

Escenarios discursivos de lo monstruoso y lo bestial

Éder García-Dussán

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Introducción

En las ecologías míticas de Occidente¹, y bajo estrategias de texturas narrativas, el actante-monstruo² asoma al lado del héroe como elemento constituyente de acciones sociales, adoptando casi siempre el rol de antagonista ético en los actos donde aparece. Ahora bien, si aceptamos que un mito es un discurso-narrativo cuyo objetivo es ayudar a la co-creación de sentido sociocultural a un mundo posible que no lo tiene, entonces debemos aceptar, sin más, que en el patrón narrativo, el monstruo asoma para sostener unos valores que sirven de apoyo para significar las relaciones humanas dentro de la lógica maniquea que nos mueve socialmente. Así las cosas, la dicotomía bueno-malo, seguida de otras connotadas como luz-oscuridad, positivo-negativo, constructivo-destructivo, arriba-abajo, etc., aparecen como un fundamento ideológico que, dentro de las sendas matrices accanciales de los relatos y los metarrelatos occidentales, *estructura* formas de comprender las relaciones entre sujetos y objetos en el mundo socio-histórico.

Baste mirar de reojo cómo en la antigüedad lo monstruoso era calificado de grotesco y peligroso; por eso se expulsaba y quedaba arrojado al mar, como sucede con las deformaciones marinas llamadas Escila y Caribdis, al inframundo tal como los seres telúricos representados por Medusa y Euríale o asilados en remotas islas como el cíclope Polifemo, excelentemente descrito en *La Odisea*, aquel poema épico de Homero. Como se nota, en esa

1 Por *ecología mítica* comprendo un ejercicio del pensamiento humano que centra la idea de que todos los elementos que componen el espacio vital forman una red de relaciones naturales de gran complejidad y sinergia, dentro de la cual es posible la existencia humana misma (Cfr. Morales, 2010).

2 Monstruos, del latín *monstrum*, significa ‘mostrar’, esto es, lo que señala o marca una diferencia. Y, por extensión, es lo que evoca la trasgresión a la norma.

ecología mítica el monstruo es un perverso y furioso ente de mundos arcaicos y excéntricos. Sin embargo, con Aristóteles (1987) lo monstruoso se torna un tema de reflexión sistemática y esta alteración de la Materia sobre la Forma es explicada como una contingencia o accidente entre esa y aquella.

A finales de la Edad Media, e interpretado desde los esquemas del cristianismo y su esencial maniqueísmo, el monstruo, nuevamente animalizado y deforme, fue lanzado a la gehena judaica (antiguo tártaro griego o submundo pagano), esto es, a aquel cadalso despótico inferior y subterráneo donde sus moradores sufrían en la constante exposición al frío y al calor, intermitentemente. Así lo deja ver, por caso, la producción artística de Jerónimo Bosch, 'El Bosco', quien en el siglo xv incluye en sus obras personajes fantásticos que, en ocasiones, evocan claramente los bestiarios románicos, pero donde persiste el cuerpo grotesco. Así, por ejemplo, en su famoso tríptico *El Jardín de las delicias* (1480-1490), se aprecia en el panel derecho «El Infierno», un mundo fantástico, demoníaco, opresivo y tormentoso ocupado por demonios con espejos en sus posaderas, monstruos bailarines animalizados que atacan almas sin compasión y cuyos cuerpos mezclan distintos reinos de la naturaleza. También sobresale un ser con cabeza de ave de rapiña sentado en una letrina, el hipotético satanás, adversario de Dios, que come seres humanos y los defeca en un charco negro lleno de regurgitaciones e inmundicias.



Imágenes 1 y 2. Detalles del Panel derecho, *El Infierno*, de la obra *El jardín de las delicias*, de El Bosco (1480-1490) Tomado de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_040.jpg?uselang=es

Ahora bien, la herencia del pensamiento cristiano asocia claramente lo monstruoso con el mal, con lo demoníaco; allí el cuerpo y el mundo con-

funden sus fronteras y mediante ello lo humano efectúa cambios y orientaciones con lo natural y animal, y de esta forma aparece lo monstruoso en su acepción etimológica; es decir, como el trasgresor de los límites biológicos. Es por eso que resulta común encontrar mezclas de sexos, seres híbridos con elementos anatómicos dispares y con partes de cuerpos animales o vegetales, pero siempre en unos *topos* lejanos e insólitos.

Casi un siglo después de la aparición de las obras artísticas de El Bosco, el cirujano francés Ambroise Paré, conocido por divulgar tratados de cirugía y manuales de medicina de guerra, publicó en 1575 el estudio *Des Monstres et Prodiges* siguiendo el modo de los Bestiarios medievales. Allí describe criaturas maravillosas y deformes de las que tuvo noticias de primera mano o de las cuales fue testigo presente, con lo cual la presencia de lo monstruoso pasó a ser preocupación de un orden discursivo propio de los archivos médicos y ya no de los acercamientos estéticos. En esta nueva lógica discursiva, lo monstruoso es explicado causalmente así:

[...] las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda su ira. La tercera la cantidad excesiva de semen. La cuarta, la cantidad muy escasa de semen. La quinta, la imaginación. La sexta, la angostura o estrechez de la matriz. La séptima, la posición indecente de la madre que cuando está embarazada se sienta por mucho tiempo con las piernas cruzadas o apretadas contra el vientre. La octava, por golpes dados en el vientre de la madre cuando está embarazada. La novena, por podredumbre o corrupción de semen. La décima, por mezcla de semen. La onceava, por artificio de los perversos bigardos. La doceava, por los demonios o diablos (Gutiérrez, et al., 2005, p. 56).

Como se nota, en esa época se daba prioridad a ciertas conductas «correctas» de la madre para que el niño no naciera deforme, lo cual estaba inspirado en algunos principios aristotélicos que rezan que el chispazo masculino, la Forma, es el semen del hombre, mientras que la Materia, es el residuo femenino asimilada al flujo menstrual. Ahora, del encuentro entre Materia y Forma se decide la naturaleza de la criatura misma. Si vence la Forma se produce un varoncito, si vence la Materia, el embrión será de sexo femenino, pero cuanto más se acerque a la Forma, mejor será el resultado; si es lo contrario, puede resultar un impúber monstruoso.

En la Modernidad, exactamente en la ilustración francesa, el monstruo aparece asociado al discurso médico, entonces pasa algo sorprendente: la criatura anormal se regulariza como objeto de estudio científico y se con-

cibe como individuo natural en una especie que no responde al patrón común. Surge así la teratología científica y la embriología experimental, cuyo fundador fue el naturalista Geoffroy Saint-Hilaire, quien con su teoría de los análogos y las conexiones, aparecida hacia 1818 (leyes científicas de anatomía comparada), intenta alejar a Occidente de la idea de que el monstruo es un capricho o un accidente de la naturaleza, y subraya que los organismos del mundo animal están sometidos a un «plan general» modificable por el medio ambiente (Martin & Pichel, 2007).



Imagen 3. Podencéfalo. Dibujo de una teratología de Saint-Hilaire en su *Philosophie Anatomique* (1822), Tomo II, Plancha vi. Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne_Geoffroy_Saint-Hilaire

A pesar de esto, el monstruo sigue siendo objeto de oscilación entre lo natural y lo imaginario, especialmente cuando se proyecta y usa en la estética y en la política. Esto sugiere la idea de que el monstruo supera la aprehensión objetivable de la ciencia y mantiene su ambivalente y fascinante lugar dentro de la cognición humana. Es por eso que el mitólogo y antropólogo francés Gilbert Durand afirmaba en la década de los sesenta del siglo pasado que «todo lo maravilloso teratológico es maravilloso totalizador y esta totalidad simboliza la potencia *fasta* y *nefasta* del devenir» (2004, p. 356).

Ahora, cuando se echa un vistazo a la actualidad, lo maravilloso del monstruo se revela como metonimia de todo aquello que es el reflejo turbio y ominoso de la naturaleza humana; el protagonismo de los monstruos, lejos de desaparecer, de ser expulsados fuera de los límites sociales y públicos, o confinados en el infierno, la cripta, el cementerio o las mansiones misteriosas, florece y se multiplica en el orbe social de los humanos, y esto en parte gracias al canal de los *mass media* (Mora, 2007). Esto hace que no estén en un más allá, sino que cohabiten en el mundo ordinario. En esa medida, el monstruo moderno no necesariamente es un ser insólito y

anormal en su apariencia física (de hecho, puede coincidir con el arquetipo de sujeto bello y atractivo), sino que aparece como un ser naturalizado e incorporado que se conoce por ser un infractor social, un delincuente. Es en este contexto donde la pregunta por las nuevas maneras simbólicas de creación y su función social cobra importancia, especialmente si se piensa desde una cierta lógica de la diferencia social y de las consecuencias políticas que esto acarrea.

Bajo la configuración de este marco de hechos, en lo que sigue, se sintetiza la labor descriptivo-analítica de un conjunto determinado de discursos *mass mediáticos*, que presentan como estrellas céntricas a monstruos y/o seres fantásticos, y a partir de la cualificación constitutiva de tales texturas discursivas, con el apoyo metódico de un modelo estandarizado de análisis sobre esas narraciones (o MEAN) –co-creado y adaptado para tal fin–, se adelanta una propuesta hipotética sobre su función social. Pero, antes de describir el corpus intervenido, se esbozará de forma sucinta el modelo MEAN, marco teórico-metodológico que sirvió de herramienta y pauta fundamental del trabajo que aquí se abrevia.

El MEAN, modelo de análisis e interpretación

Como se sabe, la década de 1970-1980 inaugura una preocupación cardinal por el texto, no solo con la inmersión de la Narratología francesa de A. J. Greimas y R. Barthes, sino también con la aparición de la Textolinguística en manos de la Escuela de Constanza, Janos Petöfi y Teun van Dijk (Bernal León, 1984), pero también con las empresas que apostaron por una concepción de la cultura como texto, como Umberto Eco (1976), y la postura filosófica de Paul Ricoeur, quien en su obra *Del texto a la acción* (1986), muestra un *camino* que subsidia el análisis estructural, de orientación greimasiana, y algunas premisas de la hermenéutica. Todo esto es lo que se ha dado en llamar la eclosión del «pensamiento textuario» (Azuela, 1995), que tiene el propósito de acercarse reflexivamente a cualquier fenómeno de la cultura, especialmente si la comprendemos como las diferentes formas de pensar y de decir de un colectivo social.

Ahora, si se recuerdan algunas premisas de la empresa del profesor estadounidense Clifford Geertz (1992), se puede avalar una concepción de la *cultura* como una enorme y compleja red de sentidos que dirige la vida y normaliza las interacciones entre los sujetos, lo que se cristaliza en enun-

ciaciones de diversa tipología y también en variadas imágenes y símbolos. Acceder a los nodos de esa red es lo fundamental en el intento de aprehenderla, y esta acción tiene la finalidad de lograr *comprender* los fenómenos sociales desde la perspectiva de la interacción comunicativa de y con esos sujetos. Ahora, esta comprensión endereza dos aspectos cardinales: (i) qué se dice (descripción/cualificación), y (ii) por qué/para qué se dice (interpretación), pues el análisis de las estructuras de significación consiste en un desentrañamiento del *contexto* en que se desarrollan las estructuras lingüísticas reflejo de la constitución nodal de la cultura. Este esfuerzo obedece a una cierta *especulación elaborada* que también llama Geertz *descripción densa*.

Pues bien, para encontrar los fundamentos de esta postura lo que se ve es una alianza de Geertz con la pragmática wittgensteniana, por un lado, pues toda acción humana es simbólica, ya que significa algo dependiendo de su contexto de enunciación, y por otro lado, con la teoría ricoeuriana de la acción como texto, pues la explicación estructural es una fase de la *comprensión*. Así las cosas, quien está delante de cualquier producto simbólico que desea interpretar, deben acercarse a él como si éste fuera, ante todo, y sobre todo:

[...] un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas, de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta moderada (Geertz, 1992, p. 24).

Gracias a este marco teórico, la pregunta por cualquier acción humana se desliza hacia aquella que indaga por los efectos de sentido que tiene para el hablante un discurso determinado, esto es, la vinculación de cualquier texto nuevamente al mundo del que es efecto en una dimensión de la realidad que supera la referencia ordinaria de su exposición pública. De hecho, al evocar a Ricoeur, Geertz plantea que la conducta humana debe ser vista como acción simbólica, más exactamente, como acción que significa algo, siempre en el contexto ordinario de su enunciación.

Y es que al entrar en el campo de indagación –el texto–, el investigador no tendrá acceso directo al hecho social, sino a una pequeña parte que los discursos en su aspecto patente referirán exclusivamente con los aspectos fragmentados y relatados (cuestión nada limitante, pues es claro que no es necesario saber todo para comprender algo) y, a partir de lo dicho en el

hablar, es posible «conjeturar significaciones, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas» (Ibíd., p. 32). De allí la importancia que se da a la lectura compleja de los signos indiciales o material indexical en el modelo *MEAN*, pues este permite hacer predicciones, bajo la pericia de un saber venatorio, consustancial a cualquier actividad investigadora.

Es así como, a partir de la hermenéutica planteada por Ricoeur (2001), Geertz sugiere una forma de interpretar y comprender complejos culturales a partir de la descripción densa de lo observado que implica tomar la actitud de búsqueda de lo latente en la materialidad simbólica; sin embargo, es notorio cómo este autor no concreta visiblemente el modo de lograr esa descripción densa en los discursos de las culturas. En otros términos, se genera la duda de cómo lograr la esperada profundidad de la descripción en el desarrollo de una investigación cuyo corpus es un nodo cultural centrado en un actante con cualidades de desviado y grotesco. Respondo sin rodeos: esto se logra cuando el investigador asume una actitud que le permitirá, a la postre, entender el mundo indagado y... entenderse. Nos explicamos.

Si, nuevamente con Ricoeur, el discurso configura la experiencia que tiene el hombre del mundo, entonces la comprensión alcanzada está dada sobre el *self*, pues cada discurso es un relato y cada relato es una narración que articula la experiencia del que la expresa. Como se puede inferir buenamente, no se trataría de una reducción fenomenológica husserliana traducida en una *reflexión* que representa un modo de la actitud científica, sino la de un lector sociocultural que sitúa el discurrir del otro en las coordenadas del mundo observado, lo que significa la no suspensión de sus juicios y verdades, sino el esfuerzo de vincular sus horizontes de sentido con los de los demás y, como sujeto-caracol, enfrentarse a las experiencias para describir e interpretar lo de sus colindantes en el momento de la etnografía. Para ello, su labor de desciframiento textual-contextual o inmanentista-exoinmanentista (Abril, 2007)³ implica partir de cinco principios fundamentales, a saber:

3 El investigador español Gonzalo Abril alerta sobre la pertinencia de armonizar dos posturas de investigación hasta hace poco irreconciliables: la de los contextos sociales, con sus situaciones espacio-temporales concretas, también llamada postura exo-inmanentista, con las de la que presta atención a las formas simbólicas, al universo de los significados o postura inmanentista.

- Todo discurso, con lo que dice, quiere decir algo más.
- Nadie discursiviza nada desde la nada, sino desde unas coordenadas contextuales: físicas, socio-históricas, culturales y cognitivas, y el análisis de esto implica abrir el mundo a sus cualidades del orbe sociocultural.
- Pese a lo anterior, el discurso no se limita a las determinaciones contextuales, sino que es una obra abierta y atemporal que captura, incluso, al propio investigador.
- El investigador es coautor del discurso narrativo (el investigador llena vacíos, completa y/o actualiza los contenidos de la forma con sus propios «horizontes de sentido»). En esto se juega gran parte del trabajo interpretativo.
- Al unir el momento de análisis con el de la interpretación, se logra la comprensión que se revela a través de una hipótesis de sentido sobre el querer decir (*mean*) del texto revisitado (Cfr. García-Dussán, 2008).

Ahora, el momento del análisis es un trabajo con la lengua-sistema (= El Decir o *lo que es*). Operativamente, es una labor intra-textual donde, primero, se separan los diferentes componentes del texto y posteriormente se examinan sus propiedades y funciones en cada nivel. Los componentes son los típicos de cualquier modelo mental, a saber:

Cuadro 1. Elementos de la fase analítica en el modelo MEAN. <i>Fuente: Archivo personal</i>		
Actancialidad	Yo	¿Quién dice?, ¿Para qué lo dice?
	Tú	¿A quién lo dice?
Referencialidad	Él	¿Qué dice? ¿Cómo lo dice?
Cronotopía	Aquí y ahora	¿Dónde? ¿Cuándo?
Arquitectura indicial	Significantes que permiten conjeturar significaciones	¿Qué connota esto? ¿A qué se refiere esto que apenas se insinúa como trasfondo de algo latente?

Posteriormente avanza el momento de la interpretación, que es un trabajo con el habla (= Coordenadas y horizontes colectivos de sentido del Decir, o lo que hace El Decir). En el trabajo real con los textos, se trata de una labor extra-inter-textual, donde el texto se abre al mundo que re-describe

y que rehace; en términos de Ricoeur, «se hace discurso» y esa «apertura» se logra, generalmente, con la arquitectura indicial, que permite el paso al querer-decir (*to mean*, en inglés). Con esto, se completa el modelo MEAN, que a continuación se resume:

1. Descripción densa: captura de redes de significación en el contexto de su producción y según las reglas de su práctica en cada «juego lingüístico» (la cultura es una red de sentidos trans-literables).
2. Análisis estructural: explicar la estructura (semántica superficial).
3. Interpretación: el texto se abre al mundo, «se hace discurso» (semántica profunda)⁴ donde se hace una valoración de la significación del elemento simbólico tratado.
4. El resultado es una comprensión del texto (y del self)⁵ Recuperación del sentido o comprensión.

Sobre algunas muestras del discurso moderno de lo monstruoso

Ahora bien, imbuido en este marco, se encuentran varias series cinematográficas, televisivas y animaciones donde los actantes son seres fantásticos, de cualidades extravagantes o francamente grotescas que causan atracción, al tiempo que espanto, y que evocan la ambigüedad semántica que ya destacaba Freud (1991) con el concepto de lo ominoso (*Un-heimlich*: no familiar, no doméstico) y que tienen que ver justamente con el hecho de que, al tiempo, algo resulta muy familiar y muy lejano, y por eso mismo produce el afecto de la angustia, de la petrificación pasajera.

Así, por ejemplo, en la primera parte de la película *Twilight* (2008), inspirada en la novela del mismo nombre, la protagonista, la introvertida Bella Swan, una vez en el pequeño pueblo de Forks (Estado de Washington), descubre estar enamorada de su guapo y ágil amparador, Edward, quien resulta ser un vampiro. Algo similar ocurre con la serie *The Vampire Diaries*

4 En este proceso de interpretación, el criterio principal podría ser este: «una interpretación no debe ser solamente probable, sino más probable que otra. Hay criterios de superioridad relativa (...), no es verdad que todas las interpretaciones sean equivalentes (...). El texto es un campo limitado de construcciones posibles».

5 El análisis de textos debe incorporar la subjetividad presente necesariamente en quien comprende un texto. El objetivo final de la hermenéutica, como el de las ciencias humanas, no es la comprensión del texto sino la *comprensión de sí* delante del texto.

(2009), donde la adolescente Elena Gilbert, al desplazarse a la ciudad Mystic Falls (Virginia) tras la muerte de su padre, resulta ser el objeto de deseo de dos hermanos, Stefan y Damon, también vampiros. Por otra parte, la serie televisiva *The Walking Dead* (2010), basada en su homónimo cómic, deja ver cómo un grupo de humanos guiados por el policía Rick Grimes huye de una horda de zombis y sus faenas apocalípticas en Atlanta. En la segunda temporada se establece un triángulo amoroso entre Rick, su esposa y su mejor amigo, Shane, quien al final termina muerto a manos de Rick por el liderazgo del grupo. Finalmente se tiene una serie animada, *Ugly Americans* (2010), en un mundo posible de New York, donde el trabajador social Mark Lilly, tras llegar a Manhattan, comparte una habitación con Randall, un carnívoro zombi obsesionado con el sexo, y luego establece una relación con su jefe, que es un súcubo, llamada Callie. En el desarrollo de las acciones, Mark es acompañado de hechiceros, demonios, vampiros, zombis, medusas, cíclopes, creaturas-gusanos, y cualquier otra cantidad de seres deformes y grotescos.



Imágenes 4 a 7. Publicidad de las series, objeto de reflexión.

Es así como estas nuevas narrativas mediáticas populares a través de sus estructuras de metarelato (donde priman objetos-sujetos de deseo, ayudantes-villanos) y ocupando un espacio geográfico real y topológicamente ubicable en el globo terráqueo para dar mayor veracidad a su existencia (Washington, Atlanta, Virginia, New York, etc.), confieren significación a los seres fantásticos como pertenecientes al sistema humano general que evidencian dos construcciones discursivas fundamentales:

1. **Construcción estética**, que pone en funcionamiento la dicotomía belleza-fealdad en la apariencia corporal, denotando el arreglo biatómico ordenado-caótico (Eco, 2007) y que apunta más a la *physis* como materia que se puede trastornar en el cuerpo humano.

2. **Construcción estética**, que activa ya no solo el posible rostro grotesco del cuerpo humano, sino que apunta al comportamiento humano que, como se sabe, está reglado socialmente (Foucault, 2000), inscribiéndose así en el *a-nomos*, esto es, en la violación del pacto social dentro del cuerpo urbano.

Se observa así un giro sugestivo. En la antigüedad, el monstruo deforme corporalmente estaba alejado del mundo social normal; mientras que, en nuestra época, el monstruo es humano sin más, por lo que ahora aparece incluido en el mundo social, solo que tensionando constantemente el lazo jurídico. Es por eso que Foucault afirma contundentemente: «el monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido» (1996, p. 61).

Entonces, quien es monstruo impone al otro su propio interés sobre el provecho común, y lo hace usando un escenario erótico (aquí, en sentido freudiano: eros es unión). Así, es fundamental resaltar cómo, en las series mencionadas en este trabajo, lo amatorio aparece como la clave indicial para comprender la existencia y acción del monstruo moderno quien, bello-feo, seduce, esto es, engaña, atrapa y saca un provecho del otro y, al unirlo a él, lo devora de otra forma. Así las cosas, el monstruo es aún más humano, no solo porque está entre nosotros, sino porque al amar al otro, se libera su condición monstruosa (esto sucede hasta con ciertos monstruos modernos como King Kong), y así restaura desde su aparente irracionalidad la irracionalidad de su bestialidad constitutiva.

Es más, la condición mítica del monstruo moderno parece ser esta: su ambigüedad polarizada de racional-irracional humano-no humano e incluso héroe-antihéroe-superhéroe, le permite ser enigmático y ominoso. La mejor imagen de ese arquetipo bestial es el clásico Aníbal Lecter, actante ambiguo: de buen gusto, refinado, de mucha cultura, psiquiatra (por tanto, conocedor de la monstruosidad), pero psicópata y monstruoso caníbal, como los zombis, los súcubos o los vampiros de las series mencionadas. Todos ellos, en su papel de monstruos, se inscriben como bestias no monstruosas, en un mundo donde no pueden hacer más. El resultado es que, finalmente el observador no sabe si catalogar el actante como humano o no, e incluso lo intenta comprender desde todo aquello que le precede, le cerca y le persigue.

Pues bien, regresando a las cuatro series aquí tratadas –para nosotros, meros sistemas discursivos que escenifican una nueva idea de monstruosidad y su posible liquidación– constituyen el referente de una nueva ecología mítica donde el monstruo, encarnando preferentemente en la estampa del

vampiro, del súcubo (demonio del placer erótico y personaje que, como se sabe, es una de las bases de la figura del vampiro por lo que se le representa con prominentes colmillos) o en la del zombi (que, al igual que el vampiro, muere y convierte en muerto viviente a su víctima) es una criatura humana más pero dual. Por ejemplo, es atractiva y elegante en su apariencia y con magnetismo hipnótico o, en el otro extremo de la misma cuerda, totalmente horrenda, pero con gran atractivo escópico que, con sus peligrosas visitas, infecta los pueblos, maltrata a hombres y animales y, sobre todo, debilita en su esencia al otro según su propia voluntad (Robins, 1997).

Se hace visible, entonces, que el monstruo es un mecanismo simbólico de las narraciones, que explota los opuestos en su esencia matizada de belleza o de fealdad (Edward en *Twilight*, Stefan y Damon en *The Vampire diaries*, Shane en *The Walking Dead* y Callie en *Ugly Americans*), y en la interacción con el otro, oscilando entre lo erótico y lo tanático (nuevamente, dos caras de la misma moneda). Así las cosas, el comportamiento de los jóvenes y agraciados vampiros, de Shane o de Callie, revela un aspecto confuso del monstruo moderno: humano y no humano, racional pero no razonable.

Y si bien esto es lo central de los actantes aquí tratados, también se cualifican porque, en la manifestación de su subjetividad irracional, se alimentan del ser humano común y cotidiano: de su sangre, de su semen o de su carne, esto es, de las sustancias más vitales. Así, en nuestro caso, encontramos zombis atacando en horda grupúsculos de humanos que intentan sobrevivir o bellas damas diabólicas arremetiendo sexualmente contra el otro para absorberle la vida a través del comercio que se logra con los cuerpos. En estos casos, la gracia de esa alteridad excéntrica y embesti(a)dora deviene en la pérdida de la mismidad y en la motivación fundante de una comunicación dañina, perjudicial, pues involucra al otro y lo arrastra a su oscuro mundo. En suma:

El mito del vampiro oscila, así, entre dos extremos definitorios. Primero, la naturaleza espiritual es corrupta (manifiesta en la maldición de la que es presa), la cual hunde sus fundamentos teológicos en el cristianismo. Segundo, la explicación científica, que luego proliferará, sobre su carácter contaminante. Se trata, en este segundo caso, de un 'mal de la sangre', de un contagio. En el concepto moderno, se asume el vampiro como un monstruo moral, como un violador de la norma (Mora, 2007, p. 65).

Comunicar, entonces, es afectar como acción inmediata al otro, al que se desea infectar y asimilar para así incluirlo en el grupo del monstruo. Monstruos cuya acción es invasiva y alienadora. La consecuencia, entonces, es evidente: el monstruo que pasa por persona, infecta y hace pasar a las personas como monstruos. Y ya, entre iguales, el mal se preserva; y también el miedo al mal, aunque a veces el mal se haga con buenas intenciones como, por ejemplo, cuando muchos militares se enmascaran y uniforman para dejar de ser ellos y obrar en nombre de la patria para hacer el bien, aunque para ello hagan malas acciones, ciertamente. En todo caso, si hay supervillanos monstruosos, también hay superhéroes violentos y trasgresores. El trato es, de suyo, bestializador para ambas partes.

Hacia una hipótesis sobre la función del monstruo mediático

Ahora, ese claro-oscuro extraordinario pero sustancial en el perfil de Shane, Callie, Edward y Stefan, los monstruos de nuestro corpus, es un juego metafórico donde se cristaliza la ambigüedad misma de una sociedad que revela un orden, pero que no puede esconder siempre su caos. Así las cosas, los monstruos de ahora, bien enmascaraditos como humanos cándidos, al igual que nuestros superhéroes famosos son, en suma, el otro lado de lo racional-legal de las culturas glocales, puesto en arquitecturas indiciales –nada nuevas por cierto– de los nuevos ‘monstruos humanos’, quienes lindos-feos o simpáticos-traidores, construyen la cara de una situación sociopolítica que arremete contra la ley que sostiene un orden y una ecuanimidad colectiva, lo cual asocia inmediatamente con lo malo, el mal mismo (Aguirre, 1996).

En esta última línea de sentido, no resulta gratuito el hecho de que, en el contexto de las tensiones políticas actuales, aparezcan leyendas urbanas con similares características. Así, por caso, aquella citada por Ortí y Sampere (2000), llamada «El perro extranjero». En efecto, los países contemporáneos condensan relatos de perros que terminan siendo grotescos y agresivos, mientras los países colonizados lo hacen con relatos sobre animales mitológicos como el Chupacabras o el Chupasangres, que tuvo origen en Puerto Rico, aunque también existe su leyenda en países como México, Perú, Ecuador, Costa Rica, El Salvador, Panamá, Chile, en algunas zonas

del sur de Estados Unidos y, recientemente, en Boyacá (Colombia)⁶. Pues bien, esas narraciones afirman que se trata de una criatura bípeda, al igual que los humanos, de una altura que supera los tres metros y cuya cualidad fundamental es que se desplaza andando o volando. Pero, muy a pesar de la pluralidad de relatos identificatorios del animal, hace poco el mundo se sorprendió con la noticia del hallazgo de un esqueleto de Chupacabras en un poblado costarricense; tras su examen, se comunicó que se trataba del esqueleto de un perro salvaje⁷. Asimismo, la leyenda en Europa presenta muchas variantes, pero todas coinciden en que refieren un modelo mental que está inscrito en un ambiente contrastante entre el Tercer y Primer mundo, con un actante que es una mascota forastera que ejecuta comportamientos agresivos. La historia afirma que, tras un viaje por lugares exóticos/tropicales, una pareja decide traer a casa una mascota canina, y tras pocos días de convivencia con ella, el veterinario descubre, gracias a sus comportamientos atemorizantes y peligrosos (canibalismo, repulsión, etc.), que en lugar de un perro, se trata de una gran rata mutante. Una interpretación posible es que se trata de una personificación del otro-diferente que es el propio inmigrante. Los países tercermundistas se asocian con la representación de lo primitivo, tachado de patógeno y amenazador:

En el espejo deformante del folklore moderno, el así llamado Tercer Mundo encarna lo primitivo en estado puro: es un lugar amenazador donde las ratas, animales nocturnos y subterráneos, han emergido a la luz del día y conviven igualitariamente con los nativos, transmitiéndoles toda clase de infecciones que los hacen tan peligrosos (y escasamente exportables) como ellas (2000, p. 287).

En ese sentido, se podría pensar que ese temor mutuo es efecto de una compleja operación frente al sujeto-diferente y, por tanto, bestializado, que se juega en este tipo de relatos bajo la dicotomía Salvaje vs. Civilizado,

6 «Escapularios y crucifijos pasaron desde hace cerca de un mes del altar de la casa y el cuello de varios creyentes a los cuernos de los terneros, vacas y toros, en La Capilla, una vereda de Tunja, cerca del Puente de Boyacá. La medida que tomaron los campesinos por temor a las historias que se han venido tejiendo en torno a la muerte de cerca de 20 vacunos y de un burro. Unos aseguran que el chupacabras sí existe y que llegó a ese sector, mientras otros señalan que se trata de una criatura sobrenatural y diabólica que ataca enfurecida a los vacunos (...)» (Medina, *El Tiempo*, 10.03.10).

7 Igualmente, a finales de julio de 2012, la prensa mundial mostraba unas fotos de una grotesca criatura que fue llamada «el monstruo de Brooklyn». Al igual que sucedió con el caso Montauk (2008), el nuevo hallazgo disparó el temor y, según versiones sostenidas por los especialistas, se habló de «una rata mutante gigante» o «un perro modificado». Dos días después, informó *Animal New York* que se trataba de un cerdo cocinado a la parrilla en estado avanzado de descomposición. Además, el Departamento de Parques informó que el horrendo cuerpo fue incinerado.

fundado en un marco ideológico hegemónico de exclusión y xenofobia, re-semantizado por la atmósfera de la creciente migración mundial. Y es que, sin duda, se trata de un desplazamiento traumático que se corrobora tanto en la realidad como en las estadísticas de la Organización Internacional para la Migración, que reportaba para 2009 unos 200 millones de migrantes (3% de la población mundial), revelando de paso que los principales países expulsos son China e India (35% de la población mundial).

El lingüista búlgaro Todorov (1987) escinde en por lo menos tres planos el tema del enfrentamiento entre diferentes. Primero, hay un juicio de valor o plano axiológico: el otro es bueno o malo, se quiere o no, es igual o es inferior. En segundo lugar, la acción de acercamiento o alejamiento en relación con el otro, es decir, hay un plano praxeológico: se adoptan los valores del otro; se asimila al otro a la imagen propia, se le impone la propia imagen. Finalmente, se conoce o ignora la identidad del otro (plano epistémico), donde se presenta una gradación infinita entre los estados de conocimiento. Esto se complementa con la propuesta de Gerd Bauman, quien al intentar responderse cómo se construyen las alteridades, propone la teoría de las *gramáticas de la alteridad*, dentro de las cuales la más radical en los ambientes occidentales es la del *orientalista reflejo o inversión*, que recuerda la simpleza de las oposiciones («nosotros» vs. «ellos»), pero explotadas hasta su máximo contraste y que se basa en la noción de inversión: «lo que es bueno en nosotros es malo en ellos, pero lo que está torcido en nosotros permanece derecho en ellos» (2001, p. 55).

Si bien es cierto que existen relaciones y afinidades entre estos tres planos, también es incuestionable que no hay implicación rigurosa; por lo tanto, no se puede reducir uno al otro, ni se puede prever uno a partir del otro. Desde la perspectiva del europeo hacia el Otro-diferente (terror de ida) aparecen leyendas urbanas donde ese Otro posee valores negativos («peligrosos, amenazadores»), lo cual produce un alejamiento con su des-asimilación, por un desconocimiento de su realidad; hecho que mueve a una de las partes comprometidas en la interacción a intentar excluir a través de un temor que le permite alejarse o bien asimilar a través de una violencia simbólica, como último recurso. Pero la escisión social entre los sujetos diferentes puede tener otras vías de comprensión si se piensa que, frente a la posibilidad de la interacción, se impone la versión de una de las dos caras. Es por esto que, desde la perspectiva del tercermundista, hay también un terror hacia el europeo (terror de vuelta).

Esto mismo es lo que el director James Cameron revela con su película *Avatar*. La historia trata del terror de los nativos Na'vi, de Pandora, a los foráneos asesinos y peligrosos. Su reacción es la defensa con auxilio de sus propios recursos; y si no fuera por la «traición» de uno de los de «arriba», debido al prístino amor, nuestra clave indicial sobresaliente, la conservación de sus recursos no hubiera sido exitosa. Aquí la asimilación también sucede, pues el invasor se convierte en ídolo del nativo, solo que invertida: el poderoso asimila los valores del débil, del de «abajo», y ahí radica la puntillosa moraleja: el resquebrajamiento del poderoso (García-Dussán, 2010).

Y, por eso mismo, la película de Cameron evoca pertinentemente la leyenda del Chupacabras, pues entre las hipótesis populares sobre sus orígenes, es muy fuerte aquella que afirma que podría ser una nueva especie emparentada con las panteras, mientras los más insólitos lo tienen por una especie extraterrestre. En estas circunstancias, la leyenda de perro, del lobo, del Chupacabras o de los Na'Vi, evidenciaría que el lazo no puede hacerse por vía implícita de un pacto simbólico, porque ya no se pone algo común, sino que se impone con el opacamiento o *asimilación* del Otro en la interfaz de lo social, con su consecuente carga axiológica. Entonces, la situación interactiva deviene una violencia contra el vínculo social establecido; solo aparece la imposición o la rebelión en una labor que ignora límites.

Pero, por otra parte, el hecho de que el monstruo conviva con nosotros, lo que hace, como recuerda Foucault, que sea un monstruo humano, un ser de carne y hueso evocando la parte irracional dentro de la aparente ordenación legítima de la sociedad; hace que se translitere ese imaginario y su significante a aquellas personas que, entre nosotros, se desvían de las normas públicas y actúan de manera desalmada y perversa en extremo. El resultado es que, al igual que con el observador de las películas o las series con monstruos, el ciudadano no sabe si catalogar el actante como humano o no, e incluso, no pocas veces, y de manera variopinta, lo intenta entender a partir de las circunstancias que le preceden, le cercan o le persiguen. Por caso:

Monstruos que atacan a sus víctimas arrojándoles ácido en la cara, que las violan y las empalan, que las devoran, que les ponen bombas o les prenden fuego; monstruos que descuartizan y enfilan los restos a lo largo del camino, y que torturan, incluso, en nombre de la justicia.

Esos monstruos a quienes preferimos llamar ‘enfermos’, para excluirlos, para defender que no hacen parte de nuestra monstruosa normalidad. No por eso, sin embargo, violadores y asesinos, narcos, paras y guerrilleros, curas pederastas, dictadores y policías desalmados –entre tantos monstruos– dejarán de caminar a nuestro lado. Nosotros los monstruos vemos que nuestra existencia, en pleno siglo XXI, no deja de poner en evidencia una mala comprensión de la maldad, de la condición humana (Abril, G., 4.06.2012, p. 34).

Así con varios casos conocidos en el primer semestre de 2012 y que se presagian, sin más, como la antesala del verdadero Apocalipsis. Por ejemplo, el del actor porno gay Luka Rocco, quien descuartizó a su amante japonés Lin Jun y luego envió sus partes por correo a las oficinas de los partidos políticos canadienses, o el del Armin Meiwes, mejor conocido como el caníbal de Rottemburgo, quien asesinó, descuartizó y se comió a una persona que había contactado por internet, para satisfacer las fantasías de ambos, de devorar y ser devorado. Pero también el de Javier Velasco, autor de la violación y tortura de Rosa Elvira Cely, en Bogotá, mientras que en Meriland, Estado Unidos, un estudiante confesaba que se había comido el hígado de su compañero de cuarto, y si no fuera poco, en Miami, Florida, un sujeto desnudo se comió a mordiscos un ojo y el 80% de la cara de un indigente, un hombre en Nueva Jersey se apuñaló 50 veces y lanzó a la policía trozos de sus intestinos, y en Louisiana un hombre perdió un pedazo de su mejilla cuando un individuo lo atacó y le mordió la cara.

Lo más curioso de todo esto es que, por efectos de igualación entre lo ficcional y lo real (sicastenia), la cultura se invade, mezcla, confunde y proyecta en su cotidianidad la misma ambigüedad de los actantes bestiales. Baste recordar, en suma, lo que sucedió en junio de este año, donde la web *The Daily Beast* publicó un mapa que ilustraba los «posibles episodios iniciales de un apocalipsis zombie», evidenciando así un verdadero temor frente a una emergencia real, y una reflexión burlona llevó a ese término a convertirse en una tendencia en *Twitter* por varios días. Todo esto revela que la verdadera causa de ese temor es cultivar en los ciudadanos una predisposición que evite el contacto con personas infectadas, especialmente en casos terribles como un terremoto, un huracán o una pandemia (El Tiempo, 09.06. 2012). Todo esto, en principio, justificaría la eclosión y éxito en el cine y la TV de series como *The walking dead*, además de los cómics y los videojuegos.

A manera de conclusión

Bien, si desafortunadamente el replegamiento y la reflexión del ciudadano, con su consecuente temor al espacio público, se debe al otro cuando es un sujeto diferente (el monstruo solapando el joven caníbal, el foráneo...) lo cual lo hace inmediatamente malo, inferior e indigno de conocer, el ciudadano no agota esta 'excusa' para mantener su conducta de temor, pues hasta los objetos sirven para tal fin. Este desplazamiento de sujeto a objeto no es casual. La ausencia de la alteridad se busca hoy día en metáforas y metonimias que aprovechan el significante «monstruo» como salida de escape ante el temor del otro real, pues hasta su cuerpo para el goce puede ser peligroso.

Aquí se ha visto cómo el monstruo moderno, instalado entre las fisuras de cualquier sociedad, e intuido como una plaga invasora y contaminante, no es más peligroso que los otros, pues todos nos enmascaramos y llevamos una bestia adentro. No lo dudemos, el monstruo del que hablamos aquí es real, y su carne no es más que la del miedo a lo caótico y desviado, a la alteridad desconocida. Y ese miedo, curiosamente, no es un miedo dañino, es un miedo preventivo, propio de las acciones míticas desplegadas ahora en las nuevas formas de info-comunicación.

Referencias

- Abril, N. (2007). *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Aguirre, J. (1996). Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica. En: *Revista electrónica Espéculo*, No. 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Aristóteles (1987). *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Madrid: Gredos.
- Azuela, C. (1995). El nuevo medievalismo. En: E. Cohen (Ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bauman, G. (2001). Tres gramáticas de la alteridad: Algunas antropológicas de la construcción del otro en las constelaciones históricas. En: M. Nash, y D. Ma-

- rre (Eds.). *Multiculturalismos y género: un estudio interdisciplinar*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Bernal León de Gómez, J. (1984). *Tres momentos estelares en lingüística*. Bogotá: ICC.
- Cubillos, J. (2012). Nosotros los monstruos. En: *El Espectador*, 4 de junio de 2012. Bogotá.
- Durand, G. (2004). *Estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*. México: FCE.
- Eco, U. (1976, 2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen.
- El Tiempo (2012). La paranoia zombie revive en Estados Unidos. 9 de junio de 2012. Bogotá.
- Fine, G. A. (1992). The Kentucky Fried Rat. En: *Manufacturing Tales. Sex and money in contemporary legends*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Freud, S. (1991). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- García-Dussán, É. (2008). *Manual de hifología. Análisis e interpretación de textos*. Bogotá: Ediciones Unisalle.
- García-Dussán, É. (2010). Estéticas y retóricas del miedo urbano. El caso de la ciudad de Bogotá. En: *Logos*, No. 18, pp. 13-29 (julio-diciembre de 2010). Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- Gutiérrez Estévez, M., et al. (2002). *Según cuerpos. Ensayo de diccionario de uso etnográfico*. Badajoz: Cicon ediciones.
- Martin, D. y Pichel, B. (2007). Víctor contra Frankenstein: Una visión de lo monstruoso en el mito del Moderno Prometeo. En: *Bajo Palabra*, No. 2, pp. 81-90. Revista de filosofía Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Medina, H. Y. (2010). Vacas con escapularios en Boyacá. En: *El Tiempo*, 10 de marzo de 2010. Bogotá.
- Mora, M. A. (2007). *Los monstruos y la alteridad. Hacia una visión crítica del mito del monstruo*. Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Morales, M. A. (s. f.). Hombre y medio ambiente en el pensamiento prehispánico. En: P. Fournier y F. López (Coord.). *Patrimonio, identidad y complejidad social. Enfoques interdisciplinarios*, pp. 71-80. México: INAH.
- Ortí, A. y Sampere, J. (2000). *Leyendas urbanas en España*. Barcelona: Martínez Roca.
- Ricoeur, P. (1986, 2001). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: FCE.
- Robins, V. (1997). *Relatos cortos. Vampiros*. España: M. E. Editores.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.