

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018



## Monstruosidad y heterogeneidad de los mundos

### Rodrigo Guzmán Conejeros

CURZA - Universidad Nacional del Comahue. Argentina

PI 04/V100. "Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura"

Directora: Adriana Lía Goicochea

#### RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos *El banquete de los monstruos*, de la escritora rionegrina Fabiola Soria (2018), obra compuesta por cien microrrelatos que postulan mundos heterogéneos que funcionan con leyes propias, donde lo monstruoso es normal. En tal sentido, estudiaremos los sentidos suscitados por la figura del monstruo a lo largo de la historia de Occidente, desde la antigüedad clásica hasta la literatura contemporánea, a partir de los aportes de los estudios literarios acerca de la literatura fantástica y neofantástica; para observar de qué manera los cuentos de este volumen dialogan con esa tradición.

A partir de este análisis, podremos observar que lo monstruoso está al servicio de una estética que pone en cuestión las nociones de normalidad y norma, lo cual permite también vincular esta producción con la problemática de la identidad de las personas, por lo que este estudio puede contribuir al diálogo transdisciplinario y ofrecer claves de lectura útiles al debate social sobre la diversidad personal, propio de la contemporaneidad.

**Palabras clave:** Monstruosidad; Literatura fantástica; Literatura gótica, Literatura neofantástica; Heterogeneidad.

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018

## Introducción

En el presente trabajo analizaremos *El banquete de los monstruos*, de la escritora rionegrina Fabiola Soria (2018), obra compuesta por cien microrrelatos que postulan mundos heterogéneos con leyes propias, donde lo monstruoso es normal. Se trata de textos breves pero con intensidad narrativa que se encuentran organizados en 8 apartados que pueden enmarcarse en formas genéricas no realistas, transitando entre el fantástico clásico, el neofantástico, la ciencia ficción, el policial, el relato de terror y el maravilloso: “Terrores nocturnos”, “Difuntos y aparecidos”, “Sabiduría diabólica”, “De mecánicas monstruosas”, “Criaturas fantásticas”, “Rituales extraños”, “Destinos malditos” y “El banquete de los monstruos”. Sin embargo, más allá del catálogo, interesa enfatizar en el carácter común que encierran los mundos representados; que se encuentran siempre en conexión con nuestro mundo, el definido por las coordenadas cartesianas y el cientificismo; en relaciones que fluctúan entre la total armonía y la confrontación, y que buscan provocar una respuesta emocional en el lector: el miedo en alguna de sus formas<sup>1</sup>, en relatos donde prima la tradición gótica o el género del terror; la sorpresa<sup>2</sup>, en textos próximos al género maravilloso o al realismo mágico; o la inquietud<sup>3</sup>, como efecto de relatos neofantásticos que enfatizan la ambigüedad y la paradoja.

Esta respuesta emocional es propiciada en los cien microrrelatos que conforman el volumen en tanto postulan mundos heterogéneos que funcionan con leyes propias, donde lo monstruoso es normal; posibilitando así una mirada renovada sobre lo real que escapa a los condicionamientos contingentes. Al respecto, la autora sostiene una estética antirrealista y de carácter universalista, que abreva en distintas tradiciones culturales –letrada y popular; occidental, oriental y latinoamericana– para postular mundos autónomos que se sustentan en lógicas causales estrictas aunque fantásticas o, en palabras de Borges (1932) “mágicas”<sup>4</sup>, y cuya verosimilitud se sostiene en un trabajo concienzudo del narrador que incita al lector a participar del acto creativo que implica toda lectura literaria: el buen lector encuentra los sentidos del texto porque también los crea, completando los rasgos que la escritura sugiere<sup>5</sup>. Por ello, los relatos de este libro dicen tanto como sugieren y, a veces, sugieren más que lo dicen, por lo que el lector debe convertirse en

<sup>1</sup> Según explica Botting (1996), pueden distinguirse dos clases de miedo en la literatura gótica: el horror y el terror. Mientras el primero es el temor inmovilizante de la víctima ante la inminencia del ataque del monstruo; el segundo es el miedo en acción o movimiento, que se produce como reacción a la invasión de lo monstruoso.

<sup>2</sup> Morales (2003: 32) afirma que el hecho o ser maravilloso, la maravilla, provoca asombro pero no extrañamiento: “lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad”.

<sup>3</sup> El género neofantástico busca producir el extrañamiento, la perplejidad y la inquietud de lector por intermedio de procedimientos que buscan desautomatizar la percepción de lo real mediante la postulación de mundos autónomos que funcionan con lógicas precisas pero que resultan insólitas e imposibles para la concepción racionalista y convencional de lo real, predominante en la constitución del sentido común –prevaleciente en occidente. Al respecto, Alazraqui (1990: 29) explica que este efecto en el lector es causado por “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”. Por su parte, Stratta (2004: 43) entiende al género neofantástico, a partir de su lectura de Borges, “basado como mecanismo fundamental no en la irrupción de prodigios sobrenaturales o científicos sino en formas de la contaminación y el contagio entre lo verdadero y lo falso”.

<sup>4</sup> Estas lógicas son cuasi naturales, en tanto la existencia de seres monstruosos en los textos del volumen es tan natural en esos mundos postulados como lo sería la Ley de gravitación universal en nuestro mundo empírico; de acuerdo con el consenso científico-racionalista. Y sin embargo los sistemas de leyes de la ficción literaria se asemejan más bien a los mágicos, en el sentido en que lo expresa Borges en “El arte narrativo y la magia”, ensayo en el que se enfrenta con el realismo, al postular que el texto literario establece una causalidad mágica en la que cada relato puede constituirse en un mundo, una totalidad en el que tiempo, espacio y causalidad adoptan las formas que más le convienen al escritor que, de esta manera, actúa como un brujo primitivo al aplicar la magia en la creación literaria. Al respecto, Morillas Ventura (1992) señala que, para Borges, los personajes fabulosos se presentan como reales gracias a la persuasión del narrador, quien sabiamente repite, anticipa, crea el clima conveniente para obtener ese efecto de veracidad; es decir, la verosimilitud. Por eso para el narrador, el problema central es el encadenamiento de hechos y secuencias, es decir, de la causalidad que los vincula. Por su parte Arán (2000) explica al respecto que “este orden ‘lúcido y limitado’, que abomina tanto de las sintaxis deterministas como de las psicológica y despliega asociaciones surgidas de las palabras y no de las cosas, libera la literatura del avasallamiento de lo real empírico. Álgebra, astronomía, ajedrez, son términos recurrentes que Borges utiliza para expresar el modo fantástico en que “la incalculable y enigmática realidad” puede obedecer a la necesidad del arte. Al colocar esos términos en correspondencia con las operaciones recónditas de la magia y del sueño, no como milagro ni como experiencia sobrenatural sino como un mecanismo (artificio narrativo demiúrgico), no menos preciso ni menos intelectual y abstracto que los conocidos por la evidencia de una serie que resulta de la aplicación de una ley, está señalando el camino de un proyecto de autonomía literaria que pueda alcanzar la universalidad del género fantástico (o mágico) de los grandes relatos fundadores”.

<sup>5</sup> Arán (2000) entiende que para Borges “las formas narrativas más interesantes son las que no intentan decirlo todo, interpretándolo, sino más bien registran las efectuaciones de la realidad o expanden un mínimo detalle para tornarlo una clave de lectura, funcionan ‘a pura destreza verbal’ y por ello son admirables, porque no describen ‘los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos’ (218), con lo cual potencian una lectura atenta y nada ingenua”.

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018

coautor siguiendo las pistas mínimas que el narrador de cada relato va desperdigando y completando los vacíos para cooperar en la semiosis, el proceso de construcción del sentido (Eco, 1993).

Con esta actitud cooperativa, el lector puede deambular por los mundos monstruosos que los cuentos postulan o conjeturan y que se vinculan con la tradición de la literatura antirrealista desde el medioevo hasta la actualidad. En este sentido, la figura del monstruo en la antigüedad clásica occidental se concibe como “un signo prodigioso que advierte sobre una amenaza de los dioses” (Rodríguez Pérsico, 2014: 292) y como aviso, advertencia o señal de que iba a suceder algo terrible<sup>6</sup>.

Con el tiempo ese sentido original se amplió a criatura prodigiosa o sobrenatural que produce espanto, animal de tamaño descomunal, persona o cosa muy fea y persona cruel y perversa, etc. Asimismo, el monstruo clásico se vincula con la noción de hibridez, contaminación o mezcla desarmónica de elementos disímiles: humanos, animales o no naturales, como producto de fuerzas que están más allá de lo humano, y que generan en el ser humano una sensación ambigua de rechazo y atracción simultáneos. Ello se vincula con el carácter ostentoso de la figura monstruosa, ya que es la exhibición o mostración de un signo portentoso y extraordinario y, al respecto, Rodríguez Pérsico (2014, 292) explica que “la imagen [del monstruo] es de naturaleza mostrativa, en el sentido de ostensión. En ella, la manifestación no es apariencia sino exhibición”.

En este sentido, lo monstruoso se liga con la mostración de la diferencia: de lo otro, lo heterogéneo, lo diverso, lo mezclado y lo híbrido. Por eso el tema de la monstruosidad se liga también con la problemática de la identidad de las personas, por lo que su estudio puede contribuir al diálogo transdisciplinario y ofrecer claves de lectura útiles al debate social sobre la diversidad personal, propio de la contemporaneidad.

## Los cuentos

En los cuentos de este volumen la presencia de monstruos de distinto tipo implica usualmente un destino peligroso para la integridad física, mental y espiritual de la víctima, como puede observarse en varios de ellos: en “Hyaku Monogatari” (Soria 2018, 9)<sup>7</sup>, “Auxilio” (11), “Recurrencia” (12) y “Cita” (20), entre otros, los personajes son asesinados por distintos tipos de monstruos, mientras algunos de ellos terminan convirtiéndose en alimentos de estos seres. Por otro lado, los monstruos también provocan cambios de mundo o de dimensión (“Balance”: 13), develan secretos terribles y desestabilizantes (“Aparecido”: 21, “El enterrador”: 31), poseen las almas de los personajes (“Polizontes”: 50), los transforman en uno de ellos (“Manada”: 52) o los parasitan (“Regalo maldito”: 53, “Malas gentes”: 60).

La tradición inaugurada por la novela gótica en Inglaterra en el siglo XVIII, por su parte, también aportó tópicos que constituyeron muchos aspectos de lo monstruoso y terrorífico, como puede apreciarse no solo en la producción literaria actual sino también en producciones audiovisuales: el cine, el comic y los videojuegos que han resignificado esta tradición literaria. En este sentido, el gótico aportó un conjunto de escenarios característicos (el castillo de gran antigüedad, el laberinto, el páramo salvaje; que son espacios habitados por presencias monstruosas: fantasmas, espectros, demonios y monstruos) que crean atmósferas sombrías y misteriosas; personajes prototípicos (nobles déspotas, heroínas débiles e inocentes, héroes y monstruos) que ejercen o son víctimas de la violencia, y la postulación de un mundo ficcional donde es normal la presencia de seres sobrenaturales, la magia y la intervención divina o diabólica. Se trata de una estética del exceso: abundante en sucesos truculentos, que buscan asustar o producir horror y terror en el lector por su excesiva

<sup>6</sup> El *Diccionario Latino – Español, Español – Latino* Bibliograf (1969: 308) define *monstrum* como “prodigio, (p) el que presagia algún grave acontecimiento”; mientras *monstruösus* significa “monstruoso, horrible”. Por su parte, Frías (2009) explica que “en latín existió el sustantivo neutro *monstrum* con un significado inquietante: 'aviso de los dioses'. Pero no un aviso cualquiera, como podría ser el que se cree recibir durante la duermevela, un mal sueño o una pesadilla. No; solo el representado por un fenómeno que se sale claramente del orden natural, como, por ejemplo, el nacimiento de un niño con dos cabezas. Ese es un monstruo.

De ahí que se quede corta la etimología que quiere ver en «monstruo» un simple derivado de *monsträre*, verbo que tuvo en Roma el significado de 'mostrar', 'informar', 'exponer'... Los monstruos no se limita a mostrar algo; advierten de lo sobrenatural. En palabras de Sinnius Capito, refrendadas por Elius Stilo, *monstrum* (que debería pronunciarse como *mönestrum*) es un derivado de *mönëre*, en cuanto que advierte o avisa de algo esencial: del porvenir y, en definitiva, de la voluntad de los dioses”.

<sup>7</sup> En adelante se consignará solo el número de página, correspondiente a la edición citada.

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018

crueledad o dramatismo; y que también muestra la decadencia moral, la crueldad y los actos criminales cometidos por monstruos o déspotas perversos<sup>8</sup>.

Respecto de lo anterior, la monstruosidad gótica se expresa en la presencia y actuación de distintos tipos de criaturas sobrenaturales que pueblan los relatos de los distintos apartados/ secciones de este libro, aunque en este caso se vincula también con la literatura y cine de terror contemporáneos: fantasmas, ángeles, demonios, dioses, zombies y criaturas asesinas de tipo desconocido practican el mal en cuentos como “El tercer cuerpo” (10), “Sekhmet” (48), “Cosecha” (62), “Cardumen” (36); entre otros. Asimismo, la monstruosidad es ejercida por déspotas modernos en textos como “Apoteosis”, en el que se representa un mundo de vampiros que devoran a una joven en una fiesta pero cuando los hombres incendiaron la casa donde se cometieron este crimen aparecieron otros monstruos que justificaron a los vampiros afirmando que “cómo podía ser que la chica anduviera con esa sangre tan apetitosa” (Soria, 2018: 42), lo que refracta<sup>9</sup> el discurso social que criminaliza a las víctimas de violación y violencia sexual. Por su parte, en “Los posesos” (61) se aborda el crimen y el tratamiento del crimen por parte de los medios masivos de comunicación social que, nuevamente, criminalizan a la víctima para promover el disciplinamiento social de las mujeres, en el supuesto de que sus asesinatos forman parte del orden imperante.

En estos cuentos, como vemos, la degradación moral es resultado del abuso por parte de monstruosos privilegiados hacia los débiles y, en particular, hacia las mujeres; aunque no son las únicas víctimas pues en otros relatos los personajes, sin distinción de género o edad, sufren la violencia de alienados (“Residencia”: 38) y científicos locos (“Deep Web”: 14, “La cabeza”: 10), dos de las figuras monstruosas que desarrolló el gótico del siglo XIX. Finalmente, los monstruos también aparecen bajo la figura de criminales, en cuentos como “Pista” (11) o “Divertimento burgués” (41), aunque en estos casos la perspectiva difiera del género policial, con el que también dialoga esta obra, pues el punto de vista corresponde a los criminales.

Hay otro tipo de monstruosidad, que tiene raíces más contemporáneas y que se expresa en cuentos neofantásticos que muestran la monstruosidad del mundo; tanto porque devela un modo de postular lo real que se aleja de la racionalidad o porque se sustenta en el principio de que el mundo es una máscara engañosa que oculta mecanismos secretos; en la tradición neofantástica argentina sostenida en las obras de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. En el primer caso se postula la existencia de universos autónomos que funcionan con leyes propias –por ejemplo, en los cuentos “Eternidad” (37), “Hotel en construcción” (38), “Laberinto” (49) y “Saturación” (67)- que constituyen paradojas, un escándalo de la razón, y que no resulta accesible a los hombres en situaciones cotidianas sino sólo a través de la ficción<sup>10</sup>.

Y estas paradojas buscan generar la desautomatización perceptiva; es decir, intenta la ruptura de los marcos perceptivos habituales del lector para producir un estremecimiento del sentido. En el segundo caso, y más ligados con la tradición cortazariana, aparecen cuentos como “Predicción fotográfica” 35, “Condenado mundo” 37 y “El gato de Schrödinger” 58, que muestran mecanismos ocultos de funcionamiento del mundo que resultan inconcebibles para el sentido común<sup>11</sup>.

Pero no toda monstruosidad se presenta como amenazante, pues también hay muchos cuentos de este volumen que celebran la coexistencia de seres humanos y monstruos: en los que los fantasmas se comunican e interactúan con los vivos (“Urgencia”: 15, “Interpelación fútil”: 29, “Doble vida”: 30, “Fantasma molesto”: 36; son ejemplos de ello, además de los cuentos agrupados en la sección Difuntos y aparecidos) pero sin producir espanto; sino normalizando la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural. En este sentido, se vincula con la cultura popular de raíz tradicional europea y americana, que no admite los principios del

<sup>8</sup> Para esta caracterización del gótico se ha consultado Botting (1996), Amícola (2003) y Goicochea (2016).

<sup>9</sup> Bajtín utiliza el término para dar cuenta de que la literatura no realiza una mera copia imitativa de lo real sino que estetiza la realidad desde una perspectiva refractaria, es decir, semiótica e ideológica, lo cual implica que refleja lo real pero de manera indirecta, como si se tratara de un reflejo distorsionado. Véase Arán et alri (1998).

<sup>10</sup> Como explica Sarlo respecto de Borges, “los objetos y los espacios de Borges no dejan de plantear conflictos por su cualidad paradójica. Tienen la forma de esa figura de la argumentación que siempre atrajo a Borges porque marca, al mismo tiempo, los límites de la razón, de los sentidos y del sentido común y, en definitiva. Critican la confianza en la percepción y, al hacerlo, los presupuestos del realismo” (Sarlo, 2004: 27).

<sup>11</sup> Pues, como explica Alazraki (1990: 29), “si lo fantástico asume la solidez del mundo real —aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Caillois—, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una ‘fisura’ o ‘rajadura’ en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johnny Cárter en ‘El perseguidor’— una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad”.

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018

racionalismo para entender e interactuar con lo real, lo cual se relaciona con los géneros que adopta en estos casos, el maravilloso<sup>12</sup> y el realismo mágico, en cuentos como “Catálogo” (45) y “Requisito” (46), además de los antedichos, porque postulan la convivencia no conflictiva de hechos naturales y sobrenaturales pues los seres fabulosos (en este caso, los fantasmas, los monstruos y otras criaturas fantásticas), conviven sin ningún escándalo lógico con los seres del ámbito de la realidad.

## Conclusiones

Estos mundos monstruosos y habitados por monstruos develan y exhiben las oscuridades, perversiones y deseos atroces de los seres humanos pero también permiten “el contacto con lo otro”, en tanto “el monstruo nos devela la capacidad de transformar una idea de mundo”, según explica Puertas (2016: 145) a través de la exhibición tanto de sus poderes destructivos como de su condición de otredad. Y, al respecto, en el monstruo se condensa el miedo a lo diferente –la alteridad– y ello trajo aparejado desde la antigüedad el juicio moral y la persecución punitiva de los poderes seculares y religiosos hacia los elementos que no se adecuaban a la norma; es decir, siguiendo a Ocampo Ramírez (2013: 20), “un efecto excluyente –más o menos violento en cada época y cultura– de la diferencia, de lo heterogéneo, de lo caótico que –por diversas razones– simplemente se desvía o no se ajusta al anhelado y sobreidealizado bien” y que provoca sistemas morales que excluyen lo heterogéneo como marca de pertenencia identitaria. En este sentido, la autora explica que

La sociedad [...] está sujeta a introspecciones constantes que indagan sus elementos estructurantes como método regulador y regenerativo en la tarea de acentuar su identidad, haciendo uso constante para esto de la formulación de categorías distintivas, excluyentes y opuestas. Es en esta atmósfera evolutiva donde la presencia y empleo de la monstruosidad se hace recurrente como método efectivo de demarcación de la norma. (Ocampo Ramírez, 2013: 20).

En este marco, la noción de monstruosidad adquiere un nuevo sentido en los tiempos que vivimos, posmodernos o de posverdad, porque permite dar cuenta de la diferencia puesto que, como reflexiona Rodríguez Valls (2011: 481) respecto de *Frankenstein*.

pensar en la identidad de un monstruo es pensar en la identidad de aquello que es diferente. Incluso el Diccionario de la RAE cae en el prejuicio esencialista al definir al monstruo como una ‘producción contra el orden regular de la naturaleza’. Le falta decir, permítanme la ironía, que hay que entenderlo como un error de la naturaleza. En *Frankenstein* ese ‘error’ habla en primera persona y nos llama a escuchar las características con las que quiere ser recibido por el mundo de las personas que se ajustan a la norma<sup>13</sup>.

En este sentido, las monstruosidades que este volumen explora, en los múltiples mundos que la autora postula o conjetura, permiten dar cuenta de una perspectiva múltiple, ya que muestra distintos puntos de vista respecto de cómo funciona el mundo, sin intentar que ninguna prevalezca o se instaure como normalidad, y con ello muestra las posibilidades de manifestación de lo heterogéneo de nuestro mundo, a través de la refracción literaria (Bajtín). De esta manera, propicia el diálogo y el conocimiento de lo otro como modo de oposición a todo modo de hegemonía, a todo intento por definir de un modo unívoco y absoluto qué es la realidad.

---

<sup>12</sup> Lo que posibilita lo maravilloso como género literario es la convivencia no conflictiva de leyes de distinta entidad que rigen el mundo y que, por lo tanto, reclama de los lectores un “pacto de credulidad”, de no cuestionamiento. Morales, por su parte, define lo maravilloso a partir de la actitud del personaje frente al fenómeno extraordinario, pues, si bien éste se sorprende por la maravilla esto no trae aparejado una crisis del modo en que observaba la realidad antes de la aparición pues “lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad; también es cierto que casi nunca provoca crisis de razón que obliguen a los personajes a dudar de si son capaces de percibir el mundo tal como es” (Morales, 2003: 32).

<sup>13</sup> Y, al respecto, el filósofo español propone un nuevo humanismo que no incluya lo normal como marco definitorio: “frente a una antropología de la identidad y de la universalidad de la esencia se ha propuesto en las últimas décadas del siglo XX una antropología de la diferencia y de la pluralidad de las existencias. No se trata de negar algo común a lo humano como podría ser, por ejemplo, su capacidad de lógos y su autonomía moral, sino de no exagerar y torcer la búsqueda de aquello en lo que coincidimos hasta el punto de olvidar que lo que de verdad somos tiene mucho que ver con la particularidad. En las últimas décadas se ha llegado a hablar de antihumanismo y de muerte del hombre. No quiere decirse con ello que el hombre ya no exista o que haya que matarlo. Lo que tienen que cambiar son las categorías con las que lo comprendemos porque las antiguas se han quedado estrechas para recoger las manifestaciones de lo humano que existen hoy día y que son absolutamente legítimas. Dicho de otra manera: ser diferente debería ser lo normal. Nadie tiene que avergonzarse de no ajustarse a la norma porque lo realmente falso es la norma”. (Rodríguez Valls, 2011: 481).

Viedma 8 y 9 de noviembre de 2018

## Bibliografía

- Alazraki, J (1990) “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*, vol. XIX, N°2.
- Amícola, J (2003) *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arán P et altri (1998) *La estilística de la novela en M. M. Bajtín*. Córdoba: Narvaja Edit.
- Arán, P (2000) “La rigurosa magia del fantástico borgeano”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de [http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/fan\\_borg.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/fan_borg.html)
- Bibliograf (1969). *Diccionario ilustrado Latino – Español, Español – Latino*. Barcelona: Bibliograf.
- Botting, F (1996) “Introducción” de *Gothic*. London: Routledge. Traducción especial de Elina Montes. Recuperado de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/gotico.pdf>
- Eco, U (1993) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Frías, I (2009) Centro Virtual Cervantes. Archivos del foro del español. Asunto: 'Monstruo' y 'mostrar'. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/foros/leer\\_asunto1.asp?vCodigo=36926](https://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=36926)
- Goicochea, A (2016) “Literatura gótica, literatura sin fronteras”. Goicochea, Adriana (comp). *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*. Viedma: Etiqueta negra, p. 13- 34.
- Morales, A M (2003) “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad”, Morales, A M et altri (eds.). *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 15- 41.
- Puertas, N (2016). “Manuel Mujica Láinez. El monstruo: un lugar de transgresión”. Goicochea, Adriana (comp). *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*. Viedma: Etiqueta negra, p. 123- 146.
- Rodríguez Pérsico, A (2014) “Literaturas heterogéneas. El malentendido de Elías Castelnuovo”. *El taco en la brea # 1* Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias –CEDINTEL– FHUC / UNL. Recuperado de [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/50894/CONICET\\_Digital\\_Nro.29265cf4-afd9-471b-8c2f-39c404ee5c1b\\_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/50894/CONICET_Digital_Nro.29265cf4-afd9-471b-8c2f-39c404ee5c1b_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y)
- Rodríguez Valls, F (2011) “El Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851)”. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 44. Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/508>
- Sarlo, B (2004) “Una poética de la ficción”, Saítta, S (dir. de volumen), *El oficio se afirma*, vol. IX de Jitrik, N (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, p 19- 38.
- Stratta, Isabel (2004) “Documentos para una poética del relato”, Saítta, S (dir. de volumen), *El oficio se afirma*, vol. IX de Jitrik, N (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, p 39- 63.
- Soria, Fabiola (2018) *El banquete de los monstruos*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.