

Revista de Literatura, 2019, enero-junio, vol. LXXXI, núm. 161
págs. 29-56, ISSN: 0034-849X
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>

El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación

The Postmodern Fantastic Monster: Between Anomaly and Domesticatio

David Roas

Universidad Autónoma de Barcelona
david.roas@uab.cat

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0290-0646>

RESUMEN

La ficción posmoderna no ha cesado de producir todo tipo de monstruos imposibles y, por ello, inquietantes, pero, al mismo tiempo, se están prodigando las obras (*Crepúsculo* es un ejemplo paradigmático) que banalizan y/o domestican al monstruo, despojándolo de su excepcionalidad, lo que provoca un curioso fenómeno (tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora del mundo): dotarlo de esa normalidad supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo, y, con ello extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo de su monstruosidad. Lo que también le despoja de su fantásticidad... El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las razones que han provocado ese proceso de domesticación del monstruo.

Palabras Clave: monstruo; fantástico; posmodernidad; narrativa; cine; series de TV.

ABSTRACT

Postmodern fiction has continued to produce all kinds of impossible and disturbing monsters, but at the same time, there are many works (*Twilight* is a paradigmatic example) that trivialize and / or tame the monster, depriving it of its exceptionality. This provokes a curious phenomenon (that hides an inevitably conservative worldview): by attributing normality to the monster, this creature is incorporated into reality, making it a possible element of the world, and thus depriving it of its original impossible nature by placing it within the norm. The monster is stripped of its monstrosity. What the monster is also stripped of its fantastic dimension... The aim of this article is to reflect on the reasons that have triggered this process of domestication of the monster.

Key words: Monster; Fantastic; Postmodernity; Narration; Film; TV series.

BREVES APUNTES SOBRE EL MONSTRUO

El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral (Foucault, en *Les anormaux*, ya señaló que «le monstre est celui qui combine l'interdit et l'impossible», 1999: 51). Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*.

Ello explica su inevitable relación con el miedo: «The mind needs monsters. Monsters embody all that is dangerous and horrible in the human imagination. Since earliest times, people have invented fantasy creatures on which their fears could safely settle» (Gilmore 2003: 1). Ahí radica uno de los valores y funciones esenciales del monstruo: metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*), a lo desconocido¹, al depredador, a lo materialmente espantoso... Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos.

El vampiro es un buen ejemplo de ello, pues, además de metaforizar esos miedos atávicos antes descritos, también puede interpretarse como una representación de todo lo que no somos pero ansiamos ser. Basta recordar las reveladoras palabras —no exentas de cínica ironía— que Lestat dirige a Louis en la película *Interview with the vampire* (1994, Neil Jordan):

I've come to answer your prayers. Life has no meaning anymore... does it? The wine has no taste. The food sickens you. There seems no reason for any of it... does there? What if I could give it back to you? Pluck out the pain and give you another life? One you could never imagine. And it would be for all time. And sickness and death could never touch you again².

El vampiro se identifica, así, con el principio del placer, la noche, el desorden, la liberación del Ello (nuestras pulsiones naturales), como también ocurre con el Hyde de Stevenson. Frente al vampiro está la sociedad humana, que representa el principio de realidad, el orden, el día, la represión de los instintos primarios. Por eso la novela de Stoker resulta profundamente inquietante: traer el vampiro a las calles de Londres supone —simbólicamente— introducir el caos en nuestro (aparentemente) tranquilo y ordenado mundo; sin olvidar el

¹ «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (Lovecraft 1984: 7).

² Una idea que también explota la película alemana *Wir sind die nacht* (*Somos la noche*, 2010, Dennis Gansel), protagonizada por un grupo de vampiras, una de las cuales afirma significativamente (cito por la traducción española): «Podemos comer, beber y follar lo que queramos, no engordamos y no nos quedamos embarazadas, somos lo que sueñan todas las mujeres».

hecho de que Drácula procede de Transilvania, es decir de un espacio más allá de los límites del imperio, de un mundo salvaje y sin civilizar... para un inglés victoriano. Drácula resulta, así, la perfecta encarnación del Otro.

En nuestra relación con el monstruo se mezcla, por tanto, la fascinación y el miedo, la atracción y la repulsión: «We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair» (Cohen 1996: 17).

EL MONSTRUO FANTÁSTICO

La monstruosidad toma dos formas esenciales en la ficción: mediante seres fantásticos, imposibles (vampiros, zombis, fantasmas, etc.), o a través de figuras de origen natural (como ocurre con los *freaks* de Tod Browning, el *serial killer* o los ataques de animales reales aunque extremadamente perversos). En este artículo me ocuparé de los primeros.

Pero antes es necesario definir la noción de fantástico que voy a manejar. Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador (véase Roas 2011).

El monstruo fantástico encarna perfectamente esa dimensión transgresora: no solo sirve, como hemos visto, para representar y proyectar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos (lo que, evidentemente, genera otra forma de miedo). Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topen con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos). Así lo advierte Noël Carroll en un ensayo fundamental —*Philosophy of Horror*—:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común (Carroll 2005: 86)³.

³ Carroll desarrolla esa idea de la dimensión amenazadora del monstruo a partir de las tesis que plantea la antropóloga Mary Douglas en *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1966). Douglas relaciona la impureza con la transgresión o violación de esquemas de categorización cultural: el ser impuro desafía el orden establecido porque no es categorizable según este orden. Y un ser (u objeto) es impuro si es categorialmente intersticial, categorialmente contradictorio, incompleto o carece de forma. Si

La mayoría de trabajos sobre el monstruo no suele detenerse en la exploración de su dimensión fantástica, puesto que el objetivo central de los mismos, desde perspectivas muy diversas —teratología, psicología, antropología, sociología, política, estética—, es examinar dicha figura como metáfora de los miedos y ansiedades de una época y una cultura determinadas⁴. Ello explica también que en dichos trabajos se estudien conjuntamente monstruos naturales y monstruos imposibles (fantásticos), como puede verse en los ya mencionados Cohen (1996) y Gilmore (2009), así como, por citar solo una pequeña muestra, en Cortés (1997), Ingebretsen (2001), Shildrick (2002), Hock-Soon (2004) o Asma (2009).

Si bien el estudio de dicha relación contextual es muy necesario para comprender la variabilidad en las funciones y sentidos del monstruo entendido como metáfora de los miedos y ansiedades de la sociedad que los produce, ello impide contemplar al monstruo en su especificidad fantástica: más allá de su innegable «social function as an embodiment of fear that enacts a purgin and a projection of our most basic anxieties» (Beville 2014: 11), el monstruo subvierte, como dije antes, nuestra idea de realidad. Y ello no solo justifica su lugar central en la ficción fantástica, sino que puede ayudarnos a comprender las razones que explican la significativa mutación que se está produciendo en el tratamiento de la monstruosidad en un amplio número de ficciones posmodernas, un proceso que conduce, de ahí el título de este trabajo, a la naturalización y domesticación del monstruo fantástico, desvirtuando su valor como anomalía, su esencia excepcional y, por ello mismo, subversiva.

La ya citada Beville, desde otra perspectiva, y pensando en una manifestación específica del monstruo —*the unnamable monster*—, plantea un acercamiento parecido al reclamar la falta de atención que ha recibido dicho ser y la necesidad de estudiarlo desde una perspectiva que tenga en cuenta que «It is outside the limits of language and imagination» (ibíd.: 10). Como ella misma advierte, los géneros que presentan una inherente preocupación por el monstruo y lo irrepresentable (lo fantástico, lo gótico, el horror, la ciencia ficción), «In offering encounters with alternate realities, Other, and unimagivable worlds, (...) present a rupturing of the real and pose important questions dealing with both ontology and epistemology» (ibíd.: 11). El monstruo in-

aplicamos esta idea a los monstruos fantásticos, se hace evidente esa dimensión intersticial. Pero su impureza y repulsión van unidas a la idea de la amenaza: si solo fueran impuros, serían simplemente repugnantes.

⁴ Eso lleva a afirmar a Cohen que los monstruos deben «be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literal-historical) that generate them» (1996: 5). Idea que, entre otros, corrobora Hock-Soon: «Monsters are always, in different degrees, the product of cultural, social and historical anxieties» (2004: 5). Otro buen ejemplo de esa perspectiva es el inteligente análisis que propone Skal (1993) de los monstruos explotados por la productora cinematográfica Universal como expresión metafórica de los miedos y ansiedades surgidos en el contexto de la Gran Depresión estadounidense.

nombrable es un ser más allá del lenguaje y la representación, un ser que trasciende/transgrede los límites de nuestro conocimiento. Lo que también ocurre, podemos añadir, con el resto de monstruos considerados fantásticos: ya sea el vampiro, el doble o el Cthulhu lovecraftiano, dicha figura «is situated within the language, its trademark is that it is unspeakable» (Hook-Soon 2004: 3)⁵. Y ello es así porque son seres inexplicables, incomprensibles, y, por ello, inaceptables:

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación) (Reisz 2001:197).

Esa conflictiva coexistencia de lo posible y lo imposible provoca en el receptor lo que he dado en llamar «miedo metafísico»⁶, el cual considero efecto propio y exclusivo de lo fantástico (en todas sus variantes); este se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados, puesto que es común a todas las obras fantásticas desde el origen de esta categoría en el Romanticismo.

⁵ De ahí que Bellemin-Noël (1971) afirme que el relato fantástico emplea una «retórica de lo indecible» para describir lo que es por definición indescriptible, poniendo de ese modo en juego una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional.

⁶ Por oposición al «miedo natural», que surge como producto de la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Aunque suele estar presente en muchas obras fantásticas, es el efecto propio de aquellas obras donde se consigue atemorizar al lector por medios naturales: así sucede en el *thriller*, las historias sobre psicópatas, sobre catástrofes naturales, sobre ataques de animales, o esas narraciones pseudofantásticas articuladas mediante continuos sobresaltos, cuyo desenlace lleva lo aparentemente sobrenatural al terreno de lo puramente racional. Se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica —emocionalmente— al lector o espectador, y que es producto de lo que sucede en el nivel más superficial, el de las acciones. En este nivel, el vampiro y el *serial killer* funcionan igual: dan miedo porque matan o, al menos, suponen una amenaza para la integridad física de los personajes con los que se enfrentan. El lector —proyectado emocionalmente en el texto— comparte la angustia experimentada por los personajes ante el acto violento que estos sufren. Véanse Roas (2006) y (2011: 94-107).

EVOLUCIÓN DEL MONSTRUO

La innegable relación del monstruo con la expresión simbólica de nuestros miedos explica también que este cambio. Godzilla y el monstruo alienígena nos proporcionan dos buenos ejemplos.

Antes del horror atómico desatado en Hiroshima y Nagasaki, Godzilla era un monstruo impensable en la cultura japonesa. Su nacimiento en los años 50 (la primera película, *Gojira*, dirigida por Ishirô Onda, se estrenó en 1954) solo es explicable como encarnación simbólica de un nuevo miedo provocado por ese horror atómico que la sociedad japonesa experimentó en su propia carne⁷. Aunque conviene advertir que *Gojira* se inspira en la película estadounidense *The Beast from 20.000 Fathoms* (*El monstruo de tiempos remotos*)⁸, estrenada un año antes, en la que unas pruebas atómicas en el Polo Norte despertaban a un dinosaurio (rhesosaurio), que terminaba sembrando el terror en Nueva York, imitando, de ese modo, lo que veinte años antes ya había ocurrido en *King Kong*⁹. La diferencia estriba en que Godzilla metaforiza un miedo surgido de la experiencia real de la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, a lo que, evidentemente, se unen el trauma ante la guerra (perdida) y el enorme desastre que esta supuso para la sociedad japonesa a todos los niveles. Aunque ello no impidió que ese nuevo miedo fuera rápidamente compartido por el público estadounidense, en el que se unía esa ansiedad ante los posibles efectos catastróficos de las pruebas nucleares con la inquietud generalizada ante la invasión del suelo patrio en pleno apogeo de la Guerra Fría. Ello explica la abundancia de películas sobre monstruos mutantes producto de la radiactividad contemporáneas del primer *Godzilla*, como ocurre con *Them!* (1954), *It Came from Beneath the Sea* (1954), *Tarantula* (1955), *The Deadly Mantis* (1957)¹⁰, *Beginning of the End* (1957) o *Attack of the Crab Monsters* (1957), por solo citar algunos ejemplos representativos¹¹.

Por su parte, el monstruo alienígena resulta una perfecta encarnación del miedo a la Alteridad —sentido ya inserto en la propia etimología del término

⁷ En relación a *Gojira*, su vinculación con los miedos de la sociedad japonesa y su impacto en la cultura estadounidense, véanse, entre otros, Tsutsui (2004), Anderson (2006), Guthrie-Shimizu (2006) y Kalat (2007).

⁸ Basada en el cuento de Ray Bradbury «The Fog Horn» (1951).

⁹ «The writer Tanaka hired to flesh out his ideas, science fiction author Sigeru Kayama, closely modeled his story after *Beast from 20.000 Fathoms*, even using similar title, *Daijaku No Kaitei Nima Maru* (“Big Monster from 20.000 Miles Beneath the Sea”). Storyboards for the film even mimicked the design of Harryhausen’s “rhesosaur” monster» (Kalat 2007: 14).

¹⁰ La deuda de esta película con *The Beast from 20.000 Fathoms* es más que evidente, pues se trata de una gigantesca mantis prehistórica devuelta a la vida también en el Ártico, en este caso por culpa de la explosión de un volcán.

¹¹ El cine británico de ciencia ficción exploró esta temática, como ocurre en *X the Unknown* (1956), *Fiend Without a Face* (1958) o *Behemot The Sea Monster* (1959); véase al respecto Hallenbeck (2011).

(deriva del latín *alienus*, «el otro») —, pues es un ser que está más allá de las fronteras geográficas y biológicas humanas, lo que también justifica que en muchas obras, desde la pionera *The War of the Worlds* (1898), de H. G. Wells, se potencie su aspecto horrible y/o repugnante. Así, según la época, el alien encarna diversos sentidos vinculados a las nuevas ansiedades del ser humano, desde el miedo más general hacia lo desconocido, como, sobre todo, el miedo al apocalipsis, el miedo postdarwiniano a dejar de ser la especie dominante, o, como reflejan metafóricamente muchas películas estadounidenses de la década de los 50, el miedo a la invasión comunista y, con ello, a la pérdida de la identidad americana, tal y como puede verse en *Invaders from Mars* (1953), *Invasion of the Body Snatchers* (1956) o *I Married with a Monster from Outer Space* (1958). Más recientemente, se ha añadido un nuevo sentido: el miedo a la inmigración, claramente ejemplificado en *Alien Nation* (1988) y *District 9* (2009), o en la paródica *Men in Black* (1997). Lo mismo ocurre con su fisonomía: o bien se le representa antropomórficamente, o bien se le da un aspecto repulsivo (de ahí que a veces parezcan insectos o anfibios), o incluso es encarnado por seres que pueden cambiar de forma a voluntad... Las variables son muchas¹².

En definitiva, el monstruo resiste porque nuestros miedos persisten. Pero también porque toda noción de normalidad, de orden, conlleva implícitamente su propia subversión.

Ello también determina que incluso el propio canon de la monstruosidad pueda ser sometido a una inversión radical, como ocurre, por ejemplo, en la novela *I am Legend* (1954), de Richard Matheson, en la que a excepción de Neville, el protagonista, toda la humanidad se ha convertido en vampiro, instituyendo, así, una nueva norma respecto a la cual el último humano pasa a convertirse en el monstruo: «Y de pronto [Neville] comprendió. Yo soy el anormal ahora. La normalidad es un componente mayoritario. Norma de muchos, no de un solo hombre» (Matheson 2014: 163). Neville no es solo el Otro, el diferente, sino que, además, encarna la amenaza, el monstruo depredador:

Y comprendió, también, la expresión de aquellos rostros: angustia, miedo, horror. Tenían miedo, sí. Era para ellos un monstruo terrible y desconocido, un mal más espantoso aún que la plaga [...]. Un nuevo terror nacido de la muerte, una nueva superstición que invade la fortaleza del tiempo (Matheson 2014: 164).

Neville se convertirá, de ahí el título de la novela, en leyenda, porque sobre él se contarán terribles historias en las que encarnará al feroz monstruo que exterminaba a los vampiros cuando dormían indefensos, que los torturaba cruelmente sin mostrar piedad alguna. Neville encarnará míticamente los miedos atávicos de una nueva sociedad en la que ya no hay espacio para él, convirti-

¹² Acerca de la iconografía del alienígena y sus sentidos, véanse Moffitt (2006) y Scolarì (2005).

do, ahora, en el Otro, ajeno a la nueva noción de normalidad. En la novela de Matheson, normalidad y monstruosidad intercambian su lugar. Pero, eso es lo esencial, el monstruo no desaparece.

Todo lo expuesto hasta ahora permite afirmar que el monstruo fantástico mantiene ciertas constantes esenciales que se combinan con variantes que surgen en función del momento histórico y del horizonte cultural. Porque con el monstruo ocurre lo mismo que con la categoría de lo fantástico en general: si bien, como dije antes, los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector. Así, por ejemplo, en muchas encarnaciones contemporáneas del monstruo ya no se juega obsesivamente con su aspecto físico (a diferencia de las representaciones clásicas, que exacerbaban la deformidad y fealdad de estos seres), lo que impide reconocerlos por su exterior. Sin embargo, lo que no cambia es el seguir potenciando —por medios diversos— la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía.

Ello justifica que la ficción posmoderna no haya cesado de producir todo tipo de monstruos fantásticos y, por ello, inquietantes, empleando caminos diversos: desde las encarnaciones clásicas a nuevas formas de representarlo adaptándose a los paradigmas estéticos y filosóficos que definen el mundo contemporáneo. Como la lista de obras literarias, audiovisuales y gráficas es inmensa, basta mencionar cuatro exitosos ejemplos de la TV actual: *American Horror Story* (FX, 2010-), *The Walking Dead* (AMC, 2010-), *Penny Dreadful* (SHO, 2014-) o *Stranger Things* (Netflix, 2016-)¹³. En todas estas series, pese a sus diferencias, el monstruo mantiene su dimensión imposible y terrorífica. Porque sigue estando más allá de la norma.

¹³ Un buen ejemplo literario reciente lo tenemos en la antología de Ana Casas, *Las mil caras del monstruo* (2012), que recoge doce relatos fantásticos de autores españoles actuales (incluidos el peruano Fernando Iwasaki y el argentino-español Andrés Neuman) todos ellos publicados entre 2000 y 2010, salvo un texto inédito. Esta antología se presenta también —de ahí su título— como un catálogo de variantes del monstruo: hay vampiros, *revenants*, dobles, zombis, mujeres-araña, alienígenas, monstruos legendarios, monstruos de apariencia banal y cotidiana (un dentista, un aspirador hambriento). Pero como advierte la autora en el prólogo, no se trata de cuentos que acudan a representaciones tradicionales de dichos monstruos, sino que estos aparecen «actualizados, vistos bajo una nueva luz, de modo que los textos que aquí se ofrecen juegan con las expectativas del lector, dan una vuelta de tuerca a las historias con monstruos de toda la vida. Para ello, emplean la ironía y el distanciamiento, profundizan en los aspectos formales en busca de originalidad expositiva y exploran la alteridad monstruosa acercándonos al “otro” o dejando que este se exprese por sí mismo» (Casas 2012: 11 y 15). Véase también, por ejemplo, la antología de José Donayre (2013) *Horrendos y fascinantes*, que recoge 27 cuentos sobre monstruos de otros tantos autores peruanos contemporáneos.

HACIA LA DOMESTICACIÓN DEL MONSTRUO

Sin embargo, a la vez que la ficción posmoderna ensaya diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica, también se están prodigando las obras que proponer su naturalización.

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

En los apartados que siguen voy a explorar los diversos factores que, interrelacionados, contribuyen a dicha normalización y a su posterior domesticación: desde el inicial proceso de humanización que se inaugura en la década de los 70 con obras como *Interview with the Vampire* (1976), de Anne Rice, hasta la incorporación del monstruo al orden de lo real (como una especie más que convive con el ser humano) e incluso a su integración en la sociedad, para desembocar —esa es una de mis propuestas— en su abandono de lo fantástico y el ingreso en otra categoría o género diferentes.

A tales factores hay que añadir otro que también tiene una influencia destacada en ese proceso, pero en el que no me voy a detener, pues sus razones no siempre son explicables: el éxito comercial. No hay que perder de vista que la hiperabundancia de obras que exponen esa naturalización del monstruo también puede deberse simplemente a la repetición de un modelo que goza de un gran impacto mediático, es decir, económico. Algo que muchas veces está más allá de las justificaciones antropológicas, psicológicas, ideológicas o estéticas que enseguida expondré. Me permito repetir aquí la lúcida afirmación de Strinati en relación a las películas de terror en general y que podemos aplicar al proceso que estoy analizando:

The horror film is, primarily, a product of the Hollywood system and a popular film genre. This affects what is produced and distributed. So it is difficult to see how it can reflect anything, or meet any psychic needs, independently of this system. (...) The Hollywood system treats audiences as consumers, so horror cannot be simply reduced to imputed psychic states or needs. When people go to see films they are, primarily, acting as consumers. (...) There is therefore no reason why the choices of consumers should reflect social conditions, or be consistent with an imputed psychic need and its fulfilment (Strinati 2000: 112 y 114).

FACTOR 1: SIMPATÍA POR EL MONSTRUO

La mayoría de los estudios sobre el vampiro (aunque podemos aplicarlo a otras manifestaciones contemporáneas de la monstruosidad) coinciden en

destacar el proceso de «naturalización» que ha sufrido esta figura desde los años 70.

Así, Gordon y Hollinger (1997: 2) hablaban de la «domesticación» del vampiro en relación al voluntario control que este trata de ejercer sobre sus impulsos homicidas en novelas como la ya mencionada *Interview with the Vampire* (1976), obra que también es destacada por Kane (2006) cuando afirma que esta inaugura la que considera la tercera y última etapa de la evolución del vampiro, caracterizada por su «humanización».

Ese proceso se refleja en dos aspectos que me parecen esenciales: por un lado, darle voz al vampiro, y, por otro, representarlo como un ser que reniega de su condición y busca liberarse de ella.

El recurso de dar voz al Otro, al ser imposible, es un rasgo esencial de la renovación posmoderna de lo fantástico (Roas 2011: 168-171). Basta pensar en los muchos textos que, a partir de los años 40 y 50, están narrados por seres que han cruzado al otro lado de los límites de lo real, que han regresado del más allá (habitualmente en forma de fantasma, vampiro o *revenant*) o por individuos que han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos. Este recurso supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico, porque «el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad» (Campra 1991: 59). La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: la voz humana, «la del protagonista —víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado— o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector» (ibíd.: 57). La razón es muy sencilla: el monstruo fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro. Su perspectiva de los hechos no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano —el protagonista— que sufría el acoso del ser imposible.

En esta nueva vía de lo fantástico, el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza, atenuándose por ello su Otridad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo que está más allá de su concepción de lo real¹⁴. Y, por eso mismo, la comunicación con él no debería producirse. Pero ocurre, lo que paradójicamente añade un

¹⁴ Así ocurre, por citar ficciones vampíricas bien conocidas, en *Interview with the Vampire* o en películas como *Nosferatu. Phantom der Nacht* (1979, Werner Herzog) y *Lost Boys* (1987, Joel Schumacher). Una situación que cambiará radicalmente, como después mostraré, en muchas obras aparecidas con el nuevo milenio, aunque ello no ha impedido que sigan creándose obras donde el vampiro no pierde su dimensión fantástica y, por ello, inquietante,

grado más de imposibilidad (fantasticidad) al relato: «Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es —sigue siendo— un mundo que responde al principio de no contradicción» (Campra 1991:71).

Hollinger (1997) propone como precedente de ese recurso de dar voz al monstruo (sin continuación hasta más de un siglo después) el *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, para enseguida destacar algunas narraciones vampíricas que abren una nueva etapa en el tratamiento de dicho ser, no solo situándolo en el centro de la acción (los humanos son relegados a los roles marginales) sino convirtiéndolo en narrador de sus historias, como ocurre en *The Dracula Tape* (1975), de Fred Saberhagen, y, sobre todo, en *Interview with the Vampire*¹⁵.

Aunque desborda los límites del relato fantástico, podríamos añadir aquí el relato de Borges «La casa de Asterión» (*El Aleph*, 1949), en el que el autor argentino reelabora la historia del mito desde la perspectiva del monstruo, quien nos hace partícipes de sus experiencias y temores ante lo que ocurre —literal y simbólicamente— dentro y fuera del laberinto, metáfora evidente de nuestra propia relación con lo real. Asterión se humaniza ante nuestros ojos (es nuestro espejo), sin perder por ello su dimensión monstruosa. Borges lleva, así, más lejos el acercamiento al monstruo que Kafka propone en *La metamorfosis* (1915) a través del uso de un narrador extradiegético-heterodiegético que focaliza internamente en su protagonista, lo que nos permite acceder a los pensamientos y emociones de Gregor ante su ominosa transformación.

Hollinger (1997: 199-200) relaciona ese nuevo recurso con el proceso de descentramiento que caracteriza a la Posmodernidad: «for example, voices historically relegated to the margins of discourse, of representation, of authority have to come to the foreground, and perspectives rarely before privileged have begun to be considered as — at least potentially — valid».

Un proceso de descentramiento también vinculado a una mayor conciencia —positiva— de la Alteridad y la Diferencia: «This shift in fictional character-

como sucede en los magistrales films *Låt den rätte komma in* (*Déjame entrar*, 2008, Tomas Alfredson) y *Only Lovers Left Alive* (2013, Jim Jarmush).

¹⁵ El vampiro es el monstruo en el que más claramente se ha manifestado el proceso que estoy describiendo, aunque con el tiempo este se ha extendido a otras figuras como el zombi, el alienígena o ciertas encarnaciones del monstruo animal. En relación a la evolución del vampiro en la posmodernidad, remito a un trabajo precedente (Roas 2012) en el que examino las tres vías por las que, a mi entender, se manifiesta el vampiro posmoderno: el depredador, el humanizado y el naturalizado. Véanse también Zanger (1997), Day (2002), Kane (2006), Martínez Lucena (2010), Caro Oca (2011) y Hunt, Lockyer y Williamson (2014).

rization reflects a change in cultural attitudes toward the outsider, the alien other» (Carter 1997: 27). Como señala Grünig (2014: 111):

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

Todo ello se manifiesta en una visión cotidianizadora del monstruo como reflejo/proyección de lo humano. Así, no es extraño que Zanger (1997: 18-19) hable de la aparición de un *new vampire* frente al *old vampire* (esencializado en el Drácula de Stoker) que empezaría a manifestarse como figura popular en la cultura de masas de los 70 y 80, un nuevo vampiro caracterizado —reveladoramente— por tres rasgos: 1) es múltiple, comunal y familiar, frente al solitario Drácula; 2) «his or her evil acts are expressions of individual personality and condition, not of any cosmic conflict between God and Satan», lo que permitiría la existencia de «buenos» y «malos» vampiros¹⁶; y 3) la pérdida de buena parte de sus atributos mágicos (a lo que podríamos añadir la progresiva eliminación de su vinculación con elementos religiosos). Ello le lleva a concluir que «No longer embodying metaphysical evil, no longer a damned soul, the new vampire has become, in our concerned awareness for multiculturalism, merely ethnic, a victim of heredity, like being Siciliano or Jewish» (1997: 19).

Un precedente destacado de esta humanización del monstruo, de ese *new vampire*, lo tenemos en la popular figura de Barnabas Collins, protagonista de la serie de TV *Dark Shadows* (ABC, 1966-1971), en la cual pasó de ser un monstruo cruel a despertar las simpatías de los espectadores, pues se vieron reflejados en él (como nos ocurre con el Asterión borgesiano):

Unlike Dracula, Barnabas aspired to what the audience wanted — to be free, to be loved, to be part of a family — and his decades as a vampire were the criminal past he needed to escape attain these things. As Barnabas is gradually liberated from the horrors of vampirism (...) he becomes an emblem of humanity (Day 2002: 39).

Dicho proceso «endows the undead with a psychology complexity that, unequivocally changing the vampire from an “it” into a “him” or a “her”, infuses the vampire story with a thoroughly contemporary sensibility» (Day 2002: 35)¹⁷.

¹⁶ Zanger pone como ejemplo la serie de novelas de Fred Saberhagen (*The Dracula Tape*, *The Holmes-Dracula Files* y *An Old Friend of the Family*), en las que Drácula es un benévolo protector de sus amigos humanos.

¹⁷ Todo ello se percibe claramente en la adaptación que Tim Burton llevó a cabo en su película *Dark Shadows* (2012), donde apuesta por darle forma de comedia, por encima de su dimensión sobrenatural.

Así ocurrirá también en series de TV contemporáneas como *The Vampire Diaries* o *Being Human*, como enseguida veremos.

Como advierte Martínez Lucena (2010: 135), los nuevos vampiros suelen ser caracterizados como más humanos y, por tanto, más sociables y dependientes de la alteridad, y menos inmorales y responsables sobre todo con respecto a los seres queridos. Ello justifica la cada vez más abundante representación del monstruo como un ser que reniega de su condición y busca un remedio que le permita liberarse de esta. Una situación que se convierte en un elemento central de *Interview with the Vampire* encarnado en el personaje de Louis, en cuya estela hay que situar obras posteriores como las películas *Lost Boys* (1987, Joel Schumacher) y *Near Dark* (1987, Kathryn Bigelow)¹⁸, hasta llegar a la saga *Twilight*¹⁹ y las muchas obras surgidas en su estela, como la serie de TV británica *Being Human* (BBC, 2008-) o dos obras recientes que exploran la temática zombi como la película *Warm Bodies* (2013, Jonathan Levine)²⁰ y la serie *iZombie* (The CW 2015-).

Being Human resulta paradigmática en relación a lo que estoy planteando, pues narra la convivencia de un vampiro, un hombre lobo y una fantasma, tres personajes que no solo responden al arquetipo estético del adolescente actual, sino que además, padecen una clara crisis de identidad, pues reniegan de su naturaleza monstruosa, añorando su perdida humanidad... algo que, como se va haciendo evidente conforme avanza la historia, en verdad no han perdido: no solo luchan constantemente por reprimir su naturaleza monstruosa (que acaba siendo una cualidad secundaria), sino que tratan de parecerse lo más posible a los humanos en su vida cotidiana. En definitiva, lo que la serie nos muestra es un trío de adolescentes enfrentados a los problemas propios de su

¹⁸ Como después veremos, esa nueva condición llega a ser verbalizada en el personaje de Edward, el vampiro coprotagonista de la saga *Twilight*, cuando, en la primera de las entregas, exclama: «I don't want to be a monster».

¹⁹ Me refiero tanto a la tetralogía de novelas escrita por la autora estadounidense Stephenie Meyer —*Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) y *Breaking Dawn* (2008)—, como a sus posteriores adaptaciones cinematográficas: *Twilight* (2008, Catherine Hardwicke), *The Twilight Saga: New Moon* (2009, Chris Weitz), *The Twilight Saga: Eclipse* (2010, David Slade), *The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1* (2011, Bill Condon) y *The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 2* (2012, Bill Condon).

²⁰ La estrategia de darle voz al monstruo hace que esta película (basada en la novela homónima de Isaac Marion, 2011) descansa sobre la curiosa paradoja de que un zombi narre sus propias aventuras, centradas, además, en su proceso de enamoramiento de una humana. En este caso, la naturalización del monstruo obliga a eliminar uno de los rasgos que definen y distinguen al zombi del resto de monstruos fantásticos: su incapacidad de pensar y comunicarse. Sobre el zombi y su evolución en literatura, cine y TV, véanse, entre otros, Bishop (2010), Martínez Lucena (2010) y (2012), Sánchez Trigos (2013), Knickerbocker (2016) y los trabajos recogidos en Moreman y Rushton (2011), Christie y Lauro (2011) y Hunt, Lockyer y Williamson (2014), por citar algunas de las más recientes y renovadoras aportaciones al estudio de dicho monstruo.

edad: el desarrollo de la personalidad, el aislamiento, la dificultad de encajar en el mundo, el despertar sexual...²¹ De ese modo, el monstruo se convierte en una metáfora de la diferencia y de la identidad adolescente, lo que implica que su dimensión fantástica, anómala, pase a un segundo plano²²: el problema central no es su naturaleza imposible, sino su necesidad de formar parte de la sociedad²³. Por decirlo de otro modo, el monstruo se vuelve un ser natural, aunque diferente, como los *freaks* de Tod Browning. Un aspecto que desarrollaré en los siguientes apartados de este trabajo.

Dotar de voz al monstruo, mostrarlo como un ser que reniega de su condición monstruosa y situarlo en el lugar del héroe, en resumen, humanizarlo²⁴, provoca en

²¹ Un aspecto central en muchas ficciones actuales sobre monstruos, como las ya citadas *Twilight* y *Warm Bodies* y series de TV de gran éxito entre el público adolescente como *Vampire High* (WB, 2001-2002), *Young Dracula* (BBC, 2006-2014) o *The Vampire Diaries* (CW, 2009-). El modelo ha sido también imitado en la TV española: *No soy como tú* (Antena 3, 2010) y *Ángel o demonio* (Telecinco, 2011). Sobre todas ellas planea la sombra de una serie que ha marcado una decisiva influencia en la ficción vampírica posterior: *Buffy, The Vampire Slayer* (WBC, 1997-2003), un drama adolescente trufado de aventuras sobrenaturales en el que la lucha con el monstruo —me atrevo a proponer— simboliza el aprendizaje del mundo; por ello no es extraño que Kellner (2004: 51) afirme que dicha serie «presents images of youth who are intelligent, resourceful, virtuous, and able to choose between good and evil and positively transform themselves, while also capable of dealing with their anxieties and grappling with the problems of everyday life».

²² Una visión complaciente del monstruo que nada tiene que ver con la que, por ejemplo, desarrolla Charles Burns desde el horror en su novela gráfica *Black Hole* (2012), en la que las monstruosas mutaciones que sufren los jóvenes protagonistas son evidentes metáforas de los cambios internos (y también externos) que se producen en la traumática transición a la edad adulta.

²³ Desde otra perspectiva, eso es lo que explora la serie de TV *In the Flesh* (BBC Three, 2013-2014), centrada en el complejo proceso de rehabilitación de los zombis, convertidos ahora en enfermos del «Síndrome de Parcialmente Muertos», y su posterior reintegración a la sociedad: «Los zombis de *In the Flesh* no solo luchan por recuperar su individualidad, sino por poder exhibirla en la esfera social. En este sentido, la serie se opone a esa pulsión de masa, asimilatoria, que caracterizaba al zombi tradicional. (...) los exzombis son *outsiders*, gentes que se salen fuera de lo considerado como *normal*. Y la propia serie se esmera en presentarlos ante un entorno que los recibe con hostilidad, donde impera el prejuicio, el odio y la humillación social» (García Martínez 2016: 26). Otro buen ejemplo de este juego con la reinserción es la serie de TV francesa *Les Revenants* (Canal Plus France 2012-2015).

²⁴ Un proceso diferente es la utilización paródico-humorística del monstruo, lejos de toda intención fantástica o inquietante: entre los muchos ejemplos que pueden aducirse, destacan tres series clásicas de TV emitidas de forma simultánea (lo que también resulta revelador del éxito de dicho formato): *The Addams Family* (ABC, 1964-1966, basada en la tira cómica creada por Charles Addams en 1937), *The Munsters* (CBS, 1964-1966) y *Bewitched* (ABC, 1964-1972). Tres series en las que no solo se jugaba a parodiar elementos propios de los monstruos fantásticos, sino que, bajo dicha parodia, lo que se ofrecía era un retrato satírico de los humanos (en especial de la clase media estadounidense) en su más trivial cotidianidad. Esa misma utilización cómico-paródica del monstruo puede verse en

el receptor una clara relación no solo de empatía respecto a sus desgracias y sus dilemas existenciales, sino también de simpatía: «It is now a truism to suggest that the vampire is no longer a monster dramatising the fear of the Other, but has been rendered sympathetic, knowable, a figure of empathy» (Williamson 2014: 58).

Esa simpatía por el monstruo llega incluso a traducirse en una visión positiva del mismo, generando reveladoras inversiones en la representación y sentido de monstruos confinados en su funcionamiento a ser enemigos de lo humano. Tres ejemplos cinematográficos muy recientes ejemplifican lo que estoy planteando:

- a) En la, por ahora, última versión de *Godzilla* (2014, Gareth Edwards), el lagarto mutante no solo no trata de destruir el mundo, sino que, encima, lo salva del terrible ataque de dos monstruos devoradores de radiación. Esa inversión en el papel y, con ello, en la consideración de Godzilla, se resume perfectamente en las palabras que pronuncia en la película un científico japonés: «Godzilla está aquí para restaurar el equilibrio [de la naturaleza, se entiende]». No extraña que al final los medios de comunicación acaben calificándolo de héroe. O de superhéroe, habría que decir, pues se comporta como Superman salvando a la Humanidad del apocalipsis²⁵.
- b) Un caso parecido se narra en *Jurassic World* (2015, Colin Trevorrow), en la que los monstruos que encarnaban los papeles más negativos en las entregas anteriores de la saga *Jurassic Park* —el tiranosaurio rex y los velocirraptores— acaban convertidos en los salvadores de los humanos frente a los ataques del aún más terrible *Indominus rex*. Aunque el final da a entender que la isla quedará, de nuevo, en poder de los saurios.
- c) Un ejemplo aún más sorprendente nos lo ofrece la película *Dracula untold* (2014, Gary Shore), la cual, como el propio título indica, refiere lo que nunca se había contado sobre la conversión en vampiro de Vlad Tepes: está se debió a la encomiable razón de salvar a su familia y a su pueblo de la dominación turca²⁶. El monstruo invierte su signo y se

películas como *Un vampiro para dos* (1965, Pedro Lazaga) y *Young Frankenstein* (1974, Mel Brooks).

²⁵ Aunque debo decir que la compañía Hanna-Barbera estrenó en 1978 la serie de dibujos animados *The Godzilla Power Hour* en la que el célebre lagarto se convertía en el guardaespaldas de un grupo de científicos dedicados a luchar contra monstruos mutantes. Años después, se emitió otra serie de dibujos titulada *Godzilla: The series* (Fox Kids 1998-2000), en la que el monstruo era el hijo superviviente del Godzilla de la película homónima dirigida por Roland Emmerich (1998), y se dedicaba también a velar por un grupo de científicos dedicados a la misma labor que los de la serie precedente.

²⁶ Coppola ya había planteado algo parecido en su particular adaptación de *Dracula* (1992), puesto que la razón que en buena medida motiva la transformación de Vlad Tepes en

convierte en héroe, aunque sus compatriotas nunca sepan lo mucho que le deben, pues se ha impuesto la versión que han transmitido las leyendas y los cuentos de terror (como advierte el narrador, su hijo: «El príncipe Vlad fue un héroe. Pero no hay cuadros ni estatuas de él»). Vlad Tepes se convierte en Drácula gracias a su valor, determinación y voluntad, asumiendo un destino fatal y, con ello, ser olvidado por su nación, pese a haberla salvado de la catástrofe. Todo ello potencia aún más su dimensión positiva y nos conduce al segundo factor del proceso de desmonstruización que estoy explorando.

FACTOR 2: LA ASIMILACIÓN DE LA MONSTRUOSIDAD

Directamente vinculado a ese proceso de simpatía y positivación antes descrito, cuyo objetivo es potenciar psicológicamente el lado humano del monstruo, está lo que podríamos denominar «estrategia de des-otrerización», manifestada por dos vías esenciales: someterlo a una noción de moralidad humana (por definición ajena al monstruo), a la vez que se apuesta por una «estilización de la monstruosidad» (Grünig 2014: 111-112), es decir, construirlo según los cánones idealizados de belleza, moda y demás valores imperantes en la sociedad de consumo²⁷. Una doble estrategia que se completa con la inserción del monstruo, como un ser más, en el mundo cotidiano²⁸.

La ficción vampírica y, en particular, la saga *Twilight*, nos proporciona, de nuevo, los mejores ejemplos de este significativo proceso, aunque también

vampiro parece justificada por el dolor ante la muerte de su esposa (se suicidó pensando que su marido había muerto luchando contra los turcos), un dolor que también explicaría sus acciones posteriores en pos de Mina Harker, en quien parece haberse reencarnado su esposa.

²⁷ Un proceso semejante lo tenemos en algunos juguetes para niñas, como es el caso de las *Princesas Zombies* (de la marca *Famosa*). El spot publicitario que las anunciaba recientemente en TV es muy revelador: mientras vemos imágenes de las citadas muñecas, se oye una voz en off que pronuncia estas reveladoras palabras: «Te va a encantar esta maldición. Ahora las princesas, zombies son. Rapunzel, Ariel, Blancanieves, Cenicienta, Bella Durmiente, vuelven para verte. Princesas Zombies están muertas por conocerte» (puede verse en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=tFtDOcQpGxg>). Como ya ocurriera con las célebres muñecas *Monster High*, las *Princesas Zombies* son guapas, delgadas y glamurosas (la influencia de *Barbie*). Una estupenda estrategia comercial para seguir explotando la imaginería de Walt Disney (en su reelaboración de los cuentos de hadas) y la del monstruo en su versión «domesticada», ahora muy lucrativo para la industria cultural. Nada que ver, por ejemplo, con los juguetes, también para niños, *Living Dead Dolls*, bastante más macabros. O con juegos de mesa como *Zombies!*, *Zombies Town* y *Last Night on Earth*, en los que, pese a todo, el zombi sigue siendo un auténtico monstruo en todos los sentidos. Véase al respecto, Flint (2010: 247-253).

²⁸ Lo que Somogyi y Ryan (2014) bautizan como «mainstreaming vampire».

podríamos acudir a otros casos muy elocuentes, como los que presentan las ya comentadas *Being Human* y *Warm Bodies*.

Si bien los vampiros de la exitosa saga poseen los esperables rasgos sobre-humanos propios de su condición monstruosa (son inmortales, extremadamente fuertes, superveloces, poseen sentidos hiperdesarrollados), su construcción como personajes potencia todo aquello que responde a las exigencias de la «estilización de la monstruosidad»: son adolescentes²⁹, «inhumanly beautiful» (en palabras de Bella, narradora y protagonista), van al instituto, visten a la moda y, sobre todo, se ven enfrentados en su vida cotidiana a las mismas preocupaciones y angustias de sus compañeros de clase: identidad, amor, sexo, celos, familia, procreación... A lo que hay que añadir que no beben sangre humana y, sobre todo, que conforman una familia (los Cullen) modélica en todos los sentidos:

These vampires' features make them similar to humans, the result being that the boundary between the two worlds is blurred. What can be considered human or bestial if the Cullen behave like humans, consume only animal blood, and live like a happy family? The consequence is that the worlds of humans and of vampires are not separated in these stories (Vajjdovich 2011: 252).

La moralidad de los Cullen se esencializa en el casto comportamiento de Edward respecto a Bella, pues solo se acostará con ella una vez casados (para que no pierda su «alma inmortal»), encarnando, de ese modo —más allá de su biología vampírica— al buen chico, conservador y de orden. El príncipe azul con el que la protagonista se casará y con el que será feliz por toda la eternidad... literalmente, pues Edward morderá a Bella para salvarla de la muerte (tras dar a luz a un híbrido de ambos), en un acto de fe y compromiso cristiano (no hay que olvidar que Meyer es mormona)³⁰. Como un Jesucristo con colmillos, el vampiro no solo evita que la protagonista muera sino que le otorga la inmortalidad («El que se alimenta de Mi Cuerpo y *bebe de Mi Sangre* tendrá Vida Eterna»).

Eso supone olvidar otro aspecto esencial: la sexualidad del monstruo ha sido siempre, por definición, una sexualidad no codificada, más allá de la norma: «The monster is transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker» (Cohen 1996: 16). Si ya en la serie *Buffy* el vampiro metaforizaba los impulsos eróticos y violentos que los adolescentes virtuosos deben controlar,

²⁹ A excepción de los que encarnan los roles de padres en la familia vampírica de los Cullen, aunque también tienen un aspecto bastante juvenil.

³⁰ La evidente lectura mormona de la historia ha sido estudiada muy a fondo. Véanse al respecto Show (2009) y, sobre todo, Sutton y Benschhoff (2011). Sobre la saga *Twilight* en general son muy útiles, además de los trabajos ya citados en el texto, los estudios —desde perspectivas y disciplinas diversas— recogidos en los volúmenes de Housel y Wisniewski (2009), Reagin (2010) y Larsson y Steiner (2011).

the *Twilight* films explore dangerous love more aggressively than previous artifacts of popular culture (it was always a subtext of *Buffy*), they also advocate more conservative models of love and romance and in particular male-dominated love and patriarchal institutions as the societal norms (Kellner 2011: 114-115).

Los Cullen, por tanto, encajan mal con la concepción del monstruo fantástico como encarnación de la desviación, lo amoral, lo inhumano, lo subversivo, puesto que son vampiros sometidos al control de lo cotidiano y, sobre todo, de los valores tradicionales y heteronormativos sobre género y sexualidad. No creo exagerar si afirmo que más que de domesticación, deberíamos hablar de «cas-tración» del monstruo.

Esa visión domesticada encarnada en una feliz familia de vampiros preocupada por el bien de los demás, no solo genera un proceso de aceptación de la monstruosidad, sino que la convierte en admirable, incluso deseable como estado (eso también explicaría la evolución personal de Bella, que, una vez transformada en vampira, encuentra, por fin, su lugar en el mundo gracias a su nueva identidad y a la nueva comunidad que la acoge). Podría hablarse, pues, de un control socioestético de la otredad amenazante propia del monstruo, al desposeerlo de su dimensión metafísicamente amenazadora y subversiva.

Ni siquiera el propio eje central de la trama, la relación amorosa «interracial» entre Edward y Bella, descansa en verdad sobre la problematización de la naturaleza imposible (sobrenatural, monstruosa) del primero, puesto que dicha trama funcionaría igual si sustituyéramos al vampiro por un humano perteneciente a una familia rival (*Romeo y Julieta*), a otra comunidad (*West Side Story*) o a una raza diferente (*Guess Who's Coming to Dinner*).

Es cierto que en la saga aparece otra comunidad de vampiros, los Vulturi, que —aparentemente— responden a una iconografía más clásica de dicho monstruo, pues se alimentan de humanos y son crueles y violentos. Y digo aparentemente porque, de nuevo, responden a la misma «estilización» que los Cullen y porque, sobre todo, tampoco son concebidos como anomalías ontológicas. Su valor fundamental en la historia responde también a exigencias morales: son el reflejo inverso de la virtud de los Cullen.

De ese modo, los vampiros de *Twilight* dejan de ser evaluados desde una problemática fantástica y se insertan en el marco de lo real como una especie o raza más de las que habitan el mundo, como también ocurre en obras —aparentemente tan diferentes— como *Blade* (1998, Stephen Norrington) y sus secuelas, la tetralogía *Underworld*, la franquicia *Resident Evil*, películas como *Daybreakers* (2010, Michael Spierig), o las series de televisión *Buffy The Vampire Slayer* y *True Blood* (HBO, 2008-2014), por solo citar algunas de las más conocidas. En todas ellas, el conflicto esencial no surge, insisto, de la naturaleza imposible del monstruo, rasgo que lo define y determina su valor en la ficción fantástica. Su (aparente) imposibilidad termina, como decía antes, por quedar al margen, y las historias se centran o bien en la batalla por el poder

entre humanos y monstruos (o entre monstruos y monstruos, como en *Underworld*), o bien en el exterminio/explotación de unos por otros, o bien en el retrato de la convivencia entre ambas comunidades³¹. De ese modo, el conflicto es esencialmente el mismo que podemos encontrar, por ejemplo, en un wéstern (blancos contra indios), en una película sobre ataques extraterrestres (humanos contra alienígenas), en cualquier película bélica, o en *The Planet of the Apes* y sus secuelas y precuelas (simios contra humanos).

Todo ello implica que en este tipo de historias el monstruo pierda el rasgo esencial común al resto de seres y fenómenos fantásticos: la excepcionalidad.

FACTOR 3: EL MONSTRUO CAMBIA DE GÉNERO

Como señalaba al principio de este trabajo, la función y sentidos (literales y metafóricos) del monstruo lo vinculan directamente con el conflicto entre lo posible y lo imposible que define la categoría de lo fantástico. Más allá de cuestiones biológicas o morales, la entidad monstruosa implica la subversión de nuestra idea de lo real y, con ello, el miedo metafísico del receptor.

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

En varios de los trabajos sobre el vampiro antes citados, se ha destacado que ese nuevo tratamiento del monstruo implica también un cambio de género. Así, ya en 1997 (mucho antes de *Twilight* y de sus numerosas imitaciones), Hollinger advertía que la humanización del monstruo conllevaba una modificación radical del efecto que tales historias producían en el receptor: estas dejaban de ser terroríficas, por lo que ya no podían ser consideradas *horror stories* (término, por otra parte, muy confuso, pues suele incluir tanto ficciones

³¹ *True Blood* nos ofrece un perfecto ejemplo: la existencia de los vampiros no implica ningún conflicto ontológico, no es concebida como un imposible. Simplemente, están ahí, formando una comunidad que comparte su espacio con los humanos. Los vampiros en general se portan bien, beben sangre artificial *made in Japan* (irónicamente la marca se llama *True Blood*) y luchan por tener los mismos derechos que los humanos. Así, una de las subtramas muestra las acciones políticas que se llevan a cabo para conseguir que el Senado estadounidense apruebe una ley que les permita casarse (es evidente la relación metafórica con la situación del mundo gay; véase al respecto Tyree 2009 y Hudson 2013). A todo ello hay que añadir que, si bien la trama se centra en la convivencia entre vampiros y humanos, también aparecen otros seres monstruos sobrenaturales, como hombres lobo, mujeres pantera, brujas o hadas. Sobre *True Blood* véanse, entre otros, los trabajos recogidos en Cherry (2012), así como Maestre (2016), centrado en la asimilación del vampiro.

fantásticas como narraciones en las que el horror se produce por medios naturales). Aunque debo advertir que la justificación que Hollinger propone no tiene en cuenta esa «desfantastificación» del monstruo a la que antes me refería, sino que se basa en cuestiones argumentales directamente vinculadas a la humanización del monstruo, como las tramas sentimentales o las centradas en las crisis existenciales del vampiro, aspecto que determina esa neutralización del esperable efecto terrorífico sobre el receptor.

Esas mismas razones son las que, por ejemplo, llevan a Martínez Lucena (2010: 110-111) a afirmar que el *Dracula* (1992) de Coppola «deja de ser una novela de terror para pasar a ser una historia de amor». Una conclusión muy repetida en relación a la saga *Twilight*: «It is a romance, not a horror story» (McMahon 2009: 205): «Although its protagonists are vampires, it is not a horror story» (Vajjdovich 2011: 260).

El citado Vajjdovich acude a la relación de empatía/simpatía (producto —como vimos— de esa visión humanizada y positiva del monstruo) para justificar que tales figuras dejen de ser consideradas amenazantes o inquietantes:

The mixture of melodrama and horror is problematic in that the one provokes pity for the heroes and the other fear; the reconciliation of horror and romance is impossible, because one cannot feel love for someone and be horrified by the same person at the same time. In the *Twilight* books and films, romance prevails over horror (2011: 261).

Pero, como ya ocurría con el texto de Hollinger (y otros muchos trabajos sobre el vampiro y el monstruo en general), Vajjdovich privilegia lo argumental por encima de las dimensiones ontológicas de la monstruosidad fantástica. Si bien no duda, acertadamente, en afirmar que «Fear or horror in these stories derives from the fact that the monster transgresses the border of the known and the unknown world, and its intrusion threatens the human world with destruction» (2011: 248-249), su reflexión, como decía, se escora rápidamente hacia cuestiones de carácter argumental (vinculadas a la maldad y los efectos negativos del vampiro sobre los humanos) para justificar ese alejamiento de los cánones de la *horror story*; de ahí, por ejemplo, el afirmar que todas estas ficciones responden al reduccionista patrón «seek and destroy» postulado por Tudor (1989) como elemento caracterizador de dicho género.

Así, entre los aspectos que explicitan la inadecuación de la saga *Twilight* a las convenciones de la *horror story* (aspectos perfectamente aplicables a otras ficciones ya mencionadas, como *Warm Bodies*, *Being Human* o *True Blood*), Vajjdovich destaca la asimilación de los vampiros a lo humano, su positiva caracterización moral, el significativo juego con «the cinematic imaginery of superhero films» (2011: 253) —los rasgos de los Cullen antes descritos son muy similares a los que suelen poseer los superhéroes—, así como el predominio del melodrama amoroso. Rasgos que, sumados, neutralizan su posible

dimensión terrorífica: «This standpoint expunges the element of horror and transforms the vampire epic into a romance instead of a traditional horror story» (2011: 259)³².

Como decía, Vajidovich y otros investigadores mencionados no tienen en cuenta que el cambio de género no se debe tan solo a tales aspectos y al efecto de empatía respecto al monstruo que estos generan (algo, por otro lado, esencial en la mutación que este ha sufrido en muchas obras posmodernas), pues en dichas ficciones se produce una modificación aún más radical: el monstruo deja de ser contemplado (consumido) como una anomalía fantástica. Eso es lo que, a mi modo de ver, no solo explica que este ya no provoque el miedo físico (que es de lo que en verdad hablan la inmensa mayoría de estos trabajos), pues ya no es un depredador que acose a los seres humanos, sino, sobre todo, que deje de causar el miedo metafísico propio y caracterizador de todo fenómeno fantástico, producto de su imposibilidad, de su dimensión transgresora respecto a nuestra idea de lo real.

Basta comparar lo que ocurre en estas obras con la historia narrada en la inquietante *Déjame entrar* (2008)³³, donde significativamente también se introduce una trama sentimental. Si bien la película narra la historia de amor que surge entre Eli, una vampira anclada en la edad infantil, y Oskar, un niño atormentado por una familia desestructurada y, sobre todo, por los abusadores de su colegio, ello no implica que la naturaleza monstruosa de Eli sea naturalizada o disimulada (su sed de sangre humana la llevará a matar salvajemente a varias personas; escenas que al ser protagonizadas por una niña son doblemente impactantes). Entre ambos personajes se establece, además, una relación simbiótica: Eli ayuda a Oskar matando a sus acosadores y él —en unos años— será el adulto que la cuida y protege (lo que implicará matar para conseguirle alimento) sin despertar sospechas. Lo esencial del film es que nunca dejamos de ver a Eli como un monstruo depredador, pero, a la vez, compartimos su desazón, su angustia ante lo que es y lo que ello implica. Lo mismo sucede, con un argumento muy diferente, en la antes citada *Only Lovers Left Alive* (2013), de Jim Jarmush. En ambas obras, el vampiro continúa siendo un fenómeno fantástico —un monstruo— imposible de asimilar a las condiciones de realidad de nuestro mundo.

³² La intensificación del peso de lo romántico como eje estructurador de la trama y el argumento ha provocado que, como advierte Caro Oca (2011: 202), «gran parte de la ficción vampírica actual pueda ser englobada dentro de una categoría de reciente popularización: el romance paranormal». Con dicho término se ha bautizado a un tipo de novelas en las que se combina la trama sentimental con elementos propios de lo fantástico y la ficción. Aunque debo advertir que dichos elementos funcionan como simple atrezzo: lo esencial es la historia de amor, muchas veces claramente orientada hacia el erotismo y el *soft porn*. Véase al respecto Crawford (2014).

³³ Adaptación de la novela homónima de John Ajvide Lindqvist (2004).

A diferencia de lo que ocurre en *Déjame entrar*, esas ficciones que domestican al monstruo, a mi modo de ver, abandonan la categoría de lo fantástico, por lo que deberían leerse desde una perspectiva muy diferente, que justificaría tanto su funcionamiento como, sobre todo, su particular tratamiento de la monstruosidad.

Por un lado, podríamos acudir a las convenciones de lo maravilloso³⁴. Eso explicaría que diversos investigadores vinculen estas obras —de nuevo esencializadas en la saga *Twilight*— al género de los cuentos de hadas³⁵. Así lo advierte, por ejemplo, Buttsworth (2010: 48): «The novels (and films adaptations) of the Twilight Saga operate in the dreamlike realm of the fairy tales, where horror and romance coexists». Una conexión que también evidencia Guanio-Uluru (2015: 164)³⁶:

In addition to such textual references, the series draws on well-known fairy tale patterns: Bella is the poor Cinderella who finds her perfect and well to do Prince Charming. She is also an «Ugly Ducking» who does not fit in with normal teenagers but who transforms into the Beautiful Swan of her surname when she finds her 'true form' as a vampire. There is also a «Beauty and the Beast» sub-story: Bella is physically plain and clumsy; Edward is superhumanly agile and beautiful.

Aunque la explicación que ambas autoras dan a ese deslizamiento de categorías vuelve a ser explicado, como vemos, desde una perspectiva argumental y temática, dejando de lado el funcionamiento del monstruo en los cuentos de hadas: pese a causar el miedo físico de los personajes (y, como reflejo, el del receptor), nunca es considerado un ser imposible, una anomalía. Basta pensar en los muchos y variados seres que pueblan las páginas de *El señor de los*

³⁴ Mientras lo fantástico se articula mediante la inquietante irrupción de lo imposible en un mundo semejante al del receptor, lo maravilloso apuesta por la creación de un mundo autónomo gobernado por unas reglas de funcionamiento radicalmente diferentes a las de la realidad empírica (de ahí que, estrictamente, lo sobrenatural —lo imposible— aquí no se produzca, pues todo en ese mundo es natural, evaluado, claro está, desde sus propias condiciones de realidad); por su parte, el realismo mágico instaura una convivencia armónica de lo natural y lo insólito en un mundo cotidiano, lo que lo convierte en un curioso híbrido de lo fantástico y lo maravilloso; y, por último, la ciencia ficción propone una expansión de nuestro marco de realidad a través de la especulación científica (presente o futura, humana o extraterrestre), por lo que, como ocurre con lo maravilloso y, en cierta medida, con el realismo mágico, lo insólito deja de ser percibido como tal al tener una explicación lógica (siempre en función de ciertos avances científicos y tecnológicos postulados como posibles dentro de los estrictos márgenes del texto). Una exposición más detallada de las diferencias entre tres categorías puede verse en Roas (2011) y (2014) y Ferreras (1996).

³⁵ Koven (2012), por ejemplo, estudia la influencia de los cuentos de hadas en la serie *True Blood*.

³⁶ La propia protagonista de la Saga parece apoyar esta idea cuando afirma en *Breaking Dawn*: «Edward had always thought that he belonged to the world of horror stories. Of course, I'd known he was dead wrong. It was obvious that he belonged *here*. In a fairy tale» (cito de Guanio-Uluru 2015: 164)

anillos: todos ellos tiene el mismo estatus de posibilidad, todos son, estrictamente hablando, «naturales» (en función del orden de realidad creado en el texto). Su «monstruosidad» depende exclusivamente de su maldad, del peligro físico que implican para los seres que habitan ese mundo.

Por otro lado, también podría postularse que esas obras responden a una nueva forma de realismo mágico, una categoría que descansa sobre la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización de los fenómenos prodigiosos (desde una perspectiva extratextual): en tales historias lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible/imposible sobre la que se construye el efecto fantástico (véase Roas 2011: 57-58).

Nos inclinemos por una variante u otra, lo que es cierto es que el monstruo fantástico pierde su dimensión imposible, porque en ellas nunca es considerado un problema ontológico. El monstruo no solo es integrado del mundo sino que, encima, su construcción responde a patrones morales y psicológicos humanos.

Por eso no estoy de acuerdo con Grünig cuando afirma que ese nuevo tratamiento de la monstruosidad «inaugura otras maneras de concebir al género fantástico y lo desarrolla desafiando algunas de sus propiedades definitorias» (2014: 117)³⁷. Si el monstruo deja de ser una anomalía, ¿cómo puede generar un efecto fantástico en el receptor?

CIUDADANO MONSTRUO (CONCLUSIONES)

Como hemos visto en las páginas precedentes, ese triple proceso de naturalización-positivación-domesticación desdibuja al monstruo fantástico y anula su dimensión ominosa, puesto que deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma, a la vez que se convierte en un posible más del mundo. Ello implica, como decía, extirparle su excepcionalidad, su naturaleza anómala. Dicho de otro modo, des-fantastizarlo.

¿Qué queda de su original dimensión ontológicamente subversiva en los vampiros de *Twilight* y *True Blood*, en los zombis de *Warm Bodies* o en el trío fantasma-hombre lobo-vampiro que protagoniza *Being Human*?

No se entienda, por mi pregunta (y por toda la argumentación precedente), que mi objetivo es reivindicar una encarnación clásica, tradicional, del monstruo como figura malvada y exteriormente terrorífica (o repulsiva). Como ya expuse al principio, es evidente que el monstruo cambia, pues se adapta a las ansiedades y miedos del ser humano a lo largo de la historia (aunque, en el

³⁷ Martínez Díaz (2009) se expresa en términos parecidos al considerar —positivamente— que en *Twilight* se produce una «reformulación» y «actualización» del mito del vampiro, sin percibirse de que dejan de ser figuras monstruosas y fantásticas.

fondo, bajo ellas siempre subyace nuestro atávico miedo a la muerte y lo desconocido). Pero esa mutación no debería implicar su naturalización y, menos aún su domesticación, sometiéndolo al orden y a la normalidad.

Detrás de todo ello, no creo exagerar, asoma una visión conservadora del mundo y de las expresiones culturales que dan razón de él: naturalizar al monstruo significa eliminar una encarnación del desorden, de lo subversivo. El monstruo, así, deja de ser peligroso (en todos los sentidos). Lo que también lo hace —no lo olvidemos— más fácilmente consumible por un mayor número de público.

Como afirma —involuntariamente profético— Day al final de su ensayo *Vampire Legends in Contemporary American Culture*, «Perhaps that is the vampire's fate, to fade into a low profile, becoming cultural and imaginative good citizens» (2002: 172).

Transmutado —socializado— en un individuo más de los que pueblan el mundo, el monstruo pierde su dimensión imposible y su potencial transgresor. ¿Qué norma subvierte, una vez asimilado a lo humano en sus emociones y preocupaciones? ¿Qué valor y sentido tiene utilizar seres con la apariencia de un vampiro o un zombi cuando eso no es más que una máscara, atrezo con el que construir historias que no implican una ruptura de nuestra (convencional y compartida) idea de realidad? ¿De qué sirve un monstruo inofensivo?³⁸ Más aún, ¿realmente puede ser concebido como un monstruo?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson, Mark (2006). «Mobilizing *Gojira*: Mourning Modernity as Monstrosity», en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 21-40.
- Asma, Stephen T. (2009). *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: Oxford University Press.
- Bellemin-Noël, Jean (1971). «Des formes fantastiques aux temes fantasmatiques», *Littérature*. 2, pp. 103-117.

³⁸ Por suerte, seguimos creando nuevos monstruos fantásticos que mantienen su potencial subversivo. Una excelente muestra de ello puede verse en la sobrecogedora película *The Babadook* (2014, Jennifer Kent), construida a partir de un inteligente juego intertextual con monstruos tradicionales (el que habita en el armario o debajo de la cama, el hombre del saco), pero dándole un tratamiento muy diferente. Babadook no solo es una proyección metafórica del dolor y la frustración de Amelia (ante la maternidad, la muerte del esposo, un hijo problemático, una vida vacía y alienada), sino que también, y sobre todo, funciona como un terrible monstruo que la acosa y la posee induciéndola a matar (sin conseguirlo) a su propio hijo. Una vez expulsado de su ser, Babadook —simbólicamente— quedará encerrado en el sótano de la casa, oculto de la vista de todos, monstruoso e inexplicable, alimentado con gusanos por la propia Amelia, quien, por fin, podrá vivir feliz con su hijo, libres ya de los traumas del pasado.

- Beville, Maria (2014). *The Unnameable Monster in Literature and Film*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Bishop, Kyle (2010). *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland.
- Buttsworth, Sara (2010). «Cinderella. *Twilight*, Fairy Tales, and the Twenty-First-Century American Dream», en Nancy R. Reagin (ed.), *Twilight and History*. Hoboken: Wiley, pp. 47-69.
- Campra, Rosalba (1991). «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario — Editorial Siruela, pp. 49-73.
- Caro Oca, Ana M^a (2011). «Vampiros en la ficción televisiva del siglo XXI: El mito inmortal», en Miguel A. Pérez-Gómez (ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, pp. 196-210.
- Carroll, Noël (2005) [1990]. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Carter, Margaret L. (1997). «The Vampire as Alien in Contemporary Fiction», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 27-44.
- Casas, Ana (ed.) (2012). *Las mil caras del monstruo*. Bracket Cultura: Barcelona.
- Cherry, Brigid (ed.) (2012). *True Blood. Investigating Vampires and Southern Gothic*. Londres: Tauris.
- Christie, Deborah, y Sarah Juliet Lauro (eds.) (2011). *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Nueva York: Fordham UP.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996). «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 1-25.
- Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Crawford, Joseph (2014). *The Twilight of the Gothic? Vampire Fiction and the Rise of the Paranormal Romance*. Cardiff: University of Wales Press.
- Day, William Patrick Day (2002). *Vampire Legends in Contemporary American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Donayre, José (ed.) (2013). *Horrendos y fascinantes. Antología de cuentos peruanos sobre monstruos*. Lima: Altazor.
- Ferreras, Daniel F. (1996). *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Vosa.
- Flint, David (2010). *Holocausto Zombi: Los monstruos vivientes devoraron la cultura pop*. Teià: Redbook.
- Foucault, Michel (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. París: Seuil/Gallimard.
- García Martínez, Alberto Nahum (2016). «Prozac para zombis: la sentimentalización contemporánea del muerto viviente en televisión», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*. IV, 1, pp. 13-34.
- Gilmore, David D. (2003). *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gordon, Joan, y Veronica Hollinger (eds.) (1997). *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Grünig, Ana Karen (2014). «Estilización de la monstruosidad: nuevas concepciones del ser mitológico y su resignificación como otredad amenazante en series televisivas fantásticas», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*. II, 2, pp. 109-126.
- Guanio-Uluru, Lykke (2015). *Ethics and Form in Fantasy Literature. Tolkien, Rowling and Meyer*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Guthrie-Shimizu, Sayuri (2006). «Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America», en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 51-62.
- Hallenbeck, Bruce G. (2011). *British Cult Cinema: Hammer Fantasy and Sci-Fi*. Hailsham: Hemlock Books.
- Hock-Soon Ng, Andrew (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Hollinger, Veronica (1997). «Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 199-212.
- Housel, Rebecca y J. Jeremy Wisniewski (eds.) (2009). *Twilight and the Philosophy*. Hoboken: Wiley.
- Hudson, Dale (2013). «“Of Course There are Werewolves and Vampires”: *True Blood* and the Right to Rights for Other Species», *American Quarterly*. 65 (3), pp. 661-687.
- Hunt, Leon, Sharon Lockyer y Milly Williamson (eds.) (2014). *Screening the Undead: Vampires and Zombies in Film and Television*. Londres: Tauris.
- Ingebretsen, Edward J. (2001). *At Stake. Monsters and the Rethoric of Fear in Public Culture*. Londres y Chicago: The University of Chicago Press.
- Kalat, David (2007). *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*. Jefferson: McFarland.
- Kane, Tim (2006). *The Changing Vampire of Film and Television: A Critical Study of the Growth of a Genre*. Jefferson: MacFarland.
- Kellner, Douglas (2004). «*Buffy, The Vampire Slayer* as Spectacular Allegory: A Diagnostic Critique», en Shirley R. Steinberg y John L. Kincheloe (eds.), *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*. Boulder: Westview Press, pp. 47-91.
- Kellner, Douglas (2011). «Teens and Vampires: From *Buffy the Vampire Slayer* to *Twilight's Vampire Lovers*», en Shirley R. Steinberg y John L. Kincheloe (eds.), *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*. Boulder: Westview Press, pp. 90-118.
- Knickerbocker, Dale (2016). «¿Por qué el zombi? El monstruo de moda y lo poshumano», en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*. Madrid: Aluvión.
- Koven, Mikel J. (2012). «“I'm a Fairy? How Fucking Lame!”, *True Blood* as Fairy Tale», en Brigid Cherry (ed.), *True Blood. Investigating Vampires and Southern Gothic*. Londres: Tauris, pp. 59-73.
- Larsson, Mariah, y Ann Steiner (eds.) (2011). *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press.
- Lovecraft, Howard Phillips (1984) [1927]. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- Maestre Brotons, Antoni (2016). «“Soy vampiro, pero también una chica”: vampiros regenerados en *True Blood*», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*. IV, 1, pp. 107-128.

- Martínez Díaz, Alicia Nila (2009). «El consuelo de *Crepúsculo*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 41. Accesible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/crepuscu.html>>
- Martínez Lucena, Jorge (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Lucena, Jorge (2012). *Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera*. Córdoba: Berenice.
- Matheson, Richard (2014) [1954]. *Soy leyenda*. Barcelona: Minotauro.
- McMahon, Jennifer, L. (2009). «Twilight of an Idol: Our Fatal Attraction to Vampires», en Rebecca Housel y J. Jeremy Wisniewski (eds.), *Twilight and the Philosophy*. Hoboken: Wiley, pp. 193-208.
- Moffitt, John (2006). *Alienígenas*. Madrid: Siruela.
- Moreman, Christopher M. y Cory James Rushton (eds.) (2011). *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Jefferson: McFarland.
- Reagin, Nancy R. (ed.) (2010). *Twilight and History*. Hoboken: Wiley.
- Reisz, Susana (2001). «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- Roas, David (2006). «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*. II, 3, pp. 95-116.
- Roas, David (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David (2012). «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», *Letras & Letras*. 28 (2), pp. 441-455.
- Roas, David (2014). «El reverso de lo real. Formas y categoría de lo insólito», en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Berna: Peter Lang, pp. 9-29.
- Sánchez Trigos, Rubén (2013). *Una aproximación al zombie en el cine. Rasgos característicos de la producción española*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Scolari, Carlos Alberto (2005). *No pasarán. Las invasiones alienígenas, de H.G Wells a Spielberg*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Shildrick, Margrit (2002). *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Londres: Sage Publications.
- Show, Mark E. (2009). «For the Strenght of Bella? Meyer, Vampires, and Mormonism», en Rebecca Housel y J. Jeremy Wisniewski (eds.), *Twilight and the Philosophy*. Hoboken: Wiley, pp. 227-236.
- Skal, David J. (1993). *The Monster Show: a Cultural History of Horror*. Nueva York: Norton.
- Somogyi, Emma, y Mark David Ryan (2014). «Mainstream Monsters: the Otherness of Humans in *Twilight*, *The Vampire Diaries* and *True Blood*», en Claudia Bucciferro (ed.), *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*. New York: Scarecrow Press, pp. 197-211.
- Strinati, Dominic (2000). *An Introduction to Studying Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Sutton, Travis, y Harry M. Benshoff (2011). «“Forever Family Values”. *Twilight* and the Modern Mormon Vampire», en Aviva Briefel y Sam J. Miller (eds.), *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press, pp. 200-219.
- Tsutsui, William M. (2004). *Godzilla On My Mind*. Palgrave: McMillan.
- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists: a Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell.

- Tyree, J. M. (2009). «Warm-blooded: *True Blood* and *Let the Right One In*», *Film Quarterly*. 63 (2), pp. 31-37.
- Vajdovich, Györgyi (2011). «'I'm with the Vampires, of course'. Twilight Novels and Films as Vampire Stories», en Maria Larsson y Ann Steiner (eds.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 247-262.
- Williamson, Milly (2014). «Let Them All In: The Evolution of "Sympathetic" Vampire», en Leon Hunt, Sharon Lockyer y Milly Williamson (eds.), *Screening the Undead: Vampires and Zombies in Film and Television*. Londres: Tauris, pp. 58-72.
- Zanger, Jules (1997). «Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 17-26.

Fecha de recepción: 8 de julio 2016.

Fecha de aceptación: 6 de febrero de 2017.