



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 7
Issue 1 *Ibero-American Homage to Mary
Shelley*

Article 2

La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano.

Lola Robles
Writer-Escritora, lolarobles@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>



Part of the [Spanish Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Robles, Lola (2020) "La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano.," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 7 : Iss. 1 , Article 2.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.7.1.2>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol7/iss1/2>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano.

Cover Page Footnote

La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de Las novias inmóviles a El amante germano. Por Lola Robles

Mi intención, al escribir este texto, es mostrar el vínculo entre dos escritoras, Mary Shelley y Pilar Pedraza, a las que separan dos siglos, pero que tienen en común el haber abordado la figura del monstruo y de las criaturas artificiales, desde los géneros no realistas o no miméticos, situados en la marginalidad literaria por buena parte de la crítica canónica¹. La marginalidad ha dificultado la difusión de estas ficciones, aunque también ha permitido una interesante libertad creativa, de la que no han gozado siempre otros géneros, más sujetos precisamente a ese canon. Asimismo, el hecho de ser mujeres ha situado a ambas autoras en los márgenes de la historia de la literatura y de la sociedad, relacionándolas directamente con lo monstruoso, como bien señala Isabel Balza, una de las investigadoras que mejor han desvelado la identificación entre lo monstruoso y lo femenino, en este caso en su artículo “Identidades femeninas errantes: Sobre hechiceras y monstruos”:

La figura del monstruo es una categoría que ha funcionado como metáfora que engloba todo aquello desterrado del concepto de lo humano, como lugar de exclusión social. Los monstruos son seres que se hallan en el límite de lo humano, seres que a lo largo de la historia se han considerado o se siguen considerando inhumanos o no humanos. La categoría de monstruo engloba las subjetividades que se hallan fuera de la norma naturalizada. Entre estos tenemos al hombre bestial de la Edad Media, los siameses del Renacimiento, las mujeres, los gays y las lesbianas, los sujetos transgénéricos y los intersexuales. Todos ellos se hallan de algún modo bajo la categoría de lo monstruoso. (Balza, “Identidades” 57)

Y añade: “Aristóteles considera que un monstruo es aquel ser que desnaturaliza a su referente biológico al ir contra la norma, siendo el modo excelso de la norma el hombre varón. Así, la primera desviación monstruosa de la naturaleza la encuentra Aristóteles en la mujer” (Balza, “Identidades” 58).

Cierto que cualquier desviación de la norma y del «destino femenino» del hogar y la maternidad ha podido ser considerada monstruosa, pero el oficio de escritora, tan denostado por los varones, siglo tras siglo, siempre ha estado mucho más al alcance de las mujeres que otros oficios «masculinos». Esa mayor accesibilidad lo convirtió en una categoría, en efecto, atacada con más frecuencia, algo que interiorizan las propias autoras y reflejan en sus obras. Lo explica Irene Gómez Castellano en su muy oportuno artículo «El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein* y *Sab*»:

La mujer —de clase media y alta— del diecinueve tiene su esfera de poder en su hogar y en su familia; las decisiones que puede tomar afectan a la administración de su casa y a la educación de sus hijos, y la imagen que puede apropiarse es la que se ve a través de la ventana de su salón. Esta imagen, quizá un tanto simplista, sirve para imaginar la problemática situación que tuvieron que afrontar las primeras autoras románticas; enfrentadas con el paradigma del “ángel del hogar” —ejemplificado en la

novia del doctor Frankenstein o en Carlota, el ideal del que se enamora Sab— y ansiosas a su vez por obtener el reconocimiento de su labor autorial, tienen que adaptar a sus especiales condiciones, a su escritura, la imagen del yo prometeico masculino que es el modelo hegemónico de autoría disponible en el imaginario literario del momento. La adaptación de un paradigma masculino a las expectativas genéricas que la sociedad impone a lo femenino no se realiza con suavidad, y de ello son testigo las distintas amalgamas monstruosas a través de las cuales se ve la problemática transición entre el mito del creador prometeico y la creación de un mito para la mujer escritora. (Gómez Castellano 189)

Pero veremos, también, los importantes cambios que ya hay en el tratamiento que ambas (Shelley y Pedraza) dan a estas figuras, hasta llegar, en la autora española, a una reivindicación de lo monstruoso que, como asimismo analiza Balza, supone que:

La figura del monstruo nos sirve para pensar un nuevo lugar subjetivo que (. . .) podría representar una nueva forma de ética que dé respuesta a la multiplicidad de las diferencias corporales. (. . .) El monstruo representa la identidad errante ajena a la norma, que siempre, desde los márgenes en los que se sitúa, la cuestiona y la transgrede, y, de este modo, permite crear un nuevo espacio subjetivo que puede ser habitado por cualquier sujeto. (Balza, “Identidades” 62)

Las literaturas de ciencia ficción y fantástica pueden constituir ese espacio del que habla Balza; de hecho, ya ha ocurrido así. Es por ello que Donna Haraway toma la figura del cibernético del primer género: “La ciencia ficción contemporánea está llena de cibernéticos -criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales” (253). Y explica su potencial político: “el mito de mi cibernético trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político” (262). Potencial que la ciencia ficción feminista es capaz de abordar y desarrollar activa y apasionadamente: “En la ciencia ficción feminista, los monstruos cibernéticos definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer” (309). Pondré un ejemplo de este tipo de monstruo femenino: la hermosa y poshumana protagonista cibernética del cuento de Catherine L. Moore «Ninguna mujer nacida» (1944): se trata de una artista cuyo cuerpo de carne se quema en un incendio, pero cuyo cerebro sobrevive y es implantado en otro cuerpo artificial. Lejos de sentirse monstruosa ante esa metamorfosis, Deirdre descubre que las nuevas posibilidades de su organismo pueden llevarla más allá que nadie en el ejercicio de su arte, y acepta esa nueva condición que trasciende la humanidad conocida.

En cuanto a lo fantástico (en este caso, el de Shelley y Pedraza) coincidente con lo gótico, ha ocurrido con frecuencia que:

Las escritoras se sintieron atraídas por el gótico no sólo porque deseaban satisfacer una fascinación sentimental hacia la muerte y la decadencia, sino también porque el gótico ofrecía una vía de dramatización de los peligros de la condición de la mujer en un mundo de hombres. (. . .) Para escritoras como Margaret Oliphant, Amelia B. Edwards, Vernon Lee, Charlotte Perkins Gilman y Luisa May Alcott, el gótico se convirtió en un texto político autorizado. (Solaz)

Podrían ofrecerse muchos ejemplos de la utilización de lo monstruoso en este sentido y en la ficción gótica, pero, ya que estoy hablando de Pedraza, nada mejor que volver a referirme a ella: así tenemos desde el personaje de Imperatrice en *La fase del rubí* (1987), novela a la que volveré a referirme más abajo, donde encontramos un monstruo moral inspirado en la figura de Erzébet Báthory, la Condesa Sangrienta, y convencido por completo de su derecho a serlo; y a Kreata, protagonista de *Lucifer Circus* (2012), una joven que sufre de hipertrichosis, pero cuya condición, sin embargo, no le hace sufrir por ello; por el contrario, es seductora y objeto de deseo de más de un hombre; aquí estamos ante un monstruo físico, pero en una narración luminosa, feliz. Y es que raramente los monstruos de Pedraza penan por serlo (hay excepciones, como el de *Las novias inmóviles*, precisamente), sino que transgreden las normas sociales y naturales con el regocijo, de ellas y de la autora, por la subversión de lo establecido para las mujeres en los cánones de bondad y belleza a los que deben ajustarse.

La Criatura artificial y monstruosa de Mary Shelley

Dos siglos después de la primera publicación de la novela de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo*, en 1818, perdura la vigencia del mito creado por la escritora británica. Y ello a pesar del tiempo transcurrido y de que las adaptaciones del original en el cine y sus recreaciones en muchos otros textos literarios han desvirtuado, con frecuencia, la historia original y le han hecho perder gran parte de su potencial para provocar miedo, asombro y extrañeza. Sin embargo, “es el cine el que ha convertido a Frankenstein en un mito popular, pero lo ha hecho, primero, creando cierta confusión sobre el personaje literario, al que casi nunca es fiel, y, segundo, condenando a la obra original y a su autora al olvido o, cuanto menos, al no conocimiento por parte de las masas que reconocen con familiaridad el mito de Frankenstein” (Pulido 1).

Esa perduración solo puede explicarse por las raíces del personaje monstruoso creado por Shelley en otros mitos antiguos, a la vez que por sus vínculos con preocupaciones contemporáneas como la relación entre los seres humanos y la ciencia y tecnología, los límites éticos de estas, sobre todo cuando se encuentran en un desarrollo vertiginoso como el actual, aunque la época en la cual vivió Shelley también supuso un cambio histórico de paradigma.

Leyendo *Frankenstein o el moderno Prometeo* a principios del siglo XXI, continúa sorprendiendo la multiplicidad de interpretaciones simbólicas que ofrece el texto. De ahí que, al abordar la cuestión de la influencia de la obra literaria de aquella escritora en la literatura posterior y, específicamente, en una autora como la española Pilar Pedraza, se podrían explorar muchos temas para ver qué eco han tenido y, también, cómo han evolucionado. Por supuesto, las cuestiones a tratar están acotadas por la propia obra de la autora contemporánea, ya sea porque hay una relación directa de semejanza o, por contra, una diferencia que interesa explicar.

Aun así, los caminos que podría tomar este artículo serían numerosos. Basta acercarse a la ingente bibliografía sobre *Frankenstein* para darse cuenta. El mito no se refiere únicamente a la Criatura monstruosa, sino a la propia invención de la misma. El hecho de que una joven de apenas veinte años publicara un libro que había comenzado dos años antes y que se haría inmortal, por ejemplo. Las conflictivas y apasionadas relaciones personales entre los congregados en las famosas veladas de Villa Diodati, en el verano sin verano de 1816, relaciones que, como suele ocurrir en personas dedicadas a la creación literaria, incluían un intercambio e influencia mutua entre sus obras, inmersas en el Romanticismo. El pasado familiar de la joven autora y sus difíciles relaciones con su padre, William Godwin. La muerte de varios de sus hijos y el peso que el tema de la maternidad y paternidad tiene en su obra. En realidad, la muerte acompaña a Mary Shelley con una fidelidad funesta, pues ya sea por accidente, problemas médicos o suicidios tan propios de la época, a su alrededor fallecen los seres que ama o detesta. La reflexión en torno a otras cuestiones como la relación entre el ser humano y Dios, la responsabilidad de este, la distinta entrega que se exige a mujeres y varones frente a su descendencia. La rebeldía contra la divinidad, prometeica o satánica. Las nociones del bien y del mal, la influencia de la sociedad en la construcción personal y moral de los individuos. El Monstruo como alteridad, extraño y diferente. Incluso el hecho de que la propia Criatura literaria llegue a fagocitar a la autora, mucho menos conocida por el gran público que su Monstruo (pudiera achacarse esto a la condición femenina de Mary Shelley, pero ocurrió también en otros casos como el de Bram Stoker y *Drácula*). Y, pese a lo que acabo de decir, las condiciones especiales a la hora de escribir y publicar de una mujer joven a principios del siglo XIX, por mucho que esta perteneciera a una familia bien situada y con un bagaje intelectual que le permitieron dedicarse a la literatura.

Mi intención es que, conociendo y partiendo de todo lo anterior, nos circunscribamos a dos temas muy vinculados entre sí: el de las criaturas artificiales a las que el ser humano otorga vida y el del monstruo, elementos ambos que vertebran tanto el *Frankenstein* de Mary Shelley como las dos novelas de Pilar Pedraza de las que voy a hablar (y, en general, casi toda la producción literaria de la autora española).

Empezaré mencionando dos rasgos de Shelley y Pedraza como creadoras en los que coinciden de manera notable y explican las raíces profundas de sus personajes: se trata de la enorme cultura de ambas, incluida, por supuesto, la

literaria, y su apuesta por una ficción no realista. Sabemos que *Frankenstein* recoge mitos muy antiguos y evidencia las muchas lecturas que la escritora británica realizó; entre ellas, las que muestran que Shelley conocía el desarrollo científico y tecnológico de su momento, y se documenta bien y mucho antes de escribir. Vive, además, en un periodo de enormes cambios, nacida durante la Revolución Francesa, entre la Ilustración y el Romanticismo, y le toca ser testigo del inicio de la Revolución Industrial. Y el género de ciencia ficción es, de igual manera, hijo de esa Revolución, aparte de heredero del pensamiento racional ilustrado. Se suele situar la novela de Shelley como aquella que inaugura la ciencia ficción contemporánea. Pero esta afirmación, curiosamente, se niega también en ocasiones, argumentando que estamos más bien ante una narración fantástica, como si no pudiera entenderse perfectamente como un híbrido de gótico fantástico y del nuevo género. Por otro lado, se afirma que la justificación que expone Shelley para dar vida a su Criatura resulta muy endeble. Ciertamente, y, no obstante, en este caso, los conocimientos científicos de una época se presentan con la intención de hacer plausible lo sobrenatural (dar vida a un cuerpo muerto, inanimado, acción que antes hubiera entrado en el terreno de lo mágico)². Más aún, puede entenderse esa vaguedad de la explicación que propone la autora como una sensata estrategia y no como un demérito: Shelley sabe que no debe ahondar en la justificación científica del prodigio para no verse atrapada en un posible error y, además, esa explicación no es lo que le interesa, sino las posibilidades simbólicas de la situación y el personaje. Una decisión que resulta muy habitual, por cierto, en gran parte de la ciencia ficción, salvo la más *hard*, dura o rigurosa. El hecho de que la obra de Shelley muestre los peligros de la ciencia y tecnología, e incluso se la pueda considerar como tecnófoba, tampoco es un argumento en contra de su inclusión en el género de ciencia ficción, ya que si elimináramos de este todas las obras que muestran recelo hacia lo científico y tecnológico, nos quedaríamos con muy pocas.

Pilar Pedraza es, igualmente, una escritora que posee una vasta cultura, reflejada en sus ensayos y narraciones. En su caso, prefiere la literatura gótica a la ciencia ficción y su obra se vincula más al pasado, la mitología y la literatura clásica que al futuro, lo cual no impide que sus historias y personajes estén enfocados desde la contemporaneidad y una mirada en absoluto conservadora.

Sobre los monstruos

¿Por qué la Criatura a la que dio vida Victor Frankenstein era y es monstruosa, lo cual queda claro ya en la propia novela, en las numerosas ocasiones en que tanto Victor como otros personajes la denominan así, y hasta ella misma asume esa condición?

En principio, parece que se trata de una cuestión estética: el ser tiene un tamaño desmesurado, pues Frankenstein lo compuso así para hacer más fácil su tarea. Resulta horrible a la mirada, es muy feo. Y poco a poco, ese monstruo físico, al principio por completo inocente (no sabe nada del mundo, acaba de

llegar a este, no tiene recuerdos de otras vidas de esos difuntos que lo han conformado), se va transformando asimismo en un monstruo moral, malvado, capaz de hacer daño y asesinar a otros por venganza, aunque sus víctimas no tengan ninguna responsabilidad en su situación de soledad y abandono. Además, no solo une pedazos de cuerpos muertos, algo que ya por sí mismo puede causar repugnancia y horror, sino que el propio cruce del umbral entre vida y más allá, en concreto el retorno a este mundo desde la ultratumba, supone una transgresión inaceptable. Y por añadidura, “el monstruo desde la Edad Media hasta el siglo XVIII se manifiesta como mezcla: (. . .) de individuos, de sexos, de vida y muerte, de formas, etc. Lo monstruoso transgrede los límites naturales, las clasificaciones, las distinciones, la ley” (Torrano 2). Este carácter híbrido entre lo vivo y lo muerto, o, añadido, lo humano y animal, va a cobrar una importancia decisiva en toda la obra de Pedraza.

Un análisis muy oportuno de las distintas posibilidades de lo monstruoso es el que hace Sara Martín Alegre en *Monstruos al final del milenio* (2002), estudio sobre la monstruosidad en el cine del siglo XX³. Allí expone que: “Estas observaciones preliminares nos llevan a proponer una nueva definición de la monstruosidad según la cual el monstruo sería todo ser real o imaginario, humano o no, que exceda la norma de lo ordinario (. . .) y es que lo extraordinario, sea horrible o maravilloso, es excesivo y lo excesivo es, por definición, monstruoso” (8). Lo interesante de esta definición está en que nos muestra cómo lo monstruoso no solamente tiene connotaciones negativas, terroríficas y/o perversas, sino, por el contrario, puede ser positivo, por ejemplo, en una criatura maravillosa, aunque al principio sorprenda o incluso asuste. De este modo, al transgredir los límites de la naturaleza y de lo “normal” entendido esto no solo como lo frecuente, sino como lo normativo, lo impuesto como aceptable, serían seres monstruosos la Criatura de Victor Frankenstein, Hannibal Lecter, Drácula, un tirano genocida, un animal de exagerado tamaño como King Kong, pero también un centauro, una sirena, el simpático E.T. de Steven Spielberg o el tierno y dulce Eduardo Manostijeras, de Tim Burton, criatura artificial, por cierto, nacida del conocimiento de otro científico. Más aún, lo monstruoso no implica necesariamente lo feo, a pesar de que se suele asociar a ello, importa recordar esto a la hora de leer a Pedraza. El sentido de lo monstruoso como extraordinario nos anticipa el otro tema que voy a tratar, la inserción del Monstruo de Mary Shelley en una línea de criaturas artificiales que va desde la Antigüedad clásica hasta nuestro momento, e incluso se relaciona con los superhéroes, que suelen tener algo o mucho de monstruos (Supermán, por ejemplo, es alienígena y tiene unas capacidades que lo alejan de la normalidad, aunque su cuerpo sea hermoso y atlético). La Criatura de *Frankenstein* muestra, asimismo, algunos “superpoderes” físicos (su fuerza, su rapidez y su capacidad de ocultación); intelectuales: sorprende su aptitud para el aprendizaje, que a mí me recuerda a la de otra figura literaria posterior: el Tarzán de Edgar Rice Burroughs, protagonista de una larga serie de libros de aventuras, en el primero de los cuales, *Tarzán de los monos* (1912), se nos narra cómo aprendió a leer solo en la selva, de manera bastante inverosímil, por cierto.

Además, Tarzán también retoma el mito del buen salvaje (salvaje blanco y aristócrata) y es un hombre adánico, igual que la Criatura de *Frankenstein*, pero con mejor suerte. La inteligencia del Monstruo de Shelley es notable, como la del Tarzán de las novelas del escritor de Chicago.

Isabel Balza, en su artículo “Tras los monstruos de la biopolítica” nos recuerda una de las definiciones más antiguas y clásicas sobre la monstruosidad, basada en la idea, negativa, de lo que supone de transgresión de lo natural:

Esta interpretación de la monstruosidad en tanto que identidad negativa es deudora de una de sus primeras definiciones, la que encontramos en la *Reproducción de los animales* de Aristóteles, cuando considera que un monstruo es aquel ser que, aun permaneciendo dentro de la naturaleza, desnaturaliza a su referente biológico al ir contra la norma (Aristóteles, 1994, 249). Esta temprana interpretación de la monstruosidad en tanto que desviación de la norma natural se va a mantener en sus sucesivas categorizaciones a lo largo de la historia del pensamiento, a pesar de sus fluctuaciones y matices. (Balza, “Tras los monstruos” 30)

Balza incide también en la otra interpretación que puede tener esta identidad: “En tanto que figura positiva, el monstruo representaría al nuevo sujeto que tratan de articular las versiones productivas de la biopolítica, y se distinguiría por su aspecto metamórfico y posthumano, y en este sentido sería sujeto y objeto de alegría” (Balza, “Tras los monstruos” 27).

Las anteriores definiciones son confirmadas y completadas por Ana Casas en su prólogo a la antología de relatos *Las mil caras del monstruo*:

La criatura monstruosa supone el desvío de la norma, la violación de los límites que hemos creado en relación a lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico, y también social y moral. (. . .) El monstruo, en definitiva, constituye una amenaza para el *establishment*. Pone en peligro la integridad física de los pobres humanos (. . .) pero también atenta contra el orden cognitivo —cuando se trata de criaturas imposibles— y contra el orden moral, pues amenaza las reglas por las que se rige la comunidad a la que pertenecemos. (Casas 8)

En esta definición ya se da, además, un paso importante, pues no solamente se nos habla de la transgresión de los límites naturales y morales, sino de lo que esto implica para el “orden social”: Los monstruos amenazan ontológicamente nuestras certidumbres sobre lo real, lo habitual, lo racional, pero también nuestras convicciones morales y sociales sobre lo “correcto”, y lo “bueno”, convicciones que pueden ser simples convenciones, sirva el juego de palabras, y hasta prejuicios puramente subjetivos: de ahí que, para determinadas personas, se incluyan en lo monstruoso todas las conductas de orientación sexual y de identidad de género no normativas. Estas, sin embargo, no suponen ningún peligro real para la integridad física o la vida de quienes rechazan esas

conductas, aunque, quizás, sí para su salud psíquica, pero ¿por qué? La respuesta tal vez esté en que, al igual que lo monstruoso produce repugnancia y miedo, también puede responder a nuestros deseos más ocultos, censurados por tabúes individuales o colectivos: “El monstruo está en nosotros», efectivamente. Su figuración saca a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados” (Casas 9). Entonces, estamos ante un espejo donde observar tanto lo que no querríamos ser nunca como aquello en lo que desearíamos convertirnos, aunque no nos atrevemos a reconocerlo, pues se trata de nuestros impulsos más prohibidos, por nosotros mismos o por la sociedad. De ahí que los monstruos nos provoquen cierta fascinación, incluso mezclada con el rechazo. Este carácter ambiguo se hará cada vez más evidente en la literatura fantástica del siglo XX, un siglo que ya ha perdido toda inocencia, tras las dos guerras mundiales y el horror del Holocausto, que conoce las propuestas del psicoanálisis y el marxismo. A finales de ese siglo, deviene la posmodernidad, la realidad líquida, el ciborg de Donna Haraway y sus hermosas y terribles sugerencias poshumanas, posgenéricas y posfeministas. Un ejemplo muy claro de ello, de toda esa complejidad de la figura del monstruo dos siglos después de que Mary Wollstonecraft Godwin creara una de las más duraderas, es la obra de Pilar Pedraza. Por mucho que el Romanticismo en el que se incluye Mary Shelley cuestionara al Siglo de las Luces, ella fue hija de la Ilustración, que todavía conservaba una cierta ingenuidad y un optimismo para los que, después, cada vez hay menos cabida.

Isabel Balza, en otro artículo, “Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable”, donde muestra cómo el feminismo es monstruoso para muchas miradas, por su carácter radical y transgresor, incide en que:

La figura del monstruo ha funcionado en la historia del pensamiento como metáfora que engloba todo aquello desterrado del concepto de lo humano, como lugar de exclusión social. Los monstruos son seres que se hallan en el límite de lo humano, seres que a lo largo de la historia se han considerado o se siguen considerando inhumanos o no humanos. Por ello, el monstruo ha representado la alteridad, el otro por excelencia. (Balza, “Hacia un feminismo monstruoso” 86)

El tema de la otredad es básico, bien es sabido, en la novela de Shelley, ya que su Criatura representa esa condición diferente, extraña, excluida, abyecta, que le otorgan las personas “normales”, incluido su propio “padre”: “A la pálida y amarillenta luz de la luna que se filtraba por entre las contraventanas, vi al engendro, al monstruo miserable que había creado”. (Shelley, *Frankenstein* 170).

Recapitulando, nos encontramos con que la noción de monstruo o monstruosidad remite a la transgresión de las leyes naturales (o al menos de la

idea que hemos construido acerca de la “Naturaleza”); pero también las normas morales de la sociedad humana, sobre el “buen comportamiento”. Aunque lo monstruoso suele asociarse a lo negativo, a la fealdad, lo deforme, lo que repugna y aterra, también puede ser positivo en su carácter extraordinario (no obstante, aunque lo monstruoso sea digno de admiración, puede seguir causando recelo, incluso un rechazo absoluto). La idea de la monstruosidad como transgresión de lo natural y lo moral, entendido como normas establecidas, “construidas” cultural y socialmente, se va convirtiendo, sobre todo ya en el siglo XX, en una posibilidad de subversión de esas normas: en palabras de Isabel Balza, en una “agencia política de resistencia” (Balza, “Hacia un feminismo monstruoso” 109).

Criaturas artificiales

El segundo tema que quiero presentar es cómo la Criatura de Shelley pertenece a una larga tradición de seres artificiales (en el sentido de que es el ser humano y no la biología o una supuesta divinidad quien les ha dado vida), tradición que transcurre desde el mito de Prometeo, claramente indicado en el título de la novela de la escritora británica, hasta las propuestas más actuales no ya solo de la ciencia ficción sino del ensayo y la propia realidad. Se incluyen, en esa tradición, las estatuas que cobran vida (mito de Galatea); muñecas y muñecos (con muy diferente tratamiento según su género); autómatas, robots, androides y ginoides, Inteligencias Artificiales, cíborgs y replicantes (estas últimas, criaturas humanas orgánicas fabricadas en laboratorio). Y ello sin entrar en los seres virtuales ni en todas las posibilidades que ofrecería el posthumanismo. Para Genara Pulido⁴: “Existen numerosos datos que nos permiten vincular a Frankenstein con la familia de criaturas creadas artificialmente en la línea que va desde los *autómatas* a los modernos *cyborgs*» (9).

Toda esta línea de seres artificiales responde a ese deseo, o temor, de que los humanos tomen el puesto de Dios y las criaturas artificiales a las que damos vida, el nuestro. La usurpación de los privilegios divinos puede suponernos un castigo muy grave: pero el afán parece irresistible. A partir de *Frankenstein*, es el avance científico y tecnológico, no la intervención divina, de criaturas maravillosas o de la magia, lo que permite el prodigio.

Sin embargo, Pedraza no tomará ninguno de los caminos que abre la figura del replicante de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o el cíborg De Donna Haraway, acaso dos de las propuestas más vigentes y sugestivas. La autora española prefiere apostar por el cuerpo orgánico, si acaso híbrido entre humano y bestia, recogiendo la tradición más clásica: “Su mundo es el de los autómatas y las muñecas, el del artesano que reconstruye el cuerpo amorosamente en un delirio que, como ella bien sabe, ha acompañado siempre al imaginario occidental, desde el mito de Pígalión” (Clúa Ginés⁵ 323).

La autora española no solo reelabora esa tradición antigua, así como recrea una y otra vez el tema y personaje del monstruo, sino que dota a ambos

elementos de una capacidad de transgresión y subversión política muy importantes.

Los monstruos y las máquinas de amar de Pilar Pedraza

Nacida en Toledo en 1951, Pilar Pedraza reside en Valencia, ciudad donde se doctoró en Historia y fue profesora universitaria de Historia del cine. Se trata de una de las mejores ensayistas y narradoras de nuestro país. Durante años, ha sido más bien una “autora de culto”, con seguidores muy fieles, aunque fuera en un número relativamente minoritario; actualmente, con una obra ya consolidada, es conocida por un público cada vez más amplio. Nunca ha escrito una literatura “comercial”, sino muy libre: la que ella quiere, sin pensar en las presiones del mercado.

De sus obras ensayísticas, quiero destacar algunas, muy representativas de su visión del mundo, su ideología progresista y feminista. La lectura de estos ensayos, con frecuencia vinculados temáticamente con sus obras de ficción, sirven para entender mucho mejor estas. En 1983 aparece *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera)*, que será continuada con otros dos libros, para formar una trilogía sobre la imagen de lo femenino en el arte, la literatura y el cine, y, específicamente, intentan mostrar la misoginia con la que hemos sido tratadas las mujeres, en esos campos, desde el imaginario masculino. Se trata de *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial* (1998) y *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine* (de 2004). Entre otros ensayos suyos, ya solo sobre cine, quiero destacar también *Metrópolis: Fritz Lang* (2000) y *La mujer pantera: Jacques Tourneur (1942)*, de 2002. La primera porque en ella aborda a la robot protagonista del filme de Fritz Lang; la segunda, porque la figura de la mujer pantera fascina a la autora y es un ejemplo de su preferencia por los híbridos humano-animal. En *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009) se acercará a mujeres pilosas y con barba, al tiempo que a la teoría *queer*, tema este, las identidades de género y orientaciones sexuales no normativas, que siempre ha aparecido en sus ficciones.

En cuanto a su narrativa, la primera novela publicada por Pedraza fue *Las joyas de la serpiente* (1984), donde ya encontramos un personaje que primero es hombre y luego mujer, a la manera del Orlando de Virginia Woolf, mucho más siniestro, eso sí; a la que siguió *La fase del rubí* (1987), historia de clara inspiración sadiana y protagonizada por Imperatrice, que vive en una ciudad castellana durante el siglo XVIII. Imperatrice, una mujer hermosa, refinada y libertina, no tiene el menor escrúpulo en dar rienda suelta a sus pasiones y deseos, por muy oscuros que sean estos, y no solo a los eróticos, se presenta como un monstruo moral, capaz de asesinar, como si estuviese creando obras de arte, a jovencitas a las que hace embalsamar para que conserven su belleza y lozanía, esto amén de su amistad con monarcas terrestres e infernales. La presencia de la brujería o la magia negra (para nada, desde luego, la magia juvenil de tantas obras de fantasía actuales) reaparece en la literatura de Pedraza, por ejemplo, en las dos obras que analizo, sobre todo en *El amante germano*.

Imperatrice es uno de los personajes femeninos que muestran una personalidad y una rebeldía tales frente a las convenciones que les hace convertirse, pese a su perversidad, en fascinantes. A estas dos publicaciones seguirán otras diez novelas, la penúltima de las cuales, hasta el momento, es precisamente *El amante germano* (2018)⁶. Además, han aparecido unas pocas colecciones de relatos, entre las que destacaré *Arcano trece: cuentos crueles* (2000).

En el conjunto de la obra tanto de ficción como ensayística de Pilar Pedraza hay una serie de temas, motivos, figuras e intereses recurrentes. Son la muerte, sus fronteras y sus criaturas, lo macabro y lo siniestro; el mal, lo perverso y cruel (con raíces sadianas), pero no la violencia gratuita; el ateísmo, lo luciferino y la predilección por lo pagano; se reitera lo extraño, lo híbrido, lo *queer* y, sobre todo, el tema del monstruo: “El objetivo primero de mi narrativa es la creación de mundos coherentes en sí mismos, sin necesidad de estar avalados por la realidad. No me interesan, como escritora, las relaciones humanas ‘normales’ sino la excepcionalidad, la monstruosidad, la transgresión, la paradoja, la ambigüedad y el sadismo” (Pedraza, “Entrevista”)⁷. La presencia constante de la muerte no excluye, en absoluto, una intensa vitalidad, el interés por el cuerpo (no solo difunto o cadáver sino vivo, joven y bello) y la carnalidad, por lo sensorial y erótico; hay, por ejemplo, un gusto por objetos como joyas o piedras preciosas, por comidas, olores intensos (perfumados, pero también nauseabundos), por animales hermosos como los felinos, gatos y panteras. Junto a lo tenebroso encontramos, en otras ocasiones, una vívida luminosidad, el refinamiento, los placeres y lo festivo conviven con la sangre y la brutalidad más primarias. El estilo mezcla lo culto y lo coloquial:

Valeria se perfumaba con dulzón lirio púrpura de Chipre, como habían aconsejado a su madre los astros cuando nació. Su aura resultaba algo pesada, pero tenía un no sé qué de adictivo, quizá porque era usada por mujeres mayores que ella, a cuyos pocos años parecían más adecuados los aromas de las flores blancas. Atóse a modo de ceñidor en el pecho, donde apuntaban unos senos primaverales, el chal azafrañado guardado como velo para su boda. Había tomado por costumbre usarlo de este modo desde que se quedó semiviuda, como señal de luto.

— ¿Adónde vas con esa pinta? —preguntó su madre, Domicia, al verla arreglada para salir a los amaneceres. (Pedraza, *El amante* 13)

Se trata de una escritura con mucho de juego metaliterario, pues, aunque le fascinan y obsesionan determinados temas, la autora es capaz de verlos con distanciamiento irónico, humor (negro) y una indudable madurez creadora, porque Pedraza sabe que está trabajando con una ficción de valores simbólicos, no con la realidad. Destaca el interés social, incluso didáctico, de la escritora, aunque sin convertir sus obras en doctrinarias.

Las novias inmóviles

Las novias inmóviles, aparecida en 1994, es una novela corta que recrea temas, motivos y tópicos muy conocidos de la ficción gótica, en un escenario que contiene los elementos característicos del género y en una época imprecisa. Se trata de “un homenaje a las grandes novelas que se centran en la creación artificial de vida –*Frankenstein*, de Mary Shelley; *La Eva futura*, de Villiers de l’Isle Adam, *El Gólem*, de Gustav Meyrink (. . .) y que abordan el tema del monstruo” (Clúa Ginés 323).

Se nos cuenta la historia del joven Amador, al cual rescata y devuelve la vida un doctor, Leonardo Pirkheimer, tras un fatal accidente de carruaje que lo lleva a las puertas de la muerte. Pirkheimer resulta un claro ejemplo del científico algo o muy trastornado por sus obsesiones (como Victor Frankenstein, aunque igualmente modelado según la figura cinematográfica de los sabios viejos, decididamente chiflados y sin escrúpulos, del cine). No será la única vez que Pedraza presente un personaje semejante: volverá a hacerlo con Falomir, otro creador de monstruos (en este caso híbridos de humano y bestia⁸), en la divertidísima *Piel de sátiro* (1997). Pirkheimer quiere experimentar con el niño Amador para recrear vida en su cuerpo muerto y roto. Lo consigue, reconstruyéndolo con enorme cuidado y una telaraña de hilos de oro bajo su piel. Desde entonces, Amador se convertirá en su hijo adoptivo y en un muchacho estudioso, amable y delicado, a lo que hay que añadir que, a diferencia de la Criatura, es muy hermoso, rubio, con los ojos muy azules, una perfección angélica, “bello más allá de toda medida” (Pedraza, *Las novias* 24). Nos hallamos ante una novela de aprendizaje, de formación, como, al fin y al cabo, también la propia historia de *Frankenstein* y la vida de cada cual de nosotros.

En la narración de Pedraza pueden encontrarse algunos toques, un tanto difusos, de novela picaresca. Conoceremos a sus camaradas, Volpino y Custodio Santángel, las aventuras (y a veces, tropelías) que acometen juntos. Pero, esto resulta fundamental, Amador, pese a su belleza, es tan monstruo como la Criatura desmesurada y fea que inventó Mary Shelley. Lo es porque ha regresado de la muerte, porque la mayor parte de la gente lo rechaza, salvo algunos amigos tan extraños y monstruosos como él. No se debe, esta condición, solo a la mirada de los demás. El propio Amador nota un hálito extraño en su carne y una diferencia irreconciliable con las personas “normales”. Cuando descubra que, en el sótano de la casa de su padre adoptivo, este colecciona monstruos de apariencia horrible, se sentirá más unido a ellos que a nadie. Amador tendrá que ir aprendiendo todo sobre el mundo y la vida, igual que el personaje frankensteniano, aunque no llegará nunca a los excesos de maldad y venganza del desdichado personaje de Shelley. Tras encontrar en el sótano de su casa a esos otros seres monstruosos, deformes y horribles, con los que ha experimentado también su padre y que acabarán asesinando a este, el muchacho se quedará solo. Del mismo modo que sus camaradas, Amador, quizás predestinado por su nombre, explorará la sexualidad, de la mano de la prostituta

Olimpia⁹, que intenta seducirlo, aunque el intento se transforma en un fracaso. Esta decepción y su orfandad precipitarán el desenlace. De nada le sirve el amor de la muchacha Ángela, una pequeña florista que le sigue como un perrillo. La muerte, de la cual había logrado escapar gracias al doctor, lo va a seguir reclamando, y no solo quiere su precaria existencia, sino que le impide disfrutar del amor de los vivos, obligándolo a deseos mucho más tenebrosos, que él mismo descubrirá cuando se encuentre ante el cadáver de Olimpia.

Hay una exclusión que une también a la Criatura de Victor Frankenstein con Amador. Ambos están “al otro lado del cristal tras el que se celebraba el festín de la vida” (Pedraza, *Las novias* 84). El propio protagonista de la novela de 1818 lo confirma: “Doquiera que mire, veo felicidad de la cual sólo yo estoy irrevocablemente excluido” (Shelley 217).

Ese “amor” que aparece en *Las novias inmóviles* y al que llamo así porque la propia autora lo hace, aunque la experiencia del protagonista es más bien sexual, está por completo fuera de las normas morales de la sociedad de entonces y de ahora, por lo cual se puede decir que se trata de un amor monstruoso. Esta cuestión reaparecerá en *El amante germano*, aunque en esta última no pueda hablarse exactamente (¿o sí?) de necrofilia. Volviendo a la Criatura sin nombre de Shelley, uno de los elementos claves de la historia es la petición del Monstruo a Victor de que le fabrique una compañera:

Pero ahora me recreo soñando dichas imposibles. Lo que te pido es razonable y justo; te exijo una criatura del otro sexo, tan horripilante como yo: es un consuelo bien pequeño, pero no puedo pedir más, y con eso me conformo. Ciertamente es que seremos monstruos, aislados del resto del mundo, pero eso precisamente nos hará estar más unidos el uno al otro (. . .); no me niegues lo que te pido. (Shelley, *Frankenstein* 264)

El ser sin nombre busca amor, en primer lugar, el de su irresponsable padre o el de la familia que vive en una cabaña en los Alpes y a la que él vigila, también le serviría la de cualquier ser humano. Ya que no parece posible, se conforma con la de una compañera tan engendro como él mismo. Bien es sabido que Victor se niega a ello, pretextando diversas razones, algunas de ellas comprensibles, otras tan cobardes como su actitud en general. También el científico tiene su propia historia de amor, con Elizabeth, bastante convencional por cierto, ya que ella cumple a la perfección el papel de la mujer devota y sumisa, ángel del hogar. La Criatura no busca desde luego el placer sexual, solo compañía para mitigar un poco su soledad y su desamparo.

Pero en *Frankenstein o el moderno Prometeo* estamos ante la creación de una autora que en plena juventud escribió una obra con cuyo personaje monstruoso se identificaba, a causa de su situación como mujer en un mundo patriarcal: “la situación (monstruosa) de las mujeres de su época” (Burdial 67). La crítica feminista ha reiterado una y otra vez esta relación. Valga un solo ejemplo más: “Los intentos por parte de las mujeres de transgredir el supuesto orden natural que las confinaba a la esfera privada y tratar de ocupar la esfera

política -propia de los varones-han sido contemplados como una amenaza y tildados de monstruosos” (Balza, “Hacia un feminismo” 108). Del mismo modo fue determinante, para esta obra, la falta de amor que vivió en la relación con su padre. A este respecto, Antonio José Navarro refiere que:

Uno de los más gratos recuerdos infantiles de Mary Shelley era la amplia biblioteca de su padre, dentro de la cual se escondía para poder leer sin sufrir ninguna reprimenda. En su novela *Mathilda* aludía de manera explícita a esos días felices, ensombrecidos por la angustiosa falta de amor paterno, por la ausencia física de una madre, por su voluntario destierro hacia mundos de fantasía. (Navarro 23)

La autora británica supo trasladar muy bien algunos de estos sentimientos vividos, su soledad, su exclusión familiar y social de género. Tanto ella como el Monstruo buscan la inclusión y el afecto. De ahí, como escribe ahora la propia Pilar Pedraza, que “la más profunda transubstanciación es la de Mary Shelley en la Criatura de *Frankenstein*, espejo de la desdichada condición de todos nosotros, hombres y mujeres” (Pedraza, *Máquinas de amar* 278).

No es exactamente el caso de Amador, cuidado y protegido por su padre adoptivo Pirkheimer, con amigos e incluso con una enamorada, la niña Ángela; él no llega a las cotas de aflicción de la triste Criatura de Shelley, pues esta alcanza la desdicha, estado que supone un hondo sufrimiento, una suerte aciaga, una abyección y un estigma, un estigma social, porque la desdicha supone ese componente, como ya explicó la filósofa francesa Simone Weil en un texto impresionante, “El amor a Dios y la desdicha” (1942):

En el ámbito del sufrimiento, la desdicha es algo aparte, específico, irreductible; algo muy distinto al simple sufrimiento. Se adueña del alma y la marca, hasta el fondo, con una marca que sólo a ella pertenece, la marca de la esclavitud. (...) Sólo hay verdadera desdicha si el acontecimiento que se ha adueñado de una vida y la ha desarraigado, la alcanza directa o indirectamente en todas sus partes, social, psicológica, física. El factor social es esencial. No hay realmente desdicha donde no hay degradación social en alguna de sus formas o conciencia de esa degradación. (75)

El amante germano

Justamente dos siglos después de la primera edición de *Frankenstein o el moderno Prometeo* aparece *El amante germano* (2018), la última novela, hasta ahora, de Pilar Pedraza, que forma parte de una trilogía de obras cuya acción se ubica en la Europa mediterránea y pagana: *La perra de Alejandría* (2003), una recreación de la vida de Hipatia de Alejandría, en esta ciudad durante el siglo V d.C., (la protagonista aparece con otro nombre; no obstante, quedan claras sus similitudes con la filósofa) y *Lobas de Tesalia* (2015), historia de brujas

ambientada en la Grecia clásica: y recordemos que las brujas también han sido consideradas monstruosas. En el caso de *El amante germano*, la autora eligió la Roma imperial. En realidad, no son novelas a las que se pueda considerar como “históricas”, sino más bien recreaciones con una ambientación desde luego muy bien documentada: la propia escritora, en una entrevista, explica respecto de sus obras que “no se trata de novelas históricas sino de fantasías de ambiente. No me interesa la novela histórica propiamente dicha. Lo que trato de hacer es poner en pie mundos autónomos que tengan el colorido de otras épocas, y que, por ser lejanos, me permitan licencias y caprichos” (Pedraza, “Entrevista”). Otro elemento que tienen en común es el hecho de que sus protagonistas sean mujeres con papeles muy activos.

En *El amante germano* estamos, pues, ante una “novela de romanos”. Como personaje principal tenemos a Valeria, hija del senador Domicio y de la matrona Domicia. Valeria se enamora de Druso, un joven germano que forma parte de la guardia del Emperador. La familia de Druso reside en Roma y el joven se ha criado allí, pero nadie olvida su origen extranjero. Además es alto, rubio, atlético, con ojos de lobo. El amor que siente Valeria por él, repentino a partir de un momento en que se encuentran una noche por la calle, se debe a un flechazo de Eros-Cupido, un dios considerado caprichoso y bastante malévolo, detestado por muchas mujeres y varones: “También solía verse por allí a un bello jovencuelo desnudo del que las mujeres huían como de la peste. Al parecer, se trataba de un enviado del perverso Eros, que (. . .) no perdía ocasión de hacer travesuras —entre tanta feminidad junta y sin hombres”. (Pedraza, *El amante* 22). Su intervención provoca en Valeria una pasión arrebatada e irrefrenable. Vamos, que se enamora como una loca y, de hecho, su actitud posterior demuestra que esta frase coloquial resulta bastante rigurosa. Consigue convencer a sus padres para que le permitan casarse con el germano y se preparan los esponsales. Sin embargo, antes de que estos lleguen a su término y el matrimonio se consuma, Druso perece en un enfrentamiento con unos enemigos del César. Va a parar al Hades, donde comienza una aburrida y gris existencia de ultratumba, en la que poco puede hacer salvo jugar a los naipes. Pero Valeria, que ya no sabe si considerarse soltera o viuda, no soporta la pérdida de su prometido, de tal manera que solicita la intervención de las deidades infernales para que le concedan una noche de amor con Druso, la noche de bodas. En efecto, Druso vuelve, con el compromiso de que a su vez debe regresar al Hades cuando haya cumplido con sus obligaciones pseudo-maritales. El problema está en que esa visita deja a Valeria aún más desolada y ansiosa si cabe. En compañía de dos de sus doncellas, hermanas y de origen también germano, se ponen en contacto con una de las más poderosas hechiceras de la urbe, Próxima Nigra. Entonces empieza la verdadera aventura, eso sí, tenebrosa. Próxima propone a la muchacha crear una réplica en cera de su amante perdido. Ella misma acude a un famoso escultor para que haga la estatua. Una vez tienen esta (el escultor hace otra más, pero la desecha), comprueban que el resultado es portentoso y la estatua representa con toda perfección al bello y fuerte germano. Por cierto que, como en el caso de *Amador*, el artífice utiliza

oro en su elaboración. No obstante, hay que otorgarle la chispa vital. Próxima, Valeria y las dos doncellas rubias se dirigen a la zona de Roma donde se depositan los cuerpos que nadie reclama y allí localizan uno que les puede servir. Resulta ser el del comediante Mamurra, hombre de mala vida y peor talante. Se llevan el cadáver, ya en estado de putrefacción, a la casa de Valeria, de la cual sus padres se han ausentado temporalmente, y allí la maga realiza un conjuro por el cual lo que queda del espíritu del comediante pasa a la estatua de cera. Esta, ahora viva y despierta tiene un aspecto hermoso y sonrosado; Valeria se siente feliz con esa presencia en su cama, secreta para todo el mundo salvo para sus doncellas. Pero ya se sabe que estas cosas no suelen acabar bien, como diría la propia Pedraza. Quizás porque el ánima utilizada no fuera la más conveniente, lo cierto es que la actitud del Druso replicado (el otro, el auténtico difunto, continúa su tedio en el Hades) no va a ser en absoluto la que Valeria esperaba. La situación se complicará cuando su padre Domicio encarcele a la hechicera Próxima y esta sea condenada a morir en las arenas del circo. El final, con las fieras ocupando la arena y luchas entre gladiadoras, nos ofrece un espectáculo apoteósico.

Como de costumbre en la narrativa de Pedraza, nos encontramos no solo con la historia central, sino con una espléndida presentación de la época: detalles, atuendos, ritos, comidas, sociedad y una especial atención a las divinidades paganas, sobre todo las del infierno. Hay, por añadidura, numerosos guiños y referencias a otras obras literarias y cinematográficas, siempre dentro del juego irónico que suele ofrecer la autora para nuestro deleite como lectores. Se trata, asimismo, de una nueva entrega sobre el tema de la muerte, sus circunstancias, el paso a ella desde la vida y viceversa. Los personajes están bien creados, quizás menos el de Druso, porque aquí su personalidad tiene poca importancia, igual que no la tuvieron las mujeres artificiales amadas por caballeros que las preferían a las de carne y hueso y así de silenciosas. Destacan la joven Valeria, hija díscola y perturbada por el amor: sus padres, en especial la matrona Domicia; las dos muchachas germanas; la gladiadora Atalanta, aunque su aparición sea muy breve y, desde luego, la imponente figura de la hechicera Próxima Nigra, que recuerda a otros personajes femeninos de Pedraza relacionados con la brujería.

Puede presumirse que hay semejanzas con el *Frankenstein* de Shelley, en tanto que esta novela tiene como coprotagonista a una criatura artificial que cobra vida y cuyo comportamiento posterior será nocivo e incluso fatal para sus creadoras. Sin embargo, en realidad estamos más cerca de un muñeco erótico, en este caso masculino. La figura de Druso es una clara inversión de tantas mujeres de mármol, marfil o plástico que los varones, a lo largo de la historia, han querido fabricar según sus deseos. Una criatura que pertenece a esa tradición que estudia la propia autora en su ensayo *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, en cuyos primeros párrafos escribe:

Hay una fantasía flotando, tenaz, en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer. Y otra aún más osada, que procede de

ella: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas con ventaja para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y para la paliza mortal. Esta última falacia es muy persistente. (19)

Importa remarcar que, si puede entenderse esta última novela publicada por Pedraza como una inversión y parodia de las "máquinas de amar" femeninas, las mujeres artificiales creadas a gusto de sus consumidores, hombres, también cabe leer la historia como una burla jocosa del amor romántico, ese al que Eros incita y con el cual enloquece a sus víctimas. No hay nunca ese tipo de amor en la narrativa de Pedraza, en ningún momento. La autora lo obvia o se ríe de él, como en esta ocasión.

La evolución de los monstruos

La influencia de Mary Shelley aparece más clara y directa en la novela de 1994. Como ya dije antes, ninguna de las dos obras de Pedraza se anima a explorar los caminos de la ciencia ficción y prefieren los de lo fantástico. Pero, como bien ha señalado el crítico David Roas:

El objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no solo sirve, como decía, para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Más allá del peligro que suele implicar para la integridad física de los humanos que se topen con él, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos). (Roas 8)

Pero, ¿por qué he elegido una obra, como *El amante germano*, de la que digo que no se parece demasiado a *Frankenstein*? Lo he hecho por las similitudes que sí existen, pero también por el tratamiento que Pedraza da a las figuras del monstruo y de los seres artificiales creados por los humanos, veinte años después de haberlos escogido como protagonistas de *Las novias inmóviles* y, sobre todo, doscientos años más tarde que Mary Shelley. La triste joven que remaba al viento junto al lago Lemán, inventándose monstruos inmortales, no había logrado alcanzar, debido a su edad, la madurez literaria, de la escritora española.

Y, muy posiblemente, hubiese sido incapaz de criticar con una burla gótica pero simpática el Amor que se adjetivaba con el movimiento artístico donde se integró. Su Criatura fue, claro está, la primera de su propia estirpe, pura, adánica y llena de patetismo. Los monstruos de Pedraza han leído mucho

y nacido en la posmodernidad, aunque no sean monstruos líquidos, sino fantásticos. La propia Pedraza ha evolucionado a lo largo de estos años. Su tendencia tenebrosa se mantiene, pero se va transformando en un gusto por integrar también imágenes más luminosas, placenteras y vitales. Su capacidad transgresora, su incorrección política, su ironía, su bagaje cultural, su clasicismo, se mantienen sin perder en absoluto su radicalidad.

David Roas explica muy bien los “peligros” a los que los propios monstruos se han enfrentado durante el siglo XX y estas dos primeras décadas del XXI: la pérdida de “fantasticidad”, es decir, de su potencial de provocar miedo o inquietud, por saturación del público respecto de algunos personajes, lo que puede suponer que acaben convirtiéndose en parodia o se banalicen. Y con ello:

También se están prodigando las obras (*Crepúsculo* es un ejemplo paradigmático) que banalizan y/o domestican al monstruo, despojándolo de su excepcionalidad, lo que provoca un curioso fenómeno (tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora): dotarlo de esa normalidad supone incorporarlo a la realidad, (. . .) extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. (Roas 8)

Mary Shelley humanizó al monstruo, lo comprendió, se identificó con él, le dotó de voz (ya que no de nombre), y la literatura posterior lo recreó, utilizó, parodió y hasta acabó por agotarlo en ocasiones. Los monstruos del siglo XX, sobre todo de sus últimas décadas, en eso que se llama posmodernidad, han llegado a devaluarse, descafeinarse, a ser fagocitados por la industria literaria, cinematográfica, audiovisual en general, por el capitalismo. Esas criaturas ya no dan miedo.

Sin embargo, hay otra posibilidad que pudiera parecer mejor, pero que también menoscaba el potencial del monstruo. Ocurre cuando lo convertimos en un justiciero, un vengador revolucionario. Si entendemos que la Criatura de Shelley se vengaba no solo contra Victor Frankenstein sino, con toda justicia, contra la sociedad que lo marginaba por su apariencia, si lo aplaudimos por ello, si convertimos a las brujas literarias en sanadoras inofensivas o en feministas *avant la lettre*, puede que nos sintamos satisfechas, pero le hemos hecho un flaco favor a la literatura y su valor catártico.

Los monstruos de Pedraza mantienen intacta su capacidad de incomodarnos. Sus brujas son malvadas o ambivalentes, no modelos para nadie; sus divinidades infernales, intratables; sus muñecos de cera, violentos y estúpidos; sus asesinas en serie, herederas de Sade y de Erzébet Báthory, quedan impunes.

Tanto Mary Shelley como Pilar Pedraza exploran el territorio fronterizo entre vida y muerte, y sus criaturas monstruosas portan una carga filosófica, social, política, que transforma esa monstruosidad en un espejo de la sociedad que acepta esa categoría y sitúa allí, en ese espacio abyecto, otro, a determinados seres. Shelley abrió la puerta al futuro de la ciencia ficción; Pedraza recupera el fantástico clásico, pero dotándolo de todo su potencial subversivo y transgresor,

que ya estaba en *Frankenstein*. La autora española actualiza al monstruo, desde la madurez del siglo XXI, incluso desde el placer y la alegría, y no permite que sea domesticado, ni siquiera por su propio pensamiento feminista, progresista o *queer*, para que no pierda ese potencial que muestra lo que, con frecuencia, no queremos ver.

Notas

¹ Tan marginales son estos géneros, que una de las mejores pruebas de ello es el subtítulo de un libro de ensayo: *La novela de la ciencia ficción: interpretación de una novela marginal* (1972) de Juan Ignacio Ferreras.

² A este respecto, la larga y profunda introducción de Isabel Burdiel, “«Frankenstein», o la identidad monstruosa”, a la edición española de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, publicada en 2018 por la editorial Cátedra, y que toma, por cierto, como base la edición de Shelley de 1818, a diferencia de muchas otras ediciones anteriores en España, dedica bastantes páginas a un análisis pormenorizado de los conocimientos científicos de la autora, y su interés por escribir desde ellos y no desde lo prodigioso. Estamos, pues, en el inicio de la ciencia ficción.

³ Le dedica un apartado completo a las versiones cinematográficas de *Frankenstein*, con el título “Frankenstein: padres e hijos artificiales” (Martín Alegre 126-133).

⁴ Este artículo de Genara Pulido, “Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el *Frankenstein* de Mary Shelley”, rastrea las fuentes mitológicas y literarias de la escritora británica. E, igualmente, las obras científicas en que pudo documentarse para escribir su novela.

⁵ Isabel Clúa Ginés es una de las no muy numerosas investigadoras españolas que ha estudiado con más profundidad la obra de Pedraza.

⁶ Posteriormente, este año de 2019, ha aparecido otra novela, *Pánikas*.

⁷ Las numerosas entrevistas que ha concedido Pilar Pedraza a medios digitales y en papel son una de las mejores maneras de acercarnos a su obra, a falta de más estudios académicos y críticos.

⁸ La criatura híbrida entre humano y animal reaparecerá en una obra que no puedo dejar de nombrar aunque sea en nota a pie de página, la luminosa y magistral *Lucifer Circus* (2012), cuya protagonista es una mujer asiática, Krea, que tiene hipertrichosis y, en su lugar de origen, es considerada especial y casi sagrada. Hay, además, otro personaje claramente andrógino, figura muy común en la narrativa de la autora española.

⁹ El nombre es una referencia a la Olimpia autómatas del cuento de E. T. A. Hoffmann *El hombre de arena* (1817), narración que Pedraza analiza en su ensayo *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*.

Obras citadas

Balza Múgica, Isabel. “Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable”. *Las lesbianas (no) somos mujeres: en torno a Monique Wittig*. Ed. Beatriz Suárez Briones. Barcelona: Icaria, 2013. 85-115. Impreso.

-
- . “Identidades femeninas errantes: Sobre hechiceras y monstruos”.
Identidades femeninas en un mundo plural. Ed. M^a Elena Jaime de Pablos. Sevilla: Arcibel, 2009. 57-64. CD-ROM
- . “Tras los monstruos de la biopolítica”. *Dilemata*. 31 May. 2013: 27-46.
Digital. Burdiel, Isabel. “«Frankenstein», o la identidad monstruosa”.
Frankenstein o el moderno Prometeo. Por Mary Shelley. Ed. Isabel Burdiel. Trad. M^a Engracia Pujals. Madrid: Cátedra, 2018. Impreso.
- Burroughs, Edgar Rice. *Tarzán de los monos*. Madrid: Ediciones El País, 2004. Impreso.
- Casas, Ana. «Prólogo». *Las mil caras del monstruo*, Ed. Ana Casas. Barcelona: Bracket Cultura, 2012. 5-15. Impreso.
- Clúa Ginés, Isabel. “De la carne como una de las bellas artes: cuerpo, artificialidad y tradición fantástica en la obra de Pilar Pedraza”.
Literatura y cultura popular en el nuevo milenio: actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular. 2006. 321-336.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de la ciencia ficción: interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI, 1972. Impreso.
- Gómez Castellano, Irene. “El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab”. *Revista Hispánica Moderna*. Dic. 2007: 187-203. Impreso.
- González-Rivas Fernández, Ana. “El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno”. *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*. May. 2010: 579-592. Impreso.
- Haraway, Donna. “Manifiesto cyborg: Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista a finales del siglo XX”. *Ciencia, ciborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995. 253-311. Impreso.
- Martín Alegre, Sara. *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Alberto Santos editor, 2002. Impreso.
- Moore, Catherine L. “Ninguna mujer nacida”. *El hombre-máquina: antología de relatos de cyborgs*. Barcelona: Martínez Roca, 1978. 69-132. Impreso.
- Navarro, Antonio José. “Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos”.
Frankenstein o el moderno Prometeo. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 2013. 9-68. Impreso.
- Pedraza, Pilar. *El amante germano*. Madrid: Valdemar. 2018. Impreso.
- . *Arcano trece: cuentos crueles*. Madrid: Valdemar, 2000. Impreso.
- . *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera)*. Valencia: Almadín, 1983. Impreso.
- . *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004. Impreso
- . *La fase del rubí*. Barcelona: Tusquets, 1987. Impreso.
- . *Las joyas de la serpiente*. Valencia: Fernando Torres, 1984. Impreso.
- . *Lobas de Tesalia*. Madrid: Valdemar, 2015. Impreso.
- . *Lucifer Circus*. Madrid: Valdemar, 2012. Impreso.

-
- . *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998. Impreso.
- . *Metrópolis: Fritz Lang*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. Impreso.
- . *La mujer pantera: Jacques Tourneur (1942)*. Valencia: Nau Llibres, 2002. Impreso.
- . *Las novias inmóviles*. Barcelona: Lumen, 1994. Impreso.
- . *Pánikas*. Málaga: El Transbordador. 2019. Impreso.
- . *La perra de Alejandría*. Madrid: Valdemar, 2003. Impreso.
- . *Piel de sátiro*. Madrid: Valdemar, 1997. Impreso.
- . *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.
- Pulido Tirado, Genara. “Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el *Frankenstein* de Mary Shelley”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. Jul. 2012. Digital.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Ed. Isabel Burdiel. Trad. M^a Engracia Pujals. Madrid: Cátedra, 2018. Impreso.
- Solaz, Lucía. “Literatura gótica”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2003. Digital.
- Torrano, Andrea. “Ontologías de la monstruosidad: el cibernético y el monstruo biopolítico”. *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. 2009.
- Weil, Simone. “El amor a Dios y la desdicha”. *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta, 1993. 75-86. Impreso.