

# UNA MIRADA COGNITIVA AL MONSTRUO EN LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LA NARRATIVA DE LO INUSUAL: EMPATÍA Y MONSTRIFICACIÓN DEL LECTOR

BENITO ELÍAS GARCÍA-VALERO  
Universidad de Alicante  
benito.garcia@ua.es

Enviado: 6-05-2022  
Aceptado: 15-11-2022



## RESUMEN

Los estudios cognitivos aplicados a la literatura abordan la experiencia corporal que activa la lectura. A partir del paradigma de la simulación encarnada o la teoría de la lectura empática, este trabajo desarrolla la hipótesis del cuerpo híbrido emergente formado por una confluencia virtual del cuerpo del lector y el ficcional del personaje literario. Esta experiencia encarnada en las vivencias del personaje ficticio que posee rasgos corporales monstruosos, como algunas protagonistas de la narrativa de lo inusual, aboca al lector a una vivencia fantástica de su propia corporalidad.

**PALABRAS CLAVE:** Poética cognitiva; simulación encarnada; narrativa de lo inusual; lectura empática; monstruo.

## A COGNITIVE LOOK AT THE MONSTER IN FANTASTIC LITERATURE AND THE NARRATIVE OF THE UNUSUAL: EMPATHY AND MONSTRIFICATION OF THE READER

## ABSTRACT

Cognitive studies applied to literature take into consideration body experiences during reading. By resorting to the paradigm of embodied simulation and the theory of empathic reading, this paper develops the hypothesis of an emergent hybrid body constituted by the virtual convergence of the reader's body and the fictitious charac-

ter's body. This embodied experience of characters having monstrous bodies, such as some protagonists in the narratives of the unusual, entails a fantastic inhabitation of the reader's own body.

KEYWORDS: Cognitive poetics; embodied simulation; narrative of the unusual; empathic reading; monster.



## 1. UNA APROXIMACIÓN COGNITIVA A LA LITERATURA FANTÁSTICA

A finales del siglo XVIII, la epistemología racional-materialista, fundada sobre el armazón del método científico, había completado su dominio en Occidente, expandiéndose al mismo ritmo que la exitosa colonización del globo. Al imperio político y económico le acompañaba la expansión del imperio de la razón, que iba dejando huérfanos aquellos fenómenos de ese ámbito que San Agustín bautizó como «mundo interior» (Velásquez, 1990: 117), arraigados en la científicamente irreductible psique humana. Por supuesto, también quedaba fuera del foco científico cualquier narrativa que explorara las líneas entre lo real y lo ficticio, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte. Estos fenómenos constituyeron algunos de los temas que alimentaron la literatura fantástica, nacida como contrapunto a una cosmovisión occidental que comenzaba a ser fríamente científica. En algún punto de la obra fantástica se produce un quebramiento de las leyes naturales (sancionadas por el racional-materialismo) mediante la irrupción de un hecho imposible que genera terror por el desafío que supone a la certidumbre y predictibilidad que rigen nuestra forma de entender la realidad, sea cotidiana o científica. El texto fantástico juega con los códigos aceptados para entender y representar lo real, y su quebrantamiento supone una amenaza al lector en virtud de su extrañeza (Roas, 2018: 24), pues este no puede encajar la anécdota fantástica con lo que se suele aceptar como posible en nuestra realidad, y la transgresión de lo real desestabiliza su forma de entender el mundo en un proceso capaz de desencadenar un fenómeno psicosomático como el escalofrío, resultado frecuente de lo que Roas denomina «miedo metafísico» (2006). La literatura fantástica por tanto solo puede tener cabida tras el dominio de un paradigma racional-materialista, que califica de imposible todo aquello que no encaje con las supremas leyes de

la ciencia, y surge como respuesta de lo que Caillois califica como «exceso de racionalismo» (1970: 21).

Dentro de la tradición fantástica, el monstruo es otro elemento temático que desestabiliza el paradigma racionalista. Su etimología apunta a lo epifánico, a lo divino que *se muestra* en este *mundo* quebrando la línea entre lo natural y lo sobrenatural. No es casualidad que coincida con el origen de la literatura fantástica el nacimiento de la teratología, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en el seno de la anatomía comparada de Cuvier (Chaitin, 1998: 146), encargada de estudiar los especímenes con rarezas anatómicas naturales difícilmente clasificables, generalmente por malformaciones congénitas. Curiosamente, en varias obras de lo insólito de las últimas décadas los monstruos han dejado de ser desafíos a la lógica natural, invasores provenientes de otras galaxias en forma de alienígenas o seres malvados y por tanto antagonistas. En algunas obras de la narrativa de lo inusual<sup>1</sup> el monstruo ha pasado a ser una posibilidad de realización, una vía identitaria que no produce amenaza ni terror sino lo contrario: empatía e identificación.

Sobre el tema del monstruo se ofrece en este trabajo un análisis bajo las perspectivas cognitivistas y el paradigma de la cognición encarnada (*embodied cognition*<sup>2</sup>), que han extendido a la corporalidad material el origen de lo racional. La razón, lejos de un ente puramente abstracto o «espiritual», solo puede comprenderse en base al cuerpo físico que la genera (Johnson, 1987). La experiencia sensoriomotora del sujeto y la percepción espacial, ambas ancladas en el cuerpo, resultan ejes de la cognición humana, y cierran la brecha abierta por la tradición dualista de corte cartesiano, que separó el cuerpo y el espíritu y negó cualidades comunes entre ambas *cosas* (Descartes, 2014: 90). Las consecuencias que tiene una visión encarnada de la razón y la conciencia son muchas, también por supuesto para la literatura fantástica. La corporalidad, sede primera de la experiencia de sensaciones, participa activamente en la genera-

1 Componen la narrativa de lo inusual un conjunto de novelas cortas escritas por narradoras hispanoamericanas en las últimas dos décadas, caracterizadas por utilizar elementos fantásticos como forma de significar los complejos mundos interiores de sus protagonistas. El final de estas historias suele demostrar que las anécdotas narradas no son auténticamente fantásticas, pero han requerido de lenguajes altamente líricos que posibilitan a las narradoras protagonistas la expresión de sus conflictos internos. Para una caracterización de lo inusual, véase Carmen Alemany (2016; 2019).

2 El paradigma de la cognición encarnada o corporeizada parte del principio de continuidad cuerpo/mente planteado por John Dewey a comienzos del siglo XX, aunque algunos románticos alemanes ya habían cuestionado el dualismo cartesiano (Gambino y Pulvirenti, 2018: 22-3) que está en las antípodas de este paradigma. A su consolidación contribuyeron principalmente la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, el pensamiento biológico de Humberto Maturana y Francisco Varela y la filosofía del lenguaje de Mark Johnson y George Lakoff. Este paradigma está en la base de la corriente epistemológica y crítica dentro de la teoría literaria que constituye la poética cognitiva.

ción de la obra literaria, que ya no puede entenderse como un proceso meramente intelectual de plasmación de ideas o contenidos abstractos. Se puede decir entonces que las grandes ideas de la literatura universal no solo parten de las capacidades intelectuales del autor, sino también de una inusitada capacidad de sensación y percepción. Por otro lado, durante el proceso de lectura, ese artefacto nacido de un cuerpo sintiente se encuentra con otro cuerpo diferente, el que toma el libro y completa su significado, como propone Wolfgang Iser, a partir de su experiencia vital, pero podemos añadir, además, en sintonía con la neurohermenéutica, a partir también de su corporalidad y de la memoria de las sensaciones experimentadas (Abramo *et al.*, 2017). En definitiva, de su fantasía, completada ahora por su propio cuerpo.

Muchas son las definiciones de la literatura fantástica teniendo en cuenta sus efectos en el intelecto, como la clásica de Todorov (centrada en la oposición estructural entre géneros) o la de Roas (centrada en la duda epistémica que genera el texto). Aunque estas definiciones tengan en cuenta también el escalofrío que experimenta el lector durante la lectura, falta todavía configurar aproximaciones a la lectura de lo fantástico que den cabida a la globalidad de la experiencia lectora, incluyendo lo que sucede en el cuerpo material, labor que acometo en este trabajo y que pide, creo, una continuación del estudio sensorial de los distintos géneros literarios, un proyecto de amplia envergadura que permitiría alcanzar una aproximación integrada al hecho literario.

Si la literatura fantástica conlleva desafiar lo convencionalmente asentado por la epistemología occidental como posible y real, el lector ha de explorar nuevas vías de la imaginación para dar cabida a lo imposible en el relato literario; además, si asumimos las propuestas teóricas de la cognición encarnada, la literatura fantástica abre al lector igualmente a una serie de experiencias corporales, sensomotoras, propias del género o, al menos, más abundantes en este, y que se caracterizarían igualmente por su extrañeza o novedad. La literatura fantástica asoma al lector a lo inconcebible intelectualmente, pero también a lo nunca sentido corporalmente, sobre todo si focaliza la historia en un personaje monstruoso en algún grado. Esta es la hipótesis que exploro a tenor de las teorías de la lectura empática, derivadas de la cognición encarnada, y de la monstruosidad. Como veremos enseguida, el lector inmerso en una ficción literaria creada con un lenguaje atento a lo sensorial experimenta en una especie de «cuerpo fantasma» las sensaciones que acaecen al personaje de la historia. ¿Qué sucede cuando este personaje es monstruoso? ¿Emergen sensaciones nuevas, monstruosas de alguna manera, que abocan al

lector a su propia monstruosidad? La literatura fantástica sería entonces una puerta a lo irreal, pero también a lo que no somos capaces de sentir en condiciones normales, ni tampoco en la lectura de textos realistas, donde predomina la lógica de la cotidianidad. Un estudio neurológico llevado a cabo por Véronique Boulenger (2009) demostró cómo se activan las áreas cerebrales encargadas del movimiento durante la lectura de frases idiomáticas que incluyen las palabras «pierna», «mano» o sus compuestos. Concluyó que incluso durante la lectura metafórica de estas expresiones, las partes del sistema sensoriomotor encargadas de su movimiento se activan neurológicamente. Estas conexiones neuronales configuran «somatotopías semánticas», campos de relación entre partes del cuerpo y sus significados que permitirían afirmar cómo los mecanismos semánticos, es decir, la producción de significados, se encuentran anclados en sistemas de acción y percepción del cerebro. A partir de estudios de este tipo, Pierre Louis Patoine, uno de los líderes de la investigación en lectura empática, asevera que un texto realista representa siempre sensaciones más bien familiares, mientras que los de índole especulativa proponen nuevas combinaciones de sensaciones y acciones, llevando a cabo una «reorganización cartográfica del cuerpo vivido del lector, de su mapa somatotópico» (2019: 213). Parece sensato afirmar entonces que el texto fantástico, por su naturaleza especulativa, por su juego con lo real y por la cabida que ofrece a la monstruosidad, provocaría sensaciones nuevas nacidas de reorganizaciones cartográficas del cuerpo del lector sometido al texto fantástico. Veamos primero los fundamentos teóricos de este tipo de lectura encarnada y empática para poder explorar después esa posibilidad.

## 2. LA LECTURA EMPÁTICA EN LA LITERATURA FANTÁSTICA: IDENTIFICACIÓN, INMERSIÓN Y SIMULACIÓN

El concepto «empatía», calco del alemán *Einfühlung*, propuesto por Robert Vischer a finales del siglo XIX en su tesis doctoral sobre estética, ha tenido numerosas definiciones y aproximaciones que se multiplican además cuando atendemos a su naturaleza transdisciplinar, pues se ha elaborado en ámbitos como la psicología, la antropología, la ética o la retórica. En general se define como el fenómeno mediante el cual un sujeto es capaz de experimentar la emoción o la sensación de otro. Para Kendall L. Walton, la empatía se produce gracias a la imaginación, que permite suponer el estado de otro sujeto, aunque figurarse los pensamientos o sentimientos del otro no conlleva necesariamen-

te averiguar su mundo interno, sino solo imaginarlo (2015: 4), algo en consonancia con la tajante afirmación del neurobiólogo Antonio Damasio: nunca podremos experimentar, por mucho que avanzara la tecnología, una experiencia tal y como la vive en su conciencia otro sujeto, pues ni siquiera cuando dos sujetos contemplan la misma imagen se puede decir que ambos comparten la misma experiencia de tal imagen (2000: 333). Queda la empatía planteada aquí como un ejercicio imaginativo, como una suposición o averiguación del estado mental o emocional de otro. Para Fritz Breithaupt, la empatía favorece una «coexperiencia», entendida como fenómeno psicológico en que uno se «transporta» a la situación cognitiva, emocional y corporal de otro (2019: Introducción). Aunque atiende lo corporal, Breithaupt pone el énfasis en la situación del sujeto con el que se empatiza. Incluye en la «transportación» varios fenómenos, desde compartir mentalmente las acciones del otro, como sucede en la ficción literaria, a una participación más activa en la toma de decisiones del otro, llevadas a cabo mentalmente. Sin explorar con mayor detenimiento las consecuencias de la lectura empática, en su análisis atiende a la relación entre ficción y empatía, pues la empatía supone imaginar la vivencia de otro sujeto de forma parecida a la que experimentamos cuando reproducimos las historias de un personaje literario; ambos procesos requieren que el sujeto se viva «como si» estuviera en otro cuerpo, en otro mundo, en definitiva. Señala además con buena lógica que la evolución de la ficción y la emergencia de la empatía están probablemente interrelacionadas y se retroalimentan. La ficción solo pudo emerger cuando surgió en el humano la «conciencia móvil», que permite la transportación a situaciones diferentes a las que vive el propio sujeto, y es prerequisite para la «coexperiencia» que supone la empatía (2019: cap. 2).

La diferencia fundamental entre estas visiones convencionales de la empatía y las que propone Patoine con motivo de la lectura empática radica en la importancia otorgada a la participación corporal. Patoine ha estudiado cómo tanto el componente imaginativo como el corporal de la experiencia empática se retrotraen, respectivamente, a Rousseau y Adam Smith (2022: 15). La lectura empática acaece en un cuerpo sintiente, de hecho, es una actividad corporal (2015: 11), si bien la imaginación (así como las circunstancias afectivas hacia el receptáculo de empatía, o condiciones socioculturales) juegan también un papel determinante (2022: 15). Pero atender al fenómeno empático ha de requerir siempre atender al cuerpo del lector y a lo que experimente este aspecto material de su persona durante la lectura. Patoine desarrolla así el proyecto que Susan Sontag formuló como una erótica del arte, necesario

para reemplazar la hermenéutica y la conquista intelectual de la obra (2015: 12), proyecto que viene a continuar también la neurohermenéutica, que explica la interpretación como un proceso tanto intelectual como sensorial: al tiempo que se desentraña el significado, se despiertan en el lector sensaciones y emociones activadas especialmente por aquellas partes del texto con cierta relevancia o elaboración lingüística (Gambino y Pulvirenti, 2018: 92).

El desarrollo de la lectura empática de Patoine pasa por reconsiderar algunas nociones de cariz narratológico relevantes para nuestra aproximación a lo insólito. Entre ellas, el del «punto de vista», tenido como el espacio virtual desde el que el narrador se sitúa para contar la historia ficcional, que puede coincidir (en la focalización interna) o no (en la externa) con un personaje de la ficción. Patoine habla además del «punto de sentir», configurado por las ficciones que suscitan la empatía hacia algún personaje y nos llevan a encarnar su situación. Este «punto de sentir» constituye una experiencia diferente a la simpatía (con frecuencia confundida con la empatía), pues el fenómeno simpático no conlleva habitar el lugar «corporal» del personaje, sino sentir junto a él, por ejemplo compadeciéndonos de su situación, o alegrándonos con sus logros (2015: 84). La caracterización de la empatía que consolida Patoine se fundamenta en el estudio de las neuronas espejo y de la simulación encarnada, desarrollada esta última por el neurofisiólogo Vittorio Gallese. El descubrimiento de las neuronas espejo supuso el hallazgo de redes neuronales en el córtex premotor activadas durante la observación de otros sujetos realizando acciones motoras (como alcanzar un objeto). Estas redes neuronales son las mismas que se activan en caso de que el sujeto observador realice la misma acción. Posteriormente, se demostró que estas neuronas también se activan durante la lectura, cuando leemos que un personaje realiza cualquier acción motora (2019: 115), y es a partir de aquí que Gallese plantea que la ficción, a diferencia de la teoría de la mimesis aristotélica, no es una representación del mundo observable sino una simulación de este en la cual el lector se sumerge con su propio cuerpo: de ahí la fórmula «simulación encarnada» (*embodied simulation*).

A partir de esta visión simuladora de la experiencia lectora y de las nociones desarrolladas para el estudio de los llamados *body genres* cinematográficos,<sup>3</sup> Patoine expone que las sensaciones corporales suscitadas por el texto literario acaecen en un cuerpo híbrido (atención al valor monstruoso de esta

3 Estos géneros engloban las películas donde la exposición del cuerpo tiene un protagonismo fundamental: las películas de terror donde aparecen cuerpos lesionados, las violentas y las pornográficas. El concepto es acuñado por Julie Turnock (2001).

expresión), un «cuerpo entre-dos» o *corps entre-deux* que viene formado por el cuerpo físico del lector y el ficcional del personaje cuya historia estamos reviviendo mediante la lectura. Su visión sintoniza claramente con el concepto de intersubjetividad trabajado por Gallese y Cuccio, para quienes las neuronas espejo explicarían también los fenómenos de comprensión mutua entre individuos y, en definitiva, la comunicación (2015: 9). Patoine propone como hipótesis que este cuerpo híbrido es el que experimenta las sensaciones empáticas. Por tanto, el espectador de una película de «género corporal» o el lector de una ficción que activa este tipo de simulación encarnada no sufre o goza en su propio cuerpo lo que sucede en la obra, sino en ese «entre-cuerpo» difuso (*in-between body*), sede de la experiencia empática: «el cuerpo entre-dos aparece aquí como el sitio privilegiado de la experiencia empática del texto literario, como una forma corporal prostética que hace de interfaz entre la semiótica y la somática» (2015: 37, traducción propia). La experiencia de estas «sensaciones fantasma», alojadas en dicho cuerpo híbrido, vienen fundamentadas además teóricamente por el relevante descubrimiento de Roland Melzack tras estudiar a sujetos con miembros amputados que manifestaban sentir sus brazos o piernas en ocasiones. Melzack planteó que la experiencia de sensaciones en los miembros viene derivada del sistema nervioso central y no solo del periférico (2015: 126). Una consecuencia de este descubrimiento, bien aprovechada por Patoine, es que un sujeto puede llegar a sentir sensaciones en su cuerpo sin que su sistema periférico (por ejemplo, los nervios de la palma de la mano) envíen señal alguna al cerebro: basta leer una escena de un personaje siendo acariciado de determinada manera en la cara para poder sentir sensaciones similares en el cuerpo híbrido conformado por el personaje y el lector.

Cabe preguntarse en este punto si existen técnicas literarias o rasgos lingüísticos que favorezcan este tipo de inmersión que facilita la lectura empática. La respuesta parece ser afirmativa. Elisabetta Vinci plantea algunas técnicas que favorecen la lectura empática, como el monólogo interior o la focalización interna. El monólogo interior mengua la barrera entre el lector y el personaje que lo ejecuta, y permite acceder directamente a sus pensamientos (2019: 146). La focalización interna, que Vinci recupera de la caracterización narratológica de Genette, facilita la inmersión del lector en la ficción al situar el punto de vista (y, si la descripción de sensaciones corporales es abundante, también al punto de sentir) en un personaje que narra la historia y filtra las anécdotas y demás personajes desde su propia experiencia (2019: 141). Estos planteamientos mantienen una relación de coherencia con estudios de corte neurobiológico, como el realizado por Philip Jackson. Consistía en exponer a

los sujetos fotografías que mostraban pies o manos en situaciones dolorosas. Los autores concluyeron que resulta más doloroso imaginarse a uno mismo en esas situaciones que imaginar a otros. En consecuencia, la experiencia empática no supondría una total fusión entre el sujeto que empatiza y el que la recibe (2006: 754), conclusión que aprovecha Patoine para la hipótesis del cuerpo híbrido, que no es el del lector ni el del personaje, sino una mezcla de los dos (y, por tanto, las sensaciones que experimente no son de la misma intensidad o rango que las efectivamente vividas en un contexto de no simulación). En definitiva, estos estudios permiten fundamentar la hipótesis de Vinci sobre la focalización interna y el monólogo interior, ya que por ser técnicas o elementos desarrollados en primera persona aseguran una mejor inmersión y vivencia empática que las narraciones, por ejemplo, en tercera persona.

Acabamos este epígrafe haciendo confluír la poética cognitiva con las teorías de género y *queer*, caracterizadas por entender el cuerpo (y por supuesto, la sexualidad) como ente atravesado por las prácticas discursivas configuradas en la construcción social. La literatura de lo insólito ha sido siempre un excelente campo de pruebas para resignificar la corporalidad: desde el dilema sujeto-cuerpo que propone la prometeica obra de Shelley *Frankenstein* a las transformaciones hibridizantes al calor del posthumanismo en los géneros *cyberpunk*, la elasticidad con la que lo insólito se aproxima a lo posible y lo imposible le ha permitido resignificar el cuerpo y la sexualidad con una libertad ajena a la literatura de lo posible. A estas liberadoras alternativas de lo insólito, debemos sumarle las peculiaridades somáticas que activa. Patoine relaciona la teoría de la *performance* butleriana y los estudios de género dentro del paradigma cognitivista actual y el «giro biológico» que se viene imprimiendo a las humanidades (2015: 134-5). El cuerpo, además de ser «una situación» performativa, como defiende Judith Butler, es el escenario de la lectura, la sede del cuerpo híbrido donde sucede la lectura empática y la apertura del lector a las sensaciones de otro. Es así como se reconcilia la perspectiva deconstruccionista y la biologicista de los estudios cognitivos o, como dice Patoine, la semiótica y la somática. Esto supone entender la deconstrucción no en la línea de separación dualista cuerpo y espíritu, o significante y significado, sino en su vertiente materialista, según la cual no hay significado trascendente unificador, pues el significado emerge de la experiencia material y natural del cuerpo y la sensación en su múltiple e infinita experiencia. El cuerpo híbrido o entre-dos es un cuerpo poroso, atravesado por la textualidad de otros, y facilita la penetración en la identidad propia de flujos de significados, movimientos y percepciones sensoriales que lo nutren

y enriquecen. De aquí que cobre relevancia la atención al cuerpo en los géneros de lo insólito, especialmente, el cuerpo monstruoso, cuya capacidad de subversión identitaria se antoja en principio mayor que el cuerpo estándar recreado en la literatura de lo posible.

Sirvan como ejemplo de estas diferencias de posibilidades entre la literatura de lo posible y lo imposible de cara a la experiencia corporal, inmersiva y empática, los textos *Clavícula*, de la española Marta Sanz (2017) y *Moho* (2010), de la mexicana Paulette-Jongitud Acosta, una de las representantes de la narrativa de lo inusual. Marta Sanz desarrolla fragmentariamente en la autoficción *Clavícula* los avatares derivados de un dolor situado justo debajo de su clavícula, sentido por primera vez mientras viaja en avión. El punzante dolor físico viene agravado por la lectura que realiza de la biografía de Lillian Helman, justo en el punto en que Helman narra la sintomatología del cáncer de pulmón: «La hija de puta de Lillian Hellman —lo siento, Lilli— describe los síntomas del cáncer de pulmón de Dashiell Hammet. Dice que no duele el centro del pecho. Dice que duelen los brazos. Una costillita. Falta el aire» (2017: 38). Marta Sanz escoge formalmente ir reduciendo la extensión de los periodos oracionales en este fragmento haciendo eco del contenido semántico: en relación icónica con el referente que significan, las dos últimas frases son pentasílabos que emulan la respiración corta y abreviada de la enferma, tal y como la imagina el personaje en su lectura, y dan al tiempo buena cuenta del efecto empático vivido en el cuerpo entre-dos del personaje, que llega a maldecir a la autora de la biografía por generar este efecto en ella, y que a su vez quizá se pueda reproducir también en el lector real de la autoficción de Sanz. Téngase en cuenta que la anécdota es plenamente realista: leída en una biografía, plasmada después en una autoficción, llega al lector como un fragmento real de una experiencia posible.

Un texto de la literatura de lo insólito, como *Moho* de Jongitud-Acosta, permite además ampliar el nivel sensitivo de la experiencia lectora al acoger formas de lo imposible. La novela narra la desdichada experiencia de Constanza, una mujer de edad avanzada que observa un día cómo aparece una pequeña mancha en una de sus ingles. Con el paso de los días, la mancha se va extendiendo y ganando terreno, precisamente en un momento vital en que se siente en clara desventaja frente a su pujante y lozana sobrina, también llamada Constanza. La atención a la corporalidad y las sensaciones amplía el potencial de lectura empática, como muestra el fragmento que narra los esfuerzos de Constanza por limpiar la mancha la primera vez que la observa (2010: 12):

Un ligero cosquilleo en la ingle me hizo bajar la mirada y descubrí una mancha verde, medio oculta en el vello. Parecía un lunar, bordes irregulares, afelpado al tacto. Raspé con los dedos aquella superficie cubierta por un polvo gris. No hubo cambio, la mancha incluso se veía más grande.

Entré en la regadera, bajo el chorro de agua hirviendo; tallé, froté, arañé, la mancha no cedió. (...) Me vacié encima cuanto producto de limpieza pude hallar. Nada. Luego atacué con una lima metálica de un cortaúñas, pero la piel se irritó sin que la mancha cediera. La punta de la lima me hizo un pequeño corte. Sangre con fondo verde.

Nótese cómo la narración del lacerante proceso de limpieza puede producir en el cuerpo entre-dos del lector sensaciones dolorosas, claro producto de la lectura empática, bien favorecida por la focalización interna del relato. A diferencia del dolor realista de *Clavícula*, el de *Moho* admite elasticidad fantástica, como sugiere la comprobación de la extraña mancha que, en lugar de reducirse, parece incluso ampliar su tamaño. Esta amplitud en el tratamiento del tacto y la sensación en lo fantástico también aparece en el siguiente fragmento, donde la alteridad de las sensaciones y la réplica simuladora abre varias incógnitas: ¿cómo se reproduce en el cuerpo entre-dos del lector una serie de sensaciones asociadas a órganos (zarpas, bultos) o materias vegetales (el moho) cuyo cuerpo natural no posee?:

El moho me cubría ya toda la pierna. El cosquilleo había desaparecido; ahora la zona verde se me antojaba más ligera que cuando era carne limpia, como si pudiese atravesarla con la mano, aunque era perfectamente sólida. Pellizqué uno de los bultitos blancos que crecían sobre el verde: no me dolió. Con un zarpazo lo arranqué y lo sujeté entre mis dedos: esponjoso, suave. Me lo comí. Miré hacia abajo: en el sitio donde había arrancado aquel bultito habían crecido tres más.

—Soy un monstruo (2010: 30).

La experiencia de arrancar y deglutir el bultito será diferente, por supuesto, en cada lector, que completará lo que Iser llamó «lugares de indeterminación» (como podría ser el sabor del bultito) a partir de su trasfondo cultural y de las memorias de su propia historia corporal, tal y como propone la neurohermenéutica. La presencia de otros elementos táctiles y perceptivos aseguran la activación del cuerpo entre-dos, aunque este esté abocado a la extrañeza de referir elementos ajenos al cuerpo natural y cercanos a la monstruosidad. Por este motivo el tema del monstruo resulta un campo de investigación interesante para establecer nuevas hipótesis sobre los efectos en el lector de los géneros de lo insólito.

### 3. LA LECTURA EMPÁTICA DE PERSONAJES MONSTRUOSOS

Los fenómenos monstruosos de índole natural suponían un tremendo problema a las rígidas taxonomías de la ciencia decimonónica. La categorización del monstruo no parecía ser tan negativa en algunos autores insignes de la época premoderna, como San Agustín, quien colegía que los humanos con monstruosidades descendían del primer hombre y debían ser considerados, por tanto, hijos de Dios (*ciu.*, XVI, 8). Pero en una cosmovisión newtoniana, plenamente moderna, significada por la famosa analogía del universo creado por un sabio relojero (Dios), la aparición del monstruo presenta una grave y terrorífica paradoja, pues asoma la posibilidad de un fracaso en la perfecta creación del mundo o la intrusión del caos en el universo-cosmos. Foucault, como gran genealogista de las instituciones occidentales, se acerca también a la historia discursiva del monstruo para abordarlo desde un punto de vista jurídico-biológico, pues su existencia afecta tanto a las leyes humanas como a las naturales (2007: 297). La abominación que suponía el nacimiento natural de criaturas monstruosas acaba sirviendo, por tanto, al lenguaje de la moral: a comienzos del siglo XIX, un nuevo uso de la palabra «monstruo» entra en el discurso y surge la expresión «actos monstruosos», evidenciando la vinculación del motivo con la criminalidad (2007: 297-8). El monstruo humano, que San Agustín había acogido como hijo de Dios, es entonces por partida doble un desafío al esfuerzo normalizador de los siglos XVIII y XIX, e imagen viva de las misteriosas dinámicas de la naturaleza y de su inconmensurable variabilidad. El monstruo demuestra que la cultura científica es un esfuerzo *racional* por encauzar la naturaleza en normas y categorías estables. Es en este sentido que el monstruo acaba también adquiriendo una naturaleza *queer*, pues también fue a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuando se gestó la epistemología binaria de la que hoy somos herederos (Preciado, 2020: 64-5) y que extenderá la condición de monstruoso a todo a lo que se salga de esta norma «natural», constituida en realidad sobre la moral de la época, que progresivamente aumentaba su concepción de lo corporal como sede de lo pecaminoso y lo perverso. Paul B. Preciado resignifica positivamente el motivo del monstruo y al tiempo denuncia los errores del paradigma sexual que ha *naturalizado* (2020: 16) lo binario y condenado a la condición *trans* del autor a la monstruosidad. Otro ejemplo del uso positivo del monstruo en la disidencia *queer* es el poeta Ángelo Nestore, cuyo poema titulado «Monstruo» concluye vinculando el motivo con el anuncio de «una raza nueva de hombres» (2017: 17). Patoine también está atento a las posibilidades *queer* de lo fantástico en tanto que

nuestros cuerpos, «productores de textos y consumidores de textos», pueden participar en experiencias extrañas, no familiares, incluso «interespecies» mediante relatos que portan el valor ético de llevarnos a habitar alteridades funcionales o corporalidades otras (2022: 32).

Obsérvese que la adscripción semántica del monstruo a lo inmoral y a lo imposible coincide en el tiempo con el surgimiento y auge de la literatura fantástica, que inevitablemente se servirá de la *imposibilidad* del monstruo para infundir su peculiar efecto de inquietud y desasosiego. Portadores de lo prohibido y, por tanto, en tantas ocasiones, de lo deseado, los monstruos acaban siendo espejos convexos del ser humano, colectores de los aspectos con los que el sujeto cientificista y moralizado no se identifica (como bien encarna Dr. Jekyll) y acaba desterrado en la literatura y el arte, cauce de expresión entonces de lo que la ciencia y la moral no quería o no podía contemplar. ¿Sería posible empatizar, entonces, con un personaje monstruo? La respuesta provisional que ofrezco a esta pregunta en esta ocasión es intermitentemente afirmativa, pero es necesario, en primer lugar, que el monstruo pueda significar algo distinto a lo amenazante y lo terrorífico, como las narrativas *queer* proponen. Sabemos que la experiencia empática se ve favorecida por textos que proveen un entorno familiar al lector para que pueda sumergirse en él, y dicha familiaridad la ha de otorgar tanto la temática con la que se aborda el personaje como el lenguaje empleado. Por ello, respondo a la pregunta a continuación desde dos ángulos: la evolución temática del monstruo, por un lado, y por otro, el uso del lenguaje y las técnicas literarias que favorecen dicha empatía, ejemplificadas en la narrativa de lo inusual.

Comencemos por la evolución del monstruo hacia un ser que pueda ser receptáculo del fenómeno empático. David Roas ha estudiado como uno de los rasgos del «monstruo posmoderno» su capacidad para recibir empatía. Según el teórico, las últimas décadas han dejado un muestrario de monstruos que han perdido su valor subversivo y sufrido un proceso de domesticación, tendencia cuyo hito fundacional (Roas, 2019: 37) sería *Interview with the Vampire*, de Anne Rice, publicada en 1976, pero que tiene como ejemplo paradigmático la exitosa saga *Twilight*, de Stephenie Meyer. En estas novelas, vampiros y hombres lobo resultan seres casi encantadores cuya alteridad bien puede ser asimilada por los valores tradicionales de la moral occidental. Roas se alinea con quienes consideran que buena parte de estas obras dejan de ser literatura fantástica para convertirse en otra cosa, quizá romances, o novelas de aventura (2019: 47), porque el monstruo, que encarnaba el miedo a la alteridad (2019: 34), pasa ahora a ser amigo o aliado, cuando no objeto de enamoramiento.

Además de *domesticar* al monstruo hasta el punto de constituirlo en personaje simpático, la posmodernidad, en su resignificación de los valores modernos (como las antinomias identidad/alienación, normalidad/anormalidad), puede servirse de él incluso para generar ternura. Las obras de Patricia Piccinini son buena muestra de ello. La escultora australiana utiliza silicona para generar representaciones zoomorfas con la calidez colora de la carne humana. Sus creaciones son monstruosas por la combinación de órganos procedentes de distintas especies, imposible *a priori* en la naturaleza pero quizá posible para la ingeniería genética. El sufrimiento que algunas de estas criaturas manifiestan nos lleva a simpatizar y compasión por ellas, monstruos tiernos, capaces de recibir afecto, como evidencia su famoso grupo escultórico *The Young Family* (2002). Para Rafael M. París, las criaturas transgénicas de Piccinini impactan en la primera impresión que ofrecen, pero una observación detallada permite contactar con la inocencia de estos seres, sobre todo cuando tomamos en consideración el trágico origen que han podido tener (2019: 185). Este proceso es concebido por Rafael M. París Restrepo como «empatía teratológica» (2019: 232). En todos estos casos el monstruo, lejos de ser la encarnación de la alteridad, empieza a ser percibido como un ser con el que sufrimos y nos compadecemos, pasando a un ámbito, si no familiar, sí al menos alejado de la animosidad ontológica que despertaba en la literatura fantástica moderna. Sin embargo, a pesar de que París Restrepo hable de «empatía teratológica», siguiendo la caracterización de Patoine que vimos en el epígrafe anterior, sería más adecuado considerarlos «simpatía teratológica», ya que supone desarrollar un sentimiento para *sentir con* el objeto de la simpatía, a diferencia de la empatía, en la que el sujeto *siente como* el receptáculo del fenómeno. Los monstruos posmodernos a los que alude Roas, así como las creaciones de Piccinini, son pues criaturas simpáticas, pero su configuración literaria no facilita necesariamente que nos sumerjamos en sus carnes y percibamos y sintamos la realidad como ellos lo hacen en un proceso de simulación encarnada.

En cualquier caso, esta posibilidad posmoderna de resignificar los grandes relatos de la modernidad (como el construido en torno al monstruo) favorece que la narrativa de lo inusual incluya algunos ejemplos sobresalientes de efectos empáticos hacia personajes monstruosos. Por supuesto, para llegar a esta familiaridad, el proceso de domesticación del monstruo ha tenido que suceder. De hecho, la narrativa de lo inusual se inserta en una tendencia contemporánea en la que el monstruo está tan domesticado que forma parte de la misma familia. Natalia Álvarez Méndez ha estudiado la tendencia de lo insólito actual a tratar los contactos familiares y sociales como experiencias

monstruosas, capaces de llevar a la desestabilización de los protagonistas, a la manera, por ejemplo, de *Manderley en venta*, de Patricia Esteban Erlés (2019: 629). Si para Aristóteles la familia era el ámbito trágico por excelencia (*Poét.*, 1453b), podemos decir a la luz de esta tendencia que también es el espacio predilecto de la monstruosidad: madres terribles (Ruiz Pérez, 2018), padres hombres-lobo, hermanos que representan la alteridad casi absoluta y otros parientes extrañísimos configuran algunas de estas constelaciones familiares, de las que *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave, es un ejemplo central. En narrativas de lo inusual como *Moho* o *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona, las protagonistas adquieren rasgos monstruosos (animales o vegetales) y sus historias ofrecen al mismo tiempo un potencial de lectura empática relevante. No se trata de la empatía que Roas identificaba en la posmodernidad y restaba valor subversivo al monstruo, sino de un ejercicio de apropiación de rasgos no humanos como forma de hacer frente a un entorno alienante que hace emerger en la lectura un cuerpo híbrido y monstruoso, e invita entonces al lector a un proceso de monstrificación, cuyo cuerpo entre-dos está conducido a la experiencia de sensaciones extrañas, tan extrañas como las transformaciones mismas del personaje. En este sentido se cumple una de las funciones que para Álvarez Méndez tienen las criaturas monstruosas y su potencial alienante: la contemplación de la realidad desde «originales ángulos de visión» (2018: 305) y, en esta ocasión, podemos añadir, de sensación.

La inmersión y la empatía en la literatura de lo inusual viene favorecida por el uso frecuentísimo en esta narrativa de algunos parámetros técnicos que, como vimos, favorecen según Vinci la inmersión y la empatía: la focalización interna y los monólogos interiores. Estos parámetros facilitan la inmersión en el mundo interior de unas protagonistas por lo común atormentadas y en graves crisis de identidad. Vimos también que en el proceso de inmersión en el texto literario, Patoine destaca la importancia de la familiaridad de las situaciones sensoriales percibidas o imaginadas, que puede ser parcialmente compensada por la adición de sensaciones extrañas derivadas del léxico escogido (2015: 220), y se pregunta si el lector sentirá con más intensidad experiencias sensoriales que le puedan resultar familiares o aquellas que partan de nuevas configuraciones que puedan sorprenderle a nivel sensitivo (2015: 81), y es en esta exploración teórica donde introduzco el papel del personaje-monstruo: lejos de la familiaridad que produce su cuerpo, descubrir miembros nuevos o comparaciones insólitas supone, para la experiencia encarnada del lector, una resonancia de la cual resulta difícil hipotetizar el lugar en el que se produce. Entendemos, a partir de las consideraciones de la teoría de la simulación encarnada, que

nuestro cuerpo entre-dos resuena a partir de la lectura de experiencias sensoromotoras, de movimientos de miembros y de sensaciones corporales. Pero, ¿dónde se reflejan los eventos acaecidos en miembros monstruosos, de los que carecemos? ¿Nos abocan a experimentar nuestra propia monstruosidad, en el sentido de que activarían sensaciones de forma más libre e indeterminada, en función de nuestra propia imaginación y de la historia no escrita de nuestra corporalidad? Ejemplos de esta evocación extraña provee continuamente la lectura de *El animal sobre la piedra*. Su protagonista, Irma, emprende una extraña aventura hacia el centro de sí misma que toma forma de distintas anécdotas en soledad o compartidas por un extraño compañero sentimental, cuyo telón de fondo es la obsesión con la maternidad. Irma nos cuenta con plena naturalidad cómo lentamente va transmutando hacia una especie de reptil que incubaba un huevo. Su cuerpo comienza a ofrecer insólitas experiencias de transformación que con rareza pueden ser vividas en el cuerpo entre-dos del lector. El relato siempre focaliza su personaje y favorece la inmersión en la historia y cuerpo de la protagonista. El lector inmerso se encuentra con una mutación corporal (desarrollo de escamas, endurecimiento de la piel, sensaciones táctiles al arrastrar el vientre por el suelo) en primera persona que su sistema sensoromotor ha de emular de forma ignota, dada la imposibilidad de dicha mutación en su propio cuerpo. A la misma rareza corporal está abocado el lector de *Moho*. Sirvan como muestra de estas sensaciones corporales extrañas y monstruosas estos fragmentos del lírico final de la novela, en la que se pretende una inmersión completa en un cuerpo extraño y monstruoso (2010: 85):

Me pesa la cabeza. Esta cabeza que ya no es verde ni amarilla. La grabadora está perdida en la mano, esta mano en la que apenas se distingue el pulgar y de la que asoma la correa de la grabadora como una extraña flor entre la vegetación blanquizca.

No puedo ver con el ojo derecho; una membrana de moho me lo ha sellado y sobre ésta crece la vegetación antes enemiga, ahora solamente inevitable (...).

Amanece. Estoy en el jardín, atrás del árbol.

Plantas todas, se volvieron hacia mí (...). El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas verde sobre verde. Dónde termino yo.

Dónde empieza el pasto.

La experiencia que proveen estos textos de lo inusual, tan recurrentes al lenguaje alegórico (García-Valero, 2019: 334), nos lleva a una consideración más profunda del papel del lenguaje de corte creativo en la experiencia de la lectura empática. Es gracias al lenguaje familiar que podemos entrar en inmer-

sión y resonancia empática con los personajes de los relatos, pero es también gracias al lenguaje *desfamiliarizador* (recuperando el vocablo del formalismo ruso) que se abren nuevas posibilidades sensitivas propias de los géneros de lo insólito, dada la inclusión de lo monstruoso. A partir de revisitar la propuesta postformalista de Yuri Lotman, Patoine propone que el texto literario, en su calidad de entidad lingüística con carácter artístico, reorganiza la lengua e innova en todos sus niveles como signo lingüístico, pero también innova en su calidad de matriz de simulaciones sensomotoras y reorganiza las posibilidades y hábitos sensoriales, de manera que la desfamiliarización que produce el lenguaje artístico viene asociada con una desfamiliarización de nuestra experiencia vital (2015: 152). A partir de los trabajos de Karin Kukkonen y Weik von Mossner, Patoine propone a propósito de *La metamorfosis* de Kafka que los textos literarios que se enfocan en elementos no humanos pueden liberar la cognición encarnada y provocan la coexistencia de representaciones en conflicto (las que pertenecen a lo humano y lo propio del bicho que es Gregor Samsa). Lo que Kukkonen llama «cognición fantástica» permite alinear experiencias que cognitivamente irían por cauces distintos y excluyentes (Patoine, 2022: 31).

Por su lado, la perspectiva neurohermenéutica entiende que los fragmentos textuales con una mayor elaboración lingüística producen una mayor activación de las capacidades cognitivas del lector, que en el ejercicio interpretativo no solo otorga significados basados en su conocimiento, memorias, trasfondo cultural y demás asociaciones mentales (Gambino y Pulvirenti, 2019: 193-194), sino a partir también de su propia historia corporal, activada por la estimulación del sistema sensomotor que produce el texto. La presencia del monstruo en los géneros de lo insólito incrementaría todavía más esta desfamiliarización sensorial por el tipo de corporalidad que puede llevar aparejada, en los casos, obviamente, en los que el texto ofrezca posibilidades de inmersión en el personaje monstruoso. Como se ha dicho, en la narrativa de lo inusual la inmersión suele estar garantizada por la focalización interna de estos relatos, que permite acceder directamente al complejo mundo interno de las protagonistas y al estallido lírico que produce el intento de entrar en contacto con él. El monstruo por tanto no desautomatiza la realidad únicamente como tema insólito, sino que también lo puede hacer por el lenguaje que requiere la representación de sus peculiaridades corporales. En los monstruos de la literatura fantástica, la desfamiliarización, lejos de causar empatía, provoca escalofrío y rechazo, al modo del relato *La lengua del diablo* (1915), de Kaita Murayama, un clásico del terror japonés. El relato narra en primera persona la historia de un grotesco personaje desgraciado y maldito desde la infancia: desde niño desarrolló extra-

ños hábitos alimenticios (comer cal de las paredes, insectos, orugas), y el espe-luznante hábito, conforme avanza en edad, le lleva a alimentarse de cosas cada vez más terroríficas. Un punto crítico del relato sucede cuando se percata de que ha perdido el sabor de la comida normal. Asustado, se mira la lengua en el espejo y lo que describe hace imposible que el lector empaticé con este tipo de monstruosidad, aunque la historia esté focalizada en él, se relate en primera persona y abunde el lenguaje sensorial (2016: 21-22):

Saqué la lengua y la miré en el espejo; en ese instante me di cuenta: me había crecido. Medía poco más de diez centímetros.

¿Cuándo había crecido tanto? (...) No podía ser. Pero al volver a mirarme en el espejo confirmé que aquel trozo de carne que colgaba entre mis labios cubierto de verrugas moradas era mi lengua. (...) Lo que parecían verrugas eran en realidad agujas. La superficie de mi lengua estaba cubierta por una especie de púas, como la lengua de un gato. Las toqué con un dedo y, sí, estaban duras y pinchaban. ¿Cómo era posible algo tan extraño?

Es un buen ejemplo de cómo no toda técnica inmersiva produce empatía. Si media una gran distancia psicológica entre personaje y lector derivada del rechazo moral de sus acciones, el estado empático queda inhibido (Patoine, 2015: 86), lo cual suele acaecer cuando el personaje monstruoso es visto como una amenaza, en el sentido fantástico del término. En este sentido, Lisa Zunshine recuerda que una técnica que permita identificarnos con el personaje no siempre garantiza la lectura empática (2006: 98), y Breithaupt sostiene con lucidez que la empatía puede ser utilizada también con propósitos perversos: la empatía no está pues conectada necesariamente con la moralidad, sino con la estética y el desarrollo emocional, pues una lectura empática despierta más las sensaciones del lector que la que no lo es (2019: epílogo).

Sin embargo, la narrativa de lo inusual, con sus monstruos posmodernos, favorecen no solo la inmersión y la identificación, sino también la empatía hacia sus protagonistas, como hemos visto, con las que las autoras esperan que nos identifiquemos. Esta identificación parte de técnicas que facilitan la inmersión (establecimiento de *puntos de sentir* las historias, focalización interna, monólogos interiores) que favorecen la empatía a pesar de la alegórica monstruosidad de sus personajes, narrada con un lenguaje insólito que recurre a seres de la literatura de lo imposible en un proceso que, en último término *monstrifica* al lector empático. Lo hace porque en su cuerpo entre-dos puede experimentar sensaciones no tan ajenas ni amenazantes como las de los monstruos en la literatura fantástica, y que permiten ampliar su experiencia sensorial gracias al re-

curso a un lenguaje de corte fantástico. Al fin y al cabo, el proceso de *monstrificación* suele ser lento (en *Moho* y en *El animal sobre la piedra dura* toda la novela, aunque al final podemos interpretar que todo ha sido quizá producto de una enajenación mental). El lector desarrolla hacia sus protagonistas lo que Paris Restrepo identifica como empatía romántica o positiva hacia el monstruo (aunque sería más adecuado denominarla «simpatía romántica» por las razones antes expuestas), que nace del descubrimiento de sus aspectos heroicos, nobles o cómicos (2019: 232), y que supone una simpatía bien diferente a la que Roas denunciara en las derivas posmodernas de algunas piezas fantásticas que domesticaban lo monstruoso y, por tanto, perdían su halo fantástico.

#### 4. EL MONSTRUO SOY YO

El monstruo queda reconfigurado, tanto en la narrativa de lo inusual, como en los usos liberadores que de él hace la teoría y práctica *queer*, como tema potencialmente positivo, en línea con lo que la teoría precognitivista de Gilbert Durand le otorgó: el monstruo es símbolo de totalización, suma completa de las posibilidades naturales (1982: 298), y en tales casos recupera el valor epifánico que su etimología latina, como fenómeno sobrenatural *que se muestra*, connota. Existe entonces una posibilidad de identificación con el monstruo porque apunta a la totalización del ser, y las protagonistas de lo inusual que se *monstrifican* lo hacen como proceso salvífico, como adquisición de una identidad propia, como cumplimiento de un deseo o de un destino, aunque el final pueda en ocasiones apuntar a una ilusión de la historia narrada, completando entonces el valor alegórico de los intensos procesos de metaforización que vertebran lo inusual. Porque en el proceso el lector ha podido enriquecer su experiencia sensorial con una lectura que provoca la hibridación de sensaciones con seres en proceso de transformación, familiares pero al mismo tiempo en tránsito hacia lo extraño, aproximados en primera persona y facilitando la inmersión, al tiempo que irrumpiendo con un lenguaje desfamiliarizador, sumamente alegórico, que permite la recreación en la lectura no como resolución del conflicto del personaje, necesariamente, sino como profundización y recreo de lo que esta puede ofrecer. De hecho, muchos finales de las narrativas de lo inusual son misteriosos, sumamente abiertos: ¿Se ha transformado Constanza al final de *Moho* en un completo vegetal? ¿Ha entrado en un espacio de alteridad identitaria donde puede reconciliarse con el feto de su sobrina, a la que obligó a abortar, y que ahora parece encontrar en su nuevo estado de monstruo vegetal? ¿O es todo

pura alegoría? Estas novelas no siempre aseguran la resolución del conflicto, pero sí el mero placer literario de acceder a otros mundos (también corporales) gracias al valor de *paideia* que Patoine reivindica en los aspectos de la literatura que no son únicamente utilitarios y resolutivos, sino explorativos (2019: 216), facilitando el recreo y el gozo de la inmersión en la lectura. Un descubrimiento del personaje que no es tanto un descubrimiento del mundo narrado como un autodescubrimiento del sujeto lector, que accede a una realidad ficticia para redescubrir en su propio cuerpo posibilidades sensoriales insospechadas. Y, así, incorpora el lado monstruoso de la existencia y de la corporalidad que la epistemología occidental, desde la modernidad, ha podido soterrar. Ese lado monstruoso que nos completa y que apunta a nuestro ser total, llevando más allá el planteamiento simbólico de Durand, porque completa las posibilidades y realidades de nuestra identidad corporal y mental. Como al concluir la lectura del relato grotesco uno descubre que ese mundo deformado no es más que un reflejo distorsionado del nuestro (Roas, 2012: 31), la inmersión en la narrativa de lo inusual, o en cualquier narrativa que permita habitar empáticamente en primera persona el cuerpo del monstruo, nos permite jugar con aquellas partes de nuestra identidad y cuerpo que resultan inaccesibles en una cotidianeidad dominada por lo racional y lo pragmático, pero que bullen en cuanto el lector participa del proceso de identificación propuesto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMO, Federica, Renata GAMBINO y Grazia PULVIRENTI (2017): «Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics: A Theoretical Proposal», *Enthymema*, XVIII, pp. 1-20.
- ALEMANY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, 56:1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades facturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324. <<https://doi.org/10.14198/amesn.2021.25.22>>
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2018): «Ensoñaciones literarias: Criaturas monstruosas en los relatos fantásticos y prospectivos de Juan Jacinto Muñoz Rengel», *Bulletin of Spanish Studies*, 95:4, pp. 303-323. <<https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1449938>>
- (2019): «Domestic Horror and Gender Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés», *Bulletin of Hispanic Studies*, 96:6, pp. 627-640. <<https://doi.org/10.3828/bhs.2019.37>>

- ARISTÓTELES (2002): *Poética*, trad. A. López Eire, Istmo, Madrid.
- BOULENGER, Véronique *et al.* (2009): «Grasping Ideas with the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension», *Cereb. Cortex*. 19:8, pp. 1905–1914. <<https://doi.org/10.1093/cercor/bhn217>>
- BREITHAAPT, Fritz (2019): *The Dark Side of Empathy* [eBook], trad. A.B.B. Hamilton, Cornell University Press, Londres.
- CALLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes*, trad. N. Serra y E. Sánchez, Sudamericana, Buenos Aires.
- CHAITIN, Gilbert (1998): «Otriedad. Literatura comparada y diferencia», trad. Neus Carbonell, en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La Literatura Comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, pp. 145-165. <<https://doi.org/10.5944/rllcv.vol.6.1998.5779>>
- DAMASIO, Antonio (2000): *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia*, Andrés Bello, Santiago de Chile.
- DESCARTES, René (2014): *Meditaciones metafísicas. Conversaciones con Burman. Correspondencia con Isabel de Bohemia*, trad. J.A. Díaz, Gredos, Madrid.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. M. Armiño, Taurus, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* trad. H. Pons, FCE, Buenos Aires. <<https://doi.org/10.15174/rv.v0i9.220>>
- GALLESE, Vittorio (2019): «Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities», *Gestalt Theory*, 41:2, pp. 113-127. <<https://doi.org/10.2478/gth-2019-0013>>
- GALLESE, Vittorio, y Valentina CUCCIO (2015): «The Paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language», en Thomas Metzinger y Jennifer M. Windt (eds.), *Open MIND*, MIND GROUP, Fráncfort, pp. 1-23.
- GAMBINO, Renata, y Grazia PULVIRENTI (2018): *Storie Menti Mondì. Un approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Mimesis, Milán. <<https://doi.org/10.25185/5.8>>
- (2019): «Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach», *Gestalt Theory*, 41:2, pp. 185-200. <<https://doi.org/10.2478/gth-2019-0018>>
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades facturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 325-338. <<https://doi.org/10.14198/amesn.2021.25.22>>
- JACKSON, Philip *et al.* (2006): «Empathy examined through the neural mechanisms involved in imagining how I felt versus how you feel pain», *Neuropsychologia*, 44:5, pp. 752-761. <<https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2005.07.015>>
- JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University Press of Chicago, Chicago. <<https://doi.org/10.1017/s0047404500014317>>
- JONGUITUD-ACOSTA, Paulette (2010): *Moho*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México D.F.
- MURAYAMA, Kaita (2016): «La lengua del diablo», trad. J.A. Yáñez, en *Kaiki. Cuentos de terror y de locura*, Quaterni, Madrid, pp. 15-27.

- NESTORE, Ángelo (2017): *Actos impuros*, Hiperión, Madrid.
- PARIS RESTREPO, Rafael M. (2019): *La empatía teratológica de Patricia Piccinini*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia.
- PATOINE, Pierre-Louise (2022): «The Role of Empathy in Literary Reading: From *Empfindung* to the Neuroscience of Embodied Cognition, with the Example of Kafka's *The Metamorphosis*», *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 58:1, pp. 11-37. <<https://doi.org/10.3138/seminar.58.1.1>>
- (2019): «Lectura inmersiva, lectura encarnada. Una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine», *Signa*, 28, pp. 205-235. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046>>
- PRECIADO, Paul B. (2020): *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Anagrama, Barcelona.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, II:3, pp. 95-116.
- (2012): «El cuerpo grotesco en el siglo XIX: entre el horror y la risa», *REDISCO*, 1:2, pp. 24-32.
- (2018): *Behind the Frontiers of the Real. A Definition of the Fantastic*, trad. Simon Breden, Palgrave Macmillan, Londres.
- (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, 81:161, pp. 29-56. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>>
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Alicante. <<https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0647-7/17>>
- SAN AGUSTÍN (2010): *La ciudad de Dios*, trad. Santos Santamarta y Miguel Fuentes, Tecnos, Madrid.
- SANZ, Marta (2017): *Clavícula*, Anagrama, Barcelona.
- TURNOCK, Julie (2001): «A cataclysm of carnage, nausea and death: *Saving Private Ryan* and bodily engagement», en Nu Koivunen y Susanna Paasonen (eds.), *Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*, University of Turku, Turku, pp. 263-269. <<https://doi.org/10.18146/tmg.517>>
- VELÁSQUEZ, Oscar (1990): «El mundo interior en el pensamiento agustiniano: una reflexión de las *Confesiones* de San Agustín», *Revista de Filosofía*, 35-36:1, pp. 117-126. <<https://doi.org/10.4067/s0718-43602014000100002>>
- VINCI, Elisabetta (2019): «Empathy and literary reading: the case of *Fräulein Else's* interior monologue», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 6, pp. 133-151. <<https://doi.org/10.25185/6.5>>
- WALTON, Kendall L. (2015): *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence*, Oxford University Press, Oxford. <<https://doi.org/10.1111/jaac.12267>>
- ZUNSHINE, Lisa (2006): *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press. <<https://doi.org/10.1177/09639470080170030603>>