



La cabeza de la Gorgona  
y otras transformaciones terroríficas

Edición de Antonio José Navarro

Una bella muchacha que se transforma en una decrepita momia egipcia, una madre rechazada por la sociedad que alumbró hijos deformes y los vende a los “freakshows”, el atroz descubrimiento de que la Gorgona existe... Hombres-lobo, mujeres-pantera y mujeres-serpiente, alienígenas agresivos y polimorfos, brillantes científicos convertidos en mosca y gente poseída por el Demonio...

Estos y otros pesadillescos engendros son los protagonistas de «La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas», una antología de cuentos de horror que descubre la fascinación del hombre por los monstruos. Si en la actualidad la teratología —literalmente, “la ciencia de los monstruos”— ha demostrado que las alteraciones/deformaciones del cuerpo humano son resultado de sus errores genéticos, de la variedad de sus mutaciones, en la antigüedad el monstruo era el contravalor de la vida. Rezumaba negativismo, era una cosa demoníaca, un atentado al Orden, que ponía en cuestión todo aquello que se consideraba “normal”. Los relatos de autores como Louisa May Alcott, Guy de Maupassant, J. D. Beresford, John W. Campbell Jr., Val Lewton, George Langelaan, Joseph Payne Brennan, Vicente Muñoz Puelles o José María Latorre, inciden en esta idea, pero aportan además su peculiar visión dramática, poética, en torno a cuestiones ligadas a la monstruosidad. Es decir, exploran los oscuros márgenes de lo que es humano, convirtiendo a sus monstruos en aquello de nosotros mismos que no queremos aceptar, que no deseamos ver.

# LA MIRADA DEL MONSTRUO

## INTRODUCCIÓN

(Antonio José Navarro)

*Mi inspiración me lleva a hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sed favorables a mis proyectos, pues vosotros mismos ocasionasteis también esas transformaciones...*

OVIDIO, *Las Metamorfosis* (8 d. C.)

1



¿Por qué hablar sobre monstruos? En nuestro actual mundo «civilizado» puede parecer un contrasentido, un ejercicio de nostalgia arqueológica en torno a un aspecto del pasado romántico y misterioso. Pero nada más lejos de la verdad. La monstruosidad, lo monstruoso, sigue teniendo tanta vigencia como los *freakshows* del siglo XIX donde se exhibían toda clase de «fenómenos» ante la mirada extasiada, admirativa y, muchas veces, horrorizada, de un público sediento de emociones fuertes. ¿En qué se han convertido si no los numerosos *realities* televisivos por cuyos platos desfila una

caterva de personajes «monstruosos»? Algunos de ellos, incluso en un sentido casi literal, con sus físicos deformados por la cirugía estética, los anabolizantes, o castigados por sus excesos con el alcohol o las drogas... Otros, la inmensa mayoría, «monstruosos» por su forma de actuar ante las cámaras, por la exhibición impúdica de sus vidas privadas (¿?), no menos «monstruosas»... Hace veinticinco años, el genial cineasta italiano Federico Fellini trazó un notable paralelismo entre los viejos *freakshows* y un *magazine* televisivo en su película *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1986): recordemos el sacerdote que renuncia a sus votos para casarse con su amante, el monje que levita, el estremecedor canto de un grupo de enanos tiroleses, los habitantes de un pueblo sueco que presumen orgullosos de su vaca con quince tetas, el transexual que presta sus «servicios» en una cárcel, el *medium* que escucha voces fantasmales a través de una grabadora...

Para que exista un monstruo, debe existir primero un cuerpo. El cuerpo juega un papel fundamental en la formación del sujeto, mediante un equilibrio de naturaleza y cultura, con el predominio de la construcción social por encima de la materia prima, del cuerpo biológico. El cuerpo es, antes que nada, un signo cuyo significado depende de los escenarios religiosos, culturales y científicos del entorno. El cuerpo se revela hacia dentro, hacia la conciencia de su «propio yo». Pero también se expresa hacia fuera, ya sea de forma intencionada (mediante la modificación voluntaria del cuerpo), contingente (a causa de un accidente) o voluntaria (mediante cirugía, tatuajes, *piercings*), comunicando toda clase de debilidades y dramas íntimos, ansias de transgresión, sometimiento a las modas estéticas imperantes...

Lo monstruoso trata de los riesgos y márgenes de la humanidad, del riesgo de ser y existir más allá de las normas, de las convenciones, de las nomenclaturas. La palabra Monstruo (*monstrum*) nos traslada etimológicamente al término latino que se utilizaba para designar las figuras grotescas, terroríficas, funestas, haciendo referencia a la irrupción de un ente sobrenatural en el orden natural. *Monstrum* es un signo o augurio que altera ese orden como prueba de descontento divino<sup>[1]</sup>. La palabra *monstrum*, dice Cicerón, deriva del verbo *monstro*, «mostrar», pero según Varrón proviene de *moneo*, «advertir»<sup>[2]</sup>, si bien *monstrum* llegó a significar «evento antinatural»<sup>[3]</sup> o «un mal de la naturaleza». Suetonio dijo que «un *monstrum* es contrario a la naturaleza»<sup>[4]</sup>. El Monstruo es, en definitiva, «aquello que se revela», «aquello que advierte», «el que se muestra», monstruoso es lo que se enfrenta a las leyes de la normalidad a través de la transgresión y/o la agresión. Según Fernando Savater, el Monstruo representa «... la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser representado por este como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido su castigo. La íntima y secreta zozobra que corre el Orden, alarmándole desde dentro de la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia fuera como represión o condena de lo diferente»<sup>[5]</sup>.

El Monstruo, pues, se muestra y nos muestra un estado de alteración del Orden, pues ostenta las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abisal, y su objetivo es destruir el mundo que lo rodea. El Monstruo surge del violento principio dionisiaco denominado *sparagnos*, en griego destrozamiento, despedazamiento y, también, convulsión, espasmo, éxtasis sexual y fuerza sobrehumana, canibalismo y barbarie. Lo dionisiaco, como lo proteico, está constituido por criaturas de naturaleza *ctónica* —del griego *khthonios*, «perteneciente a la tierra», que designa a los dioses o espíritus del Inframundo, por oposición a las deidades celestes y a los hé-

roes—, cuya categoría híbrida mezcla todas las formas animales reales e imaginarias para dar consistencia a lo monstruoso. Recordemos, por ejemplo, a Medusa, mujer de rasgos abominables, cuya mirada es capaz de petrificar a todo ser viviente, poseedora de una larga cabellera de serpientes venenosas vivas —como bien se advierte en la tela *La cabeza de Medusa* (1617), de Pieter Pauwel Rubens (1577-1640)—; los Centauros, brutales y groseros, que se alimentan de carne cruda, raza de seres con torso y cabeza de hombre y cuerpo de caballo; algo parecido a las Sirenas, cuya *hybris* original era una mezcla de mujer y ave rapaz, y que posteriormente dio origen en unas atractivas jóvenes con cola de pez, que atraían con sus hechiceros cantos a los marineros para luego devorarlos... Lo dionisiaco alardea de una notable cualidad ambigua, inquietándonos, angustiándonos. La visión de sus criaturas, los monstruos, nos recuerda que la vida es menos segura de lo que creemos, pues hacen referencia «a todo aquello que no queremos o no podemos reconocer, eso que no puede ser vivido por nosotros más que como aquello que nos niega»<sup>[6]</sup>.

### 3

Desde una óptica mitológica, narrativa, estética, la monstruosidad se convierte en una especie de contravalor de la vida: la enfermedad, la mutilación, la sangre, el detonante de todo tipo de desgracias. Y aunque los monstruos suelen representar una amenaza exterior, descubren también un peligro interior: son como formas asquerosas de un deseo pervertido<sup>[7]</sup>. Quizás de ahí surge la fascinación que tenemos por los monstruos, una fascinación ligada a la idea de que nos enseñan una parte de nosotros que no queremos conocer, esa parte formada por situaciones de alteración y desorden. Los monstruos arrojan una luz *negra* sobre los rincones más oscuros y ocultos del alma humana. Pese a

todo, los perfiles de lo monstruoso lucen una profunda ambigüedad. Por un lado inquietan, angustian, en la medida que nos recuerdan que la vida es menos segura de lo que pensábamos. Por otro, no son más que un invento de la sociedad para tener la conciencia tranquila, para sentirse «normal». Porque para que exista la *normalidad* debe haber un referente *anormal*.

Y ha sido en el arte donde el hombre ha encontrado la mejor manera de enfrentarse a sus monstruos, externos e internos. Todo lo que no nos atrevemos/no podemos llevar a la práctica en la vida cotidiana, lo hacemos a través de una proyección simbólica en el mundo de la ficción. En consecuencia, los relatos sobre/con monstruos no reproducen la vida: la niegan, oponiéndole su personal interpretación de la misma y, además, con violento ademán, la completan, posiblemente de un modo anárquico, brutal, sumándole a la experiencia humana algo que no podemos encontrar tan gráficamente en la realidad, sólo en aquellas experiencias imaginarias que palpamos a través de la ficción. La realidad se manifiesta, por último, como una figura monstruosa que abarca todo aquello que no queremos o no podemos reconocer; lo que únicamente puede ser vivido por nosotros como algo *negativo*. Una negación que llevamos en nuestro interior y, por mucho que nos duela, nos conforma como seres humanos.

#### 4

Las narraciones que integran la antología *La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas* ahondan en la fascinación del hombre por los monstruos, en sus valores simbólicos *negativos*, a través de un variado muestrario de temas. Si en la actualidad la teratología —literalmente, «la ciencia de los monstruos»— ha demostrado que las alteraciones/deformaciones del cuerpo humano son resultado de

sus errores genéticos, de la variedad de sus mutaciones, en la antigüedad el monstruo poseía cualidades demoníacas, palpables en la licantropía —“La voz en la noche” (“The Voice in the Night”, 1921), de W. J. Wintle, “El talismán de la muerta” (2009), de José María Latorre— y otras formas de zoantropía, es decir, en la conversión de un hombre o mujer en bestia —“La Bagheeta” (“The Bagheeta”, 1930), de Val Lewton—, en la metempsicosis y los pactos diabólicos —“A Porta Inferi” (í.d., 1923), de Roger Pater; “Horror en el castillo de Chilton” (“The Horror at Chilton Castle”, 1963), de Joseph Payne Brennan—. A lo que cabe añadir la aparición de una Hera Moderna que alumbró hijos deformes para *envilecer* el mundo y maldiciones lanzadas por sectas orientales —“La madre de los monstruos” (“La mère aux monstres”, 1883), de Guy de Maupassant; “El reptil” (“The Reptile”, 1967), de John Burke—, científicos locos que manipulan los cuerpos o alienígenas mutantes —“El fabricante de monstruos” (“The Monster Maker”, 1887), de W. C. Morrow; “¿Quién anda ahí?” (“Who Goes There?”, 1938), de John W. Campbell, Jr.; “La mosca” (“The Fly”, 1957), de George Langelaan—, pasando por el canibalismo, la necrofilia o el descubrimiento de la existencia real de criaturas mitológicas —“La granja de los degüellos” (“Cut-Throat Farm”, 1918), de J. D. Beresford; “El amor de ultratumba de Carl Von Cosel” (2009), de Vicente Muñoz Puelles; “La cabeza de la Gorgona” (“The Gorgon’s Head”, 1899), de Gertrude Bacon—.

Los relatos se concentran en tres conceptos: la metamorfosis, la mutilación y los trastornos de la mente —la pérdida de la razón y/o la confusión de la identidad— y su expresión a través de conductas *monstruosas*. En ellos, el horror que plantea lo monstruoso no es meramente sensitivo. ¿No será que las personas grotescamente horrendas son repulsivas sólo en la medida en que las imaginamos contactándonos físicamente? ¿Percibiéndolas, incluso, desde una perspectiva sexual o compartiendo con nosotros al-

gún tipo de intimidad?<sup>[8]</sup> Por otra parte, *La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas* combina una gran diversidad de tonos, atmósferas, texturas, no solamente por la amplitud del espectro temporal de ciento cuarenta años, sino por la pluralidad de miradas, de sensibilidades. No obstante, predomina la idea del *storyteller*, del narrador nato, a fin de contar lo extraordinario, lo fantástico, lo terrorífico, con la mayor de las exactitudes, pero sin apremiar al lector con el contexto psicológico de lo sucedido. De ahí que relatos como “La Bagheeta” o “El talismán de la muerte” sean fábulas de remotos orígenes míticos, fuertemente enraizadas en lo cotidiano —tanto en un sentido físico como mental—, donde la acción hace avanzar a los personajes y no al revés, estableciendo así con el público una obvia complicidad. Complicidad que Fernando Savater explica de la siguiente manera: «(la narración) no se completa efectivamente más que en la intimidad del oyente —lector en nuestro caso— que la acepta, tal como ese medio anillo y ese fragmento de mapa sólo alcanzan sentido en presencia de quien aporta el pedazo que les falta<sup>[9]</sup>».



## Louisa May Alcott

(1832-1888)<sup>[10]</sup>

Los orígenes culturales y literarios en torno a «la maldición de la momia» no nacieron, curiosamente, con el descubrimiento, el 26 de noviembre de 1922, de la tumba del faraón Tutankamón —perteneciente a la XVIII dinastía y que falleció a la temprana edad de 18 años en oscuras circunstancias—, tumba situada en el Valle de los Reyes de Luxor y catalogada como la número 62. El hallazgo realizado por el egiptólogo Sir Howard Carter (1873-1939) junto a George Herbert, quinto conde de Carnarvon (1866-1923), su colaborador y mecenas. Un descubrimiento que, según informaciones recogidas en la prensa británica, provocó entre 1922 y 1935 la muerte (en condiciones extrañas y/o violentas) de veintiuna personas vinculadas directamente con los trabajos arqueológicos de Carter y Carnarvon... Tal como apunta el prestigioso egiptólogo británico Dominic Montserrat en su libro *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt* (Routledge, Londres, 2000), el asunto empezó a popularizarse a raíz de las actividades de Thomas Joseph Pettigrew (1791-1865), apodado *Mummy Pettigrew* por sus detractores. Cirujano y anticuario —tuvo una carrera profesional distinguida, la cual lo convirtió en el médico privado del duque de Kent—, era todo un experto en momias egipcias, afición que le reportó fama en los círculos sociales londinenses, fundamentalmente a causa de las numerosas momias que *desvendó* y, acto seguido, sometió a una rudimentaria autopsia, ante el estupor de los anfitriones de turno y sus invitados.

Aunque, con toda probabilidad, uno de los más brillantes ejemplos literarios sobre «maldiciones faraónicas» o «momias vivientes» lo hallaremos en el maravilloso relato "Lost in a Pyramid, or The Mummy's Curse" ("Perdido en la pirámide, o la maldición de la momia"), escrito por Louisa May Alcott bajo el seudónimo de A. M. Barnard, y publicado en el número de enero de la revista *The New World*, en 1869. Al igual que sucedía en un curioso libro infantil editado en 1828 —una obra anónima titulada "The Fruits of Enterprise", en el que las momias servían de improvisadas antorchas a intrépidos exploradores en el interior de una pirámide egipcia—, en el texto de Alcott un explorador/egiptólogo utiliza las extremidades de una momia como antorcha (¡) para internarse en una pirámide, de la cual sustrae una caja dorada que contiene unas semillas extrañas. La esposa del explorador las cultiva, con lo que da origen a unas grotescas plantas de raro perfume: cuando lo inhala, la joven cae en coma y se convierte en una momia... El relato fue ignorado durante años, hasta que Dominic Montserrat lo descubrió en los archivos de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, en Washington DC, profundamente enterrado entre la colección de revistas y semanarios, en el transcurso de unas investigaciones que llevó a cabo para determinar cuándo nació, desde una óptica literaria, el mito de «la maldición de la momia».

Con todo, "Perdido en la pirámide, o la maldición de la momia" no es un relato terrorífico en *strictu sensu*, a pesar de su atmósfera sofocante, lúgubre, como prueba este fragmento: «Demacrado y pálido, como si hubiera sido consumido por alguna enfermedad, el joven rostro que fuera tan bello tan sólo unas horas antes ahora se le mostraba envejecido y marchitado por la siniestra influencia de la planta que se bebió su vida. No se veía ningún destello de reconocimiento en sus ojos, ni sonaba palabra alguna en sus labios, no hizo ademán alguno con su mano... tan sólo una respiración débil, un pulso tembloroso y los ojos total-

mente abiertos indicaban que aún estaba con vida. (...) La muerte en vida fue su destino y durante años Forsyth se recluyó para profesar una patética devoción al pálido fantasma, el cual nunca, ni con una palabra ni una mirada, pudo agradecerle el amor que sobrevivió incluso un destino como este».

“Perdido en la pirámide, o la maldición de la momia” delata la tensión que siempre presidió la obra de Louisa May Alcott, oscilando entre el *feuilleton* de vagos aromas góticos —destacar, por ejemplo, *The Mysterious Key and What It Opened* (1867) o *The Abbot’s Ghost, or Maurice Treherne’s Temptation* (1867), todas ellas firmadas por A. M. Barnard, en las cuales el adulterio, el incesto y las más intensas pasiones tenían cabida, como la tuvo una cierta truculencia en su tratamiento literario—, y sus narraciones autobiográficas, de un romanticismo moralizador, palpable en su novela más famosa, *Mujercitas* (*Little Women: or Meg, Jo, Beth and Amy*, 1868), donde evoca su niñez junto a sus hermanas en Concord, Massachusetts. Rebosante de humor, ternura, y un punto de realismo ligado a la naturaleza y a la descripción de la vida cotidiana en el hogar, a *Mujercitas* siguió *Hombrecitos* (*Little Men*, 1871), donde de igual forma describe el carácter de sus sobrinos.

Hija del filósofo trascendentalista Amos Bronson Alcott y de la activista social Abigail May Alcott, a muy temprana edad (16 años), Louise May Alcott comenzó a trabajar esporádicamente como maestra, costurera, institutriz y escritora. Tan precoz polivalencia creativa/laboral fue instigada por sus maestros, como el poeta y ensayista Ralph Waldo Emerson (1803-1882), el novelista Nathaniel Hawthorne (1804-1864), la periodista feminista Margaret Fuller (1810-1850) y el naturalista Henry David Thoreau (1817-1862), todos ellos amigos íntimos de la familia. En 1860 comenzó a escribir para la revista *Atlantic Monthly*, y fue enfermera en el Hospital de la Unión de Georgetown, D. C., durante seis semanas entre 1862 y 1863. Sus cartas a casa, revisadas y publi-

cadras en *Hospital Sketches* (1863), demostraron un agudo poder de observación, además de un saludable sentido del humor...

En realidad, Louise May Alcott tenía poco que ver con la controlada y «políticamente correcta» autora de *Mujercitas*, y así llegó hasta el final de sus días, escindida en dos personalidades muy distintas. No es casualidad, pues, que Alcott se convirtiera hacia el final de su vida en una apasionada sufragista defensora de la igualdad social y legal de las mujeres en su país: consecuente con sus ideas, fue la primera mujer norteamericana censada para votar en unas elecciones, en el colegio electoral de Concord, Massachusetts. Respetada por sus críticos y venerada por sus amigos y familiares, Louise May Alcott falleció debido a las secuelas de un envenenamiento por mercurio sufrido durante su servicio en la Guerra Civil. Fue enterrada en el Sleepy Hollow Cemetery de Concord.



## Perdido en la pirámide, o la maldición de la momia

(Lost in a Pyramid, or The Mummy's Curse)



I

—¿Y esto qué es, Paul? —preguntó Evelyn tras abrir una caja de oro deslucido y examinar su contenido con curiosidad.

—Semillas de una planta egipcia desconocida —respondió Forsyth, y una repentina sombra le cubrió el rostro mientras miraba los tres granos escarlata que había en la palma extendida de la muchacha.

—¿De dónde las sacaste? —preguntó ella.

—Es una historia muy extraña, y sólo serviría para que te asustaras si te la cuento —dijo Forsyth con una expresión distraída que despertó aún más la curiosidad de la chica.

—Por favor, cuéntamela, me gustan las historias extrañas, y ya casi no me asustan. Ah, por favor cuéntamela; tus historias son siempre tan interesantes —exclamó levantando la mirada con una mezcla tan atractiva de súplica y or-

den en su encantador rostro que oponerse resultaba imposible.

—Terminarás lamentándolo, y quizás también yo; te advierto que estas misteriosas semillas traen mala suerte a quien las posee —dijo Forsyth, sonriente, incluso cuando frunció las negras cejas y miró a la radiante criatura que tenía ante él con una expresión enamorada pero al mismo tiempo severa.

—Cuéntamela, no me asustan estas pequeñas semillas —respondió ella con ademán imperioso.

—Tus deseos son órdenes para mí. Permíteme que exponga los hechos y luego comenzaré —respondió Forsyth, y se puso a pasear de un lado para otro con la mirada ausente del que pasa las páginas hacia el pasado.

Evelyn lo observó durante unos instantes y después volvió a concentrarse en su bordado, o en la tarea en la que estaba ocupada; una actividad que parecía ajustarse a la perfección a la vital criatura, medio niña, medio mujer.

—Durante mi estancia en Egipto —comenzó Forsyth con calma—, salí un día con mi guía y con el catedrático Niles a explorar las Pirámides de Keops. Niles sentía verdadera obsesión por las antigüedades y se olvidaba del tiempo, del peligro y la fatiga en el fragor de su búsqueda. Hurgaba en todos los recovecos de los estrechos pasajes, medio ahogado por el polvo y el aire cerrado; leía inscripciones en las paredes, tropezaba con sarcófagos rotos, o se quedaba observando los ojos de algún espécimen marchito colgado como un trago en los pequeños estantes en los que se apilaba a los muertos durante años. Yo me sentí desesperadamente cansado tras unas cuantas horas y le supliqué al catedrático que volviéramos. Pero él estaba empeñado en explorar ciertos lugares y no quería detenerse. Sólo teníamos un guía, así que me vi obligado a quedarme; pero Jumar, mi hombre, viendo lo agotado que estaba, sugirió que nos quedásemos descansando en uno de los corredores más espaciosos mientras él iba a por otro guía para Niles.