

ADRIANO MESSIAS

TODOS LOS MONSTRUOS DE LA TIERRA

BESTIARIOS DEL CINE Y DE LA LITERATURA

Traducción de José Luis Sansáns



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección HISTORIA Y PENSAMIENTO, 63

Título original: *Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura*

Publicado originalmente por EDUC FAPESP, São Paulo

© Adriano Messias, 2016

© De la traducción del portugués, José Luis Sansáns, 2020

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2026

Todos los derechos reservados.

Primera edición: enero, 2020

Primera edición en esta colección: abril, 2026

Publicado por PUNTO DE VISTA EDITORES

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.instagram.com/puntodevistaed)

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Maite Rodríguez

Diseño de cubierta: Ezequiel Cafaro

ISBN: 979-13-87624-54-5

Thema: JBCC, GTD

Depósito legal: M-6682-2026

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

PRESENTACIÓN. MONSTRUOS Y BESTIAS JUNTOS... POREL BIEN DE LA HUMANIDAD	13
PREFACIO. EL MOSTRADOR DE LOS MIEDOS DE LA TIERRA	15
INTRODUCCIÓN. TRAS LAS HUELLAS DE LOS MONSTRUOS	21
PARTE I. UNA ARQUEOLOGÍA DE LOS MONSTRUOS	27
1. CONCEPTUALIZACIÓN	31
Fantástico: un concepto plural	31
Lo fantástico en la literatura	33
2. UNA HISTORIA DE MONSTRUOS	43
Unas alimañas fantásticas	43
De bestiarios y monstruos	54
Monstruos en el mundo antiguo	55
Polifemo y Escila: matrices de la monstruosidad clásica	55
Circe: la <i>femme fatale</i> griega	62
Los horrores y espantos del Medievo	64
Animales domésticos y salvajes	65
En el principio eran los monstruos...	73
La mujer como monstruo	83
De melusinas y madres del agua	87
Lo gótico, lo grotesco y lo quiroptérico	98
«Aquí hay monstruos»: los peligros del mar	105
Lo monstruoso y lo fantástico en la extrañeza de América	106
La influencia de los bestiarios en el Novus Mundus	109
Los miedos del mundo buffoniano-depauwniano	110
Noticias del bestiario brasileño	122
La sombra del monstruo en las luces europeas	129
Los terroríficos cuentos de hadas	140
Érase una vez el coco	147

La serpiente visceral y otros «invasores de cuerpos»	154
El cuerpo monstruoso en el siglo XIX	157
Los bestiarios del siglo XX	168
Cambio de paradigmas en relación con los animales	171
¿Qué so(m)bra de un hombre?	182
La urgencia de lo fantástico y lo fantástico urgente	188
3. DE LA INSTRUMENTACIÓN	193
El psicoanálisis como ojo para lo fantástico	193
La semiótica psicoanalítica	195
Breve psicoanálisis del miedo	197
Lo extraño familiar	207
PARTE II. LO FANTÁSTICO EN EL CINE	217
4. UN CUERPO TENTACULAR	221
De las dificultades clasificatorias	221
La <i>avant-garde</i> de los estudios sobre el fantástico en Francia	236
Las dos vías de los mitos fantásticos	242
Fantástico, género evanescente	244
5. UN PALIMPSESTO MONSTRUOSO	251
La narrativa cinematográfica	251
Origen y recorrido del cine fantástico	255
De la caverna platónica a las <i>soirées</i> parisinas	257
La precinematografía	259
El primer cine (1895-1907)	263
Del tren de los Lumière al <i>Viaje a la Luna</i>	268
Los vampiros de Louis Feuillade	272
El fantástico americano antes y durante los años veinte	273
Animaciones: un semillero para lo fantástico	274
Las animaciones en Brasil	276
La revolución Disney	277
El fantástico conquista Alemania	278
Los años treinta: la galería de los monstruos	280
Eclipse de los monstruos clásicos: los años cuarenta	285
La década de 1950: la llegada de los alienígenas	287
Monstruos gigantes y fantasmas resentidos: el cine japonés	289

Años sesenta: la Hammer y el nacimiento del <i>gore</i>	290
El reconocimiento de Hitchcock	294
El fantástico en los años setenta	295
Los inolvidables años ochenta	296
Años noventa: presagios de una tragedia anunciada	298
El cine fantástico en el siglo XXI	300
El monstruo real: el 11 de septiembre	311
PARTE III. LO FANTÁSTICO EN EL CINE POS-2001	315
6. EL MUNDO DE HOY: LA <i>FANTASFERA</i>	319
El bestiario de la <i>fantasfera</i>	323
Bienvenidos a Zombilandia	327
Alien, pasajero de primera clase	344
Las variadas criaturas biotecnológicas	354
Quimeras contemporáneas	377
Monstruos de talla grande	388
Seres crepusculares	399
Los fantasmas todavía nos divierten	410
El infierno está aquí: diablos en su salsa	422
EPÍLOGO. CUANDO LA LUZ SE APAGA, ¿DÓNDE NOS ESCONDEMOS?	431
AGRADECIMIENTOS	439
BIBLIOGRAFÍA	441
FILMOGRAFÍA	477
NOTAS	493

A mis padres.
A Fred.

Presentación

Monstruos y bestias juntos... por el bien de la humanidad

Adriano Messias es un integrado. En la década de sesenta, Umberto Eco definió ese término en oposición al que denominó «apocalíptico». Mientras que este último solo consigue ver la decadencia de la alta cultura, el integrado está al tanto de los movimientos de masa, de la «industria cultural», y la analiza con el mismo empeño, sin prejuicios. Adriano, siguiendo esa senda, en este libro, muestra cómo, tras el 11 de septiembre de 2001, el cine transformó las imágenes de horror, haciéndolas más realistas o hiperrealistas.

Como espectadores, muchos estudios del campo psicológico muestran que podemos hacernos más fuertes viendo imágenes de violencia. Si las soportamos, claro está. El privilegio del cine de terror viene siendo la degradación de los cuerpos, como las que vimos (o deducimos) en las espantosas imágenes de Nueva York. Y el cine regresa a lo grotesco de la Edad Media, a lo satírico, cuando el retrato del horror y del declive de lo humano también servían para recordar lo divino.

El monstruo le da voz al mal. No reconoce al humano; de ese modo, se reserva el derecho de destruirlo. El psicoanálisis aventura que el terror aniquila la figura narcisista idealizada. ¿Quién no vibra con el asesinato del típico chulito, creído y vacilón de las películas de miedo baratas? ¡Qué gozada presenciar cómo acaba literalmente despedazada la figura mítica que nos acosa en el colegio o en el trabajo!

Más que nunca, las bestias cinematográficas están al servicio de la catarsis. El monstruo nos recuerda nuestra finitud, pero también señala la continuidad. Siempre acaba regresando en secuencias interminables.

Así, Adriano Messias no se propone dar respuestas definitivas, ni examinar por completo este género fascinante del cine: el del terror. A fin de cuentas, prescindiendo de la solemnidad del

cine, las películas forman parte continua de nuestra existencia: desde los enormes televisores domésticos hasta las pantallas de los móviles.

Algo está claro tras esta hercúlea investigación: necesitamos a los monstruos.

Cada vez más.

Para volvernos humanos.

JOSÉ PAULO FIKS
Psiquiatra y psicoanalista*

* Doctor en Comunicación, tiene un posdoctorado en Ciencias de la Salud, Investigador del Programa de Atención e Investigación en Violencia (PROVE) del Departamento de Psiquiatría de la Universidad Federal de Sao Paulo.

Prefacio

El mostrador de los miedos de la Tierra

En Halloween, típica festividad de los países nórdicos que el neocolonialismo globalizado implantó en el resto del mundo, muchas personas de las grandes ciudades, aprovechando la ocasión, salen a la calle a divertirse con disfraces de lo más variopinto. ¿Sería una orgía del mal —sin ángeles ni hadas, en versiones de la propia imaginación o del vestuario *hollywoodiense* de los *famous monsters* del cine— nuestro telón de fondo mental colectivizado? En cualquier caso, a los niños les encanta, en la domesticación de la angustia, percibir que nuestra especie es mortal, que moriremos natural o violentamente. Y, lo que es peor: también sus padres, tan poderosos como frágiles, podrían ser exterminados por... ¡un monstruo! En la actualidad, las sociedades de consumo y del espectáculo han cambiado completamente la significación de un término que antes solía denominar a algo horrible, pero que hoy se presenta de formas bastante diferentes a las anteriores: lo que era terrible se ha convertido en algo conocido, familiar, íntimo y éxtimo¹ al unísono; así que, dialécticamente, hasta nuestra propia prole podría ser siniestra (¡todavía más si su apellido es Addams o Munster!). Freud ya había hablado de ello —mucho antes que la industria cultural—, destacando el hecho de que las palabras pueden tener dobles sentidos e, incluso, sentidos opuestos.²

«Mostrar» quiere decir «dar a ver», pero no todo debería ser visto: el límite es lo «obsceno», lo que nunca debería ser puesto en escena, ya sea por motivos morales, estéticos o ideológicos. Con todo, y desde tiempos inmemoriales, primero en la transmisión oral de historias y leyendas y, luego, potenciado hasta el infinito gracias a las mañas de las artes visuales y de los efectos especiales, los exotismos se apoderaron del escenario, de la programación y de la imaginación. En otras palabras e imágenes: a Michael Jackson no le hizo falta morir para ser un *walking dead*; junto con su música y estilo únicos, merecedores de aplausos póstumos, el secreto de su

éxito fue «parecer un zombi». De poco sirvió, más tarde, lavar su imagen, intentar ser padre y blanquearse el semblante: ¡quien quiere ser visto como un monstruo, sin duda, lo consigue!

Lo que era para asustar y desagradar, ahora es campeón de audiencia y modelo de identificación: Frankenstein, el proletario mecánico; Drácula, el paradigma del elitismo y del parasitismo social; la Momia, la realización de deseos pendientes a lo largo de milenios; el Hombre Lobo, un ciudadano animal y pulsional, contrario a la civilización en las lunas llenas. Todos ellos son marginales y nocivos; fascinantes y, sin embargo, peligrosos y, nítida y especialmente, antisociales. Entretanto, todos estos, emblemáticos, aliados a una legión de réplicas y versiones, son cosas de un pasado remotamente reciente, porque ya estamos en el mañana; como decía Manoel de Barros, «Antes era peor; después, fue empeorando».

Hasta hace poco tiempo, había una carta de monstruos a disposición del cliente en los videoclubs (que ya no existen). En adelante, cualquiera puede ser uno, ya que los tópicos, arquetipos y mascaradas están harto disponibles para el parque humano. ¿Cómo saber todo lo que hay por ahí, sea en las tinieblas o a la venta como disfraces inofensivos? Aquí empiezan los méritos del trabajo de Adriano Messias de Oliveira. En estos «tiempos interesantes», hay tantos espantos nuevos que, en primer lugar, han de ser descritos, analizados y recensados como frutos recientes de la producción masiva: feos, sucios y malvados ahora pueblan nuestros sueños y realidades urbanas, proporcionado algunos deleites paradójicos, más allá del (políticamente correcto) principio del placer. He ahí la cuestión: ¿de qué forma los monstruos forman parte de nuestra economía libidinal, gustándonos o no?

Escribiendo este texto, escucho a los Ramones cantando «Cre-tin Hop», una oda a los descerebrados. Ellos mismos, y sus fans, fueron cariñosamente apodados *pinheads*. ¿De dónde vino eso? De una película clásica de... monstruos de verdad: *La parada de los monstruos* (1932). En efecto, su director, Tod Browning, también el del primer *Drácula* (1931), adaptó una historia ficcional, usando actores no profesionales —mejor dicho, atracciones circenses—. Junto a los personajes típicos —la mujer barbuda, el hombre sin huesos, los varios tipos de enanos de todos los sexos y demás *troupe*—, estaban también los oligofrénicos microcéfalos, «cabezas de alfiler». No obstante, tanto el film como aquel tipo de rocanrol son cosas antiguas; del siglo anterior, para ser más exactos: nuestra

«antigüedad clásica». En el actual, más allá de la imaginación convencional, hay fruiciones desconocidas hacia eternos miedos, como el extraño placer de conocer, y vale la pena analizarlos como verdaderos indicadores de la cultura.

El exhaustivo estudio que tienes entre tus manos recopila la prolífica y fantástica fauna que habita en el «imaginario colectivo», alias público; es decir, todos los espectadores, empezando por los más pequeños y siguiendo por los adultos a los que, sin miedo, todavía les gusta llevarse sustos pasterizados. Y los hay para todas las edades, para todas las preferencias: en las fábricas de sueños, la manufactura en serie del cine no para nunca, con novedades y reciclajes de criaturas consagradas. ¿Cómo orientarse, para elegir o huir, en medio a tanta oferta y variedad? Pues de la manera tradicional: con los «bestiarios», es decir, los catálogos de monstruosidades, un género literario-clasificador que existe desde hace muchos siglos, con lo más destacado de cada época histórica y sociedad. Así pues, se puede decir que Adriano realizó, con mucho tino, dos tareas simultáneas: en los términos del discurso universitario, su tesis organizó semióticamente el universo de estos entes fabulosos que requieren estudio. Y, al hacerlo, se forjó un nuevo e inédito bestiario; necesario, porque, en el siglo XXI, de facto, los horrores pueden ser muy reales, nunca antes vistos. El hito traumático del 11 de septiembre inauguró la centuria con la violencia, partera de la historia, dando a luz insólitos terrorismos. A partir de entonces, los pavores nocturnos nunca más serían los mismos...

Como retorno de lo reprimido, muchos miedos vienen del pasado. El futuro, no obstante, también puede asustar, cuando las utopías insatisfactorias dan lugar a distopías aún «más peores», como diría Manoel de Barros. Es el caso paradigmático del zombi en la posmodernidad. Antes de él, la criatura del barón Víctor Frankenstein —bautizada metonímicamente como «el moderno Prometeo»— era considerada el único mito original producido en la modernidad. Pero él era un ser solitario y melancólico, preocupado en encontrar a otra con la que tener una relación; frustrado, buscaba vengarse del creador de su soledad. No se podía imaginar que, en el futuro, se le consideraría el precursor de la condición poshumana... Los zombis, al contrario, datan desde siempre —al menos antropológicamente— en Haití. Como en Haití podría ser por aquí, en cualquier territorio del capitalismo, los consumidores serán los candidatos apropiados para portarse como muertos vi-

vientes, asolando y destruyendo centros comerciales y conjuntos residenciales, muertos vivientes con tarjetas de créditos. George Romero, el padre de todos, fue preguntado, alguna vez, en un *making-of*: «¿quién representaría, en los días de hoy, el papel del zombi, como alteridad absoluta?». El director, también ideólogo subversivo, contestó que podrían ser, por ejemplo, los palestinos, los refugiados, los migrantes, tomados como epígonos de lo que no puede ser asimilado: humanos, demasiado humanos; monstruosos, porque son diferentes.

Moraleja de la historia, de todas las historias: los monstruos son los otros, al ser, más que semejantes, diferentes. Por no ser iguales, serían peligrosos, portadores de una voracidad radical que destruiría nuestro narcisismo, ego y cuerpo, según sus voluntades avasalladoras. En definitiva, los semblantes del otro, capacitados para satisfacerse tanáticamente con nosotros, también pueden fascinarnos, en el masoquismo gozoso de las pantallas y de los disimulos, en el *delivery* de las intensidades, en las pesadillas *prêt-à-porter*.

OSCAR CESAROTTO
Psicoanalista y profesor de
Comunicación y Semiótica (PUC-SP)

Encontrar lo que no buscábamos es
lo que hace que avance el conocimiento.

CLAUDE-CLAIRE KAPPLER,
Monstres, démons et merveilles
à la fin du Moyen Âge

Introducción

Tras las huellas de los monstruos

Los monstruos siempre han sido, para mí, una inquietud personal, deliciosa e instigadora. Como tema de estudio, pedían un análisis intenso mediante miradas polifacéticas que pudieran rastrear su exterior e interior. El soporte cinematográfico se convirtió en algo obvio para tal acometida; a fin de cuentas, no hay ningún otro sitio en la contemporaneidad en el que un monstruo se muestre tan bien. Si la literatura forjó seres fantásticos profusamente en el siglo XIX, considero que, en los siglos XX y XXI, el cine ha sido el gran criadero de bestiarios. Su influencia ha sido tan avasalladora que la literatura denominada fantástica es hoy su gran deudora. En esta línea de raciocinio, me parece posible afirmar que, si la literatura expresó los síntomas de la cultura¹ en el siglo XIX, el cine lo hizo en el siglo XX y lo viene haciendo en el XXI; al fin y al cabo, sus ingenios están mucho más cerca del sueño que los de una obra literaria, si pensamos que su materia prima es, básicamente, la imagen visual.²

Mi objetivo general en este trabajo ha sido el de analizar algunas películas de la primera década del siglo XXI —con una tolerancia de algunos años a más— en lo concerniente a la presencia de formas monstruosas provenientes de la imaginación en torno de lo fantástico, siempre contundentes y numerosas. En cuanto a un objetivo específico, he buscado entender cómo lo fantástico, en la materialidad de sus personajes, fue actualizado, reinventado y fabulado, mediante el soporte de una comprensión de base semiótico-psicoanalítica.

Por medio de la presentación de una cierta «arqueología» de diversas manifestaciones culturales de seres fantásticos (desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, por el Renacimiento, por el ultrarromanticismo del siglo XVIII, por la asunción de cuestiones del cuerpo cambiante en el XIX, hasta nuestros días), estudié la fuerza con la que determinadas representaciones de lo fantástico todavía se manifiestan, plasmadas en las cintas selec-

cionadas. También he intentado localizar, delimitar y explicar las manifestaciones del catastrofismo en el vasto panorama del cine fantástico como una de las tendencias dominantes en el periodo seleccionado.³

Si, en gran parte de las ficciones fantásticas, el personaje humano se vio o se sintió observado por algún monstruo que estaba al acecho, aquí he tenido la dedicación de mirar a la criatura que causa el pavor, diseccionar su conformación híbrida y, tantas veces, lo aparentemente innominable, tanto bajo la instrumentación de la semiótica psicoanalítica como de otros campos del saber, como los estudios cinematográficos, la filosofía y la antropología.

Llegué, concomitantemente con lecturas diversas y con el conocimiento previo de muchas películas, a seleccionar un *corpus* de temática fantástica producido durante la primera década del siglo XXI.⁴ Establecí, no como criterio, sino únicamente como una variable de carácter simbólico para mi recorte, el 11 de septiembre de 2001. Esa fecha se convirtió, para toda la cultura mundial, en un antes y un después: tal vez ahí empezó el nuevo siglo. El fin del recorte temporal lo establecí en 2011, por lo que te encuentras ante diez años de cinematografía desmenuzada.

La profusión de films fantásticos lanzados durante el periodo elegido —lo que justifica la variada selección de los materiales estudiados— mereció una mirada que partiese de la localización y detección de los seres monstruosos que vinieron a poblar el universo cinematográfico de forma torrencial. Estudié las similitudes que tales seres mantuvieron entre sí, las formas por las que se presentaron, los niveles de invencionismo alrededor de ellos o, incluso, su vínculo con una cierta tradición de configuración en el amplio género fantástico. También, principalmente, busqué ver lo que esas películas —que inspiraron muchas veces series de vampiros, de seres de la mitología antigua y medieval, y de zombis famélicos, por ejemplo— pudieron decir sobre el mundo que se revelaba ante el nuevo siglo, desde 2001.

Al estudiar los monstruos —tanto en la cultura, de forma general, como en el cine y en la literatura, basándome, para ello, en investigadores de relevancia—, empecé señalando la existencia de un cierto bestiario cinematográfico contemporáneo constituido por monstruos que, mediante esfuerzos analíticos con respaldo teórico, vine a considerar paradigmáticos. Planteé, desde el comienzo, la hipótesis de que las representaciones de lo fantástico reflejan

y demarcan las peculiaridades de la época enfocada y, por consiguiente, me sentí impulsado todo el tiempo a trabajar en torno a una cierta sintomatología de la cultura perceptible en el cine, inspirado por análisis que parten de ideas discutidas por Lacan y Žižek, por ejemplo, precipuamente. Al avanzar con las investigaciones, cuando analicé las películas, lograba, pues, encontrar ayudas para la elaboración de un «nuevo bestiario» que, a pesar de tener un fuerte y evidente matiz apocalíptico y catastrófico, proporcionó igualmente otras conformaciones que dicen mucho sobre la contemporaneidad. Los seres fantásticos —de los más horribles a los más sutiles—, reavivados y recreados por la fuerza e ingeniosidad de las tecnologías del cine, ofrecieron mucho sobre el mundo comunicacional de nuestros días, de tal forma que propuse, en este trabajo, el término *fantasfera* (la gran esfera de lo fantástico), acuñado por mí, para denominar el vasto material disponible sobre las creaciones y criaturas de mi interés.

Presupuesta la analogía entre el sueño y el cine, anteriormente señalada, los análisis desarrollados fueron en gran medida formales y tuvieron, también como ya he subrayado, el apoyo de la semiótica psicoanalítica, hábil en ayudar a comprender las consecuencias de los signos culturales para el sujeto —el ser de la cultura—. Aquí me apoyo en las ideas de Žižek, cuando el filósofo escribe:

Se trata de eludir la fascinación propiamente fetichista del «contenido» supuestamente oculto tras la forma: el «secreto» a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la forma (la forma de las mercancías, la forma de los sueños), sino, en cambio, *el «secreto» de esta forma*.⁵

Žižek discurre sobre la forma utilizando a Marx y a Freud en sus ejemplificaciones, y coincide con el padre del psicoanálisis cuando este propone, acerca del análisis de los sueños, que «nos hemos de deshacer de la fascinación por este núcleo de significación, por el “significado oculto” del sueño —es decir, por el contenido encubierto tras la forma de un sueño— y centrar nuestra atención en esta forma».⁶

Así pues, defiendo la propuesta zizekiana-freudiana de que lo que debe interesar es el secreto de la propia forma y no lo que presuntamente se oculta tras ella. En esa dirección, abordo las

representaciones de los síntomas de la cultura encarnados en los seres monstruosos. Al fin y al cabo, el monstruo es siempre lo otro de lo humano, al igual que los animales⁷ y, ¿por qué no?, también los objetos. Por ejemplo: en los años cincuenta, lo «otro» de lo americano macartista se vio proyectado en las formas horripilantes y escarlatas de los marcianos de la ciencia ficción cinematográfica.

Desde el inicio de este estudio, me enfoqué en los múltiples seres a los que se les atribuyen características monstruosas⁸ y, con ello, se fue dejando de lado el matiz de las construcciones que se acercan más al humor y a la sátira. Debido a que las nomenclaturas que revisten lo fantástico son numerosas y contradictorias —ya que, entre otros factores,⁹ se modifican de acuerdo con el contexto teórico—, no me adentré en el peligroso e infernal terreno de las subcategorizaciones. Explicito, por lo tanto, mi criterio formal en busca de las representaciones del monstruo y quiero dejar claro, desde este momento, que hui de la vana ambición de categorizar las diferentes manifestaciones del monstruo y de lo inverosímil para centrarme en el «protogénero de lo fantástico», el cual engloba géneros variados, como el terror y la ciencia ficción. Aun así, tuve el cuidado de presentar, a modo de estado del arte, algunos de los esfuerzos que invirtieron diversos estudiosos en su afán de establecer clasificaciones para lo fantástico y lo monstruoso, todas dotadas, no obstante, de fragilidades.

Este libro se divide en tres partes —organizadas en subcapítulos— y concluye con unas consideraciones finales. La primera parte tiene tres temas-guía: el primero se pasea por la problemática en torno al concepto y delimitación del género fantástico; seguidamente, se investiga una larga tradición en torno a los monstruos, empezando en la Antigüedad clásica y llegando hasta nuestros días. Con todo, el avance textual se realiza no solo cronológicamente, sino mediante comparaciones con formas y manifestaciones de lo monstruoso contemporáneo, además de discusiones de cariz psicoanalítico y semiótico, lo que anticipa, a menudo, algunos de mis sesgos analíticos. El tercer tema se encamina hacia la pertinencia de los estudios freudo-lacanianos en el marco del monstruo en el cine y en la literatura.

La segunda parte del libro trata específicamente de los recorridos de lo fantástico en el cine, arrancando con los espectáculos de fantasmagorías y los precines, y avanzando hasta el cine actual. También aquí se discuten, con más vigor, las dificultades

clasificadoras de lo fantástico en el ámbito cinematográfico. El texto finaliza con comentarios sobre el terrorismo y el 11 de septiembre.

La tercera parte presenta los análisis de las películas estudiadas en el universo de la *fantasfera*. En ella, se incluyen capítulos que abordan de forma específica las cintas relacionadas. En ese momento es donde se piensan, de manera más contundente, las formas de lo monstruoso de acuerdo con la perspectiva de los síntomas culturales. Seguidamente, las consideraciones finales señalan el esfuerzo de síntesis de todo el estudio desarrollado alrededor del monstruo y de lo monstruoso.

PARTE I
UNA ARQUEOLOGÍA
DE LOS MONSTRUOS

La proximidad con lo real es lo que engendra el miedo.

JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Vida de fantasmas*.

Lo fantástico en el cine

Conceptualización

FANTÁSTICO: UN CONCEPTO PLURAL

En este subcapítulo trato el concepto de lo fantástico y presento definiciones encontradas en diversos trabajos teóricos, con el objetivo de confrontar sus ideas. Empiezo con un investigador clásico del tema, Louis Vax (1960), quien, al comienzo de su libro *Arte y literatura fantásticas*, ya advierte sobre el riesgo de intentar definir el concepto de fantástico. En el transcurso de su obra, no obstante, nos presenta algunos puntos que pueden considerarse significativos para reflexionar. Escribe que «lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible» y que la «narración constituye seguramente el género literario más adecuado, ya sea en forma de cuento, obra teatral o cinematográfica. [...] en sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón». Para él, el más allá de lo fantástico es, en verdad, un más allá bien cercano, puesto que el monstruo y la víctima encarnan dos partes de nosotros mismos: nuestros deseos inconfesables y el miedo que nos inspiran cuando somos conscientes de ellos. Vax también afirma que el hombre tiene, ante todo, miedo de sí mismo y de sus deseos, y teme la violencia del monstruo, que es él. Al fin y al cabo, «lo fantástico no quiere solo lo imposible, por ser aterrador, lo quiere porque es imposible».

Recuerdo aquí algunas propuestas más de Vax acerca del tema fantástico: «El monstruo atraviesa las paredes y nos espera donde quiera que estemos. Nada más natural, ya que el monstruo somos nosotros mismos. Él ya penetró en nuestro corazón en el momento que creemos que está fuera de nuestra casa». Y también: «Lo fantástico es lo equívoco, la presencia sorda del hombre en la bestia o de la bestia en el hombre». El investigador afirma que esa relación está presente en el hombre lobo, por ejemplo, y que el reino de lo equívoco está poblado por una multitud de híbridos. Hombres-cestos u hombres-cavernas, en el Bosco; retratos que cobran vida,

en Edgar Allan Poe;¹ estatuas malélicas, en Prosper Mérimée, son algunos ejemplos que brinda.

Al discutir específicamente el arte fantástico, Vax busca una definición de fantástico del siglo XIX, cuando el término se aplicaba a «ciertas obras fantasistas, extravagantes, de efectos de luz bizarros, imprevistos, llegando a escenas extrañas en las que fantasmas y apariciones cobraban una presencia importante».² El investigador también insiste en la idea de que lo fantástico es alusivo y, por ello, nos remite a otra cosa diferente a él, por lo que tiene, de esta manera, una gran fuerza metafórica. En un breve comentario, afirma que el cine fantástico es como una máquina de provocar miedo, pero también un ejercicio de virtuosidad, y menciona personajes fantásticos que adquirieron una gran fama, como Frankenstein, recreado en diversas obras.

En un enfoque complementario, también se puede proponer que lo fantástico no es aquello que se escapa de lo corriente y de lo cotidiano. Es un error etimológico derivarlo de la imaginación —de donde parecen también provenir el «fantasma», la «fantasía» y el «fantoche», según Lenne (1974)—. Para ese autor, lo fantástico es, en efecto, la confusión de la imaginación con la realidad: zona de encuentro y reencuentro y lugar poético entre lo imaginario y lo real, en el que se sustenta un carácter híbrido e inclasificable.

Observé repetidas veces la dificultad de llegar a categorizaciones definidas y definitivas, y sobre eso hablaré al adentrarme en el cine fantástico y sus problemas clasificatorios. De hecho, lo fantástico es una especie de «poética de la incertidumbre»: tiene una inestabilidad inherente que genera dudas, ofreciendo un sentido único, conforme explica Magalhães (2003).

A menudo, los límites entre lo fantástico y el llamado realismo son bastante porosos. El cine moderno nació del escándalo, según afirma Henry.³ Y nació también del extrañamiento, de lo heterogéneo, del hiato, de la escisión. Como ejemplo de lo que hablo, destaco la película *Los pájaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963):⁴ la señora Bundy, la ornitóloga que afirmó que las aves no serían capaces de atacar a las personas, escenas más tarde, será encontrada prostrada y enmudecida, vencida por el «escándalo» de lo que sucedía en la localidad de Bodega Bay. Sin embargo, ese escándalo no era más que la superficie de algo aún más profundo y avasallador: la llegada de la sofisticada Melanie Daniels a un paraje puritano de Estados Unidos, buscando al hombre que deseaba, pese a

que solo lo había visto una vez en la vida. La incomodidad social provocada por el personaje se plasma en el castigo de la tortura de verse encerrada en un granero lleno de aves agresivas. De igual forma, Ingrid Bergman, años antes, había formado un alboroto al juntarse con Roberto Rossellini:⁵ en *Stromboli (Stromboli, terra di Dio, 1950)*, ya era excesivamente escandaloso ver a una nórdica en una comunidad de pescadores italianos. «Ya que, para ellos, ella no era más que un monstruo».⁶

LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA

Diversos escritores de ficción también reflexionaron sobre el cine, como Jorge Luis Borges, cuya obra se apropió de una filmografía. Como afirma Cozarinsky: «En 1935, en el prólogo a la *Historia universal de la infamia*, Borges reconocía que sus primeros ejercicios de ficción derivaban del cine de Von Sternberg».⁷ Con ello, el investigador demostraba las incursiones laberínticas que el escritor argentino haría por las producciones filmicas, que se dieron con énfasis en la revista *Sur*, entre 1931 y 1944. Borges reconocía, ya a finales de los años veinte, el poder comunicativo del cine para romper fronteras y enriquecer la vida humana. Por otra parte, desconfiaba de la novela, cuya «prolijidad» podría caber perfectamente en una breve exposición oral. Muchas veces asumía en sus textos un afán de organización y montaje cinematográficos —continuidad y discontinuidad— puesto que, para él, algunos procedimientos narrativos eran comunes al cine y a la literatura, mientras que esta última parecía valer-se bien de la sintaxis discursiva menos verbal de las imágenes en movimiento. Tal fue el diálogo del escritor argentino con el cine que, en «El sur», considerado por él mismo como su mejor cuento, la trama —a pesar de la apariencia realista y de verosimilitud estética— se impregna de lo fantástico hasta desaguar en un desenlace abierto, en el que el escritor le presenta al lector una no-conclusión, que se traduce formalmente en una especie de congelamiento cinematográfico. Eso va acorde con las ideas de Stam, quien discurre ampliamente acerca de las interfaces entre literatura y cine y sobre la adaptación de géneros, como es el caso de lo fantástico: «tanto las novelas como las películas vienen canibalizado constantemente géneros y medios antecedentes».⁸ Y esa canibalización se ha trasladado al propio paroxismo del cine.

Para Borges, en su texto «La postulación de la realidad»,⁹ la literatura siempre es visitada por la imprecisión, con independencia de si se busca o no el realismo por medio de ella. Él entendía lo impreciso como una propensión del hombre escritor, ya que todo relato comporta preferencias, por una parte, y omisiones, por otra. Y tomó como ejemplo tanto el movimiento del hombre romántico en busca de la expresión, como el del clásico, que pretendía describir y retratar la naturaleza. En ambos, Borges percibía el fracaso. El segundo, en su intento de registrar y representar, creía relatar la realidad cuando, en verdad, estaba sumergido únicamente en conceptos. La hipótesis del escritor argentino era la de que toda atención a algún objeto o tema implicaba una selección, una elección. «Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones». Así pues, la literatura, para él, no podía huir de lo inverosímil. Recuerdo que, con su característica ironía, creó un título para el pequeño ensayo, buscando ya decir que la literatura produce una simulación de la realidad. Le correspondió a Borges proponer que todo realismo era, en efecto, irrealista. Eso deconstruía el supuesto glorioso pasado clásico, que insistía en la regla de la verosimilitud en la literatura, de forma específica, y en las artes, de manera general.

De ese modo, tomando el raciocinio de Borges, puedo entrever que las narrativas son irrealistas, desde siempre. Contra la insistencia y la ingenuidad clásicas, señalo las construcciones de lo fantástico como opositoras a la pretensión de verosimilitud y, en el caso específico de este trabajo, me remito a un mundo en el que renunció a cualquier intención de dominar la naturaleza.

En otro texto,¹⁰ Borges, 18 años más tarde en relación con su «La postulación de la realidad», hace una bellísima y elegante defensa de la literatura fantástica en una conferencia en Montevideo, el 2 de septiembre de 1949, para los Amigos del Arte. Algunos de sus comentarios trataban sobre la literatura fantástica como una manifestación mucho más antigua que la llamada literatura realista, esta última tan joven, para él, como el propio siglo XIX. Las obras fundantes de la literatura occidental serían, para el autor, todas de fundamentación fantástica, habida cuenta de las tramas de *La Ilíada* y *La Odisea*, por poner solo dos grandes referencias como ejemplo —aunque sea muy difícil precisar la aparición de esa clase de relatos fantásticos—. Hay quienes consideren como uno de los hitos de sus remotos orígenes *El asno de oro*¹¹ (siglo II) y, tradi-

cionalmente, la crítica especializada asume que la literatura fantástica resurgió con todas sus fuerzas a finales del siglo XVIII, revestida de tramas góticas, expresando el sentimiento de ambivalencia y paranoia en relación con lo otro en famosas novelas cortas y cuentos que ponían en primer plano los conflictos entre el bien y el mal y entre lo carnal y lo espiritual, por ejemplo.

Borges deja que el lector perciba, en su texto, que la literatura fantástica no sería menos importante que la llamada realista —al contrario de lo que siempre quisieron buena parte de los críticos y el propio pensamiento popular—, menos aún deshumanizada, irresponsable, gratuita, escapista.¹² La literatura fantástica —él bien lo sabía— sería capaz de superar el mundo superficial y ofrecerle metáforas a la realidad, lo que solo se daría mediante el rigor y la lucidez. El horizonte en el que Borges veía esa literatura, que sobreviviría aún durante muchos siglos, era aquel que alcanzaba la dimensión de lo trascendente, mientras que la novísima literatura, la cual anhelaba coincidir con la llamada realidad, podría incluso llegar a desaparecer en algún momento.

Bastante preocupado en concederle un espacio de valorización a la literatura fantástica —en una época en la que la izquierda argentina dirigía su mirada hacia un endurecido realismo socialista o a la *littérature engagée* de los existencialistas franceses—, Borges llegó a analizar cuatro procedimientos de los textos fantásticos, los cuales fueron posteriormente ampliados por él: a) la obra dentro de la misma obra, como en el caso de *Don Quijote y Hamlet*; b) la introducción de mensajes del sueño para la modificación de la realidad, asunto presente en diversas culturas; c) el viaje a través del tiempo (por ejemplo, *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells); y d) la presencia de dobles (como en el cuento «William Wilson», de Poe).

Traigo, además de la de Borges, un aporte que hace referencia al propio Machado de Assis, tan insistentemente clasificado por los estudiosos más conservadores como un escritor «realista». Es Pereira¹³ quien va a recordar que algunos críticos consideraron, atrevidamente, que el «brujo de Cosme Velho» era bastante próximo a la literatura fantástica al abordar la sociedad de su época y acabó siendo identificado más tarde con los autores latinoamericanos de los años sesenta vinculados al llamado «realismo mágico».¹⁴ Machado fue tan antirrealista en algunos momentos que llegó a criticar ásperamente a Eça de Queirós por su «realismo implacable»,¹⁵ quien a menudo buscaba, mediante el exceso descriptivo,

una supuesta representación extremadamente fiel de lo social.¹⁶ El gran escritor brasileño también mencionó que el propio Émile Zola, líder de la escuela naturalista, apuntaba peligros en el realismo. A esa crítica sobre las tendencias realistas, añadió las palabras de Fischer:

El gusto [brasileño] acentuado por la fotografía de lo real tal cual se presenta, una voluntad de contar la historia verdadera o, más aún, de revelar la verdad que está oculta en alguna parte. [...] Vista bien desde arriba, desde una altura panorámica, la literatura brasileña se muestra, en efecto, como un conjunto de libros dominado por una voluntad de realidad, de una parte, y por el menosprecio, tal vez incluso por el rechazo, a relatos imaginativos, fantasiosos.¹⁷

A mi juicio, dicha afirmación se aplica no solo a la literatura brasileña, sino también a su cine y, en gran medida y de forma generalizada, esa constatación sirve para las expresiones artísticas de otros pueblos.¹⁸

Siguiendo la estela de un pensamiento más tradicional y «escapista» sobre lo fantástico, Penteadó, en el prefacio de una antología de cuentos, recupera a Pierre Castex, que escribió sobre el cuento fantástico en Francia. Escribe Penteadó:

Lo fantástico, en literatura, es la forma original que asume lo maravilloso, cuando la imaginación, en vez de transformar en mito un pensamiento lógico, evoca fantasmas encontrados en el transcurso de sus solitarias peregrinaciones. Es generado por el sueño, por la superstición, por el miedo, por el remordimiento, por la sobreexcitación nerviosa o mental, por el alcohol y por todos los estados mórbidos. Se nutre de ilusiones, de terrores, de delirios.¹⁹

Y, más adelante, al hilo de la proliferación de lo fantástico en su época, Penteadó continúa:

El hombre moderno, quizá procurando encontrar una evasión espiritual para los problemas cotidianos e insolubles que lo torturan, harto ya de la lectura de los noticiarios comunes, en los que los seres humanos dan rienda suelta a su desmedida ambición y egoísmo [...], se vuelve [...] al

clima de misterio, a lo irreal, a la fantasía, lo que explica el gran número de escritores y publicaciones de esa naturaleza surgidos últimamente.

En el siglo XIX florecieron los cuentos fantásticos por toda Francia y por Europa, en general. Charles Nodier, en 1830, escribía su manifiesto *Du fantastique en littérature* y también vino a explorar la figura del vampiro, la alucinación y la criatura sobrenatural en varios de sus textos. Tantos otros siguieron ese camino en las letras francesas, como Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Louis Lambert, Prosper Mérimée y Guy de Maupassant.

La literatura fantástica, a pesar del hito establecido por *El diablo enamorado*, del dijonés Jacques Cazotte (1772) —libro muy importante que comentaré en el subcapítulo «La sombra del monstruo en las Luces europeas»—, tuvo a Alemania como su importante centro irradiador, que influyó en otras literaturas de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, durante un buen tiempo, el texto de Cazotte fue considerado como una obra original en el país de Molière, teniendo en cuenta que lo que allí se producía, hasta entonces, en términos de literatura, recurría o a una fantasmagoría irrisible, o a lo satírico cercano a lo alegórico. El escritor que, de hecho, se considera iniciador de la literatura fantástica moderna es el alemán E. T. A. Hoffmann y la aparición de la expresión «cuento fantástico» fue involuntaria: el primer traductor de este autor en Francia, Loève-Weimars, publicó diversos textos hoffmannienses en 1829 con el título *Contes fantastiques*. No obstante, el propio Hoffmann los había agrupado con el nombre de *Fantasiestüchle*, «obras de la imaginación»; por homonimia, *Fantasie* se convirtió en *fantastique*.

Hoffmann presentó varios elementos temáticos que serían retrabajados en adelante en literatura fantástica: el doble, lo sobrenatural, el ser humano artificial, la magia y las experiencias paracientíficas tan de moda en la Europa de aquellos tiempos, como la magnetización y el mesmerismo, un derivado de ella. La cuestión del doble aparecería tanto en la vertiente del autómatas impulsado por engranajes como en la de los espectros y de las sombras. Perder la propia sombra o ser perseguido por ella forma parte de diversos textos literarios de la época.

Con todo, en tierras francesas, Charles Baudelaire traduciría a un autor que empañó el éxito de Hoffmann, imponiendo una

nueva ola narrativa con sus *Historias extraordinarias* y *Nuevas historias extraordinarias*: Edgar Allan Poe, cuyos textos llegaron al lector francés en 1856 y 1857, respectivamente. Sus instigadoras páginas carecían de las conocidas figuras del terreno sobrenatural más clásico —como las ondinas, los gnomos, las salamandras, las brujas y la propia magia—, puesto que su objetivo fue sumergirse más específicamente en los estados de conciencia, la angustia metafísica y la locura.

Si los estudios literarios apuntan a la localización del denominado fantástico literario moderno en las letras de Alemania (y, en segundo plano, de Inglaterra), hay quienes defienden a Francia, por su parte, como la gran surtidora de novelas de vampiros, lo que se comprueba por medio de diversos literatos, como el propio Baudelaire, además de Alejandro Dumas, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Charles Nodier y Aloysius Bertrand, por ejemplo,²⁰ a pesar de una cierta crítica literaria prejuiciosa, desde entonces, en torno a sus textos.

Como bien nos recuerda Motta (2007), en la obra *Proust: a violência sutil do riso* [Proust: la violencia sutil de la risa], aunque Freud haya ejemplificado su famoso concepto de *Unheimliche*, lo siniestro o lo «extraño familiar» en el cuento de Hoffmann,²¹ bien podría haberlo hecho a partir de algún texto de la literatura inglesa del siglo XIX. Para la investigadora, Baudelaire supo repudiar bien el espíritu francés y reivindicar el exceso nórdico en su conocido *De l'essence du rire*,²² verdadera defensa de lo grotesco. El escritor maldito consideraba que la risa —expresión que tantas veces desencadena la locura— era diabólica, en contraposición a los comedimientos del buen cristiano; y lo cómico sería uno de los signos más claramente satánicos del hombre —fenómeno monstruoso que remitimos igualmente a la temática de la obra *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco.

El autor de *Las flores del mal* menciona, en su breve ensayo, la extravagancia y las exageraciones de una subdivisión de la escuela romántica, la escuela satánica, para la cual la risa era la expresión de un sentimiento incierto, presente incluso en la convulsión. Él se deshace en elogios hacia los autores anglogermánicos y hacia Hoffmann, en particular, sin olvidarse de los dos doctos de lo grotesco y de lo cómico francés: François Rabelais y Molière. Su mirada, no obstante, se fija en las formas fuertes de la «enormidad británica, rebosante de sangre coagulada y sazónada con algunos *goddam*

monstruosos».²³ Su crítica a la poca apertura cultural de los franceses se manifestaba en el siguiente fragmento: «Al público francés no le gusta que se le descentre. No tiene el gusto muy cosmopolita y los desplazamientos de horizonte le enturbian la visión. [...] Para encontrar lo cómico feroz y muy feroz, hay que pasar la Mancha y visitar los reinos brumosos del *spleen*».²⁴

Siguiendo en el contexto de esta discusión, conviene mencionar la opinión de la investigadora Célia Magalhães (2003), para quien lo fantástico es realmente un género que se propone investigar lo oculto para establecer una relación con la verdad y se presenta en manifestaciones diversas de la literatura —como el absurdo, el surrealismo y el realismo mágico—, que a la postre se convertiría, en la literatura hispánica, en heredero del surrealismo. Para la autora, lo fantástico va a abrazar la problematización de lo real mediante el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas.

Queda evidente, por consiguiente, que el gran género fantástico, tal y como lo conocemos hoy, siempre se mostró un fuerte tributario de la literatura romántica europea de los siglos XVIII y XIX, mientras esta igualmente se inclinó ante él, de tal forma que puedo decir que hay mucho de fantástico en lo romántico y viceversa. Podría suponerse que el origen de ese género se había producido a partir del rechazo de la Ilustración para con el pensamiento teológico medieval y toda su metafísica. De esa forma, excluido el elemento religioso por acción del pensamiento de las Luces, lo fantástico había ejercido la función de fracturar un exceso de racionalidad en la cultura. Siebers, en el prefacio de su libro sobre lo fantástico, nos explica: «La literatura fantástica consagra las diferencias, poniendo de relieve aquellos aspectos de la experiencia que se aventuran más allá de lo estrictamente humano, hacia un ámbito sobrenatural».²⁵ Para el autor, la literatura fantástica acercaría al hombre romántico aislado y a las supersticiones²⁶ del hombre común. Y defiende que, paradójicamente, tanto la Ilustración como el propio Romanticismo asociaban las ideas románticas con lo sobrenatural y, por lo tanto, la ficción romántica se llenaba de horror y de seres fantásticos. Puede decirse, incluso, que el Romanticismo situó lo fantástico efectivamente en la categoría de género literario. Como ejemplo, tenemos su vertiente alemana, poseedora de una alucinante angustia existencial —perteneciente al nebuloso universo de lo *Unheimlich*, término discutido en el subcapítulo «Lo extraño familiar»—. Esa angustia migraría, más tarde, al plano

corporal y la pérdida de identidad del cuerpo humano alcanzaría su auge en el arte —tal vez en el surrealismo—, con las repercusiones de los acéfalos descritos por Georges Bataille mediante el antropomorfismo dilacerado presente en el pensamiento de dicho investigador.

Asimismo, Siebers afirma que la literatura fantástica trata de literatura y superstición, pero igualmente de una conciencia de violencia social. Llega a criticar a Tzvetan Todorov,²⁷ autor clásico en torno a la problemática de lo fantástico, que no consideraba lo sobrenatural como un elemento pertinente a la literatura fantástica. Todorov, como es sabido, ni siquiera reflexionó acerca de las posibilidades sociopolíticas y psicoanalíticas de lo fantástico, conforme destacó Magalhães (2003). Esa misma estudiosa mencionará como «temas» de lo fantástico la invisibilidad, la transformación, el dualismo, el cuestionamiento de la posición bien frente al mal, los fantasmas, las sombras, los vampiros, los hombres lobo, los dobles, los monstruos y los caníbales, pero insisto en que todos estos, por sí solos, no expresan toda la pluralidad de significados que lo fantástico deja transbordar.

Cabe, aquí, presentar también algunas breves consideraciones acerca de las tentativas de dispersión de lo fantástico en las letras. En la tradición de los estudios literarios latinoamericanos, se hizo conocido un término bastante problemático a mi modo de ver —el «realismo mágico»—, empleado, de forma más generalizada, para referirse a aquellas obras en cuya trama un suceso o ser fantástico se hacía presente sin, no obstante, provocar el asombro y el desasosiego esperados en los personajes, por lo que pasaba a formar parte de los acontecimientos comunes del día a día. Voy a explicar brevemente lo innecesario que se convirtió, desde mi punto de vista, tal nomenclatura, la cual también intentó categorizar a un cierto «neofantástico».

Ya he expuesto que la literatura brasileña buscó, muchas veces, el prestigio de los textos realistas y naturalistas, desmereciendo a los autores que huían de los intentos de describir lo «real». Como recalcó Magalhães, la represión a la creación de monstruos literarios fue recurrente y, quizás, solo empezara a debilitarse en los años setenta y ochenta, cuando las temáticas del satanismo y de la sexualidad —todavía bajo influencia baudelairiana— ganaron terreno.²⁸ No obstante, desde unas décadas antes, el realismo mágico intentó, de algún modo, enmascarar un cierto aspecto de

evasión que caracteriza a lo fantástico, buscando un recorte que lo encajase en un «real» permeado por el color local de las tierras y de las gentes americanas. En este esfuerzo, pese a ser valeroso y bienintencionado, se puede considerar que hubo un desvío con relación a las producciones de autores que podrían haber sido catalogados como escritores fantásticos —e, igualmente, un retraso en la concesión de un espacio adecuado para las producciones literarias de este cariz—. Se pasó a utilizar, igualmente, el término «maravilloso» para agrupar todos los elementos fantásticos introducidos en el mundo «real» retratado en los relatos. Hay, aquí, un esfuerzo paradójico: por un lado, se pretendía ahuyentar al realismo crudo y, por otro, romper con el racionalismo posIlustración. Uno de los primeros escritores brasileños que fue considerado por los estudiosos como perteneciente al realismo mágico fue Mário de Andrade, gracias a su obra *Macunaíma* (1928), a pesar de que el término recogía en especial las obras de los años cincuenta, en los que sobresalieron los libros de Jorge Amado y del colombiano Gabriel García Márquez. Con la fiebre de los superventas desde los años ochenta y, también, en parte debido a la denominada literatura infantojuvenil —que siempre ha aceptado mejor el género fantástico—, tal vez en el siglo XXI se esté viviendo el mayor esplendor del fantástico literario en Brasil (sin que ello, no obstante, indique necesariamente algún tipo de uniformidad cualitativa).

Como dejé claro en el texto inicial de este libro, los siglos XX y XXI señalan, en gran medida, la primacía de los medios audiovisuales que, sobre todo el cine, influyen en la literatura —y eso desde su aparición, a finales del siglo XIX, cuando pasa a ofrecerle a los escritores sugerencias estéticas, formales y temáticas—. Luego, no se puede, aun así, negar que la literatura fantástica universal haya tenido reflejos en el cine, que absorbió —y sigue haciéndolo— temáticas relevantes, muchas ellas de ambientación gótica, en sus recorridos por caminos expresivos. Si desde sus orígenes el cine ha abrazado lo fantástico —de forma casi vocacional—, este dejará huellas en la literatura, pero de ella igualmente recibirá aportes.