

## ¿HACIA UN FANTÁSTICO ECOFICCIONAL? DOS LECTURAS DE LO MONSTRUOSO VEGETAL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

MERCEDES MONTORO ARAQUE  
Universidad de Granada  
mmontoro@ugr.es

Recibido: 27-11-2022  
Aceptado: 14-05-2023



### RESUMEN

Si entendemos junto a Ponnau, Grivel, Mellier o Soldini entre otros, lo fantástico como «sentiment», y junto a Belville (2013) la apariencia paradójica, proteica y mutable de lo monstruoso como figura indisociablemente ligada a los relatos de lo extraño y las narrativas de lo inquietante, partiré de dos ejemplos de hibridación monstruosa inter-especie para analizar de qué manera el cine fantástico contemporáneo recurre a lo vegetal como «entre-dos» o «monstruosidad intersticial» (Veliz, 2021). Dicha porosidad genérica revela una nueva «relación sensible» al mundo en donde el espectador se plantea «si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto» (Roas, 2001: 32). Como «productos del nuevo régimen de mediación de las tesis medio-ambientalistas» (Chelebourg, 2012),<sup>1</sup> las «ecoficciones fantásticas» analizadas (*Stranger Things* y *Annihilation*) amplían nuestra visión de lo real, constituyendo una acertada crítica de la visión estrictamente mecanicista del mundo (Morton, 2019).

PALABRAS CLAVE: cine fantástico; *Stranger Things*; *Annihilation*; hibridación monstruosa; física cuántica; ecoficción.

---

1 Para agilizar la lectura del texto en español, algunas de las citas en francés han sido traducidas deliberadamente. Dicha traducción corresponde a la autora del artículo.

## TOWARDS A FANTASTIC ECOFICTIONAL? TWO READINGS OF THE MONSTROUS PLANT IN CONTEMPORARY CINEMA

### ABSTRACT

Understanding along with Ponnau, Grivel, Mellier or Soldini, among others, the fantastic as «sentiment», and together with Belville (2013) the paradoxical, protean and mutable appearance of the monstrous as a figure inextricably linked to the stories of the strange and the narratives of the disturbing, I will start from two examples of monstrous inter-species hybridization to analyze what, in this way, contemporary fantastic cinema resorts to the vegetal as «between-two» or «interstitial monstrosity» (Veliz, 2021). This generic porosity reveals a new «sensitive relationship» to the world in which the viewer wonders «if what we believe in pure imagination could become true» (Roas, 2001: 32). As «products of the new regime of mediation of environmental theses» (Chelebourg, 2012), the «fantastic eco-fictions» analyzed (*Stranger Things* and *Annihilation*) broaden our vision of reality, constituting an accurate criticism of the strictly mechanistic vision of the world (Morton, 2019).

KEYWORDS: fantastic cinema; *Stranger Things*; *Annihilation*; monstrous hybridization; quantum physics; ecofiction.



### INTRODUCCIÓN

En primer lugar, y dados los diferentes matices semánticos y la polifonía que la noción de fantástico, ya sea en su concepción como categoría genérica impulsada desde el romanticismo,<sup>2</sup> o en su intrínseca relación con el arte de la imagen en movimiento que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, he de precisar que dicha noción será abordada aquí, partiendo de las premisas ya clásicas de Todorov: de la «*hésitation (...) représentée à l'intérieur de l'oeuvre*»; de ese efímero momento de duda<sup>3</sup> entre una explicación natural o sobrenatural frente a un «*événement étrange qui provoque une hésitation chez*

---

2 Recordemos que el interés de los románticos por las narrativas de lo extraño y por el género fantástico parte de una puesta en tela de juicio del racionalismo imperante. El género fantástico contemporáneo oscila, como veremos más abajo, entre «*horreur et angoisse*», es decir, «*du crûment explicite au simplement suggéré*» (Soldini, 2003: 55), y dice igualmente a través de sus monstruos el surgimiento en «*la conciencia*» de una «*desconfianza aguda sobre el estatuto y naturaleza de lo real*» (Moraña, 2017: 39).

3 «*Le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation*». En cuanto se opta «*pour l'une ou l'autre solution*» se sale «*du fantastique*» (Todorov, 1970: 46).

le lecteur et le héros»<sup>4</sup> (Todorov, 1970: 36-37); y al que se sigue recurriendo en nuestros días, cuando se insiste en el temor, «miedo» o «inquietud» (Roas, 2001: 30) provocado por la duda ante lo inexplicable. «Le fantastique contemporain», precisa Soldini, «se caractérise par l’irruption de l’irrationnel<sup>5</sup> dans un univers tout à fait ordinaire, d’une menace qui bouleverse l’ordre banal des choses et conduit les personnages à lutter contre pour se préserver» (Soldini, 2003: 42); «lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo», asegura igualmente, David Roas, «es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector» (2001: 37). Es esa «rajadura», como reitera Molina Gil, o «irrupción insólita de lo imposible en un mundo ficcional que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad, cuyo efecto es atemorizar a los personajes, al narrador y/o a los lectores con la finalidad de desestabilizar y cuestionar la idea socialmente compartida de realidad» (2015: 178). Definiciones que, junto a la de Gérard Lenne en su ya clásica obra *El cine fantástico y sus mitologías* (1970), me permitirá al mismo tiempo insistir en esa «función del cine que encaja en el sentido de lo fantástico», es decir, en «la función de la mirada y de la reflexión, al fin libre y responsable, sobre lo real» (Lenne, 1974: 18).

En segundo lugar, y puesto que, como asegura Lenne, «el cine es el lugar privilegiado de lo fantástico» (1974: 19), mi corpus se centrará en una serie de plataforma digital -*Stranger Things* (2016-2022)- y una película como *Annihilation* (2018) porque ambas recurren a la temática de lo vegetal como hibridación humano-no humano y como «intrusión de la anormalidad en la normalidad» —lo que produce ese «choque dramático que anima y determina el esquema constante del “fantástico”»<sup>6</sup> (Lenne, 1974: 26).

4 Para Todorov, lo fantástico implica la existencia de ese suceso extraño que provoca la duda o la incertidumbre en el lector (o personaje) junto a «une manière de lire (...) ni “poétique” ni “allégorique”» (Todorov, 1979: 37).

5 Definición inspirada de la de Caillois cuando precisaba: «tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne» (1965: 161) y que a su vez, parafraseaba la de Castex —con su «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (1963: 8)— o la de Vax, y su noción de situación «soudainement en présence de l’inexplicable» (1960: 5).

6 Comparto con Lenne, la idea que el «fantástico» (con entrecorillas, para el género, frente al fantástico sin entrecorillado, asociado a lo fantástico) es «el único cine totalmente mitológico, en tanto se nutre continuamente de los mitos que engendra» (1974: 21). Sin recurrir a la diferencia del entrecorillado, el cine fantástico será definido aquí por las siguientes constantes: la monstruosidad, la intrusión de la a-normalidad en la normalidad, el «vértigo de la consciencia delante de la confusión entre lo imaginario y lo real», «las alteraciones del cuerpo humano», «el doble» etc. (Lenne, 1974: 30, 83, 85). Sin embargo, y como se verá más abajo, no dudaré en recurrir a mitos como el de sabio loco, tal y como lo analiza Ponnau, dado que, como en el Romanticismo — a través de «la résurgence, attestée en particulier par le premier *Faust* de Goethe, du mythe de Prométhée»— debe ponerse hoy en rela-

Por último, dicho corpus me permitirá ahondar mi reflexión sobre la «fantasticité» (Menegaldo, 2001: 68) de lo monstruoso vegetal en el cine contemporáneo considerando lo fantástico como aquello que, aunque «moral y psicológicamente subversivo», no siempre calibra con justeza «ese punto de ruptura, ese momento en que todo bascula» (Lenne, 1974: 18-19). Al abrir la vía de representación explícita, frente a la desfasada explicación mecanicista de la ciencia,<sup>7</sup> este «fantastique de la visualité» o «de l'excès de représentation»<sup>8</sup> (Menegaldo, 2001: 68) orilla a una firme pretensión de cuestionamiento ideológico, filosófico o simbólico sobre el estatuto y naturaleza de lo real (Morton, 2019).

Confrontado pues, al problema de la representación de lo imposible —o al menos, de aquello que no corresponde a ningún referente anteriormente conocido— dentro de un contexto ficcional lo más veraz posible —o «que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad» (Molina Gil, 2015: 178)—, el cine fantástico contemporáneo sigue recurriendo a viejos<sup>9</sup> tópicos o temáticas ineluctablemente asociados a él: «la monstruosidad» (Lenne, 1974: 22) —devenida hibridación,<sup>10</sup> anomalía<sup>11</sup> o «monstruosidad intersticial»<sup>12</sup> (Veliz, 2021: 28, 43)—; la «metamorfosis» —como «sutil proceso de

---

ción, de nuevo, dicho mito con el mito de Prometeo o mito del progreso, vehiculado por la ideología positivista (Ponnau, 1997: 117).

7 Como veremos más abajo, «en tanto descubrimiento de nuevas zonas de sombra en un universo que creíamos controlar según el modelo mecanicista», la nueva física «es a todas luces un ejercicio de apertura para lo fantástico, es decir, un terreno ideal que está generando y va a generar nuevas posibilidades de escritura nunca antes imaginadas, en un curioso paralelismo con los desarrollos del pensamiento racionalista en el momento histórico de nacimiento del género» (Molina Gil, 2015: 45).

8 Es un efecto parecido al señalado por Ponnau en relación a los relatos de «la monstration» con una «forme presque exarcebée d'expressivité», una «scénographie hyperbolique» que recurre «à l'hypotypose» dado que «pour frapper l'imagination, il s'agit d'imposer le spectacle de cela même qui est destiné à faire, visiblement et horriblement, impression» (Ponnau, 1997: xv).

9 En realidad, «el cine no crea mitos nuevos porque no hay mitos nuevos; sólo hay mitos viejos bajo formas nuevas». «El cine moderniza mitos aparecidos inicialmente en la conciencia colectiva y expandidos luego por la literatura» (Lenne, 1974: 63).

10 Moraña sitúa en el neogótico del siglo XVIII el momento de aparición de monstruos híbridos, lo que promueve «una reflexión sobre las fronteras del humanismo». Moraña justifica la generación de dicho «amplio repertorio de seres híbridos» en la era industrial como medio de expresión de «la ansiedad de un mundo que se va desfamiliarizando a medida que es captado por la maquinaria del progreso» (Moraña, 2017: 77).

11 En su curso sobre los anormales (Collège de France, 1974-1975), Foucault subrayaba que la existencia del «monstruo humano» radicaba «en que tanto su existencia como su forma son una violación de las leyes de la sociedad y de las leyes de la naturaleza. Su emergencia implica una transgresión de los límites naturales, las clasificaciones y la ley como marco de referencia» (citado por Veliz, 2021: 28).

12 Carroll denomina «categorías intersticiales» aquellas que «nos causan instintivamente miedo por contradictorias, incompletas o deformes» (Carroll, 1990; citado por Viciara Fernández, 2013: 119). Veliz (2021: 28) insiste en que «las cosas que son intersticiales, que cruzan las fronteras de las profundas categorías de los esquemas conceptuales, son impuras. Al hablar de impureza, nos referimos a un conflicto entre dos o más categorías culturales (vivo/muerto, yo/otro, dentro/fuera)» (Cortés, 1997: 38; citado por Veliz, 2021: 28). Categorías a las que habría que añadir la oposición, humano/no humano, lo que me llevará a acotar mi definición de monstruo en el corpus analizado, a la «puesta en crisis de las distinciones estancas entre especies, reinos y géneros» observada por Veliz (2021: 29). Moraña insiste igualmente

mutación» (Veliz, 2021: 53)—; y el binomio identidad/alteridad, que Lenne califica como «desdoblamiento» (1974: 62, 88), que los románticos calificaban como *doppelgänger* y que el cine contemporáneo reactualiza como mezcla de corporal frente a espiritual o entre-dos (Soldini, 2003: 55).

Cuando por otra parte, además, se aglutina en la pantalla una «vía A» —en la que se pone de manifiesto un «peligro» que viene «del exterior» y en la que «el hombre padece»— sobre un telón de fondo de una «vía B» —en la que «el peligro encuentra su origen en la voluntad humana<sup>13</sup>» (Lenne, 1974: 64)—, el fantástico adquiere tintes y matices que lo aproximan a la ecoficción, entendida como «discurso que recurre a la invención narrativa para difundir el mensaje ecológico» (Chelebourg, 2012: 11). Con estas premisas, este artículo propone, por consiguiente, una aproximación exegética a la «fantasticité» (Menegaldo, 2001: 68) generada por la pantalla cuando la ciencia junto al mito entran en juego, como poéticas, en la representación de lo monstruoso vegetal.

#### MONSTRUOSIDADES, MUTACIONES Y DESDOBLAMIENTOS EN *ANNIHILATION* Y *STRANGER THINGS*

Desde que Mary Douglas, en *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1966), señalara la asimilación de los rasgos híbridos monstruosos a la contaminación y corrupción, lo que desencadenaba su estigmatización como tabú social y cultural, han corrido ríos de tinta (Carroll, 1990; Moraña, 2017: 188). Y sin embargo, *Annihilation* (2018), adaptación cinematográfica de Alex Garland<sup>14</sup> de la novela homónima<sup>15</sup> del escritor es-

---

sobre el carácter «inherentemente intersticial» del monstruo: «ocupa el *entre-lugar*, la fisura que separa y conecta códigos, lógicas y coordenadas espacio-temporales». Y asegura que, aunque, «no explica lo inexplicable», «sugiere la necesidad de aceptar la imposibilidad de domesticar racionalmente lo real y de extinguir en ese dominio aquello que resiste la normatividad» (Moraña, 2017: 39).

13 Adelanto aquí, con Lenne, que se trata de todos esos «sabios prometeicos» que, al sustituir a Dios en su labor de creación divina, «gozan de aparentes justificaciones científicas», como «el rabino Loew» (Golem), «el Rottwang de *Metrópolis*, constructor de la mujer mecánica, el doble de María, y todos los constructores de autómatas y robots...» de los siglos XIX y XX. Como veremos más abajo, en esta vía B, «el desdoblamiento es consecuencia de experiencias científicas», y no puede confundirse con «la ciencia-ficción» (Lenne, 1974: 72-73). Pero el cine contemporáneo va más allá, al convertir al ser humano mismo, tras aumentar su propio potencial, en una entidad capaz de autodestruirse y/o de generar elementos exógenos destructivos (epidemias, catástrofes, irradiaciones, seres de otras dimensiones, etc.)

14 Garland es el guionista de *28 días después* (2002), *Sunshine* (2007) y *ExMachina* (2015). En esta interpretación libre de la novela de VanderMeer, Garland tiene como posibles hipotextos: el cuento de Lovecraft «The Color Out of Space» (1927), basado igualmente en un meteorito que desencadena una plaga tras su caída en un pantano; la novela de los hermanos Strugatsky *Roadside Picnic* (1971) y su adaptación cinematográfica (*Stalker*, 1979) así como *Solaris* (1972), ambas del cineasta ruso Andrei Tarkovski.

15 Dicha novela (2014) es la primera de la trilogía *Southern Reach*, compuesta además por *Authority* (2014) y *Acceptance* (2014).

tadounidense Jeff VanderMeer (2014), se presenta desde sus primeras escenas como un ejemplo claro en el que la conocida como área X o zona del resplandor —en la que no se aplican las leyes de la naturaleza que rigen en el resto del planeta tierra— se asocia a una contaminación y corrupción surgida en el seno de la normalidad. Una contaminación epidemiológica que, siguiendo el «imaginaire glischromorphe» (Durand, 1984: 311), sostiene la idea de un virus extraño, un virus encarnado en demonio y apoderándose del cuerpo que lo acoge (Chelebourg, 2012: 176) que no sólo metamorfosea el cuerpo invadido, sino que tiende a obligar a mantener la zona de dicha contaminación bajo control permanente, según la lógica del tabú social. Esta concepción del monstruo como anomalía por su violación de las leyes naturales, sigue presente en las escenas en las que la brillante bióloga y antigua militar Lena observa una primera mutación de diversas plantas, flores y animales, que responde al principio físico<sup>16</sup> que sugiere el título de la película: «aniquilación»; o, en esta otra, en la que los responsables de la 11ª misión han grabado en directo la eventración y mutación del intestino<sup>17</sup> de uno de los integrantes en una especie de raíz o gusano dinámico; o en la que Lena observa a través del microscopio cómo están mutando igualmente sus células; mutación, que se observa paulatinamente también, en el primer plano de los brazos-troncos de Josie o en el resultado final del cadáver estallado devenido hongo multicolor al fondo de la piscina. Esto es, y como asegura la ingeniosa física a Lena, el resplandor parece actuar sobre los organismos que mutan como un prisma, deformando y refractando el ADN, de la misma manera que un prisma refracta la luz.

Si en un principio la mutación parecía deberse a un virus propagado en una zona delimitada y vigilada, progresivamente, el espectador encuentra posibles respuestas a las irracionales mutaciones en el origen del resplandor situado

16 Según el *DRAE*: «dicho de una partícula elemental, reaccionar con su antipartícula, de forma que desaparecen ambas, convirtiéndose en radiación electromagnética». Como asegura García-Valero, «el nacimiento de la física cuántica mostró los límites del paradigma anterior e inauguró una nueva etapa en el estudio del nivel primario de la realidad, en el que no funcionan los modelos de la ciencia clásica: el mundo de las partículas subatómicas. A partir del descubrimiento del cuanto (o paquete de energía en transmisión), de la dualidad onda-partícula y de condiciones tan fascinantes como la no-localidad, base de las actuales experimentaciones sobre teleportación cuántica, lo que hasta ahora eran verdades sólidas, construidas durante la Edad Moderna dejan de ser modelos válidos para explicar la totalidad del universo» (2020: 19, 24).

17 Dentro de la tendencia dualística «horreur-angoisse» que, según Soldini, caracteriza la literatura fantástica contemporánea, *Annihilation* (2018) se inclina por «l'angoisse des esprits brisés» frente al «horreur des corps torturés». La breve escena que nos ocupa logra superar ese horror en el que predomina estrictamente lo sensorial en detrimento de lo afectivo. Se trata ahora, de una «expérience cognitive-émotive où l'émotion —la peur, l'angoisse— prendrait ses sources sur du cognitif et non sur du réulsif» (Soldini, 2003: 63, 56, 62).

en un faro, bajo el que se encuentra un agujero<sup>18</sup> que Lena no duda en penetrar. Así las teorías de la relatividad y/o la mecánica cuántica se unen<sup>19</sup> al imaginario «gliscromorfo» respondiendo a los tres pilares básicos de todo relato fantástico: «la realidad» o el «paradigma de realidad socialmente compartido en un momento dado» —que sigue respondiendo al modelo newtoniano—; la «transgresión» o «conjunto de hechos que no pueden ser explicados según las leyes del paradigma de realidad»; y «el miedo» (Molina Gil, 2018: 40-46).

Ahora bien ¿cómo se manifiesta concretamente, dicha transgresión en *Annihilation* y *Stranger Things*? ¿De qué manera el cine contemporáneo reactualiza los tres temas clásicos de lo fantástico (monstruo, metamorfosis, doble) para transmitir miedo y angustia del personaje de ficción al espectador? ¿Cómo se aborda, en definitiva, la temática del «monstruo intersticial» (Veliz, 2021: 28, 43) sino a través de la idea de la naturaleza como fuerza, como caos original, como lo informe?<sup>20</sup>

A lo largo de las cuatro temporadas (2016-2022) difundidas hasta el momento, *Stranger Things* insiste en el concepto de hibridación y contaminación detectada en suelos, edificios, residencias y especies vegetales de una ciudad ordinaria, lo que subraya además, la necesidad de mantener silenciada dicha transgresión a las leyes habituales de la naturaleza. No sólo la zona acotada bajo el laboratorio nacional, sino la ciudad completa de Hawkins es objeto de la invasión de un mal, surgido como irrupción en el seno de la normalidad. Un virus o semilla del mal que se apodera progresivamente del organismo que lo acoge (concretamente del cuerpo del joven Will Byers, entre otros como veremos) y se extiende como una planta trepadora. Un virus que, en paralelo, el espectador termina asociando al «ultra-secreto» proyecto

18 Según García-Valero, algunos físicos como Dana Zohar e Ian Marshall «se alinean con la hipótesis de que el universo podría ser un agujero negro que contiene el mundo y unas leyes físicas particulares» (2020: 46). A través de su célebre «radiación de Hawking», el astrofísico Stephen Hawking (1975) demostró que contrariamente al espacio (tan sólo en apariencia vacío), en donde se aproximan pares de partículas y antipartículas que colisionan y se aniquilan, las inmediaciones de un agujero negro se caracterizan por la existencia de una particular radiación debida a efectos de tipo cuántico. Las dos obras cinematográficas que abordo sitúan el origen de los fenómenos fantásticos en asociación con un agujero negro, aunque éste se justifique en *Annihilation* como lugar donde colisionó años atrás un meteorito.

19 Esto es, las premisas de la física teórica «tienen influencia en el imaginario colectivo» porque precisamente, conllevan un alejamiento «de nuestra visión diaria del mundo» y una transgresión de nuestro paradigma de realidad que dinamiza, al mismo tiempo, cualquier perspectiva fantástica ficcional (Molina Gil, 2015: 186).

20 Citemos brevemente, como precedentes de esta indefinición del ente que causa horror y angustia, el enfoque lovecraftiano de *The Thing* (1982), de John Carpenter, inspiradora a la vez, de la famosa saga *Alien* (1979, 1986, 1992, 1997...), a partir de la novela de John W. Campbell de 1938. Según Menegaldo: «It is thus akin to the Lovecraftian shoggoth depicted as 'a congeries of iridescent bubbles' or 'multicellular protoplasmic masses able to fashion their tissues as provisional organs'. The Thing does not allow conceptualization» (2019: 73).

MK-Ultra, desarrollado por los equipos del laboratorio nacional, gestionado por el Departamento de Energía de los EEUU e indirectamente por la CIA. Así, de dicho laboratorio —en el que los niños son secuestrados y condicionados de manera confidencial con la finalidad de ser reducidos al estado de armas parapsíquicas— surge Once, quién pondrá al servicio de los habitantes de Hawkins sus poderes de telekinesis, telepatía y clarividencia para alzarse contra dicho mal. Anclada en los años 1979-1986, dicha ficción fantástica no olvida, por consiguiente, un cierto trasfondo político, al considerar dicha contaminación —causante de metamorfosis, mutaciones y muertes— un error científico del equipo norteamericano del proyecto MK-Ultra («Nina» en la serie). Un error que se debe silenciar para evitar que, en la carrera armamentística promovida por el célebre «equilibrio del Terror», la Unión Soviética supere su poder bélico frente a los Estados Unidos (fin temporada 2, temporada 3 y temporada 4).

Pero volviendo a la noción de virus, que se extiende como una «planta trepadora» generada en el «otro lado», ésta queda ampliamente definida en la serie por la segunda estructura mística del imaginario en Régimen Nocturno, cuando Durand precisa que «la viscosité, l'adhésivité», debe ser entendida como «lien», a partir de verbos como «rattacher, attacher, souder, lier, rapprocher...». En varias ocasiones, *Stranger Things* pone en evidencia cómo dicho virus es gelatinoso, untuoso, pegajoso, conduciendo incluso, a la «confusión» de seres. Tal es el caso, por ejemplo, de Tom y Bruce quienes, tras ser invadidos por dicho virus y reducidos por Nancy y Jonathan, se transforman a su vez, en una única masa orgánica viscosa y glutinosa (t. 3, e. 5); o del resto de personajes contaminados que, al converger en el molino, se unen disolviéndose y confundiendo con el Azotamentes (t. 3, e. 6). Como mucílago, dicho virus nos recuerda su asociación al reino animal y vegetal. Y aunque Once consigue hendirlo en múltiples ocasiones —ya sea a través de «puentes» o «pasarelas» físicas, electromagnéticas o parasicológicas—, sin embargo, conducirá a la muerte de Bárbara, reducida al estado de crisálida. Por su extensión continua y constante, dicho virus se asimila a gigantescas raíces depredadoras que no dudan en aprisionar y atar casi hasta la asfixia al jefe de policía Jim Hopper en su segunda bajada a los «infiernos» (t. 2, e. 5); raíces depredadoras o tentáculos que encontramos igualmente en Vecna y en los árboles del inframundo que encadenan en sus entrañas a sus víctimas (t. 4, e. 4); un virus en definitiva, que parece buscar establecer «des liaisons avec des objets ou des figures logiquement séparées» (Durand, 1984: 310-319), es decir, establecer pasarelas entre un mundo, el real, y el denominado por la serie «otro lado» (*Upside Down*).

Dicho universo paralelo, o mundo del otro lado, basado tanto en la no-localidad de la física cuántica como en la teoría de un universo hipercomunicado, nos permite de esta manera, asistir desde la temporada 1, al desafortunado y angustioso encuentro de los protagonistas con un virus o semilla del mal con forma vegetal-animal híbrida; una especie de mandrágora humanizada, sedienta de sangre, que vive en un inframundo situado en las antípodas, en un campo electromagnético que descontrola los puntos cardinales del mundo real. Una forma vegetal híbrida que cada temporada vemos evolucionar entre diferentes reinos (vegetal/animal o demogorgón,<sup>21</sup> t. 1; vegetal/humano, t. 2, 3 y 4; o animal/humano, t. 3-4) y en diferentes organismos, ya sea en el cuerpo de Will (de quien se apodera física y mentalmente, t. 2); ya sea en el interior de Billy Hargrove (de quien genera un doble, fiel esclavo del poder del «Desuellamientos» o «Azotamientos»), lo que conlleva posesiones y víctimas en cadena (t. 3.). Un «Azotamientos» que se alza entonces, como un gigante monstruo artrópodo compuesto por aglutinación de varios organismos surgidos de la descomposición de seres humanos; o que, por último, en la temporada 4 surge como Vecna —*alias* Henry Creel (e. 7)— bajo un aspecto preferentemente humano-arácnido con apéndices vegetales, que vampiriza a los seres que invade, representando ese miedo original, ese «horror cósmico»<sup>22</sup> al que aludía Lovecraft y que se apoya sobre creencias arcaicas o entidades sobrenaturales reactualizadas.

Junto a García-Valero, constatamos pues, cómo «la existencia de interrelaciones de los cuantos en el plano subatómico más allá del espacio y del tiempo ha excitado» y sigue excitando «la imaginación y disparado la creatividad de artistas y literatos lanzados a experimentar con la idea de un universo hipercomunicado» (2020: 46). El campo electromagnético iridiscente al que se enfrenta la 12ª expedición de *Annihilation* provoca en este sentido, como hemos visto arriba, una serie de mutaciones entre diversos seres vegetales, (y entre lo vegetal y lo animal o entre lo vegetal y lo humano) en las que los contrarios se yuxtaponen sin llegar a ser diluidos (el aligátor ha mutado igual-

---

21 La pandilla de niños de *Stranger Things* utiliza el juego de rol *Dungeons & Dragons* como alegoría de la situación tan fuera de lo común que están viviendo. Los seres híbridos a los que se enfrentan son denominados: demogorgón, azotamientos y Vecna. Se establece así un paralelismo entre la ficción, lo fantástico y el mundo de fantasía heroica recreado en 1974 por Gary Gygax y Dave Arneson.

22 Donde, según el autor de Providence, «aparece como un ingrediente del folklore más antiguo de todas las razas, y cristaliza en las baladas, crónicas y textos sagrados más arcaicos» (Lovecraft, 1989: 13). Como asegura Menegaldo, «Lovecraft's fiction offers a rich imaginary world which could provide a good material for filmic transposition». En efecto, los hermanos Duffer han podido inspirarse en sus «mysterious objects, forbidden secrets, (...), discovery of horrors at the heart of modern cities, investigative and initiatory quests, metamorphoses, (...), questions of identity, blurring of the frontiers between dream and reality, paroxysmic states of consciousness, (...), cosmic monsters, etc» (Menegaldo, 2019: 57).

mente y su mandíbula se asemeja a la de un tiburón; la metamorfosis de Josie permite la creación de un nuevo ser mixto vegetal o entre-dos humanoide-árbo-reo). La temporada 3 de *Stranger Things* se inicia igualmente con un desorden o irrupción insólita en el mundo real, cuyo origen se manifiesta en una alteración del campo electromagnético descubierta por Joyce y que coincide con un extraño suceso<sup>23</sup> relacionado con una invasión de ratas (t. 3, e. 1 y 2). Dichas mutaciones en ambas producciones cinematográficas podrían calificarse de hechos derivados del fenómeno del «entrelazamiento o enmarañamiento cuántico». Según Orzel, dicho fenómeno consiste en la «correlación entre el estado de dos objetos. Si el estado de uno de los objetos cambia, afectará al estado de los otros objetos enmarañados con él». Se trata pues, de «la transmisión del estado de una partícula a otra» (Orzel, 2010: 169, 197-198; citado por García-Valero, 2020: 47). Un hecho similar observamos en la temporada dos de *Stranger Things* cuando Will, poseído por el virus que se cierne sobre Hawkins, y en fase de mutación, sufre en su propia piel, los efectos del fuego que intenta destruir las plantas trepadoras en el *Upside down*; o, en la temporada 3 (e. 8), cuando Billy Hargrove es martirizado físicamente junto al gigante artrópodo, al ser reducido este último con fuegos artificiales.

De esta manera, tanto en *Annihilation* como en *Stranger Things* —en donde el inframundo se reconoce por sus «partículas» en suspensión y por una temperatura bajo cero— se nos muestra cómo las zonas afectadas por dicho virus se rigen por leyes que parecen diferentes a las nuestras. Y, aunque en teoría no lo sean (porque derivan de lo que nos explica la física cuántica y la teoría de la relatividad)<sup>24</sup> permiten, por una parte, sugerir lo real por mediación de un relato no realista; y, por otra parte, recrear constantemente la incertidumbre, el miedo y la angustia necesarios a lo fantástico, a través de mutaciones e hibridaciones entre los diferentes reinos que nos invitan a hablar de «monstruosidad intersticial» (Veliz, 2021: 28, 43) o entre-dos. Una monstruosidad

23 Las cuales, tras padecer la rabia, mueren y estallan transformándose en una masa orgánica viscosa viviente.

24 Teniendo en cuenta, como asegura García-Valero que, por una parte, y según las «teorías de gran unificación» se pretende poner «en relación tres fuerzas fundamentales de la física (nuclear fuerte, nuclear débil y electromagnética) como paso previo a una Teoría del Todo»; y que, en dicha tendencia, Lázsló por ejemplo, hipotetiza sobre «la idea de vacío cuántico como un campo físico con efectos reales sobre la materia (Lázsló, 2004: 41; citado por García-Valero, 2020: 51). Y que, por otra, según la teoría cuántica, «las funciones de onda están afectadas por la no-localidad», el universo puede ser explicado, siguiendo a Lázsló a través del concepto de holograma y de la noción de vacío cuántico para sugerir que «de todo ese mar de información existente en el vacío cuántico, captaríamos únicamente la información que necesitamos». O, dicho de otra manera, y en relación con la temática que nos ocupa, que «dicho holograma permitiría una espectacular comunicación entre especies animales y vegetales, aunque éstas se hallen a miles de kilómetros de distancia entre sí» (García-Valero, 2020: 52-53).

dad que, a través del imaginario gliscromorfo —caracterizado según Durand por el «rechazo a cortar, separar, doblar el pensamiento al implacable régimen de la antítesis» (1984: 319), por una negatividad expresa a separar, a aislar dos mundos opuestos como el humano y el no humano (vegetal o animal)—, podría ser definido, siguiendo a Mabel Moraña, como «presencia y ausencia», como «ambigüedad» (2017: 26), como todo aquello que genera temor por su carácter informe, vago o indefinido. Y dicha ambigüedad, como asegura Lenne produce entonces, una «inquietud en el espectador dividido entre su proyección en el monstruo al que ve como su doble y el distanciamiento que le impone» (1974: 186).

Efectivamente, en un primer lugar, el distanciamiento y el sentimiento de rechazo frente al monstruo de *Stranger Things* es generalizado dado que el espectador asiste a posesiones, desdoblamientos y muertes en cadena en relación a los personajes más vulnerables: Will se desdobra de manera intermitente dejándose, a veces, dominar por el reino animal (lo vemos en fase de crisálida, moribundo, con una babosa gigante en el interior de su boca, t. 1, e. 8) o bien por el reino vegetal (Will se deja invadir por el gigantismo<sup>25</sup> del monstruo del mundo del otro lado, t. 2, e. 3). Sin embargo, dicho desdoblamiento se torna simultáneo cuando, bajo un aspecto totalmente humano Will genera un gusano que expulsa por la boca transformándose en el compañero de Dustin, D'Artagnan (t. 2, e. 3); o, sobre todo, cuando en la escena de la posesión final (t. 2, e. 9) Will y Azotamientos coexisten y cohabitan en un solo cuerpo, como planta epífita que lo parasita, como planta que penetra el organismo anfitrión, nutriéndose física y espiritualmente de él.

Poseído en cuerpo y alma por el monstruo de las sombras, Billy Hargrove es víctima, asimismo, de un desdoblamiento simultáneo: las mutaciones físicas previas —en la que el componente vegetal se impone de manera ramificada en su brazo (t. 3, e. 2)— acompañadas de confusión mental aguda que roza la alucinación, conducen a su sometimiento a un *alter ego*, copia exacta del modelo, que le dicta las acciones a realizar (t. 3, e. 1 y 2). Otros personajes como la Sra. Driscoll (t. 3, e. 4) sufrirán desdoblamientos alternativos en los que, ora el *alter ego* dormita, ora el *alter ego* despierta. La mutación vegetal anuncia así, en todos los casos, el irrevocable retroceso a la especie humana, que desemboca aquí, en la aparición de toda una horda de zombis<sup>26</sup> que se

25 El gigantismo, asegura Lenne, «es un tema favorito del “fantástico”», no sólo por «los numerosos efectos espectaculares que permite» sino por ser «símbolo de potencia» (1974: 78).

26 Aunque no creo que a los hermanos Duffer les interese seguir la «actual “moda zombi”», el hecho de recurrir a ellos —y hacerlos converger hacia el “uno” con una total «ausencia de libre albedrío» (Viciana Fernández, 2013: 113-117), como lo indica claramente el título del capítulo 6 «*E Pluribus Unum*» (t. 3)— su-

abate hacia el molino (t.3, e. 5 y 6). Como vemos, toda posesión (con síntomas previos de estrés postraumático) revela un desdoblamiento de la víctima, como desgarramiento de la conciencia provocado por un conflicto interno, aún por resolver. Bajo su aspecto informe y ambiguo, bajo su aspecto híbrido, el monstruo vegetal-animal de *Stranger Things* recuerda, de este modo, la fuerza indomada de la naturaleza, generadora de asombro y temor.

Empero, como peligro que emana al mismo tiempo de la mente humana, dicho monstruo es también, obstáculo por vencer. La levitación de Max viene precedida de un proceso de convulsión de ausencia, con parpadeos rápidos y una posesión alucinatoria en la que el personaje, en trance, se desdobra para luchar interiormente frente a un miedo ancestral, materializado por Vecna; miedo que camufla, en realidad, su culpabilidad<sup>27</sup> frente al hermanastro. La levitación de Chrissy (t. 4, e. 1) o Patrick (t. 4, e. 5) plantea un escenario similar de desdoblamiento psicológico con posesión progresiva y muerte final espectacular, por dislocación de miembros y vaciado ocular. El terror al monstruo paraliza, ciega, mata.

En cuanto a *Annihilation*, los desdoblamientos «oníricos» conjugan lo corporal con lo espiritual, lo patológico con lo psicológico, la angustia con lo sublime, lo cual provoca no tanto distanciamiento y rechazo por parte del espectador, sino dudas y proyección generalizadas. La disolución de Josie como fusión humano-arbórea en medio de un bosque de plantas con forma humana; la explosión del cadáver en forma de planta heterótrofa al fondo de la piscina; la aparición de dobles clónicos de Lena y Kane, a partir de gotas de sangre que fusionan con el núcleo del resplandor en un entorno de caos y nueva generación; el paisaje de árboles cristalizados junto a la inmensidad marina nos recuerdan las emociones atribuidas al espectáculo de la naturaleza, a través de la noción de lo sublime, desde que lo definiera Kant: «c' est plutôt, si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et le plus déréglés, que la nature suscite le mieux les Idées du sublime» (1965 [1790]: 86).

Al coincidir, además, con la teoría inflacionaria (Guth, 1997) —que justifica los primeros instantes del universo en campos gravitatorios fuertes, como los que existen cerca de un agujero negro—, la amplitud y deformidad vegetal del interior del cráter, bajo el faro, se concibe no tanto como monstruosidad que

giere la idea de una total contaminación y control del género humano por el monstruo viral por antonomasia generado por la ciencia, Vecna-Henri, ejemplar número 1 del proyecto Nina.

<sup>27</sup> En el caso de Nancy, el miedo a Vecna metafórica, igualmente, su culpabilidad frente a la muerte de Bárbara.

causa horror, sino como expresión de fuerza y de energía dinámica, como origen caótico o potencia creadora, «sublime». De este impulso o «fuerza inflacionaria» —representado en la película con la gran deflagración final, que conlleva a la fragmentación del cuerpo de Ventress— surge una nueva «expansión» del universo (Álvarez Gaumé, 1998: 52) constituida por la réplica de Lena.

De esta manera, dichos desdoblamientos híbridos y dichas formas vegetales y rizomáticas sobre las que se alza el faro contribuyen —a través de la temática de la adhesión, la ligazón y la expansión— a actualizar la idea de la biosfera terrestre como organismo vivo.<sup>28</sup> Idea que, siguiendo a Chelebourg, remonta incluso al Renacimiento, como «réécriture scientiste des visions mystiques de Giordano Bruno ou de Tommaso Campanella qui, prenant à la lettre des images de la tradition stoïcienne (...) présentaient l'univers comme un gigantesque animal», o al célebre «Johan Kepler [qui] parlait d'une âme du monde» (2012 : 28). La película se cierra, por consiguiente, con una triple duda: ¿se demoniza, se otrifica según la lógica del espejo, o se incluye<sup>29</sup> a dichos organismos híbridos «naturales» como alternativos a la humanidad? ¿se apuesta por la supervivencia de dichos dobles clónicos, alegóricamente «sublimes»,<sup>30</sup> originados en la zona X? ¿Se expone en fin de cuentas, por mediación de un relato de ficción no realista, la necesaria aniquilación del género humano, como su título indica? La descripción poético-alegórica de la escena final y la angustia generada —que bajo dicha «degradación corporal camufla una delicuescencia espiritual» en paralelo (Soldini, 2003: 63)— no me permiten pronunciarme al respecto. El fantástico contemporáneo sigue imponiendo su duda: «basta», como asegura Teodosio Fernández, «con la sospecha de que

28 «El conjunto de los seres vivos de la Tierra, de las ballenas a los virus, de los robles a las algas, puede ser considerado como una entidad viviente capaz de transformar la atmósfera del planeta para adecuarla a sus necesidades globales y dotada de facultades y poderes que exceden con mucho a los que poseen sus partes constitutivas» (Lovelock, 1985: 14).

29 Hago aquí alusión a las dos lógicas que se manifiestan en las teorías de la alteridad: por una parte, la «lógica del espejo», donde la alteridad es construida a partir de la negación —que no impera, a mi parecer, en ninguna de las dos ficciones—, y, por otra, «la alteridad de las fronteras», que inicia «una tensión de uno mismo hacia lo que es otro», tal y como observamos en estas ecoficciones fantásticas. Así, situándonos frente a «lo escurridizo» y desencadenando «un proceso de alteración, de mestizaje» (Bouvet, 2019: 37) del yo, el fantástico contemporáneo, a través de la figura del monstruo híbrido, sitúa al espectador en el límite tras el cual todo bascula.

30 Recordemos que ya el neogótico que florece en el siglo XVIII promueve, como lo indica Moraña, «formas otras de belleza y elevación estética» que Burke, antes que Kant, había teorizado en su clásico estudio *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1756): «no hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime» (Burke, 2005: 86-87). Es un «sublime gótico» que, en el cine contemporáneo fantástico, incorpora, como concluye Moraña, siguiendo a David B. Morris, «la crítica social a la intensidad emocional propia del género, sin dejar fuera elementos psicológicos» (Moraña, 2017: 75).

otro orden secreto (u otro desorden) pued[a] poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo» (2001: 297).

Así, al hacer residir lo fantástico en una ambigüedad o incertidumbre generadora de angustia, nos encontramos frente a un fantástico-pretexito en el que la hibridez «vegetal» de los monstruos recuerda que contaminar para el imaginario equivale «à répandre dans l'environnement le mal qui est en l'homme et, de ce fait, à menacer en retour l'avenir de celui-ci» (Chelebourg, 2012: 15). Un fantástico-pretexito que se lee como alternativa a nuestra desfasada visión mecanicista del mundo, y que se nutre de la vulgarización de teorías físicas tan actuales como las citadas más arriba. Un fantástico-pretexito que existe gracias a «sus propios mitos», que «encauza de una época a otra» (Baronian, 2000: 297). Por ende, al seguir nutriéndose de mitos clásicos como los del sabio loco, ambas ficciones<sup>31</sup> apuntan que «la ciencia no debería confundirse con el saber auténtico», porque incluso, la «verdadera sabiduría» puede tornarse «locura» (Ponnau, 1997: 138). A través de dicho mito, los autores de principios del siglo XIX ya se habían apoderado «des découvertes de la science positive pour en donner une interprétation surnaturelle, fondée sur le personnage à la fois prestigieux et mystérieux du savant» (Ponnau, 1997: 117). De suerte que, tras haberse hecho dueños y poseedores de la naturaleza —tal y como en su día había pronosticado Descartes (1637: 84; citado por Chelebourg, 2012: 16)—, los sabios locos del imaginario fantástico contemporáneo, como portadores de una «energía sucia» o «contaminación invisible», parecen empezar a descubrir que su poder los lleva a la autodestrucción. «Encadenado a su entorno», el hombre se vuelve antes «prisionero» que «dueño», preci-

31 Tanto el *Upside Down* como el Azotamientos y demás seres híbridos fueron creados por Vecna (*alias* Henry Creel) y son, en realidad, una extensión de su mente. Nos encontramos, por consiguiente, ante el mito contemporáneo del superhombre, a medio camino entre el *übermensch* nietzscheano y los postulados más recientes del transhumanismo y otras teorías de perfeccionamiento humano en lo relativo a las capacidades cognitivas y de transferencia mental. Al plantear a dicho «número 1» como monstruo engendrado por la ciencia, los realizadores de la serie alertan sobre las implicaciones éticas que el complejo de Frankenstein pudiera obviar. El doctor Martin Brenner es, pues, ese sabio loco que, ante la tentación prometeica de igualar a Dios, ha creado, entre otros, a dos seres transhumanos (hombres-máquina) opuestos. Uno (Vecna) genera su propia realidad frente a las reglas y a la moralidad establecidas por la sociedad; y el otro (Once) se decanta por situarse del lado del bien, protegiendo el orden social y natural establecido. Dicho discurso antropocéntrico y mecanicista sitúa al sabio prometeico y a Once, representante de la moralidad, frente a una criatura monstruosa intersticial que hay que combatir en la lucha por la existencia. Ahora bien, al plantear a dicha criatura transhumanista como error científico —cuya explicación escapa a las leyes de la física convencionales— se pone en tela de juicio dicha creación prometeica por ser capaz, a la vez, de autodestruirse y/o generar elementos exógenos destructivos en un mundo interconectado, «entrelazado» cuánticamente. En *Annihilation* se cuestiona la labor del sabio prometeico y su voluntad irrefrenable de poder, dado que la infracción a las leyes naturales o divinas (irradiaciones, mutaciones) escapan a su control. La óptica antropocéntrica y estrictamente mecanicista de la ciencia queda superada en un universo ficcional donde se privilegia la idea del «universo como red» (Capra, 2004: 138; citado por García-Valero, 2020: 121).

sa de manera acertada Chelebourg (2012 : 16, 19, 25). Prometeo termina pues, encadenado a través de los apéndices vegetales del imaginario gliscromorfo en los que se piensa la polución como ligazón, como cadena, como virus pandémico o monstruoso que ata, ya para siempre, o aniquila. La imaginación de este «fantástico ecoficcional» proyecta en el horizonte de sus sueños que el futuro de la humanidad no se encuentra tanto en los sabios locos de la ciencia (que siguen en su obstinación malsana cometiendo errores) como en una vuelta al estado embrionario de la civilización; a una mítica naturaleza primitiva a la que solo se puede acceder a través de la sublimación del «horror cósmico», o a través de una «mística del nexo entre el hombre y la naturaleza» (Chelebourg, 2012: 29) denominada, mito de Gaia (Lovelock, 1979).

A MODO DE CONCLUSIÓN: «JE ME SENS COMME UN PETIT ARBRE DANS UNE IMMENSE FORÊT»<sup>32</sup>

Así, cuando lo insólito se introduce en la pantalla a través de las metáforas informes, caóticas, monstruosas y sublimes del mundo vegetal, generadas por la ciencia y reactualizadas por el imaginario y el mito, los cuestionamientos planteados por el cine fantástico se asemejan a los abordados por la ecología profunda de un Arne Naess: «hay algo que une a todos los seres vivos», dado que «todos los seres vivos poseen un valor intrínseco» (2017: 250, 260).

Al convocar, por consiguiente, en la pantalla una cierta «ecosofía de los afectos» (Naess, 2017: 250), la definición de lo fantástico de Bozzetto, entre otros, cobra total sentido. La representación actual de lo insólito a través de una naturaleza monstruosa, salvaje y sublime no sólo permite afirmar una nueva relación «sensible y emocional» con el mundo (Bozzetto, 2001a), sino denunciar, una «posible anormalidad de la realidad» (Roas, 2001: 32). Como verdadera forma de expresión de horror y angustia, el monstruo intersticial sugiere entonces, que lo que creíamos «pura imaginación podría llegar a ser cierto» (Roas, 2001: 32). Y frente a esta anormalidad, y frente al «pánico al cambio» que dicha anormalidad suscita, no nos queda sino mirar, frente a frente, la catástrofe anunciada. Al fin y al cabo, y como asegura Chelebourg, toda ecoficción (y, por ende, estas dos «ecoficciones fantásticas») ¿no es una manera de entrar en resonancia con el imaginario de una época «tan fascinada por su poder como tan aterrorizada» por un futuro que no augura nada más que «promesas de declive» (2012: 229)?

---

32 Naess (2017: 250).

Quizás encontremos en el alarmismo de esta nueva vía de cine «fantástico ecoficcional», basado en las teorías de la ciencia post-newtoniana junto al mito del sabio loco (que se rebela contra el orden de la creación y finalmente, se autodestruye), el espejo donde mirarnos. La reconstitución de los nuevos discursos científicos, en los que la estricta visión mecanicista del universo es superada, y su inclusión en soportes cinematográficos «fantásticos» permite al menos, en la ficción, oxigenar desfasados binarismos del pasado. Al generar una nueva forma de monstruosidad híbrida, viscosa y mutante como «materia prima vulnerable e inacabada», una «*opera aperta*» como «(id) entidad imposible y presente», una «afirmación *en negativo*», o, en definitiva, una «sustancia en busca de su forma» (Moraña, 2017: 24), este monstruo «intersticial» se revela, por consiguiente, «puesta en crisis de las distinciones estancas entre especies, reinos y géneros» (Veliz, 2021: 29). Dicha nueva monstruosidad intersticial nos invita, en definitiva, a leer por «antífrasis»<sup>33</sup> los cuestionamientos planteados por estas ficciones cinematográficas. Frente a la instrumentalización del mecanicismo anterior, y ante la «crisis de percepción» en la que nos movemos (Capra, 2004: 132), la «fantasticité» (Menegaldo, 2001: 68) de estas ecoficciones promueve, de manera holística, un «concepto ecológico del universo», donde «éste sea tratado como un Todo y no como una reunión de sus partes»<sup>34</sup> (Capra 2004: 132; citado por García-Vale-ro, 2020: 121). De hecho, siguiendo a Morton, al «desplomarse la fantasía del espacio vacío y homogéneo» en esta era posmoderna «y genuinamente ecológica», nos encontramos con el surgir de dichos lugares «en su verdadera monstruosa e increíble dimensión». La «antropocéntrica geometría euclidiana» se ve ahora ampliada a «escalas temporales y espaciales monstruosamente gigantescas» que generan «horrores» en «términos mitológicos». En realidad, es el ser humano quien se ha convertido en la mayor «fuerza geológica a escala planetaria», precisamente porque las «diferencias» entre especies y otros «binomios» antropocéntricos son cada vez más «cuestionables» (Morton, 2019: 21-45). El nuevo cine fantástico ecoficcional —en el que observamos dichos «horrores» ficcionales, derivados del sometimiento de la natu-

33 Son precisamente, las estructuras místicas del imaginario (donde se enmarcan todas las constelaciones de imágenes en torno a los esquemas verbales de la «confusión» analizadas más arriba) las que desvelan el estilo de la antífrasis, del eufemismo: «mais le style de l'antiphase», insiste más abajo, es «le triomphe stylistique de l'ambivalence, du double sens» (Durand, 1984: 488).

34 Como se ha indicado más arriba, el universo paralelo de *Stranger Things* está basado tanto en la no-localidad de la física cuántica como en la teoría de un universo hipercomunicado. El relato de *Annihilation* gira entorno a los cuestionamientos de la hipótesis «Gaia» como organismo interactivo o como organismo evolutivo teleológico, lanzada por Lovelock (1979), Margulis (2003) o De Castro Carranza (2011), entre otros.

raleza por parte del hombre y de la amenaza con que ésta parece responder (Chelebourg, 2012 :17)— nos invita, en definitiva, a recurrir a la «función de la mirada y de la reflexión, al fin libre y responsable, sobre lo real» (Lenne, 1974: 18) con la finalidad de sobrepasar la estrecha frontera dualista que se desprende de los principios lógicos del racionalismo. Y aún, planteando conflictos y antagonismos, el cine fantástico contemporáneo nos ofrece, al menos, otros mundos posibles, otros monstruos intersticiales, otras vías posibles «iluminadoras» para salir de esta aporía del mundo contemporáneo. Terminaré, por consiguiente, con Gadomska y Swoboda, quienes, a propósito de la obra de J.-P. Andreuon, no dudan en concluir:

This union of ecology and the new fantastic not only meets the expectations of the modern reader by encouraging them to reflect on the world in which they live, suggesting awareness and modification of harmful behaviour: it also opens new perspectives for the development of the genre in question towards a certain kind of ecological *Bildungsroman* (2020: 179).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GAUMÉ, Luis (1998): «Una cosmogonía científica [reseña de *The Inflationary Universe*, de A. Guth]», *Revista de Libros*, 19/20, pp. 52-54. <http://www.jstor.org/stable/30232407>
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du Livre, Tournai.
- BELVILLE, Maria (2013): *The Unnameable Monster in Literature and Film*, Routledge, Nueva York-Londres. <https://doi.org/10.4324/9780203496916>
- BOUVET, Rachel (2019): «L'altérité dans toute sa diversité: registres, logiques, figures», *Cahiers Echinoc*, 36 (1), pp. 34-45. <https://doi.org/10.24193/cechinoc.2019.36>
- BOZZETTO, Roger (2001a): *Introduction*, en *Le fantastique dans tous ses états* [en ligne], Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.1528>.
- (2001b): «Monstres et monstruosités», en *Le fantastique dans tous ses états* [en ligne], Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 109-189. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.1530>.
- BURKE, Edmund (2005): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello (1756)*, Alianza Editorial, Madrid.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París.
- CAPRA, Fritjof (2004): *El tao de la física*, trad. A. A. Martell Moreno, Sirio, Málaga.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Nueva York-Londres.
- CASTEX, Pierre-Georges (1963): *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, París.

- CHELEBOURG, Christian (2012): *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles/Réflexions faites, Bruselas.
- CORTÉS, José Miguel (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona.
- DESCARTES, René (1966): «Discours de la méthode» (1637), en Geneviève Rodis-Lewis (éd.), *Discours de la méthode suivi d'extraits de La Dioptrique, des Météores, de la Vie de Descartes par Baillet, du Monde, de l'Homme et des Lettres*, Garnier-Flammarion, París, pp. 29-95.
- DOUGLAS, Mary (1966): *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, Nueva York-Londres.
- DUFFER, Matt y Ross (cr.) (2016-2022): *Stranger Things*, 21 Laps Entertainment, EEUU.
- DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, París.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 283-297.
- GADOMSKA, Katarzyna, y Anna SWOBODA (2020): «Ecology and the Fantastic. The example of *Le Monde Enfin* by Jean-Pierre Andrevon», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 2, pp. 165-181. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.628>
- GARCÍA-VALERO, Benito Elías (2020): *La naturaleza de la luz en la magia literaria: tramas de la física en la literatura fantástica y el realismo mágico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz. <https://elibro.net/es/ereader/ugr/175877?page=6>
- GARLAND, Alex (dir.) (2018): *Annihilation (Aniquilación)*, Skydance Media, EEUU.
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-Fiction*, PUF, París.
- GUTH, Alan H. (1997): *The Inflationary universe: the quest for a new theory of cosmic origins*, Basic Books, Nueva York.
- HAWKING, Stephen William (1975): «Particle creation by black holes», *Commun.Math. Phys.* 43, pp. 199-220. <https://doi.org/10.1007/BF02345020>
- KANT, Emmanuel (1965): *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Vrin, París.
- LÁZSLO, Ervin (2004): *La ciencia y el campo akáshico*, trad. Manuel de Pascua, Nowtilus, Madrid.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1989): *El horror en la literatura*, Alianza editorial, Madrid.
- LOVELOCK, James (1985): *Gaia: una nueva visión de la vida sobre la tierra* (1979), trad. Alberto Jiménez Rioja, Orbis, Barcelona.
- LENNE, Gérard (1974): *El cine fantástico y sus mitologías*, trad. Gustavo Hernández, Anagrama, Barcelona.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture et l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Champion, París.
- MENEGALDO, Gilles (2001): «Cinéma fantastique: échanges critiques France/États-Unis», *Revue Française d'études américaines*, n° 88, (2001/2), pp. 62-78. <https://doi.org/10.3917/rfea.088.0062>
- (2019): «H.P. Lovecraft on screen, a challenge for filmmakers (allusions, transpositions, rewritings)», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, pp. 55-79. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.591>

- MOLINA GIL, Raúl (2015): «De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica en lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2, pp. 177-202. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.148>
- (2018): «La física teórica bajo el foco de lo fantástico: una reflexión sobre lo real y sus fracturas en el discurso científico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 37-55. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.498>
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Frankfurt. <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- MORTON, Timothy (2019): *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*, trad. Fernando Borraro, Paidós, Barcelona.
- NAESS, Arne (2017): *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, trad. Naïd Mubalegh, Seuil, París.
- ORZEL, Chad (2010): *How to Teach Quantum Physics to Your Dog*, Scribner, Nueva York.
- PONNAU, Gwenhaël (1997): *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, París.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- SOLDINI, Fabienne (2003): «Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse», *Sociologie de l'art*, 1/2, OPuS 1&2, pp. 37-67 <https://doi.org/10.3917/soart.001.0037>
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Folio, París.
- VAX, Louis (1960): *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, París.
- VELIZ, Mariano (2021): *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- VICIANA FERNÁNDEZ, Sergi (2013): «El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a Libros, Benalmádena, pp. 113-121.