

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



**EL MONSTRUO PROSPECTIVO:
EL OTRO DESDE LA CIENCIA FICCIÓN**

PROSPECTIVE MONSTER. THE OTHER IN SCIENCE FICTION

Fernando Ángel MORENO SERRANO

Universidad Complutense de Madrid
famoreno@filol.ucm.es

Resumen: Durante la posmodernidad, la narración prospectiva —un subgénero de la ciencia ficción— ha desarrollado el motivo estético del monstruo para superar las diferencias entre el Yo y el Otro mediante la interacción de la belleza y del horror.

Abstract: During Posmodernism, the prospective narrative —a science fiction genre— has developed the aesthetic motif of the monster to confuse the reader in order to overcome the differences between the individual and the Other using the interaction between the beauty and the horror.

Palabras clave: Monstruo. Literatura de ciencia ficción. Cine de ciencia ficción. Otro.

Key Words: Monster. Science Fiction Literature. Science Fiction Cinema. Other.

1. INTRODUCCIÓN

El motivo del monstruo en literatura ha sido ya estudiado en diversas ocasiones, con un constante interés por las relaciones que el propio motivo permite establecer entre las figuras del Yo y el Otro. No obstante, existen diferencias fundamentales entre la manera de contemplar el motivo del monstruo según el género narrativo. Este hecho ha podido ser apuntado en diferentes ocasiones, pero no han sido tan desarrolladas las características propias que adquiere en cada género, al menos en cuanto a lo que se refiere a la ciencia ficción prospectiva. El motivo del monstruo se desarrolla de diferente modo según el género literario, aunque siempre desde lo que podríamos considerar una *forma interior* propia que buscaría diferentes efectos según el género literario en el que se desarrolle.

Ya Judith Merrill (1985: 284) afirmó que el extraterrestre de la ciencia ficción no es más que una extensión de nuestras inquietudes. De este modo, el empleo del monstruo en cada género, según este principio, se diferenciaría en sutiles matices, pero compartiría lo que a su vez podrían ser consideradas dominantes del motivo del monstruo en cada género, siguiendo la clásica teoría de Tomashevski, tal y como la analiza Lázaro Carreter (1976: 116; para la fuente: Tomashevski, 1925: 229-232).

Desde estos principios, podemos diferenciar un tipo particular de monstruo que responde a los rasgos dominantes de la literatura prospectiva.

1.1. La ciencia ficción como mecanismo retórico

Empleo como definición de ciencia ficción una propia: «Ficción especulativa sin elementos sobrenaturales». Por «ficción especulativa» entiendo cualquier literatura cuyos elementos no puedan haberse dado hasta el momento de la escritura en el mundo empírico: todos los géneros torpemente denominados *no miméticos*. La tradición académica hispana divide estos géneros en literatura maravillosa (contiene elementos sobrenaturales aceptados por los personajes), literatura fantástica y literatura de ciencia ficción¹.

Respecto a la fantástica, me baso en los principios enunciados por David Roas, fundamentales para entender el motivo: «La literatura fantástica nos

¹ Contamos con análisis recientes entre las diferencias entre literatura fantástica y literatura maravillosa (Roas, 2001: 18-19) y con trabajos sobre teoría de la ciencia ficción (Pulido Tirado, 2004a, 2004b; Moreno, 2008, 2009).

descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible» (Roas, 2001: 9). Así, los efectos de desasosiego, angustia, horror... constituyen una parte fundamental del fenómeno literario fantástico. Podríamos asumir, por tanto, empleando la diferencia entre contradicción y antinomia, que la ciencia ficción es contradictoria respecto al campo referencial externo a la obra (Amis, 1966: 14-20; Harshaw, 1997: 147-157), mientras que lo fantástico es antinómico.

Recordemos que una relación contradictoria entre dos elementos plantea que dos objetos presentan diferencias aparentes, que, miradas con detenimiento, no son tales. Sería el caso de las relaciones entre la realidad y la ciencia ficción, al plantear que lo que se presenta como «imposible» no lo es tanto.

La antinomia, por el contrario, implica que dos objetos se encuentran irremediabilmente separados, con independencia de su contexto o su lectura. Éste es el punto de partida de la literatura fantástica, en cuanto a las relaciones que establece con la realidad. Lo interesante de la literatura fantástica es esa sensación de no poder creer lo que ven los ojos, mientras que en la ciencia ficción los hechos son insólitos, pero si se piensan no rompen ninguna estructura del universo. La literatura fantástica se basa en hechos sobrenaturales que chocan irremediabilmente con la realidad de los personajes.

1.2. La literatura prospectiva

No obstante, algunos autores explotan las posibilidades del género de la ciencia ficción en una dirección crítica y otros se limitan a emplearlo como mero entretenimiento, a menudo enfocado a plantear una determinada atmósfera donde desarrollar fábulas de aventuras.

En este sentido, Julián Díez —quizás el más destacado crítico español de ciencia ficción— ha propuesto separar el género y hablar de literatura prospectiva cuando nos refiramos a obras que asumen esta especulación plausible con el fin de desarrollar mediante un determinado tipo de discurso inquietudes sociales, políticas, económicas... (Díez, 2008: 5 11)². Esta línea prospectiva de la ciencia ficción es tan poderosa a nivel retórico en un relato de ciencia ficción que afecta a todos los niveles litera-

² Asumo la propuesta de Díez sólo desde su planteamiento retórico: literatura especulativa, sin elementos sobrenaturales, que profundiza en cuestiones culturales del ser humano.

rios e implica una literaturización de inquietudes concretas del autor (Ferrerías, 1972: 61-68; Moreno, 2008).

Así, nos encontramos con que ciertos tópicos del género se apoyan en el principio de lo verosímil y necesario para constituir un motivo propio del género, en el sentido de que han terminado por representar inquietudes antropológicas concretas (Naupert, 2001: 105).

De este modo, se defiende que por mucho que pretendamos otorgar al mundo explicaciones sociales, culturales, éticas, religiosas... como si se trataran de conceptos indiscutibles, cuando los exponemos a la fría realidad de la materia, todos se quedan en las circunstancias del aquí y el ahora, aunque el *aquí* refiriera a todo el planeta Tierra y el *ahora* a toda la historia de la humanidad. Desde este punto de vista, la religión o la ética, por ejemplo, se plantean a menudo en la literatura prospectiva como anecdóticas entelequias fácilmente explicables por las circunstancias humanas, pero no por demostraciones absolutas incuestionables. Lo abstracto, lo ideal, lo infinito se toma entonces tras pasar por el filtro de la razón y de la literatura en finito, concreto, casuístico. Con esto se unen ética y estética en esta literatura prospectiva, porque, parafraseando a Trías, aplicándolo a la literatura prospectiva, «el hombre *siente* en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez» (Trías, 1988: 27).

Partiendo de lo dicho, si consideramos el monstruo prospectivo como Otro, quizás sea una de sus herramientas narrativas más importantes, en el sentido de que se toma un ser vivo que posee una o varias características que en principio deberían repugnarnos para desarrollar planteamientos en torno a la liviandad del ser humano, sus limitaciones, la identidad y la falta de identidad y las posibilidades del Yo desde el punto de vista de que el Otro puede resultar inabarcable e incontrolable. Teniendo en cuenta esta premisa, el género que nos ocupa recoge los principios monstruosos con los que la humanidad ha soñado y ha jugado durante siglos y... los prospectiviza.

2. EL MONSTRUO PROSPECTIVO

2.1. Concepto de partida: el monstruo como motivo

Asumo que el concepto actual del monstruo nace a finales del siglo XVIII y a principios del XIX (Cortés, 1997: 20), aunque las perspectivas más posmodernas se darían en el siglo XX, sobre todo en el cine (Ferrerías, 1995;

Martín Alegre, 2002). Este nuevo monstruo se encuentra más relacionado con las preocupaciones sobre el Yo o incluso con el Otro más cercano que los monstruos clásicos (Baltrušaitis, 1983).

La influencia de la ciencia ficción ayuda a esta extrañeza, como se vislumbra en algunos híbridos entre fantástico y prospectivo. Recordemos que incluso, como uno de sus elementos constitutivos, el monstruo ya formaba parte desde hacía tiempo de las sublimaciones de las pulsiones propias de la infancia. El ejemplo más conocido son los cuentos de hadas, en los que —mediante sus monstruos— el niño podía aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad (Bettelheim, 1981: 12). Por ello, el monstruo es en sí un discurso narrativizado (Cortés, 1997: 25) sobre la relación entre el Yo y el Otro que el niño puede entender y que acepta mucho mejor que un adulto. Éste es uno de los problemas del acercamiento al monstruo: no siempre los adultos entienden sus relatos como mecanismos retóricos, discursivos: «la regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, el aceptar un hablar ficticio» (Martínez Bonati, 1997: 167).

Podemos afirmar —¿cómo no?— que toda la literatura trata este tema del Yo y del Otro. Sin embargo, la explicitación de ese Otro en un arquetipo narrativo, por lo general especulativo, aunque no siempre (Martín Alegre, 2002: 6), es exclusiva del monstruo.

En este sentido, algunos autores dividen los monstruos por tipos, como la ya clásica taxonomía de Ambroise Paré (1993: 22-23) o la más moderna de Sara Martín Alegre (2002: 36) y otros por culturas, como el exhaustivo estudio de Baltrušaitis (1983) sobre el monstruo gótico sobrenatural. No me parece pertinente para el presente estudio, más centrado en definir y ejemplificar, pero sobre todo porque el monstruo prospectivo precisa, en la mayor parte de los ejemplos, de lo físico y de lo psíquico para desarrollar toda su capacidad estética. Al fin y al cabo, la taxonomía particular depende de las necesidades retóricas de cada relato.

A partir de estas premisas, asumo que hoy tenemos una visión diferente del motivo del monstruo. Nuestro monstruo posmoderno es hijo de la posmodernidad: la desilusión, la frustración derivada del clasicismo, de la modernidad, de la belleza defendida por los neoplatónicos y renacentistas en general basada en el canon, en el orden, en la proporción ha hecho mella. El monstruo posmoderno como le pasa al científico de la película de David Cronenberg, *La mosca*, tiene problemas con el alma.

Como la posmodernidad, su hijo literario este monstruo posmoderno está fabricado de retales, duda de su propio yo, carece de destino y de asideros de tradición, es consciente de su inconsciente aterrador, duda de sus mecanismos cognitivos y acaba por aprender que su destino ha de forjárselo él mismo sin ninguna necesidad de entrar en la sociedad humana. El monstruo posmoderno es la criatura del doctor Frankenstein (Martín Alegre, 2009: 104).

2.2. Llegada de la posmodernidad

El cambio de paradigma implícito en la posmodernidad ha obtenido su propia literatura y, por consiguiente, ha variado muchos de sus motivos y de sus maneras de relacionar ficción y realidad (Lozano Mijares, 2007: 154-164). Sin embargo, todavía nos encontramos en medio de la transición, entre la confusión que provocó el existencialismo y la caída de la infalibilidad de los sistemas. De este modo, «el avance científico y la emergencia de nuevas concepciones psicológicas desencadenarán un proceso que fragmentará gravemente la unidad del Yo» (Cortés, 1997: 93).

Por consiguiente, con la posmodernidad y su fragmentación del Yo, la focalización respecto al monstruo ha variado en cuatro aspectos. En primer lugar, el Yo ahora forma parte del monstruo y el monstruo se encuentra dentro de del Yo del lector, pues «todos tememos y deseamos, al unísono, a esas figuras monstruosas» (Cortés, 1997: 33) y se percibe «el alma como un paisaje vacío» (Cortés, 1997: 93). Como segundo aspecto, el monstruo es alguien cercano al lector, ya no diferente, en esa extraña unión entre el Yo y el Otro que es un amigo o un familiar muy querido. El consiguiente sentido de indefensión ante la traición de aquella persona ante la que el individuo se atreve a liberar su Yo íntimo obtiene un poder sobre dicho individuo que no puede sino aterrorizarle, pues desconoce si se está relajando ante un Yo monstruoso oculto. En tercer lugar, como hemos visto con las dos características iniciales, el individuo ya no puede reconocer al monstruo por sus rasgos físicos. Según Cortés, desde Goya, «el infierno deja de estar en el exterior para aparecer en la mente del individuo» (Cortés, 1997: 30). Por último, rompe con las convicciones de la evolución a un estado mejor que defendían la Ilustración y el Positivismo (Boia, 1997: 155). El monstruo posmoderno representa una prueba de que la evolución no tiene por qué ser positiva, con las consiguientes frustraciones y desesperanzas.

Por otra parte, el monstruo posmoderno mantiene otras tres características de padre moderno. Ante todo, rompe con lo admisible dentro de un sis-

tema, pues «la colectividad en su deseo de preservar el orden y evitar el caos no sólo excluye a los que no acatan y conforman su existencia a las normas vigentes, sino que intenta dar una imagen totalmente negativa de estos, una imagen que venga a justificar la marginación a la que se les somete» (Cortés, 1997: 14). Además, desde el miedo anuncia la muerte o el caos. Por último, es rechazado por el resto de la humanidad.

Todo ello provoca dos terrores: el terror a que los otros también estén dominados por sus psiques enfermas y el terror al Yo desde tres puntos de vista: no ser uno mismo (pérdida de identidad), descontrol personal y odio hacia uno mismo, a menudo provocado por aquello que el propio individuo desea.

Entender esta concepción de monstruo prospectivo constituye la base para entender el monstruo prospectivo, que no es sino una de sus manifestaciones estéticas.

2.3. El monstruo como Otro desde la *objetividad*: el monstruo prospectivo

Como los niños, los adultos también necesitan reflexionar sobre el mundo a través de las ficciones para luchar contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores (Bettelheim, 1981: 15).

Relacionado con esta idea, sabemos que lo siniestro, según Freud, es la «sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Trías, 1988: 31). Sin embargo, el monstruo prospectivo —a diferencia del monstruo fantástico, cuyo mejor ejemplo es Drácula— pierde su carácter siniestro a lo largo del relato. Si lo mantiene, pasa a convertirse en relato de terror y, en general, deja de ser prospectivo.

Al fin y al cabo, la literatura prospectiva profundiza en cuestiones culturales del mundo desde una distancia facilitada por la tensión entre lo inexistente y lo plausible. El monstruo prospectivo se acerca a esta línea de pensamiento y la entronca, por supuesto, con toda la tradición ya comentada del monstruo.

Monstruo prospectivo sería, por consiguiente, aquel monstruo imposible en nuestra sociedad actual, pero plausible según las reglas de nuestro mundo empírico y que es empleado como herramienta retórica para profundizar en inquietudes culturales del ser humano. El mejor ejemplo es la cria-

tura del doctor Frankenstein, aunque podemos encontrar otros como los androides de *Blade runner* o el ordenador de la novela: *2001, una odisea espacial*. Por tanto, no importan estos monstruos por sí mismos, sino por los interrogantes sobre la sociedad que plantean a partir de su doble naturaleza: bella y siniestra a un tiempo, pues «la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos» (Trías, 1988: 43).

De este modo, el monstruo prospectivo consigue superar el determinismo del progreso humano, del ser humano como centro del Universo, al plantear que todo podría haber sido de otro modo, pero no niega a Darwin.

Por otro lado, abre la puerta a lo diferente, trasciende la faceta siniestra, aunque haya comenzado por ella. En sí, su existencia contiene cierta belleza, pues empuja al individuo a pensar que nada se ha roto en el universo, que nada deja de tener sentido, sino que con cambiar ciertas inercias culturales las cosas podrían ser diferentes. En esto se diferencia radicalmente del monstruo fantástico, cuyos efectos de desasosiego e incluso de horror están implícitos en su retórica.

Para ello, a menudo en los argumentos el monstruo pasa por un proceso de rechazo inicial que tras una reflexión o un impacto vivencial se convierte en mero desconcierto e incluso, tras numerosos ejemplos, en admiración respecto de uno de sus aspectos. Este proceso se encuentra muy relacionado con el de la percepción de lo sublime: «La categoría de lo sublime es provocada por un *exceso* o *desmesura* de naturaleza humana, no natural» (Trías, 1988: 128).

Por ello, el monstruo posmoderno es sublime; a menudo, se busca su exceso de humanidad, esa característica que nos obliga a admirarle porque significa, simboliza una vertiente humana que pretendemos alcanzar, pero que no alcanzamos.

3. EJEMPLIFICACIÓN PARA EL MONSTRUO PROSPECTIVO

3.1. Monstruos prospectivos en la literatura

3.1.1. *Muero por dentro*

Resulta mucho más interesante estudiar al monstruo prospectivo desde los propios textos. Por ejemplo, en la novela *Muero por dentro*, de Robert Silverberg, el protagonista ha basado toda su vida social, amorosa, fami-

liar... en el conocimiento de las mentes de los demás, pues es uno de los únicos telepatas del mundo. Sin embargo, se nos presenta aislado, como un terrible manipulador. La novela comienza al final de un trágico proceso, en medio de una terrible crisis: el protagonista está perdiendo este talento y empieza a no poder controlar a los Otros. Se encuentra entonces encerrado con su propio y único Yo, por lo que debe reconfigurar su relación con el exterior, que ahora se ha convertido en un misterio para él. Tras la pérdida total de su telepatía, debe aceptar que no puede controlar al Otro, su imprevisibilidad. ¡Qué magnífico título: quedar encerrado en el Yo, sin entrar en los Otros, es ese *Muerto por dentro!* Y qué fascinante resulta cómo esa muerte dentro de él de los Otros (los nuevos monstruos, a partir de ahora para el protagonista) va trayéndole la felicidad, cuando los acepta en su misterio, en su *ser ajenos*.

Por otra parte, no olvidemos que, aunque no sea inmediatamente perceptible, la monstruosidad del protagonista no es sólo mental, aunque lo parezca. Sufre una tara física: la telepatía, aunque resulta evidente que no presenta rasgos externos como los monstruos tradicionales. Pero padece el más impactante, el más grande, el más temible rasgo de monstruosidad: la unión interna del Yo con el Otro a través de la esclavitud del cuerpo. Pues como los de la antigüedad no se trata de algo de su Yo, de su forma de ser, sino de algo genético, de un fenómeno de naturaleza, algo que no depende de una terapia.

Como vemos, el monstruo prospectivo no suele limitarse a lo mental (como la mayoría de los monstruos posmodernos) o a deformaciones físicas visibles (como la mayoría de los monstruos clásicos), sino que funde ambas. Al fin y al cabo, «cualquier inventario de formas monstruosas equivale a un inventario de formas mentales» (Cortés, 1997: 26-27).

3.1.2. *Monstruoso, humano, salvaje y prospectivo*

Los siguientes ejemplos, pese a ciertas diferencias significativas, comparten una característica: la recogida del tópico del humano salvaje. Recordemos que el motivo del salvaje personificaba, en los textos anteriores al siglo XX, la antítesis del caballero civilizado (Boia, 1997: 72). En muchas novelas prospectivas se desarrolla este elemento, viejo conocido de la tradición del monstruo, pero he decidido decantarme por tres en particular: *Una mujer de la edad de hierro*, de Eleanor Arnason; *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló, y *Solo un enemigo: el tiempo*, de Michael Bishop.

En los tres se emplea la literatura prospectiva para plantear cómo fue en realidad ese mito de la Edad de Oro, presente en tantos textos. En los tres, la conclusión parece satisfactoria, empujándonos quizás a ver mucho de nuestro verdadero yo en el humano salvaje, en contra de la opinión de Rousseau, y que el monstruo somos nosotros, corrompidos por la cultura. No habría servido aquí insertar al humano salvaje en una sociedad al modo de *L'enfant sauvage*, la película de 1960 de François Truffaut. El humano salvaje prospectivo mantiene un hábitat estable y no invade nuestro espacio urbano. Por el contrario, lo más usual es que sea el ser humano civilizado (es decir, perteneciente a un sistema social de gran complejidad) quien invada su espacio.

En las tres novelas citadas, los protagonistas se involucran con sociedades que les resultan primitivas en la de Bishop, verdaderos humanos prehistóricos, pero cuya importancia va creciendo según se desarrolla el relato. En las tres, el protagonista termina por dudar de la validez de su propia civilización y acaba por no ver inferiores esas culturas respecto de la suya propia.

También en los tres casos descubrimos elementos que vuelven a unir de modo envidiable al ser humano con la naturaleza. Como monstruos, producen ese primer rechazo que todo monstruo provoca. Los científicos sienten enormes prejuicios morales e intelectuales hacia ellos e incluso, en algún momento, temor ante estos seres tan diferentes pero tan cercanos al Yo. Aquí encontramos esa diferencia fundamental del monstruo prospectivo respecto al monstruo fantástico: la repulsión y el temor iniciales intrínsecos de las criaturas (lo siniestro) provocan un primer rechazo que a continuación se transforma en estupefacción e incluso según el ejemplo en admiración (lo bello).

De nuevo, al descubrir que no se trata de un discurso fantástico, que aquello que está ocurriendo no vulnera ninguna ley del universo, que no se trata de algo imposible desde sus concepciones de lo que puede y lo que no puede ser... El lector no puede más que plantearse que otra concepción cultural sería posible si los acontecimientos se hubieran desarrollado de otro modo o las personas reflexionaran de diferente manera. Así, este particular pacto de ficción plantea una duda razonable en la mente del lector (Ryan, 1997: 190-191).

3.1.3. *Casos de conciencia*

Esta extrañeza ante las costumbres de un pueblo en apariencia primitivo ha sido desarrollado también de otras maneras, por ejemplo para romper la

persistencia del principio de la vinculación entre el ser humano y la religión.

James Blish, en *Un caso de conciencia*, presenta un mundo donde existe una raza extraterrestre que no conoce la religión. Blish describe a estos *litinos* con poderosas quijadas y ojos cubiertos por membranas, dejando sólo al descubierto las fosas nasales:

Escrúpulos de conciencia: eso era lo que en el fondo le preocupaba, más, mucho más que los laberintos taxonómicos de la biología, ya bastante intrincados en la Tierra antes de que los vuelos espaciales contribuyeran con los dédalos de cada nuevo planeta, con los laberintos de cada nueva estrella. Que los litinos fueran bípedos derivados de los reptiles, con bolsas abdominales como los marsupiales y sistemas circulatorios pterósidos, eran aspectos en extremo interesantes. Que tuvieran o no escrúpulos de conciencia era una cuestión vital (Blish, 1977: 20).

Cualquiera de estas criaturas pasaría sin dificultad por un monstruo. Rompe sin duda las leyes de la naturaleza establecidas como aceptables en el planeta Tierra y, sin embargo, se nos presenta como posible: no vulnera ningún principio del universo. Sin embargo, su mera presencia destruye las convicciones tradicionales respecto a las religiones. Su filosofía de vida se centra en el aquí y el ahora:

Los litinos no tenían periódicos, ni crónica negra, ni sistemas de comunicación individual, ni aficiones claramente diferenciadas de sus ocupaciones habituales, ni partidos políticos, ni recreos públicos, ni constituían diversidad de naciones. Desconocían el juego, la religión, los deportes, los cultos y los oficios litúrgicos. Era de suponer que no pasaban todas las horas de vigilia intercambiando conocimientos, pendientes del trabajo, discutiendo temas de filosofía e historia o trazando planes para el futuro. ¿O sí? (Blish, 1977: 24).

Para el misionero que llega a dicho mundo, tal concepción resulta mucho más peligrosa que la que los españoles encontraron al llegar por primera vez a América. Los habitantes de Lithian no precisan de dioses para su felicidad, de planteamientos místicos de ningún tipo para mantener su sociedad, para desarrollar la ciudadanía amable y respetuosa, civilizada:

¿Es que acaso los litinos no soñaban por las noches? ¿Era posible que existiera en el universo un ser racional de un orden superior al que no paralizara nunca, ni un solo instante, el súbito dilema, el miedo a entrever la

absurdidad de los actos, la ceguera del saber, la esterilidad de haber nacido?
(Blish, 1977: 44).

Ya el planteamiento podría chocar a algunos lectores, pero las consecuencias resultan mucho más reveladoras, cuando la acción del misionero quien no acepta que se pueda ser feliz sin creencias provoca la destrucción de una cultura entera.

Lo que encontramos aquí es la lucha entre modernidad y posmodernidad desde los mismísimos presupuestos de Gianni Vattimo (2000: 28), por los cuales el nihilismo y la falta de asideros sistemáticos absolutos pueden conllevar la felicidad sin problema. Prácticamente nada queda de la monstruosidad siniestra de estos seres al acabar la novela; sólo queda su belleza. El proceso prospectivo en este relato se cumple con exactitud.

3.1.4. *El monstruo como amante*

El sexo representa otra eficaz manera de observar este distanciamiento retórico en que lo cercano se mira desde fuera. Mejor que la ya muy analizada *Los amantes*, de Philip Jose Farmer (Scholes, 1982: 159, 205), para tratar la cuestión he decidido optar por un ejemplo mucho más reciente y donde el sexo es sólo un subtema de la novela: *La estación de la calle Perdido*. Esta novela de China Miéville es un buen ejemplo de la globalización tratada desde el tema del monstruo, al mostrar la clásica sociedad constituida por multitud de extraterrestres conviviendo en relativa armonía. Este tipo de sociedades es más corriente en cine y televisión –recordemos *Star Wars* o *Star Trek*– que en literatura. El fresco de culturas que muestra Miéville es tan rico que serviría para algunos artículos sobre la traslación a la literatura de los problemas de ciudades cosmopolitas como Jerusalén, Hong Kong o New York y del problema del Otro dentro de la identidad que supone compartir la residencia en una ciudad de fuerte personalidad.

En realidad, una de las inquietudes de *La estación de la calle Perdido* parte de una extrapolación del problema ya muy arraigado de la globalización cultural, que no es más que el problema del Otro y del miedo a la anulación del Yo. Como sabemos, el problema de la globalización cultural es, por tanto, una de las muchas bases del racismo.

Sin embargo, más que su estética global, de la novela de Miéville me interesa, ante todo, para el presente estudio, la relación que mantienen los

protagonistas y el desarrollo que de ella realiza el texto desde el sexo. Se nos describe una hermosa situación, en la que los personajes se deleitan con el escándalo y la rareza. Mediante un lenguaje romántico, tierno, se nos describe cómo el ser humano observa a su amado insecto comer, con detalles acerca de su cuerpo de escarabajo hasta culminar en una sonrisa y las amorosas palabras: «monstruo mío». Él sonríe al aceptar que es un perverso, igual que ella; motivo tradicional del miedo al monstruo, el de los amores perversos (Boia, 1997: 113-115):

Los dos estaban desnudos en lados opuestos de la desarropada mesa de madera. Isaac era consciente de su situación, imaginándose cómo los vería un observador ajeno. Sería una imagen hermosa, extraña, pensó. Un ático, con el polvo en suspensión iluminado por la luz que atravesaba un ventanuco, libros, papel y cuadros cuidadosamente apilados junto al mobiliario de madera barata. Un hombre de piel oscura, grande, desnudo y adormilado, sosteniendo un tenedor y un cuchillo, antinaturalmente quieto, sentado frente a una khepri, con su cuerpo menudo envuelto en sombras, su cabeza quitinosa apenas una silueta.

Ignoraron la comida y se contemplaron un momento. Lin le hizo una señal, Buenos días, mi amor, y comenzó a comer, aún mirándolo.

Era cuando comía que Lin parecía más alienígena, y sus colaciones compartidas eran tanto un reto como una afirmación. Mientras la miraba, Isaac sintió las emociones habituales: un disgusto inmediatamente derrotado, orgullo por anularlo, deseo culpable.

La luz brillaba en los ojos compuestos de ella. Las antenas de la cabeza temblaron mientras tomaba medio tomate y lo apresaba con las mandíbulas. Bajó las manos mientras las piezas bucales internas aprehendían la comida sujeta en la boca externa.

Isaac observó al enorme escarabajo iridiscente que era la cabeza de su amante devorar el desayuno.

La contempló tragando, vio su garganta deglutir en el punto en que la pálida panza de insecto se unía suavemente al cuello humano... aunque ella no hubiera aceptado esa descripción. Los humanos tienen cuerpo, piernas y manos de khepri, y la cabeza de un gibón afeitado, le había dicho una vez.

Sonrió mientras presentaba su cerdo frito frente a él, lo tomaba con la lengua y se limpiaba las manos grasientas en la mesa. Le sonrió. Ella agitó las antenas e hizo una señal: Monstruo mío.

Soy un perverso, pensó Isaac. Igual que ella. [...]

Nunca habían dicho «Somos amantes», de modo que nunca habían tenido que decir «No revelaremos nuestra relación a todo el mundo, se lo ocultaremos a algunos». Pero hacía meses que estaba claro que ése era el caso.

Lin había comenzado a señalar, con comentarios ácidos y sarcásticos que la negativa de Isaac a declararse su amante era como mínimo cobarde, si no racista. Aquella insensibilidad molestaba a Isaac, que, después de todo, había dejado clara la naturaleza de su relación a los amigos íntimos de ambos. Y, además, para ella era muchísimo más sencillo.

Lin era artista, y su círculo lo formaban los libertinos, los mecenas y los parásitos, los bohemios, los poetas, los anarquistas y los adictos a la moda. Se deleitaban con el escándalo y la rareza (Mieville, 2001: 17-18).

La jugada de China Miéville es interesante: mostramos un verdadero ejemplo por el cual nosotros mismos nos ponemos en la identidad del racista, al presentar el asco de la caricia a una mezcla de escarabajo y humano. Es decir, ¿qué se siente al sentir repugnancia por una unión entre personas de diferentes razas, al meterse en el papel del racista? Con este texto, se vuelve factible sentir lo que un racista siente: el rechazo hacia el Otro a través de la presencia de quien es considerado monstruo y la unión de algo que pertenece al Yo (alguien de la misma raza) con un ser que nos repugna. Al final, acabamos por sentir simpatía por esa relación y la crítica contra el racismo queda fortalecida, tras habernos sentido como lectores dentro de la mente del racista.

Dicho de otro modo, el Yo del lector se convierte en un monstruo por sentir repugnancia hacia lo que se nos presenta como un monstruo, en medio de un acto de amor.

3.1.5. *Almas de metal*

Retrocedemos en la humanidad del monstruo prospectivo y nos adentramos en el motivo de las inteligencias artificiales. La inteligencia artificial supone un distanciamiento mucho más significativo respecto al monstruo fantástico. Recordemos, en este sentido, que el monstruo fantástico apenas cuenta con unos pocos representantes artificiales, como el gólem de la novela de Meyrink (en este caso: «alma de barro»). No han sido pocos los autores que han focalizado, en estas inteligencias artificiales, inquietudes religiosas o metafísicas. Al fin y al cabo, han superado con mucho la inteligencia media del ser humano y carecen de muchas de las limitaciones de éste.

Los argumentos centrados en las I.A. han llegado a ser muy diferentes, desde el ordenador que intenta dominar a la Humanidad, pues la considera peligrosa para sus ansias de conocimiento, como la I.A. de la novela *La sonrisa del gato*, de Rodolfo Martínez, hasta los ordenadores que intentan ayudar al ser humano. Éstos últimos han demostrado a menudo ser los más peligrosos, como el de la novela de Varley: *Playa de acero*. A menudo la I.A. favorece desde su monstruosidad cuasi-divina las parábolas acerca del sistema de gobierno idóneo, siempre desde el punto de vista de una dictadura, en la cual nos encontramos con un dictador bondadoso, protector y sabio; pero dictador al fin y al cabo.

Monstruoso, al fin y al cabo.

De nuevo, se crea un debate ético. Sin embargo, ahora no se produce desde la «discutible inferioridad» del humano salvaje, ni siquiera desde la mera diferencia de naturalezas; ahora el monstruo se muestra clarísimamente superior en aquello de lo que más ha presumido el ser humano: su capacidad de raciocinio, de fría lógica. Podría pensarse que siempre, como en tantas series de televisión, el monstruo es vencido por los sentimientos humanos, pero no es así.

Un buen ejemplo se encuentra en el personaje de Stanislaw Lem, el ordenador GOLEM, y en sus palabras acerca de la manera de pensar de la Humanidad. Afirma la I.A.: «No hubo nunca cultura [humana] alguna porque no podía haberla que tomara en consideración al hombre como un ser transitorio» (Lem, 1986: 150). A continuación, replantea la capacidad humana para encontrar alguna solución a sus dilemas:

He aquí una imagen primitiva para ilustrar el problema: si nos desplazamos sobre una bola, podemos dar vueltas y vueltas infinitamente, sin terminar nunca el periplo, aunque la bola es finita. Así mismo, el pensamiento, orientado en una dirección definida, no encuentra fronteras y empieza a girar en sus propios reflejos. Lo intuyó Wittgenstein en el siglo pasado, sospechando que numerosos problemas filosóficos eran, para el pensamiento, trabazones causados por las encalladuras, autoenredos, y nudos gordianos de la lengua, no del mundo (Lem, 1986: 184).

En su análisis del género humano, la I.A. aparece como un dios monstruoso, pero no terrorífico. Es un monstruo prospectivo.

En cuanto al papel de una I.A. como divinidad, no siempre es así de explícito; no abundan los relatos donde existan rituales de veneración a la máquina. Se trata, en cambio, de la perspectiva de infalibilidad de una inte-

ligencia superior. La base se encuentra, desde luego, en las religiones que consideran al dios como un principio de máximo conocimiento, pues el dios y la bestia siempre se han asemejado en su rechazo a la mediocridad humana y en su sentido profundo de una libertad ilimitada (Boia, 1997: 37). Así, la de estas I.A.s es una mera superioridad lógica, una otredad demasiado incómoda.

3.1.6. *La Otredad de la Otredad*

El monstruo prospectivo llega a ciertos ámbitos donde el monstruo fantástico accede con dificultad. Pues el pacto de ficción prospectivo permite plantear la otredad desde lo posible, con lo que la reflexión no queda en el mero efecto catártico, sino que, tras cerrar el libro, nos planteamos la existencia de inteligencias diferentes de un modo desolador (por ejemplo).

La extrañeza más grande, el Otro más distanciado del ser humano, es el extraterrestre. Si existe el extraterrestre, será de tal otredad que ni siquiera podremos comunicarnos con él. El monstruo prospectivo, cuando aparece personificado en el motivo del extraterrestre incomprensible, pierde incluso su humanidad mayor que la humana, en cuanto a lo social, pero no en cuanto a lo filosófico o a lo potencialmente humano. Estos monstruos prospectivos implican un desafío existencial e intelectual, pues comprenderlos implica un avance en nuestra comprensión de nuestra situación en el Universo.

En el caso de la novela rusa *Pícnic junto al camino*, por ejemplo, nos encontramos con unos extraterrestres que han pasado unas horas en la Tierra y han vuelto a marcharse, dejando tras de sí su basura espacial. El lugar no parece responder a las leyes de la física, aunque sin duda eso se debe a una tecnología avanzada. Nada en los objetos abandonados ni en su funcionamiento ni en sus consecuencias revelan absolutamente nada de la cultura ni del pensamiento de las criaturas que allí los abandonaron. No existe siquiera encuentro con el Otro porque este Otro ni se ha parado a contactar; quizás ni se ha percatado de que existimos nosotros, sus Otros.

Otra novela —*Solaris*, de Stanislaw Lem— lleva esta cuestión a sus límites más extremos. La novela concluye con que cualquier contacto con una cultura extraterrestre culminaría trágicamente en un fracaso, debido a la enorme cantidad de presupuestos sobre la Realidad que ambas naturalezas, la nuestra y la suya, llevaríamos sobre nuestras espaldas. Las múltiples

reflexiones extraíbles a partir de esta novela acerca de qué son el ser humano, la civilización y la cultura se entremezclan con las reflexiones acerca de nuestro lugar en el Universo.

El argumento se centra en la estancia de un psiquiatra en el planeta Solaris. Allí se extiende un inimaginable mar que parece responder a estímulos: crea construcciones sobre sí, parece reaccionar unas veces sí, otras no a la presencia humana, pero sin éxitos comunicativos. Hay una excepción: la repentina e imposible presencia de una mujer difunta del pasado del psiquiatra. El protagonista llega a plantearse si dejarse vencer por la ilusión, pero esta presencia parece no es más que una extensión de sus propios sentimientos y recuerdos. Parece evidente que ha sido producida por ese mar vivo, pero no se sabe si las otras construcciones del mar responden a un patrón inteligente, aunque desde nuestra perspectiva humana esta parezca la lógica conclusión. No se sabe si la creación de la mujer es una sonda investigadora, un intento de comunicación, un reflejo intuitivo... El monstruo es totalmente ajeno a nosotros, aunque no nos aterrorice.

El planteamiento es radicalmente diferente al monstruo típico de la Ilustración. Real o inventado, el auténtico papel del monstruo del siglo XVIII era ayudar a la sociedad occidental a tomar consciencia de su funcionamiento defectuoso y preparar las soluciones del futuro. De este modo, el hombre diferente se convirtió en un aliado de los filósofos y los revolucionarios que aspiraban a rehacer el mundo (Boia, 1997: 159). *Solaris*, por el contrario, es de una Otredad tan absoluta, responde si es que está vivo realmente a una evolución tan diferente... que cualquier patrón humano de lectura, de análisis, de comunicación está irremediabilmente destinado al fracaso. ¿Responde a la nueva perspectiva social posmoderna? Evidentemente, pero no se pretende con él crear ningún patrón de conducta, sino enfrentar al lector con una realidad inaceptable: que el Otro existe y es completamente ajeno. *Solaris* es monstruo, es posmoderno, es prospectivo.

3.2. Monstruos prospectivos en el cine

Lo prospectivo ha disfrutado de escaso desarrollo en el cine. Lo ha superado en cantidad, con una gran diferencia cuantitativa, el cine de ciencia ficción general. Sin embargo, existe una buena razón para encontrarnos satisfechos: la calidad media del cine prospectivo ha sido a menudo bastante superior tanto por sus propuestas estéticas como por sus coherencias argumentales y creación de personajes. Con los próximos ejemplos anali-

zaré diferencias entre monstruos prospectivos y no prospectivos en este tipo de cine, así como alguna influencia.

3.2.1. *Replicantes*

Los monstruos artificiales prospectivos que imitan a los seres humanos son el tema primordial que plantea *Blade Runner*. La novela en la que se basa —¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*— nos había descrito a los androides como a humanos, cuya única diferencia con nosotros se basaba en sus reacciones, en su tono al hablar, pero que mantenían en su interior un Yo diferente, monstruoso.

Así, mientras los androides de la novela son caracterizados mediante adjetivos y sintagmas que inciden en su inexpresividad, en la película se pierde este naturalismo robótico. Por ejemplo, Luba Luft demuestra una impactante frialdad a lo largo de toda la novela. El narrador se apoya en ella para incidir en la falsedad que hay detrás de su aparente ira. Como androide, Luba se siente obligada a imitar los sentimientos humanos, unos sentimientos que ella misma no posee. Por el contrario, su trasunto cinematográfico —Zhora—, desprecia absolutamente a Deckard y siente un terror angustioso, mientras es acosada y, finalmente, cazada por el *blade runner*. Por consiguiente, mientras los androides de la novela no disfrutaban de sentimiento alguno, sino que los simulaban —para escapar de su consciencia de otredad, de la sensación de no poseer un Yo en sí mismos—, los replicantes de la película abrazan el Yo absolutamente.

Además, en la novela los monstruos se limitan a vagar, a escapar. Apenas controlan sus acciones y mucho menos sus vidas, apenas constituyen un Yo. Se configuran como antagonistas pasivos, como trágicas criaturas sin alma. En la película, por el contrario, la acción es movida precisamente por los replicantes, al perseguir una meta. La meta de los replicantes aporta numerosas posibilidades de desarrollo narrativo, pero también una poética propia. A través de esa meta, los androides metaforizan sus acciones, ya que la meta de estos *Gilmameshes* posmodernos es la inmortalidad.

Este desarrollo parte de la tragedia compartida por androides y replicantes: la esclavitud, que representa la anulación social del Yo y que representa el elemento primario en ambas obras. En este sentido, funciona sin problemas como representación cinematográfica del monstruo prospectivo.

3.2.2. *Alien: Lovecraft anti-prospectivo*

Howard Philips Lovecraft es ya un autor cuyos límites se muestran bastante difusos al adscribirle un género, aunque su prospectividad no resulta demasiado apreciable. Por una parte, un efecto fantástico consecuente con sus textos es el fantástico descrito por Roas (2001: 33), respecto a la producción de un miedo ante la ruptura con nuestras previsiones gnoseológicas. Por otro lado, Lovecraft remite a criaturas extraterrestres y las sitúa en nuestro plano de la realidad, a menudo insistiendo en su coherencia con las leyes de nuestro universo. Por cuestiones de este tipo, películas como *Alien* tienden mucho más al fantástico, debido a la gran cantidad de ocasiones en que pone en tela de juicio las leyes de nuestro mundo. No obstante, su fondo de ciencia ficción parece crear un curioso híbrido.

El ejemplo de *Alien* resulta revelador, pues se trata de una criatura de ciencia ficción que, por otra parte, despierta de algún modo ese efecto fantástico. Mantenemos un desconocimiento absoluto sobre su pensamiento, sus inquietudes, sus motivaciones, aunque lo sabemos de algún modo civilizado. Ni siquiera sabemos si es malvado, aunque su fisonomía y actos parezcan invitar a esta conclusión. Por todo ello, el título de la película no puede resultar más prospectivo en su referencia a lo extraño, a lo diferente. No se ha optado por una referencia a lo monstruoso como terrorífico, al efecto de horror, al mal... No, el título de la película remite al Otro.

En cuanto a su relación con Lovecraft, como hemos visto, se basa en que no conocemos las inquietudes de esta horrorosa (para nosotros) criatura, como ocurre también en tantos textos de Lovecraft referidos a criaturas cuyos pensamientos se encuentran más allá del entendimiento humano³.

Además, la forma que el texto fílmico tiene de presentarnos al monstruo es lovecraftiana desde numerosos puntos de vista. Recordemos que la propia estructura narrativa coincide con muchos relatos de Lovecraft. Por ejemplo, el discurso comienza con un documento formal que lucha por revelar una realidad. Un ejemplo de este uso lo vemos, por ejemplo, en «En las montañas de la locura». A continuación, se nos presenta el encuentro casual con una civilización desconocida, de la cual apenas podemos conocer nada, pero que nos despierta una sensación de terror malsano, también como en «En las montañas de la locura». Por último, nos encontramos con

³ Pese a lo mucho que me habría gustado ser el primero en sugerir la relación entre *Alien* y Lovecraft, debo el honor de descubrirlo a Stephen King (2006: 275).

una criatura cuya mera fisonomía desprende un horror indescriptible: un ente extraterrestre que no comprendemos, que carece de criterios como los humanos y que no parece matar para sobrevivir, sino por motivos ignotos.

Cortés ve en todos estos conceptos a la *anti-madre*, que estaría en el fondo de la secuela, *Aliens*, y que encontraría otra vía de desarrollo en las brujas y en los deseos obscenos de las bacantes. Éstas representarían en realidad, más un deseo del ser humano que una sublimación de los deseos femeninos, pues para que la mujer viva, el hombre debe perecer (Cortés, 1997: 51). Sin embargo, *Alien* es más que eso, pues su alteridad no está explicada por un proceso psicológico individual que supone una excepción respecto al ser humano dominante, sino un verdadero Otro, en casi todos sus aspectos, y cuya psicología no tiene que ver con la nuestra. Por todo ello, podríamos plantearnos *Alien* como una de las mejores adaptaciones del espíritu lovecraftiano literario al cine. Aunque podemos acercarnos a la película desde los planteamientos del monstruo prospectivo al revelarnos cómo puede existir un Otro al que no podamos entender en absoluto, carece de esa belleza de los monstruos analizados.

Por todo ello, cabe exigir una pregunta: ¿podemos contemplarlo como monstruo prospectivo? En puridad, no, aunque su terror parta de su plausibilidad. La película en sí no conlleva ninguna reflexión acerca de nuestra sociedad, de nuestra cultura en la mayor parte de su metraje. No desarrolla reflexiones acerca de su alteridad, sino que queda en el efecto producido, por muy satisfactoria desde el punto de vista estético y narrativo que sea y sin negarle un ápice de su posible valor. Desde su representación de la alteridad, el ejemplo de *Alien* resulta especialmente brutal porque siempre termina en agresividad, en incomunicación violenta, en tragedia. Por eso no es prospectivo.

3.2.3. *El Otro Prospectivo como masa: del zombi al borg*

Si observamos *Night of the Living Dead*, la película de George A. Romero, comprobamos que sus zombis carecen de explicación racional, creando una sensación de desamparo ante cualquier intento de controlar nuestro entorno o de permanecer protegidos de los caprichos de la realidad. Los zombis representan un excelente símbolo de la masa y de las imposiciones sociales del Otro colectivo contra el Yo individual. Así como el vampiro representa la élite, el Yo absoluto con miles de años de sabiduría, el zombi no representa una presencia poderosa, no es un Yo admirable. El zombi es una vuelta a lo más primario, a la satisfacción inmediata y brutal

sin control de ningún tipo de consciencia: la absoluta anulación del Yo (Murcia, 2009: 12).

Resulta diferente al tradicional miedo de la segunda mitad del siglo xx: el extraterrestre infiltrado entre nosotros. Sería el caso de *Invasion of the Body Snatchers*, donde nos encontramos ante unos monstruos que nos sustituyen, que retoman el tradicional tema del doble, pero ahora desde lo prospectivo: a cambio de la pérdida de nuestras emociones, se nos otorga la felicidad (Novell, 2009: 549). La idea de que unos seres están sustituyendo a todos nuestros amigos por copias perfectas que no sienten ni piensan como nosotros conlleva, incluso, inevitables lecturas políticas (Novell, 2009: 547). No obstante, el zombi le supera en cuanto a que ni siquiera es capaz de pensar y no existe manera de llegar a él porque habita sin posibilidad de retorno en aquel país desconocido de la muerte. Su aparición implica, por consiguiente, la alienación absoluta, el Otro en su estado más terrible, sin accesibilidad alguna por nuestra parte.

Por consiguiente, la mayor validación del monstruo prospectivo como masa, pero también como concepción distinta del Yo, es decir, como fusión de los principios de *Invasion of the Body Snatchers*, *The Thing* y los zombis tradicionales es el *borg* creado para las series de *Star Trek* y desarrollado en la película *Star Trek: First Contact*. Pese a la fascinación que pueda despertar la reina *borg* de *First Contact*, y a mí me la despierta su presencia desvirtúa el concepto inicial del *borg* sin líder, sin alma, sin ningún Yo más que el formado por la propia colectividad en una especie de enfermiza *pangea*⁴. En cierto modo, el *borg* implica en sí mismo una aspiración absoluta de la Humanidad: la falta de consciencia a favor de una consciencia más absoluta basada en la destrucción de las fronteras entre el Yo y el Otro. Pues ¿qué es el *borg* sino una fusión entre el Yo y el Otro en uno solo más el deseo de extender esa satisfactoria equidad? ¿Cómo un *borg* no va a pretender extender esa enorme felicidad que supone acabar de una vez por todas con todos los monstruos, con todos los Otros, con la soledad del Yo?

Bajo el motivo del *borg* se encuentran todos los totalitarismos en los que el individuo deja de importar a favor de la masa. Representa la fusión del alma con Dios y el servicio del individuo al Estado en la dictadura comunista, cuando se pretende que el Yo forme parte integrada del Otro, fundiénd-

⁴ No me convence la excusa narrativa, que se presenta en la película, de que ella es una extrapolación y que Picard ve pluralidad donde no la hay, pues nosotros como Picard también vemos pluralidad, la haya o no la haya.

dose con él. Se trata, al fin y al cabo, de la anulación definitiva de la diferencia entre el Yo y el Otro y una de las cumbres del monstruo prospectivo.

4. CONCLUSIONES

Existen, a mi juicio, principios y ejemplos suficientes para concretar la existencia de tres tipos de monstruos, al menos: el realista, el fantástico y el prospectivo, según sean sus naturalezas y según reviertan en diferentes objetivos.

El monstruo prospectivo se caracteriza por una tensión entre lo especulativo, es decir, lo imposible hoy y lo posible que no comparten del mismo modo el monstruo fantástico y el monstruo realista. Con esta tensión se potencian unos desarrollos particulares que derivan en un tipo particular de monstruo. La recepción de las implicaciones de dicho monstruo se centra en una factible repulsión, un previsible rechazo del lector hacia dicho monstruo.

Este rechazo inicial queda compensado por la fascinación ulterior que produce. Es decir, lo bello y lo siniestro se unen en el monstruo prospectivo, al contrario que en el resto de los monstruos, limitados o sobrecargados de lo siniestro.

El monstruo prospectivo recoge de aquellos monstruos de Paré su perspectiva verosímil. Por este motivo, es lo más cercano que podemos tener a aquella extrañeza ante lo real que vivieron en el pasado ante lo incomprensible de la naturaleza. Paré asumió que la naturaleza es variable. La literatura prospectiva opina igual, pero añade: «La naturaleza variable es aceptable».

Queda siempre, por tanto, en el monstruo prospectivo la defensa a ultranza de dos premisas fundamentales. En primer lugar, el monstruo prospectivo insiste en que el Yo es algo relativo, en constante movimiento y evolución. Esta reflexión nos lleva a la segunda premisa: basar nuestra defensa de las culturas o de nuestras identidades en un Yo perenne e inalterable resulta falaz e incluso a veces peligroso, por irreal. Por ello, para entender al Otro es necesario tanto la empatía el acercamiento máximo como la distancia. La literatura prospectiva ha tenido a menudo en mente la historia de los dominios de unas civilizaciones sobre otras y lo ha censurado a través del personaje del monstruo.

La ciencia ficción aún no ha explotado todas sus posibilidades. Su

potencialidad literaria y cinematográfica nos aportará sin duda, en los próximos años, magníficos elementos sobre el ser humano y sobre las sociedades que hemos construido. Como herramienta de reflexión, aún le queda mucho por decir y por aportar a la estética y a la cultura general. Su fuerza se basa en el miedo con el que trabaja, pero también en la belleza que nos hace descubrir cuando superamos el miedo.

Por todo ello, al concluir un relato prospectivo, el monstruo, que ha empezado siendo siniestro, termina por ser, ante todo y sobre todo, bello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ficción:

- ARNASON, E. (2005). *Una mujer del pueblo de hierro*. Barcelona: Ediciones B.
- BARCELÓ, E. (1994). *El mundo de Yarek*. Madrid: Lengua de Trapo.
- BISHOP, M. (2005). *Sólo un enemigo: el tiempo*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- BLISH, J. (1977). *Un caso de conciencia*. Barcelona: Martínez Roca.
- CLARKE, A.C. (2003). *2001, una odisea espacial*. Barcelona: Debolsillo.
- DICK, P.K. (1997). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa.
- FARMER, P.J. (1985). *Los amantes*. Barcelona: Orbis.
- MEYRINK, G. (1986). *El Gólem*. Barcelona: Orbis.
- LEM, S. (1974). *Solaris*. Barcelona: Minotauro.
- (1986). *Un valor imaginario*. Barcelona: Bruguera.
- LOVECRAFT, H.P. (2007). «En las montañas de la locura». En *Narrativa completa*, H.P. Lovecraft, vol. II, 365-483. Madrid: Valdemar.
- MARTÍNEZ, R. (1995). *La sonrisa del gato*. Madrid: Miraguano.
- MIÉVILLE, C. (2001). *La estación de la calle Perdido*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- SILVERBERG, R. (2001). *Muero por dentro*. Madrid: La Factoría de Ideas.

STRUGARSTKI, A. y STRUGARTSKI, B. (2001). *Pícnic junto al camino*. Barcelona: Ediciones B.

VARLEY, J. (2005). *Playa de acero*. Barcelona: Ediciones B.

Estudios:

AMIS, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Ciencia Nueva.

BALTRUŠITIS, J. (1983). *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Cátedra.

BETTELHEIM, B. (1981). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

BOIA, L. (1997). *Entre el ángel y la bestia*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

CORTÉS, J.M.G. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

DÍEZ, J. (2008). «Secesión». *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 10, 5-11.

FERRERAS, D.F. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Vosa.

FERRERAS, J.I. (1972). *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI.

KING, S. (2006). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.

LÁZARO CARRETER, F. (1976). *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus.

LOZANO MIJARES, M.P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco / Libros.

MARTÍN ALEGRE, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Alfredo Santos.

— (2009). «En los amorosos brazos de Mary Shelley: *Frankenstein desencadenado*, de Brian Aldiss». *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 12, 100-114.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1997). «El acto de escribir ficciones». En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 159-170, Madrid: Arco / Libros,

- MERRIL, J. (1985). «Afterword: We have met the Alien (and it is us)». En *Tesseracts*, J. Merrill (ed.), 274-284. Toronto: Press Porcépic.
- MORENO, F.Á. (2008). «Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción». *Letras de Deusto* 38, 120, 95-105.
- (2009). «La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción». En *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, T. López Pellisa y F.Á. Moreno (eds.), 64-92. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- MURCIA, A. (2009). «Todos nosotros zombis (o del cine sobre existir)». *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 12, 5-15.
- NAUPERT, C. (2001). *La tematología comparatista: Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco / Libros.
- NOVELL, N. (2009). «Los múltiples rostros de los ladrones de cuerpos y el miedo al... ¿otro?». En *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, T. López Pellisa y F.Á. Moreno (eds.), 543-552. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- PARÉ, A. (1993). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.
- PULIDO TIRADO, G. (2004a). «La especulación científica en literatura. Para una teoría de la narrativa de ciencia ficción». *Discurso: Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 18, 27-48.
- (2004b). «Mito, utopía y fantasía en la literatura de ciencia ficción». *Salina: Revista de Lletres* 18, 227-234.
- ROAS, D. (2001). «La amenaza de lo fantástico». En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 7-44. Madrid: Arco / Libros.
- RYAN, M.L. (1997). «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción». En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 181-205. Madrid: Arco / Libros.
- SCHOLES, R. y RABKIN, E. (1982). *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus.
- TRÍAS, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- VATTIMO, G. (2000). «Apología del nihilismo». En *El fin de la modernidad*, G. Vattimo, 23-32. Barcelona: Gedisa.

