Muerte.

¿Qué puede ser más monstruoso para el ser humano que la fatalidad, en términos de lo inevitable? Solo la paradoja, el reconocer que el acto por el que nos llega la muerte es una variante inesperada e intransferible de aquél en el que tenemos centradas nuestras esperanzas de realización humana, para el cual hemos entregado nuestros mejores esfuerzos, condicionándonos día a día para recibir, sentir, vivir la gloria.

Sin embargo, podemos creer que hay algo peor, algo más siniestro que el morir, para lo cual esto puede ser una bendición, es el patético reconocimiento de que la esperada gloria, lejos de una reivindicación al esfuerzo que permita en lo futuro al personaje gozar sus beneficios, sea solo un acto de despedida para quien a partir de entonces, constituirá el símbolo del ser que ofrenda su vida al trabajo, hasta que no le queden más fuerzas que para morir, si no es por la ley natural del envejecimiento, por algún accidente a partir del cual ya no seremos más.

¿La gloria? El ambateño Iván Oñate nos entrega la imagen de que su realidad está en los esfuerzos que purgamos para alcanzarla, que los actos para su reconocimiento son solo una especie de humano trámite del cual participamos para tener un indicio de su existencia: "(...) desde el amanecer había trajinado por la gloria y que lo demás era un mero espectáculo, un trámite inventado por los que aún no conocían *mi rostro*" ²⁸

Es por ello que Suárez, al recapacitar sobre su pregunta postrera, "-El beso (...) no debió ser en la otra mano?", pasa en un movimiento pendular, de la angustia a la resignación, adquiere conciencia de su finitud y se da cuenta que la mano mordida era un sustituto que le estaba entregando la Muerte para el beso que no podría obtener de doña Raquel, por lo que tampoco importaba haberlo recibido en otra mano que la establecida en el ceremonial.

²⁸ *Ibíd.*, p.28

CAPITULO IV

LA MONSTRUOSIDAD Y LO DESCONOCIDO

“El espejo y los sueños son cosas semejantes, es como la imagen del hombre ante sí mismo”.

José Saramago

EL MONSTRUO ONIRICO

Entre los atavismos que acechan nuestra existencia, está el temor a lo desconocido. Necesariamente surge a nuestra mente la pregunta ¿qué es lo *desconocido*? ¿por qué nos aterra? La impresión más general se centra en que nuestros ancestrales temores se originarían en la posibilidad de sufrir daño o dolor que encierra lo incierto, que en todo caso, lo malo que conocemos puede sernos tan familiar que aún sin saber como combatirlo, al habernos acostumbrado a ello, convivimos con ello, sobrevivimos así.

En realidad no tenemos una idea de lo que puede significar la palabra *desconocido*. Para muchos, los términos absolutos de esta expresión los sumerge en un vacío conceptual del cual resulta imposible salir, sobre todo, cuando se complementa con su perspectiva: lo incognoscible; otros, que intentan un asidero teórico conforme sus

experiencias, logran salir del laberinto gracias al principio de la necesaria relatividad del objeto: éste puede ser desconocido en varias de sus características pero no en todas, cualquier cosa puede ser identificada por lo menos, como perteneciente a un determinado tipo de objetos, presentando "una combinatoria, asaz incongruente, de elementos conocidos (de los cuales) los seres imaginarios (...) en la violencia de su heterogeneidad, crean extrañas e inquietantes representaciones. A esto une lo monstruoso la desfiguración de lo corporal"^{iv}

Lo desconocido y la monstruosidad coinciden pues, en muchas de sus características. La primera, que siendo lo conocido, relativamente habitual, aceptamos su morfología considerándola *normal*, en tanto que lo desconocido, a lo que ni siquiera la eventualidad permite acceso, se presupone en nuestro intelecto con características de deformidad, así como de una probable aunque no indefectible malignidad.

Esto último se hace tangible cuando observamos los seres mitológicos e imaginarios, cuyas características, que exigen una interpretación simbólica, dependen de la voluntad pedagógica con que son concebidos: Unos son benéficos, concurriendo a ello condiciones de una especial belleza, que eventualmente no coinciden con los cánones de la *normalidad*, por lo que pueden calificarse de una *monstruosidad positiva*; mientras que otros, terribles en su malignidad, constituyendo con frecuencia expresión de castigo a la imprudencia o maledicencia humana, conjugan el daño que pueden producir con una

fealdad extrema, ubicándose en el campo de la monstruosidad negativa o maligna, es decir, la monstruosidad propiamente dicha.

La mitología trabaja en el plano de lo imaginario: se diluye entre los extremos de la angustia del "yo". Su soledad cósmica refleja su insignificancia individual y como especie tanto en lo temporal como en lo espacial, generando la esperanza en el "otro", la fe en símbolos, señales y augurios que permiten combatir los persistentes terrores de las sociedades y de las culturas, para entregarnos la certeza de que en adelante, todo irá mejor.

Estas imágenes se suceden una tras otra cuando leemos *Bestiario del libro de los sueños*, conjunto de relatos de Jorge Dávila Vázquez, que describe a diferentes seres que de alguna manera nos recuerdan los de viejas mitologías, pero que adquieren una simbología diferente, en el sentido del deber ser que se encuentra en lo más profundo de nuestras aspiraciones, que se reflejan en la simbología de nuestros sueños: la sirena, el guardián del tesoro, una zirt, la almeja madre, los mosquitos dragón, la bestia del abismo, las hormigas perro, el unicornio y el ser imaginario - imaginario.

Intentando una clasificación bipolar: positiva o benigna y negativa o maligna, en este bestiario encontramos de una parte, seres como la "sirena", silente y alada que 'guarda en lo más secreto de su corazón las voces del pasado, las canciones del ayer, los

arrullos de la infancia'²⁹, es el personaje que identifica la añoranza de lo que normalmente constituyen nuestros *mejores días*.

También encontramos una *zirt*, pantera "de las tierras bajas y húmedas del Gum" cuya mansedumbre las hace apropiadas para compañía de niños y ancianos, debiendo cuidarnos de ella solamente en términos de que por alimentarse de sueños, "cuando estemos dormidos puede darnos un zarpazo mortal en el corazón",³⁰ dándonos la idea de que la intensidad de ciertos sentimientos, sobre todo de amor, cuando se asientan en el mundo onírico, producen descargas emocionales sin igual.

De igual manera se encuentra el *unicornio*, pequeño caballo con un único cuerno transparente, cuya especial característica de ser músico es una de las razones para que sea buscado afanosamente por todos, cazadores peregrinos unos, y cazadores salvajes otros, armados con música de flautas dulces, rosas y miel, su único alimento, generando: "la secreta esperanza de ver aparecer a la bestia musical antes que sea avistada por los depredadores, que solo quieren su carne para comerla o su cuerno para tomarlo en pócimas misteriosas, con la secreta y supersticiosa esperanza de que así estarán apoderándose de la armonía del sonido y el silencio",³¹ identificándolo, por lo tanto, con

²⁹ Dávila Vázquez, Jorge. "Bestiario del libro de los sueños", en *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, El Conejo, 1era ed., 1994, p.153

³⁰ *Ibíd.*, p. 156

³¹ *Ibíd.*, p. 164 y 165

ese sentimiento tan esquivo llamado "inspiración", único capaz de crear una música tan sutil que solo puede ser escuchada por el corazón.

Las especiales características de estos seres establecen el contexto de una belleza que está más allá de cualquier tradición, inclusive de las mitologías, pues nace de lo más profundo de nuestros mejores sentimientos, arraigándose en nuestro espíritu solo cuando en nuestro corazón anidan sentimientos de amor, fraternidad, libertad.

Pero Jorge Dávila también nos advierte de la existencia de otros sentimientos, malignos, dañinos, tremendos, que al enquistarse en nuestra mente pueden desenterrar atávicos terrores cuando por otra parte, nos habla del "guardián del tesoro", el "pavoroso Ayut, con su asquerosa piel semejante a la del tigre, pero pelada; sus garras afiladas de gigantesca ave de presa y sus ojos sembrados a lo largo del sinuoso cuerpo de iguana desmesurada",³² dándonos así una imagen de la maligna avaricia que carcome e inclusive, puede devorar a quienes anhelan la riqueza fácil de los tesoros escondidos.

Por su parte, la hiena del ruido, animal que se encuentra en las riveras del *Mar de las Voces*, tiene una risa que "encierra el fragor de las naturalezas, las estridencias de las civilizaciones desaparecidas y el brutal martilleo de las obsesiones; todo en un solo maremagnum de bufidos, explosiones, chirridos, rechinamientos y estampidos, algo que

³² *Ibíd.*, p. 155

acaba con la cordura de cualquiera en brevísimo tiempo", ³³ y que representa a esos malsanos sentimientos que nos impulsan a la burla, la ironía, causando tal sensación de desdén y menosprecio, que pueden hacer preferir la muerte a tener que escucharlas.

Igualmente se encuentran *los mosquitos dragón*, insectos similares a los mosquitos comunes, producen en las víctimas de sus picaduras, una metamorfosis física y psicológica, ya que "la tersura de su piel se vuelve aspereza, escamosidad; luego le crecen los colmillos, se vuelve agresiva, y por quítame estas pajas hecha fuego - literalmente- por la nariz y por los ojos", ³⁴ dándonos una imagen de cómo determinados problemas, del tamaño de un mosquito, pueden ocasionar reacciones tan agudas que causen una transfiguración no solo de nuestro rostro, sino también de nuestra personalidad, que se torna en extremo agresiva.

Finalmente, tenemos el *ser imaginario - imaginario*, a quien "nadie ha podido dar hasta la fecha una idea de cómo es, de dónde proviene, qué características tiene. Solo se sabe que es aterrador, espantoso, tanto que no cabría en palabra alguna y quizá en ninguna imaginación", ³⁵ que por lo tanto se convierte en el máximo nivel de lo desconocido incognoscible, demasiado parecido a la realidad, cuyo código nadie hasta la fecha ha sabido entender en su totalidad.

³³ *Ibíd.*, p. 161

³⁴ *Ibíd.*, p. 158

³⁵ *Ibíd.*, p. 165

La malignidad que encontramos en estos relatos intenta enseñarnos que hay acciones, especialmente en el área de las relaciones humanas, de las expectativas, que pueden conducirnos por senderos de dolor, pudiendo causar no solo la locura a quienes las padecen, sino inclusive la muerte, acusando directamente de estos efectos a la burla, el desdén, sentimientos que no solo destruyen las relaciones humanas, sino que además generan sentimientos destructivos en quienes los padecen.

Diferentes son los seres que, a pesar de su apariencia tremenda, monstruosa, son capaces de entregarnos una imagen interna sensible, tierna, que nos transmiten la idea de la necesidad de buscar en todo caso el ser interior que podemos llevar dentro, como sucede con *la bestia del abismo*, que a pesar del enorme poder que refleja su presencia, puede tener debilidades de tal magnitud que lo inciten al llanto, pues a pesar de su "horrorosa fealdad (...) su oscura y espesa pelambreira, chorreando a lo largo del cuerpo, como en esos monos gigantes de otras épocas; de sus feroces dientes, cuya visión se pierde en el infinito del negro rostro, indefinible de tan horrendo; de sus manos, si se puede llamar así a esos miembros prensiles desmesurados como todo en ella (...) indefensa como un niño de pechos o un animalillo recién parido, lloraba su desolación bajo la luz de las estrellas".³⁶

³⁶ *Ibíd.*, p. 160

Por su parte, las *hormigas-perros*, seres en los que se fusionan la fortaleza y la constancia de las hormigas, con la fidelidad canina, que a pesar de su desmesurado tamaño, que puede llegar al de un *perro sanbernardo*, y de que como toda hormiga, puede cargar pesos muy superiores al de sus propios cuerpos, son sin embargo sumamente dóciles y de una "fidelidad a determinados seres a los que se aficionan, sin que éstos logren deshacerse de ellas jamás", ³⁷ dándonos la imagen de que hasta el amor, cuando es posesivo, puede ser agobiante.

Una clasificación diferente requiere el relato de *la almeja madre* que cuenta como protagonistas a dos *arauts*, uno joven y otro viejo, que sin saberlo, se encuentran en el interior de "la gran almeja, capaz de dar alimento con su carne a todo un pueblo", ³⁸ pero que al reconocer su carne en el suelo blancuzco sobre el que caminaban, cometen el error de comer un trozo de ella, motivando que la almeja, herida, cierre sus desmesuradas valvas, dejándolos encerrados en su interior.

El mensaje que encontramos en este caso, advierte no tanto contra el escepticismo, cuanto contra la falta de atención a los detalles que nos pueden ofrecer los caminos de la vida, cuando nos previenen que al proveernos de los recursos necesarios para la sobrevivencia, siempre nos enfrentan a la posibilidad de peligros que nos pueden capturar amenazando nuestra existencia.

³⁷ *Ibíd.*, p. 162

Como vemos, los cuentos de Jorge Dávila nos dan la imagen del condicionamiento de lo bello, más aún, de lo indescritiblemente bello, que solo puede encontrarse en las regiones oníricas. A pesar de encasillarse por ello en el concepto de lo monstruoso, aquello tiene características positivas, generadoras de bienestar, en contraposición con el condicionamiento de la fealdad extrema, que no solo hiere nuestra sensibilidad estética, sino que convierte a esta ruptura en la premonición de acontecimientos malignos, dañinos.

CONCLUSIONES

El viaje que hemos realizado por los senderos de la monstruosidad nos ha permitido reconocer sin agotarlas, algunas de sus características más frecuentes, entre las que destaca la potencialidad de su función pedagógica, pero al mismo tiempo, lo equívoco que puede ser la identificación apresurada de una correlación entre lo ético y lo estético.

La primera gran conclusión a la que podemos llegar es que la identificación de lo monstruoso con lo dañino parece iniciar en su contraparte, con la caracterización de lo bello con lo bueno, pasando por la asimilación de lo bueno por lo *normal*.

Para alcanzar este efecto, las condiciones ficcionales que ofrece la literatura, especialmente a partir una metatopía y una metacronía, son fundamentales, pues nos permiten trasladarnos a realidades literarias cuyo mensaje, sin embargo, está profundamente imbricado con nuestro presente; de hecho, la capacidad simbólica de los monstruos se complementa con paisajes y épocas que están fuera de nuestra realidad presente, a pesar de lo cual se retratan complejos, vicios y aberraciones que son propios de los conflictos sociales entre los que se desarrolla nuestra existencia.

Podemos discernir que esas condiciones alimentan una correlación entre la monstruosidad y el miedo, sentimiento éste, que hiperboliza tales deformaciones

combinándolas con características que, siendo cualidades en los reinos vegetal y animal, al fusionarse en el ser humano, establecen el silogismo raro-monstruo-malo.

Esta correspondencia, que es superada con éxito por Jorge Dávila en *Bestiario del libro de los sueños*, adquiere un matiz esotérico en otros autores, como Iván Oñate, que nos presentan el terror psicológico que sufren los individuos cuando se enfrentan con los mensajeros de la muerte, con el agravante paradójico de que ello sucede justo cuando se verifican esas condiciones de triunfo que vemos en *El rostro de la gloria*.

A partir de este momento debemos cuestionarnos la definición de lo monstruoso, descartando la posibilidad de que sea lo extremadamente feo, en términos físicos, para llegar a los condicionamientos de lo social, en donde lo monstruoso tiende a identificarse como aquello que pone en peligro la estabilidad emocional, psicológica y física de los individuos, es decir, como aquello efectivamente maligno, independientemente de la apariencia biológica de los seres a los que se puede asignar esta categoría, recordando siempre que somos solo una de las variantes generadas en la intimidad de la naturaleza.

En esta línea de pensamiento encontramos a los relatos analizados de Huilo Ruales Hualca, Raúl Pérez Torres e Iván Egüez, que nos entregan la imagen de que la monstruosidad se encuentra en nuestro interior, cuando se combinan con ciertas circunstancias que llevan a la extinción del sujeto.

No puede ser de otra manera, la naturaleza de la naturaleza del ser humano nos impone características de heterogeneidad, haciendo de cada uno de ellos, individuos cuyo criterio de diferenciación no puede, de ninguna manera, continuar siendo el de sus particularidades biológicas externas, como son las étnicas, sociales, culturales, económicas ni las de configuración individual.

Ciertamente, cuando un individuo *diferente* se enfrenta a la normalidad de la sociedad, se genera una serie de traumatismos que se revelan a través de un principio de exclusión de parte y parte: la sociedad relega al extraño hacia confines en los que sus diferencias sean toleradas, marginamiento en el que se incluyen las posibilidades de sobrevivencia personal, pero al mismo tiempo, como una función de correspondencia, el individuo establece una empatía con el medio, sintiéndolo como el que naturalmente le corresponde y procediendo en consecuencia, a asimilar como propios los anhelos y frustraciones, valores y antivalores que se cultivan en tales ambientes, convirtiéndose en parte de él.

Son expresivos de esta situación los casos de Ana, en *Ana la pelota humana*, que por haber nacido deforme, debía sobrevivir en los basureros hasta que es recogida por los cirqueros, que se erigen en maestros de sus artes; o de roberédfor, en *leyendas olvidadas del reino de la tuentifor*, que sobrevive en un conglomerado de deformidades físicas y

sociales, uno de cuyos mitos es la búsqueda del "edén", que a la final es la causa de su muerte, conjuntamente con la de su amigo, kinkón; o de Miosotis, en el relato de su mismo nombre, que es incapaz de acudir en auxilio de su infiel conviviente.

De esta manera vislumbramos que entre lo simbólico y lo psicológico se verifica una diferencia sustancial en la secuencia causa efecto: en los primeros, para los que la relación símbolo-valor tiene un carácter funcional coherente, "un símbolo, además de remitir a un significado, es un horizonte de sentido, es un punto de apoyo o de referencia a acciones y decisiones", ³⁹ por lo cual la noción de monstruosidad conlleva a la de malignidad, haciendo lógico e imprescindible su alejamiento, mientras que en las versiones psicológicas, su madurez nos plantea que lo diferente (feo, monstruoso) es marginado y con ello lo se generan las condiciones que obligan a la malignidad de quien la sufre.

Es diferente la propuesta de Pablo Palacio, que partiendo de un realismo psicológico del cual fue su único exponente durante varias décadas, carece de personajes de fondo simbólico y sin embargo, mantiene la correlación monstruo-daño-marginación bajo condicionamientos patológicos cuyo fundamento se centra en el nivel de la ciencia (más bien de ignorancia) de la época y lugar: lecturas extrañas para *La doble y única mujer* y ser hijo de carnicero y comadrona para *El antropófago*, a pesar de que ese tipo

³⁹ Gervilla, Enrique. *Valores del cuerpo educando, antropología del cuerpo y educación*, Barcelona,

de lecturas y cuna no hayan generado antes ni después fenómenos parecidos.

Tienen que llegar los años cuarenta para que resurja el realismo convirtiéndose en un género literario, y otras tantas décadas para que éste reencuentre una vertiente psicológica que permita la concepción de cuentos como *Clown* que, a mediados de los 80, retoma ese esquema cuya tendencia tradicional identifica a la marginación como la necesaria respuesta ante el daño que puede producir un ser monstruoso, con la innovación de que éste no es humano ni mitológico, sino un extraño traje con vida propia.

La monstruosidad representa entonces, un sistema de constructos en el que confluyen imaginarios de cada época y cultura: No son lo mismo los monstruos palacianos que los de Iván Oñate o Jorge Dávila, pero igualmente encierran su premisa moralizante. El reencuentro de lo humano con lo animal, lo vegetal, recoge nuestras más íntimas raíces, genera los más complejos mitos y reacciones, dándonos de cualquier manera, un mensaje ético que en lo simbólico se fusiona con componentes estéticos.

Es a través de una madurez literaria de autores como Ruales que podemos comprender que la monstruosidad no estriba en lo diferente, sino en la incapacidad de coexistir con el resto de la humanidad. La monstruosidad concebida solamente como la conjunción heterogénea de mujer y pez, de hormiga y perro, de hombre y caballo, nos

deja en la periferia de un individuo cuya interpretación simbólica no siempre es factible, pues esconde en una relación dual los matices, esos *pequeños detalles* que hacen la vida, y que determinan la justa comprensión de los hechos.

La madurez intelectual, que detectamos cuando podemos comprender que nada la vida es bipolar, *bueno* o *malo*, nos exige cada vez con mayor insistencia una literatura más comprometida, que nos enseñe la dinámica de la interioridad humana, para generar una nueva estructura de símbolos que nos permitan no solo convivir unos con otros, sino comprender que somos pasajeros de la misma vida, que podemos colaborar en su construcción, y que la búsqueda de la belleza no puede centrarse solo en lo físico, apariencial, sino que debemos concientizar más en lo *humano*.

Por nuestra parte, tenemos el reto de superar los límites de una lectura poco profunda, que al quedarse en las imágenes que ofrece el autor, nos puede conducir de a una equívoca correlación de la estética con la ética y por ese camino, a algunas desviaciones sociales entre las cuales podemos anotar el racismo, el segregacionismo, el sectarismo y otros *ismos* por el estilo, que lejos de configurar un principio de humanismo, constituyen símbolos de su destrucción.

La naturaleza de la naturaleza del ser humano nos exige diferencias, todos somos diferentes, tenemos el derecho de ser diferentes, pues esa es la única garantía de que

nuestra humanidad perdure como especie biológica y social.

BIBLIOGRAFÍA DEL CORPUS:

- _ Jorge Dávila Vázquez, “Bestiario del libro de los sueños”, en *Cuentos Breves y Fantásticos*, 1° ed., Quito, El Conejo, 1994.
- _ Iván Egüez, “Miosotis”, en *El triple salto*, abrapalabra editores, 4° ed., Quito, 1991.
- _ Iván Oñate, “El rostro de la gloria”, en *El hacha enterrada*, 6° ed., Quito, Mayor Books, 2000.
- _ Pablo Palacio, “El antropófago”, en *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, 1ª. ed., Quito, El Conejo, 1985.
- _ Pablo Palacio, “La doble y única mujer”, en *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, 1° ed., Quito, El Conejo, 1985.
- _ Raúl Pérez Torres, “Ana la pelota humana”, en *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX - Antología crítica*, 2ª ed., Quito, Libresa, 1999.
- _ Huilo Ruales Hualca, “las leyendas olvidadas del reino de la tuentifor”, en *fetiché y fantoche*, 1ª. ed., Quito, EDIPUCE, 1994.
- _ Jorge Velasco Mackensie, “Clown”, en *Palabra de maromero*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1986.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- _ Belevan, Harry *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- _ Bravo, Víctor, *Terrores de fin de milenio, del orden de la utopía a las representaciones del caos*, Mérida, Venezuela, ULA, 1999.
- _ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Piados, 1998.
- _ Fernández, María del Carmen, El realismo abierto de Pablo Palacio, en la encrucijada de los 30, Quito, Librimundi, 1991.
- _ Gervilla, Enrique, *Valores del cuerpo educando, antropología del cuerpo y educación*, Barcelona, Herder, 2000.
- _ Goffman, Erving, *Estigma, la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- _ Todorov Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 3ª. ed. 1998.
- _ Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.